

Facetten der Medienkultur Band 6

Herausgegeben von
Manfred Bruhn
Vincent Kaufmann
Werner Wunderlich

Ulrich Schmid (Hrsg.)

Russische Medientheorie

Aus dem Russischen von Franziska Stöcklin

Haupt Verlag
Bern Stuttgart Wien

Ulrich Schmid (geb. 1965) studierte Slavistik, Germanistik und Politologie an den Universitäten Zürich, Heidelberg und Leningrad. Seit 1993 arbeitet er als freier Mitarbeiter im Feuilleton der Neuen Zürcher Zeitung NZZ. 1995–1996 forschte er als Visiting Fellow an der Harvard University. Von 1992–2000 war er Assistent, von 2000–2003 Assistenzprofessor am Slavischen Seminar der Universität Basel. 2003–2004 Assistenzprofessor am Institut für Slavistik der Universität Bern, seit 2005 Ordinarius für slavische Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum.

Publiziert mit der freundlichen Unterstützung durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW)

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-258-06762-7

Alle Rechte vorbehalten.

Copyright © 2005 Haupt Verlag Berne

Jede Art der Vervielfältigung ohne Genehmigung des Verlages ist unzulässig.

Umschlag: Atelier Mühlberg, Basel

Satz: Verlag Die Werkstatt, Göttingen

Printed in xxx

<http://www.haupt.ch>

Inhalt

Einleitung

Ulrich Schmid

Russische Medientheorien

xx

Grundlagen einer Medientheorie in Russland

Nikolai Tschernyschewski

Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit (1855)

xx

Lew Tolstoi

Was ist Kunst? (1899)

xx

Pawel Florenski

Die umgekehrte Perspektive (1920)

xx

Josif Stalin

Der Marxismus und die Fragen der Sprachwissenschaft (1950)

xx

Michail Bachtin

Das Problem des Textes in der Linguistik, Philologie und anderen Geisteswissenschaften. Versuch einer philosophischen Analyse (1961)

xx

Juri Lotman

Theatersprache und Malerei. Zum Problem der ikonischen Rhetorik (1979)

xx

Medien und Politik

Iwan Sassurski

Die Mediatisierung der Politik (2001)

xx

Georgi Potschepzow

Politische Informationstechnologien (2003)

xx

Medien und Gesellschaft

Michail Jampolski

Internet oder Das postarchivarische Bewusstsein (1998)

xx

Michail Epstein

Die Informationsexplosion und das postmoderne Trauma (2000)

xx

Alexander Woiskunski

Die Metaphern des Internet (2001)

xx

Oleg Aronson

Das Fernsehbild oder Adam wird nachgeahmt (2004)

xx

Medien und Kunst

Michail Berg

Literaturokratie. Erfolg, Ruhm, Anerkennung:

Die Genese der Begriffe (2001)

xx

Boris Groys

Die Kunst als Valorisierung des Wertlosen (1992)

xx

Jelena Petrowskaja

Das Problem des photographischen Codes (2002)

xx

Wjatscheslaw Kurizyn

Der Traum von Netz (2002)

xx

Biographische Angaben zu den Autoren

xx

Bibliographische Nachweise

xx

Vorwort

Die Medienwissenschaften gehören an den Universitäten zu den boomenden Fächern. Das Interesse an den Zusammenhängen zwischen Medien, Information und Ideologien ist groß. Die technologischen Innovationen der letzten Jahre haben deutlich gemacht, dass unsere Weltorientierung immer weniger auf direktem Kontakt mit der Realität beruht, sondern zunehmend durch mediale Kodierungen bedingt ist. Globalisierung ist nicht mehr bloß ein politisches Schlagwort, sondern längst schon kommunikative Realität. Jede erdenkliche Information liegt nur noch einen Mausklick entfernt, die Lebenswelt der Menschheit hat sich in eine Benutzeroberfläche verwandelt. Ähnlich wie Walter BENJAMIN in den 1930er Jahren sind wir heute Zeugen einer medialen Revolution: Mit seinem berühmten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935/36) hatte BENJAMIN versucht, die kulturellen Herausforderungen der damals neuen «technischen Künste» wie Fotografie oder Kino zu beschreiben. Gerade auch die Instrumentalisierung dieser Künste durch die totalitären Systeme seiner Zeit zog BENJAMINS besondere Aufmerksamkeit auf sich.

Die aktuelle Situation in Russland ist durchaus mit der Lage im Europa der Zwischenkriegszeit vergleichbar: Die Intellektuellen sind konfrontiert mit einer technologischen Revolution, die in kürzester Zeit das traditionelle Leitmedium Buch in den Hintergrund gedrängt hat. Im postkommunistischen Russland verfügt man zudem über einen geschärften Blick für Inszenierungen der Macht: Das Sowjetimperium war nicht zuletzt auch ein gigantisches Spektakel, das den Bürgern eine hoch ideologisierte Ersatzwirklichkeit vorzugaukeln versuchte. Gerade aus medientheoretischer Sicht sollte man das Jahr 1991 für die russische Kultur allerdings nicht ausschließlich als Einschnitt betrachten – dasselbe gilt für das Jahr 1917. Zahlreiche Medienkonzepte haben die politischen Paradigmenwechsel überdauert und sind nur mit neuen ideologischen Inhalten angefüllt worden. Auch bei der institutionellen Kontrolle über die russischen Medien lassen sich zahlreiche Kontinuitäten beobachten.

Russische Autoren haben diese Prozesse mit kritischem Blick verfolgt und in kulturwissenschaftlichen Arbeiten analysiert. Obwohl in Russland lau-

finden Arbeiten mit medienwissenschaftlicher Relevanz entstehen, existieren die Medienwissenschaften noch nicht als eigene akademische Disziplin. Es gibt bislang noch nicht einmal eine russische Bezeichnung für dieses Fach. Medientheoretische Arbeiten aus Russland sind zudem in Westeuropa kaum bekannt geworden. Es sind vor allem zwei Gründe, die eine Rezeption verhindert haben: Zum einen gibt es natürlich eine Sprachbarriere, zum anderen beziehen sich russische Medientheorien oft auf Kulturbestände, die hier wenig bekannt sind.

Der vorliegende Band will einen Überblick über den Stand der Medientheorie in Russland geben. Bei der Auswahl der Texte wurde darauf geachtet, dass die Argumentation auch für Leserinnen und Leser verständlich ist, die mit den Besonderheiten der russischen Kultur wenig vertraut sind. Aus demselben Grund wird im Haupttext für russische Eigennamen in der Regel auch die aussprachenahle Dudenumschrift verwendet. In den Fußnoten hingegen gelangt die wissenschaftliche Transkription zur Anwendung.

Die Einleitung will die wichtigsten Eckpunkte der russischen Medientheorie abstecken. Es versteht sich von selbst, dass viele relevante Themen hier nur oberflächlich oder auch gar nicht behandelt werden können. Gleichwohl habe ich zumindest versucht, die wesentlichen Entwicklungslinien in der russischen Medientheorie zu skizzieren.

Dieses Buch verdankt sein Entstehen einer Anregung von *Felix Philipp Ingold*. Meine Bochumer Kolleginnen und Kollegen *Maria Brauckhoff*, *Astrid Deuber-Mankowsky*, *Sabine Hänsgen*, *Anne Hartmann*, *Ursula Justus*, *Henrike Schmidt*, *Wolfgang Beilenhoff*, *Vinzenz Hediger* und *Klaus Waschik*, haben mir wertvolle Anregungen und Hinweise gegeben. *Christoph Gassmann* hat dieses Buch mit hoher Fachkompetenz und stilistischem Feingefühl lektoriert.

Ebenfalls zu Dank verpflichtet bin ich der Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften und dem Rektorat der Ruhr-Universität Bochum, die das Erscheinen dieses Bandes mit namhaften Druckkostenbeiträgen ermöglichen haben.

Bochum, im Sommer 2005

Ulrich Schmid

Ulrich Schmid

Russische Medientheorien

Die mediale Repräsentation, Organisation und Konstruktion von Wirklichkeit ist immer auch kulturell bedingt. Viele Medienwissenschaftler beziehen sich in ihren Arbeiten implizit oder explizit auf Kulturspezifika, die ein bestimmtes Mediensystem konstituieren. Eine besonders wichtige Rolle spielen dabei religiöse Traditionslinien, die in den meisten Kulturen die Rahmenbedingungen definieren, unter denen mediale Repräsentation stattfinden kann. Selbst in den technologisierten Medien der säkularisierten Gesellschaften zu Beginn des 21. Jahrhunderts wirken solche Ausprägungen noch stark nach.¹

Gleichzeitig fällt auf, dass die Medienwissenschaft der historischen Dimension besondere Aufmerksamkeit schenkt: In Längsschnittstudien hat man versucht, die abendländische Kulturgeschichte in Abhängigkeit von der technischen Entwicklung der Medien zu beschreiben. Dabei ist die Forschung zu anregenden Einsichten gelangt, die aber nicht selten der Gefahr einer Technikdeterminismus erliegen. So versteht etwa Marshall McLuhan die Ideale der französischen Revolution als Effekte des Buchdrucks,² Neil Postman glaubt, dass Gutenberg und Luther nur zwei Seiten desselben Phänomens darstellen,³ Friedrich Kittler verbindet Jacques Lacans Wahrnehmungskategorien des «Realen», «Symbolischen», «Imaginären» mit den Aufschreibsystemen Grammophon, Schreibmaschine, Film.⁴ Hartmut Böhme dehnt den Längsschnitt schließlich gar bis in die Jungzeitsteinzeit aus und spricht in diesem Zusammenhang von einer «Paläomediologie».⁵ Die spezifische Funktionsweise von Medien kann wahrscheinlich durch eine Analyse der kulturellen Voraussetzungen bestimmter Repräsentationsweisen adäquater als in einer rein diachronen Perspektive erfasst werden.⁶ Das weite Bedeutungsspektrum des Medienbegriffs fordert nachgerade zu einer kulturwissenschaftlichen Erklärung auf: Bereits die Alltagssprachliche Bezeichnung von Zeitungen, Zeitschriften, Fernsehen und Radio als «Medien» wird in jedem Kulturbereich ganz unterschiedlich konnotiert. Ähnliches gilt für einen wissenschaftlich differenzierteren Medienbegriff, der sich auch auf so unter-

schiedliche Bereiche wie Kunsttypologie, Oralität, Körperlichkeit, Raumorganisation oder Wahrnehmungsstruktur erstreckt.

Russland ist in solchen Studien bisher noch wenig ins Blickfeld getreten. Bislang gibt es vor allem kulturhistorische Arbeiten zur Funktion von Medien im Sowjetstaat;⁷ es fehlt aber ein Überblick über die verschiedenen medientheoretischen Konzeptionen, die sich für die russische Kultur als konstitutiv erwiesen haben.

Die Voraussetzungen für die Herausbildung der Informationsgesellschaft präsentierten sich in Russland ganz anders als in Westeuropa oder den USA. Die westlichen Gesellschaften haben spätestens seit der Aufklärung eine Vorstellung von «Öffentlichkeit» ausgebildet, die bis heute den Einsatz von Medien auf entscheidende Weise prägt. Politik und Kultur werden hier als Plattformen konkurrierender, teils sogar konträrer Gesellschaftsentwürfe verstanden. Die Geschichte Westeuropas und der USA ist seit dem späten 18. Jahrhundert weitgehend auch die Geschichte der unterschiedlichen Institutionalisierungen solcher Auseinandersetzungen. In der russischen Kulturgeschichte fehlen bis auf wenige Ausnahmen Pendanten zu der Selbstermächtigung des Individuums gegenüber der Kirche (Reformation) oder gegenüber dem Staat (Aufklärung). Erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann sich in Russland eine literarische Kultur auszubilden, die von den ideologischen Inhalten und den Geschmackspräferenzen des Zarenhofs relativ unabhängig war. Allerdings gelang es der russischen Intelligenzija nur in beschränktem Maß, ihre durchaus beachtliche mediale Präsenz in politische Partizipation umzuwandeln.

Noch prekärer als zur Zarenzeit präsentierten sich die Verhältnisse nach der Oktoberrevolution. Die Sowjetmacht inszenierte sich nicht zuletzt auch als Medienspektakel und wachte eifersüchtig über ihr Regiemonopol.⁸ Die russische Öffentlichkeit wurde in medialen Repräsentationen als Masse kodiert – der individuelle Körper wurde vom Kollektivkörper überlagert. Dieser Kollektivkörper performierte im Stalinismus die gelenkte Rezeption des Staatsspektakels. Michail RYKLIN hat darauf hingewiesen, dass der Imperativ des stalinistischen Terrors lautete: «Juble oder stirb!» Die dekretierte Freude über die reale Existenz des Sozialismus entzog dem individuellen Körper die Verfügungskompetenz über die eigene Emotionalität. Der zeichenhafte Ausdruck von Gefühlen verlagerte sich vom Individuum auf das Kollektiv. Der

Körper des Einzelnen war nur mehr ein Avatar des kollektiven Körpers, er wurde nachgerade zum Medium der offiziellen Gemütsverfassung.⁹ Die visuelle Konstruktion der Massengesellschaft ist indes kein ausschließliches Merkmal der Sowjetkultur. Susan BUCK-MORSS weist darauf hin, dass die Konzeptualisierung des Verhältnisses zwischen Individuum und Masse in der sowjetischen und amerikanischen Kino- und Plakatkultur der Zwischenkriegszeit typologisch durchaus vergleichbar ist. Ein anschauliches Beispiel bietet die Inszenierung einer hyperbolisch überhöhten Figur auf den architektonischen Fetischen der modernen Zivilisation – King Kong auf dem Empire State Building, LENIN auf dem geplanten (nie gebauten) gigantischen Palast der Sowjets.¹⁰

Dass der technische Fortschritt in der UdSSR nie den US-amerikanischen Stand erreichte, hat die Ausprägung der russischen Medienkultur nicht entscheidend behindert – in Russland standen die wichtigsten Medien seit jeher bereits kurz nach ihrer Erfindung und Markteinführung zumindest einem privilegierten Kreis zur Verfügung. Die medial gestützte Verbreitung von Informationen stieß in der Regel auf Hindernisse anderer Art: Es gab und gibt bis heute religiöse, staatliche und gesellschaftliche Sinndispositive, von denen die kulturellen Präferenzen für bestimmte Medien abhängen. Gleichzeitig ist die Tatsache, dass nicht alle Medien zu «Massenmedien» geworden sind, selbst kulturstiftend geworden: Gerade die Exklusivität des Zugangs zu bestimmten Medien verleiht gesellschaftlichen Gruppen in Russland ihre spezifische Identität.

Das Medienkonzept der russischen Orthodoxie

Im russischen Kontext spielt die Orthodoxie eine prägende Rolle bei der Bewertung und Deutung medialer Repräsentation. Die grundlegenden Medienkonzepte der orthodoxen Kirche basieren auf der *Apophase*, also der Unmöglichkeit, adäquate Aussagen über Gott zu machen. Das bedeutet nun gerade nicht, dass man über Gott schweigen soll. Allerdings verbindet sich mit dieser Grundhaltung eine enorme Aufwertung jener Medien, in denen Gott sich den Menschen nach orthodoxem Glauben offenbart: der göttlichen Schrift und der Heiligenbilder.

Die göttlichen Medien sind aus dieser Sicht mehr als reine Übermittlungsinstrumente, sie sind das zu Übermittelnde selbst. Die Schrift inkorporiert

den göttlichen Geist. Dieser Glaube äußert sich bereits in der graphischen Gestalt des glagolitischen Alphabets, das die Slavenapostel KYRILL und METHOD im 9. Jahrhundert für ihre Christianisierungsmission entwarfen. Der glagolitische Buchstabe «a» etwa hat die Form eines Kreuzes. Er bildet jedoch nicht nur ein Ideogramm, sondern gleichzeitig auch ein Akrostich für «az» (ich). Damit wird bereits im graphischen Zeichen die idealtypische Verwandtschaft zwischen Christus und dem menschlichen Subjekt angedeutet. Das Alphabet ist damit nicht einfach ein arbiträres Zeichensystem, sondern verkörpert gewissermaßen den Inhalt jenes Texts, für den es geschaffen wurde:¹¹ Die Buchstabenschrift *ist* gleichzeitig die Heilige Schrift.

Vor dem Hintergrund dieser Konzeption wird deutlich, weshalb die Heilige Schrift auch nicht in erster Linie *verstanden*, sondern *aufgenommen* werden muss. Wichtiger als die Deutung ist die ritualisierte Lesung der Schrift, die den einen unveränderlichen Sinn offen legen soll. Hier verbirgt sich eine orthodoxe Spitze gegen die katholische Tradition der Schriftauslegung. Ansatzweise findet sogar das *Sola-scriptura*-Prinzip der Reformation Eingang in die russische Theologie. Starez ARTJOMI formuliert sein Vertrauen in die göttliche Schrift in einem Sendschreiben:

«Die göttlichen Schriften haben die große Kraft des heiligen Geistes in sich; denen, die sie mit demütigem Sinn und in der rechten Ordnung lesen, bringen sie großen Nutzen. Wenn aber jemand bei seiner Lesung die rechte Ordnung der Schrift zerstört, so behält die Schrift doch stets ihre Kraft.»¹²

Die Wahrheit der Schrift setzt sich also auch über eine falsche Lektüre hinweg. Es ist zwar kein Zufall, dass ARTJOMI im Jahr 1553 in Moskau der Häresie angeklagt wurde: Er kritisierte in einem protestantischen Impetus den Kirchenbesitz, die gewaltsame Ketzerverfolgung und den Zerfall des geistigen Lebens. Später gelang ihm die Flucht aus der Klosterhaft nach Polen-Litauen, wo er sich reformatorischen Gruppen anschloss. In seiner Schriftverehrung stimmt indes sogar ARTJOMI mit der orthodoxen Position überein. Letzte Autorität in Glaubensfragen ist nicht der Auslegende, sondern die Schrift selbst. Dabei wird unterstellt, dass sich der richtige Sinn der Schrift einem unmittelbaren Verständnis erschließt, wenn sich der Rezipient dem zu Ver-

stehenden in gehöriger Demut nähert. Gefordert wird also nicht eine wissenschaftliche Hermeneutik, sondern eine bestimmte Rezeptionshaltung: Die in der Schrift inkorporierte Wahrheit muss in jedem Fall respektiert werden.

Die Offenbarungskraft der Schrift hat weitreichende Konsequenzen für das System der geistlichen Literatur: Das Leitgenre ist nicht etwa der theologische Traktat, sondern die Heiligenvita. Statt einer Anleitung zum rechten Lesen wird eine Anleitung zum rechten Leben gegeben. Die göttliche Schrift kann nicht nach angebbaren Regeln gedeutet und erklärt, sondern muss in einer bestimmten Lebenshaltung aufgenommen werden. Die Heiligenvita bietet das Vorbild für die richtige Einstellung dem göttlichen Text gegenüber.

Die Realpräsenz des Göttlichen im Medium hat auch institutionelle Folgen: Die Etablierung einer akademischen Theologie in Russland gelingt nur ansatzweise. Gerade weil die göttliche Schrift bereits offenbart ist, muss ihr Verständnis nicht mehr wissenschaftlich erklärt und vermittelt werden. Mehr noch: Bei vielen russischen Denkern zieht sich gerade der Katholizismus den Vorwurf zu, den spirituellen Glauben zu «verrationalisieren».¹³ Eine engagierte literarische Darstellung hat diese Position in der Brandrede des Fürsten Myschkin am Ende von DOSTOJEWSKIS Roman *Idiot* gefunden. Myschkin bezeichnet hier den Katholizismus als Lehre des Antichrist, weil sich der Heilige Geist in einem sozialpolitischen Programm aufgelöst habe – der Sozialismus sei ein direktes Resultat der katholischen Weltusurpation, in der sich die kirchliche Hierarchie an die Stelle Gottes selbst gesetzt habe.

Aus der Unerkennbarkeit Gottes in der orthodoxen Kirche folgt nicht dessen Unerfahrbarkeit. Die absolute Nichtdarstellbarkeit Gottes wird kompensiert durch die Präsenz Christi, der als Auferstandener über eine höhere Seinsweise jenseits von Leben und Tod verfügt. Die Existenz Christi kann nicht in herkömmlichem Sinn «dargestellt» werden; sie muss sich laut orthodoxer Auffassung selbst offenbaren. Dies geschieht paradigmatisch im Medium der Ikone. In der Ostkirche verfügt die Ikone über eine prominente Position. Allerdings ist die Affinität des orthodoxen Glaubens zum Bild das Resultat eines harten Kampfes. Der Bilderstreit, der über ein Jahrhundert währte, wurde 843 in Byzanz mit der Verurteilung des Ikonoklasmus abgeschlossen. Die Bilderverehrung bildet seither einen integralen Bestandteil des orthodoxen Glaubens. In der altrussischen Literatur finden sich zahl-

reiche Übersetzungen von Traktaten, die sich mit der Bildproblematik beschäftigen. Besonders interessant sind dabei die Schriften des JOHANNES VON DAMASKUS, der immer wieder nicht nur die Gleichberechtigung, sondern nachgerade die Gleichheit der Bilder mit der Heilsgeschichte in der Bibel hervorhebt.¹⁴ Die Ikone wird dabei in ihrem unbedingten Wahrheitsgehalt der Heiligen Schrift gleichgestellt. Die verbindliche orthodoxe Lehre folgt der Formulierung des vierten Konzils von Konstantinopel: «Denn was die Rede in ihren Silben verkündet, das verkündet und empfiehlt auch die Schrift, die aus Farben besteht.»¹⁵

Die höhere Wahrheit, die in den heiligen Texten und Bildern zu Tage tritt, verbietet ein mimetisches Abbildungsverfahren. Das Medium verweist nicht zeichenhaft auf die irdische Wirklichkeit, sondern öffnet ein «Fenster» in die göttliche Seinssphäre.¹⁶ Deshalb dürfen weder Figuren noch Gegenstände in den Ikonen realistisch dargestellt werden. Eine strenge Detailtreue und eine realitätsnahe Farbgebung würde das gewünschte unwirkliche Licht, das von den Ikonen ausgeht, zerstören. Die Ikone ist im strengen Sinne deshalb kein Bild, das ein wie auch immer geartetes Verhältnis zur empirischen Realität etabliert, sondern offenbart eine eigene Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit wird oft multimedial inszeniert; zu einzelnen ikonischen Darstellungen kurssieren auch zugehörige Ikonenerzählungen.¹⁷

Der Ikonenmaler ist mithin kein schaffender Künstler: Er versteht sich nicht als Autor seines Werks. Die korrekte Bezeichnung für einen Ikonenmaler lautet «Isograph» («Gleichzeichner»). Der individuellen Gestaltung sind enge Grenzen gesetzt; jede Ikone muss nach genau definierten Regeln angefertigt werden. Dahinter steht die Vorstellung, dass die Gestalt des Heiligen immer schon in der Ikone präsent ist. Seine Konturen, die im Herstellungsprozess auf der Oberfläche erscheinen, müssen lediglich aus dem Verborgenen hervorgeholt werden. Der Ikonenmaler erschafft diese Gestalt nicht, sondern deckt sie auf.¹⁸

Letztlich drehen sich sogar die Betrachtungsverhältnisse bei der Ikone um: Sie kann nicht betrachtet werden; es sind vielmehr die Heiligen in der Ikone, die den Gläubigen anschauen. Dasselbe gilt für den göttlichen Text: Der Leser kann sich die Schrift nicht in einem Lektüreakt aneignen, sondern tritt in die göttliche Welt ein, die vom Text nicht repräsentiert wird, sondern darin real präsent ist.

Sprachphilosophische Umsetzungen des orthodoxen Medienkonzepts

Zum Medienkonzept der Ikone gibt es kein Äquivalent in der westlichen Kultur. Dies hat mit der entschiedenen Parteinahme für die Bilder in Byzanz zu tun. Gerade in Abgrenzung zum arabischen Orient, in dem ein totales Bilderverbot gilt, gründet die christliche Identität der Ostkirche auf der Bilderverehrung: Man musste kompromisslos für oder gegen die Bilder Stellung nehmen.¹⁹ Im Westen wies der Bilderstreit nie jene Schärfe auf: Die *Libri carolini*, die um 790 entstanden, definierten die Bilder als «Gefäße des Heiligen». Die religiösen Bilder können damit der Belehrung der Lesekundigen dienen und dürfen verehrt, aber nicht angebetet werden. Erst in der Reformation wurde die Bilderfrage wieder virulent: Radikale Reformatoren wie CALVIN und ZWINGLI lehnten Bilder als «Götzenverehrung» ganz ab, während LUTHER ihre didaktische Wirkung auf das einfache Volk durchaus anerkannte.

Die Realpräsenz des Göttlichen im Medium hat in Russland eine weitreichende Wirkungsgeschichte. Eine interessante Spielart findet sich im Freimaurertum, das im 18. Jahrhundert einen enormen Einfluss auf das russische Geistesleben ausübte. Die Freimaurer entdeckten die eigene Subjektivität als Bereich höchster Authentizität, der aber durch Techniken der Selbsterforschung und Selbstdisziplinierung überwacht werden muss. Dabei spielt das handschriftlich geführte Tagebuch eine wichtige Rolle: In der kontinuierlichen Dokumentierung der eigenen Gedanken und Handlungen soll das Ich zu seinem wahren Kern finden. Die Schrift ist nun allerdings nicht mehr Sitz einer transzendenten göttlichen Wahrheit. Das Freimaurertum geht vielmehr von einem aufgeklärten Deismus aus: Gott hat sich von seiner Schöpfung abgewandt und hinterlässt in der Welt keine Heilszeichen durch aktives Eingreifen. Die Wahrheit ist nicht mehr außerhalb der natürlichen Wirklichkeit, sondern im Menschen selbst zu finden.²⁰ Aufgrund dieser Verschiebung wird die Vorstellung einer Realpräsenz der Wahrheit im Medium der Schrift zweifelhaft. Infolge des technischen Fortschrittes tut sich ein Abgrund auf zwischen der authentischen Handschrift und der irreführenden Druckschrift. Der Freimaurer A. LABSIN spricht sich mit Verve gegen die verderblichen Erzeugnisse des Buchdrucks aus:

«Mit der Erfindung des Buchdrucks strömten Wissensinhalte überallhin und zerstörten durch ihren reißenden Fluß viele Verstandesgebäude, unterwuschen und untergruben die Grundlagen langjähriger Erfahrung und setzten viele Stellen unter Wasser und verwüsteten andere. Kleinigkeiten schwammen obenauf und verdeckten unter sich gewichtige Werke; die Leute begannen, das zu fangen, was obenauf schwamm; und was obenauf schwamm, begann, die Leute zu fangen; die Schreibleidenschaft trat hervor; es erschienen Nachahmer und Kopisten, es erschienen Nachahmungen von Nachahmungen und Kopien von Kopien; die Originale verschwanden, und der schöpferische Verstand wurde gleichsam von der Druckerpresse erdrückt.»²¹

Eine noch radikalere Trennung zwischen Wahrheit und Schrift findet sich bei den Slawophilen, die im 19. Jahrhundert eine starke Geistesströmung bildeten und die Überlegenheit der russischen Kultur gegenüber Westeuropa propagierten. Der Begründer der slawophilen Lehre Alexej CHOMJAKOW ordnet in seinem Traktat *Die Einheit der Kirche* die Wahrheit der Schrift der Unfehlbarkeit der Kirche unter:

«Wer nur die Schrift annimmt und auf sie die Kirche gründet, verwirft in Wahrheit die Kirche und hofft, sie durch eigene Kraft neu zu erschaffen. [...] Das christliche Wissen ist kein Werk der forschenden Vernunft, sondern des seligen und lebendigen Glaubens. Die Schrift ist äußerlich [...] – innerlich ist nur der Geist Gottes. [...] Aus der Schrift allein kann der Mensch nur ein äußerliches, unvollständiges Wissen schöpfen, das die Wahrheit enthalten kann, da es von der Wahrheit ausgeht, aber gleichzeitig notwendig falsch ist, weil unvollständig.»²²

Für CHOMJAKOW ist die Schrift allein ein totes Medium, erst der heilige Geist, der ausschließlich in der Kirche existiert, haucht ihr Leben ein.

Eine dermassen «inspirierte» Schrift ist dann allerdings aus slawophiler Sicht mit Ehrfurcht zu behandeln. Dieses Motiv taucht in prominenter Weise bei DOSTOJEWSKI auf. Im Roman *Die Dämonen* stellt der Student Schatow, dessen Wortmeldungen oft auf dem ideologischen Substrat der Autorposition aufbauen, eine Verbindung zwischen dem Lesen und dem Binden eines

Buchs her:

«Ein Buch lesen und ein Buch binden lassen bedeuten zwei ganz unterschiedliche Entwicklungsstufen. Zuerst lernt der Russe allmählich lesen, im Laufe von Jahrhunderten natürlich, aber mit dem Buch selbst geht er noch unachtsam um, lässt es umherliegen, da er es für eine unwichtige Sache hält. Das Bindenlassen bezeugt aber schon eine Achtung für das Buch, zeigt, dass er nicht nur das Leben lieben gelernt hat, sondern auch als eine große Sache anerkennt.»²³

Eine äußerste Radikalisierung der Vorstellung, die Präsenz Gottes im Medium der Repräsentation könne durch sakrale Praktiken evoziert werden, stellt die so genannte Namensverehrung (*imjaslavie*) dar, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der orthodoxen Theologie zahlreiche Anhänger fand. Die Namensverehrung aktualisierte das orthodoxe Schriftverständnis und verdichtete es zu einem sprachphilosophisch begründeten Glaubensprogramm. Ihren Anfang nahm diese Bewegung mit dem Buch *In den Bergen des Kaukasus* (1907) des Mönchs ILARION. Im Zentrum dieses Texts steht eine mystische Erfahrung, die durch unablässiges Aussprechen des Namens Jesu Christi zustande kommt. Dabei ist die Nennung des Namens kein semiotischer, sondern ein ontologischer Akt: «Im Göttlichen Namen ist Gott selbst anwesend – mit Seinem ganzen Wesen und mit all Seinen unendlichen Eigenschaften.»²⁴ ILARIONS Plädoyer für die Namensverehrung hat auch eine antisemitische Spitze: Das Volk Israel, das ein Namensverbot kennt und seinen Gott nur mit der Umschreibung *Adonai* (Herr) anrufen kann, befinde sich in Blindheit und Verirrung. Die fehlende jüdische Bereitschaft, an die direkte Präsenz Gottes im Namen zu glauben, sei nachgerade «satanisch».²⁵ Für ILARION war die Präsenz Gottes nur denkbar im Medium der gesprochenen Sprache – die jüdische Ehrfurcht vor dem Gottesnamen musste ihm vor diesem Hintergrund als Ablehnung Gottes selbst erscheinen.

Die Namensverehrung stieß auf den erbitterten Widerstand der offiziellen orthodoxen Kirche, in der diese Bewegung als Häresie verurteilt wurde. 1913 wurden mehrere Hundert Mönche unter dem Vorwurf der «Namensvergötzung» aus dem Kloster Athos vertrieben und in verschiedenen russischen Klöstern angesiedelt.²⁶

Die Namensverehrung hat trotz ihrer kirchlichen Verdammung eine wichtige Spur in der russischen Sprachphilosophie hinterlassen. Alexej Lossew zog weitreichende ontologische Konsequenzen aus der Essenz des Namens. Für ihn war Wirklichkeit nicht einfach die Gegebenheit der Realität, sondern die «unzerstörbare Einheit von Idee und Materie». Daraus ergibt sich ein fast magisches Sprachkonzept. Die Bezeichnung eines Gegenstandes, sein Name, ist nicht nur ein Etikett, mit dem man auf ein Ding verweisen kann, sondern der Name konstituiert die «Erscheinung des Dings», sogar sein «Aufscheinen».²⁷ Explizit wiederholt Lossew die Position der Namensverehrung in einem Brief vom 30. Januar 1923 an den Religionsphilosophen Pawel FLORENSKI: «Die göttliche Wesensenergie ist untrennbar von Gott und sie ist Gott selbst [...]. Der Name Gottes ist Gott selbst, aber Gott selbst ist kein Name.»²⁸

Auch Pawel FLORENSKI setzte sich zu Beginn der 1920er Jahre intensiv mit Fragen der Medialität in der russischen Orthodoxie auseinander. In seinem Aufsatz *Die Zauberkraft des Wortes* stellt FLORENSKI der herkömmlichen Identifikation des Wortes mit dem Sinn die Identifikation des Wortes mit der Erscheinung gegenüber. Das Wort ist laut FLORENSKI eine Art Amphibie, die sowohl in der inneren, subjektiven wie auch in der äußeren, objektiven Welt lebt. Kraft dieser Doppelstellung ist das Wort nicht einfach nur ein zeichenhafter Stellvertreter für wirkliche Phänomene, sondern bringt diese Phänomene in einem quasichemischen Prozess hervor:

«Das Wort ist ein Kondensator des Willens, ein Kondensator der Aufmerksamkeit, ein Kondensator des gesamten geistigen Lebens; es verdichtet es, ähnlich wie angereichertes Platin in seinen Poren Sauerstoff verdichtet und dadurch eine enorme Wirkungskraft auf einen Wasserstoffstrahl entfaltet, der auf das Platin gerichtet ist. Der Wasserstoff wird durch den verdichteten Sauerstoff verbrannt. Ebenso wirkt das Wort mit gesteigerter Kraft auf das geistige Leben; zunächst auf das geistige Leben dessen, der das Wort ausspricht, und dann vermittels der Energie, die durch den Kontakt im Sprechenden mit dem Wort und im Wort und durch die Berührung des Geistes freigesetzt wird, auf das Objekt, worauf das ausgesprochene Wort gerichtet ist.»²⁹

In einem ausführlichen Traktat mit dem Titel *Die Namensverehrung als philosophische Voraussetzung* erscheint das Wort als wichtigstes ontologisches Bindeglied zwischen dem Ich und der Außenwelt. Dabei gilt es nicht einfach als Kategorie der Semiotik, sondern der Weltkonstitution überhaupt:

«Aufgrund seiner psychophysiologischen Natur ist das Wort nicht Schall und Rauch, sondern verbindet uns von Angesicht zu Angesicht mit der Wirklichkeit und kann folglich – indem es in Kontakt mit seinem Gegenstand tritt – mit gleicher Berechtigung auf die Offenbarung des Gegenstands in uns als auch auf unsere Offenbarung im und vor dem Gegenstand bezogen werden.»³⁰

Ein ähnliches Sprachkonzept entwarf auch der Philosoph Gustav SPET, der mit seinen semiotischen Schriften als Begründer der Hermeneutik in Russland gelten darf. Im Aufsatz *Das Zeichen und seine Bedeutung als Relation sui generis und sein System*, der wahrscheinlich zwischen 1921 und 1925 entstand, hielt SPET fest:

«Wenn wir das Zeichen in seiner Vermittlerfunktion betrachten, sehen wir, dass es – abgesehen von seiner idealen Bedeutung – jeden beliebigen Gegenstand einer bestimmten Klasse oder Ausdehnung denominieren kann. Es wirkt dadurch wie eine Realisierung und verleiht dem Ideal dadurch exemplarisch eine Existenz. [...] Auf diese Weise verstehen wir die Natur des Zeichens tiefer und sehen, dass das Wort mit seiner Bedeutung eine Relation darstellt, die von zwei Seiten betrachtet werden kann.»³¹

Auch für SPET ist das Wort mithin nicht einfach Zeichen für einen außersprachlichen Referenten, sondern kann als reale Verkörperung einer Idee verstanden werden. SPET macht hier deutliche Anleihen bei der Philosophie der Namensverehrung; allerdings verzichtet er im Gegensatz zu LOSSEW oder FLORENSKI ganz auf theologische Spekulation und präsentiert sein Zeichenverständnis in einem ausschließlich säkularen Kontext. SPET insistiert auf der engen Verbindung zwischen dem Wort und dem denotierten Gegenstand, dessen sinnvolle Existenz in der Welt erst durch das Wort garantiert wird. Allerdings ist der Sinn des Wortes nicht Resultat einer menschlichen Sinnstif-

tung – denn in diesem Fall wäre ein solcher Sinn subjektiv geprägt und damit beliebig –, sondern er existiert als objektive Wahrheit in der Wirklichkeit. In seinem Buch *Erscheinung und Sinn* (1914), mit dem er sehr früh in Russland auf HUSSERLS Phänomenologie aufmerksam machte, entwirft SPET eine optimistische Semiotik, in dem das Zeichen in der Einheit mit dem Bezeichneten die Fülle des Lebens zu bewahren vermag:

«Es erweist sich, dass wir nicht Gefangene in Einzelzellen sind [...], sondern dass wir in unmittelbarer Vernunftsvereinigung die ursprüngliche Einheit des Sinns und die konkrete Ganzheit erfahren, die sich sowohl im Zeichen als auch im Gegenstand offenbart.»³²

SPETS sprachphilosophische Vision richtete sich auf die Etablierung einer streng wissenschaftlichen Hermeneutik, die den objektiven Sinn der Dinge freizulegen hätte. Dabei ging es SPET keinesfalls um die Klärung der Bedingungen, unter denen menschliches Verstehen möglich wird: Ein solches Vorhaben würde sich sofort dem Verdacht des Psychologismus aussetzen. SPETS Hermeneutik zielte vielmehr auf die Beschreibung der «Vernunft des Verstehens» (*razum razumenija*), die selbst über eine objektive Qualität verfügt.³³ Aus diesem Grund spielt auch das Problem der medialen Bedingtheit von textuellen Informationen bei SPET eine untergeordnete Rolle. Weder Form noch Inhalt eines Textes wird von der Übermittlung durch einen bestimmten Kommunikationskanal deformiert; der Sinn des Textes wird durchaus hegelianisch gefasst als Erscheinung eines objektiven Geistes, die es mit einem hermeneutischen Instrumentarium zu erfassen gilt.

Die Denktradition, die sich von der Namensverehrung über die Religionsphilosophie bis zu SPETS Projekt einer russischen Hermeneutik zieht, kann bis zu Michail BACHTIN weiterverfolgt werden. Das «Wort» spielt eine zentrale Rolle in seinem Dostojewski-Buch aus dem Jahr 1929; die Analyse des «mehrstimmigen Wortes» wird dann noch deutlicher in der zweiten Fassung des Buchs von 1963 herausgearbeitet.³⁴ BACHTIN wendet sich strikt gegen eine stilistische Untersuchung von Werken einzelner Autoren, weil hier das «lebendige Wort» zu einem «histologischen Präparat» verkomme. Eine solche Sezierung des künstlerischen Wortes reduziere die menschliche Rede auf den isolierten Text und missachte die soziale Realität, die dem Wort erst seine organische Einheit ver-

leihe.³⁵ Obwohl dieser Wortbegriff durchaus in der Tradition von FLORENSKI steht,³⁶ bewegt sich BACHTIN hier gleichzeitig auf einer explizit marxistischen Argumentationslinie. Es ist interessant, dass der Begriff des Mediums bei ihm im Zusammenhang mit der Ausdrucksmöglichkeit des Bewusstseins auftaucht. Im Buch *Marxismus und Sprachphilosophie* (1929), das aus den Diskussionen des philosophischen Zirkels um BACHTIN entstanden ist, kommt dem Wort eine prominente Funktion als Trägerelement von Ideologien zu. Dabei wird das Wort explizit als «Medium» (im Original lat.) bezeichnet, in dem sich das individuelle Bewusstsein überhaupt erst ausdrücken kann:

«Auch wenn die Realität des Worts wie bei jedem Zeichen zwischen Individuen angeordnet ist, so wird das Wort gleichzeitig mit den Mitteln des individuellen Organismus hervorgebracht ohne Hilfe irgendwelcher Instrumente oder nicht-körperlichen Materials. Dadurch wurde das Wort zum Zeichenmaterial des inneren Lebens – des Bewusstseins (innere Rede). Denn das Bewusstsein konnte sich nur entwickeln, indem es über ein elastisches und körperlich-expressives Material verfügte. Ein solches war das Wort.»³⁷

BACHTINS gesamtes Denken kreist um die Bedingung der Möglichkeit des Worts, in dem sich das menschliche Bewusstsein zum Ausdruck bringt. Erkenntnisleitend wirkt dabei die Frage, wie die Erkenntnis des Individuums im Medium des Worts möglich sei. BACHTIN polemisiert mit dem antiken Sinnspruch des Orakels von Delphi «Erkenne dich selbst» und unterstreicht die Wichtigkeit der Position einer «Außerhalbfindlichkeit» (*vnenachodimost'*). Nur wer ein Individuum von außen sehen könne, sei in der Lage, ein abschließendes Wort über diesen Menschen zu sprechen. Der Sprechende selbst könne höchstens durch Simulation einer Außerhalbfindlichkeit wertsetzende Aussagen über sich selbst treffen.³⁸

BACHTIN analysiert jede sprachliche Äußerung im Spannungsfeld zwischen mindestens zwei «Bewusstseinen». Ein isolierter Text kann keinen Sinn entwickeln. Ähnliches gilt auch für die technische Reproduktion eines Texts: Auch wenn die physische und sogar die typographische Gestalt der Schrift unverändert bleibt, erhält der Text durch die veränderte hermeneutische Situation, in die er gestellt wird, eine neue Sinndimension.

BACHTIN geht von einem maximal erweiterten Textbegriff aus: Für ihn kommt jede menschliche Handlung, jedes menschliche Empfinden einem Text gleich, der verstanden und interpretiert werden muss. Dabei hat man es gewissermaßen mit einer Doppelung von Deutungen zu tun: Das Verhalten des anderen stellt bereits eine deutende Reaktion auf die gegenständliche Realität dar; ich muss meinerseits die sinnproduzierende Reaktion des anderen in einen sinnvollen Text für mich überführen.

BACHTIN interessiert sich in diesem Zusammenhang auch für medienspezifische Unterschiede in der künstlerischen Repräsentation von menschlichen «Bewusstseinen». Es gibt beispielsweise einen entscheidenden Unterschied zwischen einem Tagebuch, das von einer lebenden Person geführt wird, und einem Tagebuch, das in der Literatur als Kunstform eingesetzt wird: Hinter der erzählenden Stimme des fiktionalen Tagebuchs sucht der Leser nach der Stimme des Autors, der allerdings nur indirekt in Erscheinung tritt – seine Stimme schwingt in der Sujetkomposition, in der Stilisierung der Erzählinstanz, im Dialogaufbau mit. Gerade die verborgene Präsenz des Autors macht den Roman für BACHTIN zum selbstanalytischen Medium *par excellence*. Im Roman gewinnt der Autor eine fiktionalisierte Position der Außerhalb befindlichkeit, von der aus er sein eigenes Leben dialogisch gestalten und reflektieren kann. Gerade die Unabgeschlossenheit der Romanfiguren – und damit auch der versteckt operierenden Autorstimme – wird dabei zum größten Vorteil solcher Selbstpräsentation: Der Verstehensprozess des Individuums wird nicht mit einem «letzten Wort» abgeschlossen, sondern als offener Dialog präsentiert.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, weshalb BACHTIN etwa Selbstporträts von Malern ablehnt: Auf dem Gemälde ist die menschliche Persönlichkeit abgeschlossen, sie wird in einem Zustand des «Quasi-Gestorbenseins» dargestellt. Im Selbstporträt bringt der Maler aus BACHTINS Sicht sein eigenes schaffendes Bewusstsein zum Stillstand, er friert es ein und tötet es ab.

Gleichwohl gilt die bildende Kunst BACHTIN als hermeneutische Schule: Die Literatur verleitet dazu, die dargestellten Figuren von innen heraus zu verstehen. Bei einer solchen Lektüre würde aber die hermeneutisch fruchtbare Position der Außerhalb befindlichkeit aufgegeben. Deshalb fordert BACHTIN ein Lesen «von außen», in dem literarische Figuren wie gemalte Menschen wahrgenommen und interpretiert werden:

«Ein literarisches Kunstwerk wird für jede Handlungsfigur von außen entworfen, und wenn wir lesen, müssen wir die Handlungsfiguren von außen und nicht von innen verfolgen. Allerdings erweist sich die expressive Interpretation des Äußeren (sowohl des Helden als auch des Gegenstandes) gerade im literarischen Kunstwerk (und noch mehr in der Musik) als besonders verführernd und überzeugend, weil die Außerhalb-befindlichkeit des beobachtenden Autors nicht über dieselbe räumliche Prägnanz verfügt wie in den bildenden Künsten (die visuellen Eindrücke werden durch emotional-willenhafte Äquivalente ersetzt, die an das Wort geheftet sind).»³⁹

Der menschliche Körper markiert für BACHTIN die Grenze, an der zwei Bewusstseine aufeinander treffen. Ausgehend von dieser Grenze muss der Dialog zwischen den Bewusstseinen in den Medien der Kunst inszeniert werden.

Medienkonzepte der Avantgarde und des Sozialistischen Realismus

Es fällt auf, dass BACHTIN sich in seinen theoretischen Überlegungen fast ausschließlich auf ästhetisches Beispielmateriale aus dem 19. Jahrhundert, aus der Renaissance und oft sogar der Antike bezieht. Seine Kronzeugen in der Literatur sind DOSTOJEWSKI, TOLSTOI und RABELAIS, in der bildenden Kunst GIOTTO, MICHELANGELO und REMBRANDT. Diese Besonderheit ist vermutlich auf den Umstand zurückzuführen, dass BACHTINS Medienanalysen der synästhetischen Kunst des Modernismus wenig angemessen sind. Die Überschreitung der Grenzen zwischen Literatur, Graphik, Malerei und Musik ist gerade in den Kunstwerken des frühen 20. Jahrhunderts besonders ausgeprägt und verhindert daher eine medienspezifische Unterscheidung, wie sie BACHTIN noch für das 19. Jahrhundert auf überzeugende Weise durchführen konnte.

Gerade die russische Kultur des frühen 20. Jahrhunderts bietet aber in medientheoretischer Hinsicht interessantes Beispielmateriale. Bereits die Symbolisten problematisierten die traditionelle mediale Trennung von Leben und Kunst und entwarfen das Konzept des «Lebensschöpfung» (*žiznetvorčestvo*). Die Biographie der symbolistischen Dichter sollte selbst zum ästhetisch gestalteten und für das Publikum lesbaren Text werden. Der

Autor stand nicht als diskrete Größe neben oder gar über seinem Text, sondern bildete zusammen mit dem Text ein Gesamtkunstwerk.⁴⁰ Im «Symbol» sollte der Gegensatz zwischen «Wort» und «Gegenstand» überwunden werden. Die Ästhetisierung des Lebens meinte mehr als die Inszenierung der eigenen Biographie nach literarischen Mustern: Die russischen Symbolisten wollten eine neue Realität des Geistigen gewinnen.⁴¹ Das Leben selbst wurde zum Medium des künstlerischen Gestaltungswillens. Der Doyen und Organisator der symbolistischen Bewegung Valeri BRJUSSOW erhob in einem Gedicht «an den jungen Dichter» die Kunst zum obersten Maßstab des Lebens:

*«Sorge dich nicht wegen anderer Leiden,
Liebe nur dich allein, grenzenlos, ewig,
Diene den Künsten du immer und neige
Dich nur ihnen, bedenkenlos, selig.»⁴²*

Besonders deutlich manifestierte sich die mediale Übertragung von literarischen Bedeutungspotenzen ins Leben in der Biographie des symbolistischen Lyrikers Alexander BLOK. Er debütierte 1904 mit *Gedichten über die Wunderschöne Dame*, in denen er ein mystisches Weiblichkeitsideal besang. Gleichzeitig führte er eine Kunstehe mit der Tochter des Chemikers MENDELEJEW – die Rhetorik, die Verhaltensmuster und sogar die sexuelle Gestaltung der Liebesbeziehung ordneten sich ganz literarischen Mustern unter. So ist etwa bezeichnend, dass BLOK sein intimes Tagebuch genau an jenem Tag beendete, an dem er seiner Geliebten einen Heiratsantrag machte: Die künstlerische Reflexion seines Lebens hatte sich vom Papier auf das Medium der Partnerschaft verlagert.

Noch deutlicher manifestiert sich dieser Übergang in den Versuchen futuristischer Maler, sich selbst zum Kunstwerk zu machen. Im September 1913 traten Michail LARIONOW und Natalja GONTSCCHAROWA mit grell bemalten Gesichtern auf die Moskauer Straßen und erregten sofort höchstes Aufsehen. Autor und Werk fallen in der Gesichtsbemalung in eins – Kunst entsteht nicht mehr in einem einmaligen Schöpfungsakt, sondern wird als Prozess verstanden, der im Leben immer aufs Neue realisiert werden muss. Im Manifest *Weshalb wir uns bemalen* erklärten die Futuristen ihre Beweggründe:

«Wir haben die Kunst mit dem Leben verknüpft. Nach der langen Abgeschiedenheit der Künstler haben wir laut nach dem Leben gerufen, und das Leben ist in die Kunst eingedrungen, nun ist es Zeit für die Kunst, ins Leben einzudringen. Die Bemalung des Gesichts – das ist der Beginn dieses Eindringens. [...]

Tätowierung ist unsere Sache nicht. Man tätowiert einmal und für immer. Wir aber bemalen uns für eine Stunde, und eine Veränderung der seelischen Verfassung ruft nach Veränderung der Bemalung, so wie ein Bild das andere verschlingt, so wie hinter einer Autoscheibe die Schaulenster beim Vorüberfließen ineinanderfließen – so ist unser Gesicht.»⁴³

Im «Lebensschöpfungstum» wirkt die Realpräsenz des Dargestellten aus dem Medienkonzept der Ikone nach. Die Gesichtsbemalung der Futuristen stellt allerdings die Verhältnisse auf den Kopf: Nicht mehr der Abgebildete ist im Bild selbst anwesend, sondern das Bild selbst erhält höchste Lebensrealität – die natürliche physiognomische Zeichenhaftigkeit des menschlichen Antlitzes wird ergänzt durch Kunst. Der Sinnausdruck des Gesichts ergibt sich aus der Kombination von Hintergrund und Farbe. Letztlich werden dadurch Medium und künstlerische Gestaltung wie in der Ikone ununterscheidbar.

Die fortschreitende Auflösung der kategorialen Grenze zwischen Leben und Kunst äußerte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einer Krise der naturalistischen Malerei. Zu Beginn des Jahres 1913 ereignete sich in der Moskauer Tretjakow-Galerie ein Vandalenakt, dem Ilja REPINS Bild *Iwan der Schreckliche und sein Sohn* zum Opfer fiel. Ein Ikonenmaler namens BALASCHOW hatte in einem Anfall geistiger Umnachtung mit einem Schustermesser auf das Gemälde eingestochen. REPINS realistisches Gemälde zeigt den Zaren, der seinen eigenen Sohn umbringt. Die vordergründige Motivation BALASCHOWS lag darin, dass er den Zaren für seine Mordtat bestrafen wollte. Medientheoretisch ist der Vorfall deswegen interessant, weil er zeigt, wie die dominante «Verlebendigung der Bilder» im russischen Modernismus dazu führte, dass mimetische und illusionistische Kunst nicht mehr verstanden werden konnte.⁴⁴ Darstellung und Realität fielen für BALASCHOW in eins – der verrückte Ikonenmaler erwies sich damit paradoxerweise als idealer Akteur der Lebenskunst des russischen Modernismus.

Besonders aggressiv sprach sich Kasimir MALEWITSCH im Jahr 1914 gegen naturalistische Kunst aus, die «bestenfalls eine Farbphotographie und schlimmstenfalls ein Friedhof am Ende der Stadt» sei. Im selben Atemzug disqualifizierte MALEWITSCH auch die Photographie als reine Reproduktion der Wirklichkeit.⁴⁵ Solche Stellungnahmen verkannten, dass Künstler wie Anatoli TRAPANI bereits im Jahr 1912 Photos mit Bromöl behandelten und dadurch nichtnaturalistische Effekte erzielten.⁴⁶

Nach der Oktoberrevolution entdeckten die Intellektuellen um die Avantgarde-Zeitschrift LEF (*Linke Front der Künste*) die Photographie als «Projektionsfläche für Sinn». Der photographische Naturalismus wurde programmatisch verneint. Das Photo spiegle die Realität nicht, sondern organisiere sie.⁴⁷ Alexander RODTSCHENKOS Photokunst bietet das berühmteste Beispiel für eine strenge Bildkomposition, die durch Wahl des Ausschnitts, der Perspektive und der Lichtverhältnisse auch in wirklichen Settings künstlerische Strukturen aufdeckt. Alexander RODTSCHENKO, Gustav KLUZIS und El LISITZKY produzierten überdies Photocollagen, deren Aussage sich nicht aus den einzelnen Elementen, sondern aus ihrem Arrangement ergab.

Die Anerkennung der gestalterischen Möglichkeiten, die in der Photographie lagen, bildete die Voraussetzung, dass auch die Malerei photographische Kunstgriffe wie Überbelichtung oder Tiefenschärfe übernahm. Michail LARIONOW schuf 1912 verschiedene Bilder, die die Genrebezeichnung «Photographische Studie» trugen.⁴⁸ Auch Pawel FILONOW ging in einigen Gemälden von Photos aus, deren formale Komposition er zwar beibehielt, die er aber durch grelle Farben verfremdete.⁴⁹ Durch solche Übergänge wurde einerseits die Photographie als selbständiges künstlerisches Medium anerkannt, andererseits befreite sich die bildende Kunst aus der falschen Konkurrenz mit der Photographie um eine möglichst getreue Abbildung der Wirklichkeit.

Diese Entwicklung galt allerdings nur für die Avantgarde der frühen 1920er Jahre. In der Kultur des Stalinismus lässt sich eine auffällige Rückkehr der Malerei zu einem Photorealismus beobachten. Ein gutes Beispiel bieten die Leninbilder von Isaak BRODSKI aus den Jahren 1926–1930.



Isaak BRODSKI: W.I. Lenin im Smolny (1930).
Historisches Museum, Moskau

Die hyperrealistische Ästhetik stellte sich in den Dienst einer phantastischen Verdichtung der Zeit: Sowohl das Vergangene als auch das Zukünftige sollte in der Gegenwart sinnlich erfahrbar werden.⁵⁰ Der tote LENIN wurde in einer lebendigen Weise vergegenwärtigt, die an die Realpräsenz der Heiligen in der Ikone erinnert.⁵¹ Interessanterweise löste BRODSKIS Darstellungstechnik eine ähnliche Kritik aus, wie sie im 17. Jahrhundert an allzu realistischen Ikonen geübt wurde. Der Wortführer der Altgläubigen, Protopop AWWAKUM protestierte in scharfen Worten gegen neue Darstellungen von Christus:

«Gott hat es zugelassen, dass sich in unserem russischen Land Isographen mit einer unwürdigen Art der Ikonenmalerei verbreiten. [...] Die Sache verhält sich nämlich so: Sie malen das Bild des Erlösers Emmanuel, ein aufgedunsenes Gesicht, rote Lippen, gelocktes Haar, dicke Hände und Muskeln, aufgeschwollene Finger, ebenso die Beine mit dicken Schenkeln, ganz wie ein Deutscher mit dickem Bauch ist er dargestellt, es fehlt nur noch der Säbel an der Hüfte.»⁵²

Alexander RODTSCHENKO zielte in die gleiche Richtung, als er 1928 einen Aufsatz mit dem programmatischen Titel *Gegen das synthetische Bild, für die Momentaufnahme* veröffentlichte. RODTSCHENKO wandte sich gegen die realistische Darstellung LENINS im Medium der bildenden Kunst, weil die Malerei niemals die von ihr angestrebte Synthese der Handlungen und des Charakters des Abgebildeten erreichen könne. Er brachte seine Kritik auf den Punkt: «Wir wenden uns gegen die Entstellung Lenins durch die Kunst.»⁵³ RODTSCHENKO empfahl selbst die Kombination von Momentaufnahmen des Revolutionsführers. Das synthetische Bild LENINS sei möglich, aber nur in einer Serie von Schnappschüssen, die LENIN bei der Arbeit und in der Freizeit zeigen.⁵⁴ Eine ähnliche Position vertrat Ossip BRIK, der 1926 in der Zeitschrift *Sowjetisches Photo* eine strenge Trennungslinie zwischen Photographie und Malerei gezogen hatte: «Der Photograph dokumentiert das Leben, der Maler malt Bilder.»⁵⁵ 1928 veröffentlichte BRIK einen Essay mit dem Titel *Vom Bild zum Photo*, in dem er kritisierte, dass sich die Photographie immer noch im Bann der Malerei befinde:

«Die Aufgabe des heutigen Photographen besteht nicht darin, den Volkskommissar dann aufzunehmen, wenn er allein ist und sich in einer photographischen Position befindet, sondern umgekehrt – ihn dann aufzunehmen, wenn er maximal mit seiner Umwelt verbunden ist und real, nicht photographisch handelt. [...]

Man darf nicht ein isoliertes Haus oder einen einzelnen Baum photographieren, das kann möglicherweise sehr schön sein, aber es wird Malerei sein, es wird Ästhetik sein, es wird ein ästhetisches Auskosten eines einzelnen Gegenstandes zum Schaden seiner Verbindung mit den übrigen Erscheinungen der Natur oder den Erzeugnissen der menschlichen Arbeit sein.»⁵⁶

In einem ähnlichen Sinne argumentierte auch Wladimir MAJAKOWSKI, als er die naturgetreue Darstellung LENINS durch einen Schauspieler in Sergej EISENSTEINS Film *Oktober* (1927) scharf kritisierte. MAJAKOWSKI forderte statt der mimetischen Illusion die Einfügung von authentischen Dokumentaraufnahmen in Filme über den Revolutionsführer.⁵⁷

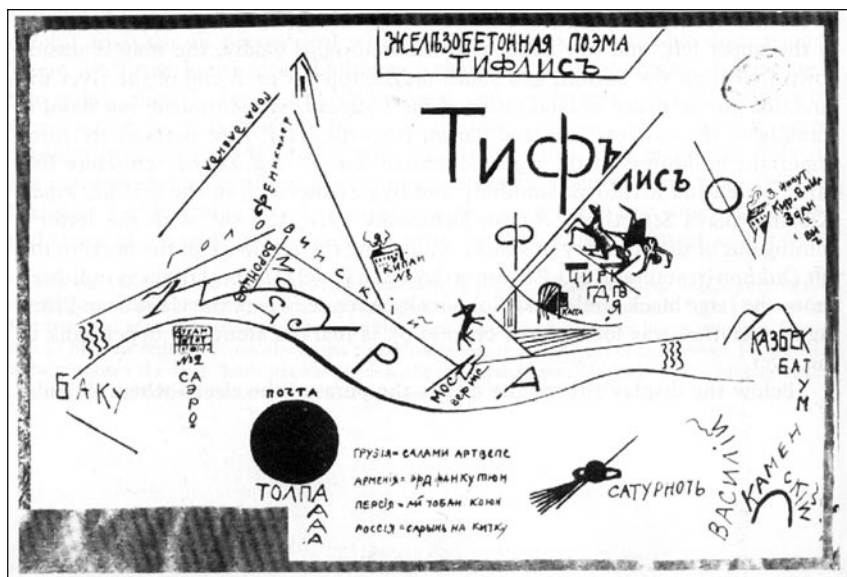
RODTSCHENKO und MAJAKOWSKI gehörten zu den wichtigsten Meinungsführern des LEF. Im Medium des Schnappschusses bzw. des Dokumentar-

films erblickten sie die gelungene Verschränkung von Leben und Kunst. Bereits früher hatte die Aufhebung der kategorialen Grenze zwischen Ästhetik und Realität eine politische Begründung erhalten. Sergej TRETJAKOW schrieb 1923 im Artikel *Kunst in der Revolution und Revolution in der Kunst*:

«Es gibt die Losungen: Kunst für alle! Die Kunst in die Massen! Die Kunst auf die Straße! Diese Losungen sind ziemlich unbestimmt, wenn man berücksichtigt, dass Kunst zwei Seiten hat: Die Fixierung persönlicher Erlebnisse und Gefühle im Material (das Schaffen) und die Wirkung der geschaffenen Formen auf die Psyche der Menschen (Rezeption). Diese beiden Seiten werden unter den Bedingungen der bürgerlichen Gesellschaft zwischen zwei verschiedenen Gruppen aufgeteilt. Die Gruppe der Rezipienten – ein passives Publikum, Menschen, die einen großen Teil ihres Lebens für eine sinnlos eingesetzte, ungeliebte Arbeit hingeben – strebte danach, ihre Mußestunden mit einer Beschäftigung auszufüllen, die, bei einem minimalen Energieaufwand, Freude bereitet, Interesse erregt und die Stimmung hebt. [...] Und zu Hilfe kamen ihnen dabei die Maler, Dichter, Musiker und Schauspieler. Unter dem Warenzeichen der Belehrung und Vervollkommnung, überirdischer geistiger Erleuchtungen wurde den Menschen neben ihrem eigenen Leben, das sie zwar jammernd, aber widerspruchslos hinnahmen, ein anderes, fiktives Leben geboten. [...] Kunst war ein Trick mit fast hypnotischem Charakter. [...] Eben deshalb blieb die Revolution im Schaffen der Dichter und Künstler unserer Epoche ein ›Ereignis‹, über das man schreibt, das man abbildet. Dieses Phänomen heißt dann ›revolutionäre Thematik‹. [...] Wiederum bringt man die Menschen wie im Panoptikum dazu, die Revolution durch das Fensterchen des Verses zu betrachten. Jeder soll ein Künstler sein, ein vollendeter Meister in der Sache, die er im gegebenen Moment tut. [...] Der Schwerpunkt der Kunst wird aber im Leben selbst liegen – in den Linien und Formen seiner Dinge, in der Sprache, die täglich gesprochen wird, in den Geräuschen der Fabriken, Betriebe, Häfen, Straßen, der Traktoren und Arbeiterversammlungen.»⁵⁸

Die russische Avantgarde revolutionierte nicht nur die traditionelle Beziehung zwischen Autor, Werk und Publikum, sondern auch die konventionelle

Funktionalität der Sinn transportierenden Medien. Dichtung sollte nicht mehr einfach ausschließlich im Medium der alphabetischen Schrift möglich sein – man suchte nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten im intermedialen Spannungsraum zwischen Literatur, bildender Kunst, Musik und Tanz.⁵⁹ Literarische Werke wurden in sorgfältig komponierter Bildform präsentiert, wobei die einzelnen Zeichen einen direkten ikonischen Sinngehalt erhielten.⁶⁰ Ein gutes Beispiel bietet Wassili KAMENSKIS Gedicht *Tiflis*, das die Topographie der georgischen Hauptstadt graphisch inszeniert:



Wassili KAMENSKI: *Tiflis* (1918)

Insbesondere wandten sich die Futuristen auch gegen den unifizierenden Buchdruck, in dem standardisierte Typen eingesetzt werden.⁶¹ Im Manifest *Das Wort als solches* hielt Alexej KRUTSCHONYCH fest:

«Ein Wort, das in einer individuellen Handschrift oder einer besonderen Schriftart geschrieben wird, hat keinerlei Ähnlichkeit mit demselben Wort in anderer typographischer Gestalt.»

KRUTSCHONYCH setzte diese Auffassung in seiner künstlerischen Produktion ins Werk: Er ließ seine Werke nicht drucken, sondern benutzte die anachronistische Technik der Lithographie, die jedem Wort eine eigene Gestalt verlieh. Außerdem wurden für die einzelnen Exemplare eines Buchs verschiedene Papiersorten verwendet, einzelne Seiten wurden handkoloriert oder vertikal in das Buch eingefügt.⁶² In einzelnen Kompositionen entwarf KRUTSCHONYCH sogar graphische Zeichen, die an Buchstaben erinnern und damit der physischen Gestalt des Graphems ein eigenes semantisches Gewicht geben. KRUTSCHONYCH durchbrach mit solchen Verfahren die mediale Grenze zwischen Schrift und Bild – oder in Charles S. PEIRCES Terminologie: zwischen symbolischem und ikonischem Zeichen. Die reine Konventionalität einer Buchstabenfolge wurde aufgehoben. Der schriftliche Text verweist nicht mehr auf einen Inhalt, der sich von den repräsentierenden Zeichen unterscheidet, sondern die Buchstaben entfalten eine eigene ästhetische Wirkung. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, weshalb KRUTSCHONYCH seine Broschüren als Unikate herstellte: Die künstlerische Sinnpotenz des Werks konnte nur durch die Einzigartigkeit jedes Exemplars garantiert werden.

Auch EL LISSITZKY verkündete das Ende des traditionellen Buchs.⁶³ Im Aufsatz *Das Buch* (1926) errichtete er für «Erfindungen auf dem Gebiet des allgemeinen Verkehrs» eine Evolutionsreihe, die vom aufrechten Gang über das Rad, den Wagen, das Auto bis zum Aeroplan reichte. Parallel dazu setzte er eine Sparte «Erfindungen auf dem Gebiet des Gedankenverkehrs». Hier endet die Reihe allerdings nach den Stationen artikulierte Sprache, Schrift beim Buchdruck – also beim Äquivalent des Wagens. Für die Entwicklungsstadien Auto und Aeroplan stehen die entscheidenden Erfindungen der Zukunft noch aus. EL LISSITZKY hegte allerdings keinen Zweifel, dass die weitere Entwicklung wie auch in anderen Medienbereichen durch eine Dematerialisierung gekennzeichnet sein würde:

«Die Korrespondenz wächst, das beschriebene Papier, das verbrauchte Material schwillt an, da entlastet das Ferngespräch. Dann wächst das Leitungsnetz, das Leitungsmaterial, da entlastet das Radio. Das Material verringert sich, wir dematerialisieren, wir verdrängen träge Materialmassen durch entspannte Energie.»⁶⁴

Die von El LISSITZKY konstatierte Dematerialisierung von Information ging Hand in Hand mit einem Paradigmenwechsel in der Philologie. Der russische Futurismus ist die erste Stilrichtung in der russischen Literaturgeschichte, die gleichzeitig auch einen konzeptuell parallel gelagerten literaturwissenschaftlichen Ansatz hervorbrachte, nämlich den Formalismus. Roman JAKOBSON, der in seiner Jugend futuristische Verse schrieb und später den Prager Strukturalismus mitbegründete, verbindet in seiner Person sogar Kunst und Theorie. Der Futurismus geht von einer Autonomie der künstlerischen Form aus, die selbst die *raison d'être* des literarischen Werks ausmacht. Die futuristischen Experimente kappen nachgerade die semiotische Beziehung zwischen dem Wort und der dargestellten Welt und etablieren eine eigene «hinter-sinnige» Sprache (*zaum*), in der Bedeutung und Lautgestalt in eins fallen. Solche Kunstkonzeptionen spiegeln sich – wenn auch in weniger ausgefallener Form – in den wissenschaftlichen Grundaxiomen des Futurismus. Programmatisch wendet sich Wiktor SCHKLOWSKI, einer der wichtigsten Vertreter des Formalismus, gegen die traditionelle Vorstellung, Literatur sei «Denken in Bildern». Damit hatte SCHKLOWSKI vor allem die Zeichentheorie des Sprachwissenschaftlers Alexander POTEBNJA im Visier. POTEBNJA unterschied drei Seiten des Wortes: lautliche Hülle, abstrakte Bedeutung und bildhafte Vorstellung.⁶⁵ Dieser Position hält SCHKLOWSKI entgegen, Literatur sei nicht einfach die Übersetzung einer bestimmten Lebensproblematik in eine anschauliche Folge von Symbolen, sondern bilde ein geschlossenes, autonomes System, in dem die Sprache selbst als Baumaterial für das literarische Kunstwerk diene. Die wissenschaftliche Analyse eines Textes habe sich ausschließlich mit der künstlerischen Faktur zu beschäftigen. SCHKLOWSKI geht soweit, dass er das Kunstwerk nachgerade als «Summe der darin angewandten Kunstgriffe» definiert.⁶⁶ Zentralen Stellenwert erhält in der formalistischen Theoriebildung der Begriff der «Literarizität» (*literaturnost'*). Damit ist die ästhetische Organisationsstruktur eines Textes gemeint, die ihn zu einem literarischen Kunstwerk macht.⁶⁷ Hier lässt sich durchaus ein Nachwirken des ikonischen Medienkonzepts feststellen: Der literarische Text wird nicht als ein neutrales Medium begriffen, das sich auf seine Funktionalität als Transportmittel für einen ästhetischen Inhalt reduzieren lässt. Aus formalistischer Sicht ist ein Text keine Repräsentation eines literaturfremden Inhalts, sondern das Kunstwerk selbst. Mehr noch:

Die Anordnung der einzelnen Sinnelemente im Text konstituiert erst die fiktionale Welt. Texte bilden also nicht Wirklichkeit nach, sondern bringen sie hervor. Dabei steht die im Text entworfene Wirklichkeit in einem relativen Unähnlichkeitsverhältnis zur empirischen Realität. Die künstlerische «Verfremdung» (*ostranenie*) ist ein medialer Effekt, der durch den Text selbst inszeniert wird. Der Formalismus geht davon aus, dass wahre Kunst durch die Verfremdung das alltägliche Sehen entautomatisiert und zu einer neuen Sicht auf die Wirklichkeit führt.⁶⁸ Auch in diesem gnoseologischen Heilsprogramm nähert sich der Formalismus dem Medienkonzept der Ikone an: Auch der Gläubige soll ja im Kontakt mit der Ikone zu einer neuen Weltwahrnehmung hingeführt werden. Die erwünschte Veränderung der Sichtweise basiert in beiden Fällen gerade nicht auf der Annahme, dass die Wiedergabe der defizienten Realität möglichst originalgetreu erfolgen muss. Sowohl die Ikone als auch das formalistisch verstandene Kunstwerk wollen nicht Gegenstand der Wahrnehmung sein, sondern die Wahrnehmung selbst beeinflussen.⁶⁹

Das formalistische Kunstkonzept kollidierte allerdings bald mit der marxistischen Literaturwissenschaft, die sich Ende der 1920er Jahre immer rabiater als einzig gültige Doktrin durchsetzte. Literatur wurde nur noch als mediale Widerspiegelung der revolutionären Wirklichkeit verstanden; autonome Textkonzepte wurden als «idealistische Verirrungen» gebrandmarkt. Eine pointierte Einschätzung gab Lew TROTZKI in seinem Buch *Literatur und Revolution* (1923):

«Die formale Schule ist eine von Stubengelehrten präparierte Frühgeburt des Idealismus, auf die Fragen der Kunst angewandt. Auf den Formalisten liegt das Siegel eines frühreifen Popentums. Sie sind Johanniter, für sie war im Anfang das Wort. Aber für uns war im Anfang die Tat. Das Wort folgte ihr nach als ihr lautlicher Schatten.»⁷⁰

Im Jahr 1930, auf dem Höhepunkt der Hetze gegen den Formalismus, verstieg sich die offizielle Presse zu Tautologien, die über keinerlei Aussagekraft mehr verfügten: «Die Weltanschauung, die Philosophie, die Methode des Formalismus sind *durch und durch falsch*, weil sie *durch und durch reaktionär* sind, und *reaktionär*, weil sie *durch und durch falsch* sind.»⁷¹

Der Medientheoretiker Lev MANOVICH hat darauf hingewiesen, dass der russische Formalismus und die ihm zugeordnete künstlerische Praxis der Avantgarde wesentliche Elemente der neuen Medien vorwegnehmen. Das von den Formalisten und Avantgardisten geforderte «neue Sehen» sei das verfremdende Grundprinzip medialer Bearbeitung der Wirklichkeit. In seinem Aufsatz *Avantgarde als Software* vertritt er die These, dass die Experimente der Avantgardekünstler in den 1920er Jahren im Grunde genommen dieselben Repräsentationsverfahren anwenden wie die Computertechnik im Zeitalter des Internet. Die avantgardistische Vorliebe für Collage und Montage wird als «Cut and Paste»-Technik verstanden. EL LISSITZKYS Einsatz von beweglichen Rahmen in der Dresdner Kunstaussstellung von 1926 verweist auf die Pull-down-Menüs und Windows-Benutzeroberflächen heutiger Betriebssysteme. Die abstrakte Malerei KANDINSKYS funktioniert nach demselben Prinzip wie ein Hypertext: Die Struktur wird von den Daten abgelöst; in einem atomistischen Gemälde sind die psychologischen Stimuli wie in Hypertextdokumenten nur in ihrer Struktur präsent und nicht als Einheit von Form und Inhalt. Schließlich lässt sich auch der avantgardistische Begriff der «Verfremdung» in der Praxis der neuen Medien nachweisen: Dreidimensionale Computergraphiken ermöglichen es dem Anwender, einen beliebigen Gegenstand von verschiedenen Standpunkten aus zu betrachten. In solchen virtuellen Räumen kann man eine paradigmatische Umsetzung des Postulats eines «neuen, entautomatisierten Sehens» erblicken, das von russischen Denkern nach 1910 erhoben wurde.⁷² Allerdings weist MANOVICH auf einen entscheidenden Unterschied zwischen der Avantgarde und dem Internetzeitalter hin: Während es der Avantgarde noch um die Wahrnehmung der Realität ging, hat sich der Akzent am Ende des 20. Jahrhunderts auf die mediale Bearbeitung, Manipulation und Verteilung bereits existierender medialer Repräsentation verschoben. MANOVICH spricht deshalb von einer «Meta-Mediengesellschaft», die technologisch über ihren Gegenstand – nämlich Dateien, Texte, Bilder, Filme – verfügt. Interessanterweise gewinnt MANOVICH dieser Einsicht eine positive Pointe ab, die dem emanzipatorischen Pathos der Formalisten nahesteht. Die medial konstituierte Welt wird nicht mehr als undurchdringliches Spiegelkabinett verstanden, sondern als schöpferische Herausforderung: Bilder können durch Programme in verschiedene Schichten zerlegt, analysiert und auch manipuliert werden. In den

Vordergrund rückt also die Faktur der medialen Repräsentation; die technologisch ins Werk gesetzte Erkenntnis dieser Faktur begründet ihrerseits eine neue Transparenz.⁷³

Die Theorie und Kunstpraxis der russischen Avantgarde weist indes nicht nur in die Zukunft voraus, sondern ordnet sich auch in einen kulturellen Traditionszusammenhang ein. Das gilt in besonderem Maße für das avantgardistische Interesse an den Bedeutungsprinzipien der Ikone. Bereits 1919 wies Roman JAKOBSON darauf hin, dass entscheidende Darstellungstechniken der avantgardistischen Kunst von der Ikonenmalerei vorweggenommen worden seien:

«Vergleichen Sie das Verfahren der altrussischen Malerei, einen Märtyrer auf einem Bild zweimal oder dreimal in aneinander grenzenden Phasen der sich entwickelnden Handlung darzustellen! Aber erst der Kubismus kanonisierte die Vielfalt der Perspektiven.»⁷⁴

Epochemachende Wirkung kam der Moskauer Ikonenausstellung im Jahr 1913 zu. Erstmals trat in dieser Ausstellung der vom kultischen Wert abgelöste Kunstcharakter der Ikone in den Vordergrund.⁷⁵ Besonders Wassili KANDINSKY und Kasimir MALEWITSCH haben ihre abstrakten Kompositionen bewusst von Ikonen hergeleitet. Für beide stellten die Bilder Materialisierungen von geistigen Ideen dar – das berühmte *schwarze Quadrat* ist letztlich nichts anderes als eine suprematistische Ikone. Diese Eigenart wurde auch durch die besondere Präsentation des *schwarzen Quadrats* unterstrichen: An der futuristischen Moskauer Ausstellung «Null-Zehn» hing das Bild in einer Ecke schräg unterhalb der Decke – wie eine Ikone in der «schönen Ecke» der russischen Bauernstuben.⁷⁶ KANDINSKY und MALEWITSCH fassten ihre Kompositionen konsequenterweise auch nicht als individuelle Originalschöpfungen auf, sondern als materiellen Abdruck einer nichtempirischen, metaphysischen Wirklichkeit. Ein solches Verständnis rief durchaus den rituellen Kontext der Ikone auf und sakralisierte das avantgardistische Kunstschaffen. Auch im Bereich der Literatur gab es Versuche, das Medium der Kunst selbst absolut zu setzen. So besteht etwa Wassilisk GNEDOWS *Poem vom Ende* nur aus einem weißen Blatt Papier, das wie eine Ikone zur Meditation einlädt.⁷⁷ Solche Experimente lassen sich als paradigmatische Realisierungen von Mar-

shall MACLUHANS Leitspruch «the medium is the message» deuten – die provokative Sinnverweigerung durch einen leeren Zeichenraum verweist in radikaler Konsequenz auf die Materialität dieses Raums.

Avantgarde-Künstler wie Alexander RODTSCHENKO, El LISSITZKY oder Wladimir TATLIN weiteten den quasisakralen Bereich der Kunst bald auf das ganze Leben aus und setzten Gestaltungsprinzipien der Ikone als kompositorische Mittel ein. Letztlich bestand die fatale Illusion der russischen Avantgarde in der Hoffnung, die Revolution als Gesamtkunstwerk inszenieren zu können. Genau das Gegenteil trat ein: Das demiurgische Großprojekt des Stalinismus beerbte den welt schöpferischen Impetus der Avantgarde; es verzichtete dabei aber weitgehend auf die abstrakte Formensprache des Modernismus.⁷⁸

Das Medienkonzept der Ikone lässt sich indes nicht nur in der Avantgarde, sondern auch in der Kultur des Stalinismus nachweisen. Gerade die hoch formalisierte Ästhetik des Sozialistischen Realismus basiert zu einem guten Teil auf der Annahme einer Realpräsenz des Bezeichneten im Zeichen. Am deutlichsten tritt die Analogie zur Ikone in den zahlreichen Stalinporträts zu Tage. Der Diktator wurde nur in einer streng geregelten Ikonographie dargestellt; die Variationsmöglichkeiten waren auf ein Minimum beschränkt. STALIN konnte zumindest seit den späten 1930er Jahren nicht mehr inmitten normaler Sowjetbürger gezeigt werden; er gehörte in eine höhere Seinssphäre. Diese Darstellungskonventionen wurden ergänzt durch eine bewusst kalkulierte pragmatische Ausrichtung dieser Porträts: Die Anfüllung des öffentlichen Raums mit Bildern des Diktators symbolisiert nicht, sondern realisiert die Omnipräsenz STALINS selbst. Im Bild ist der Dargestellte anwesend, das Bild gleicht sich in seinen ontologischen Ansprüchen der Ikone an. Wie in der Ikone ist STALIN in seinen Porträts nicht Objekt, sondern Subjekt der Betrachtung: Er überwacht die Werktätigen, genauerhin die gewissenhafte Ausführung der Arbeit, die das Plansoll zu erfüllen hat, und das loyale Privatleben, das den Anforderungen der stalinistischen *kul'turnost'* genügen muss.⁷⁹

Besonders eindrücklich zeigt sich die Realpräsenz des Abgebildeten im Medium des Films. Nach dem Tod des Schauspielers Boris STSCHUKIN, der als LENIN-Darsteller Berühmtheit erlangt hatte, erhielten eine Straße und zwei Schauspielschulen seinen Namen. Diese außergewöhnliche Ehrung bezog sich selbstverständlich nicht so sehr auf STSCHUKIN als vielmehr auf die quasiheilige Person, die er als Schauspieler immer wieder verkörpert hatte.⁸⁰

Ähnliches gilt für den Bereich der Literatur. Auf dem ersten sowjetischen Schriftstellerkongress, der sich in seinem dogmatischen Impetus mit einem frühchristlichen Konzil vergleichen lässt, wurden 1934 die verbindlichen Maßstäbe der offiziellen Ästhetik festgelegt. Bei der Etablierung des sozialistischen Realismus ging es nicht nur um reine Stilfragen. Die Realität selbst wurde in einer paradoxen Definition einerseits als seiende, andererseits als werdende gefasst: Literarische Kunstwerke hätten künftig die «Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung» darzustellen.⁸¹ Mit dieser Formel versuchte man die Wirklichkeit als marxistisch-leninistische Heilsgeschichte zu kodieren und letztlich diese ideologische Konzeption der Wirklichkeit selbst vorzuschalten. Damit wurde der Kunst die Lenkung der kollektiven Wirklichkeitserfahrung anvertraut. Das hieß aber nichts anderes, als dass die Kunst nicht länger kategorial vom Bereich des Lebens getrennt und in Reserve von Museen oder privatem Kunstgenuß abgedrängt war, sondern ihre vormoderne Funktion einer autoritativen und allumfassenden Weltinterpretation wiedererlangt hatte. Solch ausgreifende Gültigkeit konnte nur durch eine quasireligiöse Schematisierung erreicht werden, die den Status einer Offenbarung für sich beanspruchte. Die Kunstrezipienten gewannen dadurch die entscheidenden Orientierungshilfen in der ästhetisch inszenierten Realität. Als attraktives Identifikationsangebot trat in jedem literarischen Text der positive Held auf, dessen Schicksal jeweils deutlich hagiographische Züge trägt. Auch die Invarianz der Charakterdarstellung verweist deutlich auf die Semiotik der Ikone: Der positive Held im sozialistischen Roman ist immer nur eine Aktualisierung eines mythischen Urbilds, das einen metaphysischen Wahrheitsanspruch vertritt.⁸²

Medienpraktisch äußert sich dieses immanente Konzept, in dem Repräsentation und Repräsentiertes in eins fallen, in einer fast monomanischen Kontrolle von Schriftstücken in der stalinistischen Kultur. «Wer außer hoffnungslosen Bürokraten verlässt sich auf Papierdokumente?», kritisierte STALIN in einem Brief an die Zeitschrift *Proletarische Revolution*.⁸³ Im Stalinismus herrschte eine kollektive Zwangsvorstellung: Was benannt wurde, konnte auch Wirklichkeit werden. Die Machtphantasie des demiurgischen Diktators kann allerdings auch leicht in ihr Gegenteil umschlagen: Das Wort des obersten Künstlers ist welterschaffend, es muss absolut konkurrenzfrei gehalten werden. Das «richtige» Wort muß streng vom «falschen» getrennt

werden. In der russischen Kultur lässt sich dieser exklusive Geltungsanspruch bereits bei PETER DEM GROSSEN nachweisen. 1701 wurde etwa Mönchen verboten, Papier und Tinte in ihren Zellen aufzubewahren.⁸⁴

Auch in der akademischen Linguistik des frühen Stalinismus lassen sich Spuren eines Sprachkonzeptes nachweisen, das deutliche Übereinstimmungen mit der orthodoxen Schriftauffassung aufweist. Nikolai MARR, dessen spekulative Theorien die sowjetische Sprachwissenschaft in den frühen dreißiger Jahren dominierten, ging von einer magischen Funktion der Schrift aus, die der mündlichen Rede vorausgehe. Die einzelnen Zeichen des Alphabets seien ursprünglich magische Formen und ikonische Zeichen gewesen. Selbst die terminologischen Begriffe der Schriftlichkeit wollte MARR auf die etymologischen Grundbedeutung «Totem» oder «Magie» zurückführen.⁸⁵ Die typologisch-vergleichende Sprachwissenschaft, die von einer gemeinsamen indoeuropäischen Ursprache ausging, lehnte er vehement ab. Er forderte eine «Paläologie des Sprechens» und eine «genetische Semantik» als neue Wissenschaften, die den langsamen Übergang von Gestik und Mimik zu den Lautsprachen nachzeichnen sollten.⁸⁶ MARR wandte sich gegen das arbiträre Zeichenmodell, wie es Ferdinand de SAUSSURE entworfen hatte, und insistierte auf einem genetischen Zusammenhang zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Sprache erschien damit als menschlich beeinflussbares System und konnte durchaus praktischen Zielen dienstbar gemacht werden: Die Sprachwissenschaft sollte laut MARR nicht nur die bisherige Entwicklung beschreiben, sondern die Ausbildung einer zukünftigen Einheitssprache befördern.

MARRS Projekt einer «genetischen Semantik» wurde von Olga FREIDENBERG, einer Cousine Boris PASTERNAKS, in Richtung einer paläologischen Kulturwissenschaft weiterentwickelt. FREIDENBERG versuchte, die Entstehung von Mythen aus der Lebenswelt vorschriftlicher Gesellschaften zu erklären. Aus ihrer Feder stammen breit angelegte Untersuchungen zu den homerischen Epen und zum Stoff von *Tristan und Isolde*, in denen rekurrente Handlungselemente auf kulturelle Verhaltensmuster zurückgeführt werden.⁸⁷

Interessanterweise lassen sich ähnliche Deutungsansätze noch in der Tartuer Schule beobachten. In einem kulturhistorischen Aufsatz über die mündliche Rede spekuliert Juri LOTMAN, dass Nebensatzkonstruktionen in der

Sprache erst mit dem Übergang von der multimedialen Mündlichkeit zur linearen Schriftlichkeit aufgetaucht seien. Ursprünglich habe man hypotaktische Modalitäten durch Gestik, Mimik und emphatische Intonation ausgedrückt.⁸⁸

Pikanterweise war es STALIN selbst, der 1950 mit der Schrift *Der Marxismus und Fragen der Sprachwissenschaft* den bis dahin autoritativen Marrismus demontierte. STALIN verstand im Anschluss an die Argumentation des georgischen Linguisten Arnold TSCHIKOBAWA die Sprache als reines Medium, das weder der Basis noch dem Überbau zuzurechnen sei.⁸⁹ Die Sprache diene jeder Gesellschaft, der feudalen wie der kommunistischen, in gleichem Maße und sei gegenüber der historischen Entwicklungsstufe relativ indifferent. Damit wurde für die letzten drei Jahre von STALINS Gewaltherrschaft eine abrupte Kursänderung in der offiziellen Medientheorie durchgeführt: Die dominante Idee, die sich aus der orthodoxen Bilderverehrung ableitet und von einer Realpräsenz des bezeichneten Inhalts im Medium ausgeht, wurde von einer funktionalistischen Auffassung abgelöst.

Das Medium als Surrogat der Wirklichkeit

Obwohl die russische Medientheorie und -praxis lange von immanentistischen Vorstellungen geprägt war, darf man keineswegs STALINS sprachphilosophisches Machtwort als erste Wortmeldung eines neuen Paradigmas überschätzen.

Als ebenso einflussreich muss eine zweite Traditionslinie gelten, die sich auf eine zweckgebundene Ästhetik stützt und die mediale Repräsentation von Wirklichkeit als Hilfskonstruktion und Surrogat abwertet. Die erste theoretische Explizierung dieser Konzeption kann man mit Nikolai TSCHERNYSCHESKIS Dissertation *Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit* (1855) ansetzen. TSCHERNYSCHESKI, ein radikaler Materialist, vertritt in diesem Buch die These, dass «das Schöne das Leben sei». Das Kunstschöne wird gegenüber dem Naturschönen klar abgewertet – für TSCHERNYSCHESKI ist die empirische Wahrnehmung der Realität der absolute Maßstab für die menschliche Einbildungskraft: Man könne sich nichts Schöneres vorstellen, als was man bereits in der Realität gesehen habe. Deshalb hinke auch die künstlerische Phantasie immer der Wirklichkeit hinterher. Auch wenn TSCHERNYSCHESKI die Kunst ganz dem Leben unterordnet, so hat doch die

mimetische Wiedergabe der Realität eine gewisse Berechtigung. TSCHERNYSCHIEWSKI argumentiert mit der «technischen Reproduzierbarkeit», die es erlaube, eine bestimmte ästhetische Erfahrung von Zeit und Raum der empirischen Beobachtbarkeit abzulösen. Dabei kann es eine ganze Filiation von Reproduktionen geben:

«Von einem Bild wird nicht deshalb eine Gravur hergestellt, weil das Bild ungenügend wäre, sondern gerade deshalb, weil das Bild sehr schön ist; ebenso bildet die Kunst die Wirklichkeit nicht ab, weil sie schlecht wäre und weil ihre Mängel verbessert werden müssten, sondern gerade deshalb, weil die Wirklichkeit gut ist. Die Gravur will nicht besser sein als das Bild, sie steht in künstlerischer Hinsicht sogar weit tiefer, ebenso erreicht auch ein Kunstwerk niemals die Schönheit oder Erhabenheit der Wirklichkeit. Das Bild ist aber ein Unikat, nur jene Leute können es anschauen, die in die Galerie kommen, in der das Gemälde ausgestellt ist. Die Gravur hingegen zirkuliert in Hunderten von Exemplaren auf der ganzen Welt; jeder kann sie betrachten, wann immer er will, ohne sein Zimmer zu verlassen, ohne vom Sofa aufzustehen, ohne den Hausrock abzulegen. Ein Gegenstand, der in der Wirklichkeit schön ist, ist nicht allen zu jedem Zeitpunkt zugänglich; in der Reproduktion hingegen (sei sie auch schwach, grob oder farblos, aber immerhin ist es eine Reproduktion) ist er jedem immer zugänglich.»⁹⁰

Es ist erstaunlich, dass dieses Medienkonzept nicht nur bei Anhängern einer materialistischen Weltanschauung auf positives Echo gestoßen ist, sondern auch bei religiösen Denkern. In einem kurzen Aufsatz mit dem Titel *Der erste Schritt zu einer positiven Ästhetik* aus dem Jahr 1894 lobte der Philosoph Wladimir SOLOWJOW Nikolai TSCHERNYSCHIEWSKIS Ansatz als Anfang einer neuen Kunsttheorie, die das Schöne nicht für sich, sondern innerhalb der hegelianischen Geschichtskonzeption einer fortschreitenden menschlichen Freiheit betrachte. SOLOWJOWS unerwartete Schützenhilfe für den FEUERBACH-Anhänger TSCHERNYSCHIEWSKI muss unter zwei Aspekten gesehen werden. Zum einen bestand SOLOWJOWS Lebensprojekt in der Ausarbeitung eines kosmogonischen Systems, in dem die Weltseele Sophia eine Schlüsselposition bei der Wiedererlangung einer höheren Stufe der ursprünglichen

All-Einheit einnimmt. Sophia meint dabei nicht nur ein abstraktes Prinzip, sondern bedeutet für SOLOWJOW nachgerade die Inkarnation der göttlichen Schönheit. Ähnlich wie für TSCHERNYSCHESKI ist also das Schöne für SOLOWJOW nicht ein subjektiver Eindruck des Rezipienten, sondern eine objektive Qualität des Gegenstandes. Zum anderen war SOLOWJOW in einen erbitterten Kampf mit dem Symbolismus und der Dekadenz verwickelt, die in Russland gerade in Mode kamen. Der Grundsatz des *l'art pour l'art* musste SOLOWJOWS höchsten Argwohn wecken: Kunst war für ihn gerade kein wirklichkeitsenthobenes Phänomen, das allein der Stimulierung der menschlichen Sinnesorgane dienen soll, sondern ein integraler Bestandteil des Weltprozesses. SOLOWJOW konnte sich bei seiner Konzeption auf DOSTOJEWSKI stützen, der verkündet hatte, dass «Schönheit die Welt erretten» werde. SOLOWJOW verknüpfte den erhofften Lauf der Heilsgeschichte untrennbar mit Schönheit, während er umgekehrt jede Manifestation des Hässlichen direkt auf das Eingreifen des Antichrist zurückführte.

Auch Lew TOLSTOI trat mit seinen radikalen ästhetischen Ansichten in die Fußstapfen TSCHERNYSCHESKIS, allerdings aus anderen Gründen. TOLSTOI stand TSCHERNYSCHESKI ambivalent gegenüber. Auf der einen Seite lehnte er dessen radikale Abwertung PUSCHKINS gegenüber GOGOL ab. Am 19. Oktober 1856 schrieb TOLSTOI in einem Privatbrief: «Von Tschernyschewskis Quatsch ist mir den ganzen Sommer lang übel gewesen.» Gleichzeitig aber anerkannte er TSCHERNYSCHESKIS Bemühen um eine praktische Neube-gründung der Kunst. In seinem Traktat *Was ist Kunst?* aus dem Jahr 1899 wandte er sich gegen jede Art von betäubender Kunst, die mit Sinnesreizen den Menschen von seiner moralisch-religiösen Bestimmung ablenke. TOLSTOI koppelt Kunst ganz vom Begriff der Schönheit ab und entwickelt seine berühmte «Infektionstheorie»: Wahre Kunst ist nur dann möglich, wenn der Künstler ein moralisch wertvolles Gefühl empfindet und seine Rezipienten damit «anstecken» kann. Diese Theorie hatte TOLSTOI implizit bereits als junger Schriftsteller entworfen. In einem Brief an BOTKIN vom 17. Juni 1857 hielt er fest: «Wenn ich schreibe, will ich nur eines, dass nämlich ein anderer Mensch und ein mir nahe stehender Mensch sich darüber freut, worüber ich mich freue, und sich darüber ärgert, worüber ich mich ärgere, oder mit denselben Tränen weint, die ich vergieße.» Kunst ist für TOLSTOI also nur zu rechtfertigen, wenn sie sich in den Dienst eines höheren, kunstfremden

Ideals stellt. Idealiter darf also das Kunstwerk nichts aus sich selbst heraus bedeuten, sondern muss Medium im strikten Sinne des Wortes sein: Es übermittelt ein Gefühl vom Autor zum Rezipienten. Es ist kein Zufall, dass LENIN in TOLSTOI einen Geistesverwandten *in aestheticis* erblickt hat. In seinem Aufsatz *Leo Tolstoi als Spiegel der Revolution* (1905) begreift LENIN TOLSTOIS schriftstellerisches Werk als Anklage gegen die ungerechte Gesellschaftsordnung im zaristischen Russland. Auch für LENIN hat Kunst nur dann eine Daseinsberechtigung, wenn sie einem bestimmten pragmatischen Ziel dient. Ob dieses Ziel nun ethisch-religiöser oder politischer Natur ist, bleibt für die medientheoretische Ähnlichkeit von TOLSTOIS und LENINS Kunstkonzeption nebensächlich.

Der gesellschaftskritische Impetus von TOLSTOI und LENIN diskreditiert jegliche ästhetische Raffinesse bei der medialen Repräsentation: TOLSTOI sah sein literarisches Ideal in den einfachen *Volkserzählungen* und nicht etwa in seinen Romanen verwirklicht, LENIN verhielt sich äußerst skeptisch gegenüber den futuristischen Formexperimenten.

In der russischen Kultur spiegelt sich diese Traditionslinie, die in den Medien nur Wirklichkeitssurrogate erblickt, nicht zuletzt in der Aufwertung der Mündlichkeit gegenüber der Schriftlichkeit. Die Materialität der Schrift erscheint – anders als in der westlichen Kultur, in der man schwarz auf weiß Geschriebenes getrost nach Hause tragen kann – als etwas Ephe meres, als unzuverlässiges Speichermedium, das dem Zugriff zerstörender Kräfte ausgesetzt ist. Sprache erhält aus dieser Perspektive nur dann Wirkungskraft, wenn sie phonetisch realisiert wird. Dieses Motiv findet sich bereits etwa in altrussischen Heiligenviten⁹¹ oder in der berühmten Lebensbeschreibung des Protopopen AWWAKUM, die als langer Sprechakt aufgefasst werden kann.⁹²

Auch die Ode, das Leitgenre des russischen Klassizismus im 18. Jahrhundert, wurde wesentlich durch ihre Ausrichtung auf die Deklamation definiert. Die mündliche Darbietung des Textes hatte weitreichende Folgen für die Poetik der Ode: Syntax, Sujetaufbau und Metaphorik mussten sich dem Leitgedanken der größtmöglichen rhetorischen Wirkung der gesprochenen Verse unterordnen. Die literaturgeschichtliche Entwicklung der Ode in die Richtung der romantischen Dichtung von PUSCHKIN oder LERMONTOW ist ohne ihre mediale Bevorzugung der Oralität kaum zu verstehen.⁹³

In der Prosa des 19. Jahrhundert spielt die schriftlich inszenierte Oralität eine wichtige Rolle. Nikolai GOGOLS literarischer Erfolg beruht zu einem wesentlichen Teil auf seiner innovativen Leistung des «Skaz». Mit diesem Begriff bezeichnet die russische Literaturwissenschaft die Redeweise eines vorgeschobenen Ich-Erzählers, dessen Stil stark kolloquial geprägt ist. Die Literarizität von GOGOLS Texten konstituiert sich mithin paradoxerweise gerade durch ihre stilistische Differenz zur Literatursprache.⁹⁴

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war in Russland die Auffassung verbreitet, dass jedem lyrischen Text genau *eine* zutreffende phonetische Realisierung entspreche. Eine wissenschaftliche Fundierung dieser Haltung versuchte der Literaturwissenschaftler Michail MALISCHEWSKI zu geben, der im Jahr 1925 für die adäquate Notierung von deklamierter Poesie eine «Metrotonik» entwarf. MALISCHEWSKI ging davon aus, dass die Dichtung mit den Mitteln der Schrift nur höchst unzulänglich erfasst werden könne. Gesprochene Lyrik war für ihn ein musikalisches Phänomen und näherte sich der «reinen Vokalkunst» an.⁹⁵ Ähnliche Positionen findet man auch bei den Literaten selbst: Alexander BLOK insistierte auf dem «richtigen Lesen» seiner Gedichte, Wassili ROSANOW erblickte in der Deklamation die Garantie für die künstlerische Identität des Dichters, und Ossip MANDELSTAM verglich den schriftlichen Text eines Gedichts mit der Notenschrift in der Musik.⁹⁶ Gerade der Fall MANDELSTAMS zeigt, dass der lyrische Text nur in der Mündlichkeit seine Authentizität bewahren kann. Nach den Konflikten mit der Staatsmacht in den dreißiger Jahren konnte MANDELSTAM nicht sicher sein, ob seine Texte nicht verstümmelt oder vernichtet würden. Deshalb lernte seine Frau das gesamte Gedichtkorpus auswendig, um es der Nachwelt zu überliefern. Die Angst vor der kompromittierenden Potenz der Schrift veranlasste auch Anna ACHMATOWA zu einer intermedialen Rezitationstechnik. Ihre Freundin Lidija TSCHUKOWSKAJA beschreibt in ihren Erinnerungen die kurzfristige Speicherung von Gedichtzeilen auf Papierfetzen, die sofort nach dem Übermittlungsvorgang vernichtet wurden:

«Anna Achmatowa las mir aus dem <Poem ohne Held> nur im Flüsterton vor, wenn sie bei mir war. Bei sich zu Hause wagte sie es nicht einmal im Flüsterton. Sie verstummte unvermittelt im Gespräch, deutete mit den Augen auf die Decke und die Wände, nahm ein Stück Papier und einen

*Bleistift, dann sagte sie laut etwas sehr Gewöhnliches: «Möchten Sie Tee?» oder: «Sie sind sonnengebräunt», dann schrieb sie schnell das Papier voll und reichte es mir. Ich las das Gedicht, lernte es auswendig und reichte ihr das Papier zurück. «In diesem Jahr ist der Herbst früh gekommen», sagte Anna Achmatowa und verbrannte das Papier im Aschenbecher».*⁹⁷

Das menschliche Gedächtnis als sicherstes Speichermedium spielt schließlich im Frühwerk von Alexander SOLSCHENIZYN eine wichtige Rolle. Während seiner Gefangenschaft im Gulag verfasste er ein Poem und ein Drama in Versform, weil der Besitz von Papier und Bleistift verboten war. Die Wahl des literarischen Genres ist hier ein direkter Effekt der Unmöglichkeit einer schriftlichen Fixierung.⁹⁸

Umgekehrt machte sich auch die Kultur des Stalinismus den Glaubwürdigkeitsvorsprung der Oralität zunutze und zog aus der forcierten technischen Verbreitung des Mediums Radio weitreichende Schlüsse für die literarischen Überzeugungsstrategien, die man für den offiziellen politischen Diskurs empfahl.⁹⁹ Der Stalinismus versuchte durch die Propagierung eines mündlichen Kommunikationsideals ein familiäres Gemeinschaftsgefühl zu schaffen.¹⁰⁰ STALIN war als väterlicher Gesprächspartner präsent, nicht als anonyme Herrschaftsinstanz, die den Staat mittels papiererner Erlasse lenkte.

Medienkontrolle im Sowjetstaat

Die mediale Repräsentation der Wirklichkeit musste nach leninistischer Doktrin dem Prinzip der Parteilichkeit unterstellt werden. Handlungsbestimmend für die gesamte Kulturpolitik der Sowjetzeit wurde LENINS früher Aufsatz *Parteiorganisation und Parteiliteratur* aus dem Jahr 1905. LENIN forderte eine eigene, sozialistische Pressefreiheit:

*«Wir wollen und werden eine freie Presse schaffen, frei nicht nur von der Polizei, sondern auch vom Kapital und vom Karrierismus, ja noch mehr, frei auch vom bürgerlich-anachronistischen Individualismus.»*¹⁰¹

LENIN vertrat damit einen äußerst eingeschränkten Begriff von Pressefreiheit: Alles, was nicht auf der Parteilinie lag, galt als Lüge und Falschinformation.

Besonders vehement wandte sich LENIN gegen die bürgerliche Presse, die von den ökonomischen Imperativen des Markts beherrscht werde und deshalb keineswegs als frei gelten könne.¹⁰² LENIN gelangte zum Schluss, dass die literarische Tätigkeit wie ein «Rädchen und Schraubchen» im großen Mechanismus der sozialistischen Gesellschaft funktionieren müsse und sich ganz in die allgemeine Parteiarbeit einordnen solle.¹⁰³ Er ordnete mithin die Pressefreiheit ganz den Parteiinteressen unter – diese Konzeption blieb bis zum Zusammenbruch der Sowjetunion verbindlich.

Eine liberalere Position als LENIN vertrat TROTZKI. Im Kapitel «Die Parteipolitik und die Kunst» seines Buchs *Literatur und Revolution* aus dem Jahr 1923 hielt er fest:

«Es gibt Gebiete, auf denen die Partei unmittelbar und gebieterisch führt. Es gibt Gebiete, auf denen sie kontrolliert und fördert. Es gibt Gebiete, auf denen sie nur fördert. Es gibt schließlich Gebiete, auf denen sie sich nur orientiert. Auf dem Gebiet der Kunst ist die Partei nicht berufen zu kommandieren, sie kann und soll schützen, fördern und lediglich indirekt lenken. Die Partei hat keine festen Positionen in Fragen der Versform, der Evolution des Theaters, der Erneuerung der literarischen Sprache, des Architekturstils und kann auch keine haben, genauso wie sie – auf anderem Gebiet – keine festen Positionen über die beste Düngung, die richtige Organisation des Verkehrs und den besten Maschinengewehrmechanismus hat.»¹⁰⁴

Die Forderung nach Freiheit für Kunst taucht in TROTZKIS Schriften immer wieder auf – zuletzt im Manifest *Für eine freie revolutionäre Kunst*, das er 1938 gemeinsam mit André BRETON in Mexiko publizierte.¹⁰⁵ TROTZKI war indessen Machtmensch genug, um in LENINS Sinne eine strenge Zensur gegen die Allianz des «Vorurteils und des Kapitals» zu befürworten.

TROTZKIS progressive Haltung spiegelt sich in einem offiziellen Bekenntnis zur Pressefreiheit, die bereits in der Verfassung von 1918 formal verankert wurde. Allerdings galt diese Pressefreiheit nur im Rahmen der Sowjetideologie, wie die stalinistische *Große Sowjetenzyklopädie* aus dem Jahr 1944 erklärt:

«In der UdSSR, wo alle Produktionsmittel dem sozialistischen Staat gehören, sind nicht nur die juristischen, sondern auch die materiellen Voraussetzungen dafür geschaffen worden, dass die breiten Volksmassen die Pressefreiheit ausnutzen können. [...] Von der Intensität dieser Ausnutzung zeugt das gigantische Ausmaß von periodischen und nichtperiodischen Druckerzeugnissen.»¹⁰⁶

Paradoxerweise sollte also gerade der staatliche Publikationsbetrieb die Gewährleistung der Pressefreiheit beweisen. Der materielle Ausstoß der Printmedien war angeblich gleichzeitig Ausdruck der Pressefreiheit. Ganz unverblümt hielt die *Große Sowjetenzyklopädie* aus dem Jahr 1976 fest, dass die Pressefreiheit der herrschenden Ideologie diene:

«In Übereinstimmung mit den Interessen der Werktätigen und zur Stärkung der sozialistischen Gesellschaftsordnung garantiert die Verfassung den Bürgern der UdSSR die Freiheit des Wortes, der Presse, der Versammlung und Demonstration.»¹⁰⁷

Man wählte für die faktische Ausübung der Zensur einen eleganten Weg: Während der zwanziger Jahre wurden alle russischen Privatverlage durch Beschränkung der Papierzuteilung in den Konkurs gedrängt. Das gesamte Verlagswesen wurde zentralisiert, am 6. Juni 1922 wurde die Hauptverwaltung für Literatur (Glavlit) gegründet, die fast siebenzig Jahre lang den sowjetischen Buchmarkt kontrollierte. *De jure* übte Glavlit keine Zensur aus, sondern beschränkte ihre Tätigkeit wie ein großer Verlag auf die Annahme oder Ablehnung von Manuskripten. Es versteht sich von selbst, dass bei fehlenden Publikationsalternativen die Ablehnung eines Manuskripts einer Totalzensur gleichkam.¹⁰⁸ Allerdings wurde die Zensur stark aufgeweicht durch oft wechselnde Parteilinien, programmatische Dekrete und häufigen Personalwechsel.¹⁰⁹

Effizienter als die staatliche Überwachung der Literatur funktionierte die Selbstdisziplinierung der Schriftsteller. In den dreißiger und vierziger Jahren konnten die Redakteure bereits auf die erste Generation von Autoren zurückgreifen, die vollständig im Sowjetsystem sozialisiert worden waren. Die staatliche Kontrolle strebte natürlich einen Zustand an, in dem gar nicht mehr

korrigierend und strafend eingegriffen werden musste. Tatsächlich kam es zu relativ wenig Zwischenfällen: Die meisten Medienschaffenden übten sich in Selbstzensur und brachten heikle Themen oder Formulierungen gar nicht erst an die Öffentlichkeit.¹¹⁰ Sogar bereits publizierte Texte mussten bei Neuauflagen jeweils der herrschenden Parteilinie angepasst werden.

Wie groß der Druck war, zeigen verzweifelte Versuche einzelner Typographen, durch absichtliche Druckfehler Kritik am System zu üben. So wird in einem Brief des Glavlit an das ZK aus dem Jahr 1943 darüber berichtet, wie in einer Provinzzeitung im Ortsnamen «Stalingrad» das r («Stalinungeziefer») oder wie beim Begriff «Oberkommandierender» (*glavnokomandujuščij*) das l ausgelassen wurde («Scheißkommandierender»)¹¹¹ Der Tod des Tyrannen ermöglichte ein kurzes Tauwetter, in dem in wichtigen Medien auch Kritik an der sowjetischen Wirklichkeit geübt werden konnte. Den Anfang machte Ilja EHRENBURG, der einen Schlüsselbegriff der stalinistischen Literatur demontierte, nämlich den «sozialen Auftrag». Im Anschluss an den berühmten Essay *Wie schreibt man Verse?* (1926) von Wladimir MAJAKOWSKI, in dem der Dichter für die «Produktion» von Literatur einen «sozialen Auftrag» gefordert hatte, musste sich Literatur unter STALIN durch gesellschaftliche Relevanz legitimieren. Nur Texte, die den sozialistischen Aufbau dokumentierten, wurden in den ideologisch sensiblen öffentlichen Diskurs überhaupt eingespeist. EHRENBURG verurteilte diese Praxis mit dem Hinweis darauf, dass auch die reaktionärsten Literaturredakteure aus der Zarenzeit es nicht gewagt hätten, einem Schriftsteller wie TSCHECHEW ein Thema für ein Werk vorzuschreiben.

EHRENBURG wurde sekundiert durch den renommierten Literaturkritiker Wladimir POMERANZEW, der in der Dezembernummer 1953 der Zeitschrift *Neue Welt* einen programmatischen Essay mit dem Titel *Über Aufrichtigkeit in der Literatur* veröffentlichte. POMERANZEW kritisierte in seiner mutigen Grundsatzerklärung die «Lackierung der Wirklichkeit» durch die offizielle Parteiliteratur. Zwar wurde der Chefredakteur der *Neuen Welt* nach der Veröffentlichung dieses Beitrags entlassen, gleichzeitig wurde aber deutlich, dass die Literatur nach STALINS Tod neue ideologische Richtlinien benötigte. Dazu wurde im Dezember 1954 der zweite Schriftstellerkongress einberufen – nach der Dekretierung des Sozialistischen Realismus auf dem ersten Schriftstellerkongress war die Aufgabe der Literatur zwanzig Jahre lang

abschließend definiert gewesen. Auf dem zweiten Kongress versuchten die Kulturfunktionäre, die Zügel wieder in die Hand zu nehmen: Der sozialistische Realismus wurde als offizielle ästhetische Doktrin bestätigt, Ilja EHRENBURG und Wladimir POMERANZEW setzten sich dem Vorwurf pessimistischer Schwarzmalerei aus.

Nach CHRUSCHTSCHOWS wichtiger Rede auf dem XX. Parteitag 1956, mit der die Entstalinisierung eingeleitet wurde, entspannte sich die ideologische Lage in der Sowjetunion wieder. Medienpraktisch äußerte sich die neue Freiheit im Phänomen des *Samisdat* (Selbstverlag).¹¹² Texte, die nicht über die offiziellen Kulturkanäle publiziert werden konnten, wurden in geheimer Handarbeit abgetippt – typischerweise mit sechs Durchschlägen. Gerade das enorme private Engagement, das hinter einer Samisdat-Publikation stand, verlieh dem Produkt – so mangelhaft es in drucktechnischer Hinsicht auch sein mochte – eine Aura höchster Relevanz. Damit ergab sich eine paradoxe Situation: Der Buchmarkt wurde überschwemmt mit Büchern, deren Auflage aufgrund ihrer ideologischen Nützlichkeit festgesetzt worden war. Dem standen einige wenige Samisdat-Publikationen gegenüber, die sich nach einem vormodernen Schneeballprinzip vermehrten: Bereits bestehende Samisdat-Exemplare wurden wiederum in sechs Durchschlägen abgeschrieben, die Bücher selbst zirkulierten in einem familiär organisierten Kreis von Vertrauten. Oft wurden die Samisdat-Ausgaben den Lesern nur für eine einzige Nacht überlassen. Die intensive Lektüre unter Zeitnot und der dafür geopfert Schlaf erhöhten die symbolische Aussagekraft des Textes noch weiter. Bei der Samisdat-Literatur handelte es sich indessen keineswegs ausschließlich um anspruchsvolle Texte, sondern gerade auch um Massensliteratur. Darunter fielen Kriminalromane, Erotica, Science Fiction usw. In der BRESHNEW-Ära erreichten Samisdat-Texte einen Leserkreis von 20 000 bis 25 000 Lesern, zu Beginn der Perestroika kann man bereits von einem Publikum von 1,5 Millionen ausgehen.¹¹³ Ende der achtziger Jahre wurde der Samisdat im Zuge von *Glasnost* zu einer legalen Publikationsmöglichkeit und löste sich in eine Reihe kleiner Einzelverlage auf.

Eine weitere mediale Besonderheit in der spätsowjetischen Textdistribution stellte der so genannte *Tamisdat* dar, dessen Bezeichnung (wörtlich: Dort-Verlag) in phonetischer Anlehnung an den Samisdat geprägt wurde. Unter Tamisdat versteht man im Ausland gedruckte Bücher von Autoren, die

in Sowjetrussland leben. Diese Bücher waren einerseits an die russische Emigration im Westen gerichtet, andererseits an dissidente Intellektuelle in der Sowjetunion selbst. Ihr sowjetrussisches Publikum erreichten die Tamisdat-Ausgaben über verschlungene Schmuggelpfade. Die Illegalität zwang die Produzenten zu technischen Tricks: Die Bücher wurden oft in Miniaturausgaben auf Bibelpapier hergestellt. Eine andere Finte bestand darin, dass heikle Publikationen absichtlich mit einer falschen Titellei hergestellt wurden, um die sowjetischen Grenzbeamten in die Irre zu führen.

Juristisch war das Problem des Tamisdat für die Funktionäre schwierig in den Griff zu bekommen. Eigentlich konnte nur ein Gesetzesparagraph angewendet werden, der die Verleumdung der Sowjetunion im Ausland unter Strafe stellte. Das war wiederum nur möglich bei explizit politischen Texten, die allerdings im Tamisdat keinesfalls die Mehrheit bildeten. Im Tamisdat erschienen zahlreiche wichtige Autoren des 20. Jahrhunderts wie etwa SINJAWSKI, PASTERNAK oder BULGAKOW, deren ästhetische Präferenzen sich nicht mit dem offiziellen Literaturideal deckten.

Im Jahr 1973 verfiel man auf eine geschickte Lösung, mit der man den unerwünschten Tamisdat effizienter kontrollieren konnte. Eine Allunionsagentur für die Wahrung von Autorrechten im In- und Ausland (VAAP) wurde ins Leben gerufen. Der Clou bestand darin, dass diese staatliche Agentur ohne Unterschrift des Autors die Publikation eines Werks im Ausland erlauben oder verbieten konnte. Wenn eine Tamisdat-Ausgabe ohne Vertrag mit der VAAP erschien, konnte der Tamisdat-Verleger des Raubdrucks angeklagt werden. Die Einrichtung der VAAP veranlasste den Schriftsteller Wladimir WOINOWITSCH zu einem offenen Brief an die Sowjetführung, in dem er die VAAP sarkastisch als «Allunionsagentur für die Usurpation von Autorrechten» bezeichnete.

Die nachhaltige Wirkung von Samisdat- und Tamisdat-Texten in der Kultur der Intellektuellen sollte nicht als genuin sowjetisches Phänomen verstanden werden. Der Erfolg der nicht offiziellen Literatur hat in Russland eine lange Tradition, die bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Zentrale Texte der russischen Literaturgeschichte zirkulierten in der literarisch interessierten Öffentlichkeit, ohne dass sie ihre Leser über die legalen Distributionskanäle hätten erreichen können. Die erotisch-frivole Literatur aus dem Zeitalter des Klassizismus, die politisch engagierte Lyrik der Dekabristen oder – als

berühmtestes Einzelbeispiel – LERMONTOWS Gedicht auf den Tod Puschkins wurden nur durch Abschriften oder mündliche Rezitation verbreitet. Auch das Phänomen des Tamisdat war im Zarenreich nicht unbekannt. Der russische Revolutionär Alexander HERZEN richtete 1857 in London eine russische Druckerei ein und gab dort eine Zeitung mit dem Titel *Die Glocke* heraus, die nach Russland geschmuggelt wurde und dort ein zahlreiches Publikum fand. Allerdings verlor HERZEN seinen Einfluss mit einem Schlag, als er den polnischen Januaraufstand 1863 begrüßte und damit die nationalistische Grundstimmung auch der fortschrittlich denkenden Intelligenzija verletzte.

Die starke Präsenz der Zensur, die nur zwischen der Februar- und Oktoberrevolution 1917 kurz aufgehoben war, beförderte einen Selbstbeschreibungsmythos der russischen Literatur, der sich bis in die Spätzeit der Sowjetunion halten konnte. Traditionell unterstreicht die Intelligenzija die Literaturzentriertheit der russischen Kultur. Gerade weil die traditionellen Genres politischer Meinungsbildung wie Essay, Kommentar, Traktat oder Denkschrift in Russland verboten waren, verlagerte sich die gesellschaftspolitische Debatte auf den Bereich der Belletristik. Die großen Romanautoren des 19. Jahrhunderts – GONTSCHAROW, TURGENJEW, DOSTOJEWSKI und TOLSTOI – verstanden ihre Werke nicht als gehobene Unterhaltung, sondern als engagierte Gesellschaftsentwürfe, die in einem direkten Bezug zur politischen Tagesaktualität standen. Genau mit diesem Schlüssel wurden Romane wie *Oblomow*, *Väter und Söhne*, *Die Dämonen* oder *Auferstehung* auch von der Literaturkritik gedeutet: Nicht selten bot die Besprechung eines Romans dem Rezensenten Anlass für eine Jeremiade, in der er den geistigen Zustand der Nation beklagte.¹¹⁴

In derselben Traditionslinie stehen – wenn auch mit unterschiedlichen ideologischen Vorzeichen – engagierte Autoren wie Jewgeni JEWTUSCHENKO oder Alexander SOLSCHENIZYN. JEWTUSCHENKO prägte in seinem Poem *Das Wasserkraftwerk von Bratsk* den viel zitierten Ausspruch: «Ein Schriftsteller in Russland ist mehr als ein Schriftsteller.» Und im selben Sinn sprach SOLSCHENIZYN von den Schriftstellern als einer «zweiten Regierung» – nämlich einer moralischen Leitinstanz, die über eine ungebrochene Autorität über das russische Volk verfüge.

Solch pathetische Selbstzuschreibungen sind nur vor dem Hintergrund einer rigiden staatlichen Kontrolle des öffentlichen Diskurses überhaupt glaubwürdig. Die Opposition Dichter–Staat, die sich als Konstante durch das

19. und das 20. Jahrhundert zieht, förderte ein martyriologisches Deutungsmodell für Autorbiographien und stattete damit das Medium Literatur mit höchster Relevanz aus, die durch persönliches Leiden beglaubigt wurde.

Es ist kein Zufall, dass die Entwertung der Literaturzentriertheit der russischen Kultur zeitlich genau mit dem Wegfall der Zensur zusammenfällt. Am 1. August 1990 trat ein neues Pressegesetz in Kraft, das jegliche Zensur in Russland verbot. Im selben Jahr veröffentlichte der Kritiker Wiktor JEROFEJEW einen polemischen Artikel unter dem Titel *Totengedenken für die Sowjetliteratur*, in dem er die moralische Hypertrophierung der offiziellen Belletristik anprangerte. Eine besondere Spitze richtete er dabei gegen SOLSCHENIZYN, den er wegen seines weltanschaulichen Rigorismus und seiner realistischen Ästhetik der Sowjetliteratur zurechnete. Der Artikel schloss mit der ironischen Pointe, dass ein Schriftsteller, der mehr als ein Schriftsteller sein wolle, schon weniger als ein Schriftsteller sei, weil er dadurch sein Schreiben in den Dienst literaturfremder Ziele stelle.

Die Abschaffung der staatlichen Kontrolle über die Literatur war mithin nicht einfach nur ein Segen. Sie raubte dem russischen Autor ein einfaches martyriologisches Selbstbeschreibungsmodell. Überdies konnte mangelnder Erfolg nicht mehr einfach mit dem Hinweis auf die Zensur erklärt werden. Die einfache Relation einer umgekehrten Proportionalität von schriftstellerischer Qualität und Präsenz auf dem Buchmarkt war mit einem Mal außer Kraft gesetzt.

Das Pressegesetz von 1990 markiert mithin eine deutliche Zäsur sowohl in der russischen Buchkultur als auch in der staatlichen Medienpolitik. Allerdings verzichtete das Gesetz darauf, den Begriff «Zensur» zu definieren. Überdies wurde die Verbreitung von Informationen, die «nicht der Wirklichkeit entsprechen», unter Strafe gestellt. Trotz aller Vorbehalte muss das Pressegesetz gewürdigt werden als Versuch, wenigstens die Grundlagen für die Entwicklung einer Öffentlichkeit in Russland zu definieren. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion wurde das Pressegesetz 1992 durch ein Gesetz über die Massenmedien abgelöst.¹¹⁵ Das Versäumnis einer fehlenden Definition von «Zensur» aus dem Jahr 1990 wurde hier nachgeholt. Das neue Gesetz definiert «Zensur» als «Forderung von staatlichen Stellen, Organisationen, Institutionen oder gesellschaftlichen Gruppen, dass eine Redaktion Materialien im Voraus zur Genehmigung einreichen soll, sowie als Verbot,

Materialien zu verbreiten». Auch das Massenmediengesetz von 1992 hielt aber weiterhin an der problematischen Formulierung fest, dass nur Informationen, die «der Wirklichkeit entsprechen», verbreitet werden dürfen.¹¹⁶

Die Leistungsfähigkeit des Gesetzes über die Massenmedien wurde in zwei Fällen auf eine harte Probe gestellt. Im Jahr 1997 deckte der Journalist Grigori PASKO einen der größten Umweltskandale in Russland auf: Die russische Pazifikflotte hatte Munition und radioaktive Abfälle einfach ins Meer gekippt. Darauf wurde PASKO vom Geheimdienst FSB verhaftet, weil er als Militärjournalist einer Geheimhaltungspflicht unterstand. Im Juli 1999 wurde er nach anderthalb Jahren im Gefängnis verurteilt und unter Anrechnung der Untersuchungshaft auf freien Fuß gesetzt. Obwohl die russische Justiz offensichtlich den Fall nicht an die große Glocke hängen wollte, erregte PASKOS Verurteilung im Westen großes Aufsehen und gab Gerüchten Auftrieb, die Pressefreiheit sei in Gefahr.

Ähnliches gilt für den Fall des Kriegsberichterstatters Andrej BABITZKI. Ende 1999 berichtete der *Radio-Liberty*-Journalist wochenlang aus dem belagerten Grosny und zeichnete ein Bild der Kriegsrealität, das der offiziellen Darstellung hinsichtlich der Opferzahlen und der Grausamkeit der russischen Truppen direkt widersprach. Am 23. Januar 2000 verhaftete der FSB BABITZKI, weil er angeblich über keine gültige Akkreditierung im Krisengebiet verfügt habe. Am 3. Februar wurde BABITZKI gegen drei russische Kriegsgefangene an die tschetschenischen Rebellen ausgetauscht und wenig später freigelassen. Die *Affäre Babitzki* zeigt, dass die russische Staatsmacht davon absah, den unliebsamen Kritiker der offiziellen Tschetschenienpolitik juristisch zu disziplinieren. Der Schachzug des Gefangenenaustausches sollte der russischen Öffentlichkeit vielmehr zeigen, dass BABITZKI ein Verräter sei, der mit den tschetschenischen «Terroristen» gemeinsame Sache mache. Es ist wahrscheinlich, dass der frühere FSB-Chef PUTIN bei dieser Inszenierung persönlich seine Finger im Spiel hatte.¹¹⁷

Visuelle Medien und staatliche Propaganda

Die mediale Aufbereitung ideologischer Inhalte verfügt in Russland über eine lange Tradition. Die sowjetische Propagandamaschinerie schenkte der Verbreitung ihrer politischen Ansichten höchste Aufmerksamkeit. Dabei spielte zunächst die Plakatkunst eine zentrale Rolle. Bis zur Februarrevolution 1917

war das politische Plakat als Medium politischer Kommunikation aufgrund der staatlichen Zensur marginalisiert gewesen. Gleichwohl konnte die sowjetische Propaganda auf eine prominente autochthone Visualisierungstradition zurückgreifen. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren Volksbilderbogen (*lubok*) aufgekommen, in denen gesellschaftliche Entwicklungen in einer Art Comic satirisch dargestellt wurden. In der Regel präsentierte der *lubok* in einem Bild eine Szene, die durch einen kurzen Text erläutert wurde. Äußerungen der dargestellten Personen wurden neben die Köpfe geschrieben.¹¹⁸ Ein berühmter *lubok* zeigt den Kulturkampf der petrinischen Behörden gegen die Altgläubigen:



Der Barbier will einem Altgläubigen den Bart abschneiden (Anfang 18. Jh.)

Wladimir MAJAKOWSKI nahm die Ästhetik des *lubok* in seinen berühmten ROSTA-Fenstern auf. Diese Plakate, die in den Vitrinen der russischen Telegraphenagentur (ROSTA) ausgestellt wurden, illustrierten bolschewistische Kampfparolen in schematisierten Bildergeschichten mit eingängigen Zweizeilern.



Wladimir МАЈАКОВСКИ:
Stärkt die Gewerkschaften!
 (1921)

Das sowjetische Plakat entfaltete eine enorme Breitenwirkung und nahm bald den öffentlichen Raum mit visualisierten Botschaften in Beschlag. Dabei kam es allerdings nicht selten zu einem Zielkonflikt zwischen Propaganda und Agitation: Komplexere Sachverhalte konnten selten auf ein ikonisches Motiv reduziert werden und mussten in längeren Textpassagen erklärt werden. Darunter litt aber natürlich der agitatorische Effekt des Plakats, das sich in solchen Fällen tendenziell einer illustrierten Wandzeitung anglich.¹¹⁹

Bald wurde allerdings das Plakat als zentrales Propagandamedium vom Film abgelöst. Bekannt ist LENINS Diktum, der Film sei für die Bolschewiki die wichtigste aller Künste.¹²⁰ Sobald der technische Fortschritt es erlaubte, setzte die Sowjetführung ab 1928 mobile Kinoanlagen ein, die auch die ländliche Bevölkerung erreichen sollte. Seit 1932 war auch ein Kinozug unterwegs, der in verschiedenen Provinzstädten Halt machte und die neusten Produktionen der jungen sowjetischen Filmindustrie zeigte.¹²¹ Die theoretischen Diskussionen um das Medium Film drehten sich zunächst um die Frage, ob die Kinematographie überhaupt eine selbständige Kunst sei. Der Formalist Boris EICHEN-

BAUM vertrat die These, dass der Film lediglich eine technische Erfindung sei, die für die bestehenden Künste neue Bedingungen geschaffen habe.¹²² Widerspruch erwuchs dieser Haltung von seiten Boris KASANSKIS, der dem Film eine eigene Ästhetik und Kompositionsweise attestierte.¹²³ Auch Juri TYNJANOW erblickte im Kino eine Kunst, die sich die neue Technik dienstbar macht und nicht umgekehrt:

«Damit ergibt sich eine der anfänglichen völlig entgegengesetzte Wechselwirkung zwischen Technik und Kunst: Die Kunst selbst bringt nun die technischen Verfahren hervor; es ist die Kunst, die im Laufe ihrer Entwicklung die Verfahren auswählt, ihre Anwendung und Funktion modifiziert und sie schließlich verwirft; es ist somit nicht die Technik, die die Kunst hervorbringt.»¹²⁴

Der Regisseur Lew KULESCHOW wies darauf hin, dass im Film zwar künstlerische Verfahren des Theaters, der bildenden Kunst, der Photographie und der Literatur zu einem Ganzen kombiniert werden. Allerdings bestehe die ästhetische Potenz des Films gerade nicht in der Summierung anderer Disziplinen, sondern in der Montage, die sich Ausdrucksmittel aller Künste zu Eigen mache.¹²⁵

1926 stellte Juri TYNJANOW fest, dass der Film sich aus der «Gefangenschaft der benachbarten Künste» Malerei und Theater befreit habe. Noch deutlichere Worte fand die Dokumentarfilmerin Esfir SHUB, die apodiktisch behauptete: «Wir können nichts von der Literatur oder von der Farbgebung und Komposition der Malerei lernen.»¹²⁶

Die Annahme einer grundsätzlichen medialen Autonomie des Kinos lag auch Sergej EISENSTEINS theoretischen Arbeiten zugrunde. Jede künstlerische Gestaltung in einem beliebigen Medium war für ihn auf eine semantisch aufgeladene Linienform reduzierbar. Michail JAMPOLSKI nennt diese Eigenart EISENSTEINS «Pangraphismus»: Sowohl im direkten wie im übertragenen Sinne ist in jedem Werk die Handschrift des Künstlers erkennbar.¹²⁷ EISENSTEIN räumte außerdem in seinen Überlegungen dem Montagekonzept breiten Raum ein und ergänzte es um den Begriff der «Attraktion». Durch die «Montage der Attraktionen» wollte er sicherstellen, dass der Film eine bestimmte, beabsichtigte ideologische Wirkung beim Zuschauer hervorrief:

«Eine Attraktion (im Theater) ist jedes aggressive Moment des Theaters, d. h. jedes seiner Elemente, das den Zuschauer einer Einwirkung auf die Sinne oder Psyche aussetzt, die experimentell überprüft und mathematisch berechnet auf bestimmte emotionelle Erschütterungen des Aufnehmenden ist. Diese stellen in ihrer Gesamtheit ihrerseits einzig und allein die Bedingung dafür dar, dass die ideelle Seite des Gezeigten, die eigentliche ideologische Schlussfolgerung aufgenommen wird.»¹²⁸

Der Begriff der Montage, der sich Effekte aller im Film kombinierten Medien dienstbar macht, erhält hier einen unmittelbar didaktischen, ja manipulatorischen Sinn. Gerade die Möglichkeit, den Rezipienten über mehrere Medienkanäle in eine bestimmte Stimmung zu versetzen, machte den Film in den Augen EISENSTEINS zum wichtigsten Propagandainstrument.

Kritisiert wurde EISENSTEINS Haltung vom Dokumentarfilmer Dziga WERTOW, der eine Revolutionierung der menschlichen Wahrnehmung durch das *kinoglas* (Kinoauge) forderte.



Alexander RODTSCHENKO: *Kinoglas* (1924)

Das menschliche Auge sei in seiner physiologischen Beschränktheit nicht fähig, die veränderte Wirklichkeit des revolutionären Alltags wahrzunehmen. Deshalb müsse dem menschlichen Auge ein *kinoglas* vorgeschaltet werden:

«Ich bin Kinoglas. Ich bin ein mechanisches Auge. Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann.

Von heute an und in alle Zukunft befreie ich mich von der menschlichen Unbeweglichkeit. Ich bin in ununterbrochener Bewegung, ich nähere mich den Gegenständen und entferne mich von ihnen, ich krieche unter sie, ich klettere auf sie, ich bewege mich neben dem Maul eines galoppierenden Pferdes, ich rase in voller Fahrt in die Menge, ich renne vor angreifenden Soldaten her, ich werfe mich auf den Rücken, ich erhebe mich zusammen mit Flugzeugen, ich falle und steige zusammen mit fallenden und steigenden Körpern. [...] Befreit von der Verpflichtung 16 bis 17 Bilder in der Sekunde aufzunehmen, befreit von zeitlichen und räumlichen Eingrenzungen, stelle ich beliebige Punkte des Universums einander gegenüber, unabhängig davon, wo ich sie aufgenommen habe.»¹²⁹

Das Kinoauge wird so zur Prothese des unzulänglichen menschlichen Gesichtssinns, der in mehrfacher Hinsicht durch Zeit und Raum beeinträchtigt wird: Das Auge kann sich nur so schnell bewegen wie der menschliche Körper, während die Kamera das dynamische Leben auch aus konstruierten Perspektiven heraus dokumentieren kann. Überdies kann im Medium des Films die Zeit manipuliert werden: Zeitraffung, Zeitlupe und sogar Rücklauf ermöglichen dem Menschen das Heraustreten aus der Bedingtheit der linear und vektoruell ablaufenden physischen Zeit.¹³⁰

Aus der Sicht WERTOWS ist die Wirklichkeit, wie sie sich der herkömmlichen Wahrnehmung präsentiert, defizient. Ähnlich wie in der literarischen Doktrin erhält die Realität eine zweite Dimension: Das, was ist, gehört zu einer Welt des Scheins, der mit Misstrauen zu begegnen ist. Die «wahre» Wirklichkeit kann erst dann erfasst werden, wenn ihr utopisches Ziel immer gleichzeitig im Auge behalten wird. Dziga WERTOW erblickt im Film jenes Medium, das jene Schichten der Wirklichkeit aufdecken kann, in denen die zukünftige Ordnung bereits angelegt ist. Die technische Überlegenheit des Kinoauges holt gewissermaßen die Wahrnehmung der neuen Wirklichkeit

aus der Zukunft und installiert sie als augenfälliges Dokument auf der Leinwand.¹³¹

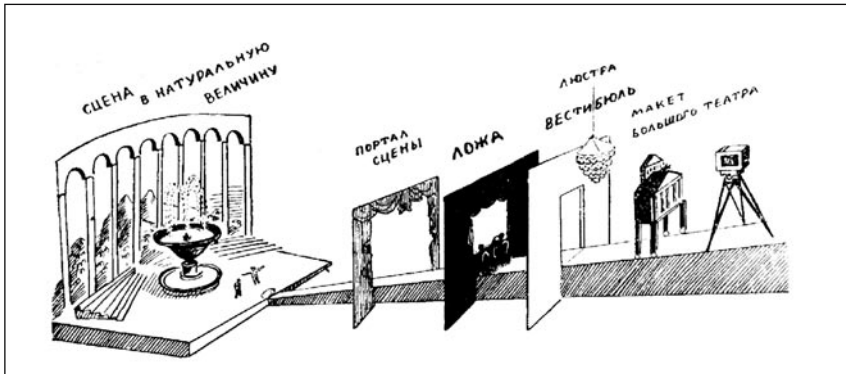
WERTOW fasst diese Vision im Schlagwort der «Fabrik der Fakten», die als anzustrebendes Ziel EISENSTEINS «Fabrik der Grimassen» gegenübergestellt wird.¹³²

Mit der Einführung des Tonfilms hatte das Paradigma des Kinoauges ausgedient. Die Montage beruhte in der frühen Sowjetzeit auf einer schnellen Aufeinanderfolge von Bildern. Dadurch wurde die natürliche Ordnung im Raum-Zeit-Kontinuum zugunsten eines neuen Sehens aufgehoben. Der Tonfilm konnte den rhapsodischen Rhythmus des Stummfilms wegen seiner Neigung zu Dialogszenen nicht weiterführen und wies deshalb eine inhärente Tendenz zur Verlangsamung auf. Die expressionistische Gestaltung innerer Bewusstseinszustände durch streng komponierte Bildfolgen wurde im Tonfilm abgelöst durch eine kontinuierliche Erzählung, in der die Informationsvergabe in erster Linie durch Spracheinsatz geregelt wurde.¹³³ Bezeichnenderweise kritisierte der Formalist Juri TYNJANOW genau diesen Prozess als «Bastardisierung» des Films: Durch den Einsatz des Tons werde der Film seiner abstrakten, bildlichen Gestaltungsmöglichkeiten beraubt und zu einer billigen Kopie des Theaters.¹³⁴

Die Möglichkeit, den Film durch Dialoge, Musik und Geräusche zu einem Gesamtkunstwerk zu erweitern, erforderte eine neue medientheoretische Grundlegung. Der Ton wurde nicht einfach als mechanische Addition zum Bild verstanden, sondern als grundlegende Veränderung des Mediums, das die Fläche der Leinwand um eine dritte, akustische Tiefendimension erweiterte. Die illusionäre Einwirkung auf den Kinozuschauer gewann dadurch erheblich an Wirkungskraft.¹³⁵

Zynischerweise setzte sich in den dreißiger Jahren, als STALINS Großer Terror seinen blutigen Höhepunkt erreichte, die Musikkomödie als Leitgenre des sowjetischen Films durch. Das Kino präsentierte eine idyllische Parallelwelt, in der sorglose Schäfer durch südliche Landschaften zogen und fröhliche Lieder sangen. Die dargestellte Realität bestand aus einer Reihe von Kulissen, durch die die Kamera hindurchfuhr. Damit wurde das Kino zu einer Schule des Sehens: Der Zuschauer durfte seinen Blick nur auf jene Bereiche der Wirklichkeit richten, die speziell zum Ansehen verfertigt wurden. Der sprichwörtliche «Blick hinter die Kulissen» war verboten, weil er den Ober-

flächenschein der Stalinkultur offenbarte. In aller Deutlichkeit manifestiert sich diese Besonderheit im Kulissenaufbau für die Schlusszene von Grigori ALEXANDROWS Film *Lustige Gesellen* (1934):¹³⁶



Grigori ALEXANDROW: *Lustige Gesellen* (1934)

Die mediale Vorspiegelung einer märchenhaften Wirklichkeit, in der oft der Aufstieg einer Aschenputtelfigur zu sozialistischem Ruhm das zentrale Handlungselement bildete, stand im Einklang mit der offiziellen stalinistischen Losung aus dem Jahr 1935 «Das Leben ist besser, das Leben ist fröhlicher geworden.» Die Musikkomödie inszenierte noch überzeugender als die sozialistische Literatur eine Gegenwelt zur sowjetischen Alltagserfahrung – die multimediale Konstruktion verführte dabei alle Sinne und setzte – in der Person von STALINS Lieblingsschauspielerinnen Ljubow ORLOWA – durch auch die Glamour-Ästhetik aus Hollywood ein.¹³⁷

In den fünfziger Jahren lockerte sich die streng ideologisierte Filmproduktion. Ausländische Filme kamen in den Verleih – in den vierziger Jahren war in der Sowjetunion ein einziger amerikanischer Film gezeigt worden, nämlich *Stagecoach* (1939) mit John WAYNE. Die Frequenz der Kinobesuche stieg ständig, von 2,8 Milliarden im Jahr 1956 bis zu 4,7 Milliarden im Jahr 1968.¹³⁸

In den sechziger Jahren entwickelte das Kino trotz staatlichem Widerstand eine eigene Bildersprache, die als symbolischer Ausdruck der sowjetischen Befindlichkeit in der Stagnationszeit gelten darf. Kira MURATOWA, Alexej GERMAN, Sergej PARADCHANOW und vor allem Andrej TARKOWSKI gestalte-

ten in ihren Filmen visionäre Entwürfe, die mit der sozrealistischen Ästhetik nichts mehr zu tun hatten. Viele dieser Filme wurden zurückgehalten oder verboten, gleichwohl reichten die wenigen Vorführungen aus, um das Kino zu einem Leitmedium der Intellektuellen in der BRESHNEW-Ära zu machen.

Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion im Jahr 1991 kollabierte auch die staatliche Filmindustrie. 1990 konnten noch etwa 400 Filme produziert werden. Diese Zahl reduzierte sich im Jahr 1993 auf 148, von denen die öffentliche Hand nur noch 26 finanzierte. Bis 1996 sank die Anzahl der produzierten Filme kontinuierlich auf unter 20.¹³⁹

In den neunziger Jahren durchlebte nicht nur die Filmproduktion, sondern auch die Filmrezeption eine tiefe Krise. Zahlreiche Kinos mussten ihre Türen schließen, weil sich die Bevölkerung nach der galoppierenden Inflation die Eintrittskarten nicht mehr leisten konnten. Gleichzeitig wurden im Fernsehen Privatkanäle ins Leben gerufen, die den russischen Zuschauern billig eingekaufte amerikanische Filme präsentierten. Diese B-Movies waren zudem miserabel synchronisiert, in der Regel übernahm eine gelangweilte männliche Stimme im Off die gesprochenen Parts aller Handlungsfiguren. Eine kaum zu schlagende Konkurrenz erwuchs den russischen Kinos überdies in selbst angefertigten Video-Raubkopien, die von Kleinhändlern in großer Zahl auf den Markt geworfen wurden.¹⁴⁰

Bis 1987 war es in der Sowjetunion sehr gefährlich, einen Videorecorder zu besitzen. Die westlichen Filme, die ins Land geschmuggelt wurden, enthielten fast immer eine Nacktszene. Deshalb konnten die Besitzer des Videorecorders, die den Film oft mit Freunden anschauten, ohne weiteres wegen Verbreitung von Pornographie angeklagt werden. Solche Verfahren endeten nicht selten mit mehrjährigen Haftstrafen. Bereits das schiere Vorhandensein des Videorecorders setzte den Besitzer dem gefährlichen Verdacht von Devisenvergehen aus. Es war schwierig, eine plausible Antwort auf die nahe liegende Frage zu finden, woher man das Geld habe – zu Sowjetzeiten kostete ein Videorecorder zum offiziellen Umrechnungskurs das Äquivalent von drei Jahreslöhnen.¹⁴¹

Das Herstellen von Raubkopien ist bis heute in Russland ein ungelöstes Problem, das nicht nur das Videogeschäft, sondern auch die Softwaredistribution ernsthaft schädigt. Während sich in den USA der Anteil an Raubkopien auf 35 Prozent beläuft, benutzen in Russland 94 Prozent aller Anwender

unlizenzierte Programme. Solche Nachlässigkeit mag darauf zurückzuführen sein, dass das juristische Konzept des geistigen Eigentums in Russland seit jeher schwach ausgeprägt ist: Erst 1828 wurde ein rudimentäres Urheberrecht eingeführt,¹⁴² und während der Sowjetzeit wurde die schöpferische Leistung von Einzelpersonen überhaupt nicht geschützt.

Literarische Kultur und medialer Wandel

Im 19. und 20. Jahrhundert wurde die russische Medienkultur vom geschriebenen Text dominiert. Die Distribution der Information verlief unilateral von den beiden Hauptstädten Moskau und St. Petersburg in die Provinz: Die Autoren aus den Zentren definierten die Geschmackspräferenzen; die gebildeten Adligen in den entlegenen Gouvernements verfolgten die neuesten Entwicklungen in erster Linie durch Abonnements so genannter «dicker Zeitschriften». Der Einfluss dieser Periodika, die meist monatlich erschienen und pro Nummer nicht selten mehrere hundert Seiten umfassten, ist kaum zu überschätzen. Diese Zeitschriften deckten ein breites Themenspektrum ab: Von der Literatur über Agronomie und Ökonomie bis zur Mode waren fast alle Sparten vertreten. Eine wichtige Ausnahme bildete die politische Berichterstattung, die als besonders heikler Bereich galt und lange Zeit nur wenigen Periodika erlaubt war.

Das Gewicht der «dicken Zeitschriften» determinierte im 19. Jahrhundert auch die Tätigkeit der Verlage. Die großen Prosawerke von GONTSCHAROW, TURGENJEW und DOSTOJEWSKI erschienen nicht zuerst als Einzelausgaben, sondern als Fortsetzungsromane in Zeitschriften. Dieses Vorgehen hatte mehrere Vorteile: Der Verleger konnte die Kritik der Rezensenten abwarten und danach die Auflage des Buchs verlässlicher kalkulieren. Der Autor schloss in der Regel mit dem Herausgeber der Zeitschrift einen Vertrag und bezog ein Vorschusshonorar. Nicht selten geriet ein Roman auf diese Weise zum *work in progress*. So erschienen beispielsweise die ersten Kapitel der *Brüder Karamasow* bereits im Druck, noch bevor DOSTOJEWSKI sich über das Ende des Romans im Klaren war.

An dieser Publikationssituation änderte sich nach der Oktoberrevolution wenig. Auch in der offiziellen Sowjetkultur spielten die großen Literaturzeitschriften eine herausragende Rolle. Ein wichtiger Unterschied zum Literaturbetrieb des 19. Jahrhunderts liegt allerdings in der völligen Nichtbeachtung

der Nachfrage auf dem Buchmarkt. So muss man Werk- oder Gesamtausgaben eher als Belohnung für die Loyalität des Autors denn als Ausdruck gesteigerten Erfolgs beim Leser werten. Die Festsetzung der Auflagen nach rein ideologischen Gesichtspunkten führte zu einer enormen Produktion von Makulatur – politisch korrekte Bücher waren bereits vom ersten Erscheinungstag an Ladenhüter. Dieser Mechanismus wurde auch zur Köderung sowjetfreundlicher Schriftsteller im Ausland eingesetzt: Bevor Lion FEUCHTWANGER 1936 in die UdSSR kam, wurden neun seiner Romane in 260 000 Exemplaren veröffentlicht, Romain ROLLANDS Schriften erzielten eine Gesamtauflage von 1 700 000, Upton SINCLAIRS Werk wurde in drei Millionen Exemplaren verbreitet, Heinrich MANNS Bücher kursierten in einer Auflage von zwei Millionen. Dabei ging es nicht darum, die westlichen Autoren mit Geld zu «kaufen». Man packte sie bei ihrer Eitelkeit. So schrieb etwa Heinrich MANN 1943 gerührt: «Die Sowjetunion liebe ich voll gegenwärtig. Sie ist mir nahe – und ich ihr. Sie liest mich massenhaft, gibt mir zu leben, und ich sehe ihr zu, als wäre sie schon die Nachwelt, die mich kennt.»¹⁴³

Auf der anderen Seite wurden Werke, die man nur tolerierte, notorisch in viel zu kleinen Auflagen gedruckt. Solche Bücher gelangten oft erst gar nicht in die Regale, sondern wurden von den Buchhändlern zu überhöhten Preisen unter dem Ladentisch verkauft. Dies galt vor allem für Exilschriftsteller oder Opfer des stalinistischen Terrors wie BUNIN, MANDELSTAM oder BABEL, deren Werke im Zuge der Entstalinisierung in den späten fünfziger Jahren in sorgfältig zensierten Ausgaben erscheinen konnten.

Es ist bezeichnend, dass gerade unter STALIN die Anzahl der Literaturzeitschriften stark zurückging, einzelne Titel wurden wegen politisch unkorrekten Publikationen verboten. 1946 erging der berühmte Parteierlass gegen die Zeitschriften *Stern* (*Zvezda*) und *Leningrad*, der die Redaktionen wegen der Veröffentlichung von ACHMATOWA- und SOSCHTSCHENKO-Texten maßregelte. Nach STALINS Tod wurden zahlreiche Zeitschriften neu gegründet – dieser Zuwachs trug entscheidend zur Vielfalt der sowjetischen Presselandschaft bei. In den sechziger Jahren legten sich einzelne Zeitschriften ein deutlich liberales bzw. konservatives Profil zu. Die Extrempositionen im ideologisch möglichen Spektrum wurden von den Zeitschriften *Neue Welt* (*Novyj mir*) einerseits und *Oktober* (*Oktjabr*) andererseits markiert: Während *Oktober* im Wesentlichen Werke veröffentlichte, die zur so genannten

«Sekretärliteratur» gehörten und ein rosiges Bild des real existierenden Sozialismus zeichnen, setzte der Chefredakteur der *Neuen Welt*, Alexander TWARDOWSKI, im Jahr 1962 die mutige Publikation von SOLSCHENIZYNS Lagererzählung *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* durch. Die abenteuerliche Publikationsgeschichte des *Iwan Denissowitsch* hat SOLSCHENIZYN in seinem umfangreichen Memoirenwerk *Die Eiche und das Kalb* nachgezeichnet: Das heikle Manuskript passierte unter dem Etikett «das Lager aus der Sicht eines Bauern, ein sehr volksnahes Stück» alle internen Barrieren der Sowjetbürokratie und erschien mit der persönlichen Genehmigung von Nikita CHRUSCHTSCHOW.

Die mit der Perestroika verbundene Lockerung der Zensur hatte dramatische Auswirkungen auf die sowjetischen Literaturzeitschriften. In den meisten großen Zeitschriften wurden die Chefredakteure ausgewechselt – an die Stelle der BRESHNEW-Apparatschiks traten Persönlichkeiten der Tauwettergeneration. Viele berühmte Autoren, die während Jahrzehnten verboten waren, konnten nun plötzlich gedruckt werden: Zu ihnen gehörten NABOKOV, BULGAKOW, PASTERNAK, PLATONOW und vor allem SOLSCHENIZYN, der die Auflagen in Millionenhöhe schnellen ließ. Die meisten Zeitschriften erreichten im Jahr 1990 ihre größte Popularität: Die *Völkerfreundschaft* (*Družba narodov*) stieg von 150 000 Exemplaren im Jahr 1987 auf 1 095 000, das *Banner* (*Znamja*) von 175 000 auf 500 000, die *Neue Welt* von 496 000 sogar auf 2 710 000. Die drei Jahre von 1987 bis 1990 sind als wichtigster Zeitraum der Wiederentdeckung des eigenen literarischen Erbes in die russische Literaturgeschichte eingegangen. Allerdings ist dieses Ereignis nicht uneingeschränkt positiv zu bewerten: Der forcierte Abdruck der verbotenen Klassiker des 20. Jahrhunderts blockierte auf Jahre hinaus eine wichtige Publikationsmöglichkeit für junge russische Autoren. Die wendige russische Umgangssprache prägte für diesen Effekt sehr bald einen eigenen Begriff: Es war eine «Nabokowschtschina», die alle anderen Texten aus den Spalten der Literaturzeitschriften verdrängte.¹⁴⁴

Das Glück der Literaturzeitschriften währte indes nicht lange. Das Pressegesetz von 1990 löste die Zeitschriften von den Schriftstellerverbänden und gesellschaftlichen Organisationen los. Der Preis der Freiheit war hoch: Staatliche Subventionen wurden gestrichen, gleichzeitig kletterten die Papierpreise nach der marktwirtschaftlichen Freigabe auf das Vierfache des sowjetischen Ansatz-

zes. Die Auflage der *Neuen Welt* stürzte innerhalb eines Jahres um 80 Prozent auf 200 000 und hat sich heute bei 15 000 eingependelt. Seit dem Anfang der neunziger Jahre herrschen auf dem russischen Zeitschriftenmarkt harte Verhältnisse: Periodika, die keinen festen Leserkreis für sich gewinnen können, verschwinden in kurzer Zeit. Meistens sind neu gegründete Zeitschriften, die wegen ungewisser Finanzierung oft in der Form von Almanachen erscheinen, von diesem Schicksal betroffen. Eine gewisse Erleichterung bedeutete das Förderprogramm des amerikanischen Milliardärs George Soros, das auf sinnvolle Weise im Bereich der Distribution ansetzte und seit 1993 landesweit den Bibliotheken Mittel zur Abonnierung verschiedener Zeitschriften zur Verfügung stellte. Jedoch kämpfen nicht nur neue Titel ums Überleben, auch die bekannten Literaturzeitschriften können die neuen ökonomischen Bedingungen nicht ignorieren. Am deutlichsten lässt sich der radikale Wandel einer sowjetischen Zeitschrift am Beispiel des *Banners* beobachten, das ursprünglich die Lesebedürfnisse der Armee abdecken sollte. Während Jahrzehnten verfolgte der säbelrasselnde Titel eine parteitreue und konservative Linie, bis er 1986 nach einem personellen Wechsel in der Redaktion zu einem der wichtigsten Organe der Perestroika wurde. Das *Banner* ist bisher auch die einzige große Literaturzeitschrift, die auf die sowjetische Titeltypographie verzichtet hat und mit einem neuen ansprechenden Umschlag erscheint.

Nicht konkurrieren kann das Outfit des *Banners* allerdings mit dem Umschlag einer anderen Zeitschrift, die als westlicher Kulturimport nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion unvermeidbar geworden ist: Seit 1995 erscheint in Russland eine eigene Ausgabe des *Playboy*. Darin findet man neben dem Centerfold-Model des Monats auch anspruchsvolle Literatur prominenter Autoren. Viktor JEROFEJEW führte eine Kolumne über «Männer», Wassili AXJONOW, Andrej BITOW und Igor JARKEWITSCH veröffentlichten hier ihre neueste Prosa. Der eindrucksvolle Aufmarsch bekannter Namen in einem Blatt von zweifelhafter Reputation darf durchaus als Ausdruck der ökonomischen Verhältnisse gewertet werden: Die Autorenhonorare, die der *Playboy* ausrichtet, übersteigen die üblichen Vergütungen in Russland um ein Vielfaches. Die Tatsache, dass Intellektuelle den *Playboy* als Publikationsorgan wählen, hat eine gewisse Tradition: Programmatisch hatte Leslie FIEDLER seinen Essay zur Postmoderne *Cross the Border – Close the Gap* 1969 im *Playboy* veröffentlicht.

Die traditionellen russischen Literaturzeitschriften präsentieren fast ausnahmslos ihre Inhalte auch im Internet (magazines.russ.ru).¹⁴⁵ Dies ist die unspektakulärste Form der Webpublikation – der elektronische Text ist identisch mit der Druckversion, die weiterhin auch auf den üblichen Distributionswegen zum Leser gelangt. Neben den etablierten Titeln gibt es mittlerweile auch eigene Online-Literaturzeitschriften, die nach zwei verschiedenen Prinzipien funktionieren: So erscheint etwa *TextOnly* (www.vavilon.ru/textonly) wie ein normales Periodikum in einzelnen Nummern, während *Netzliteratur* (*Setewaja slowesnost*) (www.litera.ru/slova) zwar dieselbe Funktion wie eine Zeitschrift ausüben will, sich aber als Ansammlung von «Punktpublikationen im Kontinuum individuellen und kollektiven Schaffens» versteht. Die einzelnen Beiträge werden hier in unregelmäßigen Abständen kumulativ aufgeschaltet. Der eigentliche Vorteil des Internets gegenüber den Printmedien besteht aber nicht einmal in der gleichzeitigen Verfügbarkeit aller publizierten Texte, sondern in der Möglichkeit, den literarischen Prozess interaktiv zu gestalten. Unter den zahlreichen Netzkunstwerken, die eine spezifische elektronische Lektüre erfordern, ist Olja LJALINAS Installation *My boyfriend came back from the war* (1996) berühmt geworden. LJALINA simuliert hier die fragmentarische Kommunikation zwischen dem heimgekehrten Soldaten und seiner Freundin: Bei jedem Mausklick öffnet sich ein neuer Frame, in dem ein Satzfragment zu lesen ist – ein einheitlicher Text konstituiert sich jedoch nicht. Besonders interessant ist die Weiterverarbeitung dieses Kunstwerks in anderen Netzprojekten, bei denen Technologien des Internets mit LJALINAS düsterer Kriegsästhetik angereichert werden. Entstanden sind etwa ein Audio-File, ein Video-Clip, ein Flash und sogar eine Wolfenstein-Version, die den Bildschirm in ein martialisches Computergame verwandelt (myboyfriendcamebackfromth.ewar.ru).

Die russische Netzkunst beschränkt sich allerdings nicht auf die multimediale Gestaltung bestimmter Inhalte. Immer wieder wird auch der präsentierte Inhalt selbst zur Disposition gestellt: Auf der Einstiegsseite des *Gartens der wandernden Haikus* findet der Leser/Autor eine Textvorgabe, die er selbst zu einem Haiku ergänzen und abspeichern kann (www.litera.ru/slova/hokku). Ähnlich funktioniert *Bout rimé*: Hier muss man nach einer Reimvorgabe einen Vierzeiler verfassen, der nachher nach dem Zufallsprinzip der Spielergemeinde zur Benotung unterbreitet wird. (www.kulichki.com/cen-trolit/cgi/br.cgi).

Mehr Beachtung als solche interaktive Experimente finden allerdings herkömmliche Textsammlungen, die jedoch kaum hierarchisiert sind. Das entspricht der dezentralen Organisation des Internets, das als wertfreies Textrepositorium problemlos Glanzlichter der Weltliteratur neben Reimereien unbeholfener Versschmiede in sich aufnehmen kann. Einen postmodernen Mix bietet etwa der Server *Babylon* (www.vavilon.ru). Auf der Einstiegsseite heißt es programmatisch: «Die Gegenwartsliteratur ist ein Raum der Koexistenz und wechselseitigen Beeinflussung verschiedener künstlerischer Sprachen.» Hier sind denn auch Werke von über hundert Autoren gespeichert; neben unbekannten Namen finden sich berühmte Autoren wie Jewgeni REIN, Jelena SCHWARZ oder Lew LOSSEW. Die Betreiber des Servers verzichten auf eine interne Wertung der vorgestellten Texte – man kann die Liste der Autoren geordnet nach Alphabet, Generation oder geographischer Herkunft abrufen. Sehr wohl aber grenzt sich *Babylon* von der so genannten «Massenliteratur» ab: Man wolle nur «hochliterarische» Texte berücksichtigen – allerdings bleibt *Babylon* seinen Lesern eine Erklärung der Distinktionskriterien schuldig. Anders ging während einer gewissen Zeit der einflussreichste Kritiker im russischen Internet, Wjatscheslaw KURIZYN, vor: Auf seiner Seite (www.guelman.ru/slava) präsentierte er einen persönlichen Olymp von hundert Autoren, in den er z. B. den Modeautor Wiktor JEROFEJEW nicht aufnahm. Außerdem publizierte er von 1998 bis 2002 unermüdlich eine wöchentliche Übersicht über literarische Neuerscheinungen – in diesen Essays pflegte KURIZYN jenen nachlässig-schnoddrigen Stil, der zu seinem Markenzeichen geworden ist.

Als interessanter Versuch, eine Wertordnung in die schiere Menge des Geschriebenen zu bringen, darf das Phänomen des Literaturwettbewerbs gelten. In den späten 1990er Jahren gab es mehrere Plattformen, auf denen Netzliteratur bewertet und prämiert wurden. Allerdings ermattete das Interesse an solchen Wettbewerben bald wieder, vor allem weil die Anzahl der Teilnehmer die Anzahl der Juroren um ein Vielfaches überstieg – die eingesandten Textmengen waren zu groß, als dass sie komparativ hätten bewertet werden können.¹⁴⁶

Während einiger Zeit priesen sich auch Institutionen mit pompösen Namen als Schirmherren über literarische Sites an. Das Problem liegt hier vor allem darin, dass im Internet virtuelle Identitäten weit verbreitet sind – das

gilt nicht nur für Personen wie den prominenten Netz-Kritiker Max FREI (www.frei.ru), sondern auch für selbsternannte Behörden. Deshalb ist es wenig erstaunlich, dass gleich zwei russische «Internetakademien» (www.internetacademy.ru, www.academia.ru) um die Gunst der User buhlten. Einflussreiche Netzaktivisten wie der Moskauer Galerist Marat GELMAN nahmen vorsichtshalber in beiden Gremien Einsitz. Außerdem konstituierte sich im Frühjahr 2000 ein weiterer Expertenrat, der periodisch die Qualität der literarischen Webauftritte einschätzen wollte (rating.rinet.ru). Die höchste Note A1 erhielten bisher nur vier Adressen: *Babylon*, *Mitjas Zeitschrift*, Wjatscheslaw KURIZYN und der Zeitschriftensaal von russ.ru. Schließlich gibt es im russischen Internet auch Ratings, die auf der Anzahl der *page views* basiert. Die Statistik der Zeitschrift *Netzliteratur* weist jedoch recht enttäuschende Zahlen aus: In der Regel erreicht ein Text kaum mehr als zweihundert Leser pro Jahr (www.litera.ru/slova/rating).

Die Publikation von literarischen Texten spielt seit der Etablierung des russischen Internets eine prominente Rolle. Besonders bekannt ist die Website lib.ru von Maxim MOSCHKOW, der über 25 000 Texte aus der klassischen und modernen russischen Literatur kostenfrei zur Verfügung stellt. Im Sinne eines *Gentleman's Agreement* hält sich MOSCHKOW strikt an die Wünsche der Autoren. Dabei konstituieren sich oft Win-win-Situationen: Auch kommerziell orientierte Schriftsteller wie Boris AKUNIN, der seine erfolgreichen Krimis im 19. Jahrhundert ansiedelt, oder der Guru der Postmoderne Wiktor PELEWIN gestatten in der Regel die Aufschaltung ihrer Texte. Das geschieht nicht aus reiner Selbstlosigkeit: Ohnehin liest kaum jemand einen ganzen Roman am Bildschirm, und ein Ausdruck kommt teurer als das Buch zu stehen. Umso wichtiger aber ist der Werbeeffect einer E-Publikation, die als Teaser den Buchverkauf ankurbelt.

Allerdings ist es im Jahr 2004 zu einer Klage gegen MOSCHKOW gekommen, die unter anderem von der Krimiautorin Alexandra MARININA getragen wird. Die allgemeine Stoßrichtung zielt auf eine Kommerzialisierung russischer Literaturangebote im Internet. Demgegenüber steht MOSCHKOW für die idealistische Tradition gemeinsamer Kulturvermittlung und ehrenamtlicher, solidarischer Arbeit bei der Bereitstellung literarischer Texte. Der juristische Angriff auf seine *site* wurde von vielen Usern als Verrat an der «russischen Idee» der allgemeinen Zugänglichkeit des nationalen Kulturguts

eingestuft. Der Konflikt erschöpft sich jedoch nicht im Streit um das Urheberrecht: Viel wahrscheinlicher handelt es sich um eine ausgefeilte Marketingstrategie des klagenden Internetportals www.lib.km.ru, das durch die juristische Aktion Aufmerksamkeit auf sich ziehen will.¹⁴⁷

Ähnlich liegen die Dinge in der berühmten Affäre um Wladimir SOROKINS Erfolgsroman *Der himmelblaue Speck* aus dem Jahr 1999. SOROKINS Verlag *Ad marginem* strengte einen Prozess gegen den Internet-Piraten TSCHERNOW an, der sich weigerte, den Romantext von seinem Server zu entfernen. TSCHERNOW wurde jedoch mit der Begründung freigesprochen, der Text befinde sich auf einem amerikanischen Server. Letztlich steigerte aber auch dieses Urteil nur die Popularität von SOROKINS Roman – paradoxerweise wurde der juristische Verlierer zum ökonomischen Gewinner. Der Verlag rächte sich für seine Niederlage vor Gericht mit einem offenen Brief an TSCHERNOW, in dem man ihm zu seiner «glücklichen Rolle» in der Werbekampagne für SOROKINS Roman gratulierte.¹⁴⁸ Die *Sorokin-Affäre* zeigt jedenfalls, dass dem Medium Internet sehr oft mit juristischen Mitteln nicht beizukommen ist. Russische Netzaktivisten haben deshalb eine *Hall of Shame* (www.ezhe.ru/hash) eingerichtet, in der Copyright-Piraten öffentlich angeprangert werden sollen.

Alle Versuche, institutionelle Kontrolle über das Internet zu gewinnen, müssen allerdings mittlerweile als gescheitert gelten: Die Internetakademien haben sich aufgelöst, die Ratings werden nur noch sporadisch durchgeführt und aktualisiert, die Wettbewerbe liegen brach, kollektive Aktionen bleiben in Ansätzen stecken.

Indessen gibt es auch einige prosperierende Reservate im russischen Internet. So weist der Server *livejournal.com* über 100 000 russische User auf. Das Angebot von *Livejournal*, nämlich das Führen eines öffentlichen Tagebuchs und das Ausbilden von virtuellen Freundschaftsgruppen mit gemeinsamen Interessen oder Ansichten, kommt einem traditionellen russischen Verhaltensmuster entgegen. *Livejournal* bietet gewissermaßen eine neue mediale Plattform für ein bekanntes Phänomen: Wegen fehlender Publikationsmöglichkeiten flüchteten sich zahlreiche Intellektuelle in die Graphomanie und füllten ihre Wohnungen mit Manuskripten. Texte aus dieser Literaturgattung werden nun als Einträge im elektronischen Tagebuch abgespeichert.¹⁴⁹

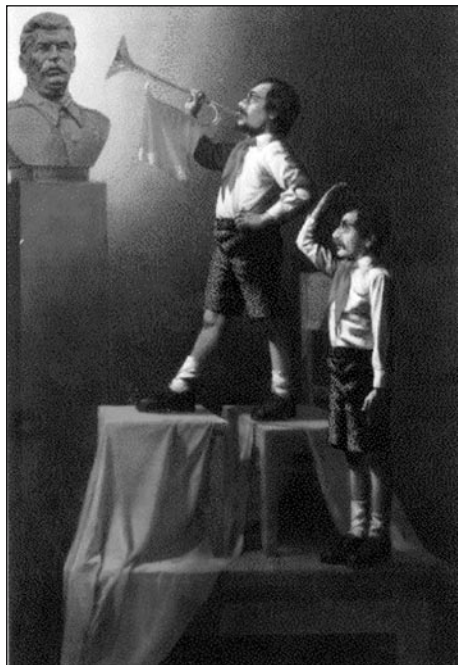
Ein äußerst populäres Angebot bietet *udaff.com*, das laut eigenen Angaben etwa zehn Millionen Hits pro Monat erzielt. In substandardisierter Sprache

und rudimentärer Orthographie bietet *udaff.com* eine politisch höchst unkorrekte Version eines Newsportals. Auch dieser Server erlaubt die Kontinuität eines sowjetischen Rollenmusters: Die Besucher sind oft Angehörige des gehobenen Mittelstandes, die in anspruchsvollen Berufen arbeiten. Die Lektüre von *udaff.com* wird nicht als Ausbruch aus dieser Rolle wahrgenommen, sondern gehört zu einer Doppelidentität. Konformes und deviantes Verhalten gehen Hand in Hand. So konnten auch Intellektuelle während der Sowjetzeit gleichzeitig in ihrer beruflichen Tätigkeit das System stützen und es in ihrer privaten Lektüre unterminieren.¹⁵⁰

Die künstlerische Praxis der Soz-Art und die postmoderne Theoriebildung

In der Sowjetzeit galt ein normativer Wirklichkeitsbegriff, in dem das Seiende hinter dem Seinsollenden zurücktrat. Allerdings gelang es der politischen Führung nie, den tristen Alltag mit dem Glanz von Parolen und Paraden zu überdecken. Die Wirklichkeit zerfiel zusehends: Die ideologischen Zeichen des Bolschewismus entfernten sich immer mehr von ihren Denotaten. Literatur, Kunst und Film präsentierten eine sozialistische Märchenwelt, die sowohl ästhetisch als auch inhaltlich kaum mehr etwas mit der konkreten Lebenswelt der Sowjetbürger zu tun hatte.

In den siebziger Jahren stellten die Künstler Witali KOMAR und Alexej MELAMID in Moskauer Privatwohnungen ihre Werke aus, in denen die sowjetische Zeichenwelt künstlerisch inszeniert wurde. KOMAR und MELAMID wurden in der Folge berühmt durch ihre Gemälde im offiziellen Stil des sozialistischen Realismus, die aber höchst unkonforme Sujets zeigten: So bildeten sie sich in einem Doppelporträt als sowjetische Pioniere ab, die STALIN bejubeln. Solche Darstellungen sollten indes nicht als Parodien missverstanden werden: Die Künstler verfügten selbst nicht über einen unabhängigen ideologischen Standpunkt, von dem aus sie die stalinistische Ästhetik verspotten konnten. Im Gegenteil: Sie nutzten die expressive Kraft des Stalinismus für ihre eigenen Inszenierungen. Der konzeptuelle Grundgedanke von KOMAR und MELAMID besteht gewissermaßen in der Transformation der politischen Energie in ästhetische. Damit erweisen sie sich aber als Nutznießer und nicht als Kritiker der performativen Kultur des Stalinismus.



Witali KOMAR/Alex MELAMID:
*Doppeltes Selbstporträt als junge
 Pioniere* (1982)

KOMAR und MELAMID nannten ihre Kunst Soz-Art – in Anlehnung an Andy WARHOLS Pop-Art. Sowohl Soz-Art als auch Pop-Art inszenieren den schönen Schein, der in der russischen und amerikanischen Gesellschaft ohne Unterbruch produziert wird. Der Unterschied zwischen den beiden Stilrichtungen liegt darin, dass WARHOL mit seinen Bildern die Überproduktion von Waren im Spätkapitalismus aufgreift, während KOMAR und MELAMID in ihren Kunstwerken die Überproduktion von Ideologie im Spätbolschewismus verwenden.

Die wissenschaftshistorische Bedeutung der Soz-Art liegt darin, dass die postmoderne Theoriebildung in Russland ohne diese künstlerische Vorleistung kaum denkbar ist. Auch zahlreiche Textexperimente aus dem Umkreis der Soz-Art zielen auf performative Subversion des sprachlichen Zeichens. Ein abstraktes Konzept wird auf die Qualität des Gegenstandes und das Pathos des Ausdrucks reduziert und in dieser reinen Form inszeniert. Diese Grundtechnik ist auch für die Namensgebung der Künstlergruppe

der «Moskauer Konzeptualisten» verantwortlich. Texte verlieren ihre denotative Kraft, die schriftliche Fixierung ist nur mehr eine Spur einer sich zunehmend verflüchtigen Realität. Sprachliche Kunstwerke funktionieren deshalb in diesem Kontext wie umgekehrte Palimpseste. Unter einem aktuellen Text finden sich nicht zahlreiche Schichten mit sinnstiftenden Prätexten, sondern beim Tiefergehen stößt man schließlich auf eine semantische Nullfläche.¹⁵¹

Das Misstrauen gegenüber der Denotationsgewalt der künstlerischen Zeichen fand in Westeuropa ein Vorbild in der radikalen Signifikationskritik der Postmoderne. Jacques DERRIDA lieferte mit seiner *Grammatologie* im Jahr 1967 das intellektuelle Rüstzeug für zahlreiche russische Denker. Seine hass-erfüllte Diatribe gegen die Schrift liest sich wie ein dissidenter Text gegen das Zeichenmonopol des Stalinismus:

«Woran übt aber die Schrift selbst, in ihrem nicht-phonetischen Moment, Verrat? Am Leben. Gleichzeitig bedroht sie den Atem, den Geist und die Geschichte als Selbstbezug des Geistes. Sie ist deren Ende, Endlichkeit und Paralyse. Sie benimmt den Atem, macht in der Wiederholung des Buchstabens die geistige Schöpfung steril und beraubt sie im Kommentar oder in der Exegese ihrer Bewegung; sie ist auf einen engen Raum beschränkt, ist einer Minderheit vorbehalten und somit das Todes- und Differenzprinzip im Werden des Seins.»¹⁵²

Der Verrat der Schrift am Leben – damit ist formelhaft die mediale Problematik des Stalinismus umrissen. Die ideologiegeladene stalinistische Schriftproduktion usurpierte das Leben selbst: Real war nicht die Realität, Realität wurde erst im Medium der Schrift hervorgebracht. Nun wäre es aber falsch, die russische DERRIDA-Rezeption auf einen Protest an der Unterjochung des Seins durch die zeichenhafte Fixierung zu reduzieren. Im Gegenteil: Der spezifisch russische Beitrag der postmodernen Medientheorie liegt in der Betonung des emanzipatorischen und spielerischen Effekts, der sich aus der Entlarvung der anmaßenden Tyrannei der Schrift ergibt. So weist etwa der Kulturphilosoph Waleri PODOROGA darauf hin, dass nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion die Grundverfahren des Moskauer Konzeptualismus nicht mehr anwendbar sind. Die zu inszenierende Ideologie kann nicht mehr sicht-

bar gemacht und in Museen ausgestellt werden. Die Repräsentation selbst ist in eine Krise geraten; was nun als Möglichkeit der Kunst bleibt, ist die Repräsentation dieser Krise. PODOROGA hat diese Entwicklung in einer «Werkstatt der visuellen Anthropologie» dokumentiert – in den Jahren 1993 und 1994 diskutierte er mit Moskauer Künstlern die veränderten Existenzbedingungen einer posttotalitären Kunst.¹⁵³ Während der Konzeptualismus in den siebziger und achtziger Jahren die Sowjetideologie ästhetisiert hatte, musste eine Künstlergruppe wie «Medizinische Hermeneutik» den sozialen Zeichenraum nach 1991 von Grund auf neu besetzen. Russland, das zu Sowjetzeiten noch mit Bedeutung gesättigt, ja *übersättigt* war, hatte eine komplette Amnesie erlitten und lag nun als weißer Fleck auf der Landkarte des kollektiven Unbewussten da. In dieser Situation war die Kunst im Grunde genommen mit ihrer eigenen Unmöglichkeit konfrontiert: Der grundlegende Bedeutungsgestus der Moderne – das Ausstellen eines Gegenstands (DUCHAMPS) – wurde sinnlos. Die postsowjetische Kunst konnte nicht mehr auf die Differenz zwischen ideologisiertem Kontext eines Gegenstands und dem Gegenstand selbst hinweisen. Damit löste sich die Definitionsmacht des Künstlers über die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst in nichts auf. Als letzte Bastion des Rückzugs blieb dem Künstler seine private Psyche, die er durch bedeutungssetzende Akte öffentlich machen konnte – ob diese Akte jedoch als «Kunst» wahrgenommen wurden, lag im Ermessen des Publikums.¹⁵⁴ Bezeichnend für diese Reduktion der Kunst auf die Repräsentation der prekären Bedingungen der Kunst ist eine Installation der «Medizinischen Hermeneutik», die den programmatischen Titel *Der letzte russische Roman* trägt. Die Installation verfügt über keinen lesbaren Inhalt mehr, sondern macht den Akt des Lesens selbst lesbar.¹⁵⁵

Medienpraktisch äußerte sich dieser Paradigmenwechsel im Auftreten des ephemeren Kunstwerks: Das ewig dauernde Kunstwerk, das über eine einzigartige Materialität verfügt, hatte ausgedient. Repräsentativ ist etwa das Graffiti-Projekt von Pawel PEPPERSTEIN, der die Wände eines Museums und eines Gefängnisses bemalte. Die Zeichnungen im Museum wurden nach einer bestimmten Zeit wieder mit weiß übertüncht, die Graffiti auf der Gefängniswand sollten weitere Beschriftungen durch Häftlinge auslösen. Die Visualisierung des Vergänglichen gipfelte in der «Ausstellung eines Gesprächs» zwischen Pawel PEPPERSTEIN, Ilja KABAKOW und Boris GROYS, das

den Museumsbesuchern als Videoinstallation vorgeführt wurde. Als einzige Spur dieses Kunstprojekts bleibt die Dokumentation im Ausstellungskatalog.¹⁵⁶

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lässt sich also eine zunehmende Absetzung der ästhetischen Form von jeglicher Art von Bedeutung feststellen. Die Ersetzung der Realität durch einen ästhetischen Schein verfügt in Russland über eine prominente Tradition. Michail EPSTEIN geht in seinen kulturmorphologischen Analysen bis ins 18. Jahrhundert zurück und schlägt einen großen Bogen von zaristischen Machtinszenierungen bis zur postmodernen Simulation. Anlässlich einer Inspektionsreise KATHARINAS der Großen nach Südrussland ließ Graf POTJOMKIN entlang der Route die berühmten «Potjomkinschen Dörfer» errichten, die der Zarin ein geschöntes Bild der Lage der russischen Bauern vorspiegeln sollten.¹⁵⁷

Allerdings darf man nicht übersehen, dass die virtuelle Existenz prosperierender Bauerndörfer selbst zu einem realen Gehalt der russischen Kulturgeschichte geworden ist. Der renommierte Mediävist A. M. PANTSCHENKO hebt hervor, dass die Potjomkinschen Dörfer kaum von jemandem als real wahrgenommen wurden und dass das schnelle Auf- und Abbauen der Attrappen als organisatorische Leistung gewürdigt wurde.¹⁵⁸

Gerade durch diese Ingenieurstechnik erhielten die Potjomkinschen Dörfer gewissermaßen eine provisorische Existenz in einer vierten Dimension: Sie waren als Schein vorhanden, allerdings noch nicht in ein endgültiges Sein eingetreten.

Die bewusste Virtualität der Potjomkinschen Dörfer findet ein Pendant im konstruktivistischen Begriff der «Fassadenhaftigkeit», der in der sowjetischen Architektur der 1920er Jahre eine wichtige Bedeutung entwickelte. In zahlreichen bestehenden Gebäuden sollte das bereits latent vorhandene, aber noch nicht herausgearbeitete Neue zur Erscheinung gebracht werden. So wurde etwa das neue sowjetische Verkehrsministerium als Fassade um einen Palast aus der Zeit KATHARINAS DER GROSSEN herum gebaut, aus einer nicht fertig gestellten Kirche wurde ein Krematorium, ein Gesundheitszentrum für ZK-Mitglieder entstand als Vorbau vor einem Adelshaus.¹⁵⁹

In diesem Sinne definiert auch der Philosoph Sergej CHORUSHI den Begriff der Virtualität: Die virtuelle Realität stelle nicht eine andere Realität dar, sondern eine noch nicht endgültig verfestigte Variante der Realität (nedo-

rod bytija). Die Aufgabe des Menschen bestehe nun gerade darin, zwischen der empirischen Wirklichkeit und der virtuellen Realität sinnhafte Bezüge herzustellen und Übersetzungsstrategien zwischen den beiden Systemen zu entwickeln.¹⁶⁰

Dabei weisen russische Forscher immer wieder darauf hin, dass die zunehmende Virtualisierung der Gesellschaft keineswegs eine kausale Folge der zunehmenden Technisierung sei. Der Psychologe A. E. WOISKUNSKI hält fest, dass jedes Buch, jedes Computerspiel, jede *Soap Opera* im Fernsehen eine virtuelle Realität erschaffe. Deshalb sei die Frage nach dem Medium, das die virtuelle Realität hervorbringt, sekundär; im Zentrum stehe das Problem, welche Folgen die zunehmende Vervielfachung der Realität und damit auch der handlungsbestimmenden Orientierungszusammenhänge, in denen sich ein Individuum befindet, nach sich ziehen.¹⁶¹ Interessanterweise verbindet WOISKUNSKI seine Analyse der »polyontischen Realität«¹⁶² mit einem normativen Plädoyer für Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit der Internetuser. Die Annahme verschiedener virtueller Identitäten sei ebenso abzulehnen wie das Prahlen mit Fähigkeiten oder Eigenschaften, über die man gar nicht verfüge. WOISKUNSKI, der höchst scharfsinnige Analysen zur Einwirkung des Internets auf die menschliche Kognition vorgelegt hat, erweist sich hier als *praeceptor mundi* – ähnlich wie seinerzeit TOLSTOI lehnt er die kreativen Möglichkeiten medialer Repräsentation ab und fordert eine rigide moralische Verantwortung bei der Ausarbeitung fiktionaler Sinnentwürfe. Ebenso beklagt er den Zerfall der russischen Literatursprache, die im Internet äußerst nachlässig verwendet werde. WOISKUNSKIS besonderen Zorn erregen anzügliche, bisweilen obszöne Wortspielereien mit Anglizismen, die in phonetisch ähnlich lautende russische Begriffe übersetzt werden. WOISKUNSKI geht soweit, dass er den Internetnutzern das konservative Sprachpflegeportal des Presseministeriums www.gramota.ru als Orientierung empfiehlt.¹⁶³

Die Verdoppelung der Wirklichkeit wird von der russischen kognitiven Psychologie als anthropologische Konstante verstanden. Die virtuelle Realität mit verstehbaren narrativen Sinnzusammenhängen bietet gleichzeitig ein (wenn auch illusorisches) Modell für die Interpretation der empirischen Wirklichkeit wie auch die Möglichkeit zur Flucht in eine einfachere, im Fall des Internets auch kontrollierbare Welt.¹⁶⁴

Deshalb sollte die computertechnische Aufrüstung nicht als Voraussetzung, sondern als Folge der zunehmenden Überformung der Wirklichkeit durch virtuelle Realitäten gedeutet werden:

«Nicht die Computerisierung virtualisiert, sondern die Virtualisierung computerisiert die Gesellschaft.»¹⁶⁵

Gegenüber den westlichen Industriestaaten ist die Technisierung der Gesellschaft in Russland noch wenig fortgeschritten. Im Herbst 2002 nutzten nur etwa 8,8 Millionen Menschen das Internet, mithin etwa 8 Prozent der Bevölkerung. Allerdings lassen sich erhebliche Unterschiede zwischen den Städten und der Peripherie feststellen: In den Städten waren 2002 etwa 14 Prozent der Bevölkerung *online*, in Moskau und St. Petersburg gut ein Drittel.¹⁶⁶ Die Zahl der Internetuser wächst in Russland immer noch schnell: Für 2004 ist von einem Anteil von etwa 10 bis 15 Prozent der Gesamtbevölkerung auszugehen.¹⁶⁷

Die ersten russischen Internetuser stammten naturgemäß aus der Programmierszene und sorgten damit für eine Dominanz von jungen Männern; allerdings hat sich das Publikum in den letzten Jahren stark ausdifferenziert. Vermehrt nutzen mittlerweile auch Frauen und ältere Personen das Web.

In den neunziger Jahren setzten viele Intellektuelle große Hoffnungen auf das Internet, das sie als genuin demokratisches Medium begrüßten. Ganz abgesehen davon, dass sich im Russland des ausgehenden 20. Jahrhundert bei weitem nicht jeder einen Internetanschluss oder auch nur den Besuch eines Internetcafés leisten konnte, stellte sich bald heraus, dass die dezentrale Organisationsstruktur des World Wide Web keineswegs von sich aus schon einen herrschaftsfreien Diskurs garantierte. Im Gegenteil: Im ursprünglichen Machtvakuum des russischen Internets bildeten sich bald rivalisierende Gruppen heraus, die sich selbst eine weitreichende Definitionsmacht zuschrieben. Russland wäre nicht Russland, wenn sich nicht auch der Staat für die zahlreichen Inhalte, die auf dem Web publiziert werden, interessieren würde. Eine der ersten Amtshandlungen von Präsident PUTIN war bezeichnenderweise ein Ukas, der unter dem Bürokratenakronym SORM («System operativer Fahndungsmaßnahmen») jeden Internetprovider zur Installation einer Überwachungssoftware verpflichtete. Bisher sind noch keine direkten

Übergriffe des Staates auf User bekannt geworden. Man darf aber davon ausgehen, dass der Geheimdienst FSB mittlerweile über eine ausgedehnte Datensammlung verfügt, die als kompromittierendes Material – im offiziellen Jargon: «Kompromat» – bei der Disziplinierung vorlauter Bürger wirksame Dienste leisten wird.

«Italianisierung» des neuen Leitmediums Fernsehen

In der Spätzeit der Perestroika wurde der Einfluss der von der Zensur befreiten Medien auf die Ausbildung einer Zivilgesellschaft stark überschätzt.¹⁶⁸ Man ging davon aus, dass die Verbesserung der Effizienz und der Privatheit der Kommunikationskanäle schon *per se* die Entwicklung einer kritischen öffentlichen Meinung befördern könne.¹⁶⁹ Vor allem westliche Beobachter wandten oft unreflektiert ein evolutionistisches und normatives Konzept an: In ihren Augen hätten sich die russischen Medien nach amerikanischem Vorbild zu einer vierten Gewalt entwickeln müssen. Dabei wurde aber oft außer Acht gelassen, dass sich zum einen die kulturellen Rahmenbedingungen in Russland ganz anders präsentieren als im Westen und dass zum anderen auch die westlichen Medien nicht einfach gegen politische Einflussnahme resistent sind.¹⁷⁰

Der historische Prozess hat vielmehr gezeigt, dass über die Verbreitung neuer Medien – in Russland allen voran des Fernsehens – zunächst Unterhaltungsbedürfnisse der Zuschauer gedeckt wurden, die von der offiziellen Sowjetkultur als «dekadent» oder «bourgeois» abqualifiziert worden waren. Dabei ist in erster Linie an Actionfilme, Pornographie oder Serien wie *Santa Barbara* oder *Maria* zu denken.

Das russische Fernsehen adaptierte sehr bald nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion westliche Standards. Der Bruch erfolgte allerdings nicht voraussetzungslos: Das sowjetische Staatsfernsehen hatte bereits 1988 mit der Ausstrahlung von Werbespots begonnen. In den neunziger Jahren kopierten die russischen Fernsehsender immer öfter westliche Formate wie etwa die Quizshow *Das Feld der Wunder* oder Interviewsendungen nach dem Vorbild von Larry KINGS Show auf CNN.¹⁷¹

Die Situation änderte sich grundlegend, als 1993 die private Station TV6 und 1994 NTV ihren Betrieb aufnahmen. Das staatliche Informationsmonopol war damit gebrochen – und als 1994 der Krieg in Tschetschenien ausbrach,

etablierte sich NTV schnell als derjenige Sender, der die Ereignisse im Süden Russlands aus einer unabhängigen Perspektive darstellte. Durch die kritische Berichterstattung von NTV, das 1995 potentiell über 70 Millionen Zuschauer erreichen konnte, formierte sich in der russischen Öffentlichkeit Widerstand gegen den Tschetschenienkrieg. Selbstbewusst hielt Igor MALASCHENKO, der Präsident von NTV, fest: «Unsere Politiker dachten, dies würde wie Afghanistan sein ... Aber sie haben die Rechnung ohne die Medien gemacht.»¹⁷²

Bald zeigte sich jedoch, dass die Unabhängigkeit des Mediums Fernsehen in politischen Machtkämpfen schnell an ihre Grenzen stößt. Ein frappantes Beispiel bieten die Präsidentschaftswahlen des Jahres 1996. Die Lage des Amtsinhabers JELZIN war fast aussichtslos: Im Dezember 1995 verfügte er in der Bevölkerung noch über eine Zustimmungsrate von 6 Prozent. Der regierungsnahe Fonds für effektive Politik konstruierte einen vereinfachten Gegensatz zwischen JELZIN und seinem kommunistischen Herausforderer SJUGANOW. Die staatlichen Medien zeigten JELZIN in geschickt inszenierten Begegnungen mit Rentnern und Arbeitnehmern. Diese Szenen wurden während der Hauptsendezeit ausgestrahlt. Ein Monitoring ergab für die Bildschirmpräsenz der Kandidaten im Vorfeld der Wahlen folgende Resultate: JELZIN 53 Prozent, SJUGANOW 18 Prozent, LEBED 7 Prozent, JAWLINSKI 6 Prozent, SHIRINOWSKI 5 Prozent. Überdies gelang es JELZIN, einen Schulterchluss mit den Oligarchen zu erreichen, die über die privaten Fernsehstationen herrschten. Bei einem Sieg SJUGANOWS hätte den Oligarchen eine Wiederverstaatlichung der oft unter abenteuerlichen Umständen privatisierten Firmen gedroht. Deshalb unterstützte auch ein überaus regierungskritischer Sender wie NTV die Wiederwahl JELZINS.¹⁷³ Das eklatante Ungleichgewicht lässt sich auch in Zahlen ausdrücken: Die Kampagne für Boris JELZIN kostete schätzungsweise 140 Mio. Dollar, während die Budgets der übrigen Kandidaten von Gesetzes wegen auf 3 Mio. Dollar beschränkt waren.¹⁷⁴ Die hohe Professionalität der offiziellen Kampagne des Amtsinhabers verdankte sich nicht zuletzt dem Einsatz eines fünfköpfigen Wahlkampfberaterteams aus den USA. Das Beispiel der Präsidentschaftswahlen von 1996 zeigt, dass der Einsatz der elektronischen Medien wahlkampfscheidend war.

Die positiven Lehren, die die Staatsführung aus den Wahlen von 1996 gezogen hatte, wurden auch in der Präsidentschaftswahl von 2000 eingesetzt. Der bereits kommissarisch amtierende Präsident PUTIN kam in den entschei-

denden Wochen vor der Wahl auf 2467 Nennungen in den drei wichtigsten Fernsehsendern ORT, RTR und NTV, während seine Konkurrenten nur gerade gut 500 Nennungen verzeichnen konnten. Wiederum schwenkte auch NTV auf eine regierungsfreundliche Linie ein und bot eine äußerst positive Berichterstattung über die Tschetschenienpolitik des designierten Präsidenten PUTIN, der den Krieg zu seinem wichtigsten Wahlkampfthema gemacht hatte. Dieser Gesinnungswandel ist nur durch die inoffizielle Zusicherung PUTINS an die Adresse der Oligarchen zu erklären, dass diese ihre Medienimperien durch Verzicht auf Fundamentalkritik vor dem staatlichen Zugriff schützen könnten.

Geschickt nutzte PUTIN auch den schalen Nachgeschmack aus, den die massive Kampagne von 1996 hinterlassen hatte: Er verzichtete gönnerhaft auf die ihm zustehende Sendezeit und signalisierte damit, dass er bei seiner Wahl eben gerade nicht auf mediale Techniken angewiesen sei.¹⁷⁵

Nach dem Wahlsieg bediente sich der Präsident allerdings sehr wohl einer raffinierten Medienpolitik, die er aber diskret vor der Öffentlichkeit abschirmte. Zu den Steuerungs- und Disziplinierungsmaßnahmen gehören etwa die Gründung von sieben Medienzentren, die je einem Territorialkreis der Statthalter des Präsidenten zugeordnet sind, die Belieferung der regionalen Medien mit kostenlosen Informationsbulletins per E-Mail sowie gezielte Einsätze der Steuerpolizei in oppositionellen Redaktionen.¹⁷⁶

Außerdem fanden in den kommenden Jahren konzertierte Aktionen gegen private und unabhängige Sender statt: 2001 wurde NTV vom mächtigen regierungsnahen Gasprom-Konzern übernommen. Darauf verließ eine große Anzahl Journalisten den Sender und wechselte zur letzten unabhängigen Fernsehstation TV6. Aber bereits im Jahr 2003 wurde TV6 wegen angeblicher Zahlungsunfähigkeit geschlossen. Bei der Bewertung dieses Vorgangs ist dem amerikanischen Botschafter in Moskau zuzustimmen, der diplomatisch formulierte, es sei schwierig, das Ende von TV6 ausschließlich mit ökonomischen Argumenten zu erklären. Nach der faktischen Gleichschaltung von NTV und dem Verschwinden von TV6 gibt es im russischen TV-Sektor keine politische Informationsquelle mehr, die nicht direkt oder indirekt vom Staat kontrolliert wird.¹⁷⁷ Diesen Prozess könnte man als »Italianisierung« der russischen Medienkultur bezeichnen: Die Printmedien und das Radio haben faktisch keinen Einfluss mehr auf die Öffentlichkeit; das Fernsehen

besteht nur noch aus staatlichen oder staatsnahen Sendern, in denen kaum noch kritische politische Berichterstattung möglich ist. Bereits 1994 hatte der Medienwissenschaftler Slawko SPLICHAL ein solches Szenario vorausgesehen: In Russland gebe es wie in Italien eine starke staatliche Kontrolle über die Medien, die Eliten aus Politik und den Medien seien eng miteinander verbunden, schließlich existiere in beiden Ländern kein verbindlicher ethischer Kodex für Medienschaffende.¹⁷⁸ Die Soziologen Lew GUDKOW und Boris DUBIN weisen darauf hin, dass das russische Fernsehen zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine eigene Welt schaffe, die parallel zu den wenig entwickelten Organisationsformen des sozialen Lebens existiere und die fehlenden Einrichtungen einer Zivilgesellschaft kompensiere. Letztlich funktioniere diese TV-Ersatzrealität als eine Art «Leierkasten», der illusorische Rituale des gesellschaftlichen Zusammenhaltes immer aufs Neue inszeniere. Gerade die ständige Wiederholung des gleichen Inhalts erwecke beim Rezipienten den Eindruck erhöhter Authentizität des Berichteten: Durch die Bestätigung von Bekanntem verfestigen sich informationelle Klischees zu einer bestimmten politischen Haltung. Dabei komme es zu erstaunlichen Inkonsistenzen: Obwohl in Befragungen eine überwältigende Mehrheit Detailinformationen wie etwa den Verlustzahlen der Armee im zweiten Tschetschenienkrieg keinen Glauben schenke, beeinträchtige solche Skepsis keineswegs die grundsätzliche Unterstützung der Bevölkerung für die offizielle Kreml-Politik in Südrussland.¹⁷⁹ Als trauriger Schluss ist aus dieser Feststellung zu ziehen, dass sich in Russland bisher keine kritisch informierte «Öffentlichkeit» im HABERMAS'schen Sinn bilden konnte.¹⁸⁰

Neben politischen Rücksichten werden die russischen Fernsehstationen vor allem durch ihre kommerziellen Werbeeinnahmen determiniert. Nach ersten ungeschickten Gehversuchen erreichte die russische Werbeindustrie bald den westlichen *state of the art*.¹⁸¹ Allerdings führte die Übersättigung durch Werbespots bald zu raffinierteren Reklamemethoden: Die Berichterstattung über Firmen und Produkte wurde bald zu einem gegenseitigen Geschäft: Der Hersteller eines Konsumguts bezahlt nicht selten bares Geld für die redaktionelle Sendezeit, und die Fernsehstation kann durch solche Aufträge ihr Budget aufbessern. Manchmal übernimmt der Auftraggeber auch gleich die Herstellung der Sendung: So gibt es in St. Petersburg eine Sendung über Computerneuheiten, die von einer Vertriebsfirma produziert wird, wo-

bei sie sich natürlich auch gleich selbst ins Rampenlicht stellt. In Moskau organisiert eine führende Universität eine Quizsendung, deren Gewinner ohne Aufnahmeprüfung ein Studium beginnen können. Sowohl die Jury als auch der Moderator sind Professoren dieser Universität.¹⁸²

Welch brutales Ausmaß die Machtkämpfe um Sendezeiten und Werbemonopole angenommen haben, zeigte in aller Deutlichkeit die Ermordung des Geschäftsführers des ersten Kanals ORT, Wladimir LISTJEW, im Jahr 1995. LISTJEW hatte ein Moratorium für Werbung angekündigt, bis «ethische Standards» für den Verkauf der Werbezeit ausgearbeitet seien.¹⁸³ Die *Affäre Listjew* sorgte in Russland für großes Aufsehen. In Journalistenkreisen wurde der Mord als Menetekel aufgefasst, der allen Publizisten die Gefährlichkeit ihres Berufs vor Augen führte.¹⁸⁴

Unter diesen Umständen erscheint es naheliegend, dass nur gerade das Radio seine politische Unabhängigkeit bewahren konnte. Eine der wichtigsten Stimmen ist der Sender *Echo Moskows*, der zwar im Jahr 2001 im Zuge der NTV-Affäre ebenfalls mit einer 51-Prozent-Mehrheit von Gasprom übernommen wurde, aber sechs von neun Aufsichtsräten halten konnte. Freilich erreicht das Medium Radio nie das gleich breite Zielpublikum wie das Fernsehen und hat nur einen erhöhten Impact-Faktor auf die ohnehin regierungskritische Schicht der Intellektuellen.

Zusammenfassung:

Die zwei Hauptlinien der russischen Medientheorie

Die russische Medientheorie bezieht ihre Leitkonzepte im Wesentlichen aus zwei Traditionslinien: Zum einen wirkt das immanente Konzept der Ikone in zahlreichen Kulturerscheinungen von der Avantgarde über den Stalinismus bis in die Gegenwart hinein. Zum anderen wird in Russland immer wieder das Medium als reines Surrogat gegenüber der lebendigen Wirklichkeit abgewertet. Es stehen sich mithin zwei konträre Konzeptionen gegenüber: Die Ikone verliert ihren medialen Charakter und wird zum Ort der Realpräsenz des Abgebildeten. Im Gegensatz dazu steht die Auffassung, die mediale Repräsentation komme über ihren Zeichenstatus nicht hinaus und verharre in einer fatalen Körperlosigkeit.

Bei der Kontrastierung der beiden Hauptlinien der russischen Medientheorien fällt auf, dass sie sich nicht eindeutig einer Ideologie zuordnen lassen.

Das ikonische Medienkonzept findet sich sowohl in der Orthodoxie als auch im rabiat atheistischen Stalinismus, die Auffassung der Medien als Surrogate wird gleichermaßen von der materialistischen Denkkern wie von Religionsphilosophen propagiert.

Weitgehend konstant bleibt hingegen die positive Wertung des Ikonenkonzepts. Der Glaube an die Wirkungskraft des Mediums wird durch den pragmatischen Kontext im orthodoxen Gottesdienst, in der Kunstpraxis der Avantgarde sowie in der Lebensinszenierung des Stalinismus bestätigt.

Die Kulturspezifität der russischen Medientheorie beschränkt sich allerdings nicht nur auf das spannungsreiche Verhältnis zwischen den beiden Traditionslinien. Ebenso wichtig ist der Problemkomplex der Institutionalisierung der Medien bzw. der wechselseitigen Bedingtheit von Medien und ideologischen Positionen. Hier lässt sich eine eigentümliche Kontinuität beobachten: Bereits im Zarenreich beanspruchten die Behörden ein mediales Kontrollmonopol für sich. Zwar zerfiel dieses Monopol spätestens mit der Einrichtung der ersten Privatdruckereien Ende des 18. Jahrhunderts, den Anspruch auf die Position des obersten Schrifthüters behielt der Zar aber bis 1917. Für die Sowjetzeit ist es produktiver, nicht von der Idee einer rein prohibitiven Medienkontrolle auszugehen, sondern die Instrumentalisierung vor allem der neuen Medien Film und Radio für ideologische Zwecke zu untersuchen. Ein ähnlicher Ansatz ist auch für die Literatur angezeigt: Staat und Schriftsteller standen in den seltensten Fällen in einer Täter-Opfer-Relation, sondern bewegten sich in einem komplizierten und oft labilen Diskursverhältnis zueinander. So stammen etwa die ersten Stalinoden 1936 aus der Feder von PASTERNAK, der gleiche PASTERNAK wurde aber 1958 von den sowjetischen Behörden gezwungen, auf den Literaturnobelpreis zu verzichten. Die Medienpolitik Russlands nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion weist zahlreiche Parallelen zu früheren Maßnahmen auf: Das besondere Augenmerk PUTINS liegt auf dem Massenmedium Fernsehen, das mittlerweile ganz auf eine regierungskonforme Linie eingeschwenkt ist. Andere Medien wie Zeitung, Buch, Radio oder Internet können weitgehend unbehelligt Informationen verbreiten, weil sie jeweils nur über einen sehr beschränkten Rezipientenkreis verfügen. In Russland ist das Fernsehen das mit Abstand einflussreichste Medium, dessen Disziplinierung und ideologische Lenkung die größte Breitenwirkung entfaltet.¹⁸⁵

Die aktuelle Medientheorie bezieht zahlreiche Impulse aus der postmodernen Theoriebildung vor allem in Frankreich, aber auch in den USA. Gleichwohl lässt sich so etwas wie ein spezifisch russischer Denkstil feststellen. Sehr oft erklären die Theoretiker aktuelle Probleme im Rückgriff auf Phänomene aus der zaristischen oder sowjetischen Kulturgeschichte. Damit wird deutlich, dass die Medienpraxis der Gegenwart nicht als isoliertes Ereignis, sondern in einem historischen Kontext erfasst wird. Strukturanalogien erhalten auf diese Weise den Wert eines Interpretationsmusters, dessen Rekurrenz nachgewiesen werden kann und schließlich die Deutung des aktuellen Zustands ermöglicht.

Eine weitere Besonderheit der russischen Medientheorie liegt in ihrem Praxisbezug. Ganz im Gegensatz zu ihrer oft postmodern inspirierten Diktion verfügen die analytischen Wortmeldungen oft auch über eine kritische Dimension. Unterschwellig kann hier durchaus ein marxistischer Zug festgestellt werden: *Es kommt nicht darauf an, die Wirklichkeit zu erkennen, es kommt darauf an, sie zu verändern.* Die politische Stoßrichtung der intellektuellen Medienkritik kann indes durchaus variieren. Das Spektrum der Visionen reicht von der Schule einer neuen Wahrnehmung über das Postulieren eines nationalen Gemeinschaftsgefühls bis hin zu einem normativen Verhaltenskodex für das Internet. Nicht selten verbindet sich der emanzipatorische Impetus auch mit der Freude über die gewonnene Freiheit. Durchaus Repräsentativität darf die *Beach*-Metapher für sich beanspruchen, mit der Boris Groys das Eintauchen der postmodernen Menschheit in den medialen Ozean der Ununterscheidbarkeit von Zeichen und Wirklichkeit feiert:

«Je größer die faktische Macht der Medien in der Gesellschaft wird, desto plausibler scheint das Bild des ohnmächtigen Subjekts zu sein, das im dunklen Meer der Signifikation schwimmend von den unendlichen Zeichenströmen immer weiter getrieben wird.

Dabei muss dieses Schwimmen im Meer der Sprache für das Subjekt freilich keineswegs bloß unangenehm sein, denn es handelt sich offensichtlich um warme Gewässer in angenehm mediterranem Klima. Der Genuss der Textualität gleicht einem schönen Urlaubserlebnis. Zusammen mit dem Subjekt nämlich verschwindet [...] auch jede drohende Gefahr – und damit auch jede ontologische Unruhe. Die sich ständig selbst dekonstru-

ierende Sprache ist ein freundliches Meer, in dem keine Haiische lauern, keine Stürme zu erwarten sind, keine Felsen den Weg verstellen und die Wassertemperatur immer konstant bleibt.»¹⁸⁶

Der Vorzug des medial Archivierten vor der Realität äußert sich auch in Groys' fröhlicher Feststellung, dass jede kurze Visite im schlechtesten Museum der Welt tausendmal interessanter sei als alles, was man während eines langen Lebens in der so genannten Wirklichkeit zu sehen bekomme.¹⁸⁷

Schließlich ist auf den geringen Institutionalisierungsgrad der Medienwissenschaften in Russland hinzuweisen. Nach dem Zusammenbruch des Sowjetsystems wurde der akademische Unterricht in Marxismus-Leninismus abgelöst durch eine oft diffuse «Kulturologie», in der bisweilen auf vorwissenschaftliche Weise russische Selbstbeschreibungsklischees perpetuiert wurden.¹⁸⁸ Bezeichnenderweise hat die russische Kulturologie sich allerdings kaum mit medienwissenschaftlichen Fragestellungen beschäftigt. Aus ihrer Sicht ist «Kultur» eine autonome Größe, die ihren Erscheinungsformen in einzelnen Medien vorgeordnet ist.

Nicht zufällig sind es Vertreter anderer Disziplinen, die sich in der russischen Mediendiskussion zu Wort gemeldet haben. Die gewichtigsten Beiträge stammen von Philosophen, Psychologen, Kunsthistorikern oder Literaturwissenschaftlern. In diesen Fächern ist es wahrscheinlich der starke Einfluss der von Juri LOTMAN begründeten Kultursemiotik, die den Blick für die «modellbildende Kraft» medialer Repräsentationen geschärft hat. LOTMAN war in Russland einer der ersten Theoretiker, der mediale Fragestellungen aufgriff. In zahlreichen Arbeiten wies LOTMAN auf die kulturstiftende Funktion von Sinnentwürfen hin, die zunächst nur im Medium der Literatur existiert hatten. Sein besonderes Interesse galt den Übersetzungs- und Umkodierungsmechanismen, welche die medialen Übergänge von der Literatur ins Leben und wieder zurück determinieren. LOTMAN verwendet bei seinen theoretischen Überlegungen nicht den Begriff des Mediums, sondern der Materialität. Kunst ist wesentlich auf solche Materialität angewiesen – die Musik bedient sich des Tons, Literatur setzt Sprache ein, die Plastik verwendet Marmor usw. LOTMAN erblickte das Spezifische der Kunst gerade in der bewussten Strukturierung des Materials, das nicht einfach materieller Träger des Kunstwerks ist, sondern seine Seinsweise bestimmt.¹⁸⁹

Die russische Medientheorie – auch die Medientheorie *avant la lettre* – präsentiert sich als leistungsfähiges Erklärungssystem, in das zahlreiche Bestände aus der russischen Kultur Eingang gefunden haben. Durch die Verankerung der russischen Medientheorie in der russischen Kulturgeschichte verliert sie allerdings nicht an interpretatorischer Leistungsfähigkeit, im Gegenteil: Gerade diese enge Verbindung kann auch den Blick westlicher Medienwissenschaftler für die kulturelle Bedingtheit medialer Repräsentationen schärfen.

Anmerkungen

- 1 Charles Ess/Fay Sudweeks (Hrsg.), *Cultural attitudes towards Technology and Communication 2004*. Proceedings of the Fourth International Conference on Cultural Attitudes towards Technology and Communication, Karlstad, Sweden, 27 June – 1 July 2004 (Murdoch 2004).
- 2 Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters* (Bonn/Paris 1995), S. 277.
- 3 Neil Postman, *Das Verschwinden der Kindheit* (Frankfurt a. M. 1983), S. 45.
- 4 Friedrich A. Kittler, *Grammophon Film Typewriter* (Berlin 1986), S. 28.
- 5 Hartmut Böhme, Hängt «Kultur» von Medien ab? in: R. Schnell (Hrsg.), *Konzeptionen der Medienwissenschaften I. Kulturwissenschaft, Film- und Fernsehwissenschaft* (Stuttgart/Weimar 2003), S. 16–34 (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 132).
- 6 Christa Karpenstein-Essbach, *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien* (München 2004), S. 8 f. mit weiterführenden Hinweisen.
- 7 Hans Günther/Jurij Murašov (Hrsg.), *Sovetskaja vlast' i media* (St. Peterburg 2005); Jurij Murašov/Georg Witte (Hrsg.), *Die Musen der Macht* (Paderborn 2003).
- 8 Frank Ellis, The Media as Social Engineer, in: Catriona Kelly/David Shepherd (Hrsg.), *Russian Cultural Studies. An Introduction* (Oxford 1998), S. 192–222.
- 9 Michail Ryklin, Vom Jubel zur Halluzination: Postsowjetische Kollektivkörper, in: Sylvia Sasse/Stefanie Wenner, *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung* (Bielefeld 2002), S. 25–38, zit. S. 25 f. Vgl. auch Michail Ryklin, *Räume des Jubels. Totalitarismus und Differenz* (Frankfurt a. M. 2003).
- 10 Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge Mass./London 2000), S. 174 f.
- 11 L. V. Savel'eva, Slavjanskaja azbuka. Dešivrovka i interpretacija pervogo slavjanskogo poëtičeskogo teksta, in: *Evangel'skij tekst v russoj literature XVIII–XX vekov. Citata, reminiziscencija, motiv, sjužet, žanr* (Petrozavodsk 1994), S. 12–31, zit. S. 29 f.
- 12 Zit. nach Reinhard Slenczka, Lehre und Bekenntnis der Orthodoxen Kirche. Vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, in: *Handbuch der Dogmen- und Theologiegeschichte* (Göttingen 1998), Bd. II, S. 499–559, zit. S. 521.
- 13 S. Bulgakov, Očerki učenija o Cerkvi, in: *Put' 2* (1926), S. 58.
- 14 Heinrich Steinkühler, Bild. Anmerkungen zur Bildkonzeption in einigen älteren slavischen Texten, in: H. Jachnow (Hrsg.), *Arbeitstreffen des Seminars für Slavistik der Ruhr-Universität Bochum* anlässlich des Christianisierungsmillenniums Russlands 18.11.1988 und 25.11.1988 (Hagen 1990), S. 222–240, zit. S. 229.
- 15 Wilhelm Nyssen, Zur Theologie des Bildes, in: *Handbuch der Ostkirchenkunde* (Düsseldorf 1971), S. 473–482, zit. S. 481.
- 16 Pavel Florenskij, *Ikonostas. Izbrannye trudy po iskusstvu* (St. Peterburg 1993) S. 43.
- 17 Walter Koschmal, Die Ikonenerzählung zwischen Dogma, Politik und Aberglaube, in: *Zeitschrift für slavische Philologie* 55 (1995), S. 6–26.

- 18 Boris Uspenskij, Zur Semiotik der Ikone, in: Karl Eimermacher (Hrsg.), *Semiotica Sovietica. Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden Zeichensystemen* (Aachen 1986), S. 755–825, zit. S. 764.
- 19 Hans Belting, *Bild und Kult* (München 2000), S. 332.
- 20 Ulrich Schmid, *Ichentwürfe. Russische Autobiographien zwischen Avvakum und Gercen* (Zürich 2000), S. 135–154 (Basler Studien zur Kulturgeschichte Osteuropas 1).
- 21 V.I. Sacharov, Proza russkich masonov (Istorija i poëtika), in: A.V. Michajlov (Red.), *Kontekst. Literaturno-teoretičeskie issledovanija* 1994, 1995 (Moskva 1996), S. 338–359, zit. S. 341.
- 22 Alexej Chomjakow, Die Einheit der Kirche, in: Nicolai von Bubnoff (Hrsg.), *Das dunkle Antlitz. Russische Religionsphilosophen* (Köln 1966), S. 11–50, zit. S. 20 f.
- 23 Fedor M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij* (Leningrad 1974), Bd. X, S. 442.
- 24 Schimonach Ilarion (Domračev), *Na gorach Kavkaza. Beseda dvuch starcev podvižnikov o vnutrennem edinenii s Gospodom čerez molitvu Iisus Christovu, ili Duchovnaja dejatel'nost' sovremennych pustynnikov* (Batalpašinsk 1907).
- 25 Ebd., 207 f.
- 26 *Zabytye stranicy russkogo imjaslavija*. Sbornik dokumentov i publikacij po afonskim sobytijam 1910–1913 gg. i dviženiju imjaslavija v 1910–1918 gg. (Moskva 2001); Georgij Florovskij, *Puti russkogo bogoslovija* (Pariž 1937), S. 571»f.
- 27 Aleksej Losev, Vešč' i imja, in: Ders., *Imja. Sočinenija i perevody* (St. Peterburg 1997), S. 168–245, zit. S. 173, 211.
- 28 L. G. Gogotšvili, Religiozno-filosofskij status jazyka, in: A. F. Losev, *Bytie – imja – kosmos* (St. Peterburg 1992), S. 906–923, zit. S. 910.
- 29 Pavel Florenskij, Magičnost' slova, in: Ders., *Sočinenija v četyrech tomach* (Moskva 1999), Bd. III/1, S. 230–249, zit. S. 230, 240.
- 30 Pavel Florenskij, Imeslavie kak filosofskaja predposylka, in: Ders., *Sočinenija v četyrech tomach* (Moskva 1999), Bd. III/1, S. 252–287, zit. S. 252.
- 31 Gustav Špet, Znak-značenie kak otnošenje sui generis i ego sistema (glava iz rukopisi «Jazyk i smysl». č. I), in: *Voprosy filosofii* 12 (2002), S. 79–92, zit. S. 82.
- 32 Gustav Špet, Die Idee einer Grundlagenwissenschaft, in: Ulrich Schmid, *Russische Religionsphilosophen des 20. Jahrhunderts* (Freiburg/Basel/Wien 2003), S. 270–275, zit. S. 273.
- 33 Gustav Špet, *Die Hermeneutik und ihre Probleme* (Moskau 1918) (Freiburg/München 1993), S. 280 (Orbis Phaenomenologicus V/1).
- 34 Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostojevskijs* (München 1971), S. 222 f.
- 35 Michail Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes* (Frankfurt a. M. 1979), S. 154.
- 36 Donatella Ferrari-Bravo, More on Bakhtin and Florensky, in: *Critical Studies* 2 (1990), S. 111–121.
- 37 V.N. Vološinov, *Marksizm i filosofija jazyka. Osnovnye problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke* (Moskva 1993), S. 19.
- 38 Michail Bachtin, Avtor i geroj v estetičkoj dejatel'nosti, in: Ders., *Raboty 20-ch godov* (Kiev 1994), S. 69–256, zit. S. 115, 190 f.

- 39 Ebd., S. 164.
- 40 S. Schahadat, Das Leben zur Kunst machen. Theoretische Überlegungen zur Lebenskunst, in: Dies., *Lebenskunst – Kunstleben. Žiznetvorčestvo v russkoj kul'ture XVIII–XX vv.* (München 1998), S. 15–48.
- 41 I. Paperno, The Meaning of Art. Symbolist Theories, in: I. Paperno/J.D. Grossman, *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism* (Stanford 1994), S. 13–23.
- 42 Valerij Brjussow, *Chefs d'œuvre. Gedichte aus neun Bänden*. Ausgewählt und übersetzt von Christoph Ferber (Sachseln 1986), S. 13.
- 43 Felix Philipp Ingold, *Der grosse Bruch. Russland im Epochenjahr 1913. Kultur, Gesellschaft, Politik* (München 2000), S. 273, 377.
- 44 Ebd., S. 143–146.
- 45 N.I. Chardžiev, *Stat'i ob avangarde* (Moskva 1997), Bd. I, S. 132.
- 46 John E. Bowlt, Life Painting and Light Painting. Photography and the Early Russian Avant-Garde, in: *History of Photography* 24 (2000), S. 273–282, zit. S. 274.
- 47 Ekaterina Degot', *Russkoe iskusstvo XX veka* (Moskva 2000), S. 111.
- 48 John E. Bowlt: Life Painting and Light Painting. Photography and the Early Russian Avant-Garde, in: *History of Photography* 24 (2000), S. 278.
- 49 Ebd., S. 280.
- 50 Lev Manovich weist darauf hin, dass hier eine Strukturanalogie zur hyperrealistischen Ästhetik von Science-Fiction-Filmen wie »Jurassic Parc« oder »«Terminator 2» besteht. Vgl. Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge Mass. 2001), S. 203 f.
- 51 Brandon Taylor, Photo-Painting and Avant-Garde in Soviet Russia, in: *History of Photography* 24 (2000), S. 283–291, zit. S. 286.
- 52 N.K. Gudzij (Hrsg.), *Žitie protopopa Avvakuma, im samim napisannoe, i drugie ego sočinenija* (Moskva 1960), S. 135.
- 53 C. Phillips (Hrsg.), *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings 1913–1940* (New York 1989), S. 241.
- 54 Brandon Taylor, Photo-Painting and Avant-Garde in Soviet Russia, in: *History of Photography* 24 (2000), S. 288.
- 55 C. Phillips (Hrsg.), *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings 1913–1940* (New York 1989), S. 215.
- 56 O.M. Brik, Ot kartiny k foto. In: *Novyj Lef* 3 (1928), S. 29–33, zit. S. 33.
- 57 Nyota Thun, *Ich – so groß und überflüssig*. Wladimir Majakowskij. Leben und Werk (Düsseldorf 2000), S. 271.
- 58 Sergej Tretjakov, *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts* (Reinbek b. Hamburg 1972), S. 7–14, zit. S. 10 ff.
- 59 Henrike Schmidt, *Wortmusik, Schrifftanz, Textbilder. Intermediale Sprachkonzeptionen in der russischen Poesie des 20. Jahrhunderts*. Dissertation. Elektronische Veröffentlichung, Universitäts-Bibliothek Bochum 2001, S. 180 f. <<http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/SchmidtHenrike>>.

- 60 Gerald Janecek, *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments, 1900–1930* (Princeton 1984).
- 61 Vladimir Poljakov, *Knigi russkogo kubofuturizma* (Moskva 1998).
- 62 Gerald Janecek, *Kruchenykh contra Gutenberg* (New York 2002), S. 1–9, zit. S. 3. <<http://www.moma.org/exhibitions/2002/russian>>.
- 63 N.I. Chardžiev, el' Lisickij – Konstruktor knigi, in: Ders., *Stat'i ob avangarde* (Moskva 1997), Bd. I, S. 235–250.
- 64 El Lissitzky, Das Buch., in: *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograph, Photograph. Erinnerungen, Briefe, Schriften* (Frankfurt a. M./Wien/Zürich 1980), S. 361–364, zit. 361 f.
- 65 Renate Lachmann, Konzepte der poetischen Sprache in der russistischen Sprach- und Literaturwissenschaft, in: Helmut Jachnow (Hrsg.), *Handbuch des Russisten. Sprachwissenschaft und angrenzende Disziplinen* (Wiesbaden 1984), S. 853–880.
- 66 Viktor Šklovskij, *Rozanov* (Petrograd 1921), S. 15.
- 67 Victor Erlich, *Russischer Formalismus* (München 1987), S. 190.
- 68 Viktor Šklovskij, Kunst als Kunstgriff, in: Ders., *Theorie der Prosa* (Frankfurt a. M.), S. 7–25, zit. S. 13.
- 69 Vgl. auch die vergleichende Typologie der Künste Musik, Malerei, Literatur und Kino in: Viktor Šklovskij, Literatur und Kinematograph, in: Aleksandar Flaker/Viktor Žmegač (Hrsg.), *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte. Zur Literaturtheorie und Methodologie in der Sowjetunion, ėSSR, Polen und Jugoslawien* (Kronberg 1974), S. 22–41.
- 70 Lev Trozki, Die Formale Schule der Dichtung und der Marxismus, in: Ders., *Literaturtheorie und Literaturkritik* (München 1973), S. 100–119, zit. S. 119.
- 71 Zit. nach Hans Günther, *Marxismus und Formalismus. Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse* (Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1976), S. 22.
- 72 Lev Manovich, Avantgarde als Software, in: Stephen Kovats, *Ost-West Internet. Elektronische Medien im Transformationsprozess Ost- und Mitteleuropas* (Frankfurt a. M./New York 1999), S. 32–47. Auch unter <<http://www.manovich.net>>.
- 73 W. Kogge, Lev Manovich – Society of the Screen, in: Alice Lagaay/David Lauer (Hrsg.), *Medientheorien. Eine philosophische Einführung* (Frankfurt a. M. 2004), S. 297–316, zit. S. 307.
- 74 Roman Jakobson, Futurismus, in: Ders., *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1992*, hrsg. von Elmar Holenstein (Frankfurt a. M. 1988), S. 41–49, zit. S. 42.
- 75 Verena Krieger, *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der russischen Avantgarde* (Köln 1998), S. 76–83.
- 76 Ebd., S. 113, 125.
- 77 Henrike Schmidt/Vasilisk Gnedov, Na kraju molčanija, in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 33 (1998), S. 265–280.
- 78 Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion* (München 1988), S. 14.
- 79 Vadim Volkov, The Concept of kul'turnost'. Notes on the Stalinist Civilizing Process, in: S. Fitzpatrick (Hrsg.), *Stalinism: New Directions* (London 1999), S. 210–230.

- 80 V. Paperny, *Architecture in the Age of Stalin. Culture Two* (Cambridge 2002), S. 229.
- 81 Hans-Jürgen Schmitt/Godehard Schramm, *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller* (Frankfurt a. M. 1974), S. 390.
- 82 Katherina Clark, Položitel'nyj geroj kak verbal'naja ikona, in: Hans Günther/Evgenij Dobrenko (Hrsg.), *Socrealističeskij kanon* (St. Peterburg 2000), S. 569–584.
- 83 I. V. Stalin, *Sočinenija* (Moskva 1946–1953), Bd. XIII, S. 96.
- 84 V. Paperny, *Architecture in the Age of Stalin. Culture Two* (Cambridge 2002), S. 181 f.
- 85 Jurij Murašov, Pis'mo i ustnaja reč' v diskursach o jazyke 1930-ch godov, in: Hans Günther/Evgenij Dobrenko (Hrsg.), *Socrealističeskij kanon* (St. Peterburg 2000), S. 599–608.
- 86 Nikolaj Ja. Marr, K proischoždeniju jazykov, in: Ders., *Izbrannye raboty*, Tom I (Leningrad 1933), S. 217–220, zit. S. 219.
- 87 Nina Perlina, *Ol'ga Freidenberg's Works and Days* (Bloomington 2002), S. 99–130.
- 88 Jurij M. Lotman, Ustnaja reč' v istoriko-kul'turnoj perspektive, in: Ders., *Izbrannye stat'i v trech tomach* (Tallinn 1992), Bd. I, S. 184–190, 189 f.
- 89 V.M. Alpatov, Marr, marrizm i stalinizm, in: *Filosofskie issledovanija* 4 (1993), S. 271–288.
- 90 Nikolaj G. černyševskij, estetičeskije otnošenija iskusstva k dejstvitel'nosti. Avtoreferat. In: Ders., *Polnoe sobranie sočinenij* (Moskva 1949), Bd. II, S. 93–118, zit. S. 109.
- 91 Jurij Murašov, Irdischer Sinnmangel und göttliche Ökonomie. Wirtschaft, Schrift und Ethik in orthodoxen Heiligenviten, in: Andreas Guski/Ulrich Schmid (Hrsg.), *Literatur und Kommerz im Russland des 19. Jahrhunderts. Institutionen, Akteure, Symbole* (Zürich 2004), S. 293–328 (Basler Studien zur Kulturgeschichte Osteuropas 8).
- 92 Ulrich Schmid, *Ichentwürfe. Russische Autobiographien zwischen Avvakum und Gercen* (Zürich 2000), S. 57 (Basler Studien zur Kulturgeschichte Osteuropas 1).
- 93 Jurij Tynjanov, Oda kak oratorskij žanr, in: Ders., *Archaisty i novatory* (Leningrad 1929), S. 48–86.
- 94 Boris ejchenbaum, Die Illusion des skaz; Viktor Vinogradov, Das Problem des skaz in der Stilistik, in: Jurij Striedter, *Russischer Formalismus* (München 1971), S. 160–167, 168–207.
- 95 Henrike Schmidt, *Wortmusik, Schrifttanz, Textbilder. Intermediale Sprachkonzeptionen in der russischen Poesie des 20. Jahrhunderts*. Dissertation. Elektronische Veröffentlichung, Universitäts-Bibliothek Bochum, 2001, S. 180 f. <<http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/SchmidtHenrike>>.
- 96 P. Brang, *Das klingende Wort. Zu Theorie und Geschichte der Deklamationskunst in Russland* (Wien 1988), S. 13.
- 97 Lidija čukovskaja, *Zapiski ob Anne Achmatovoj* (Paris 1976), Bd. I, S. 10.
- 98 David Burg/George Feifer, *Solschenizyn. Biographie* (München 1973), S. 403 f.
- 99 Jurij Murašov, Sowjetisches Ethos und radiofizierte Schrift. Radio, Literatur und Entgrenzung des Politischen in den frühen dreissiger Jahren der sowjetischen Kultur, in: Ute Frevert/Wolfgang Braungart (Hrsg.), *Sprachen des Politischen. Medien und Medialität in der Geschichte* (Göttingen 2004), S. 217–235, zit. S. 223.

- 100 Jurij Murašov, Das elektrifizierte Wort. Das Radio in der sowjetischen Literatur und Kultur der 20er und 30er Jahre, in: Jurij Murašov/Georg Witte (Hrsg.), *Musen der Macht* (München 2000), S. 81–112, zit. S. 109 ff.
- 101 Wladimir I. Lenin, *Über Kultur und Kunst. Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden* (Berlin 1960), S. 62.
- 102 Ebd., S. 63.
- 103 Ebd., S. 61.
- 104 Lev Trockij, *Literatura i revoljucija* (Moskva 1991), S. 163, 170, 193.
- 105 Julijana Ranc, *Trotzki und die Literaten. Literaturkritik eines Außenseiters* (Stuttgart 1997), S. 170.
- 106 Svoboda pečati, in: *Boľšaja sovetskaja ěnciklopedija* (Moskva 1944), Bd. I, S. 514.
- 107 Svobody demokratičeskie, in: *Boľšaja sovetskaja ěnciklopedija* (Moskva 1976), Bd. XXIII, S. 255.
- 108 Arlen V. Bljum, *Za kulisami ministerstva «pravdy». Tajnaja istorija sovetskoj cenzury 1917–1929* (St. Petersburg 1994), S. 82 ff.
- 109 Ingo Grabowsky, *Agitprop in der Sowjetunion. Die Abteilung für Agitation und Propaganda 1920–1928* (Bochum/Freiburg 2004), S. 217.
- 110 John Downing, *Internationalizing Media Theory. Transition, Power, Culture* (London 1996) S. 67.
- 111 *Istorija sovetskoj političeskoj cenzury. Dokumenty i kommentarii* (Moskva 1997), S. 502 f.
- 112 Ivo Bock/Sabine Hänsgen/Wolfgang Schlott, Kultur jenseits der Zensur, in: *Samisdat. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa. Die 60er bis 80er Jahre* (Bremen 2000), S. 64–77 (Dokumentationen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa 8). Ähnliches gilt auch für die private Vervielfältigung von Rockmusik. Vgl. dazu: Wolfgang Schlott, «Magnitisdat» contra «Melodija». Die unkontrollierte Rockmusikwelle in der UdSSR, in: *Osteuropa* (1986), Heft 1, S. A93–A106.
- 113 Lev Gudkov/Boris Dubin, Massenkommunikation und Wertesysteme in der post-sowjetischen Gesellschaft, in: Karl Eimermacher/Dirk Kretzschmar/Klaus Waschik (Hrsg.), *Russland, wohin eilst du? Perestrojka und Kultur* (Dortmund 1996), S. 103–118, zit. S. 105.
- 114 Klaus Städtke, Von der Poetik des selbstmächtigen Wortes zur Rhetorik des Erhabenen, in: Ders. (Hrsg.), *Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre* (Berlin 1998), S. 3–38.
- 115 Jens Deppe, *Über Pressefreiheit und Zensurverbot in der Russländischen Föderation. Eine Untersuchung über die gesetzliche und tatsächliche Ausgestaltung der verfassungsrechtlichen Freiheitsgarantie* (Hamburg 2000). <<http://www.russianmedia.de/dissertation.htm>>.
- 116 Frank Ellis, *From Glasnost to the Internet* (London/New York 1999), S. 67–77.
- 117 Ljuba Trautmann, *Die Medien im russischen Transformationsprozess. Akteur oder Instrument der staatlichen Politik* (Frankfurt a. M. 2002), S. 119, 113–116.
- 118 Boris Sokolov, *Chudožestvennyj jazyk russkogo lubka* (Moskva 1999).

- 119 Klaus Waschik/Nina Baburina, *Werben für die Utopie. Russische Plakatkunst des 20. Jahrhunderts* (Bietigheim-Bissingen 2003), S. 88.
- 120 A. M. Gak (Hrsg.), *Samoe važnoe iz vsech iskusstv. Lenin o kino. Sbornik dokumentov i materialov* (Moskva 1973).
- 121 Eberhard Nembach, *Stalins Filmpolitik. Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie 1929 bis 1938* (St. Augustin 2001), S. 79, 183.
- 122 Boris ejchenbaum, Ist der Film eine Kunst? In: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.), *Poetika kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus* (Frankfurt a. M. 2005), S. 186–188, zit. S. 187.
- 123 Boris Kazanskij, Photo-Bühne und Film-Malerei, in: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.), *Poetika kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus* (Frankfurt a. M. 2005), S. 195–196.
- 124 Jurij Tynjanov, Über die Grundlagen des Films, in: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.), *Poetika kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus* (Frankfurt a. M. 2005), S. 56–85, zit. S. 59.
- 125 Lev Kulešov, Znamja kinematografija, in: Ders., *Sobranie sočinenij v trech tomach* (Moskva 1987), S. 63–85, zit. S. 67, 69.
- 126 V. Paperny, *Architecture in the Age of Stalin. Culture Two* (Cambridge 2002), S. 172.
- 127 Mikhail Lampolski, *The Memory of Teiresias. Intertextuality and Film* (Berkeley/Los Angeles/London 1998), S. 226.
- 128 Sergej Eisenstein, Montage der Attraktionen, in: Ders., *Schriften 1. Streik* (München 1974), S. 216–221, zit. S. 217f.
- 129 Dziga Vertov, Kinoki-Umsturz, in: Ders., *Schriften zum Film* (München 1973), S. 11–25, zit. S. 20.
- 130 Sven Spieker, Orthopädie und Avantgarde. Dziga Vertovs «Filmauge» aus prothetischer Sicht, in: N. Drubek-Meyer/J. Murašov, *Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen Dziga Vertovs* (Frankfurt a. M. 2000), S. 147–170.
- 131 Beschreibungen ähnlicher Phänomene finden sich im Sammelband von Jochen Hörisch/Michael Wetzel (Hrsg.), *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870–1920* (München 1990).
- 132 Dziga Vertov, Die Fabrik der Fakten (Ein Vorschlag), in: Ders., *Schriften zum Film* (München 1973), S. 32–33.
- 133 Sabine Hänsen, «Audio-Vision». O teorii i praktike rannego sovetskogo zvukovogo kino na grani 1930-ch gg., in: Hans Günther/Jurij Murašov (Hrsg.), *Sovetskaja vlast' i media* (St. Petersburg 2005).
- 134 Jurij Tynjanov, Kino-Wort-Musik, in: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.), *Poetika kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus* (Frankfurt a. M. 2005), S. 237–242, zit. S. 241.
- 135 Anke Hennig, «Und es öffnete sich ein drittes, zusätzliches Ohr». Zum Pathos des Medienwechsels in der sowjetischen Kinodramaturgie der 30er Jahre, in: Petra Becker/Katrin Mundt/Dagmar Steinweg, *Zwischen Anachronismus und Fortschritt. Modernisierungsprozesse und ihre Interferenzen in der russischen und sowjetischen Kultur des 19.*

- und 20. Jahrhunderts (Bochum 2001), S. 165–178 (Dokumente und Analysen zur russischen und sowjetischen Kultur 23).
- 136 Vladimir Paperny, *Architecture in the Age of Stalin. Culture Two* (Cambridge 2002), S. 217.
- 137 Dmitrij Ščeglov, *Ljubov' Orlova. Žizn' i tvorčestvo* (Moskva 2002), S. 134.
- 138 Christine Engel (Hrsg.), *Geschichte des sowjetischen und russischen Films* (Stuttgart/Weimar 1999), S. 113.
- 139 Alla Christoforova, Crises et perspectives du cinéma russe, in: Kristian Feigelson/Nicolas Pelissier (Hrsg.), *Télérevolutions culturelles. Chine, Europe centrale, Russie* (Paris/Montréal 1998), S. 167–175, zit. S. 169.
- 140 Ebd., S. 172 f.
- 141 G. N. Vachnadze, *Secrets of Journalism in Russia. Mass Media under Gorbachev and Yeltsin* (Commack NY 1992), S. 381.
- 142 Heinrich Riggensbach, Das russische Urheberrecht und die Honorarsituation im 19. Jahrhundert, in: Andreas Guski/Ulrich Schmid (Hrsg.), *Literatur und Kommerz im Russland des 19. Jahrhunderts. Institutionen, Akteure, Symbole* (Zürich 2004), S. 197–234 (Basler Studien zur Kulturgeschichte Osteuropas 8).
- 143 Jürgen Rühle, *Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus* (Köln/Berlin 1960), S. 207–221, 341–366.
- 144 Christine Engel, Leser und Literaturbetrieb. Ein kritischer Streifzug durch die aktuelle Diskussion in sowjetischen Zeitschriften in: *Osteuropa* (1989), Heft 2–3, S. 151–163.
- 145 Henrike Schmidt, Elektronische Zeitschriften im russischen Internet. Der Sprung in die Post-Gutenberg-Ära? in: Thomas Bruns (Hrsg.), *Slavistik – Computer – Internet. Rechneranwendungen in einer Geisteswissenschaft* (Frankfurt a. M.), S. 35–62.
- 146 Henrike Schmidt, Knoten im Netz: Literaturwettbewerbe im russischen Internet, in: *Zeitschrift für Slawistik* 48 (2003), S. 38–54.
- 147 Henrike Schmidt, *Urheberrechts-Piraterie oder Erhaltung nationalen Kulturguts?* 2004. <<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/17/17234/1.html>>.
- 148 Evgenij Gornyj, *Problema kopirajta v russkoj Seti: Bitva za «Goluboe salo»*. 1999. <<http://www.zhurnal.ru/staff/gornyj/texts/salo.html>>.
- 149 Eugene Gorny, *Russian LiveJournal: National specifics in the development of a virtual community*. 2004. <http://www.ruhr-unibochum.de/russ-cyb/library/texts/en/gorny_rlj.htm>.
- 150 Olga Goriunova, *On One Non-normative Subculture on the Russian Net*. 2005. <http://www.ruhr-uni-bochum.de/russ-cyb/library/seminars/RUB2005/workshop/Olga_Goriunova.htm>.
- 151 Günter Hirt/Sascha Wonders, Mit Texten über Texte neben Texten. Kulturtheoretische Nachfragen des Moskauer Konzeptualismus, in: Jürgen Harten, *Sowjetische Kunst um 1990* (Köln 1991), S. 56–67, zit. S. 63.
- 152 Jacques Derrida, *Grammatologie* (Frankfurt a. M. 1983), S. 47.
- 153 *Masterskaja vizual'noj antropologii* (Moskva 2000).

- 154 Boris Groys, Nach dem grossen Zimzum, in: Matthias Haldemann (Hrsg.), *Pavel Pepperstein und Gäste* (Ostfildern 2004), S. 197–205, zit. S. 200.
- 155 Sylvia Sasse, Text mit Türen – Über das Gehen durch den «letzten russischen Roman», in: Susi Frank/Erika Greber/Schamma Schahadat/Igor Smirnov (Hrsg.), *Gedächtnis und Phantasma*. Festschrift für Renate Lachmann (München 2001), S. 223–240 (Die Welt der Slaven, Sammelbände 13).
- 156 Matthias Haldemann (Hrsg.), *Pavel Pepperstein und Gäste* (Ostfildern 2004).
- 157 Mikhail Epstein, *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture* (Amherst 1995), S. 196.
- 158 A.M. Pančenko, «Potemkinskie derevni» kak kul’turnyj mif, in: Ders., *O russkoj istorii i kul’ture* (St. Petersburg 2000), S. 411–425.
- 159 V. Paperny, *Architecture in the Age of Stalin. Culture Two* (Cambridge 2002), S. 163 f., 57.
- 160 S. S. Choružij, *Rod ili nedorod? Zametki k ontologii virtual’nosti*. 1996. <http://horujy.chat.ru/12sta.html>.
- 161 A. E. Vojskunsij, *Predstavlenie o virtual’nych real’nostjach v sovremennom gumanitar-nom znanii*. 2001. <http://psynet.by.ru/texts/voysk7.htm>.
- 162 N. A. Nosov, *Psichologičeskie virtual’nye real’nosti* (Moskva 1994). Ders., *Virtual’naja psichologija* (Moskva 2000).
- 163 A. E. Vojskunsij, *Razvitie rečevogo obščenijskaja kak rezul’tat primenenija Interneta*. 2001. <http://psynet.by.ru/texts/voysk6.htm>.
- 164 L. A. Mikešina/M.Ju. Openkov, *Novye obrazy poznanija i realnosti* (Moskva 1997).
- 165 D. V. Ivanov, *Virtualizacija obščestva* (St. Petersburg 2000), S. 92.
- 166 Henrike Schmidt, *Die russische Gesellschaft und das Internet. «Informatisierung» oder digital divide?* (2003). <http://www.ruhr-uni-bochum.de/lirsk/sphaeren/pages/runet.htm>.
- 167 Anna Bowles, *The Teapots are Coming: the Changing Face of RuNet*. 2004. http://www.ruhr-uni-bochum.de/russ-cyb/library/texts/en/anna_bowles.pdf.
- 168 Hedwig de Smaele, The Applicability of Western Media Models on the Russian Media System, in: *European Journal of Communication* 14 (1999), S. 173–189, S. 177.
- 169 Frederick S. Starr, New communication technologies and civil society, in: Loren R. Graham (Hrsg.), *Science and the Soviet Social Order* (Cambridge 1990), S. 20–40.
- 170 Olessia Koltsova, News Production in Contemporary Russia. Practices of Power, in: *European Journal of Communication* 16 (2001), S. 315–335, zit. S. 316.
- 171 Ellen Mickiewicz, *Changing Channels. Television and the Struggle for Power in Russia* (New York/Oxford 1997), S. 231.
- 172 Ebd., S. 222, 244.
- 173 Ebd., S. 420–436.
- 174 Olga Yartseva, Médias, pouvoirs et industries, in: Kristian Feigelson/Nicolas Pelis-sier (Hrsg.), *Télé-révolutions culturelles. Chine, Europe centrale, Russie* (Paris/Montréal 1998), S. 221.

- 175 Ljuba Trautmann, *Die Medien im russischen Transformationsprozess. Akteur oder Instrument der staatlichen Politik* (Frankfurt a. M. 2002), S. 436–454.
- 176 Ebd., S. 119.
- 177 Laura Belin, *Ten Ironies of the NTV Saga*. 2001. <<http://www.rferl.org/reports/rpw/2001/04/11-160401.asp>>.
- 178 Slavko Splichal, *Media beyond Socialism. Theory and Practice in East-Central Europe* (Boulder 1994), S. 145 f.
- 179 Lev Gudkov/Boris Dubin, Fernsehen im Russland am Ende der 1990er Jahre. Das Medium als Kommunikationsverfahren, in: Ivo Bock/Wolfgang Schlott/Hartmute Trepper (Hrsg.), *Kommerz, Kunst, Unterhaltung. Die neue Popularkultur in Zentral- und Osteuropa* (Bremen 2002), S. 207–219 (Analysen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa 13).
- 180 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (Darmstadt 1962).
- 181 Ekaterina Sal'nikova, Entdeckung eines neuen Lebens. Fernsehwerbung in der ersten Hälfte der 1990er Jahre in Russland in: Ivo Bock/Wolfgang Schlott/Hartmute Trepper (Hrsg.), *Kommerz, Kunst, Unterhaltung. Die neue Popularkultur in Zentral- und Osteuropa* (Bremen 2002), S. 301–317 (Analysen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa 13).
- 182 Olessia Koltsova, News Production in Contemporary Russia. Practices of Power, in: *European Journal of Communication* 16 (2001), S. 315–335, zit. S. 325.
- 183 Olga Yartseva, Médias, pouvoirs et industries, in: Kristian Feigelson/Nicolas Pelissier (Hrsg.), *Télérevolutions culturelles. Chine, Europe centrale, Russie* (Paris/Montréal 1998), S. 213–224, zit. S. 220.
- 184 John Downing, *Internationalizing Media Theory. Transition, Power, Culture* (London 1996), S. 133 f.
- 185 Zum Thema vgl. Angelika Nussberger/Carmen Schmidt (Hrsg.), *Medienrecht und Meinungsfreiheit in Russland* (Berlin 2005).
- 186 Boris Groys, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien* (München/Wien 2000), S. 36.
- 187 Ebd., S. 13.
- 188 Jutta Scherrer, *Kulturologie. Russland auf der Suche nach einer zivilisatorischen Identität* (Göttingen 2003) (Essener kulturwissenschaftliche Vorträge 13).
- 189 Jurij M. Lotman, *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik* (München 1972), S. 31f. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 14).

Grundlagen einer Medientheorie in Russland

Nikolai Tschernyschewski

Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit

[...] In einer Apologie der Wirklichkeit gegenüber der Phantasie, im Bestreben aufzuzeigen, dass Kunstwerke entschieden einen Vergleich mit der lebendigen Wirklichkeit nicht aushalten können, darin besteht das Wesentliche unserer Überlegungen. Bedeutet nun aber diese Art des Sprechens über Kunst nicht eine Herabwürdigung der Kunst? Doch, wenn man beweisen will, dass die Kunst *tiefer* als das wirkliche Leben steht, was die künstlerische Vollkommenheit ihrer Werke betrifft, so bedeutet das eine Herabwürdigung der Kunst; aber sich gegen die Panegyriker aufzulehnen heißt noch nicht, dass man gegen die Kunst lästert. Die Wissenschaft hält sich nicht für höher als die Wirklichkeit, und dies ist keine Schande für sie. Ebenso sollte auch die Kunst nicht finden, sie stehe höher als die Wirklichkeit, es ist keineswegs erniedrigend für sie. Die Wissenschaft schämt sich nicht zu sagen, dass es ihr Ziel ist, die Wirklichkeit zu verstehen und zu erklären und nachher ihre Erklärungen zum Wohl des Menschen anzuwenden; so soll auch die Kunst sich nicht schämen zuzugeben, dass sie dem Menschen dort, wo die Wirklichkeit ihm keinen vollumfänglichen ästhetischen Genuss gewähren kann, eine Entschädigung ist und dafür nach Möglichkeit diese wertvolle Wirklichkeit nachbildet und sie zum Wohle des Menschen erläutert.

Soll sich die Kunst doch mit ihrer erhabenen, wunderbaren Bestimmung zufrieden geben, dass sie einen gewissen Ersatz für mangelnde Wirklichkeit bietet und dem Menschen ein Lehrbuch ist.

Die Wirklichkeit steht höher als das Träumen und die eigentliche Bedeutung höher als die Ansprüche der Phantasie.

Der Autor hatte sich die Aufgabe gestellt, der Frage nach den ästhetischen Beziehungen eines Kunstwerks zu den Erscheinungen des Lebens nachzugehen, zu prüfen, inwieweit die vorherrschende Ansicht gerechtfertigt ist, dass das wahrhaft Schöne, das als das eigentliche Wesen eines Kunstwerks gilt,

in der objektiven Wirklichkeit nicht existiere und nur in der Kunst Gestalt finde. Mit diesem Thema untrennbar verknüpft ist auch die Frage nach dem Wesen des Schönen und dem Inhalt der Kunst. Durch seine Auseinandersetzung mit dem Schönen ist der Autor zur Überzeugung gelangt, dass das Schöne das Leben ist. Nach dieser Schlussfolgerung galt es, die Begriffe des Erhabenen und des Tragischen zu untersuchen, die nach der üblichen Definition des Schönen zu seinen wesentlichen Momenten gehören, und die Erkenntnis war nahe liegend, dass das Erhabene und das Schöne nicht einfach Gegenstand der Kunst und ihr untergeordnet sind. Damit war ein wichtiger Schritt getan, um auf die Frage nach dem Wesen der Kunst eine Antwort zu finden. Wenn nun aber das Schöne das Leben ist, dann löst sich die Frage nach den ästhetischen Beziehungen des Schönen in der Kunst zum Schönen in der Wirklichkeit von selbst. Nachdem wir zum Schluss gelangt sind, dass die Kunst ihren Ursprung nicht in einer Unzufriedenheit des Menschen mit dem Schönen in der Wirklichkeit hat, galt es herauszufinden, infolge welcher Bedürfnisse Kunst entsteht, und ihre wahre Bedeutung zu untersuchen. Hier nun die wichtigsten Schlussfolgerungen, zu denen diese Untersuchung gelangt ist:

1. Die Definition des Schönen, dass «das Schöne der vollständige Ausdruck einer allgemeinen Idee in einer individuellen Erscheinung ist», spottet jeder Kritik; sie ist zu breit gefasst, da das eine Definition für das formale Streben einer jeglichen menschlichen Tätigkeit ist.
2. Die wahre Definition des Schönen lautet folgendermaßen: «Das Schöne ist das Leben», dem Menschen erscheint jenes Wesen als schön, in dem er Leben sieht, so wie er es versteht; ein schöner Gegenstand ist jener Gegenstand, der ihn an das Leben erinnert.
3. Dieses objektiv Schöne oder dem Wesen nach Schöne ist zu unterscheiden von der Vollkommenheit der Formen, die aus der Einheit von Idee und Form besteht,¹ oder darin, dass ein Gegenstand seiner Bestimmung voll auf Genüge tut.
4. Das Erhabene wirkt keineswegs dadurch auf den Menschen, dass es etwa die Idee des Absoluten weckte; es weckt diese fast nie.
5. Erhaben erscheint dem Menschen das, was weit mehr ist als die Gegenstände oder weit stärker ist als die Erscheinungen, mit denen der Mensch verglichen wird.

6. Das Tragische ist nicht von seinem Wesen her gebunden an die Idee des Schicksals oder der Unausweichlichkeit. Im wirklichen Leben ist das Tragische meist zufällig, ergibt sich nicht aus dem Wesen vorangegangener Momente. Die Form der Notwendigkeit, in die die Kunst das Tragische kleidet, ist lediglich Folge des gewöhnlichen Prinzips eines Kunstwerks, dass «die Auflösung eines Konflikts sich aus der Schürzung des Knotens ergibt», oder aber der Dichter unterwirft sich auf unangebrachte Weise bestimmten Vorstellungen von Schicksal.
7. Gemäß Auffassungen der neueren europäischen Bildung bedeutet das Tragische «das Schreckliche im Leben des Menschen».
8. Das Erhabene (sowie sein tragisches Moment) ist nicht eine Spielart des Schönen; die Idee des Erhabenen und die Idee des Schönen sind gänzlich verschieden; zwischen ihnen gibt es weder eine innere Verbindung noch einen inneren Gegensatz.
9. Die Wirklichkeit ist nicht nur lebendiger, sie ist auch vollkommener als die Phantasie. Die Bilder der Phantasie sind lediglich eine blasse und fast immer misslungene Umgestaltung der Wirklichkeit.
10. Das Schöne in der objektiven Wirklichkeit ist an sich schön genug.
11. Das Schöne in der objektiven Wirklichkeit befriedigt den Menschen vollauf.
12. Die Kunst wird nicht aus einem Bedürfnis des Menschen heraus geboren, einen Mangel an Schöner in der Wirklichkeit auszugleichen.
13. Nicht nur deshalb, weil der Eindruck, den die Wirklichkeit erzeugt, lebendiger ist als der, den Kunstwerke erzeugen, ist eine Kunstschöpfung niedriger als das Schöne in der Wirklichkeit: Auch unter einem ästhetischen Gesichtspunkt sind Kunstwerke niedriger als das Schöne (das Erhabene, Tragische, Komische) in der Wirklichkeit.
14. Das Gebiet der Kunst beschränkt sich nicht auf den Bereich des Schönen im ästhetischen Sinne des Wortes, des seinem lebendigen Wesen nach und nicht nur seiner Formvollendetheit wegen Schöne: Die Kunst bildet all das nach, was für den Menschen am Leben interessant ist.
15. Die Formvollendetheit (Einheit von Idee und Form) ist keine charakteristische Eigenschaft von Kunst im ästhetischen Sinne des Wortes (der schönen Künste); das Schöne als Einheit von Idee und Bild oder als vollkommene Verwirklichung der Idee ist das, wonach die Kunst im weites-

ten Sinne des Wortes oder das «Können» strebt, es ist auch das, wonach jegliche praktische Tätigkeit des Menschen strebt.

16. Das Bedürfnis, das Kunst im ästhetischen Sinne des Wortes erzeugt (die schönen Künste), ist eben jenes, das in der Porträtmalerei so klar zum Ausdruck kommt. Man malt ein Porträt nicht etwa deshalb, weil die Züge eines Menschen uns nicht zufrieden stellen, sondern um unserer Erinnerung an den lebendigen Menschen nachzuhelfen, wenn wir ihn nicht gerade vor uns sehen, und um anderen, die nicht die Gelegenheit hatten, diesen Menschen zu sehen, eine gewisse Vorstellung von ihm zu vermitteln. Indem Kunst nachbildet, erinnert sie uns lediglich an das, was für uns am Leben interessant ist, und versucht uns bis zu einem gewissen Grad mit jenen interessanten Seiten des Lebens bekannt zu machen, die wir in der Wirklichkeit zu erleben oder zu beobachten nicht die Gelegenheit hatten.
17. Kunst will das Leben nachbilden, das ist ein allgemeines, charakteristisches Merkmal der Kunst, ja macht ihr Wesen aus; oft haben Kunstwerke noch eine weitere Bedeutung, nämlich das Leben zu erklären oder die Erscheinungen des Lebens zu bewerten.

Anmerkungen

- 1 Vgl. G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I* (Frankfurt a.M. 1986), S. 266: «Wahrhafte Kunstwerke sind eben nur solche, deren Inhalt und Form sich als durchaus identisch erweisen.» (Anmerkung der Übersetzerin)

Lew Tolstoi

Was ist Kunst?

[...] Für jede Ballettaufführung, Zirkusvorstellung, Oper, Operette und Ausstellung, für jedes Bild, Konzert und gedruckte Buch ist die angespannte Arbeit von Tausenden und Abertausenden Menschen erforderlich, die gezwungen sind, eine oft schädliche und erniedrigende Arbeit auszuführen.

Es wäre schon schön, wenn die Künstler ihre gesamte Arbeit selbst täten, aber alle brauchen die Hilfe der Arbeiter, nicht nur um Kunst zu produzieren, sondern auch für ihre meist sehr luxuriöse Existenz, und so oder anders erhalten sie diese Hilfe in Form von Bezahlung durch reiche Leute oder in Form von Regierungsbeihilfen, die, wie beispielsweise bei uns, in Millionenbeträgen für Theater, Konservatorien und Akademien gewährt werden. Dieses Geld aber stammt vom Volk, dem man zu diesem Zwecke die Kuh verkauft und das nie zu den ästhetischen Genüssen gelangt, die die Kunst bietet.

Wie gut hatte es ein griechischer oder römischer Künstler oder selbst ein Künstler von uns aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, als es Sklaven gab und die Meinung herrschte, es sei ganz in der Ordnung, wenn er guten Gewissens Menschen zwingt, für ihn und sein Vergnügen zu arbeiten; in unserer Zeit aber, da alle Menschen zumindest eine dunkle Vorstellung von der Gleichberechtigung aller Menschen besitzen, darf man Menschen nicht zwingen, wider ihren Willen für die Kunst zu arbeiten, ohne vorher die Frage beantwortet zu haben, ob es stimmt, dass die Kunst eine so gute und wichtige Sache ist, dass sie diese Gewaltanwendung rechtfertigt.

Es ist doch schrecklich sich vorzustellen, es könne sehr leicht geschehen, dass der Kunst schreckliche Opfer an Arbeit, Menschenleben und Sittlichkeit gebracht werden und diese Kunst nicht nur etwas Unnützes, sondern sogar etwas Schädliches sei.

Und deswegen muss eine Gesellschaft, in der Kunstwerke entstehen und gepflegt werden, wissen, ob all das wirklich Kunst ist, was als solche ausgegeben wird, und ob all das gut ist. was Kunst ist, wie man in unserer Gesell-

schaft meint, und wenn es schon gut ist, ob es dann wichtig ist und jene Opfer lohnt, die um der Kunst willen gefordert werden. Und noch eher muss das jeder verantwortungsbewusste Künstler wissen, damit er überzeugt sein kann, dass alles, was er tut, Sinn hat und nicht die Liebhaberei des kleinen Kreises von Menschen ist, in dem er lebt, in der falschen Überzeugung, er täte etwas Gutes und das, was er von anderen nimmt, um sein meist sehr luxuriöses Leben führen zu können, würde durch die Werke aufgewogen, an denen er arbeitet. Und deswegen ist die Beantwortung dieser Fragen in unserer Zeit besonders wichtig.

Was ist nun diese Kunst, die als so wichtig und notwendig für die Menschheit betrachtet wird, dass dafür jene Opfer gebracht werden dürfen, die man ihr bringt, nicht nur an Arbeit und Menschenleben, sondern auch an sittlichen Werten?

Was ist Kunst? Was soll die Frage, was ist Kunst? Kunst – das ist Architektur, Bildhauerei, Malerei, Musik, Dichtung in all ihren Formen, wird in der Regel der Durchschnittsmensch, der Kunstfreund oder sogar der Künstler selbst zur Antwort geben, in der Annahme, die Sache, von der er spricht, werde von allen Menschen völlig klar gesehen und in gleicher Weise verstanden. In der Architektur aber, könnte einer fragen, gibt es einfache Bauwerke, die nicht zum Bereich der Kunst gehören, außerdem aber Bauwerke, die den Anspruch darauf erheben, Kunstwerke zu sein, missglückte Bauwerke, hässliche, die deswegen nicht als Kunstwerke anerkannt werden. Woran ist ein Kunstwerk zu erkennen?

Genauso verhält es sich auch in der Bildhauerei, der Musik, der Dichtung. Kunst in allen ihren Formen grenzt auf der einen Seite an das Praktisch-Nützliche, auf der anderen Seite an missglückte Kunstversuche. Wie kann man Kunst von dem einen und dem anderen trennen? Der gebildete Durchschnittsmensch unserer Kreise und selbst ein Künstler, der sich nicht speziell mit Ästhetik befasst hat, lässt sich auch durch diese Frage nicht in Verlegenheit bringen. Ihm scheint, all das sei längst gelöst und aller Welt gut bekannt.

«Kunst ist eine Tätigkeit, die Schönheit offenbart», wird ein solcher Durchschnittsmensch antworten.

«Wenn aber hierin die Kunst besteht, ist dann ein Ballett, eine Operette gleichfalls Kunst?», werden wir fragen.

«Ja», wird der Durchschnittsmensch antworten, wenn auch mit einem gewissen Zweifel. «Ein gutes Ballett und eine graziöse Operette sind gleichfalls Kunst in dem Maße, in dem sie Schönheit offenbaren.»

[...]

Gelehrte Leute schreiben lange nebelhafte Abhandlungen über die Schönheit als ein Glied der ästhetischen Dreieinigkeit: des Schönen, des Wahren und des Guten. *Das Schöne, das Wahre, das Gute* – Le Beau, le Vrai, le Bon – mit großen Anfangsbuchstaben geschrieben, wird von Philosophen, Ästhetikern und Künstlern, von Privatpersonen, Romanschreibern und Feuilletonisten wiederholt, und allen scheint, wenn sie diese sakramentalen Worte aussprechen, sie sprächen von etwas völlig Bestimmtem und Feststehendem, von etwas, worauf man seine Urteile begründen kann. In Wirklichkeit aber haben diese Wörter keinerlei bestimmten Sinn, sondern verhindern vielmehr, der bestehenden Kunst irgendeinen bestimmten Sinn zu verleihen, sie werden nur benötigt, um jene falsche Bedeutung zu rechtfertigen, die wir einer Kunst zuschreiben, welche jegliche Art von Gefühlen wiedergibt, sobald diese Gefühle uns nur Vergnügen bereiten.

Man braucht sich nur für eine Weile von der Gewohnheit frei zu machen, diese Dreieinigkeit als genauso wahr zu betrachten wie die religiöse Dreieinigkeit, und sich zu fragen, was wir denn alle unter diesen drei Wörtern verstehen, die diese Dreieinigkeit bilden, und man wird sich ohne Zweifel davon überzeugen, wie absolut phantastisch es ist, diese drei völlig verschiedenen und vor allem in ihrer Bedeutung ganz unvergleichbaren Wörter und Begriffe zu einer Einheit zu verbinden.

Das Gute, das Schöne und das Wahre werden auf eine Ebene gestellt, und alle drei Begriffe betrachtet man als grundlegend und metaphysisch. In Wirklichkeit aber trifft nichts dergleichen zu.

Das Gute ist das ewige, das höchste Ziel unseres Lebens. Wie wir auch das Gute auffassen mögen, unser Leben ist nichts anderes als ein Hinstreben zum Guten, das heißt zu Gott.

Das Gute ist tatsächlich ein grundlegender Begriff, der metaphysisch das Wesen unseres Bewusstseins ausmacht, ein Begriff, der vom Verstand nicht zu definieren ist.

Das Gute ist etwas, das von niemandem definiert werden kann, das aber alles Übrige definiert.

Das Schöne hingegen, wenn wir uns nicht mit Worten zufrieden geben, sondern von dem sprechen, was wir begreifen – das Schöne ist nichts anderes als das, was uns gefällt.

Der Begriff des Schönen deckt sich keineswegs mit dem des Guten, er ist ihm eher entgegengesetzt, weil das Gute meist mit dem Sieg über Leidenschaften identisch ist, das Schöne aber die Grundlage all unserer Leidenschaften bildet.

Je mehr wir uns der Schönheit hingeben, umso mehr entfernen wir uns vom Guten. Ich weiß, dass hierauf immer gesagt wird, es gebe eine sittliche und geistige Schönheit, aber das ist nur ein Spiel mit Worten, denn unter geistiger oder sittlicher Schönheit wird nichts anderes verstanden als das Gute. Geistige Schönheit, beziehungsweise das Gute, stimmt keineswegs mit dem überein, was gewöhnlich unter Schönheit verstanden wird, es ist ihm geradezu entgegengesetzt.

Was nun das Wahre betrifft, so kann man dieses Glied der vermeintlichen Dreieinigkeit noch weniger eine Einheit mit dem Guten oder dem Schönen, ja man kann ihm nicht einmal irgendeine selbständige Existenz zubilligen.

Wahrheit nennen wir nur die Entsprechung der Erscheinung oder Begriffsbestimmung eines Gegenstandes mit seinem Wesen oder der allgemeinen, von allen Menschen geteilten Auffassung von dem Gegenstand. Was gibt es aber Gemeinsames zwischen den Begriffen des Schönen und des Wahren einerseits und dem Begriff des Guten andererseits?

Der Begriff des Schönen und der Begriff des Wahren sind keine Begriffe, die dem des Guten gleich wären, sie bilden keine Einheit mit dem Guten, ja sie decken sich nicht einmal mit ihm.

Wahrheit ist Entsprechung zwischen der Erscheinung und dem Wesen eines Gegenstandes und ist deswegen ein Mittel zur Erreichung des Guten, für sich selbst genommen aber ist Wahrheit weder das Gute noch das Schöne und deckt sich nicht einmal damit.

So haben beispielsweise SOKRATES und PASCAL, aber auch viele andere gemeint, Erkenntnisse der Wahrheit von unnötigen Gegenständen seien mit dem Guten nicht vereinbar. Mit dem Schönen aber hat das Wahre überhaupt nichts gemein und ist ihm meist entgegengesetzt, weil die Wahrheit, die ja meist Betrug entlarvt, die Illusion, die Hauptvoraussetzung des Schönen, zerstört.

Und so hat die willkürliche Vereinigung dieser drei miteinander nicht vergleichbaren und einander fremden Begriffe als Grundlage für jene erstaunliche Theorie gedient, der zufolge der Unterschied zwischen guter, gute Gefühle wiedergebender und schlechter, schlechte Gefühle wiedergebender Kunst völlig verwischt ist; und eine der niedersten Erscheinungsformen der Kunst, die Kunst allein für den Genuss – jene, vor der alle Menschheitslehrer die Menschen gewarnt haben – galt von nun an als höchste Kunst. Und die Kunst wurde nicht zu der wichtigen Sache, die zu sein ihr bestimmt ist, sondern zu eitler Kurzweil müßiger Menschen.

[...]

In unserer Gesellschaft ist die Kunst so verdorben, dass man jetzt nicht nur schlechte Kunst als gut bezeichnet, sondern auch keine Vorstellung davon hat, was Kunst eigentlich ist; und so muss man, will man von der Kunst unserer Gesellschaft sprechen, zuallererst echte Kunst von imitierter scheiden.

Es gibt ein sicheres Merkmal, das echte Kunst von imitierter scheidet – die Fähigkeit der Kunst zu ergreifen. Wenn jemand ohne jegliches Zutun seinerseits und ohne irgendwelche Veränderung seiner gesellschaftlichen Stellung nach dem Lesen, Hören oder Betrachten des Werks eines anderen Menschen in einen Seelenzustand versetzt wird, der ihn mit diesem anderen Menschen und mit allen übrigen, die das Kunstwerk genauso auf sich wirken lassen wie er, verbindet, dann ist dieses Werk, das einen solchen Zustand hervorgerufen hat, ein Kunstwerk. Wie poetisch ein Werk auch immer sein mag, wie ähnlich einem echten, wie wirksam oder interessant auch immer, es ist kein Kunstwerk, wenn es im Menschen nicht jenes eine, von anderen ganz und gar verschiedene Gefühl der Freude, der seelischen Vereinigung mit dem anderen (dem Autor) und den vielen anderen (den Hörern oder Betrachtern) hervorruft, die das gleiche Kunstwerk auf sich wirken lassen.

Zugegeben, dieses Merkmal ist ein *inneres* Merkmal, und Menschen, die die Wirkung vergessen haben, welche von echter Kunst ausgeht, und die von der Kunst etwas ganz anderes erwarten – diese Menschen bilden in unserer Gesellschaft die übergroße Mehrheit –, könnten meinen, die Zerstreuung und eine gewisse Erregung, die sie bei Kunstimitationen empfinden, sei ein ästhetisches Gefühl, und man kann diese Menschen nicht vom Gegenteil überzeugen, so wie man auch einen Farbenblinden nicht davon überzeugen kann, dass grün nicht rot ist, dennoch aber bleibt dieses Merkmal für Men-

schen mit unverdorbenem und nicht verkümmertem Kunstempfinden ein durchaus bestimmtes Merkmal, das ein von der Kunst erzeugtes Gefühl von jedem anderen klar unterscheidet.

Die wichtigste Besonderheit dieses Gefühls besteht darin, dass derjenige, der einen Gegenstand auf sich wirken lässt, mit dem Künstler in einem solchen Grade verschmilzt, dass ihm scheint, der Gegenstand, den er auf sich wirken lässt, sei nicht von einem anderen, sondern von ihm selbst geschaffen worden und alles, was durch diesen Gegenstand ausgedrückt wird, sei genau das, was er schon längst habe selbst ausdrücken wollen. Ein echtes Kunstwerk bewirkt, dass im Bewusstsein desjenigen, der es auf sich wirken lässt, die Trennung zwischen ihm und dem Künstler verschwindet, und nicht nur zwischen ihm und dem Künstler, sondern auch zwischen ihm und allen, die das gleiche Kunstwerk auf sich wirken lassen. In dieser Befreiung der Persönlichkeit aus ihrer Isolierung, aus ihrer Einsamkeit, in diesem Verschmelzen der Persönlichkeit mit anderen besteht eben die Hauptanziehungskraft und die Eigenschaft der Kunst.

Verspürt ein Mensch dieses Gefühl, wird er von dem Seelenzustand ergriffen, in dem sich der Autor befindet, und fühlt er dieses Verschmelzen mit anderen, dann ist der Gegenstand, der diesen Zustand hervorruft, Kunst; fehlt dieses Ergriffensein, fehlt das Verschmelzen mit dem Autor und denen, die das betreffende Werk aufnehmen, dann gibt es auch keine Kunst. Aber nicht genug damit, dass die Fähigkeit zu ergreifen ein unzweifelhaftes Merkmal für Kunst ist, stellt der Grad dieser Fähigkeit auch den einzigen Maßstab für den Wert von Kunst dar.

Je stärker Kunst ergreift, um so besser ist sie, ungeachtet ihres Inhalts, das heißt unabhängig von dem Wert der Gefühle, die sie vermittelt.

Kunst aber kann infolge von drei Bedingungen mehr oder weniger ergreifen: 1. infolge der größeren oder geringeren Besonderheit des Gefühls, das vermittelt wird; 2. infolge der größeren oder geringeren Klarheit, mit der dieses Gefühl vermittelt wird, und 3. infolge der Aufrichtigkeit des Künstlers, das heißt der größeren oder geringeren Kraft, mit der der Künstler das Gefühl, das er vermittelt, selbst empfindet.

Je größer die Besonderheit des vermittelten Gefühls ist, umso stärker wirkt es auf den Aufnehmenden. Der Aufnehmende empfindet umso größeren Genuss, je ausgeprägter die Besonderheit des Seelenzustandes ist, in den er

versetzt wird, und verschmilzt daher mit diesem Zustand umso bereitwilliger und inniger. Klarheit des Gefühlsausdrucks wiederum fördert das Ergriffenwerden, weil der Aufnehmende in seinem Bewusstsein nur mit dem Autor verschmelzend, umso mehr Befriedigung empfindet, je klarer das Gefühl ausgedrückt ist, das er, wie ihm scheint, schon längst kennt und das er erst jetzt auszudrücken vermag.

Am meisten aber wird der Grad des Ergriffenseins von Kunst durch den Grad der Aufrichtigkeit des Künstlers erhöht. Sobald der Zuschauer, Zuhörer oder Leser spürt, dass der Künstler von seinem Werk selbst ergriffen ist und für sich selbst schreibt oder singt oder spielt und nicht nur, um auf andere zu wirken, ergreift ein solcher Seelenzustand des Künstlers auch den Aufnehmenden und umgekehrt: Sobald der Zuschauer, der Leser oder Zuhörer spürt, dass der Autor nicht für seine eigene Befriedigung, sondern für ihn, den Aufnehmenden, schreibt, singt oder spielt und selbst nicht empfindet, was er ausdrücken will, kommt Ablehnung auf, und auch das eigenartigste, originellste Gefühl und die kunstvollste Technik werden keinerlei Erlebnis hervorrufen, sondern ganz im Gegenteil Ablehnung.

Ich spreche von drei Bedingungen für ergreifende und wertvolle Kunst, im Grunde genommen aber gilt nur die letzte Bedingung, dass nämlich der Künstler ein inneres Bedürfnis verspürt, das von ihm wiedergegebene Gefühl auszudrücken. Diese Bedingung schließt die erste ein, denn wenn ein Künstler aufrichtig ist, wird er sein Gefühl so äußern, wie er es empfangen hat. Und da kein Mensch dem anderen gleicht, wird auch dieses Gefühl für jeden Menschen ein besonderes ein, und dies umso mehr, je tiefer der Künstler schöpft, je innerlicher und aufrichtiger sein Gefühl ist. Diese Aufrichtigkeit nun zwingt den Künstler auch, einen klaren Ausdruck für das Gefühl zu finden, das er vermitteln will.

Deswegen ist die dritte Bedingung – die Aufrichtigkeit – die wichtigste. Sie ist immer in der vom gesamten Volk getragenen Kunst vorhanden, weswegen diese auch so stark wirkt, und sie fehlt fast durchweg in den Kunstwerken unserer höchsten Klassen, die die Künstler pausenlos für ihre persönlichen Zwecke, aus Eigennutz oder Eitelkeit herstellen.

[...]

Aus dem Russischen von Günter Dalitz

Pawel Florenski

Die umgekehrte Perspektive

[...] Sowohl die Historiker der Malerei als auch die Theoretiker der darstellenden Kunst streben oder strebten zumindest früher danach, ihre Zuhörer davon zu überzeugen dass die Zentralperspektive die *einzig Richtige* sei und dass nur sie der *einzig* echten Wahrnehmung entspreche, denn die natürliche Wahrnehmung sei mit dieser Perspektive identisch. Entsprechend diesen Voraussetzungen wurden die Abweichungen von der perspektivischen Einheit darüber hinaus als Verrat an der Wahrheit der Wahrnehmung denunziert, d. h. als Verzerrung der Realität selbst. Und diese wurden sowohl als zeichnerische Unbildung des Künstlers und als Überbetonungen der ornamentalen Aufgaben innerhalb der Zeichnung, sowie als vorsätzliche Bevorzugung des Dekorativen und schließlich als Unklarheit in Kompositionsfragen erklärt. So oder anders offenbare die Abweichung von der Norm der linearperspektivischen Einheit nach den oben erwähnten Bewertungen – bloßen Irrealismus.

Wie auch immer, sowohl das Wort *Realität* als auch seine Bedeutung scheinen zu gewichtig, als dass es den Anhängern dieser oder jener Weltanschauung gleichgültig bleiben könnte, ob sie diese als Bundesgenossin zählen dürfen oder ob sie zum Gegner übergewechselt ist. Und offensichtlich sind nicht geringe Überlegungen notwendig, ehe man zu Zugeständnissen bereit scheint, selbst wenn sich diese als unumgänglich erwiesen haben! Dasselbe gilt für das ach so relative Wort *natürlich*. Wem erscheint denn das *Seinige* nicht als realistisch und natürlich – also ohne jede Vermischung der Wirklichkeit selbst entströmt? Die Anhänger einer der Renaissance entsprechenden Auffassung der Malerei fesselten sich an diese so vertrauten Begriffe, welche sie dem Platonismus und ihren mittelalterlichen Vorgängern entwendet hatten.

Doch das darf uns nicht Anlass geben, diesen oder jenen, die mit der Sprache Missbrauch getrieben haben, Platz zu machen. Die Realität und die Natürlichkeit muss man an der Sache selbst erweisen und darf nicht nur leere

Ansprüche auf sie erheben. Unsere Aufgabe ist es nun, diese Kategorien den rechtmäßigen Erben und Enkeln zurückzugeben.

Wie schon früher erwähnt, ist es unabdingbar, will man «natürlich» schreiben oder malen können – d. h. aber perspektivistisch –, dies zu studieren. Das galt für ganze Völker und Kulturen und gilt genauso und immer aufs Neue für einzelne Menschen. Ein Kind malt nicht mit Hilfe der Linearperspektive. Und auch ein Erwachsener, der zum ersten Mal einen Stift in die Hand nimmt, malt nicht perspektivisch – solange er nicht für bestimmte Schablonen geschult worden ist. Doch auch wenn er sie erlernt hat, viel studiert hat, verfällt er schnell in alte Sünden. Genauer gesagt, überwindet die aufrichtige Unmittelbarkeit stets irgendwo die pruden Anstandsregeln perspektivistischer Einheitlichkeit. Zum Beispiel würde kaum jemand die Darstellung eines Balles mit einem elliptischen Grundriss beginnen oder das Bild sich parallel entfernender Kolonnaden mit nach und nach breiter werdenden Pfeilern – auch wenn genau das die perspektivische Projektion fordert.¹

Werden denn nicht oft genug selbst große Künstler perspektivistischer Fehler bezichtigt? Solche Verfehlungen sind stets möglich, besonders in Zeichnungen mit schwierigen Kompositionen. Und tatsächlich würde man sie nur dann vermeiden können, wenn man technisches Zeichenpapier unterschöbe, das mit Hilfslinien ausgestattet ist. Mit anderen Worten: Es würde nicht das außer- oder innerhalb Geschaute gezeichnet werden, also etwas Anschauliches, Unabstraktes, sondern dasjenige, was die Berechnung geometrischer Konstruktionen verlangte! Eine solche Berechnung stützt sich zudem auf eine sehr beschränkte Kenntnis von der Geometrie. Eine beschränkte Geometrie, die dann als einzige zugelassen wird. Darf man denn Darstellungsverfahren als «natürlich» beschreiben, die ohne geometrisch-zeichnerische Krücken nicht einmal diejenigen zu beherrschen lernen, welche viele Jahre ihre Augen und ihre Weltanschauung hart darauf trainiert haben? Und zeigen die perspektivistischen Fehler nicht weniger die Schwächen eines Künstlers als eher seine Stärken und die Kraft einer echten Wahrnehmung, die die Wirrnisse der sozialen Beeinflussung zu zerreißen vermag? Die perspektivische Schulung ist nichts weiter als eine Dressur! Und selbst dann, wenn der gutwillige Anfänger versucht, mit seinen ersten Zeichnungen die Regeln der Linearperspektive zu beachten, heißt das noch lange nicht, dass er ihren Sinn verstanden hat, konkret: den künstlerisch-darstellerischen Sinn der perspektivistischen

Forderungen. Sich ihrer Kindheit zuwendend, erinnern sich nicht wenige, wie unverständlich ihnen die Zeichnungen der Linearperspektive erschienen sind. Sie erinnern sich an die Perspektive gleichsam als an einen allgemein verbindlichen Zwang, einen *usus tyrannis*, dem in jeder Hinsicht nicht kraft seiner Wahrheit gedient wurde, sondern weil das eben alle so taten.

Als eine höchst unsinnige Bedingung – so erscheint die Perspektive dem Verstand eines Kindes. «Es erscheint nichtig, ein Bild zu betrachten, um seine Perspektive zu entdecken» – schreibt Ernst MACH. Und es mussten ja auch tausend Jahre vergehen, bis sich die Menschheit an diese Torheit gewöhnt hatte. Und viele sind, wie bekannt, ausschließlich durch den Einfluss fremder Erziehung so weit gebracht worden. «Ich erinnere mich gut», fährt Ernst MACH fort, «dass mir im ungefähren Alter von drei Jahren alle Bilder, in welchen die Perspektive benutzt wurde, als Entstellungen der auf ihnen dargestellten Gegenstände erschienen. Ich vermochte nicht zu begreifen, warum der Maler den Tisch auf der einen Seite so breit gemalt hatte und auf der anderen Seite derart schmal. Ein wirklicher Tisch erschien mir auf seiner gegenüberliegenden Seite genauso breit zu sein wie auf seiner mir näheren – da mein Auge seine Berechnungen ohne weitere Mithilfe vollzog. Dass man die Darstellung eines Tisches auf einer Fläche nicht als eine mit Farben bedeckte Leinwand auffassen durfte, sondern dass sie mit dem Tisch identisch sei und als diesen in die Tiefe weitergeführt gedacht war – das war eine Torheit, die ich nicht verstand.»² Ein solches Zeugnis eines Positivisten unter den Positivisten scheint mir in gar keiner Weise «mystischer» Parteilichkeit verdächtig.

Auf diese Weise wird klar, dass die Darstellung eines Gegenstandes im Sinne einer Abbildung nicht auch der Gegenstand selbst ist, sondern eine Kopie der Sache, welche die Ecken der Welt nicht verdoppelt, sondern auf das Urbild als eine Symbol *verweist*. Der Naturalismus kommt dann im Sinne äußerlicher Wahrheitsliebe einer bloßen Nachahmung der Wirklichkeit gleich, einer Herstellung von Dopplungen aller Dinge. Er gleicht einem Spuk, den das Leben nicht nur nicht benötigt, so wenig wie ein verliebter Hund das Bild eines Hundes (GOETHE), sondern der auch an sich unmöglich ist. Die perspektivische *Wahrhaftigkeit*, so es sie denn gibt und so weit sie überhaupt eine Relation zur Wahrheit haben kann, beruht somit keinesfalls auf einer äußerlichen Übereinstimmung, sondern auf einer Abweichung vom «Natürlichen». Das heißt, dass ihr Wahrheitsgehalt auf der inneren Be-

deutung der Abbildung beruht – ihrem symbolischen Charakter. Ja und von welcher «Übereinstimmung kann denn beispielsweise bei einem Tisch und seiner perspektivischen Darstellung die Rede sein – insofern schnell deutlich wird, dass parallele Umriss mittels zusammenlaufender Linien dargestellt werden, rechtwinklige Ecken – durch spitze und stumpfe Winkel, Schnitte und Kanten, die einander entsprechen – durch der Größe nach verschiedene und ungleich große – mittels gleich großer.

Die Darstellung ist stets ein Zeichen und zwar jedwede Darstellung, sowohl die perspektivische als auch die nichtperspektivische. Wie auch immer sie aufgebaut sind, die Werke der darstellenden Künste unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, dass das eine symbolisch und das andere mehr oder weniger naturalistisch ist, sondern dadurch, dass sie alle nichtnaturalistische Zeichen der *verschiedenen* Seiten der Dinge, *verschiedener* Ansichten der Welt und verschiedene Ebenen der Synthese darstellen. Die einen sind weniger, die anderen mehr allgemein menschlich. Doch ihrem Wesen nach sind sie alle – Zeichen. Und die *Linearperspektive* auf Darstellungen ist keineswegs eine Eigenschaft der Dinge, wie der vulgäre Naturalismus glaubt, sondern lediglich ein Verfahren symbolischer Ausdruckskraft, eine von vielen möglichen symbolischen Stilrichtungen, deren künstlerischer Wert einer besonderen Beurteilung unterliegt. Doch gerade deshalb nicht einem Urteil in der schrecklichen Sprache des «Wahrhaftigen» und des Anspruchs auf einen patentierten «Realismus».

Will man folglich die Fragen der Perspektive (sei es die lineare oder die umgekehrte, die ein- oder mehrzentrige) untersuchen, muss man aus all den genannten Gründen stets von der *symbolischen* Aufgabe der Malerei und der übrigen darstellenden Kunst ausgehen. Um auf diese Weise zu klären, welchen Platz inmitten anderer zeichenhafter Verfahren die Linearperspektive einnimmt, was sie genau darstellt und zu welchen geistigen Werten sie hinführt. Denn die Aufgabe der Perspektive kann ähnlich anderen Mitteln der Kunst nur eine schon bekannte *geistige Auslegung* sein, ein Anstoß, um die Aufmerksamkeit auf die Realität zu richten. Anders gesagt: Auch die Perspektive muss, soll sie irgendeinen Wert haben, eine Sprache sein und eine Zeugin der Realität.

In welchem Verhältnis stehen nun aber die symbolisch-zeichenhaften Aufgaben der Malerei zu den *geometrischen* Voraussetzungen ihrer Möglich-

keiten? Denn die Malerei wie auch die übrigen darstellenden Künste steht in einem zwangsläufigen Abhängigkeitsverhältnis zur Geometrie, insofern sie es mit Ausdehnung, Bildern und im Raum gestreckten Zeichen zu tun hat. Kann man dann nicht, das ist hier die Frage, mittels eines leichten Syllogismus von der Linearperspektive sagen:

major:

Wenn die Geometrie zuverlässig und wahr ist,
so ist die Linearperspektive unanfechtbar.

minor:

Die Geometrie ist wahr und zuverlässig.

conclusio:

Folglich ist die Linearperspektive unanfechtbar.

... wobei beide Voraussetzungen Millionen Einwände hervorrufen! Muss man also nicht zur Klärung ihrer Anwendungsgrenzen und Wirkungen unbedingt und höchst genau die geometrischen Voraussetzungen der Malerei bestimmen, wenn wir denn wollen, dass diese Gesetze, der innere Zusammenhang sowie die Anwendungsgrenzen dieses oder jenes Verfahrens und Mittels zur Darstellung eine solide Grundlage oder zumindest eine Zuordnung bekommen?

Selbst wenn wir eine tiefere Untersuchung auf ein spezielles Buch verschieben, so kann doch schon *jetzt* Folgendes zu den geometrischen Voraussetzungen der Malerei gesagt werden: Mit der Malerei und ihren Ordnungen haben wir es mit einem gewissen *Ausschnitt auf einer Fläche* zu tun – sei es Holz oder eine Wand, Papier usw. Dazu mit Farben, also Möglichkeiten, verschiedenen Punkten auf den erwähnten Oberflächen eine verschiedenartige Farbigkeit zu verleihen. Das Letztere muss im Sinne einer Bedeutung nicht unbedingt im Hinblick auf eine Erfahrung, sondern soll abstrakt verstanden werden. So z. B. verstehen wir auf einer Gravüre die Schwärze der typographischen Tinte nicht als schwarze Farbe, sondern allein als *Zeichen* der der Energie des Holzschnitzers. Mit anderen Worten: auf der Grundlage – ist dies die Farbe. Um der Einfachheit willen können wir uns aber vorstellen, dass es nur eine Farbe gäbe, Schwarz oder Blei. Die Aufgabe des Malers bestünde nun darin, auf einer bestimmten Fläche mittels einer bestimmten Farbe die

von ihm wahrgenommene oder scheinbar wahrgenommene Realität darzustellen.

[...]

Aus dem Russischen von André Sikojev

Josef Stalin

Marxismus und Fragen der Sprachwissenschaft

[...] Mit dem Auftreten des Kapitalismus, der Beseitigung der feudalen Zersplitterung und der Bildung eines nationalen Marktes formten sich die Völkerschaften zu Nationen, die Sprachen der Völkerschaften zu Nationalsprachen. Die Geschichte lehrt, dass Nationalsprachen keine klassengebundenen Sprachen sind, sondern vom ganzen Volk gesprochen werden, gemeinsam für alle Angehörigen der Nation und einheitlich für die Nation.

Weiter oben wurde erwähnt, dass die Sprache als Verbindungsmittel der Menschen in der Gesellschaft allen Klassen der Gesellschaft gleich dient und in dieser Beziehung den Klassen gewissermaßen neutral gegenübersteht. Die Menschen aber, die einzelnen sozialen Gruppen, die Klassen stehen der Sprache keineswegs neutral gegenüber. Sie versuchen, die Sprache in ihrem Interesse auszunützen und ihr ihren besonderen Wortschatz, ihre Fachausdrücke aufzudrängen. Hierin zeichnen sich die Oberschichten der herrschenden Klassen besonders aus, wenn sie die Verbindung mit dem Volk gelöst haben und es verachten: die Aristokratie, die Oberschichten des Bürgertums. Es entstehen dann «Klassen»dialekte, Jargons, Salon-«Sprachen». In der Literatur werden diese Dialekte und Jargons häufig falsch als Sprachen qualifiziert: «Sprache des Adels», «Sprache der Bürger», im Gegensatz zu einer «proletarischen» oder «bäuerlichen Sprache». Aus diesem Grund sind sonderbarerweise einige unserer Genossen zu dem Schluss gekommen, Nationalsprachen seien Fiktionen, tatsächlich existierten nur Klassensprachen.

Ich meine, dass man keinen größeren Fehlschluss ziehen kann. Sind denn diese Dialekte und Jargons zu den Sprachen zu rechnen? Das ist völlig unmöglich. Zum Ersten nicht, weil diese Dialekte und Jargons keinen eigenen grammatikalischen Aufbau und Grundwortschatz besitzen – sie übernehmen beides aus der Nationalsprache. Zum zweiten, weil der Anwendungsbereich dieser Dialekte und Jargons auf die Oberschicht dieser und jener Klasse eng begrenzt und als Verbindungsmittel der Menschen untereinander überhaupt nicht tauglich ist. Was ist an ihnen Besonderes? Sie sind eine Zusammen-

stellung gewisser spezifischer Wörter, die den spezifischen Geschmack der Aristokratie, der Oberschichten des Bürgertums wiedergeben, eine gewisse Menge von Ausdrücken und Redewendungen, die sich durch ihre Gewähltheit und Geziertheit hervortun und frei sind von den «groben» Ausdrücken und Wendungen der Nationalsprache. Zuletzt ist eine gewisse Menge von Fremdwörtern festzustellen. Alles Wesentliche aber, d. h. die überwiegende Mehrzahl der Wörter und der grammatikalische Bau, stammt aus der dem ganzen Volk gemeinsamen Nationalsprache. Die Dialekte und Jargons sind daher Abarten der dem ganzen Volk gemeinsamen Nationalsprache, die jeder sprachlichen Selbständigkeit entbehren und zu einem kümmerlichen Dahinvegetieren verurteilt sind. Die Meinung, Dialekte und Jargons könnten sich zu selbständigen Sprachen entwickeln, fähig, die Nationalsprache zu verdrängen und zu ersetzen, bedeutet, die historische Perspektive zu verlieren und vom Standpunkt des Marxismus abzuweichen.

[...]

Die russischen Aristokraten trieben ebenfalls eine Zeitlang den Unfug, am Hof und in den Salons Französisch zu sprechen. Sie prahlten damit, beim Russischsprechen Französisch einfließen zu lassen, Russisch nicht mehr ohne französischen Akzent sprechen zu können. Soll das heißen, dass es in Russland damals keine vom ganzen Volk gesprochene russische Sprache gab, dass sie nur eine Fiktion war, die «Klassensprachen» aber eine Realität? Mindestens zwei Fehler begehen hier unsere Genossen.

Der erste Fehler besteht darin, dass sie die Sprache mit dem Überbau vermengen. Sie sind der Meinung, dass, wenn der Überbau Klassencharakter hat, auch die Sprache nicht dem ganzen Volk gemeinsam sein könne, sondern klassengebunden sei. Ich habe jedoch schon weiter oben gesagt, Sprache und Überbau seien zwei unterschiedliche Begriffe und ein Marxist dürfe sich nicht erlauben, sie zu vermengen.

Der zweite Fehler besteht darin, dass diese Genossen die Gegensätzlichkeit der Interessen des Bürgertums und des Proletariats, ihren erbitterten Klassenkampf als Zerfall einer Gesellschaft verstehen, als das Zerreißen jeglicher Verbindungen zwischen den feindlichen Klassen. Sie sind der Auffassung, dass, ist die Gesellschaft zerfallen und gibt es keine einheitliche Gesellschaft mehr, sondern nur noch Klassen, dann für die Gesellschaft auch keine einheitliche Sprache, keine Nationalsprache mehr erforderlich sei. Was bleibt

aber, wenn die Gesellschaft zerfallen ist und es keine gemeinsame Nationalsprache mehr gibt? Es bleiben Klassen und «Klassensprachen». Vollkommen klar, dass jede «Klassensprache» dann auch ihre «Klassen»-Grammatik – eine «proletarische» oder eine «bürgerliche» Grammatik – haben wird. Tatsächlich gibt es diese Grammatiken aber nicht, was diese Genossen keineswegs stört: Sie glauben, dass solche Grammatiken noch entstehen werden.

Es gab bei uns eine Zeitlang «Marxisten», die behaupteten, die in unserem Land nach dem Oktoberumsturz vorhandenen Eisenbahnen seien «bürgerliche», für Marxisten gehöre es sich nicht, sie zu benutzen, man müsse sie abtragen und neue, «proletarische» Eisenbahnen bauen! Dafür bekamen sie den Spitznamen «Trogloodyten». Es ist klar, dass diese primitive, anarchistische Auffassung der Gesellschaft, der Klassen, der Sprache nichts mit Marxismus zu tun hat. Sicherlich existiert sie noch in den Köpfen einiger unserer verworrenen Genossen und wird auch weiterhin am Leben bleiben.

[...]

Die Sprache steht in einer wechselseitigen Beziehung zu den gesellschaftlichen Erscheinungen, die während der Existenz dieser Gesellschaft wirksam sind. Sie entsteht und entwickelt sich mit dem Entstehen und der Entwicklung der Gesellschaft. Sie stirbt mit dem Tod der Gesellschaft. Außerhalb der Gesellschaft gibt es keine Sprache. Deswegen kann man eine Sprache und die Gesetze ihrer Entwicklung nur dann verstehen, wenn man sie in engem Zusammenhang mit der Geschichte dieser Gesellschaft erforscht, mit der Geschichte des Volkes, dem die zu erforschende Sprache gehört und das der Schöpfer und Träger der Sprache ist.

Die Sprache ist ein Mittel, ein Werkzeug, mit dessen Hilfe die Menschen miteinander verkehren können, ihre Gedanken austauschen und gegenseitiges Verständnis erreichen. Unmittelbar mit der Denktätigkeit verbunden, registriert und sichert die Sprache in Wörtern und Wortverbindungen die Resultate der Denktätigkeit in Sätzen, Ergebnisse der erkennenden Tätigkeit des Menschen; dadurch wird der Gedankenaustausch in der menschlichen Gesellschaft ermöglicht.

Der Gedankenaustausch ist eine ständige und lebenswichtige Notwendigkeit, ohne den gemeinschaftliches Handeln im Kampf mit den Naturkräften und bei der Erzeugung notwendiger materieller Güter nicht möglich ist,

ohne den Erfolge in der Produktionstätigkeit der Gesellschaft nicht erreicht werden – folglich auch das Bestehen einer Produktion der Gesellschaft unmöglich ist. Ohne eine Sprache also, die diese Gesellschaft versteht und all ihren Angehörigen gemeinsam ist, hört die Gesellschaft auf zu produzieren, zerfällt und kann nicht länger als Gesellschaft existieren. In diesem Sinne ist die Sprache als Mittel der Verbindung zugleich ein Mittel des Kampfes und der Entwicklung einer Gesellschaft.

Wie bekannt, bilden alle Wörter, die eine Sprache besitzt, den so genannten Wortbestand einer Sprache. Das Wichtigste im Wortbestand einer Sprache ist der Grundwortschatz, dessen Kern von den Wurzelwörtern gebildet wird. Er ist zahlenmäßig weit geringer als der Wortbestand einer Sprache, doch sehr langlebig; Jahrhunderte lang ist er für die Sprache die Basis zur Bildung neuer Wörter. Der Wortbestand drückt den Rang einer Sprache aus: Je reicher und vielseitiger der Wortbestand, desto reicher und entwickelter die Sprache.

Der Wortbestand an sich stellt aber noch nicht die Sprache dar, er ist vor allem das Baumaterial der Sprache. Ähnlich wie in der Bauwirtschaft das Baumaterial noch keine Gebäude ausmacht, wenn man auch ohne Material kein Gebäude bauen kann, so ist der Wortbestand der Sprache noch nicht die Sprache selbst, wenn auch ohne ihn jede Sprache undenkbar ist. Jedoch erhält der Wortbestand die größte Bedeutung, wenn er auf die grammatischen Bestimmungen der Sprache trifft, die die Regeln zur Beugung der Wörter und die Verbindung der Wörter zu Sätzen bestimmt und so der Sprache Ordnung und Sinn gibt. Die Grammatik (Morphologie und Syntax) ist eine Sammlung von Regeln für die Wortbeugung und für die Vereinigung der Wörter zu einem Satz. Demnach erhält die Sprache gerade durch die Grammatik die Möglichkeit, die menschlichen Gedanken mit der materiellen Umhüllung der Sprache zu versehen.

Eine auffallende Eigenschaft der Grammatik besteht darin, dass sie Regeln für die Wortbeugung bietet, wobei sie nicht konkrete Wörter, sondern die Wörter ganz allgemein, ohne jede Konkretheit vor Augen hat; sie bietet Regeln für die Bildung von Sätzen, wobei sie keine konkreten Sätze – sagen wir ein konkretes Subjekt oder Prädikat usw. –, sondern alle Sätze ganz allgemein, ohne Bezug auf die konkrete Form dieses oder jenes Satzes vor Augen hat. Demnach nimmt die Grammatik das Besondere und Konkrete bei Wör-

tern wie auch Sätzen abstrahierend, das Allgemeine, das der Wortbeugung und Satzbildung zugrunde liegt, und formt daraus grammatikalische Regeln, grammatikalische Gesetze. Eine Grammatik ist das Resultat einer langen, abstrahierenden Arbeit des menschlichen Denkens, ein Abbild der gewaltigen Erfolge des Denkens. Hierin erinnert die Grammatik an die Geometrie, die ihre eigenen Gesetze anbietet, die sie von konkreten Dingen abstrahiert, und die Dinge wie Körper, ohne konkrete Bedeutung betrachtet, die Beziehung zwischen den Dingen nicht als konkrete Beziehungen zwischen konkreten Dingen, sondern als Beziehungen der Körper überhaupt, frei von jeder konkreten Bedeutung, bestimmt.

Zum Unterschied vom Überbau, der mit der Produktion nicht direkt, sondern nur über die Wirtschaft Verbindung hat, ist die Sprache unmittelbar mit der Produktionstätigkeit des Menschen verbunden, ebenso wie mit allen Tätigkeitsbereichen seiner Arbeit ohne jede Ausnahme. Deswegen befindet sich der Wortschatz einer Sprache, auf Veränderungen am meisten reagierend, in einem Zustand fast ständiger Veränderungen; die Sprache braucht dabei zum Unterschied vom Überbau die Beseitigung der Basis nicht abzuwarten; bereits vor Beseitigung der Basis führt sie Veränderungen im Wortbestand durch, unabhängig vom Zustand der Basis.

Der Wortbestand einer Sprache verändert sich jedoch nicht wie der Überbau, nicht durch Abstoßen des Alten und Aufbau des Neuen, sondern durch Ergänzung des vorhandenen Wortschatzes mit neuen Wörtern, die bei den Veränderungen des sozialen Systems, bei der Entwicklung der Produktion, der Kultur, Wissenschaft usw. aufgetaucht sind. Obwohl aus dem Wortbestand der Sprache meist eine gewisse Zahl veralteter Wörter verschwindet, tritt eine erheblich größere Zahl neuer Wörter hinzu. Der Grundwortschatz bleibt aber in der Hauptsache erhalten und wird als Grundlage des sprachlichen Wortbestandes benutzt.

Das ist auch verständlich. Es ist keineswegs erforderlich, den Grundwortschatz zu beseitigen, wenn er mit Erfolg im Verlauf einiger historischer Perioden benutzt werden kann, ganz zu schweigen von der Unmöglichkeit, nach Abschaffung des Jahrhunderte hindurch gesammelten Wortschatzes in kurzer Frist einen neuen Grundwortschatz zu schaffen; dies würde zur Lähmung einer Sprache, zu einer völligen Verwirrung der Menschen im Verkehr untereinander führen.

Der grammatikalische Bau der Sprache ändert sich noch langsamer als der Grundwortschatz. Im Verlauf einer langen Epoche ausgearbeitet und der Sprache in Fleisch und Blut übergegangen, ändert sich der grammatikalische Bau noch langsamer als der Grundwortschatz. Freilich erfährt auch er im Laufe der Zeit Änderungen, seine Regeln werden verbessert und genauer gefasst, er wird durch neue Regeln reicher, bewahrt aber die Grundlagen des grammatikalischen Baues auch im Lauf einer sehr langen Zeit; denn, wie die Geschichte zeigt, können diese Regeln mit Erfolg der Gesellschaft lange Zeit hindurch dienstlich sein.

Somit bilden der grammatikalische Bau der Sprache und sein Grundwortschatz die Grundlage einer Sprache, das Wesen ihrer Eigenart.

Die Geschichte erweist die große Beständigkeit und riesige Widerstandskraft der Sprache gegen eine gewaltsame Assimilierung. Einige Historiker begnügen sich damit, erstaunt zu sein, statt diese Erscheinung zu erklären. Zum Erstauntsein gibt es keinerlei Gründe. Die Beständigkeit einer Sprache erklärt sich aus der Beständigkeit ihres grammatikalischen Baues und ihres Grundwortschatzes. Hunderte von Jahren hindurch versuchten die türkischen Assimilatoren, die Sprachen der Balkanvölker zu zerstören und zu vernichten. Während dieser Zeit erfuhr der Wortschatz der Balkansprachen ernsthafte Veränderungen, wurden nicht wenige türkische Wörter und Ausdrücke übernommen, ergaben sich «Ähnlichkeiten» wie auch «Verschiedenheiten», die Balkansprachen aber standen es durch und überlebten. Warum? Weil der grammatikalische Bau und der Grundwortschatz dieser Sprachen im Wesentlichen erhalten geblieben war.

Aus all diesem folgt, dass eine Sprache und ihre Struktur keinesfalls als Produkt einer beliebigen Epoche angesehen werden darf. Die Struktur einer Sprache, ihr grammatikalischer Bau und Grundwortschatz ist vielmehr das Produkt einer Reihe von Epochen.

Man muss daher annehmen, dass die Elemente der heutigen Sprache bereits im frühen Altertum, vor der Epoche des Sklaventums, geschaffen wurden. Es war dies eine sehr einfache Sprache mit einem sehr dürftigen Wortschatz, doch bereits mit einem eigenen grammatikalischen Bau, primitiv zwar, aber immerhin ein grammatikalischer Bau.

Die weitere Entwicklung der Produktion, das Auftreten von Klassen, das Aufkommen der Schrift, die Geburt des Staates, der für die Verwaltung eines

mehr oder minder geordneten Schriftverkehrs bedurfte, die Entwicklung des Handels, der weit mehr des geordneten Schriftverkehrs bedurfte, das Aufkommen von Druckerpressen, die Entwicklung der Literatur – all dies trug zu großen Veränderungen in der Entwicklung der Sprache bei. Während dieser Zeit zerfielen und trennten sich die Stämme und Völkerschaften, vermischten und kreuzten sich, und doch traten im Laufe der Zeit Nationalsprachen und -Staaten auf, ereigneten sich revolutionäre Umwälzungen, wurden die alten gesellschaftlichen Systeme durch neue abgelöst. All das trug noch mehr zu Veränderungen in der Sprache und ihrer Entwicklung bei.

Die Annahme wäre jedoch grundfalsch, die Entwicklung der Sprache sei ebenso vor sich gegangen wie die des Überbaus: durch die Vernichtung der vorhandenen und Aufbau einer neuen. Tatsächlich entwickelte sich die Sprache nicht durch Vernichtung einer vorhandenen und Aufbau einer neuen, sondern durch Entwicklung und Vervollkommen der Grundelemente der vorhandenen Sprache. Dabei erfolgte der Übergang von einer Qualität der Sprache zu einer anderen nicht explosionsartig, nicht durch jähe Zerstörung einer alten und durch Aufbau einer neuen, sondern durch allmähliche und lang andauernde Sammlung von Elementen mit einer neuen Qualität, einer neuen Sprachstruktur, durch allmähliches Aussterben von Elementen der alten Qualität.

[...]

Aus dem Russischen von Heinz D. Becker

Anmerkungen

- 1 Rynin, *Perspektiva* (34), § 8, S. 75–78; Rynin, *Metody izobraženija* (8), § 15, S. 113–117.
- 2 Ernst Mach, *Wozu hat der Mensch zwei Augen* (Leipzig 1910).

Michail Bachtin

Das Problem des Textes in der Linguistik, der Philologie und anderen Geisteswissenschaften

Versuch einer philosophischen Analyse¹

Es sind vor allem Überlegungen negativer Art, aufgrund deren unsere Analyse der Philosophie zuzuordnen ist: Sie ist weder eine linguistische noch eine philologische, noch eine literaturwissenschaftliche oder ähnlich geartete Untersuchung. Positiv läßt sich sagen: Unsere Untersuchung bewegt sich in Grenzsphären, das heißt auf der Grenze der genannten Disziplinen, an ihren Scheidelinien und Überschneidungspunkten.

Der Text (ein schriftlicher wie auch ein mündlicher) als die primäre Gegebenheit all dieser Disziplinen wie überhaupt alles geisteswissenschaftlich-philologischen Denkens (bis hin zum theologischen und philosophischen Denken in seinen Ursprüngen). Der Text ist jene unmittelbare Wirklichkeit (die Wirklichkeit des Gedankens und des Erlebens), aus der allein diese Disziplinen und dieses Denken hervorgehen können. Wo es keinen Text gibt, gibt es auch keinen Gegenstand, den man untersuchen und über den man nachdenken könnte.

Der verstandene Text. Versteht man einen Text in einem weit gefassten Sinne als einen beliebigen zusammenhängenden Komplex von Zeichen, dann befasst sich auch die Kunstwissenschaft (Musikwissenschaft, Theorie und Geschichte der darstellenden Künste) mit Texten (mit Kunstwerken). Gedanken über Gedanken, Gefühle zu Gefühlen, Wörter über Wörter, Texte über Texte. Darin besteht der Hauptunterschied zwischen unseren (geisteswissenschaftlichen) Disziplinen und den Naturwissenschaften, obwohl es auch hier keine absoluten, unüberwindbaren Grenzen gibt. Der geisteswissenschaftliche Gedanke entsteht als ein Gedanke über fremde Gedanken, fremde Willensäußerungen, Manifestationen, Ausdrücke, Zeichen, hinter denen sich kundtuende Götter (eine Offenbarung) oder Menschen stehen (die Gesetze der Herrscher, die Gebote der Vorfahren, anonyme Denksprüche, Rätsel usw.). Die wissenschaftlich genaue Beglaubigung von Texten, bei der ihnen

sozusagen ein Pass ausgestellt wird, sowie die Textkritik sind neuere Erscheinungen (hier hat sich ein tiefer Wandel im geisteswissenschaftlichen Denken vollzogen, die Geburt des *Zweifels*, des *Nicht-völlig-Glaubens*. Anfänglich war der *Glaube*, der nur Verständnis forderte, Deutung, *Sinnentnahme*). Die Hinwendung zu profanen Texten (Sprachunterricht u. dgl. m.). Wir haben nicht die Absicht, uns vertieft mit der Geschichte der Geisteswissenschaften und ganz speziell der Geschichte der Philologie und Linguistik auseinander zu setzen, uns interessiert das Spezifische des geisteswissenschaftlichen Denkens, das auf fremdes Denken, fremden Sinn, Bedeutungen usw. ausgerichtet ist und dem Forscher nur in Form eines *Textes* vorliegt. Was auch immer die Ziele einer Untersuchung sind, Ausgangspunkt kann nur der Text sein.

Uns wird nur das Problem des *sprachlichen* Textes interessieren, der die primäre Gegebenheit der entsprechenden literaturwissenschaftlichen Disziplinen ist, in erster Linie der Linguistik, Philologie, Literaturwissenschaft u. a.

Jeder Text hat ein Subjekt, den Autor (der spricht oder schreibt). Die verschiedenen Arten, die Verschiedenartigkeit und die möglichen Formen der Autorschaft. Die Autorschaft kann bei einer linguistischen Analyse innerhalb gewisser Grenzen auch ganz außer Betracht gelassen werden. Die Textinterpretation als ein *Beispiel* (exemplarische Überlegungen, Syllogismen in der Logik, grammatikalische Sätze, «Kommutationen» in der Linguistik usw.). Vorstellbare Texte (exemplarische und andere). Konstruierbare Texte (für ein linguistisches oder stilistisches Experiment). Überall treten hier die spezifischen Autorenarten auf, Erfinder von Beispielen, Experimentatoren mit einer jeweils spezifischen Autorenverantwortung (hier gibt es noch ein zweites Subjekt: wer das so hätte sagen können).

Das Problem der Grenzen des Textes. Der Text als eine *Äußerung*. Das Problem der Funktionen eines Textes und der Textgenres.

Es gibt zwei Momente, die einen Text als eine Äußerung definieren: seine Grundidee (die Intention) und deren Umsetzung. Die dynamischen Wechselbeziehungen dieser Momente, ihr Kampf, der den Charakter eines Textes bestimmt. Weichen Grundidee und Umsetzung voneinander ab, so kann das sehr aussagekräftig sein. Lew Tolstois *pelestradal* (*Anna Karenina* IV, 4). Versprecher und Schreibfehler nach FREUD (unbewusster Ausdruck). Wenn die ursprüngliche Idee während ihrer Umsetzung abgeändert wird. Wenn phonetische Absichten nicht eingehalten werden.

Das Problem des zweiten Subjekts, das (aus verschiedenen Gründen, u. a. zur Textuntersuchung) den (fremden) Text nachbildet und einen Rahmentext verfasst (einen kommentierenden, bewertenden, entgegennenden usw.).

Die spezifische Doppelschichtigkeit und doppelte Subjektivität des geisteswissenschaftlichen Denkens. Textologie als Theorie und Praxis wissenschaftlicher Nachbildung literarischer Texte. Das textologische Subjekt (der Textologe) und seine Besonderheiten.

Das Problem des Standpunkts (der Position in Raum und Zeit) des Beobachters in der Astronomie und der Physik.

Der Text als eine Äußerung, die Teil der allgemeinen sprachlichen Verständigung ist_ (Textkette). Der Text als eine Art Monade, die in sich allen Texten (innerhalb) des gegebenen Sinnbereichs widerspiegelt. Der wechselseitige Zusammenhang der verschiedenen Bedeutungen (insoweit diese in den Äußerungen realisiert werden).

Die dialogischen Beziehungen zwischen verschiedenen Texten und innerhalb eines Textes. Ihr besonderer (nicht linguistischer) Charakter. Dialog und Dialektik.

Die zwei Pole eines Textes. Jeder Text setzt ein allgemein verständliches (d. h. ein im Rahmen des gegebenen Kollektivs bedingtes) Zeichensystem voraus, die Sprache (oder zumindest eine Kunstsprache). Steht hinter einem Text nicht eine Sprache, so haben wir es nicht mehr mit einem Text zu tun, sondern mit einer natürlichen Erscheinung (keiner Zeichenerscheinung), z. B. mit einem Komplex natürlicher Schreie oder natürlichen Stöhnens, was man nicht sprachlich (mittels Zeichen) wiederholen kann. Natürlich gibt es in jedem (mündlichen oder schriftlichen) Text eine bedeutende Anzahl verschiedenartiger natürlicher Momente, die keinerlei Zeichenhaftigkeit haben, die nicht in das Gebiet einer geisteswissenschaftlichen (linguistischen, philologischen usw.) Untersuchung fallen, von ihr aber mitberücksichtigt werden (Schadhaftigkeit eines Manuskripts, eine schlechte Diktion usw.). Reine Texte gibt es nicht und kann es nicht geben. Zudem gibt es in jedem Text eine Reihe von Momenten, die man technische nennen könnte (die technische Seite einer Graphik, die Aussprache usw.).

Hinter jedem Text steht also ein Sprachsystem. Diesem entspricht im Text alles Wiederholte und Nachgebildete sowie Wiederholbare und Nachbildbare, alles, was außerhalb eines gegebenen Textes gegeben sein kann (die Gegeben-

heit). Gleichzeitig ist jeder Text (als eine Äußerung) aber auch etwas Individuelles, Einzigartiges und Nicht-Wiederholbares, und darin liegt auch sein eigentlicher Sinn (seine Grundidee, weswegen er geschaffen wurde). Gemeint ist das in einem Text, was einen Bezug zur Wahrheit, Richtigkeit, Güte, Schönheit, Geschichte hat. Bezogen auf dieses Moment, ist alles Wiederholbare und Nachbildbare Material und Mittel. In gewissem Maße überschreitet dies die Grenzen der Linguistik und Philologie. Dieses zweite Moment (Pol) ist dem Text selbst eigen, kommt aber erst in einer Situation und in der Textkette zur Geltung (in der Sprachverständigung des gegebenen Bereichs). Dieser Pol hat nichts zu tun mit den (wiederholbaren) Elementen des Sprachsystems (Zeichensystems), sondern ist durch spezielle dialogische (nicht wiederholbare) (und, wenn man vom Autor abstrahiert, dialektische) Beziehungen an andere Texte gebunden.

Dieser zweite Pol ist untrennbar verknüpft mit dem Moment der Autorschaft und hat nichts gemein mit einer natürlichen, zufälligen Einmaligkeit; verwirklicht wird er, indem er in das Zeichensystem einer Sprache umgesetzt wird. Er wird rein durch den Kontext verwirklicht, auch wenn er von natürlichen Momenten umgeben ist. Die Relativität aller Grenzen (z. B. die Frage, worauf das Timbre der Stimme des Vortragenden, des Sprechers usw. zu beziehen ist). Eine Änderung der Funktion bewirkt auch eine Veränderung der Grenzen. Der Unterschied zwischen Phonologie und Phonetik.

Das Problem der semantischen (dialektischen) und dialogischen Wechselbeziehungen von Texten innerhalb eines bestimmten Bereichs. Das besondere Problem der historischen Wechselbeziehungen von Texten. Dies alles im Licht des zweiten Pols. Das Problem der Grenzen einer kausalen Erklärung. Das Wichtigste ist, nicht vom Text abzukommen (und wenn es nur ein möglicher, vorstellbarer, konstruierbarer Text ist).

Die Wissenschaft des Geistes. Der Geist (der eigene wie ein fremder) kann nicht als ein Ding gegeben sein (als ein direktes Objekt der Naturwissenschaften), sondern nur in einem Zeichenausdruck, verwirklicht in Texten an sich wie auch für andere. Die Kritik an der Selbstbeobachtung. Unabdingbar aber ist ein tiefgreifendes, reiches und feinfühliges Textverständnis. Die Theorie des Textes.

Im Spiel eines Schauspielers nimmt eine natürliche Geste eine zeichenhafte Bedeutung an (wird zu einer willkürlichen, spielerischen, der Idee, die hinter der Rolle steht, unterworfenen Geste).

Die naturbedingte Einzigartigkeit (zum Beispiel ein Fingerabdruck) und die bedeutungskonstituierende Nicht-Wiederholbarkeit eines Textes. Ein Fingerabdruck kann nur mechanisch reproduziert werden (in beliebiger Anzahl); ein solch mechanisches Reproduzieren ist natürlich auch bei einem Text möglich (zum Beispiel ein Nachdruck), doch die Nachbildung eines Textes durch ein Subjekt (die Rückkehr zu einem Text, ein wiederholtes Lesen, eine neue Aufführung oder das Zitieren eines Textes) ist ein neues, nicht wiederholbares Ereignis im Leben des Textes, ein neues Glied in der historischen Kette der sprachlichen Verständigung.

Jedes Zeichensystem (d. h. jede Sprache), wie klein auch das Kollektiv ist, auf das sich seine Bedingtheit stützt, kann im Prinzip immer entschlüsselt werden, d. h. in andere Zeichensysteme übertragen werden (in andere Sprachen), folglich gibt es eine gemeinsame Logik der Zeichensysteme, eine potentiell einzige Sprache aller Sprachen (die natürlich nie zu einer konkreten Einzelsprache werden kann, die über allen anderen Sprachen steht). Ein Text (im Unterschied zur Sprache als einem System von Mitteln) kann aber nie bis zu Ende in ein anderes Zeichensystem übersetzt werden, da es keinen potentiellen einzigen Text aller Texte gibt.

Die Ereignisse im Leben eines Textes, d. h. sein eigentliches Sein, entwickeln sich immer *auf der Grenzlinie zwischen zwei Sprachgebilden, zwei Subjekten*.

Das Stenogramm des geisteswissenschaftlichen Denkens ist immer auch das Stenogramm eines Dialogs von besonderer Art: die schwierige Wechselbeziehung zwischen dem *Text* (der Gegenstand, der untersucht und über den nachgedacht wird) und dem geschaffenen Rahmenkontext (ein fragen-der, widersprechender usw.), in dem sich der erkennende und wertende Gedanke des Wissenschaftlers verwirklicht. Hier treffen zwei Texte aufeinander, ein fertiger und einer, der erst geschaffen wird und reagiert, folglich treffen hier auch zwei Subjekte aufeinander, zwei Autoren.

Ein Text ist kein Gegenstand, deshalb kann man das zweite Bewusstsein, das Bewusstsein des Rezipienten, unmöglich eliminieren oder neutralisieren.

Man kann sich dem ersten Pol zuwenden, der Sprache also, der Sprache des Autors, der Sprache des Genres, der Richtung, der Epoche, der Nationalsprache (Linguistik) und schließlich der potentiell einen Sprache der Spra-

chen (Strukturalismus, Glossematik). Man kann sich zum zweiten Pol hin bewegen, zu dem nicht wiederholbaren Ereignis eines Textes.

Zwischen diesen beiden Polen befinden sich alle geisteswissenschaftlichen Disziplinen, die von der primären Gegebenheit eines Textes ausgehen.

Beide Pole sind bedingungslos: Bedingungslos ist die potentiell eine Sprache der Sprachen wie auch der einmalige und nicht wiederholbare Text.

Jeder wahrhaft schöpferische Text ist immer in bestimmtem Maße frei und nicht eine aufgrund einer empirischen Notwendigkeit vorbestimmte Offenbarung der Persönlichkeit. Er lässt deshalb (in seinem freien Kern) keine kausale Erklärung oder wissenschaftliche Vorhersagbarkeit zu. Dies schließt natürlich eine innere Notwendigkeit nicht aus, eine innere Logik des freien Kerns des Textes (ohne diesen könnte er nicht verständlich, anerkannt und wirksam sein).

Das Problem des Textes in den Geisteswissenschaften. Die Geisteswissenschaften sind Wissenschaften vom Menschen in seiner Eigentümlichkeit und nicht von einem sprachlosen Gegenstand oder einer Naturerscheinung. Der Mensch in seiner menschlichen Eigentümlichkeit drückt sich immer aus (er spricht), d. h., er schafft einen Text (und sei es einen potentiellen). Dort, wo der Mensch außerhalb und unabhängig von einem Text untersucht wird, hat man es nicht mehr mit den Geisteswissenschaften zu tun (mit der Anatomie und Physiologie des Menschen usw.).

Das Problem des Textes in der Textologie. Die philosophische Seite dieses Problems.

Der Versuch, einen Text als «verbale Reaktion» (*Behaviorism*) zu verstehen.

Die Kybernetik, Informationstheorie, Statistik und das Problem des Textes. Das Problem der Verdinglichung eines Textes. Die Grenzen einer solchen Verdinglichung.

Eine menschliche Handlung ist ein potentieller Text und kann (als menschliche Handlung und nicht als physischer Akt) nur im dialogischen Kontext seiner Zeit verstanden werden (als Replik, als eine bedeutungskonstituierende Positionierung, als ein System von Motiven).

«Alles Erhabene und Schöne», das ist keine phraseologische Einheit im üblichen Sinne, sondern eine expressive Wortverbindung besonderer Art oder eine Wortverbindung mit speziellem Tonfall. «Alles Erhabene und Schöne»

vertritt einen bestimmten Stil, eine Weltanschauung, einen Menschentyp, man ahnt Kontexte, darin sind zwei Stimmen enthalten, zwei Subjekte (dessen, der ernsthaft so sprechen würde, und dessen, der den ersten parodiert). Als einzelne Wörter (außerhalb der Wortverbindung) gehen «schön» und «erhaben» ihrer Zweistimmigkeit verlustig; die zweite Stimme ist nur jener Wortverbindung eigen, die eine Äußerung wird (d.h., sie bekommt ein Redesubjekt, ohne das es keine zweite Stimme geben kann). Auch ein einzelnes Wort kann zweistimmig werden, wenn es eine verkürzte Äußerung wird (d.h. einen Autor erwirbt). Die phraseologische Einheit wird nicht von der ersten, sondern von der zweiten Stimme geschaffen.

Die Sprache und die Rede, der Satz und die Äußerung. Das Redesubjekt (die verallgemeinerte «natürliche» Individualität) und der Autor einer Äußerung. Der Wechsel der Redesubjekte und der Wechsel der Sprecher (der Autoren einer Äußerung). Sprache und Rede kann man gleichsetzen, da in der Rede die dialogischen Grenzen einer Äußerung verwischt sind. Sprache und sprachliche Verständigung (als dialogischer Austausch von Äußerungen) können aber nie gleichgesetzt werden. Eine absolute Identität zweier oder mehrerer Sätze ist möglich (wenn man sie übereinander legt wie zwei geometrische Figuren, sind sie deckungsgleich), mehr noch, wir müssen von der Annahme ausgehen, dass sich in einem unbeschränkten Redefluss jeder Satz, auch ein komplizierter, unbeschränkt oft in absolut identischer Form wiederholen kann. Als Äußerung (oder Teil einer Äußerung) aber kann sich kein einziger Satz, nicht einmal ein Ein-Wort-Satz, wiederholen: Immer handelt es sich um eine neue Äußerung (und sei es ein Zitat). Nun stellt sich die Frage: Kann sich die Wissenschaft überhaupt mit etwas so absolut nicht wiederholbar Individuellem wie der Äußerung befassen? Werden damit nicht die Grenzen verallgemeinernder wissenschaftlicher Erkenntnis überschritten? Sicher doch. Zum einen sind nicht wiederholbare Individualitäten Ausgangspunkt einer jeden Wissenschaft, die sich davon zu keiner Zeit lösen kann, zum andern kann und muss eine Wissenschaft, und allen voran die Philosophie, die spezifische Form und Funktion dieser Individualität erforschen. Die Notwendigkeit klar zu erkennen, dass der Anspruch, eine abstrakte (z.B. linguistische) Analyse solle eine konkrete Äußerung völlig ausschöpfen können, eines ständigen Korrektivs bedarf. Eine Untersuchung der Arten und Formen der dialogischen Beziehungen zwischen Äußerungen und

ihren typologischen Formen (den Äußerungsfaktoren). Eine Untersuchung der außerlinguistischen und gleichzeitig außersemantischen (künstlerischen, wissenschaftlichen usw.) Momente einer bedeutungskonstituierenden Äußerung. Das große Gebiet zwischen einer linguistischen und einer rein semantischen Analyse; mit diesem Gebiet muss sich die Wissenschaft befassen.

Innerhalb ein und der gleichen Äußerung kann sich ein Satz wiederholen (eine Wiederholung, ein unwillkürliches Selbstzitat), doch handelt es sich jedes Mal um einen neuen Teil dieser Äußerung, denn Stellung und Funktion des Satzes innerhalb der gesamten Äußerung haben sich geändert.

Eine Äußerung in ihrer Gesamtheit wird als solche durch außerlinguistische Momente (dialogische) gebildet, sie hängt mithin auch mit weiteren Äußerungen zusammen. Diese außerlinguistischen (dialogischen) Momente durchdringen eine Äußerung auch von innen her.

Allgemein gültige Äußerungen einer sprechenden Person in der *Sprache* (Personalpronomen, konjugierte Verbformen, grammatikalische und lexikalische Möglichkeiten, Modalität und die Beziehung des Sprechers zu seiner Rede zu bezeichnen) und das Redesubjekt. Der Autor einer Äußerung.

Vom Standpunkt der außerlinguistischen Intentionen einer Äußerung aus betrachtet ist alles Linguistische nur ein Mittel.

Das Problem des Autors und der Formen, in denen der Autor sich im Werk ausdrückt. Inwieweit kann man vom «Bild» des Autors sprechen?

Einen Autor gibt es in jedem Kunstwerk (wir nehmen ihn an, verstehen, empfinden, fühlen ihn). Den Autor (den Künstler) in einem Gemälde z. B. spüren wir zwar, *sehen* ihn aber nie so, wie wir die von ihm abgebildeten Bilder sehen. Wir spüren ihn in allem als rein abbildenden Urheber, Ursprung (als das abbildende, darstellende Subjekt) und nicht als abgebildetes (dargestelltes, sichtbares) Bild. Auch in einem Selbstbildnis sehen wir natürlich nicht den es abbildenden Autor, sondern nur die Abbildung, die Darstellung des Künstlers. Streng genommen, ist das Bild eines Autors eine *contradictio in adjecto*. Das so genannte Bildnis eines Autors ist in der Tat ein Bild von besonderem Schlag, es unterscheidet sich von den anderen Bildern innerhalb eines Werks, dennoch ist es ein *Bild* und hat seinen Autor, der es geschaffen hat. Das Bild des Ich-Erzählers in einer Erzählung, das Bild des Helden in einem autobiographischen Werk (Autobiographien, Bekenntnisse, Tagebücher, Memoiren und andere), der autobiographische Held, der lyrische Held

usw. Sie alle werden an ihrer Beziehung zum Erzähler (als einem besonderen Darstellungsgegenstand) gemessen und bestimmt, alle sind sie jedoch abgebildete Bilder, die ihren Autor haben, ihren Urheber, den Träger des rein abbildenden Ursprungs. Wir können von einem *reinen* Autor sprechen im Unterschied zum teilweise abgebildeten Autor, dem, der gezeigt wird und als Teil des Werks diesem angehört.

Das Problem des Autors einer ganz gewöhnlichen, alltäglichen Standardäußerung. Wir können das Bild eines beliebigen Sprechers erschaffen, jedes beliebige Wort objekthaft auffassen, jede beliebige Rede, doch dieses objekt-hafte Bild gehört nicht zu den Intentionen und zur Aufgabe des Sprechers und wird nicht von diesem als dem Autor der Äußerung geschaffen.

Das heißt nicht, dass keine Wege vom reinen Autor zum Erzähler führen, natürlich gibt es solche Wege, ja, und sie führen ins Mark, in die Tiefe des Menschen, doch dieses Mark kann nie eines der Bilder des Werks selbst werden. Der Erzähler ist im Werk als Ganzem, ja sogar in hohem Maße, er kann aber nie zu seinem bildhaften (objekthaften) Bestandteil werden. Hier geht es nicht um *natura creata* und nicht um *natura naturata et creans*, hier wirkt allein die reine *natura creans et non creata*.

Inwieweit sind in der Literatur reine nicht objekthafte Wörter mit nur einer Stimme möglich? Kann ein Wort, in dem der Autor keine fremde Stimme hört, in dem *nur* er allein und er *ganz* ist, Baumaterial eines literarischen Werks werden? Ist nicht ein gewisser Grad an Objekthaftigkeit eine notwendige Bedingung für jeglichen Stil? Steht der Autor nicht immer *außerhalb* der Sprache, die das Material für das Kunstwerk bereitstellt? Ist nicht jeder Schriftsteller (sogar der reine Lyriker) immer auch ein «Dramaturg» in dem Sinne, dass er alle Wörter an fremde Stimmen verleiht, ja auch das Bild des Autors (sowie anderer Autorenmasken)? Vielleicht ist jedes nicht objekthafte, einstimmige Wort naiv und unbrauchbar für ein echtes literarisches Werk. Jede echt schöpferische Stimme kann immer nur die *zweite* Stimme im Wort sein. Nur die zweite Stimme – *eine reine Beziehung* – kann bis zuletzt objektlos sein, keinen bildhaften, substantiellen Schatten werfen. Der Schriftsteller ist jemand, der es versteht, an der Sprache zu arbeiten, wobei er sich selbst außerhalb der Sprache befindet; er ist jemand, der die Begabung des indirekten Sprechens besitzt.

Sich selbst auszudrücken heißt, sich zu einem Objekt für den anderen wie für sich selbst zu machen («die Wirklichkeit des Bewusstseins»). Das ist die

erste Stufe der Objektivierung. Doch auch das Verhältnis, das man zu sich als Objekt hat, kann man ausdrücken (die zweite Stufe der Objektivierung). Dabei wird das eigene Wort objekthaft und bekommt eine zweite – eigene – Stimme. Diese zweite Stimme nun aber wirft keinen Schatten mehr (Schatten ihrer selbst), denn sie drückt eine reine Beziehung, ein reines Verhältnis aus, während der gesamte objektivierende, materialisierende Leib der ersten Stimme überlassen ist.

Wir drücken das Verhältnis aus, das wir zu jemandem hätten, der so sprechen könnte. In der Alltagsrede zeigt es in einem leicht spöttischen oder ironischen Tonfall (Karenin bei L. TOLSTOI, *Anna Karenina* I, 30), einem erstaunten, verständnislosen, fragenden, zweifelnden, bekräftigenden, ablehnenden, empörten, faszinierten usw. Tonfall. Das ist eine relativ primitive und ganz gewöhnliche Erscheinung der Zweistimmigkeit in der alltäglichen umgangssprachlichen Kommunikation, in Dialogen und in wissenschaftlichen und anderen ideologischen Disputen. Es ist eine relativ grobe und wenig allgemein verbindliche Zweistimmigkeit, oftmals eine direkt persönliche: Die Worte eines beteiligten Gesprächspartner werden mit einer leicht veränderten Akzentsetzung wiedergegeben. Die gleiche grobe und wenig allgemein verbindliche Form haben auch die verschiedenen Variationen parodierender Stilisierung. Die fremde Stimme ist begrenzt, passiv, es gibt keine Tiefe und keine Produktivität (schöpferische, bereichernde) in der Wechselbeziehung der Stimmen. In der Literatur sind das die positiven und negativen Charaktere.

In all diesen Formen kommt eine buchstäbliche und, wie man auch sagen könnte, eine physische Zweistimmigkeit zum Ausdruck.

Schwieriger wird es mit der Autorenstimme im Drama, wo diese offenbar nicht im Wort realisiert wird.

Den Autor eines Sprachgebildes zu erkennen und zu verstehen heißt, ein anderes, fremdes Bewusstsein und dessen Welt, d.h. ein anderes Subjekt (ein «Du») zu erkennen und zu verstehen. Bei einer *Beschreibung* gibt es nur ein Bewusstsein, ein Subjekt, *beim Verstehen* sind zwei Bewusstseine, zwei Subjekte involviert. Zu einem Objekt kann man nicht in einer dialogischen Beziehung stehen, weshalb eine Erklärung auch keine dialogischen Momente hat (außer den formell-rhetorischen). Verstehen hingegen ist immer in gewissem Maße dialogisch, ein Gespräch.

Die verschiedenen Arten und Formen von Verstehen. Das Verstehen der Zeichensprache, das heißt das Verstehen (Beherrschen) eines bestimmten Zeichensystems (z. B. einer bestimmten Sprache). Das Verstehen eines Sprachgebildes in einer bereits bekannten, d. h. bereits verstandenen Sprache. Das Fehlen von schroffen Grenzen und klaren Übergängen von der einen Form des Verstehens zu einer anderen in der Praxis.

Kann man sagen, dass das Verstehen einer Sprache als System kein Subjekt voraussetzt und keinerlei dialogische Momente aufweist? Inwieweit kann man überhaupt von einem Subjekt der als System verstandenen Sprache sprechen? Das Entziffern einer unbekannten Sprache: das Ersetzen möglicher unbestimmter Sprecher, das Konstruieren möglicher Äußerungen in der gegebenen Sprache.

Das Verstehen eines Sprachgebildes in einer gut bekannten Sprache (oder zumindest der Muttersprache) bereichert stets auch unser Verständnis dieser Sprache als System.

Vom Subjekt der Sprache zu den Subjekten eines der Sprachgebilde. Die verschiedenen Übergangsstufen. Die Subjekte von Sprachstilen (der Beamte, der Händler, der Gelehrte usw.). Die Masken des Autors (Bilder des Autors) und der Autor selbst.

Das sozial-stilistische Bild eines armen Beamten, eines Titularrats (z. B. Dewuschkin in DOSTOJEWSKIS *Arme Leute*). Auch wenn das Charakterbild hier durch das Verfahren der Selbstenthüllung entworfen wird, ist es als *er* und nicht als *du* gegeben. Es ist objekthaft und exemplarisch. Es gibt noch keine echte dialogische Beziehung zu ihm.

Die Annäherung der Darstellungsmittel an den Gegenstand der Darstellung als Merkmal des Realismus (Selbstcharakterisierung, Stimmen, soziale Stile, nicht die Schilderung, sondern das Zitieren der Protagonisten als sprechende Personen).

Die objekthaften und rein funktionalen Elemente jeden Stils.

Das Problem des Verstehens einer Äußerung. Dabei ist es vor allem einmal auch notwendig, eine Äußerung prinzipiell und klar abzugrenzen. Der Wechsel der Redesubjekte. Die Fähigkeit, eine Antwort zu konzipieren. Im Prinzip ist jedes Verstehen ein Antworten. Das *Kannitverstan*.

Wird bewusst mit verschiedenen Stilen gespielt, so stehen die Stile immer in einem dialogischen Verhältnis zueinander. Diese Wechselbeziehungen kann

man nicht rein linguistisch verstehen (und schon gar nicht mechanisch).

Die rein linguistische (und dabei rein deskriptive) Beschreibung und Bestimmung der verschiedenen Stile innerhalb eines Sprachkunstwerks kann ihre bedeutungsstiftenden (u. a. auch die künstlerischen) Wechselbeziehungen nicht aufdecken. Wichtig ist, den vollständigen Sinn dieses Dialogs der Stile vom Standpunkt des Autors aus zu verstehen (nicht als ein Bild, sondern als eine Funktion). Spricht man von der Annäherung der Darstellungsmittel an das, was dargestellt wird, so wird unter Letzterem ein Objekt verstanden und nicht ein anderes Subjekt (kein Du).

Das Darstellen einer Sache, eines Dings und das Darstellen eines Menschen (der seinem Wesen gemäß spricht). Der Realismus verdinglicht den Menschen oft, womit er sich ihm aber nicht nähert. Der Naturalismus mit seiner Neigung zu einer kausalen Erklärung der Handlungen und Gedanken eines Menschen (seiner Sinn-Position) verdinglicht den Menschen noch mehr. Der «induktive» Ansatz, der angeblich dem Realismus eigen sein soll, ist im Grunde eine verdinglichende, kausale Erklärung des Menschen. Die Stimmen (im Sinne der verdinglichten Soziolekte) werden dabei einfach zu Merkmalen eines Dings (oder zu Symptomen eines Prozesses), man kann auf sie nicht mehr antworten, mit ihnen nicht streiten, die dialogischen Beziehungen zu solchen Stimmen erlöschen.

Beim Grad an Objekt- und Subjekthaftigkeit der dargestellten Personen (bzw. die Dialoghaftigkeit der Beziehung des Autors zu ihnen) in der Literatur gibt es große Unterschiede. In dieser Hinsicht unterscheidet sich das Bild Dewuschkins prinzipiell von den Objektbildern armer Beamten bei anderen Schriftstellern. Es ist zudem polemisch zugespitzt gegen diese Bilder dargestellt, in denen es kein echt dialogisches *Du* gibt. In Romanen kommen oft Streitgespräche vor, die aus der Sicht des Autors abgeschlossen sind und zu einer definitiven Bilanz geführt haben (natürlich nur, insofern überhaupt Streitgespräche vorkommen). DOSTOJEWSKI hat Stenogramme von Diskussionen hinterlassen, die unvollendet sind und gar nicht vollendet werden können. Nun ist aber jeder Roman voll von dialogischen Obertönen (natürlich nicht immer mit seinen Protagonisten). Nach DOSTOJEWSKI schaffte die Polyphonie den Durchbruch in die gesamte Weltliteratur.

In Bezug auf den Menschen sind Liebe, Hass, Mitleid, Rührung, ja überhaupt alle Emotionen immer bis zu einem gewissen Grade dialogisch.

In der Dialoghaftigkeit (bzw. der Subjekthaftigkeit seiner Protagonisten) überwindet DOSTOJEWSKI eine gewisse Grenze, seine Dialoghaftigkeit nimmt eine neue (höhere) Qualität an.

Die Objekthaftigkeit des Bildes eines Menschen ist keine reine Dinghaftigkeit. Man kann ihn lieben, bemitleiden usw., Hauptsache ist, dass man ihn verstehen kann (und muss). In der Belletristik (wie überhaupt in der Kunst) liegt sogar auf toten Gegenständen (die einen Bezug zu den Figuren hatten) ein Schimmer von Subjekthaftigkeit.

Eine objekthaft verstandene Rede (und eine objekthafte Rede verlangt unbedingt Verstehen, sonst wäre sie keine Rede, in diesem Verstehen ist jedoch das dialogische Moment abgeschwächt) kann in eine kausale Kette von Erklärungen integriert werden. Eine nicht objekthafte Rede (eine rein semantische, funktionale) bleibt in einem unvollständigen gegenständlichen Dialog verhaftet (z. B. eine wissenschaftliche Untersuchung).

Das Vergleichen von Aussage und Beweis in der Physik.

Der Text als eine subjektive Widerspiegelung einer subjektiven Welt, ein Text ist Ausdruck eines Bewusstseins, das etwas widerspiegelt. Wenn ein Text zum Objekt unserer Erkenntnis wird, können wir von der Spiegelung einer Spiegelung sprechen. Wird ein Text verstanden, so wird eine Spiegelung richtig widergespiegelt. Über die fremde Spiegelung zum widergespiegelten Objekt.

Keine einzige Naturerscheinung hat eine «Bedeutung», allein die Zeichen (dazu gehören auch die Wörter) haben eine Bedeutung. Deshalb beginnt jede Untersuchung von Zeichen, unabhängig davon, in welcher Richtung sie sich später entwickelt, unbedingt mit dem Verstehen.

Der Text ist die primäre Gegebenheit (eine Realität) und der Ausgangspunkt einer jeden geisteswissenschaftlichen Disziplin. Das Konglomerat aus verschiedenen Wissensbereichen und Methoden, das Philologie, Linguistik, Literaturwissenschaft, Wissenschaftswissenschaft usw. genannt wird. Vom Text ausgehend, schweifen diese in die verschiedensten Richtungen, greifen verschiedene Bereiche der Natur, des gesellschaftlichen Lebens, der Psyche, der Geschichte auf, schaffen einmal kausale, dann wieder semantische Verbindungen zwischen diesen Bereichen, mischen Feststellungen mit Bewertungen. Vom Hinweis auf das reale Objekt muss man dazu übergehen, die Gegenstände der wissenschaftlichen Erforschung genau voneinander abzu-

grenzen. Das reale Objekt ist der gesellschaftliche Mensch, der spricht oder sich mit anderen Mitteln ausdrückt. Die Frage, ob man irgendeinen anderen Zugang zu ihm und zu seinem Leben (zu seiner Arbeit, seinem Kampf usw.) finden kann als den über Texte aus fertigen oder im Entstehen begriffenen Zeichen. Ob man den Text als eine Erscheinung der Natur beobachten und erforschen kann, als ein Ding. Die physische Tätigkeit des Menschen muss als eine Handlung verstanden werden, die Handlung kann man aber nicht außerhalb ihres potentiellen (durch uns reproduzierten) zeichenhaften Ausdrucks verstehen (Motive, Ziele, Stimuli, Abstufungen beim Bewusstmachen, usw.). Wir lassen gewissermaßen einen Menschen sprechen (konstruieren seine wichtigen Aussagen, Erklärungen, Bekenntnisse, Geständnisse, entwickeln eine mögliche oder tatsächlich existierende innere Rede weiter u. dgl. m.). Überall der tatsächliche oder potentielle Text und sein Verstandenwerden. Eine wissenschaftliche Untersuchung wird zu einer Befragung und zu einem Gespräch, d. h. zu einem Dialog. Wir stellen Fragen an uns und organisieren die Beobachtung oder das Experiment in einer bestimmten Weise, um eine Antwort zu erhalten. Wenn wir den Menschen erforschen, suchen wir überall nach Zeichen, finden solche und sind bestrebt, deren Bedeutung zu erfassen.

Uns interessieren in erster Linie konkrete Textformen und die konkreten Lebensbedingungen der Texte, ihre Wechselbeziehungen und Wechselwirkungen.

Die dialogischen Beziehungen zwischen den Äußerungen, welche die einzelnen Äußerungen auch von innen her durchdringen, gehören in den Bereich der Metalinguistik. Sie unterscheiden sich grundlegend von allen möglichen linguistischen Beziehungen zwischen den Elementen sowohl innerhalb eines Sprachsystems wie auch in einer einzelnen Äußerung.

Der metalinguistische Charakter einer Äußerung (eines Sprachgebildes).

Innerhalb einer einzelnen Äußerung (einer zumindest potentiell unendlichen, z. B. im System einer Wissenschaft) haben die semantischen Bezüge einen gegenständlich-logischen Charakter (in einem weiten Sinne), die semantischen Beziehungen zwischen verschiedenen Äußerungen hingegen nehmen einen dialogischen Charakter an (oder zumindest eine dialogische Färbung). Die Bedeutungen sind auf die verschiedenen Stimmen aufgeteilt. Die eminente Wichtigkeit der Stimme, der Persönlichkeit.

Linguistische Elemente sind neutral gegenüber ihrer Verteilung, verschiedene Äußerungen, sie bewegen sich frei, anerkennen keine Grenze der Äußerung, anerkennen (respektieren) nicht die Souveränität der Stimme.

Wodurch werden die unverrückbaren Grenzen einer Äußerung festgelegt? Durch metalinguistische Kräfte.

Außerliterarische Äußerungen und ihre Grenzen (die Replik, Briefe, Tagebücher, innere Rede u. dgl. m.), übertragen in ein literarisches Werk (z. B. in einen Roman). Hier ändert sich ihre gesamte Bedeutung. Der Wiederhall anderer Stimmen färbt auf sie ab, ja auch die Stimme des Autors selbst wird ein Teil von ihnen.

Werden zwei einander fremde Äußerungen, die nichts voneinander wissen, gemeinsam behandelt, dann nehmen sie unweigerlich miteinander eine dialogische Beziehung auf, wenn sie ein und dasselbe Thema (ein und denselben Gedanken) auch nur am Rande berühren. Auf dem Feld des einheitlichen Themas, des gemeinsamen Gedankens kommen sie miteinander in Berührung.

Die Epigraphik. Das Problem der Genres antiker Inschriften. Der Autor und der Adressat der Inschriften. Die obligatorischen Schablonen. Grabinschriften («freue dich»). Der Tote wendet sich an den Lebenden, der die Inschrift liest. Die unbedingt nach vorgegebenen Schablonen gebildeten Formen der Anrede mit Namen, von Beschwörungsformeln, Gebeten usw. Die Formen des Lobpreises und des Huldigens. Die Formen der (rituellen) Schmähungen und Beschimpfungen. Das Problem der Beziehungen der Wörter zum Gedanken und der Wörter zum Wunsch, zum Willen, zur Forderung. Magische Vorstellungen vom Wort. Das Wort als eine Tätigkeit, eine Handlung. Der grundlegende Wandel in der Geschichte des Wortes, als dieses zu einer Äußerung und zu einem reinen (nicht tätigen) Informationsträger (zur Kommunikation) wurde. Die Empfindung des Eigenen und des Anderen im Wort. Später dann die Geburt des Bewusstseins des Autors.

Der Autor eines literarischen Werks (eines Romans) schafft ein einheitliches und komplettes Sprachgebilde (eine Äußerung). Doch er schafft es aus anderen, gewissermaßen aus fremden Äußerungen. Ja sogar die direkte Autorenrede ist voll von bewusst fremden Wörtern. Das indirekte Sprechen, das Verhältnis zu der eigenen Sprache als einer von verschiedenen möglichen Sprachen (und nicht als der einzig möglichen und unbedingten Sprache).

Die vollendeten oder «in sich geschlossenen» Figuren in der Malerei (u. a. auch in der Porträtmalerei). Sie vermitteln einen ausgeschöpften Menschen, der bereits ganz existiert und kein anderer mehr werden kann. Figuren, die bereits alles gesagt haben, die bereits gestorben sind oder quasi gestorben. Der Künstler konzentriert seine Aufmerksamkeit auf Linien, die vollenden, endgültig festlegen und abgrenzen, abschließen. Wir sehen die Figur als Ganzes und erwarten auch nicht mehr (und nichts anderes). Sie kann nicht wiedergeboren werden, sich nicht erneuern, keine Metamorphose durchleben, es ist ihr Stadium der Vollendung (das letzte, das Endstadium).

Die Beziehung des Autors zum Dargestellten gehört immer auch zum Bild selbst, sie ist ein konstitutives Moment des Bildes. Diese Beziehung ist unheimlich kompliziert. Sie darf auf keinen Fall in eine eindimensionale Bewertung münden. Solche eindimensionalen Bewertungen zerstören ein Kunstbild nur. Sogar in einer guten Satire gibt es sie nicht (bei GOGOL, bei SHAKESPEARE). Etwas zum ersten Mal sehen, sich dessen zum ersten Mal bewusst werden bedeutet bereits, dazu eine Beziehung herzustellen: Dieses Etwas existiert damit nicht mehr in sich und für sich, sondern ebenso für einen anderen (schon zwei in einer Wechselbeziehung stehende Bewusstseine). Allein das Verstehen ist bereits eine sehr wichtige Beziehung (Verstehen ist nie eine Tautologie oder eine Duplizierung, denn hier gibt es immer zwei und einen potentiellen Dritten). Der Zustand, wenn man nicht gehört und nicht verstanden wird (s. Th. MANN). «Ich weiß nicht», «so war es, aber was geht es mich denn an», das sind wichtige Beziehungen. Das Zerstören von eindimensionalen Bewertungen, die mit dem Gegenstand zusammengewachsen sind, wie überhaupt von Beziehungen ganz allgemein schafft wiederum eine neue Beziehung. Die besondere Art emotional-wertender Beziehungen. Ihre Mannigfaltigkeit und Kompliziertheit.

Den Autor kann man nicht von den Bildern und Figuren trennen, denn er gehört zu dem Gefüge der Bilder und Charaktere, ist integrierter Bestandteil (Bilder sind zweieinig und manchmal zweistimmig). Das *Bild* des Autors allerdings kann man von den Figurenbildern gesondert sehen; doch dieses Bild ist vom Autor selbst geschaffen worden und deshalb genauso zweieinig. Oft werden mit den Figurenbildern gewissermaßen die lebendigen Menschen gemeint.

Die verschiedenen Bedeutungsebenen, auf denen die Rede der Figuren und die Autorenrede sich befinden. Die Figuren sprechen als Beteiligte am

dargestellten Leben, sprechen sozusagen aus einer persönlichen Position, ihre Standpunkte sind jedenfalls begrenzt (sie wissen weniger als der Autor). Der Autor steht außerhalb der dargestellten (und in gewissem Sinne von ihm geschaffenen) Welt. Er setzt sich mit dieser Welt aus höher stehenden und qualitativ andersgearteten Positionen auseinander. Schließlich sind alle Figuren und ihre Rede Objekte der Autorbeziehung (und der Autorrede). Die Ebene der Figurenrede und die der Autorrede können sich allerdings überschneiden, d. h., zwischen ihnen sind dialogische Beziehungen möglich. Bei DOSTOJEWSKI, wo die Figuren Träger von Ideologien sind, befinden sich der Autor und diese Figuren (die Denker-Ideologen) auf der gleichen Ebene. Grundlegend verschieden sind einerseits die dialogischen Kontexte und andererseits die Situationen der Figuren- und der Autorrede. Die Figurenrede ist stets an den im Werk geschilderten Dialogen beteiligt und gehört nicht unmittelbar zum realen ideologischen Dialog der jeweiligen Zeit, d. h. zur realen sprachlichen Verständigung, an der das Werk teilhat und in der es sich selbst begreift (die Figurenrede ist nur als ein Element des Werks am realen Dialog beteiligt). Derweil aber nimmt der Autor gerade in diesem realen Dialog eine Position ein und ist von der realen Situation der jeweiligen Zeit geprägt und bestimmt. Im Gegensatz zum realen Autor hat das von ihm geschaffene Autorbild keinerlei Möglichkeit zu einer unmittelbaren Teilnahme am realen Dialog (es kann nur über das komplette Werk teilnehmen), dafür kann es am Handlungsverlauf des Werks mitwirken und mit anderen Figuren in einem im Werk aufgeführten Dialog auftreten (das Gespräch des «Autors» mit Onegin). Die Rede des darstellenden (realen) Autors, sofern sie im Text vorkommt, ist von einer prinzipiell besonderen Art und kann sich nicht auf der gleichen Ebene wie die Figurenrede befinden. Sie nämlich bestimmt die letzte Einheit des Werks und dessen letzte Bedeutungsinstanz, ist sozusagen sein letztes Wort.

Nach V. V. VINOGRADOV werden die Autorenbilder und die Figurenbilder durch ihre Sprachstile gekennzeichnet, er führt ihre Unterschiede zurück auf die Unterschiedlichkeit in Sprache und Stil, also auf rein linguistische Unterschiede. VINOGRADOV übersieht jedoch ihre *außerlinguistischen Wechselbeziehungen*. Nun liegen aber diese Bilder (Sprachstile) im Werk nicht etwa als linguistische Gegebenheiten eine neben der anderen, sie gehen komplizierte, dynamische, semantische Beziehungen besonderer Art ein, man kann sie als

dialogische Beziehungen definieren. *Dialogische Beziehungen* sind von einer besonderen Beschaffenheit: Sie können weder durch rein logische (oder gewissermaßen dialektische) noch durch linguistische (kompositionell-syntaktische) Kriterien verstanden werden. Sie können nur zwischen Äußerungen verschiedener Redesubjekte vorkommen (ein Dialog mit sich selbst hat einen sekundären und in den meisten Fällen gespielten Charakter). Mit der Frage nach der Herkunft des Begriffs «Dialog» wollen wir uns hier nicht befassen (s. R. HIRZEL, *Der Dialog. Ein literaturhistorischer Versuch*. Bde. 1–2, Leipzig, 1895).

Dort, wo es kein Wort gibt, gibt es auch keine Sprache, kann es keine dialogischen Beziehungen geben, zwischen Gegenständen oder logischen Größen (Begriffen, Ansichten, Meinungen usw.) sind sie nicht möglich. Dialogische Beziehungen setzen Sprache voraus, im System der Sprache aber gibt es keine. Zwischen den Elementen der Sprache sind sie nicht möglich. Die Besonderheit der dialogischen Beziehungen verlangt nach einer gesonderten Untersuchung.

Das enge Verständnis von Dialog als einer von verschiedenen kompositionellen Redeformen (dialogische und monologische Rede). Man kann sagen, dass jede Replik an und für sich monologisch (ein extrem kleiner Dialog) und jeder Monolog eine Replik auf einen größeren Dialog ist (innerhalb der Sprachverständigung eines bestimmten Bereichs). Der Monolog als eine Rede, die an niemanden adressiert ist und keine Antwort voraussetzt. Verschiedene Stufen von Monologhaftigkeit sind möglich.

Dialogische Beziehungen sind (semantische) Beziehungen zwischen einzelnen Äußerungen innerhalb der Sprachverständigung. Führen wir zwei beliebige Äußerungen auf einer semantischen Ebene zusammen (nicht als Dinge und nicht als linguistische Beispiele), so treten sie in eine dialogische Beziehung zueinander. Dann haben wir es allerdings mit einer speziellen Form unbeabsichtigter Dialoghaftigkeit zu tun (z. B. eine Sammlung verschiedener Äußerungen verschiedener Wissenschaftler oder Gelehrter aus verschiedenen Epochen zu einem bestimmten Thema).

«Hunger, Kälte!», das ist eine Äußerung eines Redesubjekts. «Hunger!», «Kälte!», das sind zwei dialogisch korrelierende Äußerungen zweier verschiedener Subjekte, hier kommen dialogische Beziehungen zum Tragen, die es im erstgenannten Fall nicht gibt. Das Gleiche gilt für zwei komplexere Sätze (ein überzeugendes Beispiel ausdenken).

Verwendet man eine Äußerung für eine linguistische Analyse, wird ihre dialogische Natur weggedacht; man begreift die Äußerung innerhalb des Sprachsystems als Umfeld, in dem sie realisiert wird, und nicht im Gesamtdialog der sprachlichen Verständigung.

Die riesige und bisher noch unerforschte Vielfalt der Rede-Genres: von den nicht publizierbaren Bereichen der inneren Rede bis hin zur Belletristik und den wissenschaftlichen Traktaten. Die Vielfalt der Boulevard-Genres (s. RABELAIS), intimer Genres u. dgl. m. Sprachentwicklung vollzieht sich in den verschiedenen Epochen in verschiedenen Genres.

Die Sprache, das Wort: das ist beinahe schon alles im menschlichen Leben. Aber man darf nicht denken, dass diese allumfassende und überaus facettenreiche Realität Gegenstand nur einer Wissenschaft sei, nämlich der Linguistik, und dass sie nur mit linguistischen Methoden verstanden werden könne. Gegenstand der Linguistik ist nur das Material, nur die Mittel zur sprachlichen Verständigung und nicht die sprachliche Verständigung als solche, nicht eine Äußerung ihrem Wesen nach begriffen, auch nicht die Beziehungen zwischen den Äußerungen (dialogische), nicht die Formen der sprachlichen Verständigung und nicht die Rede-Genres.

Die Linguistik untersucht nur die Beziehungen zwischen den Elementen innerhalb des Sprachsystems, nicht aber die Beziehungen zwischen den Äußerungen oder das Verhältnis von Äußerung und Wirklichkeit oder von Äußerung und sprechender Person (Autor).

Bezogen auf die realen Äußerungen und die realen Sprecher hat das Sprachsystem einen rein potentiellen Charakter. Und die Bedeutung eines Wortes, wird sie linguistisch untersucht (linguistische Semasiologie), wird nur mit Hilfe anderer Wörter derselben Sprache (oder auch einer anderen Sprache) und innerhalb ihrer Beziehungen zu dieser Sprache bestimmt; eine Beziehung zum Begriff oder zum künstlerischen Bild oder zur realen Wirklichkeit kann das Wort nur in oder über eine Äußerung erhalten. Das Wort als solches als Gegenstand der Linguistik (und nicht das reale Wort als eine konkrete Äußerung oder als Teil einer solchen, als Teil und nicht als Mittel).

Beim Problem des Sprachgebildes als der primären Realität im Leben der Sprache ansetzen. Von einer Replik aus dem Alltag bis hin zu einem mehrbändigen Roman oder einem wissenschaftlichen Traktat. Die Wechselwir-

kung von Sprachgebilden in verschiedenen Bereichen des Sprachprozesses. «Der literarische Prozess», der Kampf verschiedener Ansichten in der Wissenschaft, der ideologische Kampf usw. Zwei Sprachgebilde, zwei Äußerungen also, treten, wenn sie einander gegenübergestellt und aufeinander bezogen werden, in semantische Beziehungen spezieller Art ein, die wir dialogische Beziehungen nennen. Deren besondere Natur. Hingegen können Sprachelemente innerhalb des Sprachsystems oder im «Text» (in einem streng linguistischen Sinn) keine dialogischen Beziehungen eingehen. Können verschiedene Sprachen, Dialekte (territoriale, soziale, Genredialekte), sprachliche (funktionelle) Stile (sagen wir eine familiäre Umgangssprache und eine wissenschaftliche Sprache u. dgl. m.) usw. in solche Beziehungen treten, d. h. miteinander kommunizieren? Nur bei einem nicht linguistischen Ansatz, d. h. unter der Bedingung, dass sie in «Weltanschauungen» (oder gewisse sprachliche Weltempfindungen), in «Sichtweisen», in «soziale Stimmen» usw. transformiert werden.

Eine solche Transformation erwirkt ein Künstler, indem er typische oder charakteristische Äußerungen typisierter Figuren schafft (auch wenn diese Figuren nicht vollständig verwirklicht sind und nicht benannt werden), eine solche Transformation vollzieht sich (unter etwas anderem Aspekt) in der ästhetischen Linguistik (die Schule VOSSLERS, offenbar speziell die letzte Arbeit von SPITZER). Bei derartigen Transformationen erhält die Sprache einen «Autor» ganz spezieller Art, nämlich das Redesubjekt, einen kollektiven Träger (ein Volk, eine Nation, ein Beruf, eine soziale Gruppe usw.). Eine solche Transformation bedeutet stets ein *Überschreiten des Rahmens der Linguistik* (in einer strengen und exakten Auffassung). Sind solche Transformationen gerechtfertigt? Ja, allerdings nur unter streng begrenzten Bedingungen (in der Literatur z. B., wo es insbesondere im Roman oft Dialoge der «Sprachen» oder Sprachstile gibt) und bei einem strengen und methodologisch klaren Ansatz. Unzulässig sind solche Transformationen dann, wenn einerseits erklärt wird, dass Sprache als linguistisches System etwas ist, was sich außerhalb von Ideologien befindet (und außerhalb der Persönlichkeit), und andererseits von Wissenschaftspuschern eine sozial-ideologische Charakteristik der Sprachen und Stile eingeschmuggelt wird (teilweise so bei V. V. VINOGRADOV). Dieses Problem ist hoch kompliziert und interessant (so z. B. die Frage, inwieweit man von einem Sprachsubjekt oder einem Redesubjekt eines Sprachstils oder

vom Bild eines Wissenschaftlers sprechen kann, der hinter der wissenschaftlichen Sprache steht, vom Bild eines Geschäftsmenschen hinter der Geschäftssprache oder vom Bild eines Bürokraten hinter der Kanzleisprache usw.).

Die eigene Natur der dialogischen Beziehungen. Das Problem der inneren Dialoghaftigkeit. Die Grenzen zwischen den einzelnen Äußerungen. Das Problem des zweistimmigen Wortes. Verstehen als ein Dialog. Wir nähern uns hier dem Frontbereich der Sprachphilosophie und überhaupt des geisteswissenschaftlichen Denkens, wir nähern uns Neuland. Die neue Problemstellung des Autors (der schöpferischen Persönlichkeit).

Das Gegebene und das Geschaffene in einer sprachlichen Äußerung. Eine Äußerung ist nie nur ein Spiegelbild oder ein Ausdruck von etwas, was bereits außerhalb von ihr existierte, gegeben und bereits war. Eine Äußerung schafft stets etwas, das es bisher noch nie gegeben hat, etwas absolut Neues und nicht Wiederholbares, etwas, das zudem immer in einer Beziehung zu Werten steht (zur Wahrheit, zum Guten, zum Schönen usw.). Etwas Geschaffenes wird aber auch immer aus etwas Gegebenem geschaffen (Sprache, eine in der Wirklichkeit beobachtete Erscheinung, ein Gefühl, ein selbst sprechendes Subjekt, etwas, was in dessen Weltanschauung bereitliegt usw.). Alles Gegebene wird im Geschaffenen umgestaltet. Die Analyse eines einfachen Alltagsdialogs («Wie spät ist es?» – «Sieben Uhr.»). Die mehr oder weniger komplizierte Situation der Frage. Man muss auf die Uhr schauen. Die Antwort kann stimmen oder nicht, kann von Bedeutung sein usw. In welcher Zeitzone; dieselbe Frage im kosmischen Raum gestellt, usw.

Wörter und Formen als Abkürzungen oder Stellvertreter einer Äußerung, einer Weltanschauung, eines Standpunktes usw., wirkliche und mögliche. Die Möglichkeiten und Perspektiven, die in einem Wort angelegt sind; sie sind eigentlich unbegrenzt.

Die dialogischen Grenzen durchkreuzen den gesamten Bereich des lebendigen menschlichen Denkens. Das Monologhafte des geisteswissenschaftlichen Denkens. Der Linguist ist es gewohnt, alles in einem einheitlichen, geschlossenen Kontext zu sehen (im Sprachsystem oder in einem linguistisch verstandenen Text, der nicht dialogisch mit einem anderen Antworttext konfrontiert wird), und als Linguist hat er natürlich Recht. Die Dialoghaftigkeit unseres Reflektierens über Kunstwerke, Theorien, Äußerungen, unseres Denkens über die Menschen ganz allgemein.

Es ist weit einfacher, im Geschaffenen das Gegebene (z. B. die Sprache, fertige und allgemeine Elemente einer Weltanschauung, widergespiegelte Erscheinungen der Wirklichkeit etc.) zu untersuchen als das *Geschaffene* selbst. Oft läuft eine wissenschaftliche Analyse darauf hinaus, dass das Gegebene aufgedeckt wird, das behandelt wird, was schon zur Verfügung gestanden hatte und bereit gewesen war, bevor das jeweilige Sprachgebilde geschaffen wurde (das also, was der Künstler vorfindet, nicht aber selbst erschafft). Alles Gegebene wird gewissermaßen im Geschaffenen neu erschaffen, verwandelt sich darin. Das Zurückführen auf das, was vorher schon gegeben und bereit ist. Bereit ist der Gegenstand, bereit sind die sprachlichen Mittel für die Darstellung, bereit ist der Künstler selbst, seine Weltanschauung. Und so widerspiegelt der bereits gegebene Dichter mit Hilfe bereits existierender Mittel im Lichte einer bereits geformten Weltanschauung einen bereitliegenden Gegenstand. Im Grunde genommen wird nun aber auch der Gegenstand im schöpferischen Prozess wiederum erschaffen, so wie auch der Dichter, seine Weltanschauung und die Ausdrucksmittel erschaffen werden.

Das in Anführungszeichen verwendete Wort, d. h. das Wort, das als fremd empfunden und als solches verwendet wird, und dasselbe Wort (oder irgendein anderes Wort) ohne Anführungszeichen. Die unendlichen Steigerungsmöglichkeiten im Grad an Fremdheit (oder an Aneignung) zwischen den Wörtern, ihre verschiedenen Entfernungen vom Sprecher. Die Wörter sind auf unterschiedlichen Ebenen unterschiedlich weit entfernt von der Ebene des Autorenwortes angesiedelt.

Nicht nur die unpersönlich-direkte Rede, sondern auch verschiedene Formen einer verborgenen, halb verborgenen, eingestreuten fremden Rede usw. All das ist noch nicht behandelt worden.

Wenn in den Sprachen, Genres und Stilen Stimmen hörbar werden, dann sind diese keine potentiellen Ausdrucksmittel mehr, sie werden zu aktuellen, realisierten Äußerungen; die Stimme ist in sie eingegangen und beherrscht sie. Sie sind dazu aufgerufen, ihre einzige und nicht wiederholbare Rolle in der Rede, in der sprachlichen (schöpferischen) Verständigung zu spielen.

Die wechselseitige Erhellung der Sprachen und Stile. Die Beziehung zum *Ding* und die Beziehung zum *Sinn*, wie sie sich im Wort oder in irgendeinem anderen Zeichenmaterial verwirklicht und äußert. Die Beziehung zum Ding (in seiner reinen Dinghaftigkeit) kann nicht dialogisch sein (d. h., sie kann

kein Gespräch sein, kein Disput, kein Einverständnis usw.). Die Beziehung zum Sinn hingegen ist immer dialogisch. Ja sogar das Verstehen selbst ist dialogisch.

Die Verdinglichung des Sinns, um ihn in eine Kausalreihe einfügen zu können.

Dialoghaftigkeit in einem engen Sinne als Wortwechsel, Polemik, Parodie verstanden. Das sind die äußerlich am ehesten sichtbaren, jedoch groben Formen von Dialoghaftigkeit. Das Vertrauen in das fremde Wort, das ehrfurchtsvolle Akzeptieren (das autoritäre Wort), die Lernbereitschaft, das Suchen nach einem tieferen Sinn und dessen Notwendigkeit, *das Einverständnis* und seine endlosen Abstufungen und Schattierungen (nicht aber die logischen Einschränkungen und nicht die rein gegenständlichen Vorbehalte), das Übereinanderlagern von Sinn auf Sinn, Stimme auf Stimme, die Steigerung durch Zusammenfügung (nicht aber durch Gleichsetzung), die Verbindung mehrerer Stimmen (ein Stimmenkorridor), das ergänzende Verstehen, das Verlassen des Bereichs, den man verstehen möchte usw. Diese besonderen Beziehungen dürfen weder auf rein Logisches noch auf rein Gegenständliches zurückgeführt werden. Hier treffen *in sich geschlossene* Positionen aufeinander, in sich geschlossene Persönlichkeiten (die Persönlichkeit erfordert keine ästhetische Aufdeckung, sie kann in einem einzigen Ton zum Ausdruck kommen, sich in einem einzigen Wort zeigen), die *Stimmen* eben.

Das Wort (ganz allgemein jedes Zeichen) ist interindividuell. Alles Gesagte, Ausgedrückte befindet sich außerhalb der «Seele» des Sprechers, gehört nicht nur ihm allein. Ein Wort darf nicht ausschließlich dem Sprecher zugeordnet werden. Der Autor (der Sprecher) hat seine eigenen unveräußerlichen Rechte auf das Wort, aber auch der Hörer hat seine Rechte, auch jene, deren Stimmen im vom Autor vorgefundenen Wort ertönen (schließlich gibt es keine Worte, die zu niemandem gehören). Das Wort ist ein Drama, in dem drei Personen auftreten (kein Duett, sondern ein Trio). Es wird außerhalb des Autors aufgeführt, und man darf es nicht in den Autor introjizieren (Introjektion).

Wenn wir keine Erwartungen an das Wort stellen, wenn wir von vornherein alles wissen, was es zu sagen hat, dann tritt es aus dem Dialog aus und verdinglicht sich.

Die Selbstobjektivierung (in der Lyrik, in Bekenntnissen) als eine Selbstentfremdung und bis zu einem gewissen Grade auch als eine Selbstüberwindung. Indem ich mich zum Objekt mache (d. h. mich nach außen verlagere), wird mir eine eigentlich dialogische Beziehung zu mir selbst möglich.

Nur die Äußerung hat eine *unmittelbare* Beziehung zur Wirklichkeit und zum lebendigen sprechenden Menschen (einem Subjekt). In der Sprache gibt es diese Beziehungen nur als potentielle Möglichkeiten (Schemata) (Pronomenformen, Zeit- und Modalformen, lexikalische Mittel usw.). Eine Äußerung wird allerdings nicht nur durch ihre Beziehung zum Gegenstand und zum sprechenden Subjekt-Autor bestimmt (und durch ihre Beziehung zur Sprache als einem System potentieller Möglichkeiten, potentieller Gegebenheiten), sondern ebenso unmittelbar, und das erachten wir als das Wichtigste, durch ihre Beziehung zu den weiteren Äußerungen innerhalb des jeweiligen Bereichs der Sprachverständigung. Außerhalb dieser Beziehung existiert die Äußerung nicht *real* (sondern nur als ein *Text*). Nur die Äußerung kann richtig (oder falsch) sein, wahr (oder unwahr), schön, gerecht usw.

Das Verstehen einer Sprache und das Verstehen einer Äußerung (die ihre *Beantwortbarkeit* und folglich auch eine Bewertung mit einschließt).

Uns interessiert nicht die psychologische Seite der Beziehung zu fremden Äußerungen (und das Verstehen einer fremden Äußerung), sondern ihre Widerspiegelung in der Struktur der Äußerung selbst.

Inwieweit sind linguistische (reine) Definitionen der Sprache und ihrer Elemente für eine künstlerisch-stilistische Analyse verwendbar? Sie können nur als Ausgangsbegriffe bei einer Beschreibung dienen. Doch das Wichtigste kann damit nicht beschrieben werden, passt nicht hinein. Denn bei einer künstlerisch-stilistischen Analyse sind es nicht Elemente (Einheiten) des Sprachsystems, sondern Momente einer Äußerung, die als die Elemente des Textes auftreten.

Eine Äußerung als ein semantisches Ganzes, ein Ganzes mit einer Bedeutung.

Die Beziehung zu fremden Äußerungen darf man nicht von der Beziehung zum Gegenstand trennen (denn es ist der Gegenstand, über den man streitet, deswegen man übereinkommen möchte, bei dem man in Berührung kommt) oder von der Beziehung zum Sprecher. Hier haben wir es mit einer lebendigen Dreieinigkeit zu tun. Doch das dritte Moment, die Beziehung

zum Sprecher, ist bisher meist außer Acht gelassen worden. Ja selbst in jenen Arbeiten, in denen sie berücksichtigt wurde (bei der Analyse des literarischen Prozesses, in der Publizistik, der Polemik, im Kampf um wissenschaftliche Ansichten), hat man sich mit der besonderen Natur der Beziehung zu anderen Äußerungen als Äußerungen, d. h. zu einem semantischen Ganzen, nicht befasst (diese Beziehungen wurden jeweils abstrakt verstanden, gegenständlich-logisch oder psychologisch, ja sogar mechanisch-kausal). Die besondere, dialogische Natur der Wechselseitigkeit von Äußerungen, von denen jede ein semantisches Ganzes, eine semantische Position mit einer Bedeutung darstellt, ist nicht verstanden worden.

Der Experimentator ist Teil des experimentellen Systems (in der Mikrophysik). So kann man auch sagen, dass der Verstehende Teil der Äußerung ist, des Textes, den er verstehen will (genauer gesagt der Äußerungen, ihres Dialogs, der Verstehende kommt als ein neuer Beteiligter hinzu). Das dialogische Aufeinandertreffen zweier Bewusstseine in den geisteswissenschaftlichen Wissenschaften. Eine fremde Äußerung erhält durch den dialogisierenden Kontext einen Rahmen. Denn sogar wenn wir eine fremde Äußerung kausal erklären, widerlegen wir sie damit. Die Verdinglichung fremder Äußerungen ist eine besondere (falsche) Art, diese zu widerlegen. Man kann eine Äußerung als eine mechanische Reaktion und den Dialog als eine Kette von Reaktionen verstehen (in der deskriptiven Linguistik oder bei den Behavioristen), dieser Ansatz umfasst gleichermaßen richtige wie falsche Äußerungen, geniale Werke wie solche, hinter denen keine Begabung steckt (der Unterschied zwischen ihnen liegt allein in den mechanisch verstandenen Effekten, dem Nutzen usw.). Dieser Standpunkt hat zwar seine Richtigkeit, ähnlich wie ein rein linguistischer (bei all ihrer Verschiedenheit), aber er erfasst nicht das eigentlich Wesentliche einer Äußerung als semantisches Ganzes, als semantische Ansicht, als semantische Position usw. Jede Äußerung nimmt für sich in Anspruch, gerechtfertigt, schön und wahr zu sein (eine bildliche Äußerung) u. dgl. m. Und diese Werte einer Äußerung werden nicht durch ihre Beziehung zur Sprache (als rein linguistisches System) gebildet, sondern durch die verschiedenen Formen des Verhältnisses dieser Werte zur Wirklichkeit, der Formen der Beziehung zum sprechenden Subjekt und zu anderen (fremden) Äußerungen (u. a. zu jenen, die die Äußerung als wahr, schön usw. beurteilt haben).

Die Linguistik befasst sich mit dem Text und nicht mit dem Sprachgebilde, dem Werk. Das, was sie über ein Werk aussagt, ist Pfuschwerk und nicht das Ergebnis einer rein linguistischen Analyse. Sicher, die Linguistik selbst hatte von allem Anfang an den Charakter eines Konglomerats und ist voll von außerlinguistischen Elementen. Ich will es etwas vereinfachen: Rein linguistischer Natur (d.h. Gegenstand der Linguistik) sind die Beziehungen eines Zeichens zu einem oder zu mehreren anderen Zeichen innerhalb des Sprachsystems oder innerhalb eines Textes (d.h. systemimmanente oder lineare Beziehungen zwischen den Zeichen). Das Verhältnis von Äußerung und Wirklichkeit, die Beziehung der Äußerung zum real sprechenden Subjekt und zu realen anderen Äußerungen, Beziehungen also, die zuerst einmal eine Äußerung wahr oder falsch, schön usw. machen, können nie Gegenstand der Linguistik sein. Einzelne Zeichen, Sprachsysteme oder der Text an sich (als eine Zeicheneinheit) können weder wahr noch falsch noch schön usw. sein.

Jedes umfassende Sprachgebilde und Sprachkunstganze ist ein äußerst komplexes und mehrschichtiges System von Beziehungen. Bei einem schöpferischen Verhältnis zur Sprache gibt es keine Wörter, die keine Stimme haben und zu niemandem gehören. In jedem Wort gibt es Stimmen, manchmal sind sie unendlich fern, anonym, fast unpersönlich (die Stimmen lexikalischer Schattierungen, Stile und mehr), beinahe ungreifbar, manchmal sind sie nah und erklingen gleichzeitig.

Jede lebendige, kompetente und leidenschaftslose Beobachtung aus einer beliebigen Position, von einem beliebigen Standpunkt aus, wird stets ihren Wert und ihre Bedeutung beibehalten. Einseitigkeit und Limitiertheit eines Standpunkts (der Position des Beobachters) können mit Hilfe gleicher, aber unter einem anderen Ansatz gewonnener Beobachtungen stets korrigiert, ergänzt und transformiert (aufgezählt) werden. Nackte Standpunkte sind fruchtlos (ohne dass man etwas Lebendiges und Neues sieht).

PUSCHKINS berühmter Aphorismus über das Lexikon und die Bücher.²

Zur Frage nach den dialogischen Beziehungen. Diese Beziehungen haben eine ausgeprägte Eigenart und können weder auf logische noch linguistische, psychologische, mechanische oder sonst welche natürlichen Beziehungen zurückgeführt werden. Es sind semantische Beziehungen besonderen Schlags, an denen nur *ganze Äußerungen* beteiligt sein können (oder potentielle Äußerungen und solche, die als ganze verstanden werden), hinter denen

reale oder potentiell reale Subjekte stehen (oder sich ausdrücken), die Autoren der jeweiligen Äußerungen. Der reale Dialog (ein Alltagsgespräch, eine wissenschaftliche Diskussion, eine politische Debatte usw.). Die Beziehungen zwischen den Repliken eines solchen Dialogs sind die anschaulichsten und einfachsten Arten der dialogischen Beziehungen. Doch die dialogischen Beziehungen sind natürlich keineswegs identisch mit den Beziehungen zwischen den Repliken in einem realen Dialog, sie sind um vieles weiter, vielfältiger und komplizierter. Zwei sowohl zeitlich als auch räumlich voneinander getrennte Äußerungen, die nichts voneinander wissen, weisen, wenn sie semantisch miteinander zusammengebracht werden, dialogische Beziehungen auf, falls es zwischen ihnen auch nur eine geringe Sinn-Konvergenz gibt (falls sie zumindest teilweise im Thema, im Standpunkt usw. übereinstimmen). Wird eine wissenschaftliche Frage oder ein wissenschaftliches Thema in einem historischen Überblick dargestellt (sei es nun eine eigenständige Arbeit oder eingebettet in eine wissenschaftliche Abhandlung zu dieser Frage), kommt es zu dialogischen Gegenüberstellungen von Äußerungen (Ansichten, Standpunkten) oder von Wissenschaftlern, die einander nicht kannten und nicht kennen konnten. Hierbei entstehen dialogische Beziehungen aufgrund der Gemeinsamkeit des Themas. In der Belletristik gibt es die «Dialoge der Toten» (in LUKIANS *Totengesprächen*, in Texten des 17. Jahrhunderts), entsprechend den jeweiligen literarischen Besonderheiten wird dabei eine Begegnung im Jenseits fingiert. Ein konträres Beispiel sind die in der Komik gerne verwendeten Dialoge zwischen zwei Schwerhörigen, der reale dialogische Kontakt ist verständlich, aber es gibt keinen semantischen Kontakt zwischen den einzelnen Repliken (oder einen fiktiven Kontakt). Das sind dialogische Null-Beziehungen. Hier tritt der Standpunkt eines *Dritten* im Dialog hervor (der nicht direkt am Dialog beteiligt ist, ihn aber *versteht*). Das Verstehen einer gesamten Äußerung ist immer dialoghaft.

Man darf dialogische Beziehungen nun aber auch nicht vereinfacht und einseitig verstehen und sie auf einen Widerspruch, einen Kampf, ein Streitgespräch, mangelnde Übereinstimmung reduzieren. *Übereinstimmen* ist eine der wichtigsten Formen einer dialogischen Beziehung. Es gibt eine große Vielfalt und die verschiedensten Schattierungen von Übereinstimmen. Zwei Äußerungen, die sich in jeglicher Beziehung gleich sind («Wunderbares Wetter!» ñ «Wunderbares Wetter!»), sind, falls sie auch tatsächlich *verschiedenen*

und nicht einer Stimme angehören, durch *die dialogischen Beziehungen der Übereinstimmung* miteinander verbunden. Es ist dies ein bestimmtes dialogisches Ereignis in den Wechselbeziehungen zweier Äußerungen und nicht etwa ein Echo. Denn es hätte ja auch nicht zu einer Übereinstimmung kommen können («Nein, kein sehr gutes Wetter» usw.).

Die dialogischen Beziehungen sind also viel breiter zu verstehen als die dialogische Rede im engeren Sinn. Auch zwischen zutiefst monologischen Sprachgebilden sind immer dialogische Beziehungen vorhanden.

Zwischen den verschiedenen Spracheinheiten, wie auch immer wir diese verstehen und auf welcher Ebene der Sprachstruktur auch immer wir uns mit ihnen befassen, sind dialogische Beziehungen nicht möglich (zwischen Phonemen, Morphemen, Lexemen, Sätzen usw.). Eine Äußerung (als ein sprachliches Ganzes) kann nicht als eine Einheit der letzten, höchsten Ebene oder Stufe der Sprachstruktur (über der Syntax) gesehen werden, denn sie gehört einer Welt ganz anders gearteter Beziehungen (dialogischer) an, die nicht mit den linguistischen Beziehungen anderer Ebenen verglichen werden können. (In gewissem Sinne sind nur ganze Äußerungen mit dem *Wort* vergleichbar.) Eine ganze Äußerung ist keine Einheit des Sprachsystems (auch keine Einheit des «Redeflusses» oder der «Redekette»), sondern eine Einheit der sprachlichen Verständigung, eine Kommunikationseinheit, die nicht zeichenhafter Art ist, sondern eine Bedeutung hat, semantisch ist (eine umfassende Bedeutung, die in Bezug zu Werten steht, zur Wahrheit, zur Schönheit usw., und ein entsprechend adäquates, bewertendes oder beurteilendes Verständnis erwartet). Diese verstehende Reaktion auf ein sprachliches Ganzes hat immer dialogischen Charakter.

Das Verstehen zweier Äußerungen und der dialogischen Beziehungen zwischen ihnen hat unweigerlich einen dialogischen Charakter (u. a. auch das Verstehen eines Geisteswissenschaftlers und Forschers); der Verstehende (u. a. der Forscher) nimmt selbst teil am Dialog, wenn auch auf einer besonderen Ebene (je nach Forschungsrichtung oder dem Weg der Erkenntnisgewinnung). Die Analogie zur Einbeziehung des Experimentators in das experimentelle System (als deren Teil) oder des Beobachters in die beobachtete Welt in der Mikrophysik (Quantentheorie). Der Beobachter steht nicht außerhalb der beobachteten Welt, seine Beobachtung ist ein Teil des beobachteten Gegenstands.

Das gilt auch für ganze Äußerungen und die Beziehungen zwischen ihnen. Man kann sie nicht von außerhalb betrachten. Das Verstehen selbst gehört als dialogisches Moment zum dialogischen System und verändert dessen Gesamtbedeutung. Der Verstehende wird unweigerlich zum *Dritten* im Dialog (natürlich nicht im buchstäblichen, arithmetischen Sinn, da außer einem Dritten noch unbegrenzt viele andere am Dialog, den es zu verstehen gilt, beteiligt sein können), die dialogische Position dieses Dritten ist allerdings eine sehr spezielle Position. Jede beliebige Äußerung hat einen Adressaten (mit Unterschieden in der Art, im Grad an Nähe, Konkretheit und Bewusstheit usw.), den der Autor annimmt und von dem er sein Sprachgebilde verstanden haben möchte. Das ist nach dem Autor der zweite am Dialog Beteiligte (wiederum nicht in einem arithmetischen Sinne). Aber neben diesem Adressaten (dem Zweiten) nimmt der Autor einer Äußerung mehr oder weniger bewusst noch einen höheren *Überadressaten* an (den Dritten), der die Äußerung vollkommen richtig versteht und entweder in einer metaphysischen Ferne oder in einer entfernten historischen Zeit angesiedelt wird. (Der Adressat als Schlupfloch.) Diesem Überadressaten und seinem idealen Verstehen wird in den verschiedenen Epochen und von den verschiedenen Weltanschauungen ein jeweils unterschiedlicher konkreter ideologischer Ausdruck verliehen (Gott, eine absolute Wahrheit, das Gericht eines leidenschaftslosen menschlichen Gewissens, das Volk, die Geschichte als Gericht, die Wissenschaft usw.).

Der Autor kann nie sein ganzes Selbst und sein ganzes Werk dem vollen und *endgültigen* Willen anwesender oder naher Adressaten überlassen (schließlich kann man sich in den nächsten Nachkommen irren) und nimmt immer (mehr oder weniger bewusst) irgendeine höhere verstehende Instanz an, die sich in verschiedenen Richtungen fortbewegen kann. Jeder Dialog vollzieht sich gewissermaßen vor dem Hintergrund des Verstehens eines zwar unsichtbaren, aber doch anwesenden Dritten, der über allen am Dialog Beteiligten (Partnern) steht. (So wird bei Thomas MANN die faschistische Folterkammer oder auch die Hölle als etwas dargestellt, was völlig unerhört bleibt, etwas, bei dem dieser *Dritte* vollkommen fehlt.³)

Dieser Dritte hat überhaupt nichts Mystisches oder Metaphysisches an sich (obwohl ihm bei einem bestimmten Weltbild ein solcher Ausdruck verliehen werden kann), er ist ein konstitutives Moment der gesamten Äußerung, bei

einer tiefgreifenden Analyse kann man ihn in der Äußerung ausfindig machen. Er resultiert aus der Natur des Wortes, das immer *gehört* sein möchte, immer verstanden werden möchte und nicht beim erstbesten Verstehen Halt macht, sondern sich weiter und weiter durchringt (unbegrenzt).

Für das Wort (und folglich für den Menschen) gibt es nichts Schlimmeres, als wenn es auf keine Antwort, keine Gegenreaktion stößt. Sogar ein offenkundig unwahres Wort kann nicht absolut unwahr sein und setzt immer eine Instanz voraus, die versteht und rechtfertigt, und sei es nur in der Form eines «Jeder an meiner Stelle hätte genauso gelogen».

Karl MARX sagte, dass nur der im Wort geäußerte Gedanke für einen anderen auch wirklich zu einem Gedanken wird und es auch nur so für mich selbst sein kann. Doch dieser andere ist nicht nur der nächstbeste andere (der Adressat als Zweiter), auf seiner Suche nach dem Verstandenwerden geht das Wort immer weiter und weiter.

Das Gehörtwerden als solches ist auch eine dialogische Beziehung. Das Wort möchte gehört werden, verstanden, beantwortet und auf die Antwort wiederum eine Antwort geben und so *ad infinitum*. Es nimmt Teil an einem Dialog, dessen *Sinn* nie ein Ende hat (aber für den einen oder anderen Teilnehmer physisch abgebrochen werden kann). Das schwächt natürlich in keiner Weise die rein gegenständlichen, analytischen Intentionen des Wortes, seine Fokussierung auf den Gegenstand. Beide Aspekte sind wie zwei Seiten ein und desselben, sind untrennbar miteinander verbunden. Eine Trennung geschieht nur in einem offenkundig unwahren Wort, d. h. in einem, das betrügen möchte (die Trennung zwischen der auf den Gegenstand gerichteten Intention und der, gehört und verstanden zu werden).

Das Wort, das den Dritten fürchtet und nur eine Anerkennung von kurzer Dauer (ein Verstehen von begrenzter Tiefe) bei den nächststehenden Adressaten sucht.

Das Kriterium der Verständnistiefe als eines der höchsten Kriterien in der geisteswissenschaftlichen Erkenntnis. Das Wort ist abgrundtief, sofern es nicht ein unwahres Wort ist. An Tiefe gewinnen (und nicht an Höhe oder Breite). Die Mikrowelt des Wortes.

Die Äußerung (ein Sprachgebilde oder Sprachwerk) als ein nicht wiederholbares, historisch einzigartiges, individuelles Ganzes.

Das schließt natürlich eine kompositionell-stilistische Typologie der

Sprachkunstwerke nicht aus. Es gibt *Rede-Genres* (alltägliche, rhetorische, wissenschaftliche, literarische usw.). Die Rede-Genres haben typisierenden Modellcharakter für den Aufbau eines gesamten Sprachkunstwerks. Diese Genre-Modelle unterscheiden sich allerdings grundlegend von *linguistischen Satzmodellen*.

Die Einheiten des Sprachsystems, mit denen sich die Linguistik befasst, können prinzipiell unbegrenzt oft in einer unbegrenzten Anzahl von Äußerungen reproduziert werden (auch Satzmodelle sind reproduzierbar). Zwar gibt es Unterschiede hinsichtlich der Häufigkeit der Reproduzierbarkeit bei den verschiedenen Elementen (am größten ist sie bei den Phonemen, am geringsten bei den Sätzen). Sie sind nur aufgrund ihrer Reproduzierbarkeit überhaupt Einheiten der Sprache und können eine Funktion innehaben (eine Opposition, eine Gegenüberstellung, ein Kontrast, eine Distribution usw.); diese Beziehungen können nun aber nie *dialogisch* sein, dies würde ihre linguistische (sprachliche) Funktion zerstören.

Die Einheiten der Sprachverständigung, d. h. ganze Äußerungen, – können nicht reproduziert werden (auch wenn man sie zitieren kann) und sind untereinander durch dialogische Beziehungen verbunden.

Anmerkungen

- 1 Bachtin hat diesen Aufsatz, der zwischen 1959 und 1961 entstanden ist, nur teilweise ausformuliert. Die offene, fragmentarische Darstellungsform ist typisch für BACHTINS Spätwerk und spiegelt die programmatische «Unabgeschlossenheit» (nezaveršenost') seines Denkens. BACHTIN nimmt hier eine Problematik wieder auf, die er in seinem Dostojewski-Buch von 1929 als «Metalinguistik» bezeichnet hatte. Gemeint ist damit die medientheoretische Frage, welche Funktionen sprachliche und textuelle Phänomene im dialogischen Bedeutungsraum zwischen autonomen «Bewusstseinen» ausüben. (Anm. des Herausgebers)
- 2 Vgl. A. S. Puškins Artikel *Ob objazannostjach čeloveka. Sočinenie Sil'vio Pelliko*: «Die Vernunft erschöpft sich nicht in den *Auffassungen* von Begriffen, so wie die Sprache sich nicht in der *Verbindung* von Wörtern erschöpft. Die Wörter sind allesamt im Lexikon zu finden; doch die pausenlos erscheinenden Bücher sind noch keine Wiederholung des Lexikons.» (Anm. der Übersetzerin)
- 3 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Kapitel XXV. (Anm. der Übersetzerin)

Juri Lotman

Theatersprache und Malerei

Zum Problem der ikonischen Rhetorik

Auf den Zusammenhang zwischen dem Phänomen Kunst und der Verdoppelung der Wirklichkeit ist in der Ästhetik mehrfach hingewiesen worden. In dieser Hinsicht haben die antiken Sagen von der Geburt des Reims aus dem Echo und der Zeichnung aus einem Schattenumriss eine tiefere Bedeutung. Gleichzeitig ist die magische Funktion von Gegenständen wie dem Spiegel, der eine andere Welt schafft, die der gespiegelten Welt zwar ähnlich, aber als Scheinwelt doch nicht diese selbst ist, genauso signifikant wie die Rolle der Spiegelmetapher für das Selbstverständnis der Kunst. Die Möglichkeit einer Verdoppelung ist die ontologische Voraussetzung für die Verwandlung der gegenständlichen Welt in die Welt der Zeichen: Das widergespiegelte Bild eines Gegenstandes oder sein Abbild ist aus seinem natürlichen, praktischen Umfeld (den räumlichen, konkreten, zweckbestimmten und anderen Zusammenhängen) herausgenommen worden und kann deshalb leicht in das modellierende Umfeld des menschlichen Bewusstseins eingebettet werden. Ein gespiegeltes oder abgebildetes Gesicht kann nicht in die für den gespiegelten oder abgebildeten Gegenstand natürlichen Zusammenhänge gestellt werden – es kann nicht berührt oder liebkost werden; es kann aber ohne weiteres in ein semiotische Umfeld gesetzt werden – man kann es beschimpfen oder für magische Handgriffe verwenden. In dieser Beziehung gehört es zum gleichen Typus wie ein Abguss oder ein Abdruck (z. B. der Abdruck von Spuren oder Händen). Man versucht die über der Fußspur eines Menschen ausgeführten magischen Praktiken, von denen wir nur über die uns überlieferten völkerkundlichen Gegenstände verschiedener Kulturen wissen, damit zu erklären, dass das archaische Bewusstsein diffus gewesen sei, nicht zwischen dem Teil und dem Ganzen unterschieden habe und im Abdruck einer Spur etwas gesehen habe, was im Prinzip identisch mit dem vorbeieilenden Menschen selbst ist. Man kann das nun aber auch etwas anders formulieren: Genau die Tatsache, dass eine menschliche Fußspur nicht gleichzeitig der Mensch selbst ist,

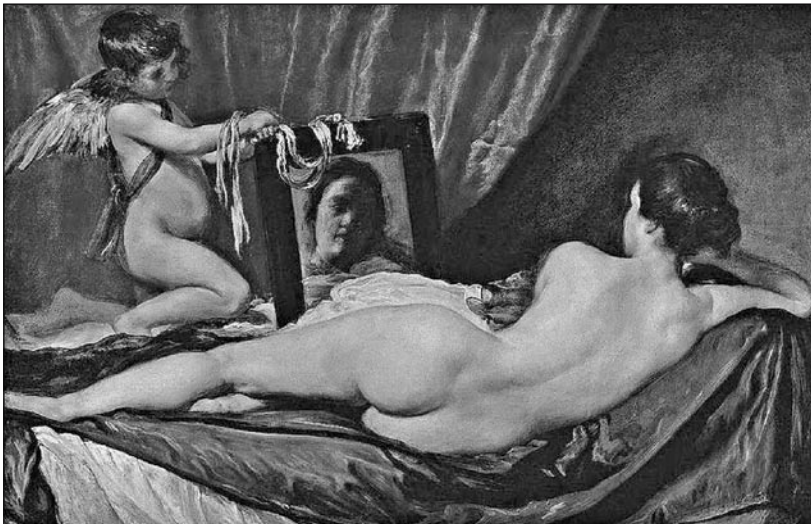
dass sie aus der Masse alltäglich-praktischer Zusammenhänge herausgenommen ist, gibt den Anreiz, sie in eine semiotische Situation zu stellen.

Im elementaren Tatbestand, dass ein gewisser Gegenstand verdoppelt wird, ist die semiotische Situation bereits als Möglichkeit enthalten. In der Regel ist sich das naive Bewusstsein, das nicht auf ein zeichenhaftes Erfassen der Welt ausgerichtet ist, dieser Möglichkeit gar nicht bewusst. Mit etwas grundsätzlich anderem haben wir es zu tun, wenn eine doppelte Verdoppelung stattfindet, eine Verdoppelung der Verdoppelung. Dann wird es offensichtlich, dass der Gegenstand und seine Spiegelung nicht in einem Verhältnis der Adäquatheit stehen; die Transformation des Gegenstands, die bei der Verdoppelung geschehen ist, wird offenbar, was natürlich das Augenmerk auf den Mechanismus der Verdoppelung lenkt, d. h., den semiotischen Vorgang nicht spontan, sondern bewusst macht. Eine mehrfache Verdoppelung und die daraus erfolgende Transformation des gespiegelten Bildes beim semiotischen Vorgang spielen eine besondere Rolle in den bildnerischen Textsorten. In den sprachlichen Texten tritt die auf Vereinbarung beruhende Beziehung zwischen Inhalt und Ausdruck, der konventionelle Charakter dieses Verhältnisses weit deutlicher hervor. Dies bloßzulegen ist relativ leicht, und der Verfasser eines poetischen Textes ist im Weiteren bemüht, dies zu überwinden. Die Poesie lässt die Inhaltsebene und die Ausdrucksebene verschmelzen und in eine höhere und komplexer gebaute Organisationsstufe überfließen.

Die bildenden Künste (und ihr potentiell semiotischer Kern, die mechanische Abbildung des Gegenstands auf einer Abbild- oder Widerspiegelungsfläche) schaffen die Illusion, dass der Gegenstand und sein Abbild identisch seien. Auf diese Weise wird dem Schaffensprozess eines künstlerischen Zeichens (dem Text) noch ein weiteres Glied hinzugefügt: Zuerst soll die zeichenhafte Natur aufgedeckt werden, die auf dem Grund eines jeden semiotischen Faktums liegt; der Text, der von einem naiven Bewusstsein nicht als Konvention aufgefasst wird, soll in seiner bedingten Zeichenhaftigkeit erfasst werden. Praktisch bedeutet das, dass in dieser Phase einem nicht sprachlichen Text Merkmale eines sprachlichen Textes verliehen werden. Und erst in der folgenden Phase findet die sekundäre Ikonisierung des Textes statt, was jenem Moment in der Poesie entspricht, in dem einem sprachlichen Text nicht-sprachliche (ikonische) Züge zugeschrieben werden.

Welche Rolle bei diesem Prozess (besonders in seinem Anfangsstadium) die Verdoppelung der Verdoppelung spielt, kann man am Beispiel der Funktion des Spiegels in bestimmten Momenten der Entwicklungsgeschichte der bildenden Kunst sehen. Man kann sagen, dass der Spiegel auf der Leinwand für gewisse Epochen der Kunstgeschichte typologisch die gleiche Rolle einnahm wie das Spiel mit der Sprache im poetischen Text: Indem der Spiegel die dem Text zugrunde liegende Konventionalität bloßlegte, lenkte er die Aufmerksamkeit des Betrachters vor allem auf die Sprache der Kunst. Eine doppelte Verdoppelung nimmt in der Regel nicht die ganze Leinwand in Anspruch, sondern nur einen begrenzten Teil. In diesem Fall erhöht sich im Bildausschnitt mit der zweiten Verdoppelung der Grad an Konventionalität, wodurch deutlich gemacht wird, dass ein Text an sich zeichenhafter Natur ist.

So wollte z. B. das Pathos in der Renaissancekunst in erster Linie hervorheben, dass die «natürliche» Perspektive die Verkörperung eines gewissen konstanten Blickwinkels ist.¹ Der Spiegel in Bild *Venus im Spiegel* von VELÁZQUEZ erlaubt es nun aber, durch das allgemein gebräuchliche Perspektivensystem die zentrale Figur (die Venus) aus zwei Blickwinkeln gleichzeitig zu zeigen: der Bildbetrachter sieht sie einmal von hinten und überdies auch noch ihr Gesicht im Spiegel.



Diego VELÁZQUEZ: *Venus im Spiegel* (1644–1648). National Gallery, London

Damit wird betont, dass der Blickwinkel hier ein selbständiges Strukturelement ist, das von dem einer naiven Betrachtungsweise überlassenen Gegenstand losgelöst werden kann; er wird als eine bewusst gemachte und selbständige Einheit aufgezeigt.

In Jan van Eycks *Die Arnolfini-Hochzeit* gibt es einen Spiegel, der die gleiche Funktion erfüllt.

Die beiden Hauptfiguren können wir einmal von vorn und dann auch von hinten in einem Spiegel sehen. Hier erhöht sich die Komplexität des Effekts allerdings insbesondere dadurch noch, dass die Darstellung im Spiegel verzerrt ist: Die sphärische Oberfläche des Spiegels verändert die Figuren, was die Aufmerksamkeit des Betrachters noch mehr auf die Besonderheit der Spiegelreflexion richtet. Hier wird offenkundig gemacht, dass jegliche Spiegelung zugleich eine Verzerrung, eine Deformation ist, die einerseits gewisse Aspekte des Gegenstands überspitzt zeigt, andererseits einen Schwerpunkt auf die strukturelle Natur der Sprache legt, in deren Raum der jeweilige Gegenstand hineinprojiziert wird. Die sphärische Oberfläche des Spiegels betont die flächige und rechtwinklige Zweidimensionalität der Figuren des Bankiers und seiner Frau, die gewissermaßen auf ein flaches Spiegelglas übertragen sind, das in den illusorisch dreidimensionalen Raum des Zimmers gesetzt ist (die Illusion wird durch die detaillierte und überzeugende Darstellung der Gegenstände erzeugt). Das System der im Spiegel reflektierten Figuren und der räumlichen Perspektive verläuft senkrecht zur Bildfläche und geht über dessen Grenzen hinaus. Das erzeugt einen Effekt ähnlich dem, den Jan MUKAROVSKY in der Filmkunst bemerkte, als er Filme untersuchte, in denen die Töne die Grenzen der Leinwand überschreiten und einen weiten Raum umspannen (dazu gehören z. B. Kinoszenen, in denen eine Kutsche gezeigt wird, die so gefilmt ist, dass die Pferde, die sich auf einer senkrecht zum Bildschirm verlaufenden Achse befinden, nicht auf die Leinwand geraten, d. h., die Kutsche wird von einer Kamera aufgenommen, die sich bei den Pferden befindet; wenn man den Ton so montiert, dass Hufgeklapper erzeugt wird, dann liegt die Achse des Raums der Töne quasi senkrecht zur Leinwand). Gerade der Spiegel und die darin gespiegelte Perspektive machen den Widerspruch zwischen der flächigen, zweidimensionalen Natur der Gemäldeleinwand und dem räumlichen, dreidimensionalen Charakter der darin gespiegelten Welt offensichtlich, d. h. die Natur der Sprache der Malerei.



Jan van EYCK:
Die Arnolfini-Hochzeit (1434).
National Gallery, London



Diego VELÁZQUEZ:
Die Hoffräulein (Las Meninas)
(1656). Museo del Prado, Madrid

Indem VELÁZQUEZ in seinem Gemälde *Die Hoffräulein (Las Meninas)*² den Spiegel mit metastrukturellen Elementen verknüpfte (es ist ein Künstler dargestellt, der gerade selbst ein Bild auf die Leinwand malt, während der Bildbetrachter den vom Künstler dargestellten Gegenstand im Spiegel hinter dessen Rücken sieht), konnte er das Wesen der abbildenden Sprache, nämlich ihre Beziehung zum Objekt, zum Gegenstand der anschauenden Wahrnehmung machen.

In diesen wie auch in anderen Beispielen (vgl. den sphärischen Spiegel, der den seitlichen Raum von Quentin MASSYS' Bild *Der Geldleiher und seine Frau* erweitert) trennt der Spiegel gewissermaßen die Art und Weise des Darstellens vom Dargestellten, indem er das verdoppelt, was zuvor vom Pinsel des Künstlers verdoppelt wurde, und gleichzeitig das auf die Leinwand bringt, was sich doch eigentlich aufgrund der Wesensart der gewohnheitsmäßigen Sprache der Malerei außerhalb ihrer Grenzen befinden müsste.



Quentin MASSYS: *Der Geldleiher und seine Frau* (1514). Louvre, Paris

Auf allen diesen Gemälden wurde die Darstellungsweise selbst zum Gegenstand der Darstellung gemacht. Der dabei stattfindende Prozess, bei dem sich die Sprache ihrer eigenen Natur bewusst wird, erinnert stark an analoge Kunstgriffe in der Barockliteratur.

Die oben angeführten Beispiele sind Sonderfälle und weisen allesamt auf die Problematik der Textrhetorik hin.

Die Rhetorik, eine der ältesten Disziplinen in der Geschichte der Philologie, hat in letzter Zeit wieder Aufwind bekommen. Die Einsicht in die Notwendigkeit, Sachverhalte der Linguistik und der Poetik des Textes miteinander in Verbindung zu bringen, hat eine Neorhetorik ins Leben gerufen, die innerhalb sehr kurzer Zeit eine intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung erfahren hat. Ohne gesamthaft auf die dabei entstandenen Probleme eingehen zu wollen, möchten wir einen Aspekt hervorheben, der uns für unsere weiteren Ausführungen erforderlich scheint.

Eine rhetorische Aussage in der von uns gebräuchlichen Terminologie ist nicht etwa eine einfache Mitteilung, die äußerlich mit «Verzierungen» versehen wird und deren Grundbedeutung erhalten bleibt, wenn man diese «Verzierungen» wegnimmt. Oder anders gesagt, eine rhetorische Aussage kann

nicht auf nichtrhetorische Art ausgedrückt werden. Die rhetorische Struktur liegt nicht im Bereich des Ausdrucks, sondern im Bereich des Inhalts.

Wir werden im Unterschied zum nichtrhetorischen Text einen Text dann als rhetorisch bezeichnen, wenn er sich als strukturelle Einheit zweier (oder mehrerer) Subtexte präsentiert, die mit Hilfe verschiedener, nicht gegenseitig übertragbarer Codes verschlüsselt sind. Diese Subtexte können vom Autor stellenweise innerhalb des Gesamttextes als vereinzelte Sondertechniken angewendet werden, in diesem Fall müssen die verschiedenen Teile des Textes mit Hilfe unterschiedlicher Sprachen gelesen werden, oder aber als verschiedene Ebenen vorkommen, die den gesamten Textverlauf durchziehen. In diesem zweiten Fall legt der Text eine doppelte Lesart nahe, z. B. eine gewöhnliche und eine symbolische. Zu den rhetorischen Texten werden wir alle Beispiele für ein kontrapunktisches Kollidieren unterschiedlicher semiotischer Sprachen innerhalb einer Gesamtstruktur zählen.

Charakteristisch für die Rhetorik in einem Barocktext ist das Aufeinandertreffen von Sprachen innerhalb eines vollständigen Abschnitts, wobei diese Sprachen durch einen unterschiedlichen Grad an Semiotizität gekennzeichnet sind. Wo diese Sprachen kollidieren, gibt sich die eine durchwegs als die natürliche (die Nicht-Sprache) aus und die andere betont als die Kunstsprache. In tschechischen barocken Kirchenwandmalereien findet man das Motiv eines kleinen Engels in einem Rahmen. Das Besondere an dieser Malerei liegt darin, dass der Rahmen ein ovales Fenster imitiert und die auf dem «Fenstersims» sitzende Figur ein Bein baumeln lässt, das quasi aus dem Bild herausragt, so als ob die Figur aus dem Rahmen heraustreten möchte. Der Teil des Beins, der innerhalb der Komposition keinen Platz mehr findet, hat etwas Plastisches, etwas von einer Skulptur, er ist eine Art Fortsetzung des Bildes. Damit verbindet der Text Malerei und Bildhauerei, der Hintergrund hinter der Figur ahmt zudem einen blauen Himmel nach und will den Raum der Freske durchbrechen. Das hervorragende Bein durchstößt den zweidimensionalen Raum auf andere Weise und in entgegengesetzter Richtung. Der ganze Text arbeitet mit dem Spiel zwischen einem realen und einem irrealen Raum und dem Aufeinandertreffen verschiedener Kunstsprachen, wobei die eine Sprache sich als «natürliche» Eigenschaft des abgebildeten Gegenstands und die andere als deren Kunstimitation präsentiert.

Die klassizistische Kunst strebte nach Stileinheit, die stellenweise auftretenden barocken Sondertechniken wurden als barbarisch empfunden. Der Gesamttext sollte nun gleichmäßig und einheitlich organisiert und durch eine einheitliche Methode codiert sein. Das heißt nun aber nicht, dass man von einer rhetorischen Struktur abließ. Ein rhetorischer Effekt wurde lediglich auf andere Weise erzeugt, nämlich durch eine Mehrschichtigkeit der Sprachstruktur. Man hegte eine besondere Vorliebe für eine Darstellungsweise, in der der Gegenstand der Darstellung zuerst in einer theatralischen und erst dann mittels einer poetischen (lyrischen), historischen Sprache oder der Sprache der Malerei codiert wurde.

In einer ganzen Reihe von Beispielen aus dem Klassizismus (besonders charakteristisch war das für die historische Prosa sowie für die Pastoraldichtung in der Malerei des 18. Jahrhunderts) ist der Text eine direkte Nachbildung einer entsprechenden Theaterexposition oder sonst einer Bühnenszene. Je nach Genre konnte ein solcher vermittelnder Text-Code eine Szene aus einer Tragödie, einer Komödie oder einem Ballettstück entnommen sein. So stellt z. B. das Gemälde *Psyche ist von Amor verlassen worden* von Charles-



Charles-Antoine COYPEL: *Psyche ist von Amor verlassen worden* (1730).
Palais des Beaux-Arts, Lille

Antoine COYPEL eine Ballettszene in all der Bedingtheit der Darstellungsweise dieses Genres im Verständnis des 18. Jahrhunderts dar.

Das Geheimnis hinter dieser Themenwahl ist nun nicht in der Biographie des Künstlers zu suchen, der selbst beim Theater mitwirkte; die gleichen Gesetzmäßigkeiten können wir auch bei anderen Meistern dieser Epoche finden, so etwa bei WATTEAU.³

Spricht man von der «Theatralisierung» der Malerei in gewissen Epochen, so ist dies nicht etwa in einem oberflächlich metaphorischen Sinne zu verstehen. Die Problematik ist einerseits tief in der Natur des Theaters selbst verwurzelt, andererseits im Wesen der «vermittelnden Kodierung». Im Folgenden sollen verschiedene Aspekte dieser Problematik besprochen werden.

Für jeden Akt einer semiotischen Bewusstmachung ist es wesentlich, dass in der Wirklichkeit, die den Menschen umgibt, zwischen signifikanten und nicht signifikanten Elementen unterschieden wird. Elemente, die keine Bedeutungsträger sind, sind, vom Standpunkt des gegebenen Modellierungssystems aus betrachtet, gewissermaßen inexistent. Dass es sie in der Realität gibt, tritt in den Hintergrund angesichts der Tatsache, dass sie innerhalb des gegebenen Modellierungssystems irrelevant sind. Es gibt sie zwar, aber innerhalb des Kultursystems hören sie quasi auf zu existieren. Das Heraussondern einer solchen Schicht von kulturell relevanten Elementen in der Welt, in der der Mensch steht, ist der erste, wesentliche Akt jeglichen semiotischen Modellierens von Kultur. Dazu braucht es eine gewisse primäre Kodierung. Diese vollzieht sich, wenn bestimmte Lebenssituationen mit mythologischen Situationen gleichgesetzt oder reale Menschen mit Figuren aus den Mythen oder Kultriten identifiziert werden. In den verschiedenen Phasen der kulturellen Entwicklung können ein Etikett oder ein Ritus als ein solcher vermittelnder Code fungieren («es gibt im Leben Dinge oder Situationen, die in einem Ritus ihre Entsprechung finden»), oder auch ein historischer Bericht («im wirklichen Leben geschehen Dinge, die es bereits zuvor in der Geschichte gegeben hat»). Hierin ist gerade das Theater, da es mehrere der oben erwähnten Systeme miteinander verbindet, ganz besonders effektiv.

Dass gerade das Theater als vermittelnder Code zwischen einem Gegenstand aus dem realen Leben und der Künstlerleinwand stand, hatte zur Folge, dass die Künstler ihre Modelle auf den Porträts oft und gerne in einem Theaterkostüm malten. So gibt es im 18. Jahrhundert zahllose Porträts von Frauen,

die wie eine Vestalin, Diana oder Sappho gekleidet sind, und Männerportraits im Stil von Titus, Alexander dem Großen oder Mars. Dass gerade das Theater und nicht etwa eine undefinierbare Masse kulturell-mythologischer Vorstellungen als Kodierungsmechanismus diente, zeigt sich auch in der damaligen Kleidung, die Theaterkostüme imitierte, die in der Theaterkultur des 18. Jahrhunderts jeweils mit bestimmten Figuren in Zusammenhang gebracht wurden. Diese Stilisierung der Kostüme drückte aus, dass der reale Mensch mit einem bestimmten bekannten Bühnenhelden verglichen werden musste, damit man ihn mit einer im jeweiligen Kultursystem signifikanten Figur identifizieren und er sich so des Pinsels eines Künstlers würdig zeigen konnte. Diese Art von Kodierung wirkte sich wiederum auf das reale Verhalten der Menschen in verschiedenen Lebenssituationen aus. Es gibt eine Vielzahl von Beispielen, die das bestätigen.⁴ Wir möchten hier ein Beispiel anführen, da ein solch stilisiertes, sinnbildliches Kostüm auf einem Porträt die reale Mode beeinflusste. So spielten in Petersburg für die Verbreitung der einen griechischen Stil imitierenden Empiremode verschiedene Porträts von Elisabeth-Louise VIGÉE-LEBRUN eine wichtige Rolle. Diese wirkten stärker als die vom Staate verhängten Verbote, und die Zarin MARIJA Fedorovna erschien am 11. März 1801 in einem an sich verbotenen «antiken» Kleid zu einem Tête-à-tête-Abendessen mit ihrem Gatten (es war das letzte im Leben Zar PAULS I!).

Ein anderer wichtiger Punkt war die Wahl des Sujets und die damit verbundene Vorstellung von der Thematik der Malerei. Bei der Entscheidung, welcher Gegenstand vom Standpunkt eines gewissen kulturellen Systems aus einer künstlerischen Darstellung würdig sei, und wie dieses abgebildet werden solle, welcher Augenblick oder welcher Zustand des Gegenstands «malerisch» seien, spielte die vorangehende Kodierung des Gegenstands im System einer anderen Kunstsprache, vor allem der Theater- oder Literatursprache, eine wesentliche Rolle.

Ein wesentliches Moment bei der Entscheidung, was nun als «malerische Situation» gilt, ist die Segmentierung des Zeitablaufs, dem der jeweilige Gegenstand in seinem realen Sein verhaftet ist. Der aus dem Zeitfluss herausgelöste, statische, angehaltene Augenblick der Darstellung widerspricht der Kontinuität und Unaufhaltsamkeit des Zeitflusses, in den das Objekt der Darstellung getaucht ist. Diese Umdeutung wurde oftmals psychologisch

durch die Auffassung erleichtert, dass das Leben ein Theater sei. Das Theater, das die dynamische Kontinuität der Realität imitieren will, bricht sie in Segmente auf, in Szenen, und hebt dadurch aus ihrem kontinuierlichen Fluss ganzheitliche, diskrete Einheiten hervor. Eine solche Einheit wird als in sich geschlossen gedacht, man schreibt ihr die Tendenz zu, in der Zeit stillzustehen. Bezeichnungen wie «Szene», «Bild», «Akt», die sich sowohl auf das Theater wie auf die Kunst beziehen, sind nicht zufällig.

Zwischen dem nicht diskreten Fluss des Lebens und der Selektion von diskreten, «stillstehenden» Momenten liegt, was für die bildenden Künste kennzeichnend ist, das Theater als eine Art Schaltstelle. Einerseits unterscheidet sich das Theater von einem Bild durch seine Kontinuität und Dynamik und steht damit dem eigentlichen Leben näher, andererseits unterscheidet es sich vom Leben und nähert sich dem Bild, da der Handlungsablaufs in verschiedene Segmente unterteilt wird, die alle in jedem einzelnen Moment zu kompositioneller Organisiertheit innerhalb jedes synchronen Handlungsabschnitts neigen: Anstelle des kontinuierlichen Fließens der Realität außerhalb der Kunst haben wir gewissermaßen eine Serie einzelner, immanent organisierter Bilder mit Augenblicksübergängen von einem Kunstgriff zum nächsten.

Diese Schaltstellenfunktion des Theaters zwischen der dynamischen und nicht diskreten Welt der Wirklichkeit und der statischen und diskreten Welt der bildenden Künste war bestimmend für den ständigen Codewechsel zwischen dem Theater und dem realen Verhalten der Menschen einerseits und dem Theater und den bildenden Künsten andererseits. Die Folge davon war, dass das Leben und die Malerei in einer ganzen Reihe von Beispielen über das Theater miteinander kommunizierten, das dabei als vermittelnder Code, als ein Übersetzungscode fungierte.

Infolge dieses Wechselspiels zwischen dem Theater und dem menschlichen Verhalten hat sich neben der in der Geschichte des Theaters immer wieder zu beobachtenden Auffassung, das Leben auf der Bühne entspreche dem realen Leben, auch das Gegenteil als konstant erwiesen, der Versuch, das reale Leben (oder gewisse Bereiche des realen Lebens) mit der Bühne zu vergleichen. Letzteres ist besonders spürbar in solchen Kulturen, in denen sich stark ausgeprägte Bereiche ritualisierten Verhaltens entwickelt haben. Dort, wo das Theater seinen Ursprung im Ritual hatte, verlief die Entlehnung in der weiteren historischen Entwicklung oft umgekehrt: Das Ritual übernahm

Normen des Theaters. So richtete sich zum Beispiel das Zeremoniell am von NAPOLEON I. geschaffenen Hof nicht nach der konventionellen, von der Revolution zerstörten Hofetikette der Bourbonen, sondern ganz unverhüllt nach Normen der römischen Kaiser, wie sie im französischen Theater des 18. Jahrhunderts dargestellt worden waren. Der Schauspieler François-Joseph TALMA war aktiv mitbeteiligt bei der Erarbeitung der neuen Hofetikette. Das Ballet hatte einen starken Einfluss auf die militärische Ausbildung und die Militärparaden. Die Bühne erfasste sogar ihr derart fremde – so könnte man denken – Bereiche wie die Kriegspraxis. LERMONTOW beschrieb das Gefühl der Menschen, die Augenzeugen «kriegerischer Zusammenstöße» waren, folgendermaßen: «ohne blutgierige Gefühlswallung, wie im tragischen Ballett».

Wenn der Klassizismus die Bereiche des ritualisierten und praktischen Verhaltens stark einschränkte, so war für die Romantik eine Durchdringung der Alltagswelt mit Theaternormen typisch. Einerseits verabschiedete man sich vom in sich geschlossenen Bereich «hoher» Verhaltensweisen des Staats, andererseits wurde der stilistisch «mittlere» Bereich der Liebe und Freundschaft oder die Beziehung zur Natur und das Gefühl der Einsamkeit «mitten auf einem lärmenden Ball» stark ritualisiert.

Das Aufkommen eines «Theaters des alltäglichen Verhaltens» veränderte den Blick des Menschen auf sein Menschsein. Jetzt wurde besonderer Wert auf «poetische» Momente und Situationen im Leben gelegt, von denen es nun hieß, sie seien die einzig bedeutenden, ja sogar einzig wesentlichen im Leben. Während der «unpoetischen» Momente verschwand der Mensch gewissermaßen hinter den Kulissen und hörte, vom Standpunkt des aufgeführten «Theaterstücks des Lebens» aus betrachtet, quasi auf zu existieren, bis er wieder auf die Bühne hervortrat. So war im romantischen Bewusstsein zur Zeit der napoleonischen Kriege zum Beispiel das Kriegsleben besonders bedeutsam, eigentlicher, echter Wirklichkeitscharakter wurde ihm nur als eine Abfolge heroischer, erhabener tragischer und rührender Szenen beigemessen (d. h. dann konnte es zum Inhalt verschiedener Textsorten werden). Gerade deshalb machten die Kriegsdarstellungen von STENDHAL und TOLSTOI einen derart großen Eindruck auf den Leser, weil sie den Schauplatz hinter die Kulissen verlegten und behaupteten, dass sich dort das wahre, eigentliche Sein abspiele, während auf der Bühne nur ein scheinbares, vergängliches Leben gezeigt werde.

Ein eigentlicher «echter Realitätscharakter» wurde nicht nur bestimmten Situationen zuerkannt, sondern auch den für jene Zeit typischen, klar umrissenen Schauspielerrollen. Um zu existieren (oder, wie LAVATER an KARAMSIN schrieb, «am kräftigsten zu existieren»), musste der Mensch seinem physischen Sein auch Zeichenhaftigkeit verleihen. LAVATER meinte damit eine einfache Verdoppelung (er wies darauf hin, dass unser Auge nicht so gebaut sei, dass es sich ohne Hilfe eines Spiegels sehen könne). In bestimmten Kulturepochen ging das soweit, dass man sich bisweilen sogar mit einer im jeweiligen System signifikanten Typenrolle identifizierte:

In der Einbildung die Heldin
 aller ihrer Lieblingsautoren
 Clarissa, Julie, Delphine,
 schweift Tatjana allein mit einem gefährlichen Buch
 durch die Stille der Wälder.
 (Alexander PUSCHKIN: *Eugen Onegin* III, 10)

Zur Wahl der Rolle kam auch die Wahl der Geste. Man unterschied zwischen einem Bereich «bedeutsamer Bewegungen», durch die Gesten konstituiert wurden, und an keinerlei Bedeutung geknüpften Bewegungen rein alltäglichen Charakters.

Wenn man den Klassizismus oft als «das Jahrhundert der Pose» kritisierte, so hieß das noch lange nicht, dass man nun ohne die Geste auskommen wollte, der Bereich des Signifikanten wurde einfach verschoben: Die Ritualisierung, ein semantischer Inhalt wurden in Verhaltensbereiche verlegt, die bisher als gänzlich jenseits des Zeichenhaften verstanden worden waren. Einfache Kleidung, eine nachlässige Pose, eine rührende Bewegung, ein demonstratives Verzicht auf Zeichenhaftigkeit, ein subjektives Negieren der Gestik wurden zu Trägern der grundlegenden kulturellen Bedeutungen, d. h. daraus wurden selbst Gesten. Bei LERMONTOW sind «alle Bewegungen» seiner Heldinnen «voll von Ausdruck» und gleichzeitig von «lieblicher Einfachheit» («die liebliche Einfachheit» war eine Absage an das Gestische, doch die Beseeltheit dieser Bewegungen, ihre Bedeutungsfülle machten sie zu Gesten einer neuen Art; man könnte es als eine Verabschiedung des Gestensystems verstehen, das KARATYGIN für die Bühne erarbeitet hatte, und als ein Übergang zu den «wahren» Gesten MOTSCHALOWS).

Etwas ganz anderes
 Sind die Augen meiner Olenina!
 Darin soviel kindliche Einfachheit
 Und soviel sehnsüchtiger Ausdruck
 Und soviel Wonne und Traum!
 Schlägt sie sie nieder mit dem Lächeln des Lel,
 So spielt in ihnen ein Fest bescheidener Grazien;
 Schlägt sie sie auf, dann schaut Gott
 Der Engel Raphael.
 (Alexander PUSCHKIN: *Ihre Augen/Replik auf die Gedichte*
 von Fürst Wjasemski)

Bezeichnend ist hier, wie ganz demonstrativ betont wird, dass die «kindliche Einfachheit» einen höheren Wert hat und dass dabei ein malerisch-theatralischer Code zur *Sinndeutung* eingeführt wird, eines *Sinns* von etwas, was ohne diesen Code nur eine physische Existenz hätte: Der «Engel Raphael» verweist auf die «Sixtinische Madonna», die Puschkine von Stichen her bekannt war (vermutlich spielten auch Beschreibungen aus der Literatur eine gewisse Rolle), Lel, der «slawische Amor» (hier möglicherweise auch Amor ganz allgemein), verweist auf die Tradition in der Malerei, im Theater und Ballett.

Es ergibt sich ein Dreieck: das reale Verhalten des Menschen im jeweiligen Kultursystem, das Theater und die bildenden Künste. Innerhalb dieses Dreiecks kommt es zu einem intensiven Austausch von Symbolik und Ausdrucksmitteln. Zum einen durchdringt das Theatralische das Leben und beeinflusst die Malerei, dann wirkt sich das Leben auf beide aus und führt das Stichwort des «Natürlichen» ins Feld, und schließlich übt die Kunst, die Malerei und die Bildhauerei, einen wichtigen Einfluss einerseits auf das Theater aus, indem sie ein System von Posen und Bewegungen umreißt und andererseits auf die Wirklichkeit außerhalb der Kunst, indem sie diese auf die Stufe des «Signifikanten» hebt.

Wesentlich ist hierbei, dass die jeweilige signifikante Struktur ihre Verbindung mit ihrem natürlichen Kontext beibehält, wenn sie in die anderen Bereiche einfließt. So entsteht das «Theatralische» der Gesten auf vielen Gemälden und im Leben, das «Malerische» im Theater oder im Leben selbst, das «Natürliche» auf der Bühne oder der Leinwand. Eben diese doppelte Be-

zogenheit zu verschiedenen semiotischen Systemen schafft eine rhetorische Situation, die eine mächtige Quelle für die Entwicklung neuer Bedeutungen birgt.

Rhetorik, also das Übertragen struktureller Prinzipien aus einem semiotischen Bereich in einen anderen, ist auch auf der Scheide zwischen anderen Kunstrichtungen möglich. Eine ausnehmend wichtige Rolle spielt hier die Gesamtheit der semiotischen Vorgänge auf der Grenze zwischen «Wort und Darstellung». So kann man z. B. den Surrealismus in der Kunst in gewissem Sinne als Übertragung einer literarischen Metapher und rein sprachlicher Prinzipien des Fantastischen in den rein bildnerischen Bereich interpretieren. Doch gerade weil die Verbindung des sprachlichen Prinzips mit der Rhetorik sich als etwas Natürliches ausgibt, schien es uns nützlich aufzuzeigen, dass ein rhetorisches Gebilde auch außerhalb eines Bezugs zum Wort möglich ist.

Anmerkungen

- 1 P. A. Florenskij, Obratnaja perspektiva, in: *Trudy po znakovym sistemam* (1967), S. 198; B. A. Uspenskij, K issledovaniju jazyka živopisi, in: L. F. Žegin, *Jazyk živopisnogo proizvedenija* (Moskva 1970); I. Danilova, *Ot srednych vekov k Vozroždeniju: Složenie chudožestvennoj sistemy kartiny mira* (Moskva 1975).
- 2 Michel Foucault, *Les mots et les choses* (Paris 1966), S. 318–319.
- 3 Zu den Phänomenen der Rhetorik in der Malerei gehört auch die diffizile wechselseitige Kodierung innerhalb verschiedener Genres und Gattungen von Texten der bildenden Kunst. So werden die Gemälde von Ch. COYPEL oft durch das Prisma nicht nur der Theater-, sondern auch der Gobelintechnik betrachtet. Seine Graphik prägte die Kunst Honoré DAUMIERS. Man könnte hier einen Vergleich mit der Art und Weise ziehen, wie Filmszenen der Struktur mittelalterlicher armenischer Miniaturen im Film *Die Farbe des Granatapfels* verpflichtet sind.
- 4 P. Francastel, *La réalité figurative* (Paris 1956). – Vgl. LOTMANS Aufsätze *Teatr i teatral'nost v stroe kultury načala XIX veka* sowie *Scena i živopis' kak kodirujuščie ustrojstva kul'turnogo povedenija čeloveka načala XIX veka*, in: Ju. M. Lotman, *Izbrannye stat'I v trech tomach* (Tallinn 1992), Bd. I, S. 269–286, S. 287–95. (Anm. der Übersetzerin)

Medien und Politik

Iwan Sassurski

Die Mediatisierung der Politik

Die Präsidentschaftswahlen von 1996: Triumph des Schauspiels

Vor den Präsidentschaftswahlen 1996 schien es ganz so, als könnte Präsident JELZIN die Wahlen nicht gewinnen. Während die demokratischen Kräfte nach einem neuen Kandidaten Ausschau hielten, soll laut einer in politischen Kreisen verbreiteten Überzeugung Alexander KORTSCHAKOW einen Staatsstreich geplant haben, JELZIN litt an einer Depression, und der Krieg in Tschetschenien nahm seinen Verlauf. Die bewaffneten tschetschenischen Rebellenverbände verübten einen Terroranschlag nach dem anderen und machten damit klar, dass die Regierung unfähig war, die Situation unter Kontrolle zu halten.

Diese Umstände riefen bei einigen Analysten Panik hervor, so dass sie der Regierung vorschlugen, mit der Opposition einen Kompromiss einzugehen und die Wahlen abzusagen.

«Es gibt kaum jemanden, der dem wirklichen Russland mit all seinen schreienden Widersprüchen Rechnung trägt. Die politische Elite ist allein mit dem Gedanken beschäftigt, wie sie das Land möglichst schnell durch den Moloch der Präsidentschaftswahlen hindurchbringen könne, die sie davon befreien würden, politische Entscheidungen treffen und eine konstruktive Politik ausarbeiten zu müssen. Im öffentlichen Bewusstsein existiert kurz vor den, wie es heißt, «schicksalsträchtigen» Wahlen weder ein realistisches Bild des vom Lebendigen abgeschnittenen Russland, so wie es nach dem Zerfall der Sowjetunion noch übrig geblieben ist, noch wird seriös über die Lehren der Vergangenheit, über reale Perspektiven und Möglichkeiten diskutiert, wie sich ein neuer russischer Staat entwickeln könnte.»¹

In seinem aufsehen erregenden Artikel *Die Präsidentschaftswahlen in Russland müssen abgesagt werden* zog Alexander ZIPKO aus richtigen Vorausset-

zungen völlig falsche Schlüsse: Seiner Meinung nach hätte man auf eine Demokratie verzichten müssen, um Russland zu retten. Angesichts des Kriegs in Tschetschenien wirkte seine Überzeugung, dass eine Gesprächsbereitschaft der nationalen Elite die Lage in Russland zum Besseren wenden könnte, äußerst naiv, und viele sahen in dem Artikel eine Provokation.

Die Situation wurde nicht nur deshalb noch komplizierter, weil die Presse außer Kontrolle geriet, sondern auch wegen der skandalösen Resultate der Parlamentswahlen von 1995, bei denen die Regierungspartei trotz der Unterstützung der regionalen Presse Stimmen an die Kommunisten und an die Partei SHIRINOWSKIS verlor, auch wenn diese keinen Zugang zu den zentralen Medien mehr hatte.

Das neue Mediensystem war anders strukturiert als das frühere. Die Presse war in regionale Märkte zersplittert. In den Provinzen bedienten die Medien des Zentrums, verglichen mit den regionalen Publikationsorganen, nur einen unbedeutenden Bevölkerungsanteil. Das Fernsehen hatte unterdessen die Schlüsselposition für den gesamtrussischen Informationsraum besetzt. Im Vorfeld der Präsidentschaftswahlen war das Fernsehen bereits weitgehend unter der Kontrolle der Koalition der Regierungspartei. Den Sender ORT lenkte BERESOWSKI, im Sender RTR ersetzte man den widerspenstigen POPZOW durch Eduard SAGALAJEW. Zudem gelang es BERESOWSKI, GUSINSKI für den Wahlkampf zu gewinnen, dessen Fernsehanstalt NTV dem Image des Präsidenten Russlands während der gesamten Tschetschenienkampagne merklich Schaden zugefügt hatte (und sich selbst während dieser Zeit einen enormen Vertrauenskredit holen konnte).

Nun genügte aber offensichtlich die Kontrolle über die Medien noch nicht, um zu siegen; das hatte der Erfolg der Kommunisten und der Partei SHIRINOWSKIS bei den Parlamentswahlen, die (wie immer) unter starkem Druck der loyalen Massenmedien abgelaufen waren, in aller Deutlichkeit gezeigt. In dieser Situation vermochte eine Gruppe von Bankiers, die BERESOWSKI um sich geschart hatte, JELZIN, der ernstlich daran dachte, die Wahlen abzusagen, davon zu überzeugen, dass man immer noch alles zu seinen Gunsten wenden könne, wenn man von modernen Wahltechnologien Gebrauch mache.

Trotz ihrer formalen oder tatsächlichen Kontrolle hatten es die Medienbesitzer vor den Wahlen von 1996 nicht verstanden, ihre Organe für MasseninFORMATIONEN zu steuern. Es zeigte sich, dass die modernen Informations-

technologien jenes fehlende Glied waren, das es erlauben würde, die Massenmedien in den Wahlen wieder zu einem propagandistischen Apparat der Regierungspartei zu machen und so den Wahlsieg davonzutragen, oder, wie einige Beobachter behaupten, einen hinreichenden Schutzmantel für Wahlfälschungen abzugeben.

Der springende Punkt der neuen Technologien war, dass man mit ihnen, wenn man eine geschickte Informationsdramaturgie einsetzte, die von der Opposition lancierte Initiative abblocken und ein neues Image des Präsidenten entwerfen konnte. Allerdings mussten die Befürworter von Wahlen den Präsidenten zuerst davon überzeugen, dass man sogar dem Kandidaten mit der schlechtesten Wahlprognose den Wahlsieg quasi garantieren könne, wenn man die neuen Technologien und alle Medien, die dem Staat und dem politischen Kapital zur Verfügung stehen, gezielt einsetzt.

Die Ideologen der Wahlkampagne

Um diese nicht gerade einfache Aufgabe zu lösen, bereitete der *Fonds für eine effektive Politik*² während der Zeit vom 26. Januar 1995 bis zum 10. März 1996 einen strategischen Bericht über Siegestechnologien vor. Irgendwann zwischen diesen beiden Daten wurde Vertretern der Regierungsverwaltung und der Wahlkampagne eine Analyse mit dem Titel *Der Sieg des Präsidenten: Unser Ansatz* überreicht. Dieses zwar öffentliche, aber kaum bekannte Dokument verdient zitiert zu werden:

«Die Macht der Gegner des Präsidenten liegt nicht in der realen Unterstützung der Massen und nicht darin, dass sie Alternativen zur Politik des Präsidenten hätten – solche gibt es ganz einfach nicht, was zur Genüge bekannt ist. Ihre Macht liegt in der Art, wie sie kommunikativ Einfluss auf das bildhafte Denken, die Gefühle und die Präferenzen des vom Staat traumatisierten und «im Stich gelassenen» Durchschnittsbürgers ausüben, der keinerlei Machthabern vertraut. Ihre Macht liegt in horizontalen, informellen Strukturen [...]

Die Schwäche der Machtelite liegt in der elitären Geringschätzung der Meinungen «des Rests der Bevölkerung». Diese Haltung, die in der Zeit der Perestroika ihre Wurzeln hat und zu einem bürokratischen Vorurteil geworden ist, hat die realen lokalen Kommunikationskanäle der unteren

Schichten der Willkür der linken Aktivisten und anderer die «öffentliche Meinung» lenkenden Personen ausgeliefert [...]

In der zutiefst gespaltenen russischen Gesellschaft ist ein Konsens praktisch in keiner einzigen Frage möglich. Mit isolierten Bemühungen will eine ganze Reihe von offiziellen und halboffiziellen Gruppierungen dem Präsidenten heute dazu verhelfen, «auf demokratische Weise zu verlieren». Gerade deshalb ist es unmöglich, mit einer gewöhnlichen Wahlkampagne, welcher Art auch immer, ein Resultat zu erzielen. Es wird immer wahrscheinlicher, dass uns der Frühling 1996 eine lawinenartige Flucht ganzer Sektoren der Verwaltungs- und Wirtschaftselite auf die Seite des mutmaßlichen «unvermeidlichen Siegers» bringen wird [...]

Dass sich die russische politische Elite aufgrund der allgemeinen nationalen Entwicklung konsolidiert, ist möglich und mit der Zeit auch unumgänglich. Doch in den jetzigen Wahlen ist das nicht zu erreichen: Alleinige Voraussetzung wäre die Wiederwahl des Präsidenten, womit die Möglichkeit einer «zweiten Revolution» ausgeschaltet würde. Noch bevor die entsprechenden ökonomischen und politischen Prämissen geschaffen sind, müsste die Gesellschaft auf die Seite des Präsidenten übergehen. Der Präsident müsste noch vor dem Wahltag sowohl im Bewusstsein der Massen wie auch der Eliten siegen. Dass er, wie jedermann einleuchten würde, der Überlegene ist, würde sich dann wie ein finaler Schlag auf die politische Propaganda des Gegners auswirken.»³

In dem Bericht werden nach einer Analyse der Wahlgruppen und der Schwachstellen des Gegners verschiedene Wahlszenarien und ihre Strategien untersucht:

«Der Präsident bedarf zur Rückeroberung von Informationsraum einer neuen Erkennbarkeit für die Wähler. Und dafür braucht es neue Kommunikationskanäle, die nicht Kanäle der Machtelite sind. Die Propaganda wie auch die Antipropaganda sind bestrebt, ein Fenster zu schlagen, um den Menschen aus der Masse erreichen zu können, um auf die Ebene einer realen Massenkommunikation zu gelangen. Im Ringen um den Sieg ist nicht die administrative Kontrolle über die Massenmedien entscheidend, sondern die Dominanz in den Niederungen der Massen-

kommunikation, eventuell sogar auf der Ebene der «Diskussionen in der Familie» und des «Geredes des einfachen Volks».

Der eigentliche, tiefere Grund für alle Misserfolge beim Start der Kampagne JELZINS liegt darin, dass man falsche Hoffnungen in die realen Organisations- und Koordinationsressourcen des Wahlzentrums sowie in die Lenkbarkeit des Kandidaten selbst infolge seiner früheren Erfolge gesetzt hat. Der tiefere Grund für seine Erfolge ist die Schaffung eines Images, d. h. eines symbolischen Images einer zwar notwendigen, aber (innerhalb so kurzer Frist) praktisch nicht zu verwirklichenden Wirklichkeit. Es gibt keine Wunder, die Probleme bleiben, nach den Wahlen müssen sie auf ganz normalem Wege angegangen werden. Will man die Chance auf den Sieg nicht verpassen, muss man unbedingt ein Image «der bestmöglichen Lösung aller Probleme» schaffen. In anderen Worten, wir inszenieren etwas, das zu schaffen wir weder die Zeit noch die Möglichkeit haben [...] Der Präsident muss wieder der «Herrscher über die Gefühle» der Bevölkerung werden, ihr «Held», sobald er sich wieder den zentralen Platz auf der gesamtrussischen Arena gesichert hat. Doch heute sind es seine Feinde, die die Szenarien entwerfen. Unserer Ansicht nach liegt der Schlüssel zum Sieg in der Informationsdramaturgie der Kampagne [...]

Zudem sollte man die elektronischen Medien nicht zu einem Fetisch machen. Der zurzeit wachsende Chorgesang von Ruhmesworten, wie er von den Medien ins ganze Land hinausgetragen wird, bewirkt nur das Gegenteil. Was die Menschen untereinander weitererzählen, sind nicht vom Staat geschaffene Floskeln oder liebedienerische Hymnen auf die Staatsmacht, unter sich reden sie miteinander über das, was für sie wichtig und interessant ist.

Die Medien sind nur in dem Maße bedeutend, wie sie einen Inhalt liefern, Ideologeme und öffentliche Auftritte (Anlässe) für den «Klatsch» der Massen, d. h. für eine reale politische Diskussion an der Basis, wie sie in Russland auch nicht eine Minute lang aussetzt. Die politischen Initiativen und Situationen können in dem Maße auf die Basisebene übertragen werden (die Stufe der Massenkommunikation), wie sie inszeniert, «dramatisiert» sind, d. h. in dem Maße, wie sie zu einem interessanten und den Leuten verständlichen Stoff gemacht worden sind (zu einem Witz, einer Anekdote, einem Szenario, einem Mythos, all das gehört zur Vielfalt

der gesellschaftlich-politischen Dramaturgie). Zudem sind die Medien für die Kampagnen unerlässlich, damit eine direkte Verbindung von «der russischen Hauptstadt zur russischen Erde», also in die Provinzen, hergestellt werden kann.»⁴

Die McLuhan-Galaxie und die Öffentlichkeit

Gegen das Jahr 1996 hin konnte die Presse im Wettkampf um politische Einflussnahme und Werbung mit dem Fernsehen nicht mehr konkurrieren. Die Antikriegskampagne hatte gezeigt, dass die Bedeutung des Fernsehens derart gestiegen war, dass die Machtelite das staatliche Fernsehen im wahrsten Sinne des Wortes nicht weiterhin in den Händen von Oleg Popzow lassen konnten, einem Journalisten mit demokratischen Überzeugungen, der sich als Vertreter der so genannten vierten Gewalt gerierte.

In Wirklichkeit verlagerte sich nach den Straßenkämpfen im Oktober 1993, als das russische Parlament zerschlagen wurde und eine neue Verfassung die Vormachtstellung der Exekutive verankerte, der politische Prozess in den symbolischen Raum der Fernseh- und Rundfunkmedien. Der Wettstreit der Medienimages der Politiker unterscheidet sich grundlegend von dem «Kampf der Ideen» oder dem Wettstreit unter den Parteien zu Beginn der Perestroika, die eine Zeit der Zeitungen und Zeitschriften gewesen war. Heute nun haben wir es jedoch nicht mehr mit jener «Öffentlichkeit» zu tun, von der die unabhängigen Publizisten Anfang der neunziger Jahre noch geträumt hatten. Um die heutige Situation zu verstehen, muss man zur Logik greifen und sich mit den Personen und der Dramaturgie ihrer Beziehungen und den Prozessen befassen, die sich in den letzten Jahrzehnten in den Medien abgespielt haben.

In der Mitte der neunziger Jahre wurde Russland Teil der *globalen McLuhan-Galaxie*, wie sie von Manuel CASTELLS beschrieben worden ist.⁵ Zu diesem Schluss kommen wir, da wir davon ausgehen, dass die Entwicklung der Mediensysteme Russlands den globalen Veränderungsprozessen unterworfen ist. Dazu möchten wir CASTELLS selbst und seine Gedanken zum Fernsehen zitieren:

«Because of the low definition of TV, McLUHAN argued, viewers have to fill in the gaps in the image, thus becoming more emotionally involved

in the viewing [...]. Such involvement does not contradict the hypothesis of the least effort, because TV appeals to the associative/lyrical mind, not involving the psychological effort of information retrieving and analyzing [...]. This is why Neil POSTMAN, a leading media scholar, considers that television represents an historical rupture with the typographic mind. While print favors systematic exposition, TV is best suited to casual conversation. To make the distinction sharply, in his own words: «Typography has the strongest possible bias towards exposition: a sophisticated ability to think conceptually, deductively and sequentially; a high valuation of reason and order; an abhorrence of contradiction; a large capacity for detachment and objectivity; and a tolerance for delayed response.»

While for television, «entertainment is the supra-ideology of all discourse on television. No matter what is depicted or from what point of view, the overreaching presumption is that it is there for our amusement and pleasure.»⁶

Solche Folgerungen lassen Zweifel aufkommen, ob tatsächlich dem Fernsehen die Verbreitung von ideologischen Systemen anzulasten ist, insbesondere wenn man es mit der sowjetischen Propagandamaschinerie vergleicht, die in erster Linie über die Presse Einfluss ausübte. Doch bei diesem Schluss stehen zu bleiben hieße zu sehr zu vereinfachen, und da wir es mit dem gedruckten Wort zu tun haben, wollen wir auch versuchen, den Dingen auf den Grund zu gehen.

Eine Ideologie kann nur dann eine dominierende Position erlangen, wenn es ein Machtzentrum gibt. Im postsowjetischen russischen Staat haben sich jedoch mehrere solcher Zentren gebildet, und es werden immer wieder neue auftauchen. Das Fernsehen schafft einen offenen symbolischen Raum, ein Schlachtfeld, und diktiert die Regeln des Kampfes, doch Zugang zu diesem Feld haben nun praktisch ausnahmslos alle:

«[...] das Fernsehen ist zum kulturellen Epizentrum unserer Gesellschaft geworden, die kommunikativen Gestaltungsmöglichkeiten des Fernsehens sind zu einem radikal neuen Mittel zur Übermittlung von Information geworden, seine Eigenschaften kann man wie folgt beschreiben: seine Anziehungskraft, die emotionale Stimulierung der Realität, die Leichtig-

keit der Rezeption, die nur ein Minimum an psychologischem Aufwand erfordert.»⁷

Das, was den Zuschauern nicht auf der Ebene vernünftiger Überlegungen mitzuteilen ist, kann seinem Bewusstsein mit Hilfe einer Kombination von Bildern eingefloßt werden, die auf der Ebene von Mythen leicht im Gedächtnis behalten und mit einem Sinn behaftet werden. Hier nähert sich das Fernsehen in seiner Funktion den Zeitungsbildern, Karikaturen oder illustrierten Wahlflugblättern an. In einem dramatischen öffentlichen Schauspiel begegnen sich hier auf dem Bildschirm Helden und Heldinnen, Feinde und mystische Kräfte. Das Schema für ihre Konflikte und deren Ausgang wird von der *öffentlichen Bühne* vorgegeben, die hier das attraktive, aber in der Fernsehwirklichkeit unerreichbare Ideal einer «Öffentlichkeit» ersetzt. Das Fernsehen appelliert nicht an den Verstand, sondern an den Glauben.

Um das Publikum manipulieren zu können, muss man also die Regeln des Dramas und die Logik der Mythen nutzen. Wenn der Regisseur eines *öffentlichen Schauspiels* einfallsreich ist, genügend Durchhaltewille hat und sich auf hinreichende finanzielle Ressourcen abstützen kann, können die Zweifel und der Mangel an Glaube beim Zuschauer überwunden werden. In diesem Fall erreicht die Botschaft ihre Adressaten.

Gerade diese Hypothese wurde während der Wahlen in Russland im Jahre 1996 erfolgreich erprobt. Anstatt Boris JELZIN zu «unterstützen» (man hielt eine einfache Unterstützung des Fernsehens für unzureichend), wurde das Fernsehen, insbesondere die Nachrichtensendungen, zum *Hauptinstrument* der Kampagne.

Hinsichtlich der Frage, ob im Vergleich zur «Öffentlichkeit» die «öffentliche Bühne» nicht zu schmal sei, gehen die Ansichten auseinander. Verschiedene Diskussionen zu diesem Thema haben gezeigt, dass die «öffentliche Bühne» weithin nicht etwa als ein Kommunikationsmittel, sondern eher als eine Art Engpass verstanden wird. Mir scheint, dass eine solche Einstellung jenen Intellektuellen und Forschern eigen ist, die viel zu große Stücke auf den Kanon des wissenschaftlichen Denkens halten, als dass sie einen Unterschied zwischen der Kultur des gedruckten Wortes und der des Fernsehens machen würden.

Auf einer Konferenz gibt es diejenigen, die ihren Beitrag vom Blatt ablesen, und andere wiederum, die lieber improvisieren. Wissenschaftliches Wissen

wird nach den Gesetzen des Buchs strukturiert, weshalb eine wissenschaftliche Arbeit oft viel zu kompliziert ist, als dass der Vortragende deren Logik aus dem Gedächtnis heraus wiedergeben könnte. Nicht allen ist das Redner-talent gegeben, und nicht jeder stellt sich gerne einem Publikum zur Schau. Es wäre eigentlich logisch anzunehmen, dass für solche Leute die Vorstellung einer «Öffentlichkeit» attraktiv wäre. Gleichzeitig kann man schwerlich ver-neinen, dass es oftmals interessanter ist, jemandem zuzuhören, der bei seiner Präsentation nicht einer Papierlogik folgt, sondern seinen Standpunkt nach den Regeln der gesprochenen Sprache darlegt und dabei nicht vergisst, auch einmal einen Witz einfließen zu lassen, seinen Kontrahenten herauszufor-dern und die Zuhörer ab und zu mit einer rhetorischen Frage oder einem im Voraus vorbereiteten Paradox aus dem Konzept zu bringen. Solche Redner gewinnen die Aufmerksamkeit ihrer Zuhörer viel eher; meistens wird das, was sie sagen, leichter aufgenommen, auch wenn oft in einer vereinfachten Form und zudem fehlerhaft. Und dennoch haben wir es hier mit einem Spiel zu tun, das nach den Regeln der «öffentlichen Bühne» gespielt wird.

Damit ist ein einleuchtendes Beispiel gegeben, insofern darin alle Beson-derheiten, Vorzüge und Mängel dieser Konzeptionen enthalten sind. Bei dieser Art von «Öffentlichkeit» lässt die vorprogrammierte Darlegung des Materials all jene einschlafen, die die Spezialterminologie nicht beherrschen, der Entwicklung eines Gedankengangs nicht folgen können oder sich nicht für die im Vortrag behandelten Probleme interessieren. Die Zuhörerschaft schweigt wohlgezogen und döst vor sich hin.

Ein guter Redner hingegen kann die Aufmerksamkeit aller Zuhörer fesseln und auch halten. Die Emotionalität der gesprochenen Sprache, anschauliche Beispiele und Witze machen einen Vortrag nicht nur für Spezialisten leicht-er fasslich und interessant, sondern für die ganze Zuhörerschaft. Die Zuhö-rer werden angeregt und reagieren (falls es sich nicht um eine Vorlesung für finnische Studenten handelt) emotional auf den Vortrag, es werden danach viele Fragen gestellt, oft völlig idiotische, weil viele der Anwesenden mit dem Thema nicht vertraut sind oder gewisse Thesen aus dem Vortrag falsch in-terpretiert haben.

Diejenigen, die nicht einverstanden sind, fangen heftig zu diskutieren an, manchmal sind ihre Argumente schlagkräftiger als die des Vortragenden, aber wenn der Redner sich seines Standpunkts weiterhin sicher bleibt, kann

er auch die Zuhörer von dessen Richtigkeit überzeugen, zumindest jene, die nur mit Mühe verstehen können und nur aus seinem Munde hören wollen, wovon die Rede ist. Es kommt auch vor, dass die Zuhörer sowohl mit dem Vortragenden wie auch mit jenen einverstanden sind, die seine Thesen in Frage stellen. In der Regel weckt ein guter Redner Sympathien. Wenn aber ein Redner bei seinem Vortrag «daneben haut» oder etwas Unwürdiges tut, kann er Antipathien hervorrufen – in jedem Fall aber ist die Wahrscheinlichkeit größer, dass die Zuhörer emotional reagieren, sei es nun positiv oder negativ, als dass sie neutral reagieren, d. h. den Vortrag auf die Art und Weise rezipieren, mit der sich jemand begnügen muss, der geduldig mit monotoner Stimme die Informationen über seine Forschungen vom Blatt abliest.

In der Regel kennt sich eine Zuhörerschaft in den dargelegten Problemstellungen nur wenig aus. Aber wenn man sich bei einer Zeitungsrubrik eines elitären bürgerlichen Presseorgans des 18. Jahrhunderts, das HABERMAS als Grundlage für den Bau seines Modells der Öffentlichkeit nimmt, noch vorstellen kann, dass eine rationale, exakte Argumentation mit einer detaillierten Darlegung des Wesentlichen eines Problems über die oberflächliche Meinung eines Journalisten oder Gegners siegt, so kann man in den Massenzeitungen des 20. Jahrhunderts schwerlich mehr von den gleichen Grundlagen ausgehen – nur Abkömmlinge des ideokratischen sowjetischen Systems konnten Anfang der neunziger Jahre noch an die Möglichkeit eines solchen Phänomens glauben. Und was das Fernsehen betrifft, so kann nur der an den Sieg der Vernunft glauben, der annimmt, dass in einem Gerichtsprozess immer das Recht gewinne.

Die Folgen der Informationskampagnen für die Massenmedien und das Massenbewusstsein

Auf interessante Weise charakterisiert Georgi WINOKUROW die Informationskriege neueren Typs in seinem Artikel *In den Schützengräben der Informationsschlachten*, der im Internet im *Russischen Journal* veröffentlicht wurde:

«Hier wohnen wir dem Kampf von Polit- und Finanztitanen bei, den sie mit Hilfe «respektabler» Massenmedien führen, die alle eine etwa gleich große Bedeutung hinsichtlich ihres Platzes im Medienestablishment und einen vergleichbaren Einfluss auf die öffentliche Meinung und die poli-

tische Elite haben. Das bedeutet nicht einfach, dass die Kampfmethoden komplizierter geworden sind, sondern, und das ist der springende Punkt, dass ein Übergang stattfindet von einer Nutzung von Information als Mittel zum Kampf hin zur einer Anwendung von sinnmanipulierenden Technologien zum Selbstzweck. Von jetzt an wird die Schlacht so geführt, dass auf einem einzigen Informationsfeld polar entgegengesetzte, aber an Bedeutung und Interpretation gleich starke Gegner aufeinander treffen, und dies ruft ganz neue und noch raffiniertere Formen ins Leben, wie man mit Propaganda eine Wirkung erzielen kann, die heutzutage nicht in einer angewandten, sondern in einer selbständigen Bedeutung auftritt.

Damit die öffentliche Meinung zu einem wirksamen Element im politischen System aktiviert werden kann, müsste sie vorerst einmal zumindest als ein Phänomen der gesellschaftlichen Beziehungen existieren, als eine geäußerte Willensbezeugung bestimmter sozialer Gruppen. Stattdessen haben wir es im besten Falle mit einer passiven und trägen ›Stimmung der Massen‹, im schlimmsten Falle mit einem ohnehin wenig vernünftigen ›kollektiven Unbewussten‹ zu tun.»⁸

Nach Ansicht des Autors kann nun aber die öffentliche Meinung trotzdem eine treibende Kraft sein, aber nur «als ein Zeichen ihrer selbst, und gerade in dieser Rolle wird sie von den konkurrierenden Parteien verwendet». Im Laufe der Informationskriege Ende der neunziger Jahre wurde die öffentliche Meinung nicht verwirklicht, d. h., sie wurde nicht zu einer *Realität*, sondern nur als eine Drohung, als eine Möglichkeit geltend gemacht, die zu verwirklichen übrigens niemand weder die Zeit noch, genau genommen, einen Grund hatte.

«Nicht die Macht der öffentlichen Meinung, sondern gerade und nur die Interpretation dieser Macht und die ihr verliehene übertriebene Bedeutung erweisen sich als ein Argument, das die, die manipulieren wollen, dem Schiedsrichter vorbringen, von dem als Zeichen der eigenen Macht abhängt, welcher Entscheid getroffen wird. Anstatt nun aber mühselig eine Zivilgesellschaft zu entwickeln und eine wirkliche öffentliche Meinung zu bilden (und sei diese auch manipulierbar und voreingenom-

men), um nachher durch diese einen realen politischen Druck auf die Zentren der Machtbefugnisse auszuüben, passt es den Medienmagnaten in Wirklichkeit weit mehr, diesen Zentren einzureden, sie stünden isoliert und in einer panischen Abhängigkeit von der ›Stimme der Volksmassen‹ da, die doch eigentlich bei ihnen selbst zu Hause in der Küche ohne jegliche Vermittlung geschaffen worden ist, und direkt auf die ›entscheidungsfallende Person‹ einzuwirken, indem sie mit dem Schreckgespenst einer öffentlichen Meinung drohen.

Deshalb ist auch der Umstand nicht von großer Bedeutung, dass es bisher noch niemand gelernt hat, richtig einzuschätzen, wie effektiv und einflussreich eigentlich die Propaganda der Massenmedien ist, wie auch überhaupt die Tatsache, dass es eine solche Beeinflussung gibt: Die Macht der Massenmedien als ein Mittel zur Bildung einer öffentlichen Meinung ... Von Bedeutung ist die Tatsache, dass eine stürmische Propagandakampagne lanciert worden ist, und ihr Intensitätsgrad (genauer gesagt ihre Zügellosigkeit), keineswegs aber, wie groß ihr Resultat ist; es gilt sozusagen die ›Methode des großen Aufwands‹ zur Einschätzung der Effektivität: Da im Fernsehen und in den Zeitungen nun einmal viel Aufhebens gemacht wird, kann man doch sehen, dass es ein Resultat gibt.»⁹

Das heißt nun aber nicht, dass die Informationskriege ganz ohne Resultate verliefen. Im Gegenteil: Wird die ganze Gesellschaft von den Medien erfasst, dann können solche «ausespionierten Informationen» eine Masse von Resultaten und Folgen erzeugen, die von niemandem, auch nicht den Anstiftern selbst, geplant worden sind.

«Schließlich wird die einer propagandistischen Mitteilung von allem Anfang an innewohnende rationale Auslegung eines Geschehens mythologisiert und in ihrem Wesen nach irrationale und der Form nach sinnlich-emotionale nihilistische Massenvorstellungen transformiert [...]

Um die dem gewohnten Wertesystem widersprechenden Wertvorstellungen und die den üblichen Verhaltensmodellen widersprechenden Handlungen der Hauptfiguren des inszenierten ›Bankenkriegs‹, die durch die Medien ad absurdum geführt wurden, erfassen zu können, gräbt der Rezipient aus der Tiefe seines Bewusstseins eine andere, archaische Logik

hervor und interpretiert das ganze Geschehen nicht mehr mit Kategorien einer juristischen und politischen Analyse, er versucht auch nicht, es sich auf eine alltägliche Weise zu erklären, sondern über Bildsymbole, die in den Archetypen des kollektiven Unbewussten basieren.»¹⁰

Nach Ansicht der Spezialisten des *Fonds für eine effektive Politik* (FEP), die während dieser Zeit die Regierung tatkräftig berieten, liegen die Gründe für die weite Verbreitung der Informationskampagnen darin, dass die Machtelite durch die Informationstechnologien missbraucht wurde. Da sich im Laufe der Wahlkampagnen gezeigt hatte, wie effektiv sie sein können, empfand man sie als so etwas wie eine Antwort auf alle Fragen, wie eine Erfolgsformel in der heutigen Politik. Anstatt politische Strategien auszuarbeiten und diverse politische Beschlüsse zu fassen und umzusetzen, griffen die Machthabenden zu den *Techniken des Krisen-Image-Makings* und zu «grauen» Techniken (Informationslecks etc.), wie es der FEP nennt. Das Ergebnis war, dass alle Akteure auf dem Informationsfeld neue Informationstechnologien erlernten, ohne damit jedoch qualitativ eine Änderung der Situation herbeizuführen.

Obwohl die Experten des FEP beflissen auf eine Untersuchung der Gründe für diesen Sachverhalt verzichteten, ist doch offensichtlich, dass diese Gründe darin zu suchen sind, dass jene Gruppe, die die Wiederwahl Boris JELZINS zum Präsidenten zustande brachte, sich damit ihre Pfründe sichern konnte. Gemeint ist hier in erster Linie einmal der Journalist und JELZIN-Biograph Walentin JUMASCHEW, der nach der Ernennung von Anatoli Tschubais zum ersten Vize-Premier an die Spitze der Staatsverwaltung gelangte. Sein Berater in Öffentlichkeitsbelangen war gerade Boris BERESOWSKI, was allein schon viel darüber aussagt, wie groß der Einfluss dieses Beamten war. Im Übrigen sei erwähnt, dass der FEP Teil dieser ganzen politischen Kampfstrategien war.

In ihrem Vortrag *Steuerbare Krisen als eine nicht lenkbare Waffe*¹¹ zählten die Experten des *Fonds* die Veränderungen im Informationssystem auf, die dadurch entstanden waren, dass die Akteure die neuen Informationstechnologien erlernt hatten, und kamen zum Schluss, dass die Staatsmacht ihr Monopol auf eine Krisenpolitik eingebüßt habe:

«Erstens können die mittleren und unteren Kader, die Stadträte, Gouverneure, Gewerkschaften, Rektoren usw., unter Mitwirkung der Massen inzwischen ›Krisenpakete schnüren‹; die Massen haben es gelernt, die Journalisten zu manipulieren und ein informationspolitisches Schauspiel glaubwürdig aufzuführen. Zweitens hat die in den Augen der Gesellschaft gesplante Staatsmacht ihr Recht auf Dominanz eingebüßt.

Der Verlust des Inszenierungsmonopols für Medienkampagnen bedeutete für die Bundesbehörden nicht nur eine empfindliche Einbuße an Kontrolle über den Staat, sondern auch den Gewinn einer neuen, machtvollen Waffe für all jene, die von ihr Gebrauch zu machen wünschen. Wenn eine ›Krisenwaffe‹ von allen benützt wird, verstärkt sich auch ihre allgemeine Wirkung um ein Vielfaches. Und im Endergebnis wird nicht irgendeine, sondern die Hauptkomponente, d. h. die Krisenkomponente des Informationsfeldes, verstärkt.

Die Steuerung der Krise im Massenbewusstsein verursachte eine Kette nicht steuerbarer Krisen, und es entstand eine Krisenerwartungshaltung. Seit der Zeit des ›Bankenkriegs von 1997‹ [die Schlacht um Svjaz'invest, Anmerkung des Verf.] wird das Bewusstsein und das Verhalten der Massen künstlich neurotisiert und in einem ewig aufgeregten, nicht adäquaten Zustand gehalten. Auch dort, wo dies zu positiven Resultaten geführt hat, sind diese unbeständig, instabil und ungewiss, was ihre längerfristigen Auswirkungen auf das Prestige der Regierung betrifft.»

Dabei ist dies nicht der einzige und bei weitem nicht der gefährlichste Effekt. Weil dieses Dokument abgefasst wurde, als gerade der «Schienenkrieg» der Grubenarbeiter seinen Höhepunkt erreicht hatte und sich eine Wirtschaftskrise anbahnte, gerieten die Analytiker des FEB in den Bann neuer Ereignisse im symbolischen Raum der Massenmedien, die von einer beinahe vorrevolutionären Situation im Lande zeugten:

«Auf der Grundlage der Krisenerwartungshaltung bildete sich der neue Typ des Krisensubjekts heraus. Im Wortschatz der Medien wird es das Volk genannt, gemeint ist der Ungehorsam der Massen zur Unterstützung einer der von den Medien gutgeheißenen Forderungen, unter dem Patronat des einen oder anderen von den Medien gutgeheißenen Nach-

richtensprechers [...]. Kennzeichnend für ein Image sind folgende Eigenschaften: sein positiver Charakter, es ist praktisch unmöglich, an der Erscheinungsform irgendwie maßgeblich Kritik zu üben, die leichte Manipulation der Erscheinungsformen durch die Medien und sonstiger druckausübende Schattengruppen. Weil hier ein neues politisches Potenzial von ungeheurer Bedeutung erahnt wird, beginnt auf dem Feld der konkurrierenden Kräfte ein heftiger Kampf um die Rolle dessen, der «in erster Linie die Interessen des Volks zum Ausdruck bringt». Demjenigen, der in diesem Kampf gewinnt, eröffnen sich eine einmalig vorteilhafte Position und unleugbar gute Wahlperspektiven.»

Während Informationskriegen funktionieren die Massenmedien auf eine eigene Art und Weise, die zur Folge hat, dass die Medien aufhören, die Kommunikation in der Gesellschaft zu fördern oder eine möglichst adäquate Vorstellung der Realität zu liefern, und das Wichtige nicht mehr vom Sekundären, das Unwesentliche nicht mehr vom Bedeutenden trennen.

Gleb PAWLOWSKI, der Präsident des FEP, führte diese Entwicklung auf die Bildung einer Klasse von *Medienbürokraten* zurück, die an der Fortführung der Machtkämpfe innerhalb der Regierung interessiert seien, da jeder solche Kampf für die Chefredakteure und Journalisten eine Quelle für einen Extra-profit bedeute.¹² Die Waffe der Medienmagnaten entwickelte eine Eigendynamik und blockierte die Elite in ihren Möglichkeiten, die Gesellschaft auf einer mehr oder weniger rationalen, langfristigen politischen Ebene wirksam zu steuern.

«Das Resultat ist, dass die Medien faktisch ihre Mittlerrolle zwischen der Gesellschaft und den Machthabenden verloren haben, die Rolle eines Katalysators gesellschaftlicher Veränderungen, dass ihre Fähigkeit, als Mittel zum Dialog zwischen gesellschaftlichen Gruppen zu wirken, bedeutend abgenommen hat. Die russische Gesellschaft empfindet die Medien nun oft als eine Weiterführung der Politik «mit schmutzigen Methoden», der Diffamierungskampagnen, als ein Instrument der Mächtigen dieser Welt in ihrem Kampf um mehr Macht, die den alltäglichen Nöten und Sorgen der gewöhnlichen Leser gegenüber gleichgültig sind. In den Massenmedien hat sich eine Atmosphäre herausgebildet, die keinerlei öffent-

liche, sondern nur mehr private Interessen spiegelt, die von dem tatsächlichen Befinden, der Stimmung, den Präferenzen des größten Teils der Bevölkerung des Landes weit entfernt ist.»¹³

Die Elite der Politik und der Finanzwelt betreibt mit Hilfe der Medien eine Art Selbstintoxikation, während der Bereich der «realen Massenkommunikationen» (nach der Definition des FEP) sich allmählich *in eine Opposition nicht nur zu den Machthabenden, sondern auch zu den Medien* verlagert.

Wir möchten nun aber das Thema der Informationskampagnen nicht mit einem eindimensionalen Werturteil abschließen. Die neuen Informationstechnologien sind nicht nur eine Zeiterscheinung, sondern ein unausweichliche Folge der globalen Veränderungen der Informationssysteme. Deshalb möchten wir ganz besonders jene Medienkampagnen erwähnen, die man bedingt «positiv» nennen kann, d.h., die der bestehenden politischen Ordnung zu ihrer Legitimierung und Institutionalisierung verhelfen, oder anders und in der Terminologie derer gesprochen, die sie ausgearbeitet haben, die Entwicklung *einer Zivilgesellschaft* ermöglichen. Ein solches Szenario war Teil der Kampagne *des starken Starts* der Reformen «des Teams junger Reformer», die ein unrühmliches Ende genommen hatten. Aber begonnen hatte alles ganz anders.

Eines der Ergebnisse der Präsidentschaftswahlen von 1996 bestand darin, dass sich ein ständiger Beratungsmechanismus von Vertretern der Exekutive und Spezialisten herausbildete, die für die Public Relations verantwortlich waren. Während der Wahlkampagnen fanden diese Treffen und Besprechungen meist jeweils am Freitag statt, nach dem Wahlsieg wurde beschlossen, diese «Freitagskonsultationen» auch weiterhin durchzuführen. Die Vertreter des Präsidenten und der Regierung, die am Wahlkampf teilgenommen hatten, konnten damit ihr traditionelles politisches Instrumentarium durch neue Informationstechnologien erweitern.

Diese Zusammenarbeit hatte zur Folge, dass einen Monat nach der Ernennung Boris NEMZOWS zum ersten Vize-Premier der russischen Regierung eine Kampagne zur Verbreitung eines bestimmten Image des «Teams junger Reformer» lanciert wurde. Für dieses öffentliche Image der Regierung war die Ernennung NEMZOWS ein Schlüsselfaktor, war doch mit ihm ein Politiker dem Regierungsapparat beigetreten, der zu jener Zeit ein extrem hohes

Vertrauen unter der Bevölkerung genoss (nach einer Schätzung des FEP über 40 Prozent).

Aufgabe dieser Medienkampagne war es, den Erfolg weiter auszubauen, das Bild eines «geschlossenen Teams von Reformern» zu zeichnen, «die fähig sind, in der Wirtschaftspolitik den Durchbruch zu schaffen», sowie sicherzustellen, dass die unpopulären Maßnahmen, mit denen sich die Regierung TSCHERNOMYRDIN-TSCHUBAIS-NEMZOW befassen musste, durchgeführt werden konnten. Die Kürzungen der Budgetausgaben und der Vergünstigungen waren wesentliche Punkte in der Politik des neuen Kabinetts, das dabei auf harten Widerstand der Staatsduma stieß, in der die Mehrheit linken Fraktionen angehörte.

Im Verlauf dieser Kampagne musste also eine öffentliche Meinung gebildet werden, um so die Gesellschaft über die Notwendigkeit von Budgetkürzungen und einer Überarbeitung des noch aus der Sowjetzeit stammenden Subventionierungssystems zu unterrichten. Zudem wurde während der Kampagne die Eingabe an das Verfassungsgericht zur Abschaffung der 5-Prozent-Hürde bei den Wahlen in die Duma ausgearbeitet, da diese eine Diskriminierung für die gesellschaftlichen Organisationen bedeutete. Die Wichtigkeit dieses Schritts lag insbesondere darin, dass im Fall eines Misstrauensvotums der linken Opposition und vorgezogener Neuwahlen die Gefahr bestand, dass dabei die großen Parlamentsfraktionen in kleinere gesellschaftliche Verbände zersplittert würden, von denen ein bedeutender Teil 1995 die notwendigen 5 Prozent nicht hatte erreichen können, da sie bloß zwischen 2 und 4,5 Prozent der Wählerstimmen erhalten hatten. Es war für niemanden ein Geheimnis, dass die Proteste vom Kreml finanziert wurden und dass diese kleineren Gruppen bei eventuellen Wahlen eine reale Chance hätten, von den Medien des Kremls und seiner Verbündeten ernsthaft beachtet zu werden: Es bestand also eine zweifache Gefahr.

Als positive Aspekte der «*Kampagne des Teams junger Reformer*» sind schließlich die Projekte zur Entwicklung einer «*Zivilgesellschaft*» sowie die «*positive Herausforderung*» zu bezeichnen. Das «*Projekt einer Zivilgesellschaft*» verfolgte insbesondere das Ziel, einen Wandel des politischen Diskurses herbeizuführen, indem einer Vielzahl von nicht im Parlament integrierten gesellschaftlichen Organisationen und Vereinen die Möglichkeit gegeben werden sollte, auf der öffentlichen Bühne aktiv zu sein. Das Projekt ging davon

aus, dass es in Russland bereits eine Zivilgesellschaft gab, und zwar in der Form zahlreicher nicht staatlicher, nicht kommerzieller Organisationen, die bisweilen im gesellschaftlichen Leben eine wichtige Rolle einnehmen (das Komitee der Soldatenmütter, Umweltschutzorganisationen, Feministinnen und die Partei der Frauen Russlands, Jugend- und Kriegsgegnerverbände, die Grünen). Die Idee des Projekts war, dass diese Organisationen in ihrer Gesamtheit ein neues, im Entstehen begriffenes System einer Selbstorganisation der Gesellschaft darstellen sollten, das man unter bestimmten Bedingungen und mit gewissem finanziellen Aufwand zu einer neuen Stütze der Macht in Russland machen könnte, die nicht von der Intelligenz und der Mittelklasse getragen würde.

«Die positive Herausforderung» war eine Organisation von positiven regionalen Initiativen als Reaktion auf die Entfremdung der Regierungsprogramme vom Volk. Diese Initiativen kamen jedoch nicht von den Gouverneuren, sondern von gesellschaftlichen Organisationen und folgten dem Prinzip des Grundsatzes «Ihr im Zentrum habt einen Entscheid gefällt, aber bei uns sitzen die Kommunisten, da klappt ohnehin nichts, versucht doch mal, die Situation da noch zu ändern».

Höhepunkt der «Kampagne des Teams junger Reformer» war die Ausarbeitung eines Regierungsprogramms, das «die sieben Programme des Ministerkabinetts» betitelt wurde. Dank dieser «Verpackung» gelang es der Regierung, die einzelnen Schritte des Programms in einer relativ unverfälschten Form breit erläutern und dabei die verschlumpten Möglichkeiten des überholten Diskurses über notwendige Reformen umgehen zu können, der im öffentlichen Bewusstsein inzwischen nur noch hohl klang und jeglichen Sinn verloren hatte.

Die Kampagne wurde Anfang Sommer 1997 wegen der Einstellung der Finanzierung fallengelassen. Aller Wahrscheinlichkeit nach lag der Grund für das Fallenlassen der «Zivilgesellschaft» und der «positiven Herausforderung» in der Angst vor der potentiellen Unvorhersehbarkeit unabhängiger Organisationen und in den offensichtlichen Lügen der «positiven Herausforderung». Weitere ähnliche Projekte gab es im «Team junger Reformer» allerdings nicht. Und so ging der Exekutive, obwohl es der Regierung in einem ersten Schritt gelungen war, sich einen taktischen Vorsprung zu holen, ihr anfänglicher Schwung wieder verloren. Schließlich wurde das «Team

junger Reformer» infolge ein paar gewaltiger Kampagnen, angefangen bei *Svjaz'invest* bis hin zu den «Angelegenheiten der Schriftsteller», von seinen Rivalen zu Boden gedrückt.

Hätte noch irgendetwas die Regierung TSCHERNOMYRDIN-TSCHUBAIS-NEMZOW retten können? Im Großen und Ganzen muss man zugeben, dass das Ministerkabinett in den Jahren 1997–1998 eine riskante und in vielen Punkten sinnlose Politik führte, indem es einen extrem hohen Rubelkurs unterstützte und die Ausgaben durch eine Finanzpyramide kurzfristiger Staatsobligationen, durch die Privatisierung und die zurückgehaltenen Lohnauszahlungen sowie der Kürzung der Sozialleistungen zu begleichen versuchte. Diese Politik führte dazu, dass das Parlament in Opposition zur Regierung ging, dass es zu einer Reihe politischer Krisen (darunter dem «Schienenkrieg») kam und die Wirtschaft vor dem Ausbruch der globalen Krise extrem anfällig war. Der FEP hatte für die Regierung alles getan, was er konnte, doch sie war im Grunde genommen bereits dem Untergang geweiht.

Das positive Programm der jungen Reformer, allem voran die Abschaffung des Systems der bevollmächtigten Banken, die Einführung von Wettbewerbsbestimmungen für Staatsaufträge, Privatisierungsaufträge «nach ehrlichen Regeln» und eine Einschränkung der Befugnisse der Monopole, war eigentlich ein erster Versuch gewesen, nach liberalen Grundsätzen konstruktiv an der Zweiten Republik zu arbeiten. Allerdings wurde dieser Versuch zu einer Zeit unternommen, als es dafür bereits keine reale politische Unterstützung mehr gab, weder in der Gesellschaft, noch im Parlament und sicher nicht mehr unter den Besitzern der Massenmedien, die dank ihrer engen Beziehungen zur Regierung große Gewinne erzielten und nicht mehr bereit waren, auf ihre zur Gewohnheit gewordenen Strategien zur Vermehrung ihres Kapital zu verzichten. Ganz im Gegenteil: Das Programm zum Kampf gegen das organisierte Verbrechen und die sozial-wirtschaftliche Politik, die von der Folgeregierung Jewgeni PRIMAKOWS initiiert wurde, fand sowohl in der Gesellschaft wie auch im politischen Establishment sofort breite Unterstützung, dass man, wie sich bald zeigte, nicht zu viel Rücksicht auf die Interessen der großen Medienbesitzer nehmen musste. Unter PRIMAKOW leitete z.B. die Staatsanwaltschaft eine Untersuchung der Geschäftstätigkeit Boris BERESOWSKIS ein. Diese Regierung, die sich nach der Finanzkrise vom August 1998 hatte behaupten können, wurde im Laufe jenes Jahres, in dem PRI-

MAKOW sich als Premier bewähren konnte, zu einem realen Machtzentrum, das es verstand, dem Druck von Seiten des Kremls weitgehend Widerstand zu leisten, der sich vor den Augen der Bevölkerung zu einer Art neuen KPdSU, diesmal allerdings mit einer liberal-demokratischen Ideologie, gewandelt hatte. Es ist nicht erstaunlich, dass diese Regierung zwar Zielscheibe ununterbrochener Angriffe durch die Massenmedien der großen Medienkonzerne wurde, PRIMAKOW aber trotzdem bei den Parlaments- und Präsidentschaftswahlen von 1999/2000 praktisch als nationaler Held galt.

Um einen Wahlsieg des Blocks LUSCHKOW-PRIMAKOW zu verhindern, mussten die vereinten Kräfte der dem Kreml nahestehenden Medien aufgeboten werden wie auch Sergej DORENKOS Fähigkeit zur Provokation, der PRIMAKOW und LUSCHKOW tagtäglich während der gesamten politischen Saison im Herbst 1999 zu den Haupteinschaltzeiten im ersten Kanal des «öffentlichen» russischen Fernsehens attackierte. Weiterhin brauchte es dazu den alternativen Wahlblock «Einheit», den Tschekisten PUTIN, den zweiten Tschetschenienkrieg und den Rücktritt JELZINS, vom filigranen Gebrauch von Ritualen und kulturellen Kodes erst gar nicht zu sprechen. Grigori WINOKUROW hatte Recht, als er schrieb, dass das Bewusstsein der Massen beginnt, Ereignisse auf der archaischen Ebene von Mythen zu deuten, wenn im Informationssystem ein mächtiger und aggressiver Lärm gemacht wird.

In gewissem Sinne hätte nur ein zweiter PRIMAKOW den Ex-Premier PRIMAKOW bezwingen können. Die Aufgabe, über ihn zu siegen, führte demnach dazu, dass auf einem symbolischen Feld ein Doppelgänger geformt werden musste, dessen Image man einfach noch ein paar vorteilhafte Züge hinzuzufügen brauchte. So hatte der neue Held zum Beispiel jung zu sein, da PRIMAKOW alt war, er hatte wendig und dynamisch zu sein, wo der alte zögerlich und etwas schwerfällig war. Wenn PRIMAKOW genetisch dem Kulturkode der BRESHNEW-Zeit entstammte, so hatte der neue Held eine nicht minder starke und populäre Kulturtradition nachzuahmen. Wo PRIMAKOW trotz aller demonstrierten Härte seiner Politik doch friedliebend und verhandlungsbereit war, so konnte ihn nur ein *kriegerischer* Held bezwingen.

Das medienpolitische System

Jeder Medientechnologe und Spezialist für Public Relations weiß: *Man muss die Presse nicht unbedingt besitzen, um sie manipulieren zu können.* Sicher, Ka-

pitalanteile erleichtern den Zugang zu den Massenmedien ganz erheblich und geben im Falle eines Konflikts das Recht auf eine entscheidende Stimme, was für russische Umstände *das Recht auf Zensur* heißt. Wird nun aber von diesem Recht nicht Gebrauch gemacht und durchkreuzen die Informationen die Interessen der Eigentümer nicht, dann kommen die Gesetze eines funktionierenden Mediensystems zum Tragen, auf deren Kenntnissen die modernen Informationstechnologien aufgebaut sind.

Wie andere Forscher kommt auch Hermann MEYN auf das Phänomen der «Mediatisierung der Politik» zu sprechen, worunter – so zitiert er den Passauer Politikwissenschaftler Heinrich OBERREUTER, die «Unterwerfung der Politik unter die Eigengesetzlichkeiten der Medien» zu verstehen ist.¹⁴ Ebenso zitiert MEYN den sächsischen SPD-Landtagsvorsitzenden Reinhard HÖPPNER:

«Symbolisches Handeln tritt immer häufiger an die Stelle dessen, was wir bisher unter Politik verstanden haben, an die Stelle von Meinungsstreit, öffentlicher Willensbildung und politischer Entscheidung. Symbolische Politik zeigt sich zuerst da, wo Politik nichts zu ändern vermag und wo sie den Erwartungen, die sie geschürt hat, nicht gerecht werden kann. Wir lesen und hören von Pseudoereignissen – bzw. sehen sie, die nur deshalb stattfinden, damit über sie berichtet wird. Diese Pseudoereignisse versperren den wichtigen Nachrichten und kritischen Gedanken den Weg in die Öffentlichkeit. Entsprechend wächst mit der Konkurrenz um Auflagen und Einschaltquoten bei den Journalisten der Zwang, tagtäglich aus Unbedeutendem Wichtiges zu konstruieren, Auffälligkeiten zu entdecken, vermeintliche Sensationen aufzuspüren oder sie sogar zu produzieren.»¹⁵

Bisher haben wir von Medienmanipulation gesprochen, vom Einfluss der verschiedenen Ideologien auf die Ausrichtung der Journalisten und Publikationen. Damit ist allerdings erst eine Seite des Themas angesprochen, den Einfluss *der technologischen Gesetze der Medien* auf den politischen Prozess in der Gesellschaft haben wir bisher außer Acht gelassen. Nun wollen wir uns auch den Begriff «Mediatisierung der Politik» genauer anschauen: Es geht hierbei um einen Prozess, *bei dem das politische Leben sich in den symbolischen Raum der Medien verlagert*. Um verstehen zu können, wie die Mecha-

nismen der Medien zu einem zwar ungeschriebenen, aber doch enorm wichtigen *Gesetz der öffentlichen Politik* geworden sind, müssen wir hier mehr ins Detail gehen.

Es ist sehr schwierig, für ein unvorbereitetes Massenpublikum eine Diskussion über politische Konzepte und Plattformen zu organisieren und diese zu leiten. Also wird der politische Kampf zu einer Kette von Informationskampagnen, deren Sinn oftmals nur noch in persönlichen Angriffen auf andere Personen liegt, die bestenfalls ein bestimmtes System von Ansichten auf dem symbolischen Medienfeld verkörpern und schlimmstenfalls ganz einfach einer gegnerischer Gruppe angehören (so ist es im Schachspiel manchmal von Vorteil, einen Bauern zu gewinnen). Viel von dem, was auf der Hand liegt, haben wir bereits weiter oben erwähnt, wie zum Beispiel den ungeheuren Einfluss des Fernsehens, der zum ersten Mal noch zu GORBATSCHOWS Zeiten zum Tragen kam und seither noch gestiegen ist; dieser Einfluss führt zu einer Personifizierung des politischen Prozesses und dessen emotionaler, ja oft irrationaler Rezeption. In Russland hat die Mediatisierung der Politik dazu geführt, dass Diffamierungsattacken wuchern und die Medientechnologen und Journalisten in einem Wettstreit liegen, wie man verschiedene Geschäftsleute und politische Akteure auf möglichst ausdrucksstarke Weise mit Dämonen oder Engeln gleichsetzen kann.

Dieses Beispiel für den Einfluss der Medien auf die Politik springt zwar gleich in die Augen und ist sehr anschaulich, ist aber bei weitem nicht das Einzige. Ein Großteil der Arbeit des *Fonds für eine effektive Politik*, der in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre im Auftrag der Regierung sehr aktiv forschte, befasste sich mit der Analyse der inneren Technologien des Sammelns und Auswertens der in den Massenmedien übermittelten Informationen. Im Vortrag über das *Informationsverhalten der Massenmedien in Bezug auf das Machtzentrum*¹⁶ werden «die stereotypen, sich wiederholenden Reaktionen der Massenmedien auf die Entwicklung gewisser Ereignisse» eingehend analysiert, «wodurch diese besonders hervorgehoben und gesteuert werden können. Es handelt sich dabei um so etwas wie <Spielregeln>, die sich auf dem Informationsfeld eingebürgert und in den Jahren 1996–97 herausgebildet haben»¹⁷, oder, anders gesagt, um Algorithmen, nach denen die Medien funktionieren und mit denen die öffentlichen Politiker rechnen müssen.

Auch wenn das Ziel dieser praktisch orientierten Untersuchung in der Erforschung der Frage bestand, wie die Medien in jenen Jahren den politischen Prozess darstellten, hindert uns nichts daran, sie in einem breiteren Sinne zu verstehen; es werden darin die Technologien eruiert, welche die Journalisten anwenden, um das Geschehen auf dieser Welt verständlich zu machen, ein *Bild der Wirklichkeit* zu zeichnen und dieses einem Massenpublikum vorzuführen. Wir möchten an dieser Stelle erwähnen, dass diese Untersuchung ganz bewusst die Einmischung der Medienbesitzer nicht thematisieren wollte, und dass dies die Ergebnisse der Analytiker des *Fonds* besonders wertvoll macht.

Die Autoren des Berichts betrachten als Haupteigenschaft der Medien ihre Thematisierungsfunktion, dass sie jeweils einen *Themenschwerpunkt ins Zentrum der aktuellen Tagesordnung* rücken, wobei die Medien selbst diesen Schwerpunkt gestalten, ja manchmal sogar völlig unabhängig von den Aktivitäten und dem *Newsmaking* der Regierungskreise. Das zeigt sich darin, dass die Aufmerksamkeit des Publikums auf einen sinnbildenden Mittelpunkt gelenkt wird, der den Kontext und die Wertungen setzt, und auch die peripheren Themen um diesen Mittelpunkt herum angelegt werden.

«Aus diesem Grunde bringen die Medien stets Unzufriedenheit zum Ausdruck, wenn der Präsident ‹nicht reagiert› oder den Vorgängen, die von den Medien zum ‹Hauptereignis› erkoren worden sind, ‹keine Aufmerksamkeit schenkt›.»¹⁸

Unternimmt ein politischer Akteur (Nachrichtensprecher) eine Initiative in der Absicht, bestimmte Sinn- und Kommunikationslinien auf das «Zentrum des Felds» zu konzentrieren, kann er dadurch für eine Weile zum «Herrn» (Kern) des aktuellen Themenschwerpunkts werden; dann ordnen die Medien die anderen Akteure und Themen auf dem symbolischen Feld rund um ihn herum an. Bei der Vorbereitung einer solchen Initiative wird ihre Bedeutung mit anderen aktuellen Themenschwerpunkten in Verbindung gebracht, so dass sie, wenn sie nicht ins gerade wirksame Informationsfeld passt, von den aktiveren aktuellen Themen «ausgelöscht» werden kann. Die Kampagne zur Vorbereitung einer solchen Initiative weckt eine *Welle von Erwartungen*. Doch auch eine erfolgreich durchgeführte Propagandakampagne zur Vorbe-

reitung eines solchen Felds kann eine negative Rolle spielen, wenn die Initiative nicht erfolgreich in die Tat umgesetzt werden kann oder nicht als erfolgreich empfunden wird, so wie das bei der Kampagne des «Teams der jungen Reformer» der Fall war.

Verläuft der Start einer solchen Initiative erfolgreich, so weckt das eine Welle positiver Erwartungen in den Medien, die allerdings schon beim kleinsten Misserfolg umschlagen können. Werden diese von den Medien hervorgerufenen Erwartungen nicht erfüllt, bildet sich ein negatives Medienfeld, in das auch andere Themen mit hineingezogen werden. Es entsteht eine *Erwartungskrise*. Interessant ist, dass eine solche nicht nur dann eintritt, wenn eine aus Regierungskreisen kommende Initiative nicht implementiert werden kann, sondern auch dann, wenn die Regierungskreise von den Medien gesendete «Ratschläge» und «Fingerzeige» ignorieren, die die Journalisten zu «allgemein nationalen Forderungen» erhoben haben. Letzteres ist zwar leicht zu erklären, die Presse hat nie eine eigene Meinung in Bezug auf Regierungsinitiativen, und deshalb spiegeln die gesendeten Fingerzeige und Ratschläge nicht nur die Meinung der Opposition oder der Publizisten, sondern auch die einzige den Journalisten zugängliche *Verstehensweise der Situation*. Wenn sich nun das Verhalten der Regierung nicht mit der Sicht der Journalisten deckt, erhalten diese das Gefühl, dass die Regierung etwas nicht richtig macht.

Schließlich kommt in den Medien ein *Informationsstress* auf, wenn unerwartete Ereignisse geschehen, auf die die Medien nicht vorbereitet waren, und keine Erwartungshaltung gebildet werden konnte. Ein solcher Stress entstand z. B., so heißt es im Vortrag, nach dem Rücktritt des Premierministers TSCHERNOMYRDIN am 23. März 1998:

«In einer solchen Situation beginnen die Medien nach Querverbindungen zu suchen, die dieses Ereignis erklären könnten; solange solche Bezüge nicht gefunden werden, fühlen sich die Medien verunsichert. Deshalb werden solche Bezüge in beliebigen informativen Ereignissen gesehen, die kurz zuvor passiert sind (im gegebenen Fall das Interview BERESOWSKIS oder die Aktivitäten NEMZOWS). Sobald Klarheit herrscht, verlieren die vorhergehenden Ereignisse ihre Fähigkeit, «die Spannung zu halten», und in den Medien setzt eine Suche nach anderen «wirklich wichtigen Ereignissen» ein.»

Doch die Geschehnisse müssen sich nicht zuungunsten der Regierung entwickelt, so wie es z. B. geschah, als PRIMAKOWS geplanter Staatsbesuch in den USA nach dem Beginn der Bombardierungen Jugoslawiens abgesagt wurde und sein Flugzeug eine imposante Kehrtwendung in der Luft über dem Atlantik machte: Manchmal kann eine unerwartete Geste eine Wende des aktuellen Themenschwerpunkts zugunsten des Nachrichtensprechers herbeiführen. Doch dazu muss oft ein gewichtiger Grund für die Richtigkeit eines solchen Verhaltens oder Schrittes erbracht werden können (im diesem Fall war das die Bewilligung eines Kredits des Internationalen Währungsfonds).

Dass es in den Medien zu einem einheitlichen Verhaltensmodell gekommen ist, kann damit erklärt werden, dass in Russland wie auf der ganzen Welt die Medien ihre gemeinsamen Standards nach denen der kommerziellen Medien ausrichten, die, nach Denis McQuails Definition, gegen das Ende des Jahrhunderts hin zu *einer globalen Kultur der Massenmedien*¹⁹ geworden sind. Sogar das staatliche Fernsehen und die Informationsorgane in politisch ausgerichteten Medienkonzernen übernehmen diese Standards, da sie notgedrungen am Konkurrenzkampf um die Aufmerksamkeit des Publikums teilnehmen. Auf diese Art und Weise bilden sich denn auch die Gesetze der Informations-«McLuhan-Galaxie» heraus, um die Definition Manuel CASTELLS herbeizuziehen.²⁰

In diesem Zusammenhang decken sich unsere Beobachtungen im Prinzip mit der so genannten «Markttheorie» der Presse, die zu Beginn der neunziger Jahre von russischen Forschern vorgebracht wurde, u. a. von Elena ANDROUNAS, die, bevor sie sich der Markttheorie zuwandte, die amerikanischen Informationsmonopole untersucht hatte.²¹

Nach Elena ANDROUNAS konnte sich das neue Mediensystem, basierend auf den postsowjetischen Publikationen und dem postsowjetischen Fernsehen, nicht ohne eine tiefgreifende Veränderung der Beziehung der Journalisten zu ihrer Arbeit herausbilden. Anstatt die Staatsmacht zu bedienen mussten die Journalisten nun die Nachfrage des Publikums nach Informationen befriedigen. Im Übrigen war die «Markttheorie» noch zu Beginn der neunziger Jahre nur bei einer kritischen Haltung der Realität gegenüber möglich.

«Es scheint, dass im Großen und Ganzen die Journalisten dieses Problem nicht erkennen. Sie verwechseln die Befreiung von der Kontrolle durch

die kommunistische Nomenklatur mit Freiheit. Doch in den meisten Fällen endet alles nur in einem Wechsel des Herrn, einem Wechsel von dem, dessen alle müde sind, zu einem neuen, der liberal und verständnisvoll scheint.»²² [...] «Nur wirtschaftlich unabhängige Strukturen, Privateigentumsrechte auf die Informationsmittel, der Verkauf von Informationen um des Gewinns willen und nicht zu ideologischen Zwecken sowie eine effektive Nutzung der Informationen als Ware erlauben es, einen echten Medienmarkt aufzubauen»,²³ so schrieb sie und sagte den baldigen Bankrott aller konservativen postsowjetischen Veröffentlichungen voraus.

Aus diesen Zitaten geht im Übrigen hervor, dass der Marktidealismus die Erwartungen seiner Anhänger nicht erfüllte. So mussten auch wir, die damals die «Markttheorie» unterstützten, uns sehr bald schon von seiner ideologischen Grundeinstellung verabschieden, weil alle Kämpfe um die Medien herum in Zusammenhang stehen mit den Anstrengungen einzelner sozialer Kräfte und Machtzentren, die Marktstrategie der Medien zu «korrigieren». In England ist es solchen Anstrengungen zu verdanken, dass die BBC gegründet, die Arbeit des kommerziellen Fernsehens strengen Regeln unterworfen wurde und der Presserat entstehen konnte, ein öffentliches Komitee, das Beschwerden über die Medien untersucht. Allgemein wird angenommen, dass auf diese Art der ästhetische und professionelle Standard sowohl im staatlichen wie auch im kommerziellen Fernsehen bedeutend gehoben werden konnte. Wie aus verschiedenen Untersuchungen einzelner Länder hervorgeht, ist es auch in den Ländern Nordeuropas Aufgabe der staatlichen und öffentlich-rechtlichen Fernseh- und Radioanstalten, den Standard der kommerziellen Medien auf einem hohen Niveau zu halten und die Möglichkeit zur freien Meinungsäußerung zu gewährleisten (oft den Forderungen des Marktes zuwider).

«Kommunikationsfreiheit in einer Demokratie, insbesondere in einer repräsentativen, setzt voraus, dass widersprüchliche Probleme von verschiedenen Gesichtspunkten aus diskutiert werden, was Anreiz für die politische Teilnahme der Staatsbürger ist und diese fördert. Die Rolle der Presse, insbesondere der Tagespresse, bleibt nach Ansicht der finnischen Medienkommission zentral», so Jelena WARTONOWA.²⁴

Geht man nun aber von der Geschichte der russischen Massenmedien aus, dann muss man vor allem einmal die Strategien der Finanz- und Industrieverbände und der politischen Clans in Betracht ziehen, deren Ziel es war, über große Medienkonzerne einen größtmöglichen Einfluss auf den symbolischen Raum der Medien nehmen zu können.

Wer im «idealen» Ideenmarkt mitspielen möchte, muss wissen, dass er damit eigentlich ein allzu großes und mit nichts zu rechtfertigendes Risiko eingeht. Also wird unter solchen Umständen auch das Recht auf Zensur und weit mehr noch die Möglichkeit einer Einflussnahme auf den redaktionellen Kurs der Massenmedien für politische Investoren besonders attraktiv. Für große Gesellschaften wird der Kauf der Aktienmehrheit wie auch kleinerer Aktienpakete großer Medienkonzerne zu einer enorm wichtigen Gewähr für Stabilität, zu einem Mittel zur Verteidigung der eigenen Interessen (sowohl der politischen wie auch der geschäftlichen) und zur Einwirkung auf das öffentliche Bewusstsein. Dieser Prozess läuft auf der ganzen Welt ab, nimmt in Russland aber einen sehr ausgeprägten Charakter an. Im Grunde spielten infolge fehlender stabiler politischer Institutionen *in den neunziger Jahren die großen politisierten Medienkonzerne in Russland die Rolle einer Ersatz-Partei*, sie fungierten als Informationsquelle und Kontaktmedium für die Wähler, sorgten für die Mobilisierung von Ressourcen und für das Lobbying für verschiedene Regierungsbeschlüsse. So konnten wir bereits im Jahre 1997 konstatieren, dass sich ein *medienpolitisches System* herausgebildet hatte.

Die Struktur des Mediensystems

Unter «medienpolitischem System» ist die von uns angesprochene Struktur der Institutionalisierung von Macht (eigentlich der verschiedenen Machtzentren) in den russischen Massenmedien gemeint. Das medienpolitische System ist natürlich enger zu fassen als das Informationssystem, ja auch enger als das Mediensystem an sich, da wir als Hauptindikator die mitwirkenden politischen Investitionen genannt haben. Neben den Eigentumsverhältnissen bei den Informationsorganen hat uns ebenso die Art und Weise interessiert, wie die Medien auf die Politik der Redaktionen Einfluss nehmen.²⁵

Die Struktur des russischen Informationssystems besteht aus drei Ebenen: Die erste und wichtigste Ebene sind die gesamtrussischen elektronischen Medien, die einen *einheitlichen russischen Informationsraum* bilden. In der Re-

gel werden die Medien der ersten Ebene vom politischen Kapital kontrolliert oder sind Eigentum des Staats. Zu dieser Gruppe kann man ferner die Fernsehkanäle des Zentrums zählen, die in den meisten Gegenden Russlands empfangen werden können, sowie die qualitativ guten Moskauer Publikationen, von denen viele von politischem Kapital kontrolliert werden. Ihre Bedeutung ist nicht so groß wie die der gesamtrussischen elektronischen Medien; für die Medienkonzerne, die gewisse politische Ziele verfolgen, bedeuten sie allerdings ein unabdingbares zusätzliches Instrument, das sich bei kleineren politischen Kampagnen, besonders wenn man sie zusammen mit dem Fernsehen eingesetzt, als sehr effektiv erweist. Im Grunde liefern die so genannten «einflussreichen Zeitungen» dem Fernsehen die notwendige Argumentationsbasis für die aktuellen Schlüsselthemen und schaffen ein Informationsumfeld, aus dem die Nachrichtendienste des Fernsehens ihre Informationen schöpfen, die sie im Massenpublikum verbreiten.

Die zweite Ebene der Presse und der elektronischen Medien, *die Russland gesamthaft, interregional und regional erfassen*, besteht aus den *kommerziellen Verlagen und Fernseh- und Rundfunkanstalten*. Dazu gehören auch die gesamten linken Zeitschriften sowie die privaten Fernseh- und Radiosender, die dem Publikum in gewissen Regionen, nicht aber landesweit zugänglich sind. Für das politische Kapital sind sie nicht so interessant, sie haben sich aber bis zur Krise von 1998 und von der zweiten Hälfte des Jahres 1999 an einer großen Nachfrage für Werbeaufträge erfreut. Theoretisch sind die kommerziellen Medien *nicht Teil des medienpolitischen Systems*, sie sind aber in gewissen Fällen in die medienpolitische Struktur integriert, entweder aufgrund politischer Investitionen (wozu die Wahlen und der noch wenig entwickelte Kreditmarkt von 1999–2000 in nicht geringem Maße beitrugen) oder funktionell durch die Umstände und Bedingungen konkreter Informationskampagnen.

Die kommerziellen Medien erfüllen im medienpolitischen System die Rolle des Umfelds, das entweder dazu beiträgt, Informationskampagnen zu dämpfen («Kisseneffekt») oder aber als deren Resonanzboden fungiert, der ihre Wirksamkeit um ein Vielfaches erhöht. Der Idee nach sollten dank der Professionalität der Journalisten Informationskriege und Diffamierungskampagnen isoliert werden und die jeweiligen Ereignisse in Form von aussortierten und durchdachten Informationen übermittelt werden. Doch die

Sensations- und Skandallust der Fernsehkanäle, Radiosender und der Massenpublikationen, die so die Einschaltquoten und Auflagen erhöhen, kann im Gegenteil einen, wie Jassen SASSURSKI es definiert, *Echoeffekt* erzeugen. Aufgabe der Medientechnologen ist es, die Szenarien der Informationskampagnen zu so gestalten, dass sich die kommerziellen Massenmedien auf eigenen Wunsch darauf einlassen, indem sie die Position einer der Parteien einnehmen.

Die dritte Ebene des Systems, *die regionalen elektronischen Medien und die regionale Presse*, stehen in der Regel unter der Kontrolle lokaler Verwaltungen oder, was seltener vorkommt, großer regionaler Unternehmen. Hierin spiegelt sich nicht nur die für Russland traditionell charakteristische enge Verflechtung von Presse und Staatsmacht, die sich in der konservativen russischen Provinz viel hartnäckiger erhalten hat als in der Hauptstadt, sondern auch die schwierige wirtschaftliche Lage, die sich besonders spürbar auf die regionalen Informationssysteme auswirkt. Von Bedeutung ist auch die reale Verteilung der Macht in den Regionen, die manchmal autokratischer als das russische politische System im Gesamten sind, so dass das regionale Informationssystem beinahe hermetisch geschlossen ist.

Es gibt eigentlich noch eine *vierte Ebene des Informationssystems*, die des *Internets*. Dieses globale Kommunikationsumfeld bietet im Grunde genommen eine riesige Auswahl von Kommunikationskanälen, die vom medienpolitischen System genauso gut genutzt werden können, so z. B., wenn es darum geht, kompromittierendes Material zu veröffentlichen. Dieses kann dann auf jeder beliebigen Ebene des Informationssystems aufgegriffen und, wenn die Information im Netz für das Publikum interessant ist, in den kommerziellen und politisierten Medien endlos vervielfältigt werden.

Die Entwicklung des Internets in Russland geht nicht nur auf den anfänglichen Enthusiasmus des Durchschnittsnutzers zurück, sondern auch auf erhebliche Investitionen, die verschiedene politische Akteure und Technologen in das Internet getätigt haben. Von 1999 an ist viel Kapital ins Netz geflossen, und das Internet ist zum meistkommerzialisierten Kommunikationssektor geworden.

Zur Abrundung des Bildes sollten wir noch die, wie Josif DSJALOSCHINSKI es definiert, *außerhalb des Systems liegenden Medien* erwähnen, den russischsprachigen Auslandsradiosender *Svoboda*, die russischen Sendungen der BBC

und die *Deutsche Welle*. Obwohl diese, was die Finanzierungsquellen und die potentielle Hörerzahl betrifft, eigentlich zur ersten Ebene des Informationssystems gehören, stehen sie doch, was die Professionalität der Radiosprecher betrifft, den Medien der zweiten Gruppe, also den kommerziellen Medien, weit näher. In den neunziger Jahren spielten sie keine sonderlich große Rolle im Informationssystem, abgesehen von den frühen und späten Jahren dieses Jahrzehnts, als ihre Popularität einen Höhepunkt erreichte. Zu Beginn der Zweiten Republik wurden gerade *Radio Svoboda* und die russischen Sendungen der BBC als Messlatte herbeigezogen und trugen in vielem dazu bei, einen auf Tatsachenberichten gründenden Ansatz in die Journalistik einzuführen, zudem fungierten sie als Vermittler *der globalen Medienkultur*. Ende der neunziger Jahre kehrten diese Sender zu ihrer früheren populären Rolle einer demokratischen Opposition gegen das propagandistische Mediensystem zurück. Davon zeugen die Festnahme des Korrespondenten BABITZKI von *Radio Svoboda* in Tschetschenien und seine nachfolgende strafrechtliche Verfolgung in aller Deutlichkeit.

Kulturell-ideologische Faktoren

Wenn man von der Struktur des medienpolitischen Systems spricht, kann man also eine Unterteilung in die *gesamtrussischen Mediengruppen* und die *regionalen Informationssysteme* machen. Gegen Ende der neunziger Jahre gab es in Russland etwa zehn große politisierte und kommerzielle Medien-Holdings, wobei sich allerdings nur vier davon einer bedeutenden Rolle im medienpolitischen System rühmen konnten, d.h. der Fähigkeit, eine selbständige Informationspolitik zu führen.

Dazu gehören die staatliche Medien-Holding, die von Boris BERESOWSKI kontrollierten Medien, die Gruppe *Most-Media* von Wladimir GUSSINSKI und die Mediengruppe des Moskauer Bürgermeisters LUSCHKOW und der ihm nahestehenden Firmen. [...] Die großen Medienkonzerne sind anderen Medienkonzentrationen dadurch überlegen, dass sie die Massenmedien der ersten Ebene kontrollieren, allen voran die gesamtrussischen Fernsehsender. Es stimmt zwar, dass der Sender *TV-Zentr* von Juri LUSCHKOW es bis zu den Wahlen von 1999/2000 nicht schaffte, die gesamtrussischen Sendungen maximal zu entwickeln und auszustrahlen (was weitgehend zur Niederlage des Blocks von LUSCHKOW und PRIMAKOW beitrug), und dass Boris BERESOWSKI

riskiert, seinen ORT Sender infolge des größer gewordenen Einflusses des Staates zu verlieren [...]. Hier interessiert uns die *Politisierung* der Medienkonzerne. Und dieses Phänomen ist offensichtlich: Denn je nachdem, wie die von den Medienkonzernen unterstützten Kräfte sich auf dem politischen Feld zu positionieren verstanden und je nach den Interessen, die sie vertraten, änderte sich auch die Informationspolitik der von ihnen kontrollierten Medien. Das sollte uns aber nicht von unserer wichtigsten Beobachtung über das medienpolitische System ablenken: Welchen Konjunkturschwankungen auch immer die Informationspolitik ausgesetzt ist, Grundlage eines jeden Konzerns ist stets ihre Ausrichtung auf ein bestimmtes Zielpublikum, was sich in der sozio-kulturellen Ausrichtung des jeweiligen Konzerns spiegelt, darin, *welchen Meinungssystemen und kulturellen Paradigmen er sich verpflichtet hat*. Wie auch immer sich der Konzern gebildet hat, sei es nun infolge des unmittelbaren Einflusses eines politischen Patrons (so bei *TV-Zentr*) oder infolge der historisch zustande gekommenen Gemeinsamkeit von Meinungen und Ansichten der letzten Generation der sowjetischen Intelligenz (so bei der Gruppe *Most-Media*), es ist der einmal gewählte Blickwinkel und die damit verbundene Wirklichkeitsanschauung, die auch in der Folge von den Medien mit einer gewissen Konsequenz eingehalten werden.

In erster Linie davon ausgehend werden die Medienkonzerne im Russland der zweiten Hälfte der neunziger Jahre als eine Art *politische Partei* definiert, ihre technische Rolle im politischen System ist hier zweitrangig. Die politischen Parteien selbst, d. h. diejenigen, die sich so nannten, mit Ausnahme der Kommunistischen Partei der Russischen Föderation und bis zu einem gewissen Grad auch der Liberaldemokratischen Partei SHIRINOWSKIS, verfügten weder über eine eigentliche Struktur noch über ein eigentliches Parteiaktiv. Es waren zerbrechliche Gebilde, zu denen sich verschiedene politische Akteure kurz vor den Wahlen zusammentaten, die sich jedes Mal wieder in neuen Kombinationen umgruppierten, um sich einen Platz im Parlament zu sichern. So erfüllten alle Parteien außer der kommunistischen die Rolle eines *politischen Markenzeichens*, und sie konnten aufgrund einer aktiven Teilnahme im politischen Schauspiel an Gewicht gewinnen.

Die Rolle der Medienkonzerne, die keinerlei Aktivität oder Mitgliederbeitrag als Gegenreaktion verlangten, war wohl ähnlich der, die in der Geschichte die Parteiinstitute und gesellschaftlichen Verbände spielten, indem

sie es ermöglichen, bestimmte Interessen zu formulieren und folglich ein bestimmtes Bild der Wirklichkeit zu verankern. Die einzige Bedingung für eine Teilnahme an einem Medienkonzern war allein, dass man sich über die Informations- und Unterhaltungsprodukte des jeweiligen Medienmonopols einer bestimmten sozialen Gruppierung zurechnete, weil *eine Wirklichkeitsauffassung Strategien für ein bestimmtes Verhalten und eine bestimmte Identität verleiht*, was Grundlage eines jeden politischen Kampfes ist.

Für LUSCHKOWS Medienkonzern, dessen Politik sich als die moderne Variante der Prinzipien versteht, die einst der Minister für Volksaufklärung UWAROW entwickelt hatte (was damals «Autokratie, Orthodoxie und Volkstümlichkeit» hieß, ist nun zu «Staatsmacht [*derz'avnost*], Orthodoxie und Patriotismus» geworden), sind das stetige Lob auf die Machtelite, eine gemäßigt kritische Einstellung zur Landesregierung und eine patriotische Grundeinstellung kennzeichnend. Weiter ist für LUSCHKOWS Medien charakteristisch, dass sie der russisch-orthodoxen Kirche sehr nahe stehen. Müsste ein Außenstehender Ende der neunziger Jahre das Leben in Russland aufgrund der Fernsehprogramme von *TV-Zentr* beurteilen, so würde er unweigerlich zum Schluss kommen, dass die Orthodoxie Staatsreligion des Großen Russischen Reiches sei.

Die Medien der *Most-Media Holding* vertreten die demokratischen und liberalen Positionen der «ersten Welle» vom Beginn der neunziger Jahre. Heute ist der Radiosender *Echo Moskvy* (Das Echo Moskaus) das vermutlich liberalste Informationsorgan der Welt.²⁶ Ebenso wie NTV unterstützt *Most-Media* von den Politikern in erster Linie Grigori JAWLINSKI und das Bündnis der rechten Kräfte, auch wenn es im Vorfeld der Wahlen eine Sympathiewende machte und PRIMAKOW und LUSCHKOW unterstützte, was nun nicht heißen will, dass sie dabei JAWLINSKIS *Jabloko*-Partei und dem Bündnis der rechten Kräfte von Sergej KIRIENKO, Boris NEMZOW und Irina HAKAMADA deshalb den Rücken gekehrt hätten.

Bezeichnend für die Journalisten von *Most-Media* ist, dass sie ständig betonen, Professionalität sei die Grundlage ihrer Arbeit («Nachrichten sind unser Beruf») und von großem gesellschaftlichem Wert. Was ihre Informationspolitik und ihre Art der Darstellung des politischen Schauspiels betrifft, so zeichnen sie sich durch größtmögliche *Objektivität und kritische Distanz* aus, verbunden mit einer stark auf Show ausgerichteten Komponente. Letz-

teres ist für das Fernsehen allgemein nicht erstaunlich, doch wenn in *TV-Zentr* ein interessantes «Bild» aus ideologischen Gründen nicht gezeigt wird, so kann man sich so etwas bei NTV kaum vorstellen.

Die Gruppe von BERESOWSKI hat ihre Position mit jeder neu eingegangenen Allianz, mit jeder Phase im Konkurrenzkampf gewechselt. Dabei schlägt das Pendel gar nicht so weit aus, auf der Skala der politischen Positionen befindet sie sich irgendwo zwischen dem *staatsherrlich-demokratischen* (*deržavno-demokratičeskij*) und dem *nationalpatriotischen* Pol, wobei sie sich während der Wahlkampagnen mehr dem Letzteren und während den politischen Flauten mehr dem Ersteren zuneigte. BERESOWSKIs Mediengruppe verdient am ehesten die Bezeichnung *Massenmedien* in dem Sinne, dass sie als propagandistisches Informationsorgan auftritt, in einem Hollywood-stalinistischen Stil unterhält und mit Sensationslust arbeitet, wobei sich dahinter meistens die sorgfältig konstruierten Intrigen von Boris BERESOWSKI und seiner Geschäftspartner verbergen.

Mit den staatlichen Medien standen die Dinge bis Ende der neunziger Jahre um einiges komplizierter, eine Folge einer fehlenden Konsolidierungspolitik der Exekutive, der angespannten Beziehung zwischen der Regierung und dem Präsidenten sowie des Ränkeschmiedens früherer Vermittler wie z. B. Boris BERESOWSKIs, der nach wie vor die Kontrolle über den Sender ORT innehatte. So wurde auch gerade der «erste Kanal», bei dem formell 51 Prozent der Aktienanteile stets dem Staat gehört hatten, Jewgeni PRIMAKOW während seiner Amtszeit als Premierminister zum Problem. Bei seinem Versuch, wieder eine Art einheitlicher Informationspolitik zu schaffen, geriet der Premierminister in Konflikt mit Boris BERESOWSKI und erwies sich als der Unterlegene, da es BERESOWSKI gelang, die Präsidentschaftsverwaltung auf seine Seite zu ziehen, die ob der stärker werdenden Position PRIMAKOWS wachsam geworden war.

Was den Sender RTR betrifft, so hatte dieser trotz oder gerade wegen seines offiziellen Status keinen nennenswerten Einfluss auf die politischen Prozesse der neunziger Jahre. Die von RTR vertretene Ideologie deckte sich immer mit der Position der Staatsmacht (mit Ausnahme des ersten Tschetschenienkriegs), das ging von einer radikal demokratischen Einstellung zu Beginn der neunziger über eine, wenn man so sagen kann, gemäßigt demokratische gegen Ende der JELZIN-Ära bis hin zum «Triumph des Willens» im Jahr 1999.

Damals, nach der Ernennung PUTINS zum Premier und nach Ausbruch des zweiten Tschetschenienkriegs, wechselte Oleg DOBRODEJEW zu RTR über; er war einer der Gründer von NTV gewesen und verstand es nun, den RTR Sender erfolgreich umzustrukturieren.

Seine Bemühungen resultierten darin, dass großangelegte staatliche Sendungen entstanden, die ganz wesentlich zur Schaffung der kriegerisch-patriotischen Atmosphäre anlässlich des Tschetschenienkriegs beitrugen. Überhaupt verhalf nicht zuletzt das Kriegsthema dem Sender RTR dazu, sein inneres Konzept zu finden, so wie es die UWAROW-Formel für *TV-Zentr*, die liberalen Werte für NTV und die Massenunterhaltungsprogramme für ORT getan hatten. Das Prinzip von RTR war ein harter *propagandistischer Sendestil*, wie er in den direkten Äußerungen der Nachrichtensprecher und den nervenaufreibend dramatischen Reportagen mit Soldatenbegräbnissen, Schweigeminuten und Kriegsnachrichten angewendet wurde.

Ähnlich wie die Rolle des kämpferischen Premierministers ein wesentlicher Teil des Image von Wladimir PUTIN während seiner Präsidentschaftskandidatur war, wurde RTR für die symbolische Wirklichkeit Russlands im Jahre 1999 zu einer Art Sammelbecken, zu einem Prototyp eines «Großen Russlands», jenes Russlands, das aufzubauen den Publizisten, politischen Akteuren, der Armee und der Staatsmacht schließlich am Ende eines von großem Chaos und Machtkämpfen geprägten Jahrzehnts gelang.

Anmerkungen

- 1 A. Cipko, *Presidenskie vybory v Rossii nado otmenit'*. Potomy čto «vsenarodno izbrannyj» – ne panaceja, a beda [Die Präsidentschaftswahlen in Russland sollten abge sagt werden. Weil der «vom ganzen Volk Gewählte» nicht ein Allheilmittel, sondern ein Unheil ist], in: *Nezavisimaja Gazeta*, 20. Februar 1996.
- 2 Nach Angaben der Zeitung *Moskovskie Novosti* (vom 16. Juli 1996) war der Fonds für eine effektive Politik (FEP) im Sommer 1995 gegründet worden. Im Herbst 1995 führte er die Wahlkampagne des Kongresses der russischen Gemeinden durch. Im Januar 1996 arbeitete er das Konzept für Boris JELZINS Wahlkampagne im Bereich der Infor mationstechnologien aus. Leiter und Mitbesitzer des Fonds sind Andrej VINOGRADOV (ehemals Generaldirektor von RIA-Novosti und dem Verlag *Ogonëk*) sowie Gleb PAVLOVSKIJ (ehemals Generaldirektor der Informationsagentur *Postfaktum*, Berater des Verlags *Ogonëk*, Chefredakteur der Zeitschriften *Vek XX i mir* und *Puškin*). In letzter Zeit publiziert er verschiedene Rubriken im Internet, u. a. *Russkij žurnal*.
- 3 *Prezident v 1996 godu: scenarij i tehnologii pobedy. Doklad Fonda effektivnoj politiki* [Der Präsident im Jahre 1995: Szenarien und Siegestechniken. Vortrag des Fonds für eine effektive Politik], März 1996.
- 4 Ebd.
- 5 Manuel Castells, *The Information Age*. Vol. 1: *The rise of the Network Society* (1996), S. 330–333.
- 6 Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Busi ness* (New York 1985), S. 87.
- 7 Castells, S. 322–333.
- 8 G. Vinokurov, *V okopach informacionnoj vojny* [In den Schützengraben der Infor mationsschlachten], in: *Russkij Žurnal* (1998).
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 «*Upravljaemye krizisy*» *kak neupravljaemoje oružie* [«Lenkbare Krisen» als nicht lenk bare Waffen], Vortrag des Fonds für eine effektive Politik. Nicht veröffentlicht, ca. Mai 1998.
- 12 G. Pavlovskij, *Vojna elit čužimi rukami. Ona končaetsja mjatežom naemnikov* [Der Kampf der Eliten mit fremden Händen geführt. Er endet in der Revolte der Auftrags kämpfer], in: *Nezavisimaja Gazeta*, 15. Dezember 1997.
- 13 *Otvetstvennost' sredstv massovoj informacii* [Die Verantwortung der Massenme dien], in: *Nezavisimaja Gazeta*, 14. Juli 1997.
- 14 So zitiert bei Hermann Meyn, *Massenmedien in Deutschland* (Konstanz 1999), S. 336.
- 15 Ebd., S. 338.
- 16 Dieser Vortrag wurde auf einen privaten Auftrag hin vorbereitet und ist bis heute nicht publiziert. Er wurde, wie auch andere nicht veröffentlichte Vorträge, dem Au tor des vorliegenden Texts von Gleb PAVLOVSKIJ bei einem Interview am 7. Juli 1998 übergeben.

- 17 Ebd.
- 18 Ebd.
- 19 Denis McQuail, *Global media culture. Mass Communication Theory*, 3rd ed. (New York 1994), S. 89.
- 20 Castells, S. 330.
- 21 E. Androunas, *Soviet Media in Transition: Structural and Economic Alternatives* (Westport/London 1993).
- 22 Ebd., S. 32.
- 23 Ebd., S. 114.
- 24 E. L. Vartanova, *Severnaja model' v konce stoletija. Pečat', TV i radio stran severnoj Evropy meždugosudarstvennym i rynočnym regulirovanijem* [Das nördliche Modell am Ende des Jahrhunderts. Die Presse, das Fernsehen und das Radio in den Ländern Nordeuropas zwischen staatlicher Regulierung und Marktregulierung] (Moskau 1998), S. 71.
- 25 Möglicherweise haben andere Forscher den Begriff der «Macht» weiter gefasst und sind folglich zu der interessanten Vorstellung gelangt, dass das medienpolitische System Kommunikation an sich meine, deren Ziel die Meinungsbildung zu verschiedenen Themen sei (die Massenkultur inbegriffen). Wir verstehen das medienpolitische System allerdings in einem anderen Sinne.
- 26 Es ist nicht erstaunlich, dass eine im Rundfunk direkt ausgestrahlte Umfrage ergab, dass nur 57 Prozent der Hörer diesen Sender für informativ halten, 43 Prozent hingegen für propagandistisch. Diese Umfrage wurde am 11. Februar 1998 im Programm *Rikošet* durchgeführt, es nahmen mehr als 2400 Hörer daran teil.

Georgi Potschepzow

Informationspolitische Technologien

Medienkrisen in der heutigen Politik: ein Modell

Bei einer Medienkrise kollidieren jeweils zwei Informationssysteme. Es wird ein heftiger Kampf darum ausgefochten, welche Interpretation der Geschehnisse die einzig richtige sei. Damit prallen also über einem Ereignis/Objekt zwei entgegengesetzte Interpretationen aufeinander.



Diese zwei Interpretationen geraten in Konflikt miteinander, was zur Folge hat, dass der Kampf sich auf die Ebene von Anschuldigungen nicht nur der wichtigsten Protagonisten, sondern auch der Interpreten verlagert. So wurde im ukrainischen «Tonbandskandal»¹ der Vorsitzende des ukrainischen staatlichen Fernsehens W. DOLGANOW ebenfalls Ziel und Objekt von Angriffen, weil seine Fernsehanstalt der wichtigste Interpret der Sicht des Präsidenten war.

Als weitere Komponente ist die *Synchronisation der Interpretationen* verschiedener Gesellschaftsschichten in Betracht zu ziehen. So schreibt z.B. Stuart EIZENSTAT über Russland (auch wenn er eine frühere Zeit beschreibt, kann seine Überlegung ohne weiteres auf die heutige Situation bezogen werden): «Das Zentrum war bemüht, eine ähnlich strenge Kontrolle über die Zielsetzungen der wichtigsten Gruppierungen und Gesellschaftsschichten auszuüben wie über deren Selbstdefinition.»² Das heißt, dass mit dem Kollidieren verschiedener Interpretationen auch die Aufgabe gelöst werden soll, unter verschiedenen sozialen Gruppen eine einzig gültige Interpretation zu verbreiten.

Eine Medienkrise, bei der darum gekämpft wird, welche Interpretation sich bei der Mehrheit der sozialen Gruppen als vorrangig durchsetzen kann,

entsteht nicht nur dann, wenn einer vorgebrachten Interpretation der Ereignisse widersprochen wird, sondern auch aufgrund der Gegensätzlichkeit anderer Kräfte, von denen insbesondere folgende zu nennen sind:

- *Mündliche – schriftliche Kanäle*: Wird ein schriftlicher Kanal aktiv kontrolliert, kann eine anders lautende Interpretation über einen mündlichen Kanal laufen, heutzutage auch über das Internet, da dieses eine nur schwer kontrollierbare Macht darstellt. Die stärkste Einheit dieser Art bildet das Gerücht, das im politischen Kampf sehr gezielt eingesetzt wird.
- *Quelle, die von einer als Autorität anerkannten Person ausgeht – neutrale Quelle*: Im Kampf um die Basisinterpretation kann eine autoritativere Quelle wirksam werden, ein charismatischer Führer gegen einen nicht charismatischen antreten, er kann sein Charisma auf die Wagschale legen und damit die Entscheidung im Bewusstsein der Massen bestimmen.
- *Standardinterpretation – neue Interpretation*: Eine neuartige Interpretation zieht eher Aufmerksamkeit auf sich, eine Standardinterpretation hingegen erfordert weniger «Energetik», um sich auf der bisherigen Wirkungsebene halten zu können.
- *Die Interpretation der Opposition – die Interpretation des Machtzentrums*: Bei Wahlen manifestiert sich diese Divergenz in einer «anklagenden» und einer «verteidigenden» Position, wobei beide Positionen positive wie auch negative Seiten haben.
- *«Wir» – «die anderen»*: Ein typisches Beispiel dafür ist, wenn der Opponent mit einem Pol in Verbindung gebracht wird, der vom Publikum, wie man schon im Voraus weiß, negativ empfunden wird; auf diese Art entstehen propagandistische Behauptungen wie «Hussein ist ein arabischsprachiger Hitler, die Serben sind die heutigen Faschisten» usw.
- *Offizielle – inoffizielle Interpretation*: Hierbei konkurrieren nicht einfach Obrigkeit und Opposition, da auch eine inoffizielle Interpretation dem politischen Machtzentrum entspringen kann.
- *Rationale – emotionale Interpretation*: Regelmäßig wird bei Wahlen gefordert, man solle nicht zu rational, sondern emotional argumentieren.

Mit Hilfe dieser sieben gegeneinander wirkenden Kräfte kann eine zu verbreitende Mitteilung so platziert werden, dass ihr, vom Standpunkt der zu

diesem Zeitpunkt akzeptierten Interpretation aus gesehen, eine hinlänglich asymmetrische Position verliehen wird.

Eine Medienkrise, verstanden als das Kollidieren von Informationsströmen mit gegensätzlicher Interpretation, verfolgt das Ziel, ihre Mitteilung so in die Medien zu bringen, dass sie ein im Bewusstsein der Massen herrschendes Grundbedürfnis befriedigt (im Sinne von A. MASLOW). Ist das Bedürfnis, für das man eintreten will, im Bewusstsein der Massen nur peripher vorhanden, kann darauf keine Medienkrise aufgebaut werden. Deshalb muss folgende Taktik angewendet werden:

Erster Schritt: Das Bedürfnis, für das man eintreten will, wird der Kategorie der Grundbedürfnisse zugeordnet, man verficht z. B. die Ansicht, dass die Meinungsfreiheit eine entscheidende Rolle spiele, nicht aber die, dass regelmäßige Lohnzahlungen von Wichtigkeit sind usw.

Zweiter Schritt: Den politischen Akteuren wird eine Position auf der Skala «Held – Antiheld» zugeteilt, und zwar je nachdem, inwieweit sie dem jeweiligen Bedürfnis gerecht werden.

Dritter Schritt: Es wird eine Lösung vorgeschlagen, sollte sich eine bestimmte Situation zuspitzen.

Durch eine aktive Informationspolitik wird ein Medienkonflikt ins Bewusstsein breiter Bevölkerungsschichten gebracht. Wir wollen hier die soziologischen Ergebnisse einer Umfrage unter 1600 Befragten anlässlich des «Tonbandskandals» anführen (*Den'*, 4. April 2001):

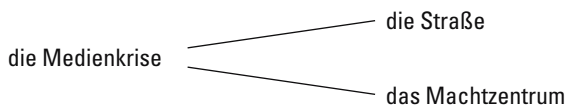
Interessieren Sie sich für und wissen Sie etwas über den «Tonbandskandal» mit den Tonbandkassetten, auf denen angeblich die Stimmen von KUTSCHMA und Spitzenbeamten aufgenommen wurden?

- Ja, ich interessiere mich dafür und habe einiges darüber gehört: 45 Prozent
- Ich interessierte mich dafür, kann aber die nötige Information nirgends finden: 27 Prozent
- Es interessiert mich nicht: 19 Prozent
- Ich weiß nichts davon: 9 Prozent

Interessant sind hierbei die ersten beiden Angaben. 45 Prozent sagen, sie hätten ausreichend Informationen zu diesem Thema, 27 Prozent geben mangelnde Informationen an. Das Bedürfnis nach mehr Information gibt es immer, da eine Krise immer auf der Voraussetzung eines *Informationsdefizits* aufbaut, das der Geschicktere der Gegner zu beheben versteht.

Mit fortschreitender Intensivierung der Kampagne wird eines der Hauptziele erreicht: Die Medienkrise verlagert sich von der Ebene der Medien auf die des Bewusstseins der Massen, es wird in der breiten Bevölkerung darüber diskutiert – darin besteht eines der Ziele der psychologischen Strategie. Ganz bewusst werden z. B. für die Beratung eines bestimmten Themas im Parlament Argumente der Straße eingebracht, die vielleicht gar nicht zum Kern der Sache gehören. Solche Argumente werden gezielt als «kleine Motoren» benutzt, damit ein Diskussionsthema auch ohne die Hilfe der Medien im Bewusstsein der Massen «umherwandelt».

Eine Medienkrise existiert nicht einfach aus sich selbst heraus, sie wird im Hinblick auf zwei Ziele gesteuert: Sie soll die Straße wachrütteln und Einfluss auf Regierungskreise ausüben.



Über die Straße wollen die Oppositionspolitiker Druck auf das Machtzentrum ausüben und es zu gewissen politischen Schritten bewegen, die es ohne diesen Druck nicht unternehmen würde.

Eine Medienkrise ist wie dazu geschaffen, den Typus des Anführers der Straße hervorzubringen, der sich vom Typus des Anführers im Parlament oder in der staatlichen Verwaltung unterscheidet. Ein Anführer der Straße kann schneller und asymmetrischer reagieren als eine gewöhnliche Figur in leitender Position. Ihm werden vielerlei Merkmale und Eigenschaften zugeschrieben, die ihn publikumsnah sein lassen. Er führt gewissermaßen keine Partei, sondern eine Volksbewegung an. Alle seine «Auszeichnungen» erhält er auf der Straße und auf den öffentlichen Plätzen. Eine ganze Reihe von Anführern der Postperestroika hatte so ihren Anfang genommen, ihnen allen wurden charakteristische Eigenschaften zugeschrieben, die in einem diamet-

ralen Gegensatz zu jenen der Nomenklatur standen, wie etwa, dass sie in ein Lager verschickt worden waren.

Wird eine Informationskampagne vom «Straßentyp» durchgeführt, können sich zwei Aufgaben stellen:

- a) Steuerung des nonverbalen Verhaltens,
- b) Steuerung des verbalen Verhaltens.

Bei einer öffentlichen Kundgebung zeigt sich mit besonderer Deutlichkeit, dass das verbale und das nonverbale Verhalten gesteuert werden: Einerseits ist man in seiner Bewegung blockiert, alle müssen stehen und dem Redner zuhören. Aber auch das verbale Verhalten ist blockiert: Der Zuhörer kann sich nur in zustimmenden oder ablehnenden Ausrufen äußern, oder er kann gewisse Wörter, die der Redner besonders gewichtet, mehrfach wiederholen. Dabei ist der Redner selbst bemüht, die Zuhörer gerade zu einem solchen Verhalten anzuregen, indem er ihnen bestimmte Worte zur Wiederholung nahe legt.

Das Publikum gerät völlig in eine situative Abhängigkeit: Es gibt nicht eine einzige Regel, gegen die es in diesem Moment nicht verstoßen könnte. In der Folge haben wir zwei gegensätzliche Anführertypen, den Beamtentyp und den der Straße. Ersterer ist mehr system-, Letzterer mehr situationsgebunden. Der systemgebundene Anführer stützt sich auf standardisierte Vorgehensweisen, der situationsgebundene ist eher der Anführer eines «Partisanenkriegs». Heute verfasst er einen Artikel, morgen wirft er einen Stein gegen ein Gebäude, auf das sich der Hass der Massen richtet. Heute zeigt er sich reuig, morgen wiegelt er die Menge zum Angriff auf. Für den systemgebundenen Anführer ist sein bisheriges Verhalten von größerer Bedeutung, für den situationsgebundenen, dass er seine Ziele von heute erreichen kann.

Eine Medienkrise erzeugt eine Art Verbot für gewisse Handlungsweisen, andere Handlungsweisen mit einer entgegengesetzten Ausrichtung begünstigt sie hingegen. Die gelbe Jacke MAJAKOWSKIS wie der Futurismus überhaupt waren ebenso sehr eine Medienkrise, die erst in der Folge in die Informationsströme in der Presse einfließen. Man vergleiche die Erinnerungen eines Augenzeugen: «Ich hatte nur sehr vage Vorstellungen von MAJAKOWSKI, bis ich ihm persönlich begegnete. Ein Futuristendichter, der etwas Unverständliches und Exzentrisches schreibt und sich ebenso exzentrisch und provokativ

benimmt, so lautete die übliche Meinung.»³ Auch die seinerzeit großes Aufsehen erregenden *Lettres persanes* von MONTESQUIEU gehören hierher.

Will man Medienkrisen analysieren, muss man auch ihre Schranken untersuchen, da sie sich gerade aus der Überwindung der eigenen Schranken ergibt. Eine öffentliche Kundgebung ist ein Überwinden von Schranken, da es bereits gelungen ist, die Leute auf die Straße zu bringen und sie dazu zu bewegen, einem Redner zuzuhören.

Das Überwinden von Schranken ermöglicht ein rein sprachliches (semi-otisches) *Umbenennen von Objekten*. Damit sichergestellt werden kann, dass einem über längere Zeit hinweg Beachtung geschenkt wird, und um zu neuen Handlungsschritten anzuregen, wird unbedingt zur Praxis des Umbenennens gegriffen, alten Objekten wird eine neue Bedeutung gegeben. Nur so können mit diesen Objekten die notwendigen Handlungsschritte durchgeführt werden. Nehmen wir als Beispiel die Zeit der Perestroika: ein Parteifunktionär = ein Parteibeamter = Parteinomenklatur. Auch im Briefwechsel zwischen IWAN dem Schrecklichen und Andrej KURBSKI z. B. stoßen wir auf zahllose Umbenennungen. Die Antwort IWAN des Schrecklichen fiel stets zwanzigmal länger aus als der Brief von KURBSKI, und sie charakterisiert diesen immer sehr präzise: «Dein Schreiben ist aufmerksam angenommen und gelesen worden. Und da du dein Schlangengift unter deiner Zunge versteckt hältst, lässt du also deine Worte zwar von Honig und Waben triefen, doch der Brief schmeckt bitterer als Wermut.»⁴

Indem Objekte umbenannt werden, können mit ihnen andere Handlungen durchgeführt werden als diejenigen, die im bisherigen Weltmodell an diese Objekte geknüpft waren, was die Steuerung solcher Handlungsvarianten zulässt, wie sie den Planern einer Medienkrise zu Nutze kommen.

Den Medienkrieg gewinnt derjenige, dem es gelingt, für sich vorteilhafte Bezeichnungen für bestimmte handelnde Personen durchzusetzen. Erinnern wir uns an die Kinderliteratur: «Wie ihr die Yacht nennt, so wird sie auch fahren.»⁵ Im Krieg in Tschetschenien wurde die Bezeichnung «tschetschenische Bandenformationen» geprägt, womit sogleich suggeriert werden konnte, dass diesen Gruppierungen die Macht von Panzern eigen sei. Hätte man sie Freiheitskämpfer genannt, wäre die Anwendung von Gewalt nicht mehr so leicht zu rechtfertigen gewesen. Als die Iraker in Kuwait einmarschierten, nannte George W. BUSH die sich dort befindenden Amerikaner «Geiseln»,

wodurch er die militärische Präsenz erhöhen konnte. Während des Krieges in Bosnien-Herzegowina bezeichnete man die Serben als «serbische Faschisten», was ebenfalls als Legitimation diente, mit militärischer Gewalt gegen sie vorzugehen. Behauptet ein Oligarche von sich, er kämpfe gegen das Oligarchentum, ist er damit plötzlich selbst keiner mehr. Bei jenem Zwischenfall, als ein amerikanisches Flugzeug ohne Erlaubnis chinesisches Hoheitsgebiet überflog, tauchte für die vorübergehend festgenommene Flugzeugbesatzung erneut das Wort «Geiseln» auf. Wie die *Times* schrieb, versuchte die BUSH-Administration dieses Wort nach Möglichkeit zu vermeiden, das Weiße Haus befürchte, dass es die Amerikaner an die Besetzung der amerikanischen Botschaft im Iran von 1979–1981 erinnern würde, die CARTER als schwachen Politiker abgestempelt hatte und zum Schlüsselfaktor für seine Niederlage gegenüber Ronald REAGAN geworden war.

Weiter sind in einem Medienkrieg für diejenigen die Chancen zu gewinnen höher, der sich zuerst als Sieger bezeichnet. Während der amerikanischen Präsidentschaftsdebatten am Fernsehen kam es zu einem interessanten Phänomen: Gelangten die Zuschauer gleich nach einer solchen Fernsehdebatte zur Überzeugung, dass eine der Parteien mit Sicherheit siegreich aus dem Kampf hervorgehen werde, so konnten sie ihre Meinung wieder ändern und die andere Seite als siegreich empfinden, wenn diese es verstand, sich in den Medien als baldigen Sieger zu zelebrieren. Das hat damit zu tun, dass das Publikum von den Medien Prognosen erwartet, man sucht zusätzliche Informationen, um sich in seiner Meinung bestätigt zu sehen, oder übernimmt die Meinung von Leuten, die man in dieser Sache für kompetent erachtet. All das zeigt, wie wichtig es ist, den Informationsraum lenken zu können, in dem Siege errungen werden können, ganz unabhängig von den Niederlagen in den realen Bereichen.

Schauen wir uns an, wie in der heutigen Zeit eine beliebige Medienkrise gebildet wird, dann sehen wir, dass oft genug stabile Informationsquellen mitbeteiligt sind, die, da sie störungsfrei arbeiten müssen, aus dem Ausland kommen.

- *Beispiel 1:* Die Absetzung des indonesischen Präsidenten Achmed SUKARNO. Die von englischen und amerikanischen Spezialdiensten gesammelten Informationen gingen von Indonesien zur BBC und wurden dann von dort aus wiederum in Indonesien verbreitet.

- *Beispiel 2:* Der ehemaligen Sowjetunion wurde eine große Menge destabilisierender Information von westlichen Rundfunksendern zugeführt.
- *Beispiel 3:* Die Popularisierung von NTV und sein Besitzerwechsel, der Untergang der *Kursk* und der ukrainische «Tonbandskandal» wurden von westlichen Medien aktiv unterstützt.

Medienkrisen können auch in anderen Bereichen Krisen auslösen, indem im Informationsraum Spannungen erzeugt werden. Dies wird bei der künstlichen Erzeugung einer Medienkrise auch beabsichtigt. Nun können sich diese Spannungen jedoch auch auf einem anderen Gebiet entladen (auf militärischem, politischem, sozialem), so dass wir es mit folgender dreistufiger Struktur zu tun haben, mit der alle mit viel Intensität abgewickelten Medienkrisen rechnen müssen:

Medienraum		andere Bereiche
Medienkrise	(Entladung)	Politischer Raum
Spannung		Militärischer Raum
		Sozialer Raum

Eine Spannung wird in einem möglichst gut kontrollierbaren Raum erzeugt und aufrechterhalten, wo man sie bis zur als notwendig erachteten Intensitätsstufe eskalieren lassen kann, da es nun mal leichter ist, ein Luftschloss zu bauen als ein echtes Schloss. Auch die Entladung der Spannung wird entsprechend den Vorstellungen und Wünschen der Erzeuger der Medienkrise in eine bestimmte Richtung gelenkt. *Eine Medienkrise wird in einen beliebigen anderen Bereich kanalisiert.* In der Sowjetzeit funktionierte jeder kritische Artikel, der in der Absicht verfasst wurde, dass in der Folge ein gewisser Staatsbeamter seines Amtes enthoben wird, nach diesem Prinzip.

Da nun einmal die Medienkrise eine der effektivsten Methode ist, Beachtung im Massenbewusstsein zu erlangen, kann im Prinzip jede beliebige Situation oder Person mit Hilfe einer Medienkrise unter die Leute gebracht werden. Erinnern wir uns daran, wie Wladimir SHIRINOWSKI anfänglich mit Hilfe eines Glases Saft, das er seinem Gegenspieler Boris NEMZOW ins Ge-

sicht schüttete, Medienpopularität gewann. Man kann wohl schwerlich behaupten, dies sei eine übliche Argumentationsweise. Es war ein Element von asymmetrischem Verhalten, das im Grunde für SHIRINOWSKI wie auch für seine Auftritte typisch ist.

Die Medien können Information auch in Form einer Medienkrise bearbeiten. So wird z. B. von amerikanischen Marktanalysten immer wieder betont, dass die Medien alles zu einer Auseinandersetzung zwischen den konkurrierenden Kandidaten werden lassen, da ein solcher in den Medien ausgestrahlter Wettstreit eine besonders attraktive Art der Informationsübermittlung ist.

Eine Medienkrise kann dazu genutzt werden, eine in der Gesellschaft bereits existierende Meinung zu einer bestimmten Situation noch zu verfestigen, indem dieser Meinung einfach eine noch weitreichendere Bedeutung beigemessen wird. Das geschieht im Grunde genommen auch bei Gerüchten, die gewissermaßen die Erwartungen eines Massenpublikums erfüllen, das in diesem Fall sowohl die Frage wie auch die Antwort auf die Frage selbst steuert. So waren z. B. beim Erdbeben in Armenien Gerüchte in Umlauf, Marodeure würden erschossen, obwohl das nicht der Wirklichkeit entsprach.

Eine Medienkrise erlaubt es, mit relativ wenig aufwendigen Technologien gewisse Probleme zu lösen. Dies war z. B. der Fall, als die Regierung als Reaktion auf die Demonstration in Dnepropetrowsk die geplante Erhöhung der Mietzinsen für Wohnungen wieder rückgängig machte. Diesen Typ einer Medienkrise kann man als Absichtserklärung verstehen, auch wenn er kommunikativ aggressiv auftritt.

Es gibt (z. B. bei verschiedenen Religionen) Kommunikationsmechanismen mit einer prinzipiell entgegengesetzten Ausrichtung (Orientierung), die um sich herum ein *Feld von gegenseitigem Unverständnis* schaffen. Hier erlaubt es die Religion nur, den anderen in den eigenen Vorstellungsbereich herüberzuziehen.

Quelle 1	Feld von Unverständnis 1	Feld von gegenseitigem Verständnis	Feld von Unverständnis 2	Quelle 2
----------	--------------------------	------------------------------------	--------------------------	----------

Ein Feld von Unverständnis dient im Grunde als eine Art Filter, der es nicht zulässt, dass für das System gefährliche Einwirkungen eindringen können. Die Kommunikationsmechanismen schaffen ein Feld von gegenseitigem Verständnis wie auch ein Feld von gegenseitigem Unverständnis, auf dem ein Kompromiss nicht mehr möglich ist.

Der Bereich der Kompromissfindung, innerhalb dessen ein Medienkonflikt sich abspielt, lässt sich folgendermaßen darstellen:

unmöglich	möglich	allgemeiner Teil	möglich	unmöglich
-----------	---------	---------------------	---------	-----------

Verhandlungen sind ein Versuch, in den Bereich der Kompromissfindung zu gelangen und aus dem Bereich sich widersprechender Vorstellungen herauszukommen. Die Verhandlungen können absichtlich in eine Sackgasse geführt werden, um so Zeit für andere Handlungen nonverbaler Natur zu gewinnen.

Medienkonflikte bauen vorzugsweise Medienstrukturen auf, d. h. Strukturen, die öffentlich angeordnet und öffentlich inszeniert werden. Es ist eine Art öffentlichen Politisierens, das bei Regierungen nicht gerade beliebt ist. Auch wird hier ein ganzes Instrumentarium ausgearbeitet, mit dem man kommunikativen Druck ausüben kann, wie z. B. bei der auf Druck aufbauenden Diplomatie von Alexander GEORGE, bei der besonderes Gewicht auf die richtige Formulierung und Durchführung eines Ultimatums u.Ä. mehr gelegt wird.

Die Struktur der Medienkrisen

Die Ukraine steckt in einer Medienkrise, deren Ziel es ist, eine anhaltende Instabilität zu evozieren. Eine Medienkrise kann unbegrenzt lange dauern und dabei den Opponenten zu verschiedenen Fehlschritten bewegen, worauf sie sich in ein noch «heißeres» Stadium überführen lässt. Das kann sich ziemlich lange so hinziehen.

Eine Medienkrise muss eine typische Struktur haben, die es nicht nur erlaubt, Prognosen zu stellen, sondern auch die Krise zu lenken und eine mögliche gefährliche Entwicklung der Situation zu verhindern. Beide an der Me-

dienkrise beteiligten Seiten müssen ständig den Lösungen ausweichen, die die gegnerische Seite zu oktroyieren versucht. Für beide Beteiligten gibt es vorteilhafte und nachteilige Bereiche, weshalb eine optimale Strategie den Gegner dorthin verleitet, wo es ihm zum Nachteil gereicht.

Medienkrisen können wie folgt unterschieden werden:

- a) eine Medienkrise wird von den Beteiligten innerhalb des Medienbereichs geplant und geschaffen,
- b) eine Medienkrise wird nur von einem der Beteiligten geplant, damit zu Gewaltanwendung überschritten werden kann,
- c) eine Medienkrise geht quasi zufällig über in eine gewaltsame Auseinandersetzung, also ohne dass die beiden Konfliktparteien dies wollten.

In letzterem Fall kann auch ein Dritter auftreten, der an einer Eskalation interessiert ist. Er kann eine der beiden Konfliktseiten provozieren und sich dabei zu einem weiteren «Pseudobeteiligten» an den Ereignissen machen.

Schauen wir uns an, wie der ukrainische «Tonbandskandal» aufgebaut ist, so ergibt sich folgendes Schema:

Die Struktur des Tonbandskandals

Etappe 1: Eine bisher noch nicht bekannte Information wird publik gemacht.

Etappe 2: Die Neuigkeit wird verneint, wodurch der Opponent in eine Falle tappt.

Etappe 3: Weitere neue Information wird publik gemacht (die die vorhergehende erhärtet), die Falle schnappt zu.

Etappe 4: Es erfolgt die Resonanz der öffentlichen Meinung, da ihr Informationen über etwas zugeflossen sind, was sie intuitiv gespürt hatte.

Etappe 5: Die politischen Folgen.

Auf dieser Stufe verlagert sich der Konflikt auf die politische Ebene und wird erneut geschürt. Von Bedeutung für den ukrainischen «Tonbandskandal» ist außerdem das weitere Element der Aktivierung sämtlicher Beteiligter sowohl

von innerhalb wie von außerhalb des Landes, wodurch eine Kontrolle über alle Faktoren der Medienkrise unmöglich wird.

Wird die Kommunikation von der Opposition gelenkt, so wird sofort ein Mechanismus *des Abblockens der «fremden» Medien* in Gang gesetzt, es wird z. B. kritisiert, sie würden die Interessen des Machtzentrums vertreten und ihre Experten gehörten dem Machtapparat an. Entsprechend wird von totalitären Sekten sehr schnell erklärt, die Eltern, die Bekannten, das Fernsehen seien «des Teufels», um keinerlei alternative Informationsquellen an das neue Sektenmitglied heranzulassen. Es kommt also zu einem physischen und symbolischen Verbot einer alternativen Anschauung, womit erreicht wird, dass nur noch die vom Kommunikator selbst übermittelten Informationen an die Sektenmitglieder gelangen.

Ein weiteres Charakteristikum, das die Medienkrise in die Nähe des Verhaltens von totalitären Sekten rückt, ist der hohe Grad an Emotionalität, der beiden eigen ist. Diese Emotionalität zieht ein ausschließlich schwarz-weißes Weltbild nach sich. In einer solchen Situation versucht man, die aufoktroyierten Schwierigkeiten durch ein einfacheres Schema zu überwinden: Es beginnt die Suche nach den «Feinden». Eine Lebenssituation, die einen Wechsel des Weltbildes verursacht, führt beim Menschen zu einer existentiellen Verunsicherung und zu einem Gefühl der Ungewissheit, weshalb man für die an einen herangetragenen Schemata offen ist, da man sich in einem Zustand höherer Beeinflussbarkeit befindet.

Charakteristika des Massenbewusstseins in Krisenzeiten

- eine anders geartete Anschauung wird abgeblockt
- Emotionalität
- ein schwarz-weißes Weltbild
- die Suche nach Feindbildern
- Beeinflussbarkeit

Das Massenbewusstsein kann automatisch nach einem neuen Weltbild suchen, wenn die alten Varianten keine befriedigenden Erklärungen für die Geschehnisse mehr zu bieten haben; man denke z. B. daran, wie viele Menschen dazu neigen, sich in solchen Zeiten der Religion zuzuwenden.

Der Untergang des U-Bootes *Kursk* zeigte sehr deutlich ein weiteres Charakteristikum, das zur darauf folgenden Medienkrise führte und auf der Tatsache basierte, dass die Regierungsstrukturen nicht rechtzeitig informierten. Sie bestätigten die in Umlauf geratenen Informationen erst, als es nicht weiter möglich war, sich in Schweigen zu hüllen. Eine Krisensituation erzeugt nun aber immer ein Informationsdefizit, weshalb das Massenbewusstsein jede Mitteilung, die Beachtung zu verdienen scheint, gierig aufgreift.

Die Struktur des Skandals beim Untergang des U-Boots Kursk

1. Phase: Die Folgen der technogenen Katastrophe werden verschwiegen.
2. Phase: Während aus Regierungskreisen nur sehr spärlich Informationen geliefert werden, bringen der Sender NTV sowie ausländische Sender den Unfall aktiv in die Schlagzeilen.
3. Phase: Eine Medienkrise wird ausgelöst, bei der die Regierung direkt und indirekt der Passivität beschuldigt wird.
4. Phase: Die politischen Folgen.

Im Fall des Untergangs der *Kursk* führte die Medienkrise dazu, dass BERE-SOWSKI und GUSINSKI von der politischen Bühne Russlands verschwanden, da die Machtstrukturen in der Art und Weise, wie sie den technogenen Unfall in die Medien brachten, eine Gefahr sahen.

Nach Ablauf einer gewissen Zeitspanne folgten die nächsten Schlagzeilen, diesmal ging es um den Sender NTV.

Die Struktur des NTV-Skandals

1. Phase: die Verlagerung des Problems (diesmal von der wirtschaftlichen Ebene auf die der Meinungsfreiheit)
2. Phase: Umbenennung der Situation und der Hauptprotagonisten entsprechend den neuen Interpretationen
3. Phase: Aktivierung dieser Umbenennungen mittels Kundgebungen und Demonstrationen

Im Grunde genommen haben wir es hier mit der Technologie der PR- und Werbearbeit für eine neue Marke zu tun, so, wie sie auf dieser Welt bereits unzählige Male angewendet worden ist, nur dass hier Negatives verbreitet wird, wobei allerdings nach den gleichen Gesetzmäßigkeiten vorgegangen wird, wie wenn positive Eigenschaften (des Wodka *Absolut* oder der Automarke *Subaru*) in Umlauf gebracht werden. Nehmen wir z. B. die Absicht, die negativen Seiten des neuen Managements von NTV aufzuzeigen: 1. *Schritt*: Stoppen der Fernsehübertragungen von NTV; eine bessere Methode, die Aufmerksamkeit der Massen auf etwas zu lenken, kann man sich schwerlich vorstellen. 2. *Schritt*: Einschalten von Mechanismen zur Verteidigung der Meinungsfreiheit, um die Situation zu den eigenen Gunsten zu wenden. 3. *Schritt*: Einschalten von Mechanismen zur Beteiligung der breiten Massen, um die Angelegenheit für sie zu einem aktuellen Tagesthema zu machen. Neben einer bestimmten Interpretation wird der Gesellschaft gleichzeitig auch eine bestimmte Art von Lösung für die Situation aufgezwungen, d. h., je besser es gelingt, ein Modell aufzuoktroyieren, desto schneller und reibungsloser kann zur Lösung übergegangen werden, wie die Urheber der Medienkrise sie haben wollen.

Der Entwicklung einer Medienkrise liegt eine intensive Dynamik zugrunde, dank der das Interesse des Massenbewusstseins aufrechterhalten bleibt. Ständig wird der Fokus der Aufmerksamkeit vom Inhalt auf die Form verschoben, von einem Sachverhalt zum nächsten, von einem Sprecher zum nächsten. Den Sprechstil von MAJAKOWSKI, einem eifrigen Verfechter solch öffentlicher Diskussionen, charakterisiert A. FEWRALSKI folgendermaßen: «MAJAKOWSKI liebte und verstand es, seine Auftritte in eine fröhliche Form einzupacken, ohne dabei deren Ideengehalt im Geringsten zu beeinträchtigen. Er war äußerst einfallsreich, und seine scharfe und geistreiche Sprache, war es nun beißender Spott über seine Feinde oder einfach ein Witz, traf ihr Ziel sehr genau. Auch reagierte er sehr gewandt auf die Erwiderungen der Zuhörer während seiner Auftritte.»⁶ D. h., es ist gerade die mündliche Kraft, deren Dynamik und ständiger Fokuswechsel geschätzt wird. Ein Auftritt auf einer Kundgebung unterscheidet sich grundlegend vom Verfassen eines Artikels.

Das Resultat ist, dass es zu verschiedenartigen «Medienduellen» kommt. So machte z. B. Julia TIMOSCHENKO, die gerade das Gefängnis von Lukjanowka verlassen hatte, ihren Wunsch publik, für das Präsidentenamt zu kan-

didieren, distanzierte sich aber bald darauf von dieser Erklärung und meinte, man habe sie falsch verstanden. Am 17. April 2001 wurde auf allen Moskauer Fernsehsendern die Mitteilung ausgestrahlt, dass der bekannte Journalist Sergej DORENKO einen Flottenoffizier mit seinem Motorrad angefahren habe, worauf sogleich eine Presseerklärung des Journalisten folgte, dies sei eine politische Provokation. Schon am nächsten Tag, dem 18. April, wurde der Journalist in einem Spitalzimmer gezeigt, wie er die Beschuldigung vorbrachte, er sei angegriffen worden. RTR strahlte zudem ein Interview mit zwei Offizierschülern aus, von denen der eine angab, er habe den Journalisten festgehalten, der Fahrerflucht habe begehen wollen. Trotzdem haben wir es hier mit zwei Versionen eines Vorfalls zu tun. Sergej DORENKO gelang es, das Ereignis *umzubenennen*, indem er in die Rolle des Opfers schlüpfte und sich der Rolle dessen entledigte, der den Flottenoffizier NIKITIN attackiert hatte.

Der frühere ukrainische Premierminister Wiktor JUSCHTSCHENKO wurde bei seinem Staatsbesuch in Moskau im Fernsehsender *Odnako* von M. LEONTJEW verunglimpft; er kehrte die Stoßrichtung dieses Schlags auf der Stelle um, indem er verlauten ließ, Gott werde die Moderatoren dieses Senders bestrafen. Und im Verlauf der weiteren Diskussionen um den Vorfall schaltete sich denn auch seine Pressesekretärin ein, d. h., es fand eine normale Reaktion statt.

In einer Medienkrise wechseln laufend die als Sprecher auftretenden Akteure, da dieserart das Interesse der Öffentlichkeit aufrechterhalten werden kann. Eine Medienkrise ist eine Art Theaterstück mit verschiedenen Schauspielern, kein Monolog einer Einzelperson. Je mehr Leute in die Diskussion einbezogen sind, desto aktiver schreitet die Medienkrise voran.

Nun ist eine Medienkrise jedoch kein selbständiger Akteur: In ihr tritt lediglich das in Erscheinung, was sich ohnehin im sozialen System angestaut hat. Eine Medienkrise ist eine *Steigerung* bereits vorhandener Prädispositionen und Präferenzen; neue Informationen bringt sie praktisch keine hervor: in einer Medienkrise bestätigt das Neue bloß Altbekanntes. Die Steigerung kann nach drei verschiedenen Modellen erfolgen:

- in der Gesellschaft kursierende Gerüchte werden bestätigt,
- der Sachverhalt wird in verschiedenen Quellen behandelt,
- eine gewissenhafte Analyse (Lesen zwischen den Zeilen).

Eine Medienkrise zu produzieren ist verhältnismäßig billig, weil sie sich im Medienraum abspielt. Der Grad an Effektivität ist allerdings nicht geringer als bei einer militärischen oder ökonomischen Austragung eines entsprechenden Konflikts. Auch kann von der Ebene der Virtualität leichter auf eine andere Ebene gewechselt werden, weshalb so oft und gerne zu einer Medienkrise gegriffen wird.

Eine Medienkrise, die in der Absicht eingeleitet wurde, im Medienraum destabilisierende Prozesse auszulösen, wird gerade das ihr zur Verfügung stehende Medieninstrumentarium einsetzen und es noch steigern. Zu diesem Instrumentarium können gezählt werden:

- *Das Umbenennen:* Man präsentiert sich als den Gerechtesten und überlässt dem Gegner die Rolle des «Ungeheuers».
- *die Festlegung des Siegers:* Eine der Seiten bezeichnet sich bereits im Vorfeld als der Sieger im Medienkonflikt.
- *Das Sprechen im Namen des Volkes:* Straßendemonstrationen werden im Konflikt als ein Argument ins Feld geführt, es kollidieren Argumente wie die Frage, zu wessen Kundgebung mehr Menschen gekommen seien.

Eine Medienkrise ist nicht als etwas zu verstehen, was aus dem Rahmen des Üblichen fällt; sie ist ganz einfach eines unter den Instrumentarien, mit Hilfe deren die Position desjenigen gestärkt werden kann, der sie besser zu lenken versteht.

Die Medienkrise und ihre Lösung

Medienkrisen können wir, verglichen mit Militäraktionen oder Wirtschaftsanktionen, zur Kategorie der schwachen Einflussnahmen zählen.

• <i>Schwache Einflussnahme</i>	• <i>Starke Einflussnahme</i>
• Medienkrise • Krise im Parlament • Regierungskrise	• Militärische Intervention • Wirtschaftsblockade • Bürgerkrieg

Auch wenn eine Medienkrise rein kommunikativen Charakter zu haben scheint, so birgt sie doch die Möglichkeit in sich, in einen nicht prognostizierbaren Bereich abzugleiten, wo es zu Gewaltanwendung kommen kann.

Dabei sind zwei Varianten möglich:

- Gewalt von Seiten der Regierung
- Gewalt von Seiten der Opposition.

Ist es die Regierung, die zu Gewaltaktionen greift, wird eine Medienkrise in ihrem Verlauf auf eine sehr gefährliche Bahn gelenkt. Aber auch Gewalt von Seiten der Opposition kann bewirken, dass die Lage einen Stoß in Richtung eines zerstörerischen Szenariums erhält. So kam es im rumänischen Timisoara zu Aufständen, nachdem die Regierung sich geweigert hatte, den Forderungen der Demonstranten entgegenzukommen. Wir möchten betonen, dass hier nicht von den Forderungen und ihrer Erfüllung die Rede ist, sondern einfach davon, dass die Regierung die Angelegenheit physisch in die eigenen Hände nahm.

In dieser Beziehung reagieren alle Beteiligten sehr sensibel auf eine Medienkrise; die einen kann man dazu verleiten, das Szenarium in eine gewalttätige Richtung zu wenden, insofern sie meinen, das liege in ihrem Interesse, andere wiederum nicht.

Der Verlauf einer Medienkrise kann sich von zwei Positionen aus abspielen:

- von der Position des stärkeren Akteurs aus,
- von der Position des schwächeren Akteurs aus.

In ersterem Falle wird der stärkere den schwächeren Akteur in die Schranken weisen. Im zweiten Fall wird es zu einer Umverteilung der Kräfte zugunsten des Schwächeren kommen, der sich diesen Vorteil holen kann, falls er es versteht, die Medienkrise richtig für sich zu nutzen.

Eine Medienkrise auf dieser Stufe ist ein doch sehr ernst zu nehmendes Instrumentarium und sollte nicht erst auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung als Krise erkannt werden; ebenso wichtig ist die Früherkennung in der Vorbereitungsphase. So kann es sein, dass im Vorfeld ein Umfeld geschaffen wird, das eine krisenanfällige Entwicklung begünstigt.

Die Medienkrisen von 1968 in der Tschechoslowakei oder in der Zeit der Französischen Revolution operierten mit einem neu aufgekommenen Phänomen, einem neuen kommunikativen Umfeld: mit den Zirkeln und Klubs. Erinnern wir uns daran, wie die sowjetischen Führer nach den Ereignissen

von 1968 vor jeglichen Zirkeln der Intelligenzija Angst hatten und gegen sie vorgingen.

Ein klubartiger enger Kreis von Menschen schafft einen neuen Medientypus, eine neue Art von Medienraum; zufällig oder bewusst baut er darauf auf, dass er Ideen gedeihen lässt, die für das jeweilige gegenwärtige System destruktiv sind. In Bezug auf Frankreich schreibt A. MANFRED: «Zentrum der demokratischen Bewegung wurden von 1790 an die Volksklubs und Volksgesellschaften, die schnell an Einfluss auf Paris und andere Städte Frankreichs gewannen.»⁷ Es entstand eine Art Analogon zu den heutigen Massenmedien, die Klubs und Gesellschaften umfassten eine stetig wachsende Anzahl von Menschen, und nicht etwa die einfachen, sondern gerade die Anführer der öffentlichen Meinung. So zählte z. B. der Jakobiner-Klub im Juni 1790 hundert Ableger, Anfang 1791 bereits 227 und im Juni jenes Jahres 406. Es entwickelte sich eine technologische Quelle für die Herausbildung von Ansichten und Meinungen, die denjenigen der Regierung diametral entgegengesetzt waren.

Eine der Aufgaben einer Medienkrise besteht mithin darin, ein Umfeld zu schaffen, das eine gewisse Außenkontrolle und damit das Entstehen anders lautender Meinungen ermöglicht. Dies hat wiederum zur Folge, dass die notwendigen Interpretationen der Wirklichkeit erzeugt und verbreitet werden können.

Weiter verleitet eine Medienkrise die Regierung bewusst oder künstlich zu Fehlschritten, um sie danach gerade dafür an den Pranger zu stellen. Ein Beispiel aus der jüngeren Geschichte ist das amerikanische Spionageflugzeug U-2, das über sowjetisches Hoheitsgebiet flog und zur Landung gezwungen wurde. Nachdem die USA ihre Version des Vorfalls dargelegt hatten, wurde plötzlich bekannt, dass der Pilot ja am Leben war, worauf Francis Gary Powers⁸ eine neue Version schuf, die gerade die Beschuldigungen der sowjetischen Regierung bestätigte. Es stellte sich heraus, dass die USA in eine besondere Art von kommunikativer Falle getappt waren.

Die vorbereitenden Schritte, die in der Folge zu einer Medienkrise führen, sehen demnach folgendermaßen aus:

- ein neuer kommunikativer Umfeldtypus wird geschaffen (insofern man nicht mit einem alten operieren kann), in dem eine Krise entfesselt und weiterentwickelt werden kann,

- die gegnerische Seite wird in eine Falle gelockt, so dass sie in der Folge nicht mehr mit heiler Haut davonkommen kann.

Was kann man dem entgegensetzen? Erstens gilt es, in jeglichem kommunikativen Umfeld stark zu sein, insbesondere in einem neuen. Heutzutage ist übrigens das Internet ein solches neues Umfeld, weshalb es gerne als Informationskanal gewählt wird, wenn verschiedenste Gerüchte und Material, das den Kontrahenten diskreditieren kann, in Umlauf gebracht werden sollen. Zweitens muss man das Verhalten des Gegners prognostizieren können, um nicht in seine Fallstricke zu geraten, und gleichzeitig auch ein gutes Gespür für die eigenen Schwächen haben.

Der ukrainische «Tonbandskandal» demonstriert eine ganze Reihe von Prinzipien kommunikativer Art, die, wenn sie nicht berücksichtigt werden, negative Auswirkungen zeitigen. Zählen wir einige davon auf:

- Man muss die schnelleren Entscheidungen fällen können.
- Es ist wichtig, dass man seine Entscheidungen in die Tat umsetzt und nicht seine gesamte Zeit für den endlosen Prozess der Koordinierung der Entscheidung vergeudet.
- Man muss das gesamte kommunikative Arsenal nutzen, also z.B. auch Fehler eingestehen und nicht einfach Informationen vorenthalten.
- Man muss sehr schnell auf eine intensive Kommunikation mit unterschiedlichem Zielpublikum eingehen können: Krisenkommunikation wird rund um die Uhr und nicht einmal die Woche geführt
- Man sollte ein bestimmtes Organisationszentrum für den Bereich Kommunikation haben, das Handlungsschritte vorschlagen kann, falls etwas an die Öffentlichkeit kommen soll, die in Krisenzeiten höhere Ansprüche stellen.

Jede Krise verläuft entlang der sensiblen Punkte eines Systems. Diese werden nicht erst durch die Krise geschaffen, die sich weitestgehend auf bereits Vorhandenes stützt. Neben soziologischen Umfragen können auch kursierende Witze und Gerüchte der Analyse dieser sensiblen Stellen dienen, die anzeigen, wo innerhalb des jeweils geltenden Systems eine Überschreitung stattfindet.

Witze und Gerüchte funktionieren als adäquate Träger einer Information, die das Massenbewusstsein dann benötigt, wenn es in der Standardkommu-

nikation Blockaden gibt. Der totalitäre Informationsraum der Sowjetzeit basierte darauf, dass intensiv ein monologischer Informationsstrom übermittelt wurde, weshalb jegliche anders geartete Information sich nicht äußern und nur über mündliche Kanäle verbreitet werden konnte.

Zudem hält das Massenbewusstsein erwiesenermaßen auch rein inhaltlich die fortwährenden Geschichten über die Genialität und Güte der LENINS, STALINS und BRESHNJEWS nicht aus; es reagierte darauf, indem es Witze ersann, die auf einer prinzipiellen Ablehnung dieser Eigenschaften aufbauten. Heute «reinigt» sich das Massenbewusstsein, indem es sich Witze über die Neureichen, die so genannten «neuen Russen» ausdenkt, die die Stelle der Figur des einfältigen Tschuktschen in den Witzen der Sowjetzeit übernommen haben.

Derartige Verhältnisse können sich in einem System mit funktionierenden Gegenreaktionen nicht herauskristallisieren, da dieses in ausreichendem Maße sowohl positive wie auch negative Informationen über Dinge produziert, die das Massenbewusstsein interessieren.

Witze und Gerüchte markieren sehr deutlich die Spannungspunkte eines Systems; sie verweisen auf jene Momente, wo das Massenbewusstsein nicht befriedigt ist: Das Schema über die neuen Russen (die als zwar reich, aber dumm belacht werden) weist darauf hin, dass man mit der eigenen materiellen Lage unzufrieden ist.

In einem System gibt es instabile wie auch stabile Punkte:

instabile Punkte ————— stabile Punkte

Eine Medienkrise macht sich die instabilen Punkte zunutze, die zu Punkten führen können, von wo aus Ausscherungen möglich sind. Die Lösung einer Medienkrise nutzt die stabilen Punkte. Im Prinzip stärkt jede Organisation wie z. B. die Armee ihre stabilen Punkte und schwächt ihre instabilen. Damit kann man z. B. das im Militär geltende Verbot erklären, eine kollektive Klage einzureichen, auch wenn das im zivilen Leben möglich ist, oder den unbedingten Gehorsam gegenüber den Befehlen von Personen von höherem militärischem Rang etc.

Ein System ist bestrebt, synchron zu existieren und zu handeln. Eine Medienkrise zielt hingegen darauf ab, Asynchronisatoren zu aktivieren, wozu

ethnische, religiöse, politische und soziale Unterschiede gehören. Eine Medienkrise aktiviert all jene Punkte, die das soziale System bisher gerade intensiv zu neutralisieren versucht hat (z. B. der Slogan «Wir sind das sowjetische Volk» zu Zeiten der UdSSR oder der Begriff des *melting pot*, der das Vermischen der Immigranten in den USA bezeichnet.) Ein System ist immer aus einer Vielzahl verschiedener Elemente zusammengefügt, deren Verhalten allerdings nur solange systemkonform ist, wie die Stufe der Vorhersagbarkeit des Verhaltens hoch ist. Sobald die Elemente anfangen, autonom zu funktionieren, kann sich das System nicht länger auf seine systemimmanenten Eigenschaften abstützen.

Synchronisatoren ————— Asynchronisatoren

Je effektiver die Synchronisatoren funktionieren, desto weniger gefährlich sind die Asynchronisatoren. So lassen die USA, dieser mächtige kulturelle *melting pot*, in dem sich verschiedene Kulturen vermischen, auch die einzelnen Kulturen bestehen. Ein schwaches System könnte sich das nicht mehr erlauben.

Jede soziale Kollision erzeugt sofort ein Informationsvakuum. Auch ist sie nie eindeutig, jeder am Geschehen Beteiligte sieht sie anders. Hieraus lässt sich auf ein weiteres Lösungsprinzip schließen: Dieses Vakuum muss mit eigenen Mitteilungen gefüllt werden, man darf nicht zulassen, dass der Gegner dies tut. D. h., der Medienraum muss regelmäßig mit der eigenen Interpretation der Ereignisse gefüttert werden. Problematisch hierbei ist nicht nur, wie man diese interpretieren soll, sondern auch ihre Uminterpretation aus einer anderen Sicht, der gegnerischen Seite. Eine Interpretation erstmals unter die Öffentlichkeit zu bringen ist um einiges leichter, als die Lage umzuinterpretieren, da Letzteres die Lücken im von der Gesellschaft vorgeschlagenen und akzeptierten System aufzeigen muss. Deshalb raten westliche Experten stets, dass man die eigene Interpretation möglichst rasch vorbringt, so dass im Weiteren jeder andere Vorschlag gegen sie argumentieren muss.

Zu den Lösungsmethoden müssen auch folgende Faktoren mitgezählt werden: Es kann sich herausstellen, dass eine Medienkrise an Bedeutung verliert, wenn eine negative Mitteilung während

- Feierlichkeiten,
- Fest- und Feiertagen in die Medien gelangt
- oder wenn sie mit anderen Ereignissen zu konkurrieren beginnt.

Man kann das Bewusstsein der Massen auch auf ein anderes Ereignis lenken, indem man ganz bewusst dieses andere Ereignis erst konstruiert. So wird angenommen, dass es der amerikanische Geheimdienst war, der dem sowjetischen KGB die eigentlichen Namen der unter einem Pseudonym publizierenden Schriftsteller Andrej SINJAWSKI und Juli DANIEL verriet (*Stoličnye novosti*, 18. bis 23. April 2001), und zwar, um dadurch in den USA die amerikanischen Bombardements in Vietnam in den Hintergrund zu rücken und den Kampf gegen das Dissidententum in der Sowjetunion an vorderste Stelle zu setzen. Es wird somit ein Aufsehen erregendes Ereignis konstruiert, das fähig ist, ein anderes zu verdecken, wodurch man eine ernsthafte Medienkrise auslösen kann.

Medienkrisen werden von Menschen geschaffen und gelenkt, also können sie auch korrigiert, ja sogar endgültig gestoppt werden. Das ist immer möglich in diesem Spiel, in dem es darum geht, wer dem anderen den Rang ablaufen kann. Im heutigen postsowjetischen Raum ist allerdings gerade der Grad an Vorhersagbarkeit noch kaum ausgearbeitet worden.

Die Medienkrise und ihr Instrumentarium

Eine Medienkrise von der Art des «Tonbandskandals» wird von den daran Beteiligten in der Absicht konstruiert, die politischen Akteure dazu zu bringen, die für den Kommunikator entscheidenden politischen Schritte zu unternehmen. Es wird ganz bewusst ein Informationskontext geschaffen, der solche politischen Schritte automatisch verbindlich macht. Die Ukraine hat in jüngster Zeit zwei Medienkrisen erlebt, einerseits den «Tonbandskandal», andererseits die Kampagne, um die Regierung von Premierminister Wiktor JUSCHTSCHENKO an der Macht zu halten. In beiden Fällen hatten die Beteiligten ganz konkrete Ziele vor Augen und versuchten diese zu erreichen, indem sie glauben machen wollten, das eigene Weltbild sei das gerechtere und einzig richtige.

Für prinzipiell falsch halten wir die Ansicht, dass dabei die elektronischen Medien von der offiziellen Sichtweise dominiert wurden. Im Grunde gab es keine einzige Handlung, kein einziges Wort der Opposition, auf das nicht im

Internet eingegangen worden wäre. Die Fakten waren alle vorhanden, und es war also nur natürlich, dass die Interpretationen verschieden ausfielen.

Eine Medienkrise geht in erster Linie einmal von der Annahme aus, dass die Medien reagieren. Als die Regierung beim ukrainischen «Tonbandskandal» versuchte, über die Mediengrenzen hinaus zur eigentlichen Realität vorzustößen und die Zelte abubrechen oder den Angriff vom 9. Mai⁹ zu parieren, geriet sie sogleich unter Beschuss. Eine Medienkrise schmort gewissermaßen innerhalb der eigenen Grenzen und lässt es nicht zu, dass der von den Beteiligten intuitiv erfasste Rahmen überschritten wird.

Deshalb birgt eine Medienkrise stets die Gefahr, dass die Reaktion nicht wie erwartet ausfällt. Bestimmte Ereignisse, die vom Standpunkt anderer Arten von Krisen widersinnig scheinen, sind aus der Sicht einer Medienkrise hingegen sehr wohl zu erklären. So kann rational nicht erklärt werden, weshalb dem Major MELNYTSCHENKO und Mirosława GONGADSE¹⁰ in den USA politisches Asyl gewährt wurde, wenn man das Ganze nur als eine politische Krise betrachtet; vom Standpunkt der Medienkrise aus gesehen kann dies als ein weiterer Kniff verstanden werden, um das Interesse der Öffentlichkeit noch eine Weile wach zu halten. Und wirklich wurde das Thema in den ukrainischen Medien noch eine Woche lang heftig diskutiert. Somit war nun die Möglichkeit gegeben, die Krise von Zeit zu Zeit durch neue Aussagen zu reaktivieren.

Eine Medienkrise ist demnach ein geeignetes Instrumentarium, Instabilität zu erzeugen und so im Informationsraum eine Situation an die Öffentlichkeit zu bringen, wenn eine anders lautende Interpretation der Ereignisse sich durchzusetzen beginnt, welche mit derjenigen konkurriert, die im Moment von der Gesellschaft akzeptiert wird.

Eine Medienkrise birgt die Möglichkeit von falschen Reaktionen auf die Ereignisse, was sehr heikel sein kann, da beide Opponenten auf einen Fehltritt des anderen warten, um so die Medienkrise in ein neues Stadium überführen zu können. Deshalb möchten wir drei Funktionen nennen, auf denen eine Medienkrise gründet, da gerade sie zu Fehlritten veranlassen.

- *Das Umbenennen:* Die Medienkrise vermittelt eine neu lautende Interpretation einer bereits gegebenen Situation, weil verschiedene Weltmodelle kollidieren; es wird z. B. der Hauptfigur ihr Platz an vorderster Stelle streitig gemacht, sie wird angeschuldigt, und die Opposition sieht sich als Lenkerin des Staates etc. Die Welt zeigt sich quasi von ihrer Kehrseite.

- *Der Transfer:* Eine Medienkrise ermöglicht einen Transfer des in ihr angesammelten symbolischen, virtuellen in politisches, militärisches oder ökonomisches Kapital, was sie zu einem effektiven Instrumentarium für eine Einflussnahme macht, da sie verhältnismäßig geringe finanzielle Ausgaben erfordert.
- *Die nicht adäquate Reaktion:* Eine Medienkrise löst verschieden zu deutende Ereignisse aus, wodurch der Opponent zu Fehlritten veranlasst werden kann. Je häufiger sich der Gegner irrt, desto mehr Gelegenheiten gibt es, das Ganze in die Schlagzeilen zu bringen.
- *Die Metaregel:* Eine Medienkrise erzeugt neue Metaregeln, was es erlaubt, die eigene Position zu verteidigen und den Sachverhalt, so wie ihn der Gegner vorschlägt, abzulehnen. Es wird z. B. eine Metaregel eingeführt, nach der gilt, dass jetzt nur die eine Seite die Wahrheit spricht und alle anderen die Unwahrheit. Ähnliches ist bei totalitären Sekten zu beobachten, bei denen alle Nachrichtenübermittlungskanäle außer derjenige der Hauptsekte als «teuflisch» bezeichnet werden, und also die Ansichten anderer sehr leicht verworfen werden können, ohne dass man sie einer weiteren Prüfung unterziehen müsste.
- *Synchronizität:* Eine Medienkrise ist steuerbar, was allein schon darin zum Ausdruck kommt, dass von vielen Seiten her gleichzeitig über etwas gesprochen bzw. nicht gesprochen wird, wie das z. B. beim ukrainischen «Tonbandskandal» der Fall war, als plötzlich alle von Verhandlungen redeten, in allen Medien darüber diskutiert wurde, ja Verhandlungspartner und Vermittler vorgeschlagen wurden oder gewisse Leute sich gar selbst für diese Rollen empfahlen, schließlich gab es etwas wie einen Schnitt, und das Thema der Verhandlungen verschwand von der Bühne.
- *Das Neue:* Eine Medienkrise zielt darauf, neue Personen ins Rampenlicht oder zumindest bereits bekannte Personen mit neuen Reden ins Rampenlicht zu rücken. Sie alle spielen die Rolle von Menschen, die plötzlich, als sich ihnen das neue Weltbild offenbare, zu der Einsicht gekommen sind, dass der Feind im Grunde gar keiner ist und der, den man bisher als Freund betrachtet hat, der eigentliche Feind sei. So sah das Modell der Perestroika aus, von dieser Art ist auch das Modell des «Tonbandskandals». Die Oppositionsführung war plötzlich sehr darum bemüht, neue Signale zu senden und die öffentliche Meinung auf ihre Seite zu ziehen.

- *Man erklärt sich zum Sieger.* In einer Medienkrise ist es von großer Wichtigkeit, sich möglichst früh zum Sieger zu erklären, weshalb immer wieder ganz verschiedene Leute aus dem Lager der Opposition Informationen über einen angeblichen Plan des Westens enthüllen, darauf angelegt, eine frühzeitige Absetzung des ukrainischen Präsidenten herbeizuführen. Es ist ein wichtiges Merkmal gerade der Medienkrise, dass man sich früh zum Sieger kürt, weil nur bei einer Medienkrise, im Unterschied zu einer politischen oder militärischen Krise, die Möglichkeit besteht, verbal den Sieg zu verkünden. Da es keine reale Schlacht gibt, kann jeder sich zum Sieger erklären. Und es ist ja bekannt, dass das Bewusstsein der Massen sich schnell auf die Seite des Siegers schlägt, weshalb durch diese Taktik immer wieder und immer neu Leute auf die eigene Seite gezogen werden können.

Soll sie Erfolg haben, muss sich eine Medienkrise genau nach ihrem Zielpublikum richten. Es gehört zu den üblichen Aufgaben einer Medienkrise, dass man mit den Unzufriedenen arbeitet. Indem man diese Gruppe fixiert und sie dazu bringt, aktiv zu werden, kann man damit rechnen, dass immer breitere Bevölkerungsschichten gewonnen werden können.

In jeder Gesellschaft gibt es die mehr und die weniger sensiblen Bevölkerungsschichten. Es gibt träge Schichten, bei denen die intensiven Methoden zur Verbreitung eines neuen Weltbildes nur wenig greifen. So haben wir bis heute z. B. eine bedeutende Schicht, die ein sowjetisches Weltbild beibehalten hat, wobei das alte Freund-Feind-Schema bei vielen reaktiviert wird, sobald von Seiten der USA anders als erwünscht gehandelt wird. Durch neue Stimuli wird das alte Weltbild wieder aufgebaut.

Die ukrainische Medienkrise hatte interessante Auswirkungen: Jene Kräfte, die zuvor gegen den amtierenden Präsidenten gewesen waren, gingen nun dazu über, ihn zu unterstützen. Etwas Ähnliches geschah auch in Russland, als sehr viele Leute für JELZIN stimmten, nur damit nicht ein Kandidat aus dem kommunistischen Lager Präsident werde. Dieser Typus, das Stimmen «für das kleinere Übel», wurde von der Opposition vollumfänglich zu ihren Gunsten eingesetzt, obwohl sie dies ursprünglich gar nicht einkalkuliert hatte. Und je aktiver die Regierung wird, desto stärker sind die Auswirkungen.

Eine Medienkrise ermöglicht es, seinem Gegner eine Niederlage zuzufügen, indem man ihn und seine Worte oder die Vorgehensweise der gegneri-

schen Seite als unglaubwürdig oder unehrlich hinstellt. Zielscheibe ist nicht nur der Sachverhalt an sich, Zielscheibe sind auch die Personen, die über die gegebenen Tatsachen sprechen, womit man den jeweiligen Ereignissen sofort eine persönliche Note verleihen kann. Die Ereignisse an und für sich können für das Massenbewusstsein völlig uninteressant sein, aber menschliche Schicksale sind immer spannend. Das Leben verwandelt sich dabei in eine unaufhörlich Filmserie vom Schlage der lateinamerikanischen Seifenopern. Julia TIMOSCHENKO brachte es, um nur ein Beispiel zu nennen, innerhalb kurzer Zeit fertig, sowohl ins Gefängnis gesteckt zu werden wie auch wieder herauszukommen und ihre Auslandspässe abzugeben, wobei sie, so will es die Ansicht der gegnerischen Seite, immer noch vier davon besitzt. Der Fernsehzuschauer und Zeitungleser konnte erfahren, was sie im Gefängnis zu essen bekam. Daraufhin konnte sie erwidern, dass sie Angst gehabt habe, man wolle sie im Gefängnis mit Nahrungsmitteln vergiften, worauf sie das Essen verweigert habe. Jedes Faktum wird also auf der Stelle in ein gänzlich anderes Weltbild eingebettet, das völlig andere innere Metaregeln hat.

Wegen ihrer Ähnlichkeit mit Fernsehserien geht man bei Medienkrisen davon aus, dass sie möglichst lange in den Medien verfolgt werden sollen. Wenn in einer lateinamerikanischen TV-Serie der eine Bruder den anderen oder der Vater seine Tochter nicht kennt usw., dann ist das, was für die Protagonisten im Film etwas Neues ist, für den Zuschauer jedoch nicht neu. Im «Tonbandskandal» hingegen war für die Zuschauer, nicht aber für die daran beteiligten Personen vieles neu.

Dieser Unterschied bei der Aufnahme einer neuen Mitteilung, die in der Struktur des jeweiligen Ereignisses angelegt ist, kann wie folgt dargestellt werden:

	<i>die Protagonisten</i>	<i>die Zuschauer</i>
Soap	Es gibt etwas Neues	Es gibt nichts Neues
Tonbandskandal	Es gibt nichts Neues	Es gibt etwas Neues

Medienkrisen bezwecken eine Veränderung des in der Gesellschaft bestehenden (politischen, militärischen, ökonomischen) Kräfteverhältnisses. Ein Artikel in einer Zeitung (oder eine ganze Medienkampagne) kann der Reputa-

tion des Konkurrenten Schaden zufügen, womit ein ökonomisches Resultat erreicht wird. Wie politische Folgen angestrebt werden, können wir im Falle des «Tonbandskandals» beobachten.

Über die Destabilisierung des Informationsraums kann eine Medienkrise nicht nur das Ziel verfolgen, dass ein bestimmter Politiker abgesetzt wird, sondern genauso gut, dass ein Politiker an der Macht bleibt. Letzteres war bei der Verteidigung von W. JUSCHTSCHENKO zu beobachten, als Tausende von Menschen zu verschiedenen Demonstrationen aufgerufen wurden. Es kann auch zu Hungerstreiks, ja es gab sogar den Versuch einer Selbstverbrennung. Ein Streit entzündete sich mit dem *Kanal 1*, der das Geschehen auf seine Weise interpretierte. Eine Medienkrise bezweckt immer, dass ein bestimmtes Problem für alle zur Priorität wird. Auch diese Medienkrise war hierin keine Ausnahme. Von früh bis spät wurde im gesamten Land auf allen Fernsehsendern ein potentiell zu erwartendes Ereignis erörtert. Das sind die Möglichkeiten einer Medienkrise, durch die immer versucht wird, anderen ein bestimmtes Weltbild aufzuzwingen.

Und noch ein letzter Punkt: So sonderbar dies auch aussehen mag, Wiktor JUSCHTSCHENKO las sogar seine Abschiedsworte, mit denen er sich an seine Gegner wandte, vom Blatt ab, und zwar sowohl von der Parlamentstribüne wie auch von der Parlamentstreppe. Es war schwer, seine wohlwollend klingenden Worte als aufrichtig zu empfinden, zu groß war der Widerspruch zwischen Inhalt und der ab Blatt vorlesenden Person. Doch das spricht nur von einem: Wir werden hier einfach in eine erneute Medienkrise gezogen, und es wird noch lange eine auf die andere folgen.

Die Mythen des Skandals um den Sender NTV

Der Fernsehsender NTV baute seine Verteidigung genau nach dem gleichen System von verschiedenen Kategorien von Mythen auf, auf dem bereits die gesamte Medientätigkeit in der Zeit der Perestroika beruht hatte. Man sprach natürlich dann von «Meinungsfreiheit», wenn für so etwas Vergängliches wie Geld mit Sicherheit kein Platz war. Die Perestroika hatte es sich zu einer Priorität gemacht, die «Meinungsfreiheit» zu verteidigen, und dabei eigentlich verschiedene Werte vermischt.

Jede Regierung misstraut den Journalisten und wird immer und überall Journalisten gegenüber ein gewisses Misstrauen hegen, da diese zweifellos

in der Rolle des «Störfaktors» auftreten. Um diese Gefahr einzudämmen, stärkt eine Regierung normalerweise ihre eigenen Quellen in dem jeweiligen Bereich. So weiß man gemeinhin von der Rolle des Imageberaters Alastair CAMPBELL der jetzigen Labourpartei.

Aus folgenden Gründen verteidigt die westliche Welt sich selbst weit aktiver in den Medien, indem sie angreift: Dem Machtzentrum steht eine starke Opposition gegenüber, eine qualitativ hochstehende Presse und eine aktive Bevölkerung, was es auf dem sowjetischen Territorium nicht gab und auch auf dem postsowjetischen nicht gibt.

Das westliche Schema

	DIE REGIERUNG	
starke Opposition	eine qualitativ gute Presse	eine aktive Bevölkerung

Da es in den postsowjetischen Staaten an Akteuren fehlt, die der Machtelite ebenbürtigen wären, ist der Sachverhalt hier anders. In unserem Fall versuchen die Medien sehr häufig einige dieser Funktionen selbst zu übernehmen.

Das postsowjetische Schema

	DIE REGIERUNG	
	die Medien	
die Opposition		die Bevölkerung

In vielem wird dabei die Machtelite imitiert, doch sogar dies ruft oftmals eine ablehnende Haltung der Regierung hervor, die hierzulande unter angenehmeren Bedingungen lebt als im Westen, da die Opposition bedingt und die Bevölkerung nicht aktiv ist.

NTV gelang es, eine klar umgrenzte Nische zu besetzen und dem in Russland herrschenden Mythos von der «westlichen Presse» gerecht zu werden, weil diese zu jener Zeit die Variante eines qualitativ hochstehenden Journalismus war, der am ehesten Aufmerksamkeit erregen konnte. Eine qualitativ gute journalistische Tätigkeit malt nicht ein schwarz-weißes Bild der Wirklichkeit, an dem es nichts mehr zu rütteln gibt, sondern verlangt einerseits Flexibilität, die sich darin zeigt, dass man «die Machtelite immer wieder mal leicht beißt», andererseits eine weniger eindeutige Bindung an die Quellen der Finanzierung, als das der Fall ist, wenn diese Ressourcen klein sind.

Die an die Medien gestellten Aufgaben widerspiegeln manchmal direkt, häufiger jedoch indirekt jene Ziele, welche die Gesellschaft stellt. Ist eine Gesellschaft nicht imstande, Prioritäten zu setzen, erhält auch die Presse «viele Vektoren» und arbeitet jeweils auf die konkreten, im Augenblick aktuellen Aufgaben hin. Heute werden die Medien sehr stark für taktische Aufgaben eingesetzt, die Wahlen sind dafür ein klares Beispiel. Die strategischen Aufgaben hingegen sind in den Hintergrund geraten, was daran zu erkennen ist, dass Kultur- oder Kindersendungen im Fernsehen fehlen oder dass es in den Zeitungen kaum Rezensionen gibt, die ja die Kunst- und Kulturszene in der Presse spiegeln würden. Man findet nur das, was die Medien «füttern» soll, doch eine Gesellschaft zeichnet sich nun einmal dadurch aus, dass sie nicht nur empfängt, sondern auch zurückgibt.

Es kann vorkommen, dass die Medien der Gesellschaft mögliche Prioritäten geradezu diktieren. Doch heute betreiben sie Lobbying und vertreten Themen und Interessen, die relativ wenig mit denen der Menschen zu tun haben, die außerhalb der Politik stehen, wie z. B. die Wahl eines Parlamentssprechers oder die Zusammenstellung der *Werchowna Rada*, des ukrainischen Parlaments, was nur eine dünne Schicht von Menschen interessiert, die ihre eigenen Interessen der gesamten Bevölkerung aufbürden.

Trotzdem bleiben die Medien potentiell eine treibende Kraft der gesellschaftlichen Entwicklung. Denken wir an den Aufschwung der Medien während der Perestroika, als der Gesellschaft neue Prioritäten diktiert wurden und sie darauf reagierte. Gleichzeitig verloren die Medien in der Zeit nach der Perestroika das Recht auf ein ebenso hohes Maß an Offenheit und Glaubwürdigkeit ihrer Nachrichtenübermittlung, da sie den jeweiligen Zielen der konkreten Besitzer, die hinter den Medien standen, unterstellt wurden. Psy-

chologisch rechtfertigen sich die Journalisten durch Aussagen wie: «Ja, unser Sender wurde während der Wahlen engagiert, aber ich persönlich habe keine Anweisungen erhalten», ein im Grunde genommen absurder Satz, da ein Fernsehsender, der für einen Wahlkampf verpflichtet wird, unweigerlich auch eine bestimmte politische Ausrichtung hat, die von den Angestellten vertreten werden muss, weil sie sonst ihre Stelle verlieren.

Im Endergebnis sah sich die Gesellschaft von den Journalisten enttäuscht und sank das allgemeine Interesse an den Nachrichten oder an politischen Programmen stark.

Die Journalistik kann die Gesellschaft in eine bestimmte Richtung lenken. Heute ist das allerdings nur über eine ausgedehnte Informationskampagne möglich, die ausgearbeitet, bezahlt und durchgeführt werden muss. Fehlt es dabei an Koordination und Systematik, verlaufen alle Anstrengungen im Sand, da das Massenbewusstsein verlangt, dass massenhaft (wenn nicht gar massiert) mit ihm kommuniziert wird.

Mit NTV wurde uns die Fähigkeit vordemonstriert, die Aufmerksamkeit des Publikums anhaltend auf sich und seine Probleme lenken zu können, indem der Sender es verstand, diese zu Problemen des Staats allgemein zu machen. Und nun präsentiert sich E. KISELJOW im Sender TV6 in einer Art und Weise als die Hauptperson, die er zuvor noch verworfen hatte, und vertreibt damit die «lokalen» Journalisten.

Die Ergebnisse einer Umfrage des *Fonds der öffentlichen Meinung* zeigten, wie effizient die durchgeführte Informationskampagne war (*Novye Izvestija*, 20. April 2001):

- *Gasprom* wurde von 6 Prozent unterstützt,
- der «alte» Sender NTV wurde von 41 Prozent unterstützt.

Dabei kommt die Unterstützung von Leuten mit höherer Ausbildung (46 Prozent) und Menschen im Alter zwischen 36 und 50 Jahren (47 Prozent), d. h. von jenen, die als maßgeblich meinungsführend gelten.

Auch BERESOWSKIS Einstellung entwickelte sich im Verlauf dieses Konflikts, währenddessen die Regierung immer mehr unter Beschuss kam. Auf die Frage, ob er seine Medien eventuell an *Lukoil* verkaufen würde – wobei die Vertreter von *Lukoil* andeuteten, dass hierbei der Kreml Druck ausübe –, antwortete Boris BERESOWSKI (*Novye Izvestija*, 20. April 2001): «Meine Po-

sition, was TV6 und die Zeitungen *Kommersant*, *Novye Izvestija* und *Nezavisimaja gazeta* betrifft, jene Medien also, die wirklich von unserer Gruppe kontrolliert werden, ist ganz und gar klar: Ich glaube der Regierung nicht, deshalb werde ich mit ihr keinen einzigen Kompromiss mehr eingehen und unter keinen Umständen freiwillig einen solchen Entscheid fällen, ich meine die Entscheidung über einen eventuellen Verkauf, egal, wie hoch die dafür angebotene Summe sein sollte.» Solche Worte stellen die Regierung in ein eindeutig schlechtes Licht.

Die Medien gehören zu den wichtigsten Lieferanten heutiger Mythen an das Massenbewusstsein, zudem wird dieses Schema so lange funktionieren, wie dies die Interessen der Medien selbst tangiert. NTV führte eine ganz bestimmte Informationskampagne durch, die mit einer Präsidentschaftskampagne verglichen werden kann, was ihre Intensität und die große Spannweite wichtiger Zielgruppen betrifft, die der Sender zu erreichen vermochte. Als eine wesentliche Schwäche der Kampagne muss allerdings gesehen werden, dass die Journalisten von NTV den Kampf in eigenem Interesse ausfochten. Informationen sind jedoch, wie allgemein bekannt, weit glaubwürdiger, wenn sie aus unabhängiger Quelle stammen. Die Rolle einer solchen dritten Partei wurde ungenügend wahrgenommen, was u.a. auch das Ergebnis der Kampagne beeinflusste. Ganz unabhängig vom Ergebnis haben wir hier ein im Großen und Ganzen sehr interessantes Beispiel für eine Kampagne, die mit viel Intensität in einem der Gesellschaftssektoren durchgeführt wurde.

Anmerkungen

- 1 Der «Tonbandskandal»: Nachdem der Journalist Georgi GONGADSE, ein engagierter Regierungskritiker, als verschwunden gemeldet und zwei Monate später enthauptet aufgefunden worden war, vermutete die Opposition, er sei im Auftrag von Staatspräsident KUTSCHMA ermordet worden. Ihre Vermutung gründete darauf, dass auf Tonbandaufnahmen zu hören sei, wie KUTSCHMA ihm nahe stehenden Leuten empfahl, sich mit GONGADSE «zu befassen». Ein ehemaliger Leibwächter soll die Tonbänder ins Ausland geschmuggelt haben, die dann von der amerikanischen Regierung untersucht und als echt befunden wurden. (Anm. der Übersetzerin)
- 2 Stuart ėjzenstadt, *Revolucija i preobrazovanie obščestv* (Moskva 1999), S. 174.
- 3 A. Fevral'skij, *Zapiski rovesnika veka* (Moskva 1976), S. 37.
- 4 *Perepiska Ivana Groznogo s Andreem Kurbskim* (Moskva 1981), S. 125.
- 5 Aus *Kapitan Vrungel'*: In dieser Kindergeschichte wird ein Schiffchen *pobeda*, also «Sieg» genannt; da nun aber die ersten zwei Buchstaben abfallen, ergibt sich das Wort *beda*, «Elend», «Unglück», was dann die Fahrt des Schiffchens bestimmt (Anm. der Übersetzerin)
- 6 A. Fevral'skij, *Zapiski rovesnika veka* (Moskva 1976), S. 97–98.
- 7 A. Z. Manfred, *Velikaja francuzskaja revolucija* (Moskva 1983), S. 90.
- 8 Der Pilot des Spionageflugzeugs. (Anm. d. Übers.)
- 9 Am 9. Mai 2001 ließ die Regierung ein Protestcamp, das die Opposition mitten in Kiew errichtet hatte, gewaltsam räumen und verhaftete rund 200 Personen. (Anm. der Übersetzerin)
- 10 Der Sicherheitsoffizier Mykola MELNYTSCHENKO machte im Jahr 2000 in Leonid KUTSCHMAS Büro geheime Tonbandaufnahmen, die vermuten lassen, dass der ukrainische Präsident selbst die Ermordung GONGADSES angeordnet hatte. Am 14. April 2001 erhielten MELNYTSCHENKO und GONGADSES Ehefrau politisches Asyl in den USA, weil ihre Sicherheit in der Ukraine nicht mehr gewährleistet sei. (Anm. der Übersetzerin)

Medien und Gesellschaft

Michail Jampolski

Das Internet oder: Das postarchivarische Bewusstsein

Das Internet wurde vor nicht mehr als fünf Jahren zu einer kulturellen und gesellschaftlichen Realität, doch schon heute scheint der Umfang der darin enthaltenen Informationen schier unüberschaubar. Niemand kann heute voraussagen, wie das Internet in ein paar Jahrzehnten aussehen wird, klar ist hingegen, dass es viele Aspekte der Wirklichkeit radikal verändert hat. Noch ist es zu früh, weitreichende verallgemeinernde Aussagen zu machen, aber für erste Überlegungen zum Internet ist es Zeit.

Mir scheint das Internet eine radikale Umwandlung des Archivs zu sein. Die Hauptunterschiede zwischen dem Internet und dem klassischen Archiv können wie folgt zusammengefasst werden: Das Internet bietet allen Zugang, wird von niemandem kontrolliert und ist, im Unterschied zu den klassischen Archiven, auf eine maximale Nutzung des in ihm enthaltenen Materials ausgerichtet.

Es besitzt heute ein «Gedächtnis» von nur geringer Tiefe, ein Speichervermögen von ungefähr fünf Jahren. Das klassische Archiv hingegen erhielt in der Regel sein Material erst etwa fünf bis zehn Jahre, nachdem dieses seine Aktualität eingebüßt hatte. Das ist ein sehr wesentlicher Punkt. Das Internet häuft aktuelles Material an und führt es sogleich in den Status von archiviertem Material über.

Im Internet wird keine Selektion getroffen, welches Material ins Archiv aufgenommen werden soll und welches nicht. Deshalb gibt es darin sehr viel, was in einem traditionellen Archiv nicht in die Bestände aufgenommen worden wäre, so z. B. kommerzielle Informationen, Pornographie usw.

Natürlich sind dies so bedeutende Unterschiede, dass von außen her gesehen eine Verbindung zwischen Internet und Archiv angezweifelt wird. Dennoch bin ich der Ansicht, dass diese Verbindung wesentlich und eindeutig ist. Ich möchte das erklären, auch wenn dies verlangt, dass ich von meinem unmittelbaren Thema vorerst abweiche.

Es ist eine bekannte Tatsache, dass die verschiedenen Archive eine zunehmend wichtige Rolle spielen. Der bekannte italienische Historiker Arnaldo MOMIGLIANO hat als einer der Ersten zwischen zwei Arten von Geschichtsschreibung unterschieden. Der erste Typus, der über viele Jahrhunderte hinweg vorherrschend war, basierte auf der Beschreibung aktueller politischer Geschehnisse (Musterbeispiel hierfür ist THUKYDIDES). Innerhalb dieser Tradition ist der beste Geschichtsschreiber der, der selbst Augenzeuge der Ereignisse war oder gar an ihnen teilnahm, wie z. B. FLAVIUS JOSEPHUS mit seinem «*Jüdischen Krieg*». Doch MOMIGLIANO verweist bereits für das fünfte Jahrhundert v. Chr. auf eine andere Tendenz, die er «antiquarisch» nennt: «Die Antiquare sammeln alles, was mit einem bestimmten Thema in Zusammenhang steht, unabhängig davon, ob es zur Lösung eines Problems beiträgt oder nicht.» Der Geschichtsschreiber neigt normalerweise zu einer chronologischen Beschreibung der historischen Ereignisse, der Antiquar hingegen eher zu einer systematischen. Nach Ansicht MOMIGLIANOS existierten diese beiden Richtungen unabhängig voneinander bis ins 19. Jahrhundert hinein, als die chronologische Erzählweise sich immer mehr auf Zeugnisse des «antiquarischen Typs» abzustützen begann, so z. B. auf archäologische Funde.

Carlo GINZBURG versucht in seinem MOMIGLIANO gewidmeten Artikel *Zeigen und Zitieren* nachzuweisen, dass die antike Geschichte auf dem Prinzip der *enérgeia*, des Zeigens aufbaute (der ideale Historiker sollte persönlich in die Ereignisse involviert sein), während der antiquarische Geschichtstypus, den er «Annalen» nennt, den Leser nicht mehr zum Schein an den historischen Ereignissen teilnehmen lässt. GINZBURGS «Annalen» und MOMIGLIANOS «Antiquar» sind Ausdruck einer Kultur der sich allmählich entwickelnden Archive. GINZBURG sieht allerdings die Entwicklung der Historiographie aus einem etwas anderen Blickwinkel als MOMIGLIANO, für den die beiden Linien bis hinein ins 19. Jahrhundert unabhängig voneinander existierten. Nach Ansicht GINZBURGS dominierte bis ins 16. Jahrhundert hinein die auf *enérgeia*, dem Zeigen beruhende Geschichtsschreibung. Im Laufe jenes Jahrhunderts allerdings sei diese Hierarchie ins Wanken geraten, die Begeisterung, mit der die Bedeutung der Annalen aufgenommen wurde, habe damals die Rolle der bisherigen Geschichtsschreibung untergraben.

Ich habe hier das Thema der Entwicklung der Historiographie nicht nur deshalb angeschnitten, weil es mich in diesem Kontext als solches interes-

siert. Meiner Meinung nach zeigt sich darin eine grundlegende Tendenz in unserem Verhältnis zur Geschichte, die auch mit dem Internet zu tun hat. Auf einer sehr oberflächlichen Ebene sagt der Wandel im Verhältnis zur geschichtlichen Wahrheit etwas aus über das zunehmende Misstrauen gegenüber Zeugenaussagen und über unseren wachsenden Glauben an Dokumente. Gut ersichtlich ist das auch an der Entwicklung der Gerichtspraxis, in der heutzutage eine Zeugenaussage erhärtet werden muss, ja sogar materielle Beweise gefordert werden. Dass die Archive eine immer größere Rolle spielen, sagt auch etwas aus über den Wandel im Verhältnis zur historischen «Wahrheit», die immer mehr losgelöst wird von der Zeit, in der sich die historischen Ereignisse abspielen; man nimmt an, dass sie erst aus der Distanz erkennbar wird. Aus heutiger Sicht kann ein Zeitzeuge ihren Sinn nicht erfassen, der Sinn der Geschehnisse zeigt sich erst einem zukünftigen Beobachter, der Zugang zu historischen Archiven hat. Hieraus erwächst das große und eigentlich kaum gerechtfertigte Vertrauen ins Archiv, wobei meist völlig außer Acht gelassen wird, dass viele der Dokumente unvollständig und teilweise sogar verfälscht sind. Im Grunde basiert die «antiquarische» Verifikation der Wahrheit auf der Vorstellung, dass uns ein Archiv eine gewisse Fülle an verschiedenen Quellen gibt, während die Aussage eines Zeugen immer nur auf einer einzigen Quelle beruht, die folglich nicht verifizierbar ist.

Ich kenne persönlich Philologen, die sich nicht mehr mit moderner Literatur befassen, sondern in Kleinstarbeit Zeugnisse über den heutigen «literarischen Prozess» archivieren. Was das zu heißen hat, ist klar: Erst in der Zukunft wird ein Philologe über die heutige Zeit die Wahrheit eruieren können, die aus einer solchen Perspektive objektiver und ausgewogener als jegliche Aussagen von Augenzeugen und Teilnehmern am Geschehen sein wird.

Das hat nun auch noch einen viel tiefgreifenderen Sinn. Ich spreche hier von nichts Geringerem als von der Distanzierung des Menschen (oder, um einen Terminus technicus anzuwenden, des «Subjekts der Geschichte») vom historischen Prozess. Was ist damit gemeint? In erster Linie einmal, dass in der Neuzeit Geschichte als etwas aufgefasst wird, was über dem an der Geschichte Beteiligten steht (hierin wurzelt auch das verminderte Vertrauen in die reale Erfahrung des direkten Erlebens von Geschichte), außerhalb seines Willens, seiner Erfahrung, seines Bewusstseins und seiner Tätigkeit. In der Terminologie von Georg LUKÁCS, der diesem Thema sein bestes Buch *Ge-*

schichte und das Klassenbewusstsein (1922) gewidmet hat, heißt das die «Entfremdung» des Menschen von der Geschichte. Vieles in LUKÁCS' Buch ist veraltet, aber seine wichtigste Diagnose, die das Geschichtsbewusstsein seiner Zeit betrifft, hat, wie mir scheint, immer noch ihre Gültigkeit.

Wir fassen Zeit immer mehr als eine mathematische, objektive Progression auf, und Geschichte empfinden wir als eine unbegreifliche Ansammlung von Ereignissen und Fakten in dieser uns entfremdeten Zeit, wir verlieren ein Gefühl dafür, dass wir selbst Handelnde in der Geschichte sind, selbst Geschichte schaffen. Gleichzeitig schreiben wir der Geschichte einige uns unverständliche objektive Gesetze zu und verpacken sie an die «Politiker» und das «Militär». Nach LUKÁCS' Ansicht müssen wir begreifen, dass Geschichte nur im unmittelbaren Moment ihrer Erschaffung einen Sinn hat, im Moment, da sie erlebt wird. Um einen Ausdruck von LUKÁCS zu verwenden: Die Geschichte muss «in die Gegenwart zurückgeholt werden».

Das Archiv entwickelt sich deshalb zum besten Geschichtsmodell, weil die Geschichte selbst mit ihrer Ansammlung von Fakten und Ereignissen uns mittlerweile als etwas uns Entfremdetes erscheint. Doch noch etwas ganz Wesentliches ist neu: Ganz unauffällig kommt es dazu, dass Agent der Geschichte nicht mehr der am historischen Ereignis Beteiligte ist, sondern der unbeteiligte Beobachter, jener also, der im Nachhinein die Ereignisse in ein System einordnet und in eine Reihenfolge bringt. Jean BAUDRILLARD bemerkte, dass die Zeit des Sammelns keine echte historische Zeit sei, das Organisieren des Sammelbestands löse die Zeit ab, die grundlegende Funktion des Sammelns bestehe im Überführen der realen Zeit in eine systematische Dimension.

Natürlich hat niemand formell die Rolle der Politiker oder der Masse abgeschafft, doch faktisch wird der MOMIGLIANI'sche «Antiquar» zum Miterzeuger von Geschichte. Geschichte wird nicht im Moment des Geschehens gemacht, sondern in dem Moment, da sie aus der Distanz gedeutet wird, da sie aus der realen Zeit in ein System überführt wird, das aus Dokumenten und Zeugenaussagen besteht. Was wird dann aber im Moment des Geschehens selbst geschaffen? Ein Archiv! Und dieses Archiv kann im Laufe der Zeit eine beliebige Menge an Geschichte hervorbringen, je nach dem Willen des Historikers und des Auftraggebers.

Ende der zwanziger Jahre wurden im LEF (*Linke Front der Kunst*) russische Dokumentarfilme lebhaft diskutiert. Einige der Diskussionsteilneh-

mer betonten, dass die Rolle des Dokumentalisten darauf hinausläuft, dass er ein größtmögliches historisches Archiv anlegt, aus dem dann zukünftige Schnittmeister (wie Esfir SUB) einen historischen Film machen würden. Auf die Frage: «Was soll für die Nachkommen registriert werden?», gab Sergej TRETJAKOW z. B. die logischerweise unvermeidbare Antwort: Alles, sogar das, was uns heute völlig unbedeutend scheint, weil vielleicht gerade dieses unbedeutende Detail in der Zukunft für eine Umstrukturierung der Geschichte wesentlich scheinen wird.

Schon in den zwanziger Jahren, einer Zeit aktiver «Erschaffung» der Geschichte, spürten die Menschen, dass etwas sich für zukünftige Interpreten als historisch bedeutsam erweisen konnte, was für das Erleben der Geschichte im «Hier und Jetzt» keinerlei Bedeutung hatte, d. h. ein aus der Sicht der lebendigen historischen Erfahrung sinnloses Faktum war.

Das Archivieren in seiner heutigen Form hat sicherlich etwas damit zu tun, dass die lebendige Erfahrung in der Form des Sich-Erinnerns unterdrückt und entwertet wird, wobei die Beeinträchtigung des Gedächtnisses eine notwendige Bedingung für Manipulationen des Archivmaterials ist.

Unter den vielfältigen Arbeiten zum Thema des historischen Gedächtnisses, die auf das berühmte Buch von Frances A. YATES *The Art of Memory* folgten, scheint mir die kürzlich erschienene Untersuchung von Patrick GEARY über das historische Vergessen, *Gedächtnis und Vergessen zum Schluss des ersten Millenniums*, besonders interessant. GEARY konzentrierte sich auf die sonderbare, aber weithin anerkannte Tatsache, dass in Europa um das Jahr 1000 ein unerwartetes Versagen der Erinnerung stattfand. Die Jahrzehnte rund um das Ende des ersten Jahrtausends werden oft als «die Epoche des Vergessens» bezeichnet. GEARY führt viele Fakten für die Amnesie auf, die Europa damals befiel. Gleichzeitig bemerkt er, wie die von den Frauen in der Familie und den Nonnenklöstern in der Gesellschaft ausgeübte Funktion, Dinge im Gedächtnis zu behalten, auf die Männerklöster überging. Neben dieser Funktionsübergabe erschienen damals die ersten Archive im heutigen Sinne des Wortes, die sich besonders auf die Männerklöster konzentrierten. Gleichzeitig erfolgte eine fast gewaltsame Zerstörung des mit der unmittelbaren historischen Erfahrung verbundenen lebendigen Erinnerungsvermögens. Archive können ihre ganze Bedeutung nur in einer Kultur entfalten, die das lebendige Gedächtnis systematisch zerstört und den Wert einer Zeugenaus-

sage in Frage stellt, die nicht in ein Dokument umgewandelt worden ist, das an sich manipuliert werden kann.

Archive hatte es natürlich auch früher bereits gegeben. Die kaiserlichen Urkunden z. B. dienten der Besitzaufteilung und der Legitimierung ererbter Privilegien. Aber als etwa im 10. Jahrhundert ein neuer Typ von Archiv aufkam, begann ein intensives Abschreiben von Originalmanuskripten und griff ein Zerstören dieser Originale um sich, die nun durch Kopien ersetzt wurden, in Deutschland als «Kopialbücher» bekannt geworden, Bücher mit Abschriften von Klosterurkunden. GEARY schreibt, dass man «dort, wo es Kopien gab, sich allmählich immer weniger an die Originale wandte, deren Schicksal war es, zerstört zu werden und verloren zu gehen. Das Anfertigen einer Kopie konnte ganz unmittelbar die Zerstörung des Originals zur Folge haben.»

Die Tatsache, dass die Kopialbücher aufkamen, erklärt nach Ansicht GEARYS den Untergang reichhaltiger Urkundensammlungen im frühen Mittelalter. Dabei macht GEARY keinen Hehl aus seinem Staunen darüber, dass die Authentizität historischer Ereignisse aus irgendeinem Grunde nun nicht mehr anhand des Originals nachgewiesen wurde, wie das bisher der Fall gewesen war, sondern anhand einer Kopie. Auch weist er darauf hin, dass mit wachsender Bedeutung der Archive die Archivare diese für ihre eigenen Zwecke manipulierten, insbesondere für die Zensurierung der Geschichte und für eine Umverteilung der Besitztümer.

Mich interessiert hier aber ein anderer Aspekt. Als die Archive aufkamen, wurden sie zu einem Ort der Umverteilung und Neuregelung von Fakten. Das, was später Historiker in ihren historischen Kompilationen taten, vollzog sich anfänglich im Archiv selbst. Der heutige Historiker schreibt Fakten ab, ihn kümmert nicht, ob es Originale gibt, der mittelalterliche Mönch tauschte die Originalurkunde mit einem Kopialbuch aus, in das er alles hineinlegte, was ihm wichtig schien, und in einer ihm passenden Reihenfolge. Das Ergebnis ist und war, dass die Originale nicht mehr verwendet werden und wurden.

Die karolingischen Kopialbücher, mit denen sich GEARY befasste, sind eindeutig der Prototyp der heutigen Geschichtsschreibung, wo die Dokumente aus den Archiven ausgesucht, in einer für notwendig erachteten Reihenfolge angeordnet, die eigenen «Kopialbücher» veröffentlicht und so dem interes-

sierten Benutzern zugänglich gemacht werden. Dabei bleibt das Archiv selbst unangetastet, rückt aber in den Schatten und wird in einem dem Leser relativ unzugänglichen Bereich aufbewahrt. Der erschwerte Zugang zu einem Archiv ist eine notwendige Voraussetzung für das wirksame Zirkulieren der heutigen «Kopialbücher».

In Russland ist das möglicherweise augenfälliger als in anderen Ländern. Dass immer wieder und über Jahrzehnte hinweg die Archive praktisch nicht zugänglich waren, förderte die Verbreitung von tendenziösen Geschichtsversionen. Ändert sich die politische Konjunktur, wie dies kürzlich geschehen ist, kann die Geschichte neu geschrieben werden. Das Erzeugen von Geschichte geht in die Hand eines politisch motivierten «Antiquars» über, der stets bereit ist, ein neues «Kopialbuch» zusammenzustellen. In Russland wurde in letzter Zeit viel über die Öffnung der Archive gesprochen. Doch der Mythos vom freien Zugang zum Archiv ist natürlich nichts weiter als eben ein Mythos. Das traditionelle Archiv ist, sogar wenn es den Forschern relativ freien Zugang zu seinen Räumlichkeiten gewährt, *per definitionem* ein geschlossener Raum, dem Durchschnittsbürger ist es nicht zugänglich, und sei es nur, dass diesem ganz einfach die Zeit fehlt, er weder die Qualifikationen noch den Wunsch hat, die ihm vorliegende Geschichtsversion zu überprüfen.

Die mittelalterlichen Kopialbücher sind auch deshalb interessant, weil damit der Begriff der «Kopie» auf dem Gebiet des Archivs eingeführt wurde. Der Wandel im Verhältnis zur Geschichte, die ständig wachsende Entfremdung von der Geschichte, je näher man auf die Moderne zugeht, zeigt sich immer deutlicher in der Substitution des Originals durch die Kopie, durch *simulacra*, durch Kopien ohne Original, im Aufkommen dessen, was Guy DEBORD in seinem bedeutenden Buch «Gesellschaft des Spektakels» nennt. Am umfassendsten kommt das Phänomen der «Gesellschaft des Spektakels» im Fernsehen zum Ausdruck, wo die Erfahrung der unmittelbaren Teilnahme an der Geschichte für Millionen von Menschen durch die Erfahrung des Anschauens von Geschichte auf dem Bildschirm abgelöst wird, insbesondere nach dem Aufkommen von spezialisierten TV-Sendern, die 24 Stunden am Tag Nachrichten übermitteln. Pionierarbeit in der politischen Direktübertragung leistete der Sender CNN, dessen ununterbrochene Reportagen über den Putschversuch in Moskau und über den Krieg am Persischen Golf zu Meilensteinen in der Geschichte des Fernsehens wurden. Heute bietet in New York

das Kabelfernsehen seinen Abonnenten bereits eine ganze Reihe von Sendern an, die fortlaufend Nachrichten senden, unter ihnen dominieren CNN, MSNBC und Fox News.

Die Direktübertragung von Reportagen über Ereignisse von historischer Bedeutung bewirken auf den ersten Blick drastische Veränderungen beim historischen Gedächtnis, das in der Entwicklung der Archive zum Ausdruck kommt. Und tatsächlich kann man die heutige Weltlage «postarchivarisch» nennen. Dieser Übergang von einer Archiv- zu einer Fernsehgeschichtsschreibung ist deshalb so brennend interessant, weil er ein unmittelbares Umfeld für ein Verständnis des Internets bietet.

Die Fernsehgeschichtsschreibung hat, so sonderbar dies auch scheinen mag, die Nachfolge des Archivs angetreten, denn sowohl das Archiv wie auch das Fernsehen unterdrücken das historische Gedächtnis. Das Archiv wird zum Ersatz für das historische Gedächtnis, allerdings als Aufbewahrungsort für Urkunden und Dokumente, die leicht zu manipulieren sind. Das Fernsehen zerstört das historische Gedächtnis auf eigene Weise, eine wesentliche Eigenschaft von TV-Reportagen ist, dass anstelle der realen Zeit des Erlebens historischer Ereignisse eine Zeit tritt, in der diese Ereignisse in Form einer TV-Show – einer Kopie also – angeschaut werden.

Vergleichen wir z. B., wie im August 1991 die Verteidiger des Weißen Hauses in Moskau die Geschehnisse im Parlamentsgebäude erlebten, mit dem, wie diese Ereignisse von Millionen von Zuschauern aufgenommen wurden, die gebannt auf den Bildschirm mit den Nachrichten von CNN starrten. Die Verteidiger des Weißen Hauses verbrachten ihre Zeit in gespannter Erwartung einer ungewissen Zukunft. Diese Zukunft bedeutete für jeden von ihnen eine ganz reale drohende Gefahr. Ein reales Geschehen, insbesondere wenn es mit einem derartigen Pathos geschichtlicher Spannung geladen ist, wird in erster Linie als etwas tief beunruhigendes Unbekanntes erlebt, das alle möglichen Varianten einer potentiellen Entwicklung in sich birgt. Gerade die unheimliche, beunruhigende Möglichkeit des Unbekannten, hinter der sich die Todesgefahr verbirgt, macht das reale Erleben der historischen Zeit so existentiell bedeutsam. Doch gerade sie zwingt die Geschichte zur Rückkehr zur Gegenwart. Die Gegenwart wird fast sinnlich wahrnehmbar, wie ein Moment, der das uns bekannte Vergangene von der unbekannten und möglicherweise dramatischen Zukunft trennt.

Sicher ist auch der Fernsehreportage dieses Moment der Erwartung nicht fremd, dieses Erleben des Unbekannten. Doch die Funktion der Reportage, nämlich die realen Ereignisse in ein für den Zuschauer relativ gefahrloses Schauspiel umzuwandeln und ununterbrochen den Fluss neuer Informationen aufrechtzuerhalten, verändert das Erleben von Zeit grundlegend. Guy DEBORD hat 1967 das Wesen des *Spektakels* beschrieben als eine «soziale Organisation der gelähmten Geschichte, des gelähmten Gedächtnisses», es ist eine Verabschiedung von Geschichte, die auf der historischen Zeit gründet, und im Grunde einem «falschen Geschichtsbewusstsein» verpflichtet.

Das Spektakel organisiert auf eigene Weise die als Progression empfundene, dem Menschen im Sinne von LUKÁCS entfremdete Zeit, doch nach dem narrativen Prinzip des Kinos. Der Zuschauer blickt gebannt auf den Bildschirm, er erlebt die historische Zeit als eine Zeit der Fernsehshow, als eine Art in die Länge gezogene Reportagefilmvorstellung. Dabei schafft das Fernsehen eine Atmosphäre von Pseudowissen im Gegensatz zu einem Zustand des Nicht-Wissens und der potentiellen Offenheit für das Unbekannte und stopft den Zuschauer mit Informationen über das historisch bedeutsame Ereignis voll, die diejenigen, die wirklich daran teilnehmen, gar nicht haben können. Sogar dann, wenn die Medien nichts Wesentliches mitzuteilen haben, geben sie eine unglaubliche Fülle an «Wissen» vor, indem sie eine quasi unmittelbar erlebte Gegenwart vorschützen. Auf sonderbare Weise sind der Fluss von Informationen und Ereignissen verantwortlich für das «gelähmte Gewissen», von dem DEBORD spricht. Ein Erlebnis verdrängt das andere aus dem Gedächtnis und lässt anstelle des Erlebens des Moments ein Gefühl der Leere zurück.

Das, was die Medien mit der Wirklichkeit machen, insbesondere die Fernsehreportagen, kann man als Produktion von Kopien bezeichnen, von «Kopialbüchern» in genau dem Zeitpunkt, da sich das historische Ereignis abspielt. Früher verging zwischen dem Archivieren von Ereignissen und dessen Umsetzung in *simulacra* geraume Zeit. Die Zeitung, das operativste Medium, was die Verarbeitung von historischen Ereignissen betraf, hatte einen Zyklus von 24 Stunden. Heute werden die Ereignisse augenblicklich in ein Schauspiel-*simulacrum* umgewandelt.

Dieses Verschwinden des Intervalls zwischen dem Ereignis, seiner Archivierung und der Interpretation in der Form des *simulacrum* ist von prinzipieller Bedeutung für die heutigen Formen geschichtlichen Bewusstseins.

Als Beispiel möchte ich den Skandal anführen, der sich mit Präsident CLINTON in den USA abgespielt hat. Die Geschichte begann, kaum dass Informationen über die Beziehung zwischen CLINTON und einer Praktikantin im Weißen Haus, Monica LEWINSKY, ins Internet durchgesickert waren. Diese Informationen im Internet veranlassten die Redaktion der *Washington Post*, einen Artikel über den Skandal zu publizieren. Auch *Newsweek*, die eine journalistische Untersuchung durchführte, sah sich gezwungen, ihr Material zu veröffentlichen, noch bevor dieses endgültig überprüft war. Da nun aber die nächste Ausgabe dieser Wochenzeitung bereits in der Druckerei lag, wurde das Material in der Internetausgabe von *Newsweek* veröffentlicht. Von diesem Moment an waren die Fernsehnachrichten fast ausschließlich dem *Clinton-Skandal* und seiner Weiterentwicklung gewidmet, drei Nachrichtensender brachten sogar rund um die Uhr Mitteilungen. Da dies einen ununterbrochenen und nicht abflauenden Informationsfluss erforderlich machte, kamen auch nicht weiter überprüfte Gerüchte in Umlauf. Viele Journalisten beklagten sich, dass sie ganz einfach nicht die Zeit hätten, ihr Material irgendwie zu überprüfen und genau zu recherchieren, was früher als Bedingung einer korrekten Journalistentätigkeit gegolten hatte. Einer der Korrespondenten erklärte sogar, dass von einer Verifikation des Materials gar nicht mehr die Rede sein könne, wenn der Produktionszyklus der Nachrichten von 24 Stunden auf 24 Minuten gesunken sei.

Der Skandal entwickelte sich in einem Tempo, wie es das in der Geschichte der politischen Ereignisse der USA bisher noch nie gegeben hatte. Bereits am zweiten Tag wurde von einem Impeachment gesprochen. Einer Meinungsumfrage zufolge war nun CLINTONS Popularität am Sinken. Ein paar Tage später hielt CLINTON seine alljährliche Rede zur Lage der Nation, die aufgrund des Skandals ein beispiellos breites Fernsehpublikum anlockte. Der Erfolg seines Auftritts und die Tatsache, dass er deshalb auch das Landesinnere bereiste, änderten wieder alles, in Meinungsumfragen kletterte die Popularität CLINTONS in schwindelerregende Höhen. Das Impeachment geriet wieder in Vergessenheit, nun wurde eifrig ein möglicher Rücktritt von Sonderstaatsanwalt Kenneth STARR diskutiert, der eine Untersuchung eingeleitet hatte, usw. Dieser ganze Zyklus dauerte nicht mehr als eine Woche und brachte nicht nur die Launenhaftigkeit von *Fortuna* zum Ausdruck, sondern auch die vollständige Lähmung des Gedächtnisses. Was sich am Tag zuvor

ereignet hatte, wurde unter der Flut neuer Informationen augenblicklich wieder vergessen. Dabei ist interessant, dass im Grunde aber keinerlei neue Fakten zum Skandal hinzukamen. Das Fieber der Ereignisse hatte die Medien ganz im Griff, diese produzierten die Ereignisse, passten sie gleichzeitig der Zuschaueraufmerksamkeit an und beschleunigten sie, entsprechend ihrem Verlauf. Die Massenmedien produzierten die Ereignisse nach dem Modell einer Fernsehserie.

Ausschlaggebend bei alldem ist neben der endgültigen Verschmelzung des historischen Ereignisses mit dem Moment seiner Darstellung auch ein fundamentaler Wandel beim Recherchieren, was zur Zeit des Archivierens noch möglich gewesen war, in der Zeit der direkten Fernsehreportagen aber praktisch unmöglich geworden ist. Infolgedessen spielte die Tatsache, dass aus dem Weißen Haus oder aus dem Büro des Staatsanwalts falsche Informationen durchsickerten, für die Entwicklung des *Clinton-Skandals* eine besondere Rolle. Die Massenmedien stürzten sich auf jede Desinformation, was die Bewertung der politischen Situation des Landes ganz erheblich beeinflusste. Damit wurden die Fehlinformationen zu einer wichtigen Komponente in der Entwicklung der Ereignisse, was letztlich dazu führt, dass die Rolle von Desinformationen neu bewertet werden muss. Die Lüge wird so zu einem realen Faktor in der Entwicklung eines Geschehens, und das Fehlen einer verantwortungsbewussten Selektion von Dokumenten und Material wird zur Norm der heutigen Informationslage.

Die Fernsehreportage schafft die Illusion, dass der Zuschauer die Ereignisse unmittelbar miterlebt (wenn Vorfälle auf dem Bildschirm gezeigt werden, die eine Stunde zuvor gefilmt worden sind, meint man bereits, diese seien veraltet), doch das Erleben selbst ist nach dem Prinzip des «falschen Geschichtsbewusstseins» strukturiert. Die Geschichtsentfremdung verbirgt sich hinter der Maske der Umwandlung von Geschichte in eine Show, ein Schauspiel, das man sich im unmittelbaren Moment des Geschehens ansehen kann. Die Mediatisierung verbirgt sich hinter einer illusorischen Unmittelbarkeit.

Nach diesen weit abschweifenden, aber wichtigen Überlegungen kann ich nun direkt zum Internet übergehen, das mir eine radikal veränderte Version des Archivs zu sein scheint. Es ist eine Art von Archiv, das unserer Epoche der direkten Reportagekommunikation entspricht. Es ist kein Zufall, dass das

Internet im *Clinton-Skandal* zweimal vorkommt. Das Material musste notgedrungen auch in der Presse publiziert und im Fernsehen verbreitet werden, nachdem der Journalist Matt DRUDGE nicht weiter überprüfte Informationen zum Vorfall in seine Internet-Gerüchtekolumne gesetzt hatte. Der Wegfall des «Intervalls» führt dazu, dass die augenblickliche Veröffentlichung von Material aus dem Internet praktisch nicht mehr rückgängig zu machen ist. Zum zweiten benutzte *Newsweek* das Internet für die Veröffentlichung eines Artikels, der aus Zeitgründen nicht mehr in Druck hatte gegeben werden können.

Die Internetseite von Matt DRUDGE liefert ein besonders anschauliches Beispiel. DRUDGE erklärte in einem Fernsehinterview, es sei nicht seine Aufgabe, Recherchen durchzuführen, er veröffentliche Gerüchte. Professionelle Journalisten blicken mit Verachtung auf seine Kolumne herab, lesen sie aber regelmäßig und liefern ihm im Stillen Informationen, wenn sie ein Interesse daran haben, dass diese an die Öffentlichkeit geraten oder mystifiziert werden. Wie das traditionelle Archiv nimmt auch das Internet jegliche nicht weiter überprüfte Information auf. Der Unterschied liegt lediglich darin, dass in den alten Archiven das Zeitintervall zwischen dem Original und dem Kopialbuch so etwas wie eine Verifikation zuließ. Doch die beschleunigte Produktion der «Kopialbücher» unserer heutigen Zeit machen eine solche Überprüfung immer weniger möglicher.

Das Internet ist ein riesiges Sammelsurium von Dokumenten, angefangen bei Gerüchten und Teenager-Liebesbriefen bis hin zu Texten von Schreibwütigen, allen möglichen Nachschlagerubriken und Wirtschaftsinformationen, es ist eine Gerümpelkammer der heutigen Geschichte, ein Archiv von nicht selektiertem Material, das das Intervall zwischen dem Zeitpunkt des Archivierens und dem des Benutzens auf ein Minimum reduziert hat. Es ist ein Archiv, das allen, die es wünschen, einen sofortigen Zugriff ermöglicht, das Archiv der Epoche der direkten Reportage. Anstelle der relativen Geschlossenheit der alten Archive ruft es aggressiv zu einer sofortigen Nutzung auf. Außerdem besitzt das Internet die erstaunliche Eigenart, ein nur sehr kurzfristiges Gedächtnis zu haben und sein Material nicht sehr lange zu speichern. Fünf Jahre altes Material ist im Internet fast schon hoffnungslos veraltet, während es in den traditionellen Archiven gerade mit der Zeit an Wert gewinnt. Das Internet ist ein Archiv, das eine größtmögliche Nähe zum Zeit-

punkt des Geschehens erreicht hat. Dabei wird es dem entfremdeten Geschichtsbewusstsein mit all seiner chaotischen Anhäufung unorganisierter Fakten gleichwertig. Eines der Hauptfunktionen dieses modernen Archivs ist, dass es wirksam an die Stelle von Geschichte tritt.

Wesentlich ist weiterhin, dass das Internet nicht nur ein Archiv ist, sondern zusätzlich eine Mischung zwischen Archiv und einem riesigen virtuellen Einkaufsmarkt. Diese Verbindung von Archiv und Wirtschaft ist eines der auffälligsten Merkmale der heutigen Informationslage, wo die Massenmedien immer mehr zu kommerziellen Netzen und Informationen zu einer Ware werden. Das Vermarkten von Information ist einer der Hauptgründe für ihre beschleunigte Veröffentlichung und Zirkulation. Nach den Regeln der modernen kapitalistischen Wirtschaft gewinnt derjenige im Wettbewerb, der den Kapitalfluss beschleunigen kann. Das bedeutet vor allem eine Verkürzung des Produktionszyklus und eine maximale Reduktion der Lagerzeit der Ware, die im Idealfall dem Konsumenten von der Fabrik direkt nach Hause geliefert werden sollte. So verkürzt sich auch die «Reifezeit», die einige Waren wie Weine und Kognaks benötigen. Der Brandy, der seine Färbung einst aufgrund einer langen Lagerzeit in Eichenfässern erhielt, wird jetzt einfach mit Karamell eingefärbt. Wolfgang Fritz HAUG hat ganz richtig diesen Prozess mit der Abschwächung der Bedeutung des Gebrauchswerts in Verbindung gebracht, der nach der Produktion unbestimmt lange auf den Verbraucher warten kann. An vorderster Stelle steht heute der Tauschwert, die Fähigkeit zu zirkulieren.

Buchstäblich alle Seiten des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens werden allmählich von dieser beschleunigten Zirkulation ergriffen. Es ist kennzeichnend, dass die Manie der beschleunigten Zirkulation sogar auf den Bereich der gehobenen Kultur übergreift, die traditionell mit unbeweglichem «Kapitalüberfluss» zu tun hatte, der in eine nicht zirkulierende Kunstproduktion umgesetzt wurde. Rosalind KRAUSS z.B. behauptet, dass Museen immer weniger Orte sind, an denen Kulturschätze aufbewahrt werden, und sich statt dessen allmählich in so etwas wie ein Unternehmen verwandeln, das seine Sammlungen von Schätzen als Aktien oder bewegliches Eigentum mit nur noch einem reinen Tauschwert betrachtet, weshalb sich das Unternehmen erst dann verwirklichen kann, wenn die Museumsschätze in Umlauf gebracht werden.

Tatsächlich wächst die kommerzielle Tätigkeit der Museen auf der ganzen Welt, und die Bemühungen, möglichst viele Kunstwerke in Umlauf zu bringen, laugen die Verwaltungen der großen «Kunstarchive» buchstäblich aus. In Russland läuft in den Museen natürlich die Produktion von Plakaten und Kunstkarten, Katalogen und Dias, ja auch von Kopien von Schmuckstücken, die sich in ihren Sammlungen befinden, noch nicht so richtig. Doch die Kommerzialisierung des Tätigkeitsbereichs der Archive und Museen ist auch hierzulande unübersehbar. Das Russische Staatsarchiv für Literatur und Kunst oder der staatliche Filmfonds sehen sich z. B. in weitem Maße als Unternehmen, die einen direkten Gewinn aus ihren Archivbeständen erwirtschaften können.

Das Internet verkürzt die Zeit der «Reifung» der Information auf ein Minimum, und die Zirkulation erfolgt augenblicklich, was letztlich der allgemeinen Logik der Kulturevolution in Richtung einer totalen Kapitalisierung entspricht.

Die Geschlossenheit des traditionellen Archivs machte dieses für die breiten Massen unzugänglich. Heute ist die Wirklichkeit in Form des unüberschaubaren Archivs den Millionen von Internetnutzern entgegengekommen, die Stunden damit verbringen, in seinen trüben Wassern zu surfen. Das Archiv macht einen Schritt auf den Menschen zu, der nun zum ersten Mal die Möglichkeit erhalten hat, selbst ein «Systematisierungs-Antiquar» zu sein. Es entspricht einer ganz logischen Gesetzmäßigkeit, dass das Internet gleichzeitig mit den Technologien für die Schaffung einer virtuellen Realität aufgekommen ist, für die zweifelsohne das Internet die geeignete Version des Archivs ist. Virtualität wird hier verstanden als ein potentiell Vorhandensein. Aber im Unterschied zur echten Wirklichkeit, in der die Potentialität ein künftiges Unbekanntes ist, ein Moment der Gegenwart voll drohender Unvorhersehbarkeit, ist die Potentialität der virtuellen Wirklichkeit etwas ganz anderes. Es ist die Möglichkeit von endlos Vorhandenem, die an das gnostische *pleroma* erinnert. Der Unterschied zwischen der Potentialität im Alltag und der im Archiv ist gewaltig, aber im Bewusstsein der Menschen nimmt Letztere immer deutlicher die Stelle der Ersteren ein. Im *Clinton-Skandal*, um wieder auf dieses Beispiel zurückzukommen, werden die potentiellen Entwicklungsmöglichkeiten in bedeutendem Maße von den virtuell vorhandenen Informationen determiniert. Ein reales Ereignis pas-

siert nicht als Resultat der Möglichkeiten des Seins, sondern als ein Produkt aus einem Archiv.

Im Jahre 1949 machte Martin HEIDEGGER in seinem bekannten Essay *Die Frage nach der Technik* den Versuch einer Diagnose der damaligen Weltlage. Und obwohl HEIDEGGER Technik in einem sehr traditionellen Sinn als Instrument zur Transformation von Materie und Produktion verstand, können einige seiner Thesen, leicht abgeändert, auch auf die heutige Informationslage angewendet werden. Eine der Funktionen der Technik, so HEIDEGGER, liegt im «Entbergen» der uns umgebenden Welt in die Formen des «Ge-stells». ¹ V. BIBICHIN hat diesen Begriff mit dem Neologismus *postav* ins Russische übersetzt, im Englischen wird er meist mit dem Wort *enframing* wiedergegeben. Das Gestell «entbirgt» das Verborgene so, dass dieses in etwas Anwesendes, Sichtbares umgewandelt wird. Es geht hier im Grunde um die Umwandlung von potentiell Möglichem in virtuell Existierendes. «Wo das Ge-stell waltet, prägen Steuerung und Sicherung des Bestandes alles Entbergen. Sie lassen sogar ihren eigenen Grundzug, nämlich dieses Entbergen als ein solches nicht mehr zum Vorschein kommen.» HEIDEGGER bemerkt, dass «die Herrschaft des Ge-stells [...] alles Leuchten jedes Entbergens, alles Scheinen der Wahrheit [...] verstellen» kann. Das «Ge-stell» und der «Bestand», das Hervorgebrachte, zeigen sich in einem aggressiven Vorhandensein von Waren. Die Freiheit des Menschen hängt ja damit zusammen, dass ihm Möglichkeiten offen stehen. Erstickt man im Bestand, dann geht auch die Freiheit verloren. Nach HEIDEGGER sollte der Mensch eine Wandlung in seinem Denken vollbringen und versuchen, den aggressiv vorhandenen Bestand derart zu entschärfen, dass die potentielle Freiheit des Seins nicht mehr verstellt wird.

In Wirklichkeit hatte der Verteidiger des Weißen Hauses eine weit größere Freiheit als der Fernsehzuschauer. Er konnte bleiben und sein Leben aufs Spiel setzen, er konnte gehen und so sein Leben radikal verändern. Das historische Geschehen empfand er als einen Bereich der Freiheit. Der Fernsehzuschauer, der nur fiktiv daran teilhatte, war durch das «Gestell» abgeschirmt. Jede seiner Entscheidungen (den Fernseher auszuschalten oder weiterzuschauen) änderten im Prinzip überhaupt nichts.

So ist es auch mit dem elektronischen Archiv, das die Idee des «endlosen Vorhandenseins» in einer arg verzerrten Form verkörpert. Der Internetchronist kann nur zwischen dem wählen, was ins Archiv gesetzt wor-

den und nun darin enthalten ist – was illusorisch eine der Wirklichkeit entsprechende Fülle vorgibt. Ich spreche deshalb in so existentiellen Begriffen, weil das Internet allmählich eine deutlich existentielle Dimension annimmt. Beispiel dafür sind die Entwicklung der «elektronischen Pornographie», der «elektronischen Freundschaften», das Aufkommen virtueller Friedhöfe für virtuelle «Tamagotchi»-Tiere usw. Man kann im Internet verschiedene «interaktive» Beziehungen eingehen, die keine realen Folgen haben, aber doch Freude oder Leid bringen können.

Der italienische Philosoph Mario PERNIOLA schreibt dazu, dass die Realität sich von der Aktualität hin zur Virtualität verschiebt, real ist nicht mehr das, was im Moment vor sich geht, sondern das, was im Gedächtnis bleibt. Dieses Gedächtnis nun aber ist nicht mehr das Erinnerungsvermögen eines individuellen Menschen, sondern das äußerliche Gedächtnis eines unpersönlichen Archivs. PERNIOLAS These kann man auch etwas anders formulieren: Die Virtualität wird zur Aktualität. Und ein solcher Wechsel ist nur dann möglich, wenn das Intervall zwischen dem Archiv und der Realität verschwindet.

Das elektronische Archiv beeinflusst auch den Status der traditionellen Archivarbeit sowie den des «Antiquars». In den letzten zehn Jahren ertönten ununterbrochen Klagen von Seiten traditioneller Philologen und Historiker, dass das Prestige ihrer Disziplin im Sinken begriffen sei und ihre Forschungsarbeiten marginalisiert würden. Dafür gibt es viele Gründe, einer liegt darin, wie mir scheint, dass die Methoden einer Geschichtsauslegung, die auf dem Intervall zwischen dem Original des Dokumentes und dem «Kopialbuch» beruht, langsam als veraltet empfunden werden. Das Wichtigste, was in dieser Interpretationsart verloren geht, ist die Mediatisierung der Unmittelbarkeit. Typische philologische Studien scheinen dem heutigen Leser ein langweiliges Graben und Wühlen in einer Vergangenheit, die kaum jemanden interessiert. Das Pathos der Historiker, die danach streben, Vergangenes relativ vollständig wiederzugeben, ist für viele heutzutage völlig unattraktiv. Bemerkenswert ist, dass in letzter Zeit philosophische und pseudophilosophische Interpretationen alter Texte sehr populär geworden sind, die die Illusion schaffen, diese Texte seien absolut aktuell, und die zeitliche Entfernung zwischen Leser und «Original» zum Verschwinden bringen.

Die Postmoderne hat dieses Gefühl, dass das, was im virtuellen Raum existiert, aktuell ist, noch intensiviert. Typisch für die Postmoderne ist, dass

ein beliebig entferntes Original wie etwas Aktuelles verwendet wird. Das Gedächtnis verwandelt sich in eine Realität aus neuen architektonischen und literarischen Produkten. Gerade hierin liegt der grundlegende Unterschied zwischen der Postmoderne und dem Eklektizismus des vergangenen Jahrhunderts, das neue Bauten als Denkmäler früherer Epochen ausgab und das neu Geschaffene künstlich mit einer Patina von verflossener Zeit überzog. Ein typisch postmodernes Gebäude stellt einen antiken Säulengang hingegen als etwas Ultramodernes dar. Das Gedächtnis verliert an zeitlicher Tiefe, indem es sich in eine virtuelle Aktualität verwandelt. Gleichzeitig aber erstickt es mit seinem «Archiv-Gestell» das Gefühl einer echten Wirklichkeit.

Das Internet, das eine Selektion des Archivmaterials zerstört, verwandelt im Prinzip die heutige Geschichte in einen nicht hierarchisch gegliederten Haufen von Gerümpel. Als MOMIGLIANO behauptete, dass der Antiquar keine Auslese der Gegenstände seiner Sammlung trifft, übertrieb er natürlich stark. Der Mangel an antiquarischer Selektion wird nur vor dem Hintergrund einer imposanten Geschichtsschreibung ersichtlich, vor dem Hintergrund des Internets erscheint aber jede Antikensammlung als Frucht einer sorgfältigen, diskriminierenden Auslese. Doch indem nicht mehr zwischen wichtig und unwichtig, zwischen Wesentlichem und Gerümpel unterschieden wird, wird auch die Hierarchie historischer Werte unterwandert, die stets die Auslese der Kopisten und Historiker gelenkt hat. Was da geschieht, ist eine Nivellierung von Dokumenten mit verschiedener Bedeutung, doch diese Nivellierung führt zu einer totalen Banalisierung, die durch die breite und leichte Zugänglichkeit der Dokumente noch verstärkt wird. Denn der erschwerte Zugang zu den Archiven sicherte auch den Wert des Archivbestands.

Ich kannte einen Philologen, der die Arbeit in einem Archiv wie dem Russischen Staatsarchiv für Kunst und Literatur für entwürdigend hielt, weil dessen Bestände jedem, sogar dem Dümmden, zugänglich sind. Der Wert einer philologischen Rarität ergab sich für ihn weitgehend auch aus deren Aufbewahrungsort. Die Banalisierung erfasst sogar die Gebiete, die früher zum Sakralen oder Geheimen gerechnet wurden. Religion, die Sexualität, das Okkulte, alles verlagert sich allmählich in einen Bereich allgemeiner Banalität. Es genügt, einen Blick auf die Seiten des Internet zu werfen, in denen sich reichlich exotische Kulte und Sekten präsentieren. Die Banalisierung des

modernen Archivs gehört ebenso zu den Komponenten, die der allgemeinen Vergessenstrategie eigen sind.

Doch diese Banalisierung ist eine notwendige Bedingung für das sofortige Aufrufen von Dokumenten aus dem Internetarchiv. Jedes «machtvoll» historische Dokument war von einer Aura des Geheimnisvollen umgeben, die eine Vielfalt von Interpretationen hervorrief, aber auch einen Zeitabstand zwischen dem Text und seiner Veröffentlichung voraussetzte. Nach Ansicht PERNIOLAS verlangt ein Geheimnis stets einen «Aufschub». Die Banalisierung hingegen macht jedes Dokument stets aufrufbar, es kann jederzeit in Umlauf gebracht werden. Ein effektives Dokument im Internet sollte *user friendly* sein, d.h. keiner Exegese bedürfen. Um zum *Clinton-Skandal* zurückzukehren, möchte ich noch sagen, dass hier das Wesen des Unbekannten ständig als *simple* interpretiert wird. Ein typischer Kommentar zum Skandal beinhaltet meist auch Gedanken darüber, dass dieser Skandal einfach ist im Unterschied zum *Watergate*- oder *Whitewater-Skandal*, da er nichts mit einer komplizierten Finanzdokumentation oder einer verwickelten Politintrige zu tun hat. Die zu lösende Frage ist elementar: Schloß CLINTON mit Monica LEWINSKY, und überredete er sie dazu, unter Eid zu schwören? Gerade das Elementare am «Geheimnis» machte ein so zielstrebiges Breitschlagen des Skandals in den Medien möglich. Das fehlende Interesse an *Whitewater* hängt in vielem gerade damit zusammen, dass man eine Finanzaffäre nicht in so elementaren Formeln darlegen kann und das Publikum keinerlei Wunsch hat, sich mit komplizierten und weniger banalen Problemen als der Frage, ob er nun mit ihr geschlafen habe oder nicht, auseinander zu setzen. Matt DRUDGE war ganz einfach nicht fähig, das Wesen von *Whitewater* in seiner Gerüchtekolumne in Worte zu fassen.

Diese Art primitiver Virtualität führt zu einer Simplifizierung der politischen Entschlüsse und des gesamten sozialen Denkens. Die Begriffe, die sich auf die einfache Wahl zwischen virtuell vorhandenen Entscheidungen beziehen, fügen sich problemlos in die Struktur des HEIDEGGER'schen Gestells ein.

Die sofortige Aufrufbarkeit von Archivmaterial im Internet schwächt in nicht geringem Maße die noch unlängst in der Gesellschaft vorherrschenden narrativen Strukturen. Geschichtsschreibung hatte immer einen erzählenden Charakter, der, so Paul RICŒUR, den Menschen die Zeit zumindest

in der fiktiven Erzählform miterleben ließ. Das Narrative setzt nach seiner Ansicht Erinnern, das Vorhersehen hingegen Erwartung voraus. Aber gerade das Gedächtnis und die Erwartung sind in der heutigen Kommunikationssituation beeinträchtigt. Die sofortige Bearbeitung von Archivmaterial erreicht heute nur selten ein hohes Niveau von detailliertem Erzählen, das mit der mehrschichtigen historischen Erzählweise des 19. Jahrhunderts vergleichbar wäre. Das Archiv bewahrt die Eigenschaft halb bearbeiteten Materials, die die Mitglieder der Gruppe OPOJaZ so in ihren Bann zog. Natürlich erreichte auch die Zeitung nie das Niveau einer wahrhaft ausführlichen und kohärenten Erzählweise. Doch in dieser Hinsicht geht die Fernsehreportage noch um einiges weiter, sie begnügt sich oft mit einem Mosaik von kaum zusammenhängenden und oberflächlichen Kommentaren, denen in hohem Maße eine Struktur kausaler Zusammenhänge fehlen. Erzählende Texte und Berichte haben im Internet ein weit geringeres Gewicht als im traditionellen Archiv. Aber es geht nicht einmal so sehr um die Proportionen als vielmehr darum, dass ein nicht erzählendes Dokument den Leser erreicht, bevor überhaupt eine echte Erzählung oder ein echter Bericht hätte zustande kommen können.

Dass ein erzählender Text wenig für das Internet geeignet ist (obwohl es natürlich die ganz Verrückten gibt, die TOLSTOI-Romane und PUSCHKIN-Gedichte ins Internet setzen), hängt damit zusammen, dass das Surfen im Internet kein langes Lesen erforderlich macht. Im Prinzip ist ein erzählender Text wenig geeignet, um im Computer gespeichert oder bearbeitet zu werden, was zu dem tendiert, was man «Datenbank» nennt. Jean-François LYOTARD behauptete in seinem Buch *La condition postmoderne*, dass heute nur jenes Wissen, das sich für ein Abspeichern im Computer eignet, eine Chance habe, real verbreitet zu werden, zu zirkulieren und verkauft zu werden. «Die Datenbank ist die Enzyklopädie von morgen», schrieb er. Ich vermute, dass die Dominanz des Internets zur Folge hat, dass fast unweigerlich ganz allgemein das Niveau der Kultur des Erzählens und Berichtens sinkt, die doch eine Grundform der Bewusstseinsorganisation in der Gesellschaft darstellt. Bereits heute besteht ein Erzähltext immer mehr aus einer Collage bereits vorhandener Materialien.

Die Krise des Erzählens, so z. B. die Krise des Romans, mit der sich heute viele Forscher befassen, ist natürlich ein sehr altes Thema. Bereits MANDEL-

STAM verkündete das Ende des Romans. 1930 schrieb Siegfried KRACAUER, dass die Unmöglichkeit, weiterhin einen klassischen Roman zu schreiben, zu einer neuen, «bürgerlichen» Erzählform geführt habe, nämlich zur Biographie. In dieser, so KRACAUER, steht anstelle einer auf der Behandlung von Charakteren und einem System kausaler Zusammenhänge basierenden Erzählweise das reale Schicksal eines realen Menschen im Zentrum, wobei das Schicksal zum Faktor wurde, der die Kompositionsstruktur des Textes bestimmt. Die Biographie machte der so genannten Dokumentarliteratur Platz, einem nichtfiktionalen Genre, das unmittelbar aus dem Archiv erwuchs. Eine Biographie ist im Grunde eine chronologische Anordnung von Dokumenten, die im Sinne der traditionellen Erzählmethoden bearbeitet sind. So gesehen, ist sie das Kind der Archiv-Epoche. Das postarchivarische Bewusstsein nun verdrängt die Biographie immer mehr durch kaum strukturierte und wenig detaillierte Gerüchtechroniken. Hierbei darf die Chronik nicht als eine Chronologie verstanden werden, sondern als eine chaotische Ansammlung nicht weiter verifizierten Materials. So kann man viele der neueren Biographien betrachten, die in letzter Zeit in den USA einen kommerziellen Erfolg verzeichneten, sei dies nun die Thomas-MANN-Biographie, die um seine Homosexualität kreist, die Biographie über Michel FOUCAULT mit den Beschreibungen der sadomasochistischen und homosexuellen Ausschweifungen des Philosophen, die Materialien über Roland BARTHES und wie er kleinen Jungen im Maghreb nachstellte, die PASOLINI-Biographie oder die neuesten Biographien ROOSEVELTS, die über die lesbischen Beziehungen Eleonora ROOSEVELTS und über die Affäre ROOSEVELTS mit seiner Sekretärin berichten.

Früher stand im Zentrum der Biographie das Thema des Schicksals und der Bestimmung des Menschen, was den Leser sich mit der Figur identifizieren ließ. Der heutigen Biographie fehlt dieses letztere Surrogat, das wenigstens eine Imitation eines Romans erlaubte. Hier wird das, was früher dazu bestimmt war, im Dunkel des Archivs aufbewahrt zu werden, exponiert. Jetzt baut die Biographie darauf auf, dass das Archiv total durchlässig ist und auch der letzte dunkle Winkel offen steht. Aus dieser Perspektive gesehen, wird das traditionelle Archiv allmählich als ein Analogon zum Internet betrachtet. Das Gedächtnis des Archivs hat stets das des Menschen auf oft wunderliche Weise nachgeahmt und sich dabei verborgene Zonen wie eine Art Archiv-Unterbewusstsein bewahrt. Die völlige Durchlässigkeit der Gedächtniszonen

bricht endgültig mit dieser anthropomorphen Metapher. Das Speichern von Material im Internetarchiv hört nun auf, das Gedächtnis des Menschen zu imitieren, es steht nun außerhalb von ihm und hört damit gewissermaßen auf, Gedächtnis zu sein. Wenn das Gedächtnis keine Kellergeschosse mehr hat, in denen immer etwas aufbewahrt wird, wird es zu etwas Repräsentativem ohne die Funktion des Behütens und Aufbewahrens. Es hört auf Gedächtnis zu sein.

Natürlich gibt es im heutigen Internet auch viele Dokumente, die in einem Zustand virtuellen Vorhandenseins vor sich hindösen. Doch sie sind für die Internetnutzer derart uninteressant, dass diese gar nicht erst auf den Gedanken kommen, nach ihnen zu suchen. Die Bereiche, die nicht aufgerufen werden, sind in diesem Fall keine Geheimniszonen, sie sind einfach im Wettstreit beim Aufrufen von Information im Internet und bei der Überführung aus der Virtualität in die Aktualität unterlegen.

Diese Überlegungen könnten noch viel weiter ausgeführt werden, weil die heutige Informationslage auf beinahe alle Aspekte der Kultur einen Einfluss hat. Aber ich will mich auf das beschränken, was ich hier gesagt habe. Zum Abschluss möchte ich nur noch hinzufügen, dass ich mit meinen Bemerkungen keinesfalls griesgrämig das verurteilen möchte, was ich die «postarchivale Kultur» genannt habe. Ich glaube, dass die Kultur der «Annalen», um den Begriff von Carlo GINZBURG zu verwenden, auf ihre Art in das «Gestell» HEIDEGGERS passen. Ehrlich gesagt, hege ich keine Illusionen, was das traditionelle Abfassen von Kopialbüchern und die Art und Weise des Umgangs mit dem kulturellen Archiv betrifft, an die wir gewöhnt sind. Es ändert sich ganz einfach die Situation. Und sie verändert sich mit einer noch nie da gewesenen Geschwindigkeit. Die neueren Tendenzen zu verurteilen ist schon deshalb sinnlos, weil es doch nur zu einer radikalen Marginalisierung der Traditionalisten führen würde. Wir müssen uns bemühen, die Veränderungen wahrzunehmen, um nicht hoffnungslos hinter der Zeit herzuhinken, die uns keine Zeit mehr zwischen dem «Original» und der «Kopie» lässt, zwischen dem «Dokument» und seiner Präsentation.

Anmerkungen

- 1 Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze* (Frankfurt a. M. 2000), S. 28f. (Anm. d. Übersetzerin)

Michail Epstein

Die Informationsexplosion und das Trauma der Postmoderne

Thomas Malthus gewidmet

Vor zwei Jahrhunderten oder, genauer, im Jahr 1798 gab Thomas MALTHUS seinen berühmten *Versuch über das Bevölkerungsgesetz* heraus, in dem er die These aufstellt, dass zwischen dem Anwachsen der Bevölkerung und der Menge an natürlichen Ressourcen für die Produktion von Nahrungsmitteln eine Missverhältnis besteht. Nach seiner Theorie wächst die Bevölkerung in geometrischer Progression (2, 4, 8, 16, 32 ...), die Nahrungsmittelmenge hingegen lässt sich nur in arithmetischer Progression vermehren (1, 2, 3, 4, 5 ...). MALTHUS sagte die Überbevölkerung voraus, unter deren negativen Folgen dann die Menschen im 19. und 20. Jahrhundert insbesondere in den Ländern der Dritten Welt zu leiden hatten.

Wie man weiß, hat man diese Krise gegen Ende des 20. Jahrhunderts zum Teil entschärfen können, und zwar sowohl dank der technologischen Erfolge, die die arithmetische Progression der Vermehrung materieller Güter etwas steigern konnte, wie auch dank der Erfolge von Aufklärungsarbeit, die in den zivilisierten Ländern zu einem drastischen Geburtenrückgang geführt hat. Dennoch sieht man sich zweihundert Jahre nach Malthus mit einer neuen wachsenden Disproportion in der Entwicklung der Menschheit konfrontiert: Diesmal ist das Ungleichgewicht nicht demographischer Art, sondern liegt im Informationsbereich, zwischen der gesamten Menschheit als Informationsproduzenten und dem einzelnen Menschen als dem Verbraucher oder Benutzer von Information.

1 Wie der einzelne Mensch gegenüber der Menschheit im Rückstand bleibt

VICO und MALTHUS, HEGEL und MARX, SPENGLER und Pitirim SOROKIN haben, jeder auf seine Weise, ein Grundgesetz der Geschichte postuliert: das Bevölkerungswachstum oder die Selbsterkenntnis der absoluten Vernunft, die Verschärfung des Klassenkampfes oder die Blütezeit beziehungsweise der

Untergang der Zivilisation ... Ich möchte nun eine eigene Formel entwerfen, die keinen Anspruch auf Universalität erheben will, aber einige der Besonderheiten der heutigen Zeit zu erklären versucht.

Ein Grundgesetz der Geschichte sagt, dass der einzelne Mensch gegenüber der Menschheit im Rückstand ist. Die Diskrepanzen zwischen der Entwicklung der menschlichen Individualität, der biologisch eine Altersgrenze gesetzt ist, und der sozial-technologischen Entwicklung der Menschheit, für die soweit keine zeitliche Beschränkung absehbar ist, werden immer größer. Das wachsende Alter der Menschheit geht nicht einher mit einer entsprechend stark ansteigenden Lebenserwartung. Mit jeder Generation ist das Individuum mit einer immer größeren Menge von Wissen und Eindrücken konfrontiert, die sich über die vorangegangenen Jahrhunderte hinweg akkumuliert haben und die es sich anzueignen nicht imstande ist.

Das führt zum Problem der Selbstentfremdung, wie es sich dem 19. Jahrhundert stellte, und des Realitätsverlusts des 20. Jahrhunderts. Im Grunde wollen Marxismus, Existenzialismus oder Postmodernismus alle ein und dasselbe Problem lösen, nämlich das wachsende Missverhältnis zwischen der Menschheit und dem Menschen, zwischen der Spezies Mensch und dem Individuum überbrücken; und dieses Missverhältnis wird einmal «Selbstentfremdung» und «Fluch des Privateigentums», dann «Nicht-Kommunizierbarkeit» und «Reich des Absurden» oder aber «Untergang der Realität» und «Reich der *simulacra*» genannt.

Das 19. Jahrhundert konnte noch das Paradigma der «wirklichen, konkreten Wirklichkeit» aufrechterhalten, d.h. einer Gesamtheit des von der Menschheit Geleisteten, das trotz der veränderten Form des Privateigentums auf revolutionärem Weg entzaubert und dem Menschen zurückerstattet werden kann (MARX' Theorie der Entfremdung und anschließenden Aneignung der Produktivkräfte). Im Existenzialismus zu Beginn und in der Mitte des 20. Jahrhunderts werden der Kluft zwischen dem Menschen und der Menschheit ethisch-psychologische Züge verliehen, sie wird als unausweichliche Einsamkeit des Menschen beschrieben, als die Unmöglichkeit zu kommunizieren, als Sinnlosigkeit des Seins, Krise der «Wesens- und Gattungsbasis» der menschlichen Persönlichkeit. Schließlich zieht am Ende des 20. Jahrhunderts die Postmoderne einen Schlussstrich unter das Problem der Entfremdung, indem sie den Begriff der Realität an sich in Frage stellt. Diese entfrem-

det, verdinglicht sich nicht nur oder wird sinnlos, sie verschwindet, und mit ihr verschwindet auch das allgemeine Substrat der menschlichen Erfahrung, an deren Stelle eine Vielzahl von zeichenhaften, willkürlichen und relativen Weltbildern tritt. Jede Rasse, Kultur, Örtlichkeit, jedes Geschlecht, Alter, Individuum schafft eine eigene «Realität»; dieses Wort wird in den heutigen Geisteswissenschaften kaum mehr ohne Anführungszeichen verwendet.

Ein Argumentieren in Anführungszeichen ist nun aber nichts anderes als ein ohnmächtiger Versuch des Menschen, sich an einer Realität zu rächen, die immer mehr und immer besser auch ohne ihn zurechtkommt. Sowohl die Entfremdung der Realität vom Menschen wie auch des Weiteren das Verschwinden der Realität als solche sind Stufen eines kontinuierlichen Prozesses, in dem die Gesamtheit aller vom Menschen erzeugten Informationen sich dem einzelnen Menschen immer mehr entzieht. Dieser Prozess vollzieht sich nicht in arithmetischer, sondern in geometrischer Progression; die Entwicklung der Menschheit in den Informationstechnologien nimmt exponentiell an Geschwindigkeit zu. Die Menge an Wissen und «Neuigkeiten», wie sie sich im Verlauf des gesamten 16. oder 17. Jahrhunderts ansammelten, wird jetzt innerhalb von nur einer Woche übermittelt, d. h., dass die Geschwindigkeit der Informationsproduktion sich um ein Tausendfaches erhöht hat; dazu kommt, dass die Information, die sich in allen bisherigen Zeitaltern akkumuliert hat, sich ebenso kontinuierlich summiert und in der Masse der neuen Informationsressourcen erneuert. Das führt dazu, dass der Mensch an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert während seines Lebens zehntausendmal mehr Informationen aufnehmen muss als sein Vorfahr vor nur drei- bis vierhundert Jahren.

Ich möchte im Folgenden ein paar statistische Angaben zur Informationsexplosion anführen, deren Opfer die letzten zwei, drei Generationen des 20. Jahrhunderts geworden sind.

Die bedeutendsten Bibliotheken der Welt verdoppeln ihre Bestände alle vierzehn Jahre, d. h., sie wachsen in jedem Jahrhundert um einen Faktor 140 an. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts galt die Bibliothek der Sorbonne in Paris als die größte in Europa: Sie umfasste 1338 Bücher.

Eine Ausgabe der Tageszeitung *New York Times* allein (ohne die Sonntagsausgabe) enthält mehr Informationen, als sich ein durchschnittlicher Engländer im 17. Jahrhundert während seines gesamten Lebens aneignete.

Während der letzten dreißig Jahre wurde mehr Neuinformation generiert als während der letzten fünftausend Jahre.¹

Nach neuesten Berechnungen verdoppelte sich gemäß *Encyclopaedia Britannica* die Menge an Büchern, die im Europa des 16. Jahrhunderts erschienen, alle sieben Jahre.² Nehmen wir einmal an, im Jahre 1500 wären nur drei Bücher herausgegeben worden, dann wären es 1507 bereits sechs, 1514 zwölf und 1598 bereits 49152 Bücher gewesen. So sähe eine geometrische Progression mit der Basis 2 aus. In Wirklichkeit nun waren im Jahre 1500, obwohl die Druckerpresse erst ein halbes Jahrhundert lang in Betrieb war, nicht erst drei Bücher gedruckt worden, sondern bereits rund 9 Millionen Exemplare (40 000 Ausgaben zu jeweils mehreren Hundert Exemplaren).³

Interessant ist, dass sich unabhängig davon im 20. Jahrhundert die Menge der wissenschaftlich-technischen Literatur mit der gleichen Geschwindigkeit vermehrt, sie sich also in einer Zeitspanne von sieben Jahren verdoppelt. Nach anderen Rechnungen, wie sie im Buch von Peter LARBE angeführt werden, verdoppelt sich der Wissensumfang, der in gedruckter Form publiziert wird, alle sieben Jahre.⁴ Die durchschnittliche Lebenserwartung des Menschen hat sich nun aber in den letzten vierhundert Jahren nicht geometrisch, sondern nur arithmetisch verdoppelt.⁵

Das bedeutet, dass sich das Individuum immer mehr wie ein Krüppel fühlt, der zu einem vollwertigen Bezug zur Welt der Informationen, die ihn umgibt, nicht befähigt ist. Das ist eine Behinderung besonderer Art, bei der der Mensch nicht etwa äußere, sondern innere Organe verliert: Seh- und Hörvermögen werden einer ungeheuerlichen Belastung ausgesetzt, die das Gehirn und das Herz nicht aushalten kann.

2 Das postmoderne Trauma

Dieser «Traumatismus», der durch die wachsende Diskrepanz zwischen dem einzelnen Menschen, dessen Möglichkeiten biologisch beschränkt sind, und der Menschheit ausgelöst wird, die in ihrer technisch-informationellen Expansion keiner Einschränkung unterliegt, führt zu der postmodernen, gewissermaßen teilnahmslosen, der Außenwelt gegenüber abgestumpften «Sensibilität». Das postmoderne Individuum ist offen für alles, nimmt aber alles als zeichenhafte Oberfläche wahr, er versucht nicht einmal, die Tiefe der Dinge zu ergründen, zur Bedeutung der Zeichen vorzudringen. Der Postmoder-

nismus ist eine Kultur leichter und kurzer Berührungen, im Unterschied zur Moderne, die bohren, ins Innere vorstoßen, die Oberfläche sprengen wollte. Aus diesem Grund wird wie jegliche Tiefendimension auch die Kategorie der Wirklichkeit verworfen, schließlich macht sie einen Unterschied zwischen Realität und Bild, Zeichensystem. Die postmoderne Kultur gibt sich zufrieden mit einer Welt von *simulacra*, von Spuren, Signifikanten, und nimmt sie so, wie sie sich zeigen, sie versucht nicht, zum Signifikat vorzudringen. Alles wird wie ein Zitat aufgefasst, wie eine Konvention, hinter der keinerlei Quelle, Anfang, Ursprung zu suchen ist.

Hinter einer solch oberflächlichen Wahrnehmung steht nun aber im Grunde eine traumatische Erfahrung, deren Resultat eben die verminderte Sinnsensibilität ist. Die Erforschung des Traumas ist während der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zu einem der dynamischsten Gebiete der Psychologie und der Geisteswissenschaften überhaupt geworden. Das Trauma im psychologischen Sinne hat zwei charakteristische Eigenschaften: Erstens steht eine Erfahrung dahinter, die so schwierig und schmerzhaft ist, dass wir sie nicht zu fassen, wahrzunehmen, zu bewältigen vermögen, weshalb sie ins Unterbewusste absinkt. Die Reaktion auf ein traumatisches Erlebnis erfolgt mit Verzögerung und tritt oft erst viele Jahre nach dem Augenblick der Einwirkung selbst ein. Zweitens wird ein Trauma in der Folge durch gewisse Handlungen oder Zustände überholt, die ihrem Sinn oder Inhalt nach keine direkte Verbindung zu ihrem historischen Kontext oder ihrem Lebenszusammenhang haben. Diese Reaktion auf die ursprüngliche, vergessene traumatische Erfahrung ist nicht adäquat, oft sinnlos-monoton. Michael HERR formuliert das folgendermaßen: «Es brauchte einen Krieg, damit wir verstehen konnten, dass wir nicht nur für unser Tun verantwortlich sind, sondern auch für das, was wir sehen. Die Schwierigkeit liegt darin, dass wir nicht immer oder meist nicht auf der Stelle verstehen, sondern oft erst sehr viel später, vielleicht nach Jahren. Und trotzdem wird uns ein großer Teil des Gesehenen nicht bewusst, bleibt uns einfach weiterhin vor Augen stehen.»⁶

In diesem Sinne können der späte sowjetische und der postsowjetische Konzeptualismus als Folge eines traumatischen Ereignisses verstanden werden. Die sowjetische Ideologie bombardierte das Bewusstsein mit Hunderten von sehr wirkungsvollen und unaufhörlich wiederholten Stereotypen, die eine ganze Generation traumatisierten und in der Dichtung nach außen tra-

ten, betont verfremdet, gefühllos, mechanisiert. Die Konzepte, mittels deren diese Stereotypen in den Texten von PRIGOW und RUBINSTEIN ausgedrückt wurden, all diese «Moskauer», «Milizionäre», «Reagans» und «Gribojedows», sind Bilder eines traumatisierten Bewusstseins, das mit ihnen spielt, sie beseitigen will, ohne jedoch etwas in sie hineinzulegen, als seien sie nur Bilder auf einer vom Organismus losgelösten Netzhaut des Auges oder einem losgelösten Trommelfeld des Ohrs. Diese Bilder erreichen nicht die Gedanken oder das Herz des Menschen und sollen es auch nicht erreichen, ja auch «Gedanke und Herz» sind im Rahmen des Konzeptualismus ihrerseits konventionell bedingte Zeichen, Ideologeme, die nach dem Typus «die Partei ist die Vernunft, die Ehre und das Gewissen unserer Epoche» konstruiert sind.

Es ist bezeichnend, dass der Konzeptualismus nicht während der Zeit erschien, als massierter ideologischer Druck ausgeübt wurde, sondern erst später, als man die Ideologie nicht mehr wortwörtlich auffasste; er trat auf als eine Art verspätete Rückerstattung der Bilder und Töne, die das Seh- und Hörvermögen gespeichert, das Bewusstsein aber von sich gestoßen hatten. Solange wir eine Ideologie als ein durchschimmerndes Zeugnis der Realität auffassen, sie in unserem Bewusstsein wie ein Schwamm aufnehmen, verbirgt sie ihre eigene Zeichenrealität vor uns, die anfängt, betäubend und traumatisierend zu wirken, sobald wir nicht mehr an sie glauben und sie nicht länger verstehen, aber weiterhin wahrnehmen. Dieses Wahrnehmen ohne Verstehen (und auch ohne Vertrauen) schafft denn auch die schizophrene Spaltung zwischen den Sinnesorganen einerseits, die weiterhin mit Bildern und Zeichen angefüllt werden, und dem Intellekt andererseits, der sie nicht mehr aufnehmen und verarbeiten kann.

Der gleiche traumatisierende Prozess vollzog sich auch in der westlichen Kultur unter der Einwirkung der Massenmedien, deren zunehmende Präsenz die Aufnahmefähigkeit von bereits zwei Generationen gelähmt hat. Allein schon das Fernsehen mit seinen Hunderten von Kanälen und Tausenden von täglich ausgestrahlten Sendungen versetzt den Zuschauer in eine intellektuelle Lähmung. Zu große Vielfalt kann ebenso traumatisierend wirken wie zu viele Wiederholungen und Monotonie. In diesem Sinn ist der endlose Informationsfluss im Westen mit seiner traumatischen Wirkung durchaus mit der monströsen Hartnäckigkeit und Monotonie des sowjetischen ideologischen Systems vergleichbar. In beiden Fällen führte das zu einem Be-

wusstseinstrauma, das Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre die Entwicklung des Postmodernismus mit ihrer abgestumpften und gewissermaßen traumwandlerischen Mentalität auslöste: Alles, was an Augen und Ohren vorbeigleitet, wird als die einzige, letzte, genuine Realität wahrgenommen: Texte, Graphiken, Bildschirme, Monitore – und dahinter ist nichts, sie verweisen auf nichts.

Die postmodernen Bilder «stehen» uns wie Spuren vor Augen und Ohren, die der übermäßige Druck von Ideologie oder Informationen auf die Sinnesorgane hinterlassen hat. Wir legen uns einen Vorrat dieser Eindrücke an und verstauen sie in unseren Wahrnehmungsorganen, sind aber nicht imstande, ihnen eine Bedeutung zu verleihen oder sie sinnvoll zu verwenden. Hieraus entspringt der Eklektizismus der postmodernen Kunst, der keine apologetische oder kritische Ausrichtung hat, sondern einfach Bedeutungen gleichmäßig über das ganze Textfeld verstreut. Sogar die theoretischen Begriffe des Postmodernismus wie die «Spur» bei Jacques DERRIDA sind vom Informationstrauma geprägt. Die «Spur» unterscheidet sich darin vom Zeichen, dass der Zusammenhang mit dem Signifikanten verloren gegangen ist, der immer verzögert auftritt, auf ein «Später» verschoben ist und nie irgendwie in Erscheinung tritt. Das ist eine der Eigenschaften der traumatischen Reaktion, die hinsichtlich des Stimulus nicht nur verzögert erfolgt, sondern auch nicht adäquat ist. Das Trauma hinterlässt eine Spur, mit der das originäre Geschehen nicht gerechnet hat. Deshalb erweist sich das Original als etwas, das verschwunden ist oder gar nie existiert hat. Der ganze theoretische Apparat der Dekonstruktion mit seinen «Spuren», «Ersetzungen», «différance», seiner Kritik an der «metaphysischen Anwesenheit» und Ablehnung des «transzendentalen Signifikats» ist die in Begriffen und Termini zum Ausdruck gebrachte kulturtraumatische Erfahrung, neben der das Gespenst des physischen Traumas einhersehwebt. Natürlich kann man im Rotlicht einer Ampel die Spuren der anderen Lichter lesen, des grünen und gelben (da sie innerhalb eines Zeichensystems aufeinander bezogen sind). Liest man darin nun aber nicht die zugrunde liegende Bedeutung, das Signifikat, d. h. das quer vorbeirasende Auto, kann die Folge eines solch dekonstruktivistischen Ansatzes der Tod des Praktikers der Dekonstruktion sein. Dabei ist die «Spur» im Verständnis der Dekonstruktion eine Spur weiterer Zeichen in diesem Zeichen, und nicht die Spur des Signifikats im Signifikanten.

Findet die postmoderne Theorie nicht vielleicht gerade deshalb gerade in Amerika so großen Anklang und wird so stark rezipiert, weil sie dort aufgrund der Informationsexplosion auf einen gut vorbereiteten Boden fällt? Der durchschnittliche Amerikaner, der ein Drittel seines Lebens (die beiden anderen Drittel bestehen aus Schlaf und Arbeit) damit verbringt, dass er vor dem Fernseher ununterbrochen von einem Sender zum nächsten irrt oder vor dem Computer sitzt und über die Wellen des Internets surft, kann nur das Flimmern der Signifikanten als glaubwürdig empfinden, da sein Zusammenhang mit dem Signifikat ein tieferes Sich-Einlassen auf den Bereich des Zeichens erfordert. Die «Kette von Signifikanten», das «Spiel der Signifikanten», die *simulacra*, «Hyperrealität» und andere Begriffe des Poststrukturalismus spiegeln den traumatisierten Zustand des Bewusstseins, dem vor lauter Informationswirbelsturm schwindlig geworden ist, das von der semiotischen Achse «Signifikant–Signifikat» gestürzt ist und die Tiefenintuition und den Willen zum Transzendenten verloren hat.

Der Zustand der Euphorie, der der Postmoderne anhaftet, steht nicht in Widerspruch zu seiner traumatischen Natur. Euphorie kann eine Folgeerscheinung eines Traumas sein, das deren unbewussten Hintergrund bildet. Ein Trauma steht einem tiefen Begreifen der Objekte im Wege, weshalb das Bewusstsein leicht über ihre Oberfläche hinweggleitet und sich der Freude einer sorglosen Wahrnehmung hingibt. Das Trauma schleudert uns auf die Stufe äußerlicher Reize, wo wir von der Buntheit und Vielfalt berauscht werden, ein Fest nicht endender Unterschiede feiern. Ja, das Trauma selbst wirkt wie eine Narkose: Nur im ersten Moment löst es einen Schmerz aus, nachher stumpft die Fähigkeit, Schmerz zu empfinden, ab, das Trauma lähmt die Nervenendigungen. «... Da spricht einer mit halb erstickter Stimme davon, wie glücklich er sei ...» (Lew RUBINSTEIN, *Immer weiter und weiter*).

3 Die Referenz vom Gegenteil her

Das heißt nun nicht, dass der Postmodernismus allgemein mit der Realität bricht und jeglichen referenziellen Bezug zu ihr verliert. Doch die Referenz (die Widerspiegelung) wird hier «vom Gegenteil» her realisiert, als die Unmöglichkeit einer Repräsentation und nicht als direkte Repräsentation der Realität (Realismus) oder Selbstrepräsentation des Subjekts, das über sie spricht (Modernismus). Ebenso verhält es sich mit der referenziellen Bedeu-

tung des Traumas, das ja auf seine Ursache verweist, indem es sie eben gerade nicht offenbart, eine adäquate Reaktion auf die Ursache verweigert und einen blinden Fleck im Gedächtnis erzeugt.

Die Hand kann durch den Tastsinn einen Gegenstand spüren und einen adäquaten Eindruck von ihm erhalten. Was geschieht nun aber, wenn die Hand abgefroren ist und ihre Sensibilität verloren hat? Die Finger sind nicht mehr fähig, die Wirklichkeit wahrzunehmen, was aber nicht heißt, dass die referenzielle Beziehung zu ihr verloren ist. Die abgefrorene Hand zeugt von der Realität des Erfrierens selbst, d. h. von jener Kraft und jener Ursache, die die Hand traumatisiert und den Verlust der Sinnesempfindung hervorgerufen haben. Das ist eine negative Referenz, die die Realität nicht mittels glaubwürdiger Bilder nachbildet, sondern auf das Unvorstellbare verweist, auf das nicht Denkbare, mit dem Sinnesorgan nicht Wahrnehmbare. Wie Cathy CARUTH, Spezialistin in psychologischer Traumatalogie, hervorhebt, bewirkt ein Trauma einerseits einen Bruch im Prozess des Realitätsverweizens und verunmöglicht eine direkte Wahrnehmung, andererseits aktiviert es aber auch eine negative Referenz, die von jener unerträglichen Katastrophenerfahrung zeugt, die die eigentliche Voraussetzung für diese Erfahrung zerstört. «Der Versuch, einen Zugang zur Geschichte des jeweiligen Traumas zu finden, ist ebenso ein Projekt des sich Hineinhörens in etwas, was außerhalb der Grenzen des individuellen Leidens liegt, in die Realität der Geschichte selbst, deren Krisen nur durch Formen der Integration ins eigene Leben bewältigt werden könnten.»⁷

Das gilt nun auch für die Referenzen des Postmodernismus als traumatische Erfahrung; sie führen nicht direkt, sondern vom Gegenteil her zur Realität, ähnlich wie die Realität, die einen Behinderten umgibt, nicht über seinen verzerrten und beeinträchtigten Eindruck von der Realität rekonstruiert werden kann, sondern anhand jener Einwirkungen, die ihn ja eigentlich zum Krüppel gemacht haben. Eine verbrannte Haut oder erblindete Augen nehmen Wärme beziehungsweise Licht nicht wahr, geben aber gerade deshalb die Realität des Ausbruchs richtig wieder, der die Behinderung verursacht hat. Die Empfindungslosigkeit widerspiegelt die Tatsache, dass die Sinnesempfindungen gestört sind, völlig richtig.

Was wäre eigentlich die adäquateste Reaktion auf die Explosion einer Atombombe? Ein genaues Beobachten der Explosion oder der Verlust der

Sehfähigkeit? Zeugt nicht Blindheit am genauesten vom Geschehenen, das die Fähigkeit, dieses wahrzunehmen, übersteigt und also eine Spur in der Form von Traumata oder Quetschungen, Schrammen, Narben und Schürfungen hinterlässt, das heißt von auf dem Körper eingeschriebenen Zeichen, weshalb sie denn auch als Zeugnis des Geschehenen gelesen werden können? Mit den Worten des bekannten Literaturwissenschaftlers Geoffrey HARTMANN gesprochen, die er zur Eröffnung des Archivs für die Opfer des Holocausts verwendete, heißt das: «Mein Geist vergisst, aber mein Körper hat die Wunden bewahrt. Der Körper ist eine blutende Geschichte.»⁸

Die Theorie des Traumas gibt uns Erkenntnisse, die für die Theorie der menschlichen Erkenntnis allgemein wie auch für das Verständnis der Genesis der Kultur aufschlussreich sind. Zeugt nicht die Tatsache, die KANT beschrieben hat, dass wir die Dinge und die Wirklichkeit nicht unmittelbar so wahrnehmen können, wie sie an sich sein mögen, von der Natur selbst dieser «echten», «verursachenden» Wirklichkeit, die uns taub und blind macht? Es ist nicht auszuschließen, dass die gesamte Kultur das Resultat eines ungeheuerlichen, prähistorischen Traumas ist, das zu einer Spaltung zwischen den Dingen-für-uns und den Dingen-an-sich geführt hat, zwischen dem Signifikanten, der sich der Wahrnehmung zeigt, und dem Signifikat, der fern und verborgen ist. Das Zeichen ist die Schramme und Schürfung auf unserem Bewusstsein: ein Verweis auf den Gegenstand, der hier und jetzt nicht in Erscheinung treten kann. Ist nicht vielleicht Kultur, verstanden als ein Prozess eines kontinuierlichen Erschaffens von Symbolen, die Folge des Geburtstraumas der Menschheit, die die Wirklichkeit nur anhand der Verletzungen beurteilen kann, die diese ihr zugefügt?

In diesem Sinne stellt der Postmodernismus ein reifes Selbstbewusstsein einer verletzten Kultur dar, und es ist kein Zufall, dass in ihrer Topik Bilder von Krüppeln, Prothesen, Organen ohne Körper und Körpern ohne Organe so beliebt sind. Das 20. Jahrhundert ist der Beginn einer Prothesenzivilisation, in der die Menschen über Instrumente kommunizieren, die an die Sinnesorgane angeschlossen sind. Je nachdem, wie sich der Mensch dem grandios sich ausbreitenden Informationskörper der Menschheit anpasst, werden die prothesenelektronischen Komponenten des individuellen Körpers unweigerlich zunehmen, denn ihm werden Augen, Ohren und Hände zur Wahrnehmung und Weitervermittlung aller Information fehlen, die für die Ausfüh-

rung der menschlichen Funktionen notwendig sind. Dort, wo die Organe in ihrer Verbindung zur Gesamtheit des Organismus beeinträchtigt sind, werden sie auf die Hilfe von Prothesen, von Bildschirmen, Disketten, Computern, Telefonen, Faxgeräten angewiesen sein. Dies alles sind Verlängerungen und ein Ersatz für die menschlichen Organe und das Nervensystem, die von der Überfülle an Information traumatisiert sind.⁹ Zwischen meinen Fingern, die jetzt gerade auf eine Computertaste drücken, und meinen Augen, die auf den Bildschirm schauen, befinden sich zahllose Leitungen, Tausende von Megabytes an elektronischem Speichervermögen und eine für mich unvorstellbare Anzahl von Mikroprozessoren und Mikroschemata. Wenn ich mit einem Taschenradio spazieren gehe, befinden sich zwischen meinen Ohren und meinen Füßen nicht nur andere Körperteile, sondern auch Plastik, Metall, ein Kabel, Radiowellen ... Ja, im Grunde funktionieren ja auch meine Körperteile, denen Prothesen Hilfe leisten, wie mehr oder weniger geeignete Kommunikationslinien, wie ein Ersatz für die Leitungen und Mikroprozessoren, wie die Prothese einer Prothese. Deshalb entwickelt die Kultur, die der Technik zu Hilfe kommt, ein solch fragmentarisches und aggregatives Bild des Körpers, in dem alle Teile auseinander genommen, durch Prothesen ergänzt und in einer neuen Anordnung zusammengesetzt werden können. «Kurz gesagt, wir sollten unsere Körperglieder, die Hände, Finger, die Brust, ... für etwas halten, was an sich selbständig existiert, unabhängig von der organischen Einheit des Körpers ... Wir sollten, um es anders zu sagen, den Körper zergliedern, ihn verstümmeln ...» So sprach Paul de MAN.¹⁰

Und auch wenn G. DELEUZE und F. GUATTARI in ihrem Buch *Der Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie* in der Zergliederung des Körpers eine «schizoide» Herausforderung und einen revolutionären Schlag für die heutige «kapitalistische» Zivilisation sehen, verhält es sich im Grunde genommen umgekehrt: Gerade die Informationszivilisation zergliedert uns sehr erfolgreich und konform, trennt die Augen von den Händen, die Füße von den Ohren, das Bewusstsein vom Körper ... Der Mensch ist nicht mehr so sehr «die Stirn des Jahrhunderts» als vielmehr «die Verletzung des Jahrhunderts».¹¹ Der Versuch, den Menschen zu einem Ganzen zusammenzufügen, wäre eine Herausforderung für die schizoide Gesellschaft. Würde nun aber ein solch ganzheitlicher, universeller Mensch von der Art des Renaissance-menschen für die Weiterentwicklung der Zivilisation mit ihrer fort-

schreitenden Spezialisierung nicht etwa hinderlich sein? Jegliche Anspielung auf eine Gesamtheit und Einheit stößt bei westlichen Intellektuellen lediglich auf heftigen Widerstand, als sei dies eine Ausgeburt zukünftiger Repressionen, eine Androhung von Totalitarismus. Zudem herrscht, wie eine alte lateinische Redewendung besagt (*divide et impera*), nicht der, der eint, sondern der, der teilt.

Wilde Flüsse von winzigen Informationsteilchen bombardieren unaufhörlich unser Bewusstsein und lassen unser Denk-, ja sogar das Wahrnehmungsvermögen taub werden und abstumpfen. Wir sehen nicht das, was vor unseren Augen ist, denn vor den Augen stehen Bilder, die das Bewusstsein nicht wahrnimmt. Genauso nimmt das vom Lärm der Rockmusik traumatisierte Gehör das Rascheln des Grases oder das Flüstern eines holden Mädchens nicht mehr wahr.

Man könnte das Herannahen einer Zeit prognostizieren, in der nur noch vereinzelte Individuen fähig sein werden, der Stufe der Informationsentwicklung der Zivilisation gerecht zu werden, d. h. wirklich zivilisiert und wahrlich Mensch zu sein. Doch auch sie werden bald zurückfallen, und die Zivilisation wird vorwärts rasen und nicht nur von niemandem mehr gelenkt, sondern auch von niemandem mehr wahrgenommen werden, wie ein Wirbelsturm, der an einem Staubhaufen und irgendwelchen unverständlichen Trümmern vorbeibraust. Zwischen dem einzelnen Menschen und der Menschheit wird es immer weniger Gemeinsames geben, so dass die ursprüngliche Beziehung zwischen diesen beiden Wörtern ihren Sinn verlieren wird.

4 Spezialisierung und Desintegration

Um dieser Explosion Einhalt zu gebieten, wird vorerst einmal versucht, die Formen der Kultur zu komprimieren und verdichten, um so in die biologische Zeitspanne eines Lebens die Fülle an Grundinformation stecken zu können, die von der Menschheit akkumuliert worden ist. Aus diesem Grunde gibt es immer mehr Digests, Anthologien und Enzyklopädien, die Wissen, das man sich bisher in einer ursprünglicheren, extensiven Rohform angeeignet hat, sammeln und quasi vorverdauen. VOLTAIRE konnte noch sagen, dass die Menge an Fakten und Schriften so schnell wachse, dass man sie in der nahen Zukunft alle in Auszügen und Wörterbüchern zusammenfassen werden müsse.¹² Immer weniger Leute lesen die klassischen Romane des 18. und

19. Jahrhunderts und kennen sie im Grunde nur noch aus Enzyklopädien, Inhaltszusammenfassungen, Verfilmungen oder Artikeln; und man kann ihnen darin schwerlich einen Vorwurf machen, da man ja jetzt nicht nur VOLTAIRE und TOLSTOI kennen müsste, sondern auch noch JOYCE, PROUST, FAULKNER, Thomas MANN, NABOKOV, MÁRQUEZ und Umberto ECO, die Lebenserwartung aber nur um ein Drittel oder Viertel gestiegen ist.

Deshalb auch gibt es mehr Kritiken als Literatur, überhaupt mehr sekundäre, metadiskursive Sprachen als primäre, objektive: Auch das ist eine Art zu komprimieren, große Mengen an Kultur zu reduzieren, um sie damit dem kleineren Maßstab des menschlichen Lebens anpassen zu können. Die Kultur der Menschheit erlebt einen intensiven Wandel in für den individuellen Überblick und Gebrauch handliche Mikroformen und Mikromodelle. (Wenn es plötzlich gelingen sollte, durch ein Wunder die durchschnittliche Lebenserwartung des Menschen auf tausend Jahre zu verlängern, würde die Kultur wiederum einen extensiveren Charakter annehmen, die Menschen würden in aller Ruhe, ohne hetzen zu müssen, den ganzen HOMER und TOLSTOI im Original lesen und sich zwanzig Jahre nur mit der Antike beschäftigen). Hierin sind auch die Gründe dafür zu suchen, dass hoch technisierte Formen geschaffen worden sind, um Information aufzubewahren und weiterzuvermitteln. Früher musste man auf der Suche nach den wichtigen Büchern auf der ganzen Welt herumreisen, bald braucht man nicht einmal mehr in eine Bibliothek zu gehen, da alle Bücher im Speicher eines kleinen Computerkästchens Platz finden werden.

Diesen Prozess kann man als Involution bezeichnen, er verläuft parallel zum Evolutionsprozess. «Involution» bedeutet Zusammenrollen und gleichzeitig eine Verkomplizierung. Das, was die Menschheit im Verlauf ihrer historischen Entwicklung erwirbt, wird gleichzeitig in die Formen der kulturellen Schnellschrift zusammengerollt. Die Entwicklung der Kultur, der Übergang von einer Kulturepoche zur nächsten, ist ebenso sehr eine Involution wie eine Evolution, der Versuch, ein Gleichgewicht zwischen diesen beiden Prozessen herzustellen, um so ein gewisses ausgewogenes Verhältnis zwischen dem Menschen und der Menschheit schaffen zu können.

Doch die Involution schafft derart verdichtete Kulturformen, die sich ihrerseits wiederum in den unaufhaltsam sich vorwärts bewegenden Evolutionsprozess einfügen. Die Kritik presst die Reihen der Literatur zusammen,

während die Reihen der Sekundärliteratur zunehmen, ebenso die Metasprachen der Kultur, und über diesen kommen wiederum Metasprachen einer nächsten Reihe zu stehen. Die Involution schüttet immer wieder neue, energiereiche Materialien in den Evolutionsfluss, und die Kultur bläht sich nicht nur auf der Ebene der Beschreibung, sondern auch der Metabeschreibung auf.\$

Aus diesen und noch anderen Gründen ist ein Gleichgewicht unerreichbar; die Involution bleibt trotz allem hinter der Evolution zurück. Dieser Rückstand führt zu einer Vielzahl von Folgeerscheinungen. Dazu gehören die fortlaufende Spezialisierung der Kultur und die Lokalisation von Subkulturen, da sich der Mensch immer weniger als ein kulturelles Individuum auf die Karte der Lokalkultur oder des engen Spezialgebietes projizieren kann, die er für sich als kommensurabel empfindet. Deshalb auch hat sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts das Problem des Multikulturellen zugespitzt: Viele Subkulturen nehmen für sich in Anspruch, eine vollwertige Kultur zu sein und die allgemein menschliche Kultur zu vertreten. Ein Gespräch über «die Menschheit» oder über «das Menschliche» wird unter progressiven westlichen Intellektuellen als genauso peinlich und unmöglich empfunden wie in den marxistischen Parteizellen zu Beginn des Jahrhunderts. Es gibt Arme und Reiche, Männer und Frauen, «Homos» und «Heteros», Schwarze und Weiße, Menschen mit einem höheren oder einem tieferen Einkommen, Bewohner kleiner oder großer Städte ... aber «der Mensch» ist nur noch ein unheilvoller Mythos oder eine dummliche Abstraktion, die einst von liberalen Utopisten geschaffen wurde.

Ebenso energisch positionieren sich die verschiedenen Formen des menschlichen Handelns oder der menschlichen Tätigkeit. Wenn es heute noch möglich ist, ein Spezialist für den gesamten LEIBNIZ oder HEGEL zu sein, heißt das, dass man «nur» Hunderte von weiteren Büchern gelesen haben muss, in tausend Jahren aber wird eine solch enge innerphilosophische Spezialisierung unrealistisch breit sein, da allein über LEIBNIZ Tausende von Büchern und über seine Zeit und die Beziehungen zwischen ihm und seinen Zeitgenossen und Nachkommen noch weitere Zehntausende geschrieben sein werden; kein einziger Fachmann nun aber kann sich das alles innerhalb der fünfzig bis sechzig Jahre seines wissenschaftlichen Lebens aneignen. Es wird Spezialisten einer bestimmten Periode, eines bestimmten Problems

oder sogar eines bestimmten Buchs von LEIBNIZ oder HEGEL geben. Es wird nicht mehr einfach homosexuelle Gemeinschaften geben, diese werden noch differenzierter nach verschiedensten Kategorien von kleinsten sexuellen Geschmäckern und Vorlieben unterteilt sein.

Doch das wichtigste Resultat dieses wachsenden Ungleichgewichts zwischen der allgemein menschlichen Kultur und den Formen ihrer individuellen Gestaltung wird eine Informationsschizophrenie und ein Traumatismus sein ... Ja, möglich ist auch ein intellektuelles Aussterben des Menschen, wovor der amerikanische Denker und Wissenschaftler Richard Buckminster FULLER warnt, der einen sehr eigenen Weg einschlug mit einem für das 20. Jahrhundert sehr seltenen universellen Ansatz und von dem der heute so populäre Begriff der «Synergien» stammt: «An ihren fortschrittlichen Grenzen entdeckte die Wissenschaft, dass alle bekannten Fälle von biologischem Aussterben durch eine Überspezialisierung hervorgerufen wurden, durch eine Auswahlkonzentration einiger weniger Gene auf Kosten der allgemeinen Adaption. ... Unterdessen hat die Menschheit die allumfassende Fähigkeit zu verstehen eingebüßt. Spezialisierung nährt ein Gefühl von Isolation, Nutzlosigkeit und Verwirrung im Individuum, das in der Folge die Verantwortung für das Denken und soziale Handeln anderen auferlegt. ... Nur ein vollständiger Übergang von der einengenden Spezialisierung zu einem immer umfassenderen und verfeinerten allgemein menschlichen Denken, unter Berücksichtigung aller Faktoren, die für den Fortbestand des Lebens an Bord des Raumschiffs Erde nötig sind, kann den auf Selbstzerstörung zusteuernen Kurs des Menschen in jenem kritischen Moment noch ändern, da eine Möglichkeit zur Umkehr noch existiert.¹³

5 Ein Zeitalter neuer Katastrophen?

Die Informationsexplosion birgt eine nicht weniger große Gefahr in sich als die demografische Explosion. Nach MALTHUS kann die Menschheit als Produzent sich selbst als Verbraucher nicht folgen, wobei es ihm um die Beziehung zwischen der gesamten biologischen Masse und dem gesamten ökonomischen Produkt der Menschheit geht. Dennoch hat die mit sich selbst im Wettstreit liegende Menschheit weit bessere Chancen als das mit der Menschheit wetteifernde Individuum. Wie zu Beginn des dritten Jahrtausends deutlich wird, sind nicht die industriellen oder landwirtschaftlichen, sondern die

Informationsressourcen die Grundressourcen der Menschheit. Wenn schon die materielle Produktion der Menschheit mit ihren materiellen Bedürfnissen nicht Schritt halten kann, dann fällt der Informationsbedarf des Individuums noch weiter hinter die Informationsproduktion der Menschheit zurück. Dabei geht es nicht um die Überbevölkerung, sondern um eine Krise nicht ausreichenden Verstehens, eine Identitätskrise der Spezies Mensch. Die Menschheit kann sich selbst ernähren, aber kann sie sich selbst auch verstehen, kann sie mit dem Verstand des Individuums das erfassen, was vom Verstand der Spezies Mensch geschaffen worden ist? Genügt die dem Menschen biologisch abgemessene Lebenszeit, um Mensch zu werden? Das Individuum hört auf, ein Repräsentant der Menschheit zu sein, es wird zu einem Einzelwesen werden, das über seinen Beruf definiert ist und eine schmale Klasse von «Fachleuten auf dem Gebiet des dritten Bandes von Leibniz» repräsentiert, sowie über seine ethnische Zugehörigkeit, sein Geschlecht, seine Rassen- und Klassenzugehörigkeit und somit die differenziertesten Unterklassen, Untergruppen und Familien der Spezies Mensch vertritt.

Einer der Ersten, die vor den Gefahren einer kulturellen Explosion und der Desintegration der Menschheit warnte, war wohl der deutsche Philosoph Wilhelm WINDELBAND: «Die Kultur ist zu breit geworden, um vom Standpunkt des Individuums aus übersehen zu werden. Diese Unmöglichkeit trägt eine große soziale Gefahr in sich. [...] Das Bewusstsein des einheitlichen Zusammenhanges, der alles Kulturleben beherrschen soll, geht Schritt für Schritt verloren, und die Gesellschaft droht in Gruppen und Atome zu zerfallen, zwischen denen es nicht mehr das Bindemittel des geistigen Verständnisses, sondern nur noch dasjenige der äußeren Not und Notwendigkeit gibt. [...] Außerstande, den Bildungsgehalt der fremden Sphären bis in seine Tiefe und seine Besonderung zu durchdringen, hilft sich das moderne Individuum mit einem oberflächlichen Dilettantismus, der von allem den Schaum abschöpft und den Gehalt liegen lässt.»¹⁴

Die Symptome der Gefahr, wie sie Windelband vor nun hundertzwanzig Jahren beschrieb, sind denen der Moderne, der «Postmoderne» sehr ähnlich, und es entsteht der Anschein, dass es sehr leicht ist, sie von sich zu weisen. Seither sind hundertzwanzig Jahre vergangen, und nichts Schreckliches ist geschehen. Was heißt das, es ist nicht Schreckliches geschehen? Sind denn die Weltkriege und Revolutionen des 20. Jahrhunderts keine Folgen dieses ato-

maren Zerfalls der Menschheit, vor der Windelband warnte? Zudem brach diese Gefahr in jenem Land aus, das die Avantgarde der kulturellen Entwicklung der Menschheit bildete und das nicht nur aus einem merkwürdigen Zufall heraus zum Schuldigen an zwei Weltkriegen wurde. Wie Max HORKHEIMER und Theodor ADORNO in Zusammenhang mit der Nazifizierung Deutschlands bemerken, wurde «der Fortschritt der neuen Ordnung weiterhin von jenen getragen, deren Bewusstsein beim Fortschritt nicht mitkam, von Bankrotteuren, Sektierern, Narren.»¹⁵ Das ist genau das, wovor WINDELBAND gewarnt hatte, siebzig Jahre bevor die «Dialektik der Aufklärung» Deutschland ihre dunkle Rückseite zuwandte: «So unendlich verzweigt, so vielfältig, so widerspruchsvoll ist unsere Kultur geworden, dass das Individuum unfähig ist, sie vollständig in sich aufzunehmen.»¹⁶ Und dann kam die Zeit der gewaltsamen Vereinfachung der Kultur entlang der Linie der Nazifizierung oder des Klassenansatzes. Dort, wo die Verbindung zwischen dem Menschen und der Menschheit gerissen ist, setzt das Ende des Humanismus an. Und man kann nur erahnen, zu was für sozialen Explosionen und Erschütterungen diese Informationsexplosion, an der wir alle am Ende des 20. Jahrhunderts teilnehmen, das 21. Jahrhundert noch führen kann.

Für die Gescheiten vom Ende des 20. Jahrhunderts, ausgerüstet mit einem Computer und dem Internet, ist es ein Leichtes, sich in einer Verachtung den «Dummen» gegenüber zusammenzufinden, die das Informationszeitalter verstümmelt hat und die am Rande der Schnellstraße des Wissen liegen geblieben sind. Doch wir dürfen nicht vergessen, dass «zu den Lehren der Hitlerzeit die von der Dummheit des Gescheitsseins gehört. [...] Die Gescheiten haben es den Barbaren überall leicht gemacht [...]»¹⁷ Eine ähnliche Lektion hat uns auch die LENIN-STALIN-Epoche erteilt. Wie auch sollen wir im 21. Jahrhundert nicht auch «Dumme» antreffen, so wie die Liberalen, Reichen, Aufgeklärten im 20. Jahrhundert ein Proletariat vorfanden. Marx' Theorie der absoluten Verelendung des Proletariats hat sich nicht bewahrheitet, doch nur schon eine relative und vorübergehende Verelendung genügte, um zwei Revolutionen und die Schrecken unseres Jahrhunderts heraufzubeschwören. Da zu Beginn des 21. Jahrhunderts die Hauptformen von Reichtum und Akkumulation in den Bereich der Information wechseln, sind die sozialen Explosionen wohl von jenen zu erwarten, die vom Informationskapital ausgeschlossen sind und nicht in die Informationsgesellschaft hineinpassen.

Übrigens finden sich unter den «Dummen» auch ausnehmend Gescheite und Schlaue, sozusagen Genies und Anführer der Armeen der Dummen, professionelle Idioten des Fortschritts, die mit jedem Gescheiten zurechtkommen. LENIN, STALIN, HITLER ... Um mit Horkheimer und Adorno zu sprechen: «Die in Deutschland zur Macht kamen, waren gescheiter als die Liberalen und dümmer.»¹⁸ In die Köpfe der «gescheiten Dummen» passen die Schwierigkeiten des Idealismus, des Symbolismus, der Avantgarde, der Psychoanalyse, der Gottessuche und anderer sehr weiser Dinge nicht hinein, dafür sind sie klug genug, um mit Kanonen gegen diese Schwierigkeiten vorzugehen und alle Gescheiten an die Wand zu stellen, ja sogar den gestraften Dichtern und Professoren eine ideologische Ehrfurcht ihnen gegenüber einzuflößen. Eigentlich sind der Bolschewismus und der Faschismus ein Aufstand von Fehlgeburten des Fortschritts gegen seine Schwierigkeiten und fixen Ideen – und was für ein siegreicher Aufstand!

All dies wurde bereits von DOSTOJEWSKI mit seinem Bild des Gentlemans mit der spöttischen und fortschrittsfeindlichen Visage beschrieben, der eines Tages aufstehen wird, die Hände in die Hüften stemmt und der Menschheit vorschlägt, «nach seinem dummen Willen» zu leben und alle kristallinen Paläste und Hirngespinnste des Computerreichs sich selbst zu überlassen. Früher war es ein Leichtes, LENIN als die Verkörperung dieser Prophezeiung zu begreifen (die äußerliche Ähnlichkeit mit dem Gentleman: sowohl das spöttische und unedle Gesicht wie auch die in die Hüften gestemmtten Hände), doch jetzt zeichnet sich auch eine längerfristige Perspektive ab. Denn LENIN baute, zumindest in seinen Absichten, selbst Kristallpaläste, auch wenn diese sehr primitiv konstruiert waren, der aber, der kommen wird, wird ein direkter Bote des «dummen Willens» sein. Man kann sich nur schwer vorstellen, in welche Formen sich das alles ergießen könnte, doch die Revolutionen des 20. Jahrhunderts könnten sich noch als Bubenstreiche von Straßenraufbolzen erweisen verglichen mit den Informationsaufständen des 21. Jahrhunderts. Mag sein, dass es auch zu einer raffinierten Virusmanie kommt und die Netze auf listige Weise anders aufeinander abgestimmt werden; es muss nicht unbedingt ein Neo-Ludditen-Aufstand mit dem Beil gegen den Computer sein.

Allgemein kann man schlussfolgern, dass jedes Ungleichgewicht in der Entwicklung der Menschheit sich früher oder später eine gewaltsame und ka-

tastrophale Lösung sucht, auf die dann eine Zeit der Ernüchterung und friedlichen Regelung der sozialen, demographischen und zukünftigen Informationskrisen folgt. Ja, sowohl die rote wie auch die braune Pest sind letztlich von der Erdoberfläche verschwunden, aber sie haben Millionen von Leuten weggefeht! Und die malthusianische Frage wird allmählich gelöst, aber auch nicht ohne Blutvergießen, Millionen von Hungernden oder bereits Verhungerten. Deshalb sollte man sich auch mit dem nächsten, sich immer deutlicher abzeichnenden Ungleichgewicht möglichst seriös auseinander setzen und seine Folgen frühzeitig abzusehen versuchen. Es geht um das Problem der Verdummung der großen Massen in Bezug auf den akkumulierten Geist der Menschheit. Im 19. Jahrhundert waren es die Proletarier, die vom materiellen Fortschritt und Überfluss ausgeschlossen wurden – wie nun sollen wir diese wachsende Gruppe von Menschen im 21. Jahrhundert nennen? Opfer der Informationsexplosion? Die Narren des Computerzeitalters?

Problematisch ist, dass es schwieriger ist, den Reichtum an Informationen als den an materiellen Gütern zu verteilen, auch wenn auf den ersten Blick das Gegenteil der Fall zu sein scheint. Um ein Stück Brot zwischen fünf Essern aufzuteilen, muss man es in fünf Teile brechen, d. h., man schafft eine Voraussetzung, dass die Esser nicht satt werden. Um aber eine Idee unter fünf Leuten zu verteilen, muss man sie nicht in Teile zerlegen, im Gegenteil, sie vervielfältigt sich um ein Fünffaches, indem sie von jedem Kopf auf eigene Weise aufgefasst wird. Das Informationskapital vervielfältigt sich sehr leicht und macht die Kategorie des Seltenen überflüssig, dafür bringt es eine neue, bislang unbekannte Tragödie mit sich: die Tragödie der unverbrauchten Überfülle. Der Geist, der eine Idee oder eine Information nicht erfassen kann, kann leicht von anderen in dessen Sinne gebraucht werden, und hier haben wir es mit einem bereits im Keim bösen, zerstörerischen Geist zu tun. Nicht zu verstehen ist schrecklicher als nicht genug zu essen zu haben, denn dem Hungrigen sollte man Brot geben, dem aber, der nicht richtig versteht, dem «Dummen» also, sollte man keine Idee geben, er kann sie nicht verwenden. Er ist wie ein hungriger Mensch ohne Magen. Womit könnte man seinen Hunger stillen? Es gibt nichts, womit man ihn satt machen könnte, da der Mangel nicht von innen kommt, nicht in der Dürftigkeit der Ressourcen liegt, sondern in den Schranken der verbrauchenden Fähigkeit des Geistes selbst. Und von solchen, die nicht verstehen können, werden die geeigne-

ten Impulse eines bösen Willens ins weltweite Netz gesetzt werden, das doch gerade auf der direkten Zusammenarbeit und einem gegenseitigen Bewusstseinsaustausch aufgebaut ist.

Dummheit und Gescheitheit und die Grenzen der Informationsaufnahmefähigkeit des Bewusstseins werden zu einem weit ausschlaggebenderen Faktor als das materielle Eigentum, als die Aufteilung in Arm und Reich. Die Armen des 21. Jahrhunderts sind die an Vernunft Armen, die, die nicht verstehen, nicht fähig sind, das in sich aufzunehmen, was allgemein anerkanntes Kapital der Menschheit ist: Wissen, Ideen, Informationen. Aufgrund der beschränkten Lebenserwartung und der wachsenden Rückständigkeit der Menschheit wird die überwältigende Mehrheit der Menschen zur Gruppe der Armen gehören. Auf welche Weise werden sie sich für diese sich immer mehr öffnende Kluft an der Menschheit rächen? Werden sie sich in Untergattungen und Rudel aufspalten wie die schwarzen, braunen und weißen Bären, wie die multikulturellen Gemeinschaften nach Rassenmerkmalen, der Ethnie, dem Geschlecht und den sexuellen Vorlieben, so wie sie bereits jetzt im Bewusstsein fortschrittlicher postmoderner Theoretiker herumschwirren, so dass jede Gruppe sich in ihrer Informationsbiozönose einkapselt? In einem solchen Fall würde sich die Menschheit, die der Atombombe standhalten konnte, durch die Informationsbombe selbst ausrotten, sie würde sich nicht physisch als Gattung vernichten, dafür aber in feinste Informations- und später auch technogenetische Untergattungen aufsplintern.

Zu einer dieser neuen Untergattungen könnten neben den «neuen Dummten» auch die «neuen Gescheiten» werden, jene also, die die Informationsgesellschaft durch ihre platte intellektuelle Selbstgefälligkeit abstößt. Aus diesem Blickwinkel gesehen, ist das Elend eines Infosoziums nicht in seiner übermäßigen Kompliziertheit zu suchen, sondern im Gegenteil darin, dass es haufenweise und oberflächlich Informationen zusammenrafft, voll gepropft ist mit Wissen, das an die Stelle eigenständigen Denkens tritt. Nach dem Philosophen und Historiker Theodore ROSZAK, der ein «Neo-Ludditen-Manifest» gegen die Infokratie verfasst hat, hemmt die Fülle an Daten die kreativen Fähigkeiten des Geistes. «Der Geist arbeitet mit Ideen, nicht mit Informationen. Eine Information kann helfen, eine Idee zu illustrieren oder zu verzieren.»¹⁹ Der Informationskult lässt die Welt der Ideen, Bilder, Intuitionen verarmen und den Unterschied zwischen einem Telefonbuch und der

Ilias von HOMER verschwinden: Beides wird in Bytes aufgerechnet. Besonders unheilvoll wirkt sich, so ROSZAK, der Informationskult auf die Schule und die heranwachsenden Generationen aus, die in gleichem Maße verdummen, wie die denkenden Automaten klüger werden.

So teilt sich die Informationsgesellschaft nicht nur in winzige menschliche Untergruppen auf, sie sondert zudem ihre Gegner aus zwei Lagern aus: diejenigen, die wenig verstehen, und diejenigen, die selbst denken. Und zu den Neo-Ludditen werden sowohl Barbaren wie auch Geistesaristokraten gehören.

Unsere Studie verfolgt keineswegs die Absicht, über die Grenzen des alarmistischen Genres hinauszugehen. Der Alarmismus will die Gesellschaft vor drohenden Katastrophen warnen und eine entsprechende Denkweise aufzeigen, er ist ein Genre der wissenschaftlichen Literatur und der Publizistik. In gewissem Grade könnte man die biblischen Propheten als die Ur-Alarmisten bezeichnen. Der säkulare Alarmismus der Neuen Zeit basiert auf den unheilvollen und selbstzerstörerischen Tendenzen, die in der Geschichte der Menschheitsentwicklung entstanden sind. Gegen Ende der Aufklärung legte MALTHUS den Grundstein für den alarmistischen Diskurs, dem dann im 20. Jahrhundert die Ökologen, die Beschützer der grünen Umwelt, einen neuen, starken Impuls verliehen. Nach den Sorgen, die mögliche demographische und ökologische Katastrophen bereitet haben, kommen nun die neuen Sorgen des Informationszeitalters. Hierbei ist der alarmistische Diskurs vom revolutionären und utopischen zu unterscheiden (auch wenn sich Elemente aller drei Diskurse z. B. im Marxismus vereinen), weil er vor einer Gefahr warnt, ja Alarm schlägt, aber nicht unbedingt einen Ausweg aus der Krisensituation weist oder auch nur die Möglichkeit eines solchen Auswegs vorwegnimmt. Er ist ein Ausdruck von Sorge, ohne Lösungswege aufzuzeigen. Wissenschaftlich von der Erfahrung des Malthusianismus und des Ökologismus ausgehend, deren pessimistische Prophezeiungen sich nicht bewahrheitet haben,²⁰ glaube ich, dass sich Mittel finden lassen werden, auch diese neuerliche Krise zu bewältigen ... Doch nur der verdient es, gerettet zu werden, der sich der Gefahr bewusst ist.

Zweihundert Jahre nach MALTHUS gehört das Gesetz der immer schneller verlaufenden Informationsproduktion zur Tagesordnung des vor uns lie-

genden Jahrhunderts und, als deren Folge, die immer größer werdende Kluft zwischen dem Menschen und der Menschheit.

Postscriptum. Das Postinformationsrauschen.

Auf den ersten Blick scheint es, als böte der Computer eine Lösung für das Problem der Komprimierung der Informationsressourcen auf eine Form, die so kompakt und allgemein zugänglich wie nur möglich ist. In einigen Reaktionen, die auf die erste Publikation dieses Artikels im Internet erfolgten,²¹ wurde darauf hingewiesen, dass das Internet das zuverlässigste Medium für eine kluge Verteilung der Informationsflüsse sei, da jeder Benutzer gerade jene Information bekommt, die er je nach Kräften sich anzueignen vermag. Doch hier entsteht ein neuer Problemkreis, dass nämlich mit dem Internet jeder Benutzer von Information auch zu einem potentiellen Informationsproduzenten wird und einen vollkommenen Mechanismus zur unbegrenzten Verbreitung der eigenen Ideen oder, was noch öfter der Fall ist, zur Fixierung eines unreflektierten Bewusstseinsstroms vor sich hat. Die Durchlassfähigkeit des Internets ist im Prinzip unendlich und, noch wichtiger, umkehrbar, so dass zwischen dem Lesen und dem Schreiben respektive zwischen dem Schreiben und der Publikation in unbeschränkter Auflage nur ein paar gedrückte Tasten liegen. Wenn der Mangel an Ressourcen beim Printverleger durch vielfältige Redaktionsfilter und die Zensur (die Bildungs-, Berufs-, Stilzensur etc.) den Zugang des Autors zum Druck noch einschränkte, so kann jetzt jeder nach Wunsch das Netz mit endlosen Seiten seiner «assoziativen Prosa» oder mit ungezwungenem Geplauder füllen. Die Informationsexplosion, multipliziert mit der Anzahl an Internetbenutzern, wird millionenfach stärker, indem sich ihre Rauschwellen, die keinerlei Information mehr beinhalten, in alle Richtungen verbreiten.

So trafen z. B. auf die erste Publikation dieses Artikels in der Internetzeitschrift *Russki Journal* mehr als Hundert Reaktionen ein, von denen neunzig Prozent in keinerlei Zusammenhang zum Thema standen oder höchstens noch über eine zehnte Bedeutung des zwanzigsten Wortes einen Bezug dazu hatten. Das bemerkten auch einige Diskussionsteilnehmer, die sich über die Gegenstandslosigkeit vieler der Antworten, die mit dem Thema etwa so viel zu tun hatten wie ein Husten im Konzertsaal mit der aufgeführten Musik, wunderten oder auch ärgerten. Den Artikel umgab ein Informationsrauschen,

das schnell zu einem Getöse von mehrseitigen, gegenstandslosen Antworten anschwell, eine Art *Heavy Metal*, auf der Computertastatur aufgeführt.

Die Informationsexplosion ist nur ein schwelendes Feuerchen auf dem Weg der Menschheit zum eigentlichen Sprengstoff, der Postinformationsgesellschaft, in der jeglicher durchdachte Satz auf der Stelle im demokratischen Lärm untergeht, denn jeder Mensch hat zehn Finger, und unter diesen zehn Fingern liegen Tasten, und es ist praktisch unmöglich diesen Strom zu filtern. Das Resultat ist die BORGES'sche *Bibliothek von Babel*, die alles, was je geschrieben worden ist und geschrieben werden wird, umfasst und bei der «auf eine einzige verständliche Bemerkung Meilen sinnloser Kakophonien entfallen, sprachlichen Plunders, zusammenhanglosen Zeugs. [...] In der Bibliothek ist die Sinnlosigkeit normal, und das Vernunftgemäße (ja selbst das schlecht und recht Zusammenhängende) bildet eine fast wundersame Ausnahme.»²² Worin aber unterscheidet sich eine solch allumfassende Bibliothek vom absoluten Alphabetismus des Zeitalters vor der Schriftlichkeit? Damit SHAKESPEARES Stücke oder DOSTOJEWSKIS Romane entstehen konnten, musste sich zuerst eine Schriftlichkeit über mehrere Tausend Jahre hinweg entwickeln. Aber um diese Stücke und Romane in einer Bibliothek zu finden, die alle überhaupt erdenklichen Zeichenverbindungen umfasst, um aus einer Myriade von fast gleichen Texten, die sich nur durch ein Zeichen oder einige wenige voneinander unterscheiden, die beste Variante zu finden, dafür braucht man nicht nur Tausende, sondern Millionen von Jahren. Manche Wissenschaftler, die Ende des 20. Jahrhunderts an der Datenfülle fast erstickten, finden sogar, dass es leichter ist und schneller geht, ein neues Experiment durchzuführen als die Daten zu bereits ausgeführten Experimenten zu finden. Die unkontrollierbare und unbegrenzte Information wird keine wahre Ressource für die Informationsgesellschaft mehr sein, ja sie wird gar zu ihrem Feind.²³ So paradox dies auch klingen mag, es ist doch *leichter, etwas aus nichts zu schaffen, als etwas in Allem zu finden*. Denn ein Werk zu schaffen ist ein organischer Akt, das Suchen hingegen ein mechanischer Prozess.

Die Handschriften schufen eigene, sehr strenge Auswahlkriterien (die Kultschriften, der literarische Kanon, die Klassik), auch der Buchdruck seinerseits eigene, mildere Kriterien (die professionelle Wissenschaft und Literatur), das durchlässige Netz nun aber lässt quasi alles in sich herein- und fast nichts mehr wieder aus sich herausströmen, es artet in eine «Bibliothek von

Babel», eine Müllhalde von Informationsabfall aus. Der virtuelle Raum ist billig, es ist niemandem Leid um ihn, und sein Preis übersteigt kaum denjenigen für den Müll, was heißt, dass er auch bereit ist, zu dessen grenzenlosem und ewigem Lagerungsplatz zu werden.

Nun ist der virtuelle Raum aber auch der Raum meines Bewusstseins! Und dieser ist begrenzt durch die Zeitspanne meines Lebens! Er ist, so könnte man sagen, noch wertvoller als der physische Raum, stirbt doch der Mensch schneller als die Erde oder der Ozean. Das, was der Mensch vom Bildschirm abliest, prägt sich auf der Matrix seines Denkens ein, füllt die Neuronen im Hirn und die Megabytes des Speichervermögens. Und hier sind wir wieder beim Thema der Rückständigkeit des einzelnen Menschen der Menschheit gegenüber und schließlich auch beim Thema der Bewusstseinsökologie, der Sicherung und Filterung des Hirnraums. Jetzt füllt sich dieser mit einem nicht nur in geometrischer Progression zunehmendem Informationsvolumen, sondern auch mit Bruchstücken der Schriftlichkeitsentropie, deren progressive Zunahme gleich ist wie die der Informationen und die das Hirn noch mehr betäubt und «langweilt». «Während wir dazu tendieren, Lage- weile auf einen Mangel an Stimuli zurückzuführen (*information underload*), so entspringt sie (und es ist tatsächlich meistens so) exzessiver Stimulation (*information overload*). Ähnlich wie die Energie hat Information die Eigenschaft, in Entropie zu degenerieren, in Lärm, Redundanz und Banalität, wie das schnelle Pferd der Information den langsamen Gaul der Bedeutung überholt.²⁴

Vor unseren Augen wandelt sich die Informationsgesellschaft in die Postinformationsgesellschaft, getragen von einer neuen, sich beschleunigenden Welle, von einer neuen, übergeometrischen Progression, die über die erste hinausgeht und ihr das Rückgrat bricht, einer Progression von ungeordneten und gegenstandslosen Texten, Überlegungen ohne Thema, unadressierten Angriffen, abgehackten und erstickenden Gedanken, willkürlichen Zeichenkombinationen – einer Welle von mit Inhalt gefülltem Rauschen ... «Die Welle rollt, eine Welle bricht der andern das Rückgrat ».

So verheißt denn die ununterbrochene Informationsexplosion durch ihre traumatischen Auswirkungen der Postmoderne noch ein langes Leben.

Anmerkungen

- 1 Diese Angaben sind Richard Saul WURMANS Buch *Information Anxiety* entnommen (New York, London 1989), S. 206, 6, 35. Der Autor verwendet den Begriff «Informationsangst» und definiert ihn so, dass sich die Kluft zwischen dem, was wir verstehen, und dem, was wir als unumgänglich für das Verstehen erachten, vergrößert. Zwischen den faktischen Tatsachen und dem Wissen besteht ein schwarzes Loch; die Information teilt uns nicht mit, was wir wissen sollten oder was wissenswert wäre (S. 34).
- 2 Artikel «Informationsbearbeitung und Informationssysteme» aus der *Encyclopædia Britannica*.
- 3 Artikel «Das Verlegen von Büchern» aus der *Encyclopædia Britannica*.
- 4 Peter Larbe, *The Micro Revolution Revisited* (New Jersey 1984).
- 5 Die durchschnittliche Lebenserwartung des Menschen betrug zu Beginn unserer Zeitrechnung 20 bis 25 Jahre, am Ende des 18. Jahrhunderts 35 bis 40 Jahre (in Westeuropa und Nordamerika). Siehe den Artikel «Das biologische Wachstum und die Entwicklung» in der *Encyclopædia Britannica*.
- 6 Michael Herr, *Dispatches*, zit. nach: Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore/London 1996), S. 156.
- 7 Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore/London 1995), S. 156.
- 8 Emory University (Atlanta, USA), November 1996.
- 9 Professor Tom STENIER von der Bradford University (Yorkshire) gliedert die industrielle Revolution in drei Bereiche: 1) die Maschinen, die die Kraft der menschlichen Muskeln erhöhen; 2) die Maschinen, die die Möglichkeiten des Nervensystems erweitern (das Radio, das Telephon, der Fernseher); 3) die Maschinen, die die Möglichkeiten des Hirns erweitern (Computer). S. Peter Large, *The Micro Revolution Revisited* (New Jersey 1984).
- 10 Paul de Man, *Phenomenality and Materiality in Kant*, in: Gary Shapiro/Alan Sica (eds.), *Hermeneutics. Questions and Prospects* (Amherst 1984), S. 19.
- 11 Wortspiel: russ. «Mensch»: človek – «Stirn des Jahrhunderts»: čelo veka (Andrej Belyj). «Verletzung des Jahrhunderts»: uveč'e veka (Anm. der Übersetzerin).
- 12 Zitiert nach E. S. Lichtenštejn (Hrsg.), *Slovo o knige. Aforizmy. Izrečeniya. Literaturnye citaty* (Moskva 1984), S. 11.
- 13 R. Buckminster Fuller, *Synergetics. Explorations in the Geometry of Thinking* (New York 1975), S. XXV, XXVI.
- 14 Wilhelm Windelband, *Friedrich Hölderlin und sein Geschick* (1878), in: Ders., *Präludien. Aufsätze und Reden zur Einleitung in die Philosophie* (Tübingen/Leipzig 1903), S. 180f.
- 15 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Gegen Bescheidwissen* (Frankfurt a. M. 1969), S. 219.
- 16 Windelband, S. 180.
- 17 Horkheimer/Adorno, S. 218.

- 18 Ebd., S. 219.
- 19 Theodore Roszak, *The Cult of information. A Neo-Luddite Treatise on High-Tech, Artificial Intelligence, and the True Art of Thinking* (1986) (Berkeley 1994), S. 88.
- 20 *Zelenoe i koričnevoe*, in: Michail épštejn, *Na granicach kul'tur. Rossijskoe – amerikanskoe – sovetskoe* (New York 1995), S. 31–38. http://www.russ.ru/antolog/INTELNET/esse_zelenoe.html.
- 21 *Informacionnyj vzryv i travma postmodernizma. K voprosu ob osnovnom zakone istorii*, in: *Russkij žurnal* 10 (1998). <http://www.russ.ru/journal/travmp/98-10-08/eps>.
- 22 Jorge Luis Borges, *Die Bibliothek von Babel*, in: Ders., *Gesammelte Werke* (München/Wien 1981), Bd. III/1, S. 147 und 152.
- 23 John Naisbitt: *Megatrends* (New York 1982).
- 24 Orrin Klapp, *Overload and Boredom: Essays on the Quality of Life in the Information Society* (New York 1986).

Alexander Woiskunski

Internetmetaphern

*Vielleicht ist die Weltgeschichte die Geschichte
der variierenden Intonation beim Vortragen von
einigen wenigen Metaphern.
J. L. BORGES*

Das Internet, wozu auch das World Wide Web (WWW) gehört, das sich in den letzten Jahrzehnten so rasant entwickelt hat – dieses Konglomerat von untereinander verbundenen Computernetzen, ja letztlich auch der Computer und der damit arbeitenden Menschen –, hat unablässig Vertreter der verschiedensten Wissens- (oder auch Unwissens-)Gebiete zum Nachdenken inspiriert, darunter Philosophen, Politiker und Politologen, Theologen, Ökonomen, Soziologen, Linguisten, Ethnologen, Kommunikationswissenschaftler, Psychologen, ja sogar Spezialisten aus technischen Bereichen wie der Elektronik, Mathematik, Informatik und anderen Berufssparten durchschnittlicher Internetanwender. Das Internet ist so vielfältig wie das Spektrum der menschlichen Tätigkeiten und Spezialbereiche überhaupt. Zusätzlich verbindet das Interesse am Internet nicht wenige Nichtspezialisten, so z. B. Kinder, die sich noch kein Fachgebiet ausgewählt haben und/oder noch nicht dazu Gelegenheit hatten. Internet und WWW sind zu einem enorm wichtigen Faktor der individuellen wie der gesellschaftlichen Entwicklung geworden, da sie für Hunderte von Millionen von Menschen (nach verschiedenen Berechnungen sind es nicht weniger als 250 Millionen und möglicherweise sogar doppelt so viele) attraktiv geworden sind, so auch für viele, die früher gar nicht daran dachten, einmal den Computer zu verwenden.

Man kann, wie dies bisweilen geschieht, die Behauptung aufstellen, dass das Medium Internet die praktische Verkörperung einiger theoretischer Vorstellungen der Pioniere der Wissenschaft der Ökologie ist. So stellte TEILHARD

DE CHARDIN seinerzeit fest, dass die Noosphäre dazu tendiere, zu einem geschlossenen System zu werden, in dem jedes einzelne Element genauso wie die anderen und gleichzeitig mit den anderen sieht, fühlt und leidet. Dieses System eignet sich bestens für die von TEILHARD DE CHARDIN vorausgesagte Synchronisation der Prozesse der Perzeptions-, Motivations- und Emotionsregulierung der Tätigkeiten vieler interaktiver Subjekte; zugleich ist das Internet eine der aussichtsreichsten der heutzutage bestehenden Möglichkeiten für interkulturelles Zusammenwirken, Zusammenarbeit und Synergien, oder, um mit P. TEILHARD DE CHARDIN zu sprechen, zur Vereinigung aller die Erde bevölkernden Subjekte zu «einem geschlossenen System». Nicht zufällig spricht man mit immer größerem Nachdruck davon, dass die Globalisierung des Internetanschlusses eine der Herausforderungen der Moderne ist. Damit das so genannte «digitale Gefälle» zwischen Armen und Reichen, zwischen Gebildeten und Ungebildeten überbrückt werden könne, wird seit spätestens Mitte der 1990er Jahre die Forderung erhoben, alle Bevölkerungsschichten an die Welt der Informationstechnologien anzuschließen (www.ntia.doc.gov). Diese Aufgabe, die für die USA von nationaler Wichtigkeit ist, wird denn auch ziemlich energisch angepackt. Im Jahre 2000 wurde der Überwindung des digitalen Gefälles in der Weltbevölkerung durch die Verkündung der «Okinawa-Charta der Bürgerrechte für eine nachhaltige Wissensgesellschaft» der Status einer internationalen Zielsetzung verliehen.

Das neue «Milieu» ist prinzipiell transnational, wobei wie in fast jedem internationalen Tätigkeitsbereich der Menschen die Sprache der gegenseitigen Verständigung das Englische ist. Trotz all seiner Ultraneuheitlichkeit bewahrt das Medium Internet gewisse ökologische, funktionale Verbindungen mit Chronotopen vergangener historischer Epochen wie auch der Moderne. Zielstrebig «lebt es sich ein» und passt sich an, damit Millionen von Menschen sich darin aufhalten können (zeitgleich in Echtzeit oder verschoben, zeitversetzt), Menschen aus den ökonomisch und technisch entwickelten Staaten wie auch aus den Entwicklungsländern. Das neue Medium braucht unter anderem eine metaphorische Sinngebung. An Metaphern nun besteht kein Mangel, da sie zum Teil noch vor der praktischen Entwicklung des Internets angeboten wurden. Zu diesen neuen und alten Metaphern gehören z. B. das *globale Dorf*, *electronic frontier*, *Cyberspace*, *World Wide Web*, was in etwa «weltumspannendes Geflecht» oder «Spinnennetz» meint, die *elektro-*

nische Agora und viele mehr. Die vorliegende Untersuchung will einige dieser Metaphern genauer untersuchen.

«Die heutige Revolution in der Übertragung von Informationen und die Bildung des Datennetzwerks Internet haben eine ganze Palette von utopischen und dystopischen Erwartungen und Bedenken geweckt, angefangen bei Erwartungen in Zusammenhang mit der *elektronischen Agora*, die sich auf der Grundlage des Internets herausgebildet hat, über eine direkte elektronische Demokratie bis hin zu apokalyptischen Ängsten vor dem Aufkommen einer göttlichen Netz-Vernunft, die sich die Menschheit unterordnen wird. Die Massenkultur macht sich die Vorstellungen von furchtlosen *Cyberpunks*, die auf der neuen *electronic frontier*, dem Rand des elektronisch besiedelten Territoriums, mit allmächtigen elektronischen Verbänden kämpfen, mit Erfolg zunutze, sie sind bereits Grundlage für einige *blockbusters* aus Hollywood geworden.»¹ Mit diesem verallgemeinernden Gedanken kann man im Großen und Ganzen einverstanden sein.

Agora und frontier

Oft wird das Internet in Korrelation mit der altgriechischen *Agora* gesetzt, der Bürgerversammlung im antiken Griechenland, auf der Neuigkeiten diskutiert und das öffentliche Leben betreffende Beschlüsse gefasst wurden. Mit Agora wurde ebenfalls der Versammlungsplatz selbst bezeichnet. Die Agora wurde auch für Unterhaltungsanlässe genutzt (z. B. Theatervorstellungen und Gymnastikveranstaltungen), mit den Jahrhunderten wurde dort immer mehr auch Markt abgehalten. Sie ist uns aus Texten altgriechischer Schriftsteller gut bekannt (es genügt hier, HOMER zu nennen) und Philosophen (ARISTOTELES z. B. erwähnt die Agora in seiner *Politik*), auch während der folgenden Jahrhunderte und Jahrtausende geriet die Agora nicht in Vergessenheit, immer wieder wurde auf sie verwiesen, wenn von einer im Entstehen begriffenen oder einer praktizierten Demokratie die Rede war. «Die Agora fungierte als ein Zentrum für die Übermittlung von Informationen und der freien Kommunikation; gerade aus diesen Gründen steht sie in Zusammenhang mit der politischen Erstarkung und den demokratischen Traditionen des antiken Griechenland.»²

Eine systematische Gegenüberstellung von freiwilligen elektronischen Gruppen (noch vor dem Internet) und der Agora bietet H. RHEINGOLD, des-

sen Beschreibungen und theoretische Abhandlungen über die neuen Formen sozialer Praktiken zu den ersten und bis heute bedeutendsten gehören.³ Ein metaphorischer Vergleich der aus «Bits erbauten Stadt» mit der Agora finden wir bei W. MITCHELL, dem Dekan der *School of Architecture and Planning* am *Massachusetts Institute of Technology*, in seinem Buch *City of Bits*, einem der ersten Bücher, die sowohl auf Papier gedruckt wie auch im Internet erschienen.⁴ Die Vorstellung, dass das Internet so etwas wie eine neue Agora sei, wird in der kleinen Publikation von P. LIPPERT⁵ diskutiert, einem Sammelband verschiedener Beiträge, die den kulturethischen Aspekten der Anwendung des Internets gewidmet sind,⁶ usw. M. OSTWALD bringt ein Beispiel an, das auf die Agora zurückgreift und der von H. RHEINGOLD gegebenen Beschreibung ähnelt. In seiner Arbeit kommt er u. a. auf das in den Jahren 1986/87 ausgearbeitete *Habitat* zu sprechen, «eine virtuelle Stadt, die die gewohnten, räumlichen Grenzen überschreitet»,⁷ d. h. ein System, bei dem eine Vielzahl von entfernt liegenden Computern gleichzeitig an den zentralen *main frame*, den Großrechner, angeschlossen sind. OSTWALD teilte die virtuelle «Stadt» in «Bezirke» ein, in denen sich gut und gerne bis zu 20 000 Subjekte aufhalten konnten. Sie erhielten eine schematisierte Gestalt («Avatar») auf dem Bildschirm, um sich auf diese Art repräsentieren zu können, und sie konnten, privat oder in der Masse, über Briefkontakte interagieren. Im Rahmen des *Habitats* und des WELL-Bereichs (WELL = *Whole Earth 'Lectronic Link*), auf das sich RHEINGOLD stützt, oder des noch früheren Versuchs in Frankreich, mit dem Minitel ein globales elektronisches Medium zu schaffen, bildeten sich schon sehr bald Gemeinschaften mit gleichen Interessen heraus, um u. a. die ökonomischen, politischen und rechtlichen Ereignisse in der realen Welt zu modellieren. Zurzeit entwickeln sich auf der Grundlage der immer raffinierteren Technologien ähnliche virtuelle Communities, die oft als Material für detaillierte kulturologische und/oder psychologische Untersuchungen dienen. Ein Beispiel dafür ist die noch nicht abgeschlossene Untersuchung von J. SULER (www.rider.edu/users/suler/psycyber/).

Wir haben es also mit einer bestimmten Tradition zu tun; die Frage ist nun, inwieweit diese auch fruchtbar ist. Unserer Ansicht nach ist die heuristische Kraft der Metapher «das Internet als Agora» ziemlich beschränkt. Tatsächlich ist die Agora ein polyfunktionales Gebilde, das sowohl sakrale wie auch gesellschaftliche, alltägliche und profane Funktionen in sich vereint. Auch das

Internet ist polyfunktional, es ist nicht nur ein Medium für persönliche und geschäftliche Kontakte, sondern auch in immer größerem Maße ein Ort zum Kaufen und Verkaufen (E-Commerce) und eine Vergnügungsstätte, es genügt hier zu erwähnen, dass man Musikfiles, Fernsehsendungen, Videofilme, Games usw. suchen und herunterladen kann. Diese Polyfunktionalität erlaubt es, bis zu einem gewissen Grad in der Art, wie das Internet funktioniert, einige Elemente der Agora zu sehen. Dabei sollte allerdings nicht vergessen werden, dass die Agora nicht mehr ist als ein Vorbote demokratischer Traditionen, wenn man z. B. daran denkt, dass ja bekanntermaßen die Ausländer, die Sklaven, alle wegen eines Verbrechens Verurteilte und weitgehend auch die Frauen vom demokratischen «Marktleben» ausgeschlossen waren.

Es lohnt sich darauf hinzuweisen, dass in der heutigen demokratischen Gesellschaft Verurteilte das Internet genauso benutzen dürfen. Minderjährige Gefangene werden wiederholt sehr zielgerichtet in der Anwendung von Informationstechnologien unterrichtet, damit sie nach ihrer Freilassung eine Ausbildung mit einer Perspektive haben. Doch das, was die Agora am meisten vom heutigen und offenbar noch viel mehr vom zukünftigen Internet unterscheidet, ist, dass es genauso für Frauen wie für Männer da ist. Bereits heute übersteigt in den am weitesten «internetisierten» Gesellschaften der Anteil an Frauen beinahe schon den der Männer oder nähert sich ihm zumindest an. Sogar in Russland, das in dieser Hinsicht bei weitem nicht zu den fortschrittlichsten Ländern gehört, lag im Herbst 2000 der Anteil der Frauen, die das Internet nutzen, bei 39,2 Prozent, wie eine repräsentative Umfrage ergab, die vom Fond *Öffentliche Meinung* (*internet.strana.ru*) durchgeführt worden war. Die Idee der Demokratie entwickelte sich im Verlauf der Weltgeschichte so, dass die männliche Agora aus heutiger Sicht wie eine mangelhaft demokratische Gesellschaftsinstitution erscheint.

Was die «Sklaven» und «Ausländer» betrifft, so lohnt es sich, eine weitere verbreitete Metapher zu nennen, und zwar die Metapher *electronic frontier*, die auf die in vielen Westernfilmen dargestellte fast hundertjährige Periode (vom Ende des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts) der Übersiedlung amerikanischer Pioniere in den Wilden Westen und ihrer Eroberung neuer Territorien anspielt, aus denen sie damals die eingeborenen Indianer vertrieben. Seither bezeichnet der Begriff *frontier* nicht nur eine geographische Grenze, und sei diese auch beweglich und nicht markiert, sondern eine besondere ge-

sellschaftliche Stimmung und psychologische Verfassung der *frontier people*. Entsprechend den vom Historiker F. D. TURNER im Jahre 1893 vertretenen Auffassungen, die unter dem Namen *Turner Theory* bekannt geworden sind (xroads.virginia.edu/~HYPER/TURNER), hat die *frontier*, sowohl als bewegliche Grenze wie auch als «gesellschaftlicher Zustand», stark zur Entwicklung von nationalen Charakterzügen der Bürger der USA, wie Unternehmergeist, Individualismus, Glaube an die eigene Kraft, Freiheitsliebe, Zielstrebigkeit etc., beigetragen.

Unter *electronic frontier* im bildlichen Sinne ist das Hinzustoßen von Neulingen (*newbies*) zu den Adepten der Netzwerktechnologien gemeint, die «Flucht» aus der dumpfen Alltäglichkeit in den Cyberspace in der Hoffnung, auf diese Weise zu sich selbst und zu einer vollen Entfaltung seines wahren menschlichen Wesens gelangen zu können, ein «Kolonisierungsprozess» von noch unbewohntem «Internet-Territorium» durch Gruppen von freiheitsliebenden Individualisten, die sich als Pioniere auf den bezogenen Vorposten «verschanzen» und einen Weg über «Grenzhindernisse» (soziale und technische) hinweg für die nachkommenden Siedler «bahnen». Und nicht zuletzt ist mit *electronic frontier* auch gemeint, dass «im neuen Raum Kultur eingeführt» wird. In einem echten Western verlangt der Übergang zu einem sesshaften Leben auf dem neuen Territorium früher oder später geschriebene und ungeschriebene Regeln, alle möglichen Reglemente und Rituale und gleichzeitig ein Abstandnehmen vom Lebensstil, den man sich im Kampf mit äußeren Schwierigkeiten und inneren Störenfriede angeeignet hat. Solcherlei Aufgaben in der Welt des Internets hat sich die öffentliche Organisation *Electronic Frontier Foundation* (www.eff.org) selbst auferlegt, die zu einer beachtlichen Autorität wurde und einiges an Erfahrung im Verteidigen der Rechte und Freiheiten der Internetpioniere erwarb.

Es lohnt sich, die Metapher der *electronic frontier* zu invertieren, womit der Aussagekraft des Begriffs kein Abbruch getan wird, ist doch eine Grenze stets zweiseitig. Als «Einheimische» des Internets treten zuerst einmal hauptsächlich Nordamerikaner auf sowie Australier, die sich ihnen angeschlossen haben, weiterhin West- und Mitteleuropäer. Sie verkörpern das heutige Internet: Sie waren es, die beim E-Mail die *Thematik* (so z. B. die Tausende von thematisch verbundenen *Newsgroups Usenet* und die *Maillists* von *List-Server*, die Diskussionsforen in den *Guestbooks* der Websites und anderes

mehr) sowie den Stil eingeführt und vereinfacht haben (ein familiärer Stil, der nicht berichtigte Schreibfehler, zahlreiche Ad-hoc-Abkürzungen, eine Fülle von Computerjargon und Laborslang zulässt, mit lustigen *Smilies*, Zeichen zum Ausdruck der eigenen Stimmung, und *articons*, einfachen graphischen Zeichnungen, die mit Hilfe der Symbole auf der Tastatur dargestellt werden können, mit witzigen oder an ein «Credo» erinnernden Sprüchen im Unterschriftenfeld, mit der Angewohnheit, explizit Fragmente vorangegangener Mitteilung zu zitieren, etc.); von ihnen wurden die Prinzipien für das *Design der Websites* und Suchmaschinen geschaffen; sie haben das WWW in einen Raum für *Werbung* und ein Polygon verwandelt, wo die *Hacker* trainieren können; viele *Ideen für Spiele* sind ausgearbeitet und an die Öffentlichkeit gebracht worden; es gibt eine *Netz-Etikette (Netiquette)*, gegen die verstoßen wird, d. h. es kommt zu Provokationen und «Überfällen», den so genannten *flames*, *Junk-*, *Spam-Mails* oder falsche Mitteilungen (z. B. Diffamierungen) werden verschickt, das Vertrauen von Erwachsenen und Kindern wird missbraucht.

Wenn sich entsprechend den in der Charta von Okinawa aufgeführten Richtlinien, oder einfach entsprechend dem gesellschaftlichen Fortschritt, Hunderte von Millionen von Chinesen, Indern und anderen Asiaten zusammen mit den Lateinamerikanern, Osteuropäern, Schwarzafrikanern und Arabern – in einem Wort alle heutigen «Ausländer» des Internets (wir nennen nur die dichtbesiedelten Gebiete) – im Netz eingerichtet haben werden, wird es für die *Electronic Frontier Foundation* bedeutend mehr Arbeit geben. Uns scheint, dass ein Massenandrang von *newbies* aus diesen ethnischen Gruppen, von «Netz-Ausländern», und wenn sie auch nicht im Geringsten an Sklaven erinnern und es nicht sind und doch in der neueren Geschichte längere Zeiten der *Unfreiheit*, *Despotie* oder des *Totalitarismus* durchlebt haben (oder es noch durchmachen), das Gesicht des Internets stark verändern wird. Das wird sich höchstwahrscheinlich vor allem in einer veränderten Thematik und einem neuen Stil der Gruppendiskussionen niederschlagen, darin, wie kategorisch die Ansichten formuliert werden und dass fremdsprachige «Führer» durch das WWW entwickelt werden, dass die Werbetexte modifiziert werden, in der Art der Ausführung des Webdesigns und darin, was als Norm empfunden und vielfältig imitiert wird, auch wenn es nicht gerade besonders gelungen oder originell ist, usw. Es ist zu bezweifeln, dass sich die «Alteinge-

sessenen» und die «Neulinge» als friedfertige Bewohner des «globalen Dorfes» verstehen: Wie es die Rituale des Dorflebens vorschreiben, begrüßt man sich am Morgen über das lokale Netz, geht dann über einen mehrspurigen Kanal der Arbeit nach (und die Kinder dem Unterricht) und nutzt am Abend die Kanäle des Netzwerks, um mit den Nachbarn zu plaudern, in Warenkatalogen zu blättern und eine Bestellung aufzugeben, eine Fernsehsendung oder einen Film zu schauen, und all das, ohne dabei die elektronischen *cottages* zu verlassen. Es ist gut möglich, dass eines alles andere als schönen Tages die noch nicht alt gewordenen *aborigenes* sich als Minderheit empfinden und ausgeschlossen in einem «kulturellen Cyberreservat» leben werden. Dies im Internet zu organisieren und durchzuführen wäre relativ einfach: Der «Cyberspace» ist grenzenlos. Die «*frontier*» wird immer bleiben.⁸

Die *frontier*-Metapher scheint heuristisch ergiebiger zu sein als die der Agora oder des globalen Dorfes, weil im Grunde dem *frontier*-Gefühl, dem Gefühl, an einer Grenze zu Neuland zu stehen, kein Abbruch getan werden kann, auch nicht, wenn das Programm zur Überwindung des weltweiten «digitalen Gefälles» umgesetzt werden sollte und obwohl inzwischen das Zeitalter der Globalisierung angebrochen ist, der Zugang zum Internet leicht geworden ist und dieses seine einstige Exotik längst eingebüßt hat, auch dann nicht, wenn dieses *frontier*-Gefühl nur bei den neuen Generationen weiterbestehen wird. Ja und wenn die Metapher aussterben sollte, so wäre das ein völlig normaler Prozess.

Bevor wir zur Metapher des *Cyberspace* übergehen, wollen wir noch auf einen Aspekt der altgriechischen Agora zu sprechen kommen, der soweit noch keine Beachtung gefunden hat. Obwohl es nicht richtig ist, die Agora auf den Marktraum (*marketplace*) zu reduzieren, verstehen viele Kulturologen die populären Vergnügungs- und Einkaufsbereiche, die in Nordamerika *Malls* genannt werden, als eine heutige kulturhistorische Verkörperungen der Agora. «Die entwickelteren Agoren, wie die von Athen, waren so etwas wie Vorläufer der Einkaufszentren, in denen alle erdenklichen Waren und die verschiedensten Gewerbeprodukte angeboten werden.»⁹ Michael OSTWALD z. B. teilt diese Ansicht und entwickelt sie noch weiter.¹⁰

Nach OSTWALD steht dieses Medium für eine Fortsetzung jener marginalen Bereiche oder Territorien des sozialen Lebens, für die die Prinzipien des *Modellierens* (oder vereinfacht gesagt der *Verfälschung*, *eklektischen Nachah-*

mung, der Simulationen) und der Kurzlebigkeit/Zeitlichkeit/Austauschbarkeit charakteristisch sind. Dabei behält sich OSTWALD vor, dass «die modernste Inkarnation der Agora nicht das Einkaufszentrum und nicht der geschlossene elektronische Bereich ist, sondern eher das Internet als Ganzes».¹¹

Als typischen Ausdruck für die Auferstehung der Agora in der heutigen Zeit führt OSTWALD die *West Edmonton Mall* in Edmonton in Kanada an, die laut dem *Guinness Book of Records* bis 1994 das größte Einkaufszentrum der Welt war, mit einem Vergnügungspark (mitsamt Wasserattraktionen) und einem Autoparkplatz; schließlich wurde er von der Mall in Bloomington im Staat Minnesota noch übertroffen. Diese Mall, die ein Gelände von der Größe von Hunderten von Fußballfeldern einnimmt, beherbergt etwa fünfzig Kaufhallen und Kaufhäuser, mehr als siebenhundert Geschäfte, eine Kapelle, mehr als hundert Restaurants, zwanzig Kinos, dreizehn Nachtclubs, Hotels und Motels; die Wasserbecken sind voll von Motor-, Segel- und Mini-U-Booten; künstlich erzeugte Wellen branden gegen die Ufer, für die eigens Sand herbeitransportiert wurde. Die Mall ist eine sonderbare Mischung aus einer Kultur der Echtheit und einer Kultur des Scheins im Stil von Disneyland: neben Live-Musikaufführungen findet man mechanisch erzeugte Melodien, neben echten Pinguinen künstliche Haie, hinter einer Säulenreihe, die nichts weiter als eine Marmorimitation aus Plastik ist, werden alte Vasen von musealem Wert ausgestellt; in Hollywoodmanier wurden eine polynesische Hütte, ein mittelalterliches englisches Haus, ein Pariser Boulevard, ein viktorianischer kleiner Hof und eine Straße wie in New Orleans errichtet.

Das ist für die meisten der Besucher der Mall hyperreal: Sie werden nie einem Pinguin in seiner natürlichen Umgebung begegnen, und die Pariser Boulevards sind normalerweise abseits der Orte angelegt worden, wo sie spazieren gehen. Die Simulationen laufen der üblichen Mustererkennung und den kulturellen Stereotypen entgegen, denn in keiner auf natürliche Weise gewachsenen Umgebung ist eine *Durchmischung* von so unterschiedlichen Elementen wie in dieser Mall möglich. Zudem sind die einzelnen Konstruktionsteile der Mall austauschbar: Je nach dem Willen des Besitzers können an Stelle des Tennisplatzes eines schönen Tages Wigwams aufgestellt und ebenso schnell auch wieder abmontiert werden, und zur Besichtigung des Wasserfalls können den Touristen anstelle von Motorbooten Gondeln oder Gebäck angeboten werden. Die Elemente dieser künstlichen Umgebung wer-

den von den meisten Besuchern zwar akzeptiert, in den meisten Fällen allerdings nicht «sich zu Eigen gemacht»: In dieser Hinsicht ist die Mall eine gesichtslose «Stadt», die auch ihren ständig wechselnden Bewohnern ihr Gesicht und ihre Identität nimmt. «Der Mensch der Postmoderne», schreibt D.V. IWANOW, «taucht ein in eine virtuelle Realität, «lebt» darin seinen Vergnügungen nach und ist sich ihrer Bedingtheit, der Lenkbarkeit ihrer Parameter und seiner Möglichkeit bewusst, wieder aus ihr auszusteigen.»¹²

In einem weiteren Punkt unterscheiden sich die künstliche und bedingte Welt der Mall von einer Umgebung, die sich auf *natürliche* Weise entwickelt hat. Im Unterschied zu der Letzteren halten sich die Malls wie auch die Vergnügungsparks (die Disneylands der unterschiedlichsten Abstufungen) an strenge Sicherheitskriterien, auch jene Vergnügungsangebote, die auf den ersten Blick ziemlich riskant scheinen. Überall sind versteckt Videokameras installiert, die alle Bewegungsabläufe und jeden Schritt aufnehmen; auf Wunsch oder im Notfall kann nachvollzogen werden, welcher Besucher wann wo war und für welche Attraktionen er ein Interesse oder eine Vorliebe hegt, was er wo kauft, welches Restaurant und/oder Kino er besucht, mit welchem Personal oder anderen Besuchern er Kontakt aufgenommen hat. Neben allem Unpersönlichen und der modularen Austauschbarkeit, den unverhohlenen Imitationen, den kurzlebigen und oberflächlichen menschlichen Kontakten innerhalb des Geländes der Mall oder des Disneylands ist die *Fixierung* der Bewegungsabläufe, einer Art Navigation also, ein zusätzliches Moment, das eine Verwandtschaft der Mall mit dem «Cyberspace» aufweist. Es genügt zu erwähnen, dass das Ziel, ausnahmslos jeden «Mausklick» fixieren zu können, d. h. alle Positionen, die die Internetbewohner auf den Seiten des WWW einnehmen, und alle Bewegungsabläufe, die sie ausführen, den Marketingfachleuten und den Forschern des Netzverhaltens besonders am Herzen liegt.¹³

Cyberspace

Es lohnt sich, der Analogie des Internets zum Cyberspace genauer nachzugehen. Der Online-Raum für Handel und Unterhaltung ist ja nun gerade ein Raum; er kann relativ leicht ausgedehnt werden, und die Bewegung darin verlangt Zeit und etwas Muskelanstrengung, die, nebenbei gesagt, durch vertikalen und horizontalen Transport minimiert werden kann. Mehr als die

Agora- oder *frontier*-Metapher entspricht die Cyberspace-Metapher realen psychologischen Vorstellungen, in diesem Fall Vorstellungen von physischem und sozialem Raum. Die hartnäckige Tendenz, das Medium Internet als eine Welt mit einer spezifischen Ausdehnung zu betrachten, als einen *Cyberspace* eben, einen *Raum*, muss unbedingt mitberücksichtigt werden. Ähnliche Metaphern finden wir nicht nur in wissenschaftlichen Abhandlungen, sondern auch in den Erläuterungen konkreter Leute zu ihrer individuellen Erfahrung bei der Arbeit mit dem Internet. Es ist anzunehmen, dass hier eine gewisse Affinität zum in der kognitiven Psychologie als «*Bereitschaft zur Kategorisierung*» bekannten Parameter wirksam ist: Darunter ist die *Selektionierbarkeit* beim Kategorisierungsprozess zu verstehen, bei dem das Rezeptionsobjekt einer konkreten Klasse von Objekten zugeordnet werden soll. Je nach Lebenserfahrung stehen dem Menschen aufgrund seines spezifischen Hintergrunds jeweils bestimmte Kategorien zur Klassifizierung zur Verfügung.

Mit diese Erfahrung und ihrer metaphorischen Versinnbildlichung möchten wir uns nun eingehender befassen. Könnte es sein, dass bildhafte Vorstellungen induziert werden, die (zumindest einigen) Programmierern eigen sind und von ihnen auf unmerkliche Weise auf das Produkt ihrer Schöpfung übertragen worden sind, auf das ökologische Medium Internet? Man hat noch relativ wenige, dafür klar umrissene Belege für solche Bilder: Typisch für hoch spezialisierte Programmierer ist das Bestreben, innerhalb des Computerbereichs eine eigene Welt zu schaffen (eine neue, alternative Realität) sowie gleichzeitig ein Unvermögen, die Grenzen und Verbote der realen Welt wahrnehmen – und teilweise sogar zu verstehen.¹⁴ Es ist oft bemerkt worden, dass für sie das Programmieren so etwas wie ein Bauen von Luftschlössern ist, die sich allmählich mit immer mehr sichtbaren Details füllen und an Gewicht gewinnen, d.h. zu Computerprogrammen werden. «Man kann die eigenen Ideen davon, wie die Welt organisiert ist, zusammenfügen und sie in etwas Konkretes umsetzen. Einem Teil meines persönlichen Weltbildes ist es erlaubt, die Grenzen meines Verstandes zu überschreiten und eine gewisse Form in der Außenwelt anzunehmen», teilte ein Programmierer dem Autor auf eine entsprechende Frage hin mit.

Es ist schwierig etwas Bestimmtes zur Bekräftigung dieses Gedankens zu sagen. Möglicherweise hat Jean BAUDRILLARD recht, wenn er schreibt, dass «das Menschlich-Allzumenschliche und das Funktionell-Allzufunktionelle

ganz nahe nebeneinander wirken: Wo die Welt des Menschen von technischer Zweckmäßigkeit bestimmt ist, wird ersichtlich, dass auch die Technik selbst unbedingt von menschlicher Zweckmäßigkeit durchdrungen ist – zu ihrem Guten oder Schlechten.»¹⁵

Für H. RHEINGOLD ist der Cyberspace eine Art von Petrischalen, in denen virtuelle Gemeinschaften gedeihen und sich vermehren wie Kolonien von Mikroorganismen; um so mehr noch, als er diesen Communities eine räumliche Metaphorik und den Eindruck der Örtlichkeit nicht abspricht.¹⁶ P. WALLACE unterzieht in seinem Buch über die Psychologie des Internets die ökologischen Räume oder Bereiche im Internet einer anschaulichen Gliederung: Erstens ist der Cyberspace das Medium des WWW und damit so etwas wie eine allgemein zugängliche Bibliothek mit dem unvermeidlich dazu hörenden Verlag. Zweitens ist es ein Medium zur Übermittlung von elektronischer Post (E-Mail); drittens ein Medium asynchroner Diskussionen, wozu auch die so genannten elektronischen schwarzen Bretter, die Verteilerlisten, *Newsgroups* (Telekonferenzen) und Web-Foren gezählt werden – mit diesen beiden Netzwerkdienstleistungen wurde ursprünglich das Internet ins Leben gerufen. Der vierte Raum umfasst die synchronen *Chats*, der fünfte die interaktiven Spiele für mehrere Benutzer wie die MUDs (*Multi-User Dungeons/Dimensions*), wobei es in solchen Spielen nur um ein Austauschen von Textbeschreibungen zu Ereignissen und Handlungsabläufen geht. Hierzu gehören natürlich auch die auf Text basierenden Spiele wie MOOs (MUD, *object orientated*) oder MUSHs (*Multi-User Shared Hallucination*). Der sechste Raum sind die erst kürzlich erschienenen graphischen «Nachfolger» der MUD, die P. WALLACE etwas diffus *metaworlds* nennt: Die Spieler schlüpfen auf dem Bildschirm in die Gestalt eines ausgewählten oder konstruierten Avatars, der sich vor einem animierten Hintergrund bewegt. Der siebte Bereich schließlich verbindet interaktive Videodarstellungen mit sprechenden Botschaften, was *de facto* eine Breitband-Datenübertragung ist, die von einem Mikrophon oder einer Kamera registriert wird. Dieser Service wird zurzeit nur in einem ziemlich engen Rahmen genutzt, meistens von übernationalen Firmen für Produktionsberatungen.

Abbildungen und Töne sind erst vor relativ kurzer Zeit zu Bestandteilen des ökologischen Internetraums geworden, weshalb das Internet sich meist als eine Welt aus schriftlichen Mitteilungen präsentiert, ja vielleicht nicht einmal so sehr als eine Welt, sondern ganz im direkten Wortsinn als eine Ur-

kraft von Texten. Da spontan entstanden (im Rahmen von E-Mails, Telekonferenzen, Chats oder Kommunikation bei verschiedenen Spielen), sind diese Mitteilungen eine Art Gegenstück zu den in den elektronischen und den Printmedien dominierenden, gut organisierten – «verfassten», wie A. TOFFLER sie nennt – Texten. «Eine verfasste Mitteilung will möglichst kompakt und kurz gefasst sein, das Unnötige wird weggelassen. Sie ist stark ausgerichtet und überarbeitet, um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, und ganz bewusst mit der Absicht verfasst, eine größtmögliche Fülle an Informationen übertragen zu können.»¹⁷ Hierzu möchten wir noch hinzufügen, dass in der Großstadtgesellschaft mit ihrer wachsenden *Isolierung* und den eingeschränkten kommunikativen Möglichkeiten der Großstadtbewohner die Menschen immer mehr über ein Medium an ihre täglichen Informationen gelangen, insbesondere was die *nicht geschäftlichen* Mitteilungen betrifft. Somit bestehen die vielfältigen Mitteilungen, mit denen der Mensch der Moderne ständig überhäuft wird, immer mehr aus (von Redakteuren, Regisseuren, Marketingexperten und anderen Spezialisten) «verfassten» Texten. Auch deshalb konnte sich das Internet mit einer solch offensichtlichen Leichtigkeit einen Platz innerhalb der Rituale der Verständigung, des Wissens und der Spiele der Menschen ergattern, weil mit ihm eine vorübergehend verloren gegangene, sehr «lebendige», von niemandem «verfasste» Urkraft zurückgekehrt ist, nämlich die nicht Korrektur gelesene, spontane Rede.

In einer unlängst veröffentlichten Arbeit wird der Gedanke dargelegt, dass das Internet zurzeit drei der grundlegenden menschlichen Bedürfnisse befriedigt, und zwar das Bedürfnis nach Kontakt mit anderen Menschen, das Bedürfnis nach Erkenntnis und nach Vergnügen (Spiel). Im Internet kann man andere Leute «treffen» (d. h. von ihnen produzierte oder synchrone oder asynchrone Mitteilungen, verbale Selbstbeschreibungen und Abbildungen wie Photographien, Avatare usw. inbegriffen) wie auch ganze Komplexe von Unterhaltungsspielen (d. h. Musik, Spiele, Radio- und Fernsehsendungen, Filme usw.) und Wissensbereiche finden, vor allem als Webseiten (die manchmal Zugang zu umfangreichen Datenbanken und anderen Datenspeichern anbieten.)

Nur noch wenige Leute sind so naiv anzunehmen, dass diese immer umfangreicher werdende Triade sich nicht etwa im metaphorischen, sondern im ganz direkten Sinne des Wortes unmittelbar *hinter dem Bildschirm* des

Monitors befinde. Doch der Cyberspace muss dem individuellen Bewusstsein irgendwie präsentiert werden. Oft wird auf seine Strukturiertheit hingewiesen: Er habe, wie es scheine, eine spezielle Topographie, die der Logik der Vorstellung gehorcht. P. A. POSPELOW bemerkt richtig, dass bei Nichtbefolgen oder bewusster oder unbewusster Verletzung der fundamentalen Prinzipien der abstrakten Logik (d. h. des *Satzes des Widerspruchs*, der *Identität*, des *ausgeschlossenen Dritten* sowie des *Satzes vom zureichenden Grund*) und bei der Negation des *Kausalitätsprinzips* der Weg direkt in eingebildete Welten führt, die sich einer «eingebildeten Logik» oder einer Logik der Einbildung unterordnen.¹⁸ Nicht wenige anregende Artikel befassen sich mit einer Vielzahl von Beispielen für solche Überschreitungen in theologischen und wissenschaftlichen Texten, in der Folklore, der Malerei, der Literatur und dem Kino. Ihre Analyse würde aber den Rahmen unserer Arbeit sprengen.

Es liegt auf der Hand, dass jedes Buch, jedes Computerspiel oder jede «Seifenoper» eine gewisse eigene *Realität* schafft, die manchmal mit der *echten Realität* (der sichtbaren, mit den Sinnen wahrnehmbaren etc.) wenig gemein hat und, um ein Beispiel zu nennen, nur den Fans von *Lord of the Rings*, den *Dune*-Spielern oder den Zuschauern von *Santa Barbara* verständlich ist. Sogar die reinen Nachrichtensendungen von CNN oder die Nachrichtenkolonnen in den mehr oder weniger objektiven Tageszeitungen (gedruckte oder elektronische) spiegeln weniger die Realität als vielmehr die jeweils angewandte Methode der *Filterung*, *Gliederung*, *Strukturierung* und *Interpretation* der Realität. In den Experimenten von J. PRESTON wurde gezeigt, dass sich der gesamte Raum der Fernsehsendungen nach sechs Faktoren entlang der Skala *Realitätsorientiertheit* – *Fantasieorientiertheit* unterteilen lässt.¹⁹ Man kann schwerlich behaupten, es gebe nur eine allgemein gültige und universelle Realität, sogar wenn man sich auf die empirische und unbedingte physische Realität beschränkt. Die soziale Realität oder die Kultur vermitteln eine vom Subjekt der Kultur äußerlich dargestellte Wirklichkeit: Leute aus verschiedenen Kulturen nehmen Farbabstufungen auf verschiedene Weise wahr, benennen sie unterschiedlich, die Tagesabstände und Zeiten werden nicht einheitlich differenziert, wenn die einen frieren, Sauerstoffmangel oder Hunger empfinden, fühlen sich andere unter den gleichen Bedingungen wohl, usw. Wie weit schwieriger ist es da, etwas über die Wirklichkeit oder Unwirklichkeit von etwas Erfundenem aussagen zu wollen! «Der Mensch braucht eine

fiktive Verdoppelung der Welt. In diesem Sinne helfen die Visualisierungsmöglichkeiten des Fernsehens und des Computers, die Natur des Menschen zu erhellen. Das Bedürfnis nach einem illusorischen Leben, in dem sich die Welt als Abenteuer darstellt, ist ein anthropologisches Merkmal.»²⁰

E.V. SUBBOTSKIS Behauptung, dass die «Welt der Alltagsrealität» und die «Welt der nicht alltäglichen Realität» (z. B. die Welt der Phantasie, der Bilder in der Kunst, der Spiele, magischer Glaubensrichtungen, des Zustands zwischen Wachen und Schlaf, der Träume, Halluzinationen, ja überhaupt jeglicher veränderter Bewusstseinszustände usw.) im Bewusstsein des Menschen gleichberechtigt sind und gleichzeitig existieren, fußt auf psychologischen Experimenten, wobei, wie er betont, «fundamentale Strukturen wie das Objekt, Raum und Zeit, Kausalität» zerstört oder invertiert werden.²¹ SUBBOTSKI spricht von einem «transrealen Übergang», einem *vollständigen*, der «dann stattfindet, wenn die neue Realität vollständig einen ontologischen Status erlangt», oder einem *nicht vollständigen*, wenn «das Ich sich gleichzeitig in zwei Realitätsbereichen befindet, wobei es abwechselnd vom einen in den anderen hinüberwechselt». ²² Ein «Grenzbewusstsein» und das Prinzip der Grenzverwischung gelten als typische grundlegende Merkmale sowohl des Menschen der Moderne wie auch vergangener historischer Epochen.²³ Hier ist nicht der Ort, um über zeitgenössische philosophische Theorien zu sprechen, die sich mit der Phänomenologie oder den Prinzipien der Deterritorialisierung befassen. Die Psychologie befasst sich eingehend mit dieser Problematik, sie analysiert die so genannten «veränderten Bewusstseinszustände», doch auch darauf möchten wir in dieser Arbeit nicht eingehen. Hier wollen wir nur anmerken, dass SUBBOTSKI die Aktivität des Bewusstseins, das auf «eine Hierarchisierung der Elemente der Subjektivität je nach dem Status des Seins oder der Wahrheit» ausgerichtet ist, eine «Veralltäglichung», eine «Ontologisierung» (*bytizacija*) nennt²⁴ und die Besonderheiten im Verlauf dieses Prozesses im Kindesalter untersucht. Zurzeit entwickelt sich eine universelle wissenschaftliche Richtung, die sich *Presence* (so lautet der Titel einer im Verlag des *Massachusetts Institute of Technology* erscheinenden Zeitschrift) oder *Telepresence* nennt: Fachleute verschiedener Wissenschaftsbereiche, von der Philosophie und Filmkritik bis hin zur Physik und Aquanautik, analysieren gemeinsam die Besonderheiten des «Aufenthalts» des Menschen in verschiedenen physischen und sozialen Realitäten.

Kommen wir nun aber wieder zurück zur *Cyberspace*-Metapher. Sie setzt voraus, dass eine Welt existiert mit einer gewissen Ausdehnung und einer Metrik, von der man sich eine bewusste Vorstellung machen kann, wobei es gut möglich ist, dass sich die verschiedenen Menschen diese Welt unterschiedlich vorstellen. Diese Welt ist, wie bereits bemerkt wurde, «voll» von Speichern für Daten, Unterhaltungsangeboten und Menschendarstellungen, doch darauf wollen wir weiter unten zu sprechen kommen. Um die Welt der Informationen und der Unterhaltung darzustellen, fügen die Erkenntnistereotypeen zum Beispiel Seiten ein, Filmszenen, Bücher, Zeitungen, Bibliotheken, Museen, Archive (mit Manuskripten, Musiknoten, Druckerzeugnisse, Tonaufnahmen, Videotheken, Filmarchive, DVD und CD), Fernsehsender, Einstellungen, Abonnemente, Radiofrequenzen und anderes mehr. Es ist nicht schwierig, einen Unterschied zwischen einerseits einem Buch oder einem Film, also sichtbaren und in jedem Sinne des Wortes materiellen Entitäten, und andererseits Radiosendungen und Fernsehprogrammen zu erkennen, obwohl auch diese eindeutig materiell sind, doch der Bezug des Rezipienten zu Letzteren ist anders, die meisten Hörer/Zuschauer greifen für das Verständnis lieber auf Spuren im eigenen Gedächtnis zurück, auch wenn meist die Möglichkeit vorhanden ist, ein privates oder öffentliches Archiv zu benutzen. Man könnte noch anzumerken, dass hier ein gewisser Freiraum zur Erarbeitung äußerer Mittel der Erkenntnistätigkeit zu beobachten ist. Dazu ein Beispiel: Im Internet wird ein Service angeboten (Registrierung für ein Auskunftssystem): Wenn man den Moment richtig fixiert, da im Radio ein Musikstück, das einem gefallen hat, gespielt wird, dann sendet das Radio «von selbst» über einen drahtlosen Sender das Gewünschte, und dem Abonnenten werden operativ per E-Mail Informationen über den Titel des Musikstücks, den Komponisten, die Musiker etc. zugestellt.

Es ist die Meinung geäußert worden, dass «das Phänomen des Cyberspace nicht mit den räumlichen Entitäten zu erklären ist, die mit den Medien der vorangegangenen Epochen assoziiert werden».²⁵ Mit der heutigen Epoche verbindet man Begriffe wie *Fenster*, *Ordner*, *Datei*, *Katalog*, *Byte*, *Kilobyte*, *Gigabyte*, *Terabyte*, *Website*, *mirror*, *Chatroom*, *Host*, *Webpage*, *Web-Portal*, *Hit*, *Hyperlink*, *Einloggen*, *Frequenz* und *Intensität der Pagehits*, *Linkliste*, *copy and paste*, *download*, *kopieren*, *online-Publikation*, *elektronische Adresse (URL)*, *Kodierung*, *Digitalisierung* usw.

Bringen uns derartige neumodische Begriffe und die dahinter stehenden Prozesse einem Bild vom Cyberspace näher? In gewissem Sinne ja, da man sich ohne (zumindest) einige solcher Wörter darunter gar nichts vorstellen könnte. In einem kürzlich erschienen Artikel²⁶ distanzieren sich die Autoren von der Auffassung, wonach der Cyberspace hinsichtlich seiner physikalischen Eigenschaften ein gewöhnlicher Raum sei, lehnen aber auch die Vorstellung vom Cyberspace als «*nicht physischer*» (idealer) Raum ab: Sowohl der physische wie auch der nicht physische Raum werden in diesem Artikel als Elemente einer mentalen Kategorie von «untereinander verbundenen oder verknüpfter Intervalle» (*articulated gaps*) verstanden. Damit ist gemeint, dass einige mit einem Inhalt gefüllte Bereiche des Cyberspace durch Intervalle von unregelmäßigen, willkürlichen Ausmaßen (Größe, Länge oder Tiefe, es wird nicht ganz klar, worauf die Lücken zurückzuführen sind) voneinander getrennt sind und dabei von gewissen imaginären Vektoren oder Projektionen durchdrungen werden, also verbunden sind. Man kann sich auch einen fiktiven Raum mit Lücken (oder aus einer informationslosen «Leere») vorstellen, in dem kleine Inseln von Informations- und Datenverdichtungen schwimmen, wobei diese Lücken überwunden werden können; konkreter ausgedrückt, würde das heißen, dass zwischen ihnen ein *information super-highway* (eine Datenautobahn) liegt.

Man könnte den Cyberspace auch mit einer Karte vergleichen, allerdings einer etwas speziellen: Erstens kann man sie nie ganz überblicken, sie zeigt sich immer nur zu einem Teil, dafür kann man sie von einer beliebigen Stelle aus «aufschlagen», es ist also eine Karte mit einer «Vielzahl von Eingängen»; zweitens verändert sich diese Karte ständig, worin die Mobilität des stets sich entwickelnden Cyberspace zum Ausdruck kommt und sie sich von dem langweiligen, unveränderlichen «Lehnwort» im Sinne von G. DELEUZE und F. GUATTARI abhebt; drittens weiß ein wenig bewandelter Internetnutzer nichts von der Größe der Intervalle zwischen den Datensätzen (die Intervalle können durch spezielle Nachforschungen überwunden werden). Das Internet wird auch mit einem Spinnennetz verglichen (*web*). Am zutreffendsten ist unserer Ansicht nach aber die Vorstellung vom Cyberspace als Hypertext oder ganz unmittelbar als Netzwerkstruktur. In einer solchen Struktur von «miteinander verbundenen Intervallen» werden Begriffe wie «Entfernung», «Distanz», «nah», «fern» diffus und ungenau, ähnlich der «linguistischen Va-

riablen» im Verständnis von L. A. ZADEH. Tatsächlich hängen die Websites inhaltlich zusammen (durch semantische Beziehungen), während der eigentliche Weg, den die elektrischen Impulse über eine Kabel- oder eine drahtlose (z. B. kosmische) Verbindung zurücklegen, im Prinzip stochastisch ist. Überträgt man eine hypertextuelle Struktur auf eine gewöhnliche Karte der Erdoberfläche mit sichtbaren Verdichtungen (z. B. im Gebiet des Silicon Valley), mit Verkehrsknotenpunkten und Verkehrsverbindungen, so wird nicht etwa die Topologie des Cyberspace dargestellt, sondern der geographische Kontext der im industriellen Zeitalter weltweit angelegten Kommunikationsnetzwerke und die Unregelmäßigkeit der Urbanisierung des industriellen Zeitalters – derlei Prozesse sind bei M. CASTELLS in seinem in viele Sprachen und seit kurzem auch ins Russische übersetzten Buch behandelt.²⁷

Während einerseits das Netz (oder «Hypernetz») als Charakteristikum des Cyberspace herbeigezogen wird, hat sich gleichzeitig mit der Idee des Cyberspace alles andere als zufällig noch eine weitere Vorstellung entwickelt, nämlich die, dass die heutige Welt als eine *network society* verstanden werden kann. Diesen Gedanken finden wir in erster Linie in den Büchern von M. CASTELLS dargelegt; er meint, dass «es gerade die Netzwerke sind, die eine neue soziale Morphologie unserer Gesellschaften bilden, und die Verbreitung der «Netzlogik» beeinflusst in bedeutendem Maße den Verlauf und die Resultate der Prozesse, die mit der Produktion, dem Alltagsleben, der Kultur und der Macht verbunden sind».²⁸ Demnach beschreiben wir vielleicht indirekt die globale Netzwerkgesellschaft der Zukunft, wenn wir den aktuellen Cyberspace charakterisieren wollen.

Die Vorstellung vom Cyberspace als einem Raum von «untereinander verbundenen Intervallen» widerspricht nach unserer Ansicht nicht der Auffassung, dass sich der Cyberspace hinsichtlich seiner inhaltlich-topologischen Strukturen mit einem Hypertext deckt. Weiter oben wird der Standpunkt vertreten, dass der Hypertext eigentlich eine *verbale* Struktur hat. Wenn in dieses System Videosequenzen, Animationen, Graphiken, Photographien usw. eingebaut werden und gleichzeitig Audiosequenzen, also Musik, Stimmen, Geräusche usw. (wahrscheinlich werden auch bald Geruchssequenzen erhältlich sein, da bereits Kassetten mit Düften hergestellt werden, die man fernbedienen kann), werden wir schließlich ein Hypermedium haben. Solcherlei synthetische Strukturen werden zurzeit ebenfalls intensiv verwendet

und erforscht, insbesondere in der Pädagogik. Will man sich ausschließlich mit verbalen Hypertexten befassen, dann sollte man diese dem Gebiet der Rhetorik, Semantik und der Literaturkritik zuordnen. Derlei Versuche sind bereits unternommen worden.²⁹

Hauptmerkmal des Hypertextes und folglich auch des Cyberspace ist nicht etwa dessen Ausdehnung, sondern es sind seine *Verweisstrukturen*, die *saturiert* sind mit verschiedenen *Verknüpfungen* (den *super-highways*), sowie sein inhaltlicher Aspekt, d. h. die Abbildung aller erdenklichen Positionen und Ansichten. Außerdem entwickelt jeder Mensch seine *eigene* Metapher des Cyberspace; der Hypertext ist *nicht linear*, besitzt mehrere «Eingangspunkte», niemand muss ohne ihn auskommen, und die individuellen Bahnen und Wege durch den Cyberspace sind nicht wiederholbar. Auf den ersten Blick stimmt die hier entworfene Vorstellung nicht überein mit dem Eindruck, dass für den Cyberspace seine Ausdehnung und die Möglichkeit kennzeichnend sind, sich darin lange umherzubewegen. Viele nehmen an, dass die Faszination des Cyberspace von unserer Erfahrung des «Eintauchens» in diesen Raum abhängt und von unseren Kenntnissen der (z. B. in verschiedenen Handbüchern) empfohlenen Methoden, wie man sich in diesem Medium bewegen kann. Es sind viele Metaphern rund um die Fortbewegungsmethoden im Cyberspace entstanden, besonders beliebt ist es, von *Surfen* oder von *Navigation* zu sprechen, was bis zu einem gewissen Grad mit den Vorstellungen des Cyberraums verwandt ist (*cyber* ist vom altgriechischen *kybernetes* oder «Steuermann» abgeleitet).

Das Cyber-Navigieren und das Surfen im Web sind metaphorische Fortsetzungen der uralten Sehnsucht nach dem Reisen; bis vor Kurzem verlangte die Fortbewegung im realen Raum körperliche Kräfte, finanzielle Aufwendungen und Mut, als Lohn erweiterte sich der eigene Horizont, wurde man in der Gesellschaft geachtet, kam auch oft zu Reichtum. Doch auch noch in der heutigen Zeit haben weit gereiste Menschen, obwohl die Fortbewegung im Raum kaum mehr Kräfte und Mut erfordern (solange es nicht um die Extremsportarten geht), oft auch eine angesehene Stellung in der sozialen Hierarchie, zumindest auf der Ebene kleiner Gruppen.

Gehen wir aber zurück zu den bildlichen Vorstellungen, die in Zusammenhang mit der Überwindung von räumlichen Einschränkungen stehen. Eine besondere Anziehungskraft strahlten seit jeher Versuche aus, in den *Raum*

einer anderen Dimension zu gelangen. Beispiele dafür sind Bergbesteigungen, die Luftfahrt, die Flüge ins Weltall, die Erschließung der Unterwasserwelt, die Höhlenforschung, bis zu einem gewissen Grade auch die Tätigkeit der sogenannten *diggers*, die die unterirdischen Gänge unter einer Stadt erkunden. Kennzeichnend für die aufgezählten Freizeitbeschäftigungen und/oder Berufe ist, dass sie einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert haben oder hatten, solange sie uneigennützig sind/waren. Hingegen bewirkt eine utilitaristische Anwendung von Methoden, um die «dritte Dimension» zu erreichen – als Beispiele dafür sind die professionelle Gewinnung von Bodenschätzen in den Minen oder auf dem Festlandsockel zu nennen, der kommerzielle Passagier- oder Frachttransport durch die Luft (mit dem Flugzeug, einem Luftschiff, Deltasegler oder auch einem Ballon) –, kaum, dass man in der Gesellschaft einen höheren Rang einnimmt.

Seit Urzeiten trägt die Kultur aktiv dazu bei, auch die «vierte Dimension» zu erobern, die Zeit, womit «Reisen» in die Vergangenheit oder die Zukunft gemeint sind. Die *Reise durch die Zeit* ist ein beliebtes Thema in der Mythologie, der Kunst, teils auch in der Wissenschaft (als Beispiel könnte man die Kosmologie oder auch die Psychoanalyse mit ihrem Interesse für die frühe Kindheit des Patienten herbeiziehen). Kunst und Mythologie bieten unersetzbare Möglichkeiten, die Folgen einer Überschreitung der Grenzen der realen Welt kennen zu lernen, sowohl der geographischen wie auch der physikalischen, biologischen und sozialen Wirklichkeit (z.B. der Verlust des Schattens, der Nase oder des Gewissens, eine Zuwiderhandlung gegen die Zehn Gebote oder ethische Verbote), und zwar über die Erfahrung, die ein anderer macht. Der Versuch, den Menschen die Vergangenheit und die Geschichte näher zu bringen, nimmt einen wichtigen Platz in den Familientraditionen und im Ausbildungssystem ein. Konkrete Vorstellungen von der Zukunft sind ein beständiges Element sowohl der Alltagsrituale (so die Frage: «Was willst du einmal werden?») wie auch der offiziellen Rituale (so der Satz: «Mit 18 gehst du dann in die Armee»). Vorstellungen von der Vergangenheit und der Zukunft sind auch ein unerlässliches Element des Gewissens und des Unbewussten.

Bekannt sind auch noch andere Methoden, die räumlichen Grenzen zu überwinden und in den Raum einer höheren Dimension zu gelangen. Als Beispiel dafür dient die Entdeckung und Anwendung der *Prinzipien der Pers-*

pektive in der Kunst (in der Malerei und später auch in der Photographie und im Film). Wer sich noch nicht lange mit dem technischen Fortschritt befasst hat, ist anfangs stark mit dem Überwinden der Grenzen der flachen Ebene, des zweidimensionalen Raums beschäftigt (in neuerer Zeit sind das Stereodarstellungen, die Holographie, die Imax-Filmkunst etc.). Andererseits kann man mit SUBBOTSKI vom «transrealen Übergang» (einem offensichtlich nicht vollständigen) in den Raum der Phantasie, des Unwirklichen sprechen. Auch als es früher noch kein massenweises Reisen gab, neigte man doch dazu, den Raum, in dem man lebte, für eine gewisse Zeit zu verändern, denken wir z. B. an den Karneval, bei dem nicht nur die sozialen Rangordnungen auf den Kopf gestellt wurden, sondern auch räumliche Topoi ihren Platz wechselten: Ein Müllhaufen z. B. konnte sich in einen Ort verwandeln, der sakrale Funktionen oder Machtfunktionen erfüllte. Nicht als Karnevalsjux, sondern ganz im Ernst wurde je nach Saison das Zentrum der politischen Macht verlagert; die Verlegung der Hauptstadt in ein neues Gebiet kann als entscheidender Schritt zur Verhinderung einer Überlagerung gelten (darunter offensichtlich auch einer kulturell-räumlichen).

Das Navigieren im Cyberspace und das Surfen im Internet sollte meiner Ansicht nach dem Übertritt in einen Raum einer *höheren Dimension* gleichgestellt werden, und es wäre sinnvoll, sich von der Metapher der Fernreisen im zwei- oder dreidimensionalen Raum zu distanzieren. Der Cyberspace kann in gewissem Sinne in Beziehung zur Überwindung von Zeitgrenzen und zum Eintreten in die «vierte Dimension» gebracht werden: Auf informationsreichen Websites existieren zu verschiedenen Zeit von einem oder mehreren Leuten generierte Datensätzen friedlich nebeneinander. Außerdem kann der Autor ein und denselben Text immer wieder mal redigieren, was dazu führt, dass die Leser tatsächlich manchmal mit verschiedenen, eventuell prinzipiell divergierenden Versionen eines Datenblocks operieren. Nicht zufällig gibt es eine Regel, die vorschreibt, dass man bei Zitaten aus dem Internet das Datum angegeben sollte, an dem die Information abgerufen wurde; diese Regel wird aber kaum je befolgt. Wesentlich ist noch etwas anderes: Man hat versucht, den Cyberspace als «fünfte Dimension» zu bezeichnen, wobei den Kindern vorgegaukelt wurde, es handle sich dabei um ein «Geschenk eines Zaubers (oder einer Zauberin)». ³⁰ Auch sind Versuche beschrieben worden, den Raum der virtuellen Realität in Zusammenhang damit zu bringen, dass die

üblichen Regeln der Logik durch Regeln der Phantasie ersetzt werden, mit ungewöhnlichen Erscheinungen und Bewusstseinszuständen, den Illusionen der Piloten und mystischen Offenbarungen.³¹ Damit widersprechen die für den Cyberspace vorgeschlagenen Bezeichnungen wie Netz oder Hypertext nicht den üblichen Metaphern für Reisen, Pilgern, Wandern, allerdings einfach bezogen auf einen Raum einer höheren Dimension.

Weiter oben wurde bereits angedeutet, dass es im Cyberspace nicht nur Datenblöcke gibt (u. a. auch mit Unterhaltungswert), sondern dass dort auch Menschen existieren. Doch die «menschliche» Komponente wird separat unter der Bezeichnung «soziale virtuelle Realität» aufgeführt. Dabei wird die virtuelle Realität nicht als der Begriff verstanden, der sich in der Wissenschaft eingebürgert hat, z. B. als technischer oder philosophischer Begriff. Anders gesagt, es wird all das außer Acht gelassen, was mit der durch die Computersysteme geschaffenen virtuellen Realität zusammenhängt, durch zusätzliche Geräte (Trainingsgeräte, Kopfhelme mit Mini-Monitoren, Muskelkraft imitierende Datenhandschuhe und spezielle Programme), mit denen der Internetbesucher selbst nichts zu tun hat. Nicht beachtet wird auch die im letzten Jahrzehnt aufgekommene Vorstellung, dass die Virtualistik einem Eingeständnis gleichkommt, dass Realität als Ganzes polyontisch ist, was auf ein spezifisches Verständnis von «virtueller Realität» und vom «virtuellen Menschen» hinausläuft.

Der Cyberspace als virtuelle Realität ist sozial, weil er voll von Menschen ist, angefangen bei den realen bis hin zu den phantastischen (das können z. B. die Avatare sein), oder genauer gesagt, voll von Projektionen von Menschen und vom Menschen erzeugten Texten und Darstellungen. Zudem findet man im Cyberspace Produkte der künstlichen Intelligenz, Bilder irrealer, künstlicher Wesen (der Fernsehmoderatorin mit der Bezeichnung *Ananova*, «intelligenten Agenten», «Boten» oder *bots*, eine Kurzform von *robot* oder «Roboter», *mobs* etc.), mit denen man Kontakt aufnehmen kann, wenn auch nur auf einer inhaltlich eingeschränkten Ebene.

Nicht zu Unrecht ist man der Ansicht, dass in der sozialen virtuellen Realität die ganze Vielfalt der menschlichen Typen, Interessen und Vergnügungen vorzufinden ist, weshalb der Cyberspace in eine Art Auswahl an Clubs und Verbänden abdriftet, in denen sich jeder neue Internetbesucher leicht heimisch fühlen kann. Unübersehbar ist nun allerdings, dass die Menschen im

Cyberspace nicht mit ihrer ganzen Subjektivität, sondern nur reduziert präsent sind: als eine Kompilation von selbst erzeugten Texten (oder gegebenenfalls auch von anderen über eine bestimmte Person erzeugten Texte). Diese Texte können eigens verfasste Selbstbeschreibungen (Selbstpräsentationen) auf einer Homepage sein, wovon sich die geschäftlichen Bildschirmpräsentationen unterscheiden, die Selbstpräsentationen zum Zweck einer formellen Mitteilung und die Selbstpräsentationen in Datenbanken bei der Arbeitssuche³² wie auch die Repliken in den *Chats*, den *Guestbooks*, Diskussionsforen oder Telekonferenzen, ja auch manchmal die Online-Publikationen im Web. Obwohl es immer mehr üblich wird, sich anhand von Digitalphotographien vorzustellen, was sicherlich einen gewissen Nutzen bringt,³³ kann doch niemand garantieren, dass das in der Website präsentierte oder über das Internet zugeschickte File auch wirklich eine Photographie des Senders ist und nicht eine andere Person zeigt. Es gibt genügend Fälle von Irreführung, direktem Betrug, Mimikry in der Gesellschaft, ja von Weigerung, eine Selbstdarstellung zwecks Identitätsnachweises zuzusenden. Auch ist, wie weiter oben bereits erwähnt, das elektronische Registrieren aller Bewegungen konkreter Leute im Cyberspace noch nicht Wirklichkeit geworden, was für die Marktforscher eine unschätzbare Informationsquelle wäre, ja für alle, die den Interessensgebieten ihrer Netzbekanntschaften gegenüber nicht gleichgültig sind.

Tatsache ist, dass der Cyberspace in sehr bedeutendem Maße aus Texten besteht, auch die soziale virtuelle Wirklichkeit macht hierbei keine Ausnahme. Dabei ist jede im Internet dargestellte Person auf eine Anzahl verbaler Mitteilungen reduziert, deren Wahrheitsgehalt unterschiedlich ist, die verschieden ausführlich sind und einen unterschiedlichen Zuverlässigkeitsgrad haben. Und das bedeutet nun, dass die soziale virtuelle Realität genauso wie die zuvor behandelten Bereiche des Cybernets auf Texten basiert. Ist sie damit nun aber ein *selbständiger* Hypertext, der sich vom Hypertext der informativen und unterhaltenden Websites unterscheidet? Zurzeit kann man dies noch kaum bejahen. Aber als Zukunftsperspektive kann man unserer Ansicht nach von einer Gemeinschaft der im Cyberspace präsentierten Leute sprechen.

Jeder, der über das Internet kommunizieren will, braucht, um zu wissen, mit was für einem realen oder potentiellen Kommunikationspartner (oder was für Partnern) er es zu tun hat, Auskünfte (und diese sind nun einmal

verbal-textueller Art) über die «Bevölkerung» des Internets. Das ist ein *notwendiges* Moment jeder (vermittelten und unmittelbaren) Kommunikation, darf aber nicht zu eng verstanden werden, z. B. allein als ein Mittel, einen möglichen Betrug von Seiten eines Geschäftspartners zu vermeiden. Da bei den aus schriftlichen Mitteilungen bestehenden Kanälen das Wechselspiel der Kommunikationspartner eingeschränkt ist (was vor allem bei der Anwendung des Internets der Fall ist), gewinnt das Bedürfnis, sich über den Partner zu informieren, eine besondere Bedeutung. Früher, in den Zeiten vor dem Internet, konnte man nirgends eine ähnliche Kommunikationserfahrung machen, konnte nirgends lernen, sich ausschließlich auf Schrifterzeugnisse gestützt zu orientieren. Die ihrem Wesen nach *postmoderne* Reduktion des Menschen auf einen Text macht die Aufgabe nicht leicht, sozial wahrgenommen zu werden und eine Kommunikation aufzubauen, die der Standortbestimmung des Menschen dient. Eine solche Reduktion der Kommunikationspartner auf Text hat neben den offensichtlichen Mängeln aber auch ein paar positive Momente, erwähnt wird vor allem,³⁴ dass man sich bei der Kommunikation auf leicht zu aktualisierende und oft revidierte Informationen über den Partner abstützen kann und nicht auf zu einem früheren Zeitpunkt zusammengestellte Informationen und eventuell sogar auf veraltete Stereotype wie den «Scheineffekt» zurückgreifen muss.

Die Globalisierung des Internets, die Zugriffsmöglichkeiten zu guten Suchmaschinen und Systemen zur Datenkumulation (*data mining*) erlauben es, neue Nuancen in den Prozess der Selektion von Information über die Kommunikationspartner einzubringen. Durch eine einfache Suche erhält man Zugang zum gesamten von einem gewissen Subjekt erzeugten Textkorpus; diese Texte können nach eigenem Gutdünken angeordnet werden, z. B. chronologisch oder je nach der Wichtigkeit der im Text repräsentierten Quelle, nach der Länge des Textes oder dessen sprachlichem Niveau (sind darin Fehler enthalten oder nicht), je nachdem, ob und wie oft bestimmte Wörter oder Namen im Text vorkommen, etc. Jedes Subjekt, das sich orientieren will, ist berechtigt, mit Hilfe bestimmter Koeffizienten und Funktionen eine «Gewichtung» je nach der persönlichen Bedeutung und Wichtigkeit der Texte vorzunehmen. Schließlich gibt es auch Filter, deren Funktion es ist, gewisse Texte (Mitteilungen) nicht zu akzeptieren (auszusieben), deren Gesamtgewichtung tiefer als eine gewisse explizit angegebene Schwelle liegt.

Zudem kann buchstäblich jeder, der sich für seine Standortbestimmung interessiert, die entsprechenden Schritte ausführen.

Wenn man nun andere (durch Texte präsente) Menschen nach eigenem Gutdünken im Internet schematisch anordnet und dabei von Fall zu Fall den jeweiligen Absichten folgt, u. a. indem man z. B. potentielle Kommunikationspartner oder solche, mit denen man keinen Kontakt wünscht, anordnet, baut man sich damit auch sein eigenes *Stück sozialer virtueller Realität* auf. Diese konstruiert man sich, natürlich ohne dass es das erklärte Ziel wäre, in der Form eines Hypertextes: Einige Texte, die konkrete Menschen darstellen, werden im imaginären Raum auseinander genommen und dann durch inhaltliche und semantische Bezüge wieder miteinander verbunden. Diese Bezüge, die Parameter für die Klassifizierung von Texten, sind so *vielfältig*, wie die menschliche Subjektivität unauslotbar ist. Da ein Hypertext antihierarchisch ist und viele «Eingangspunkte» hat, d. h. Ansichten konkreter Menschen, wird die Matrixsumme der Anordnungen und Links ein Hypertext sein, der stets im *Entstehen* begriffen und immer *veränderlich* ist. Wo liegt da der Unterschied zum Raum der «untereinander verbundenen Intervalle»?

Die «Verdichtungen», d. h. die Darstellung von Menschen im Cyberspace, können Gemeinsamkeiten aufdecken (reale Menschen haben sich für einander interessiert, zwischen ihnen ist ein Kontakt zustande gekommen). Überdies können die Beziehungen, die die Intervalle überbrücken, Eigenschaften von Symmetrie aufweisen. Diese Symmetrie muss sich aber nicht unweigerlich einstellen, da die Parameter, die die Beziehung des Partners A zum Partner B charakterisieren, oft nicht mit den Parametern übereinstimmen, die die (von Interessen geprägte) Beziehung des Partners B zum Partner A charakterisieren.

Man muss sagen, dass der *Grad an struktureller Verbundenheit* eines Hypertextes im konkreten Moment weitgehend davon abhängt, inwieweit die im Internet präsentierten Menschen die verbalen Mittel zur Selbstdarstellung beherrschen, von ihren Sprach- und Ausdrucksfähigkeiten, auch bezogen auf eine Fremdsprache (normalerweise ist es das Englische). Ein nicht unwichtiger Faktor hierbei ist, dass man im Umgang mit anderen Menschen ehrlich und korrekt ist, dass bei der Selbstbeschreibung auf Prahlerei verzichtet wird, keine Ungenauigkeiten und seichte Originalitätshascherei vorkommen und man sich nicht Qualitäten und/oder Kenntnisse zuschreibt, die gerade «in»

oder im Gegenteil relativ selten sind. Mit einem Wort, es ist unerwünscht, wenn sich jemand unberechtigterweise *sozial wünschenswerte* Qualitäten zuschreibt, die er gar nicht hat, oder mit Absicht jemanden in ein schlechtes Licht stellt. Das Produzieren von verbalen Mitteilungen und Selbstbeschreibungen im Internet gehorcht denselben *moralisch-ethischen* Prinzipien und Gewohnheiten, wie sie auch für die traditionelle menschliche Kommunikation gelten.

Eine Analyse der Metaphern für den Cyberspace ergibt also, dass dieser zurzeit hauptsächlich einmal Textcharakter hat und in der Art eines *Hypertextes* organisiert ist, also aus Datensätzen, Spielen und Unterhaltungsprogrammen sowie Präsentationen von Menschen besteht. Das deckt sich mit gewissen Schlussfolgerungen, auf die man in der Literatur bereits gekommen ist. In den frühen Sechzigern formulierte McLUHAN seinen Gedanken, dass die elektronischen Medien vom Ende der «Gutenberg-Galaxis» zeugen, dass allmählich anstelle des lesenden «typographischen Menschen» der Massenkonsument von audiovisuellen Produkten tritt. Wie die Erfahrung zeigt, ist der Fernsehzuschauer leichter manipulierbar, da die Schwelle seiner Kritikfähigkeit meist nicht sehr hoch ist und die auf dem Bildschirm geäußerten Gedanken (Losungen) oft für bare Münze genommen und nicht angezweifelt werden. Bei seiner Auseinandersetzung mit dem Phänomen Internet bemerkte Umberto Eco, dass unsere Gesellschaften sich bald schon in zwei Klassen gespalten haben werden (oder die Spaltung bereits vollzogen ist), in eine, die nur Fernsehen schaut, d. h., dass ihr fertige Bilder und Urteile über die Welt übermittelt werden, aber ohne das Recht, die dargebotenen Informationen selbst kritisch auszuwählen, und in eine Klasse, die auf den Computerbildschirm schaut und fähig ist, Informationen auszuwählen und sie zu bearbeiten.³⁵ Man erhält den Eindruck, dass beide Philosophen in ihren Prognosen, die bewusst provokativ formuliert und literarisch stilisiert sind, bewusst voreilig waren. Denn wenn alle kompetenten und zur kritischen Analyse fähigen Subjekte – und nur diese allein – sich um das Internet scharen, wird der Hypertext des Cyberspace in Richtung eines Ideengebildes verschoben werden und sich weit vom realen Leben wegbewegt haben. Eine derartige Reduktion wird wohl eine Einengung der Vorstellung vom Cyberspace als sozialer virtueller Realität, die ein bestimmtes Modell eines Soziums ist, bedeuten.

Anmerkungen

- 1 E. G. D'jakova/A. D. Trachtenberg, *Social'nye posledstvija razvitija Interneta i mif o veličii električestva*, in: *Internet, obščestvo, ličnost. Meždunarodnaja konferencija* (St. Peterburg 1999). <http://iol.spb.osi.ru/IOL1999/SECT_E/E22.HTML>.
- 2 M. J. Ostwald, *Virtual urban features*, in: D. Holmes (ed.), *Virtual Politics. Identity and Community in Cyberspace* (London 1997), S. 30.
- 3 H. Rheingold, *The Virtual Community* (Reading Mass. 1993).
- 4 W. Mitchell, *City of Bits* (Cambridge Mass. 1995). <<http://mitpress.mit.edu/e-books/City-of-Bits/>>.
- 5 P. J. Lippert, *Internet: The new agora?* in: *Interpersonal Computing and Technology: An Electronic Journal for the 21st Century*, 5 (1997), S. 48–51. <<http://jan.ucc.nau.edu/~ipct-j/1997/n4/lippert.html>>.
- 6 J. Berleur/D. Whitehouse (eds.), *An Ethical Global Information Society: Culture and Democracy Revisited* (London 1997).
- 7 Ebd., S. 138.
- 8 A. Kustarev, *čem Kiberprostranstvo otlišaetsja ot Ameriki*, in: *Novoe Vremja*, 10.12.2000. <<http://www.nerv.ru/net/print.asp?artic=92>> sowie <<http://www.newtimes.ru/newtimes/article.asp?n=49artid=383>>.
- 9 Lippert, S. 49.
- 10 Ostwald, S. 138.
- 11 Ebd., S. 142.
- 12 D. V. Ivanov, *Fenomen kompjuťerizacij kak sociologičeskaja problema* (2000). <<http://www.soc.pu.ru:8101/publications/pts/divanov.html>>.
- 13 T. Novak/D. Choffman, *Novye metriki dlja novych SMI: k razrabotke standartov uzmenenija Web-auditorij*, in: A. E. Vojskunsij (ed.), *Gumanitarnye isledovanija v Internete* (Moskva 2000), S. 192–249.
- 14 A. A. Dolnykova/N.V. čudova, *Psichologičeskije osobennosti superprogrammistov*, in: *Psichologičeskij žurnal*, 18 (1997).
- 15 Jean Baudrillard, *Sistema veščej* (Moskva 1995).
- 16 H. Rheingold, *The virtual community* (Reading Mass. 1993).
- 17 A. Toffler, *Future shock* (New York 1971).
- 18 D. A. Pospelov, *Gde izčežajut virtual'nye miry?* In: *Virtual'naja real'nost'*. Moskva 1998.
- 19 J. M. Preston, *From mediated environments to the development of consciousness*, in: J. Gackenbach (ed.), *Psychology and the Internet: Intrapersonal, Interpersonal, and Transpersonal Implications* (New York 1998), S. 255–291.
- 20 N. A. Mikešina/M. Ju. Openkov, *Novye obrazy poznanija i real'nosti* (Moskva 1997).
- 21 E. V. Subbotskij, *Individual'noja soznanie kak sistema real'nosti*, in: A. E. Vojskunsij/A. N. Ždan/O. K. Tixomirova (Hrsg.), *Tradicii i perspektivy dejatel'nostnogo podchoda v psichologii* (Moskva 1999), S. 125–160, zit. S. 140.
- 22 Ebenda, S. 141.

- 23 V. E. Bagno/T. A. Novičkova (Hrsg.), *Pograničnoe soznanie* (St. Petersburg 1999).
- 24 Subbotskij, S. 146.
- 25 G. Barbatsis/M. Fegan/K. Hansen, *The performance of Cyberspace: An exploration into computermediated reality*, in: *Journal of Computer Mediated Communication*, 5 (1999). <http://www.ascusc.org/jcmc/vol5/issue1/barbatsis.html>.
- 26 Ebenda.
- 27 M. Castells, *The Information Age: Economy, Society, and Culture* (Oxford 1996–1998).
- 28 M. Castells, *The Rise of the Network Society* (Oxford/Malden 1996).
- 29 M. Viesel, *Pozdnie romany Italo Kal'vino kak obrazy giperteksta* (1998). <http://www.litera.ru/slova/viese/viesel.htm>.
- 30 M. Koul, *Kul'turno-istoričeskaja psichologija. Nauka buduščego* (Moskva 1998).
- 31 N. A. Nosov, *Psichologičeskie virtual'nye real'nosti* (Moskva 1994).
- 32 *Psichologičeskie aspekty samoprezentazii pol'zovatelej Interneta* (Moskva 2000), S. 270f.
- 33 A. G. Šmelev/E. I. Rychlevskaja/A. G. Larionov/V. Frindte/T. Keler, *Publičnoje konstruirovanie «Ja» v oposredstvovannom komp'juterom obščeenii*, in: A. E. Vojskanskij (Hrsg.), *Gumanitarnye issledovanija v Internete* (Moskva 2000), S. 40–54.
- 34 O. K. Tichomirov/Ju. D. Babaeva/A. E. Vojskanskij, *Obščenie, oposredstvovannoe komp'juterom*, in: *Vestnik MGU. Serija 14. Psichologija* 3 (1998), S. 31–42.
- 35 Umberto Eco, *From Internet to Gutenberg* (1996) http://www.italianacademy.columbia.edu/pdfs/lectures/eco_internet_gutenberg.pdf.

Oleg Aronson

Das Fernsehbild oder Adam wird nachgeahmt

Heutzutage kann man nur schwerlich über das Fernsehen sprechen, ohne nicht auch den sozialpolitischen Kontext, in dem es während der letzten Jahre gestanden hat, mit einzubeziehen. Das Fernsehen ist immer mehr instrumentalisiert worden im Kampf um die Macht, es ist für die Polittechnologen zu einem einflussreichen Mittel geworden, um gewisse Bilder zu schaffen bzw. sie zu entlarven oder die Zuschauer zu manipulieren, indem es sie von bestimmten Problemen ablenkt und ihnen andere geradezu aufdrängt. Das Fernsehen kooperiert mit dem großen Geld und bezeugt in einem fort seine vollständige Abhängigkeit entweder von den Auftraggebern der Werbung oder von den Institutionen der Staatsmacht.

Es stellt sich die Frage, ob dies nur für die letzten Jahre und nur für Russland kennzeichnend sei. Allem Anschein nach nein. Nicht zufällig haben viele Medienforscher im Westen angesichts der offensichtlichen Vielfalt an Sendern, Programmen, Meinungen, Aussagen auf dem Bildschirm dasselbe auch für ihr Land festgestellt. Das Fernsehen ist ein Medium, in dem die Politiker der Gewalt enorm aggressiv werden, auch wenn diese Aggressivität relativ milde in Erscheinung tritt. Zum einen sind dem Fernsehen im Vergleich zum Kino sehr strenge Grenzen gesetzt, wenn es um Darstellungen von Grausamkeit oder Anstößigem geht, d. h. strenge Grenzen bei den, so sollte man meinen, wirksamsten Mitteln; zum anderen wird Gewalt am Fernsehen geschickt getarnt, Grausamkeit und Anstößiges werden in einer konsumierbaren Form dargeboten, die sich allerdings hinter ihrer unmittelbaren, aber für den Rezipienten nicht weniger bedeutungsvollen Sichtbarkeit versteckt.

Es ist allgemein bekannt, dass das Fernsehen vielerlei Einschränkungen unterliegt, gerade weil es um extreme Massenproduktion geht. Diese Einschränkungen sind unvergleichlich strenger als in der Literatur oder der Filmkunst. Und dass sie in einem fort nicht eingehalten werden, d. h., dass ständig Sendungen produziert werden, in denen ausprobiert wird, wie rigoros diese Einschränkungen tatsächlich sind, ist nicht so wichtig. Weit wesent-

licher ist, dass das Fernsehen lernt, in den anspruchslosesten, alltäglichsten Bildern Elemente zu finden, die für den Zuschauer attraktiv sind (von bewusst sentimental bis hin zu abscheulichen). Diese Bilder sind undeutlich, kaum mehr als Bilder erkennbar, hinter denen eine Aufnahme steht, so, als gehörten sie bereits dem Alltag an. Es sind Bilder, die weniger sichtbar, dafür umso wirksamer sind.

Gerade wegen der hohen Effektivität dieser undeutlichen und vagen Bilder, die dem Bereich des nicht Verwirklichten des Menschen der Moderne entnommen sind (der Wünsche, Erwartungen, Hoffnungen), interessieren sich nicht nur die Werbeauftraggeber, sondern auch der Staat für das Fernsehen. Virtuelle Kriege, virtuelle Parteiführer, virtuelle Wahlen, all das hat einen so hohen Grad an Intensität erreicht, dass allein schon der Versuch, das Thema Fernsehen unpolitisch angehen zu wollen, aussichtslos scheint.

Trotzdem möchten wir hier versuchen, der Frage nachzugehen, inwieweit diese «vagen Bilder» eine spezifische Beschaffenheit haben, jenseits von Sehen und Verstehen, das in vielem bestimmend für den Charakter des Fernsehbilds ist. Wir wollen versuchen, diesen heutzutage kaum spürbaren Bereich herauszupräparieren, in dem diese Bilder unabhängig von Geschäft und Politik existieren.

Ungeachtet der vielen Theorien, mit denen *die Technologie* der Fernsehbilder definiert und beschrieben werden (es genügt hier daran zu erinnern, dass Paul VIRILIO gerade in der Terminologie der Technologie von Virtualisierung spricht oder BAUDRILLARD von Simulation), wollen wir festhalten, dass der Effekt der Technologie bereits eine Gewalteinwirkung ist. Anders gesagt, sobald das Fernsehen als ein Mittel zur Einflussnahme verstanden wird, d. h. als etwas, was aufgrund seiner Beschaffenheit die Möglichkeit bietet, politische Interessen einzubringen (ökonomische, staatliche, religiöse, moralische usw.), ist im Fernsehbild kein Platz mehr für Nicht-Technologisches, um so mehr, als zudem beinahe alle Repräsentationsstrukturen, angefangen bei der visuellen Darstellung bis hin zum sprachlichen Ausdruck, Elemente eines anonymen Machtdiskurses sind, für den das Fernsehen ebenfalls ein sehr wirkungsvolles Medium ist. Das Fernsehbild steckt gleichsam in einer eisernen Umklammerung zwischen der vertikalen Macht, die es im eigenen Interesse verwendet, und der horizontalen Macht der herrschenden Werte, die dazu beiträgt, dass die Zuschauer sich identifizieren können. Um dieser Umklam-

merung mächtiger Technologien entkommen und das Nicht-Technologische am Fernsehbild freilegen zu können, darf man erstens einmal das Bild nicht in der Terminologie der «Repräsentation» untersuchen (als eine Darstellung oder ein Wort), weil damit bereits eine gewisse Technologie seiner Objektivierung, seine Transformation in ein System lesbarer Zeichen, vorgegeben ist. Zweitens hat sich gezeigt, dass es nicht genügt, das Fernsehbild als eine subjektlose Technologie beschreiben zu wollen, die gewisse Phantasmen der Zuschauer realisiert (Wünsche, Erwartungen und Hoffnungen, die **weiter oben** als derart «dunkel» bezeichnet worden sind, dass sie keine «Realisierung» beabsichtigen). Als Beispiel für die erste Art, das Fernsehen zu analysieren, kann seine soziologische Interpretation und Erforschung im Sinne der *Cultural Studies* herbeigezogen werden, der zweite Analyseansatz ist z. B. für BAUDRILLARD charakteristisch mit seiner Idee der «Verführung» durch das Fernsehen, einer absolut «kalten», gänzlich technologischen und folglich – im weitesten Sinne des Wortes – politischen Verführung.

Verfügen wir denn überhaupt über eine analytische Sprache, die einerseits nicht erneut jenes System von Gewalt beschreibe, zu dem das Fernsehbild inzwischen gehört, und es andererseits möglich machte, dass dieses Bild auf die eigene gewalttätige Zone hinwies? Haben wir eine Sprache, die dieser Faszination der Fernsehbilder, die möglicherweise nicht nur mit der Technologie zusammenhängt, zumindest ein bisschen gerecht werden könnte? Es müsste eine spezifische Sprache einer Gemeinschaft sein, die sich noch nicht gebildet hat, und nicht einer Gesellschaft, die «ihre Sprache» stets der Politik und dem Staat entlehnt. Das mag anfangs sonderbar scheinen, da man doch meinen müsste, dass gerade in Bezug auf die Gesellschaft als Ganzes das Fernsehen die Universalität seiner Beeinflussung und Einwirkung realisieren kann. Ich möchte allerdings daran erinnern, dass wir nicht der Universalität der Einwirkung nachgehen wollen, sondern der Universalität des *aktiven Handelns*, aufgrund deren Fernsehbilder auch dann noch existieren könnten, wenn die dahinter stehenden und sie mitformenden politischen und ökonomischen Interessen entfallen. Wir suchen also nach jenem Restbild, das uns noch übrig bleibt, wenn man alle Sprachen, für die das Fernsehen nur noch als Instrument da ist, einmal ausschaltet.

Wenn wir eine solche fast nicht mehr denkbare Reduktion vornehmen, sehen wir uns nur noch Bildern eines puren Hingerissenseins gegenüber, das

sowohl über die individuellen Unterschiede zwischen den Menschen, die die Bilder rezipieren, wie auch über die jeweilige persönliche Identifikation mit verschiedenen sozialen Gruppen hinausgeht. Was ist es, das uns dazu verleitet, täglich den Fernseher einzuschalten, auch wenn uns Politik nicht interessiert und wir die Nachrichten ohnehin schon kennen, auch wenn die Spiele und Talkshows einander unerträglich ähnlich sind, wir alle Gesichter bereits kennen und die Witze schon so oft gehört haben? Eine paradoxe Verkörperung dieser Art von Fernseherwartung ist die Werbung, auf die man nie wartet, für die man sich nicht interessiert, mehr noch, für deren Ware, für die erworben wird, man kein Kaufinteresse hat. Die Werbung kommt wie ein Konsumparadies daher, das von sich selbst spricht, von Glück und Rettung in unmittelbarer Nähe und empirischer Gegebenheit. Lässt man diese Metapher einmal beiseite, kann man das Gleiche allerdings auch von den Fernsehbildern ganz allgemein sagen: Sie beinhalten ein gewisses Moment an «Paradieserwartung». (Es steht auf einem anderen Blatt, dass wir anstelle der in diesen Bildern vage gegebenen «Versprechen» stets ein künstliches, technologisches Konsumparadies dargeboten bekommen.) Zur idealen Verkörperung der beschriebenen Erwartung wird der Fernseher, der auch dann angeschaltet ist, wenn niemand fernsieht, der stets weit weniger von uns angeschaltet wird, als dass vielmehr er es ist, der uns einschaltet und eine gewisse ursprüngliche Kommunikationsintention auslöst. Und die Erwartung zeigt sich hier als ein gewisses Versprechen an die Gesellschaft jenseits jeglicher Konsumpragmatik. Man könnte sogar von einer gewissen «paradiesischen» Vollendung aller und jeglicher Bedürfnisse sprechen, die diese nicht objektivierbare Erwartung auslösen.

Im Grunde gibt es außer der Sprache der Poesie nur noch eine, in der die menschlichen Vorstellungen vom Paradies sich materialisieren. Das ist stets die Sprache der Theologie. Und so gewagt dies auch scheinen mag, so müssen wir doch, um eine unmittelbare, gewaltlose Wirkung des Fernsehbildes beschreiben zu können, ungeachtet der weit fortgeschrittenen Säkularisierung der heutigen Gesellschaft, zur theologischen Darstellung des Paradieses greifen, der theologischen Beschreibung von Eden, dem Ort jenseits jeglicher Gewalt. Natürlich beinhaltet ein solch «materialistischer» Gebrauch der Theologie ein gewisses Moment an Willkür, da Gott als der eigentlichste Diskussionsgegenstand praktisch aus dem Bereich des Transzendenten in den

einer immanent wirksamen Kraft übertragen wird, zudem einer so schwachen, dass er ständig von den Kräften des Kapitals weggedrängt wird (worin ja auch die Säkularisierung besteht), indem diese an die Stelle des «Wunders» die Nachrichten setzen, an die Stelle des «Glaubens» das ideologische Engagement und an die Stelle des «Paradieses» die Konsumfreuden. Interessant ist hierbei, dass die marxistische Kritik am Kapitalismus der Theologie weit näher steht als viele der religiösen Auffassungen, da die marxistische Kritik an der messianischen Heilslogik festhielt, indem sie an Gottes Stelle die «neue Gemeinschaft» setzte. Es ist die Logik einer Bewegung von einem ursprünglichen anarchischen Zustand vor dem Entstehen des Staates und dem Aufkommen von Gewalt (was ja das Paradies auch ist) hin zum Sündenfall (dem Erwerb von Eigentum), der uns in Gewalt und in die Einsicht der Notwendigkeit fiktiver Gesetze sowie eines Staates zu Eindämmung der Gewalt hineinzieht, hin zur «Offenbarung» des Bösen am Erwerb von Eigentum, die dem Proletariat geschieht; und schließlich wird das Proletariat teilhaftig an der Freiheit, die eine mögliche Gerechtigkeit und die Wiederkehr des Paradieses, d. h. einer neuen Gemeinschaft, verkündet.

Heutzutage scheint uns, dass das Fernsehen ein Instrument zur Versklavung ist, allerdings nur solange wir seine paradiesische Komponente noch nicht entdeckt haben. Und wenn man berücksichtigt, dass wir uns innerhalb einer immanenten und nicht etwa einer transzendentalen Logik bewegen, so ergibt sich diese Komponente (Gemeinschaft) nicht infolge, sondern gerade trotz der politischen Mobilisierung durch die Fernsehbilder. Es ist dies eine Gemeinschaft, in der der eine dem anderen durch «Wunder» und «Glaube» verbunden ist, und wenn diese nun auch in einer extrem unreligiösen Form auftreten.

Erinnern wir uns, wie oft wir von führenden Fernsehsendungen, Fernsehreportern, ja sogar Analysten eine im Grunde verächtliche Haltung dem Zuschauer gegenüber zu hören bekommen: Wenn es dir nicht gefällt, kannst du ja den Sender wechseln, den Fernseher ausschalten und ein Buch lesen gehen! Die Rhetorik dabei ist absolut liberal: Man ist ja frei zu wählen. Doch diese Freiheit ist fiktiv, da der Zuschauer über das Fernsehbild (und sei dieses negativ und irritierend) bereits des Paradieses teilhaftig geworden ist und nicht die Kraft hat, darauf zu verzichten. Und das ist keineswegs eine Metapher im Sinne von BAUDELAIRES «künstlichen Paradiesen», die einen Opium- oder

Haschischrausch bezeichnen. Es geht hier nicht um die wohl bekannte und ziemlich verbreitete Analogie zwischen Fernsehen und Droge, oder eigentlich müsste man genauer sagen, dass diese Analogie hier nur teilweise funktioniert, genauso wie die Analogie zur marxistischen Interpretation von der Freiheit des Proletariats, die darin besteht, dass man frei ist zu wählen, wem man seine Arbeitskraft verkauft, diesem Kapitalisten oder einem anderen, nur zu einem Teil funktioniert.

Das Paradies ist kein Ort der Freiheit. Die Idee der Freiheit hängt stark von den bereits herrschenden Wertvorstellungen von Macht, Gesetz und Gewalt ab. Adam besaß nicht die Freiheit zu wählen, ob er vom Baum der Erkenntnis essen wollte oder nicht, ebenso wenig wie Gott über Adam und Eva Macht hatte, und den Satz «... aber von den Früchten des Baumes mitten im Garten Eden hat Gott gesagt: Esset nicht davon, rühret sie auch nicht an, dass ihr nicht sterbet!» (*Genesis* 3, 3) als Verbot zu interpretieren, ist unzulässig. Diesen «schwachen Willen» Gottes, seinen «Wunsch» als einen Vertrag mit Adam oder, mehr noch, als ein Verbot zu interpretieren, heißt, dass man von einem bereits existierenden einschränkenden Gesetz ausgeht, das es im irdischen Paradies, im Land der Genüsse, in Eden nicht gab und nicht geben kann. Ein solch einschränkendes Gesetz ist dasjenige, was Gott später dem jüdischen Volk gab, das das gesellschaftliche Verhalten, nicht aber eine singuläre Handlung (ein Ereignis), wie es der Sündenfall war, regeln sollte.

Den Sündenfall kann man deshalb als ein Ereignis betrachten, weil er aus der Fülle des Lebens erwächst, aus der Erfüllung aller möglichen Bedürfnisse. Die Versuchung, der Eva und Adam anheim fielen, ist ein wesentlicher Teil dieses paradiesischen Überflusses. Mit ihrer Geste des Essens der «verbotenen» Frucht sprengen sie die Fülle des Lebens. Einziges Resultat dieser Geste war die Erkenntnis der eigenen Unvollkommenheit, der eigenen Endlichkeit. Doch das ist noch keine Wahl zwischen Gut und Böse. Das Ereignis des Sündenfalls liegt außerhalb von Gut und Böse, doch es macht den Weg frei zu dieser Unterscheidung. Den Weg der Versuchung einzuschlagen heißt noch nicht, sich für das Böse zu entscheiden, aber es bedeutet, dass die Sünde möglich wird als eine weitere Möglichkeit des Lebens an sich. Und der Sündenfall als eine Handlung bedeutet somit nicht Möglichkeit einer freien Wahl, sondern, um in der heutigen Sprache zu sprechen, ein Erziehungsmodell, das dem Menschen beibringt, ungeachtet seiner eigenen Unvollkommenheit zu

leben. SPINOZA z. B. interpretiert in seinem «Theologisch-politischen Traktat» den Sündenfall gar als notwendig, als den Schritt, durch den sich Adam die Welt des Bösen auf tat, der *Tod*. Das Bewusstwerden der individuellen Sterblichkeit ist das Resultat des Sündenfalls, demzufolge das irdische Paradies (Eden) verloren geht, während das andere Paradies (das himmlische Jerusalem) erhalten bleibt. Für SPINOZA ist der Satz «Esset nicht von den Früchten des Baumes der Erkenntnis von Gut und Böse» ein Gebot, das auch ein natürliches göttliches Gesetz ist oder, um in der von uns verwendeten Terminologie zu sprechen, «das Gesetz der Gewaltlosigkeit» oder ein Gesetz, das das Leben selbst schenkt und das zu befolgen bedeutet, dass man Gutes tut. SPINOZA schreibt, dass die biblische Geschichte vom ersten Menschen «anscheinend bedeutet, Gott habe dem Adam befohlen, das Gute zu tun und danach zu streben um des Guten willen und nicht, sofern es dem Bösen entgegengesetzt ist [...]. Wer aber aus Furcht vor einem Übel handelt, der handelt unter dem Zwang des Übels und knechtisch und lebt unter der Herrschaft eines anderen.»¹

Interessant ist hierbei, dass die Erfüllung eines natürlichen Gesetzes eine Handlung bedeutet, die wir uns heute nur schwer denken können, weil wir unter Handlung eine praktische Anstrengung verstehen. Was ist das nun für eine Handlung? Das heißt vor allem einmal, jene Gemeinschaft im Leben zu unterstützen, als Adam und Eva untrennbar und «ein Fleisch» waren (*Genesis* 2, 2). Das ist eine gewisse ursprüngliche Gemeinschaft oder, um mit Jean-Luc NANCY zu sprechen, die ursprüngliche «als Kommunikation der Körper zu verstehende Gesellschaft». Erst dadurch, dass Adam und Eva der Versuchung erlagen, erlangten sie das, was wir heute «Bewusstsein» nennen und was ein Effekt der Bewusstwerdung der eigenen Endlichkeit ist, ein Effekt des Todes. Weil Adam und Eva der Versuchung nachgaben, wurden sie getrennt und fähig, des anderen und ihrer anstößigen Nacktheit gewahr zu werden. Nun ist aber die Versuchung selbst nicht etwa eine Sünde, sondern einfach ein notwendiger Teil des natürlichen Gesetzes, eine Notwendigkeit für das Leben im Paradies. Deshalb deuten viele Theologen Adams Verhalten so oft als eine natürliche Sünde und Adam selbst als Urvater des Natürlichen, wohingegen CHRISTUS derjenige ist, der dem Menschen und der Gesellschaft der Menschen den verlorenen *Sinn* wieder gibt («Gnadenakt»). Noch exakter drückt sich Alain BADIOU in seiner Auslegung des Apostel PAULUS aus; er

sagt, dass die Sünde das *Leben* des Todes sei und das mit sich selbst identische Subjekt (das «Ich») der *Tod* des Lebens.

Dieser theologische Exkurs war nötig, um auf einige der herkömmlichen Deutungsansätze der Heiligen Schrift hinzuweisen und zu zeigen, dass diese Ansätze Interpretationsmöglichkeiten des Lebens geben, wie sie in einem «wissenschaftlichen», «positiven», «theoretischen» Denken gänzlich ausgeschlossen sind, das einer Technologie entspringt, deren Aufgabe es ist, mit der Unvollkommenheit des Menschen, mit seiner Sterblichkeit, seiner Endlichkeit fertig zu werden und das, woran es dem Menschen mangelt, wettzumachen. Jegliche Art von Prothese, die eine Imitation und einen Ersatz für das Fehlende bieten will, wird als verführerisch empfunden. Genau solche simulativen Bilder bieten nun laut BAUDRILLARD das Fernsehen und die Welt der modernen Medien. Die Versuchung ist allerdings etwas anderes. Sie und nicht die Technologie, die die Tatsache des Todes verdecken will, ist Teil des Lebens. Die heutigen Untersuchungen des Fernsehens beschäftigen sich hauptsächlich mit der «Ebene der Verführung», d.h. mit den Manipulationstechnologien, den Technologien der Beeinflussung, der Bearbeitung des Bewusstseins der Zuschauer. Indessen können wir genauso gut eine ganz andere Ebene herausarbeiten, die «Ebene der Versuchung», also das am Fernsehbild suchen, was nicht technologisch ist und auf die Kräfte des Lebens, auf die Kräfte des Spaßes und des Vergnügens reagiert, deren Logik mit Hilfe jener Eigenschaften beschrieben wird, die auch das süße Eden, das irdische, materielle Paradies, diese verlorene Gemeinschaft der Menschen untereinander (und mit Gott), die verlorene Gerechtigkeit charakterisieren.

In diesem Sinn beinhaltet die gesamte Technologie der Fernsehbilder neben ihrer rein praktischen Verkörperung als rein ökonomisch-politisches Kontrollmittel eindeutig noch ein weiteres Moment, ein gewisses schwaches Element von «Religiosität», das aus den affektiven Kräften hervorgeht, die einerseits die Technologie der Verführung transzendieren, gleichzeitig aber auch eine Ebene der Immanenz unserer materiellen Existenz oder das Leben selbst bilden. In diesem Sinne verweisen «Versuchung», «Glaube» und «Wunder», auch wenn diese Wörter religiös überladen sind, auf ihre Weise auf etwas, was der Idee des Sich-etwas-Aneignens, der Politik der Verteilung, der Endlichkeit im Bild widerspricht, also all dem, was den Präsentations- und Identifikationsmechanismen entgegengesetzt ist.

Als Christus seine materiellen Wunder wirkte, demonstrierte er, dass die menschlichen Vorstellungen vom Leben begrenzt sind, und wies wieder auf das «natürliche göttliche Gesetz» hin, auf die Möglichkeit eines Paradieses. In einem gewissen Sinne könnte man das Verwandeln von Wein in Wasser heute z. B. als den Prototyp für das interpretieren, was ein Filmschaffender macht, der die gängige Vorstellung von dem, was wahr und was Lüge ist, zerschlägt. Das säkularisierte Wunder der Kinobilder ist eine Wiederholung der christlichen Wunder, indem es der Situation einer Gemeinschaft neues Leben verleiht, indem es *durch das Bild verführt*, um das herum Glaube als ein Moment eines allgemeinen Teilhabens an einem «Wunder» entsteht. Dieses Moment übernehmen die Fernsehbilder vom Filmschaffenden, nur dass das «Wunder» immer alltäglicher und die Gemeinschaft-im-Glauben immer stärker werden. Und dieser Glaube hat kein eigentliches Objekt, es ist ein Glaube ohne Glaubensgegenstand, weil beständig praktische Werte als Ersatz für den fehlenden Gott eingeschleust werden, Werte also, die diese unbewusst wirkende Versuchung der Idee einer Gemeinschaft zu einer ganz banalen Verführung werden lassen. Und diese Versuchung durch die Bilder, diese neue Suche nach einer Kommunikation der Körper, stehen außerhalb des Vorstellungsvermögens.

Sprechen wir vom Fernsehbild als einem *kommunikativen* Bild, dann meinen wir damit etwas, was sich prinzipiell sowohl von den linguistischen Kommunikationsmodellen wie auch von HABERMAS' Vorstellung der sprachlichen Handlung unterscheidet. Ein kommunikatives Bild tritt nicht so sehr im Bereich der Sprache oder der Ethik zu Tage als vielmehr im modernen Informationsfeld, wo das Fließen, die Geschwindigkeit, die Vielzahl, die Unechtheit der Bilder, ihre prinzipielle Unfassbarkeit auf der Bewusstseinsebene die Distanz verringern und der Gemeinschaft im Bild mehr Bedeutung verleihen als dem Bild an sich. Indem wir uns an der Theologie orientieren, suchen wir nach einer Methode im Umgang mit den Bildern der Kinofilme, des Fernsehens, der Werbung und der Computertechnologie, die das analytische Instrumentarium, die Logik und den Sinn der Begriffe ersetzen kann, die sich unter der Vorherrschaft des durchscheinenden cartesianischen Subjekts herausgebildet haben. Das kommunikative Bild ist «dunkel» und materiell. Es wird jedoch mit der Entwicklung neuer Technologien immer freier: Die Information in den Computernetzen verliert gegenüber dem Fernsehen sei-

nen *telos*. Es gibt ein Überangebot an Information, verglichen mit der Nachfrage nach ihr. Zufällige Gemeinschaften hingegen, die im Internet entstehen, machen sich mit immer größerer Hartnäckigkeit bemerkbar, indem sie auf das hinweisen, was im Fernsehen noch eine latente Komponente des Bildes war. Was im Fernsehen noch sehr passiv wirksam ist, sich hinter einem Spiel mächtiger Kräfte verbirgt, nimmt in den *Internet-Communities* eine konkrete Gestalt an. Die Besucher der *Chats* und Diskussionsforen, die Hacker und anonymen Virenschreiber, die Hersteller von *Linux*- und *Flash-Mobers*, sie alle verwirklichen auf ihre Art in der Praxis jene kommunikative Intention, die in den Bildern des Kinos und des Fernsehens bereits latent vorhanden ist. Und obwohl sie auch weiter von «Freiheit» sprechen, ist doch diese Freiheit bereits eine gewisse ethische Form geworden, die den Charakter konkreter Handlungen beschreibt. Darauf lenkt Howard RHEINGOLD in seinem Buch *Smart Mobs: The Next Social Revolution* das Augenmerk. Er schreibt, dass vor noch nicht allzu langer Zeit das Bild der Freiheit eines wohlhabenden Menschen folgendermaßen aussah: Jemand macht mit seinem *Notebook* und einem Mobiltelefon an einem prestigeträchtigen Ort Ferien. Heute ist das eher das Bild eines Menschen, der Sklave der Technologien geworden ist, das Bild seiner Zugehörigkeit zu einem Produktionssystem, das zu einem Mechanismus geworden ist, da sogar aus dem Urlaub eine effektiv genutzte Zeit gemacht wird. RHEINGOLD weist auf die in diesen Technologien verborgenen Möglichkeiten der Erschütterung dieser pragmatischen Effektivität und der Bildung eines anders gearteten Subjekts hin, einer affektiven Gemeinschaft, die ungeachtet der praktisch ausgerichteten Handlungen und der Ziele der Wirtschaft, der Politik oder der Wissenschaften im Entstehen begriffen ist. Die Entwicklung des Internets und der Mobiltelefonie lässt nicht nur solche Gemeinschaften aufkommen, sondern macht sogar eine gemeinsame Tätigkeit möglich. In dieser Hinsicht ist es alles andere als ein Zufall, dass RHEINGOLD als Bezeichnung für diese Gemeinschaften das Wort *Mob* verwendet, womit er betont, dass sie im Prinzip asozial sind, ihre Aktivität sich einer Aneignung durch Politik und Wirtschaft widersetzt und sich damit dem Zugriff der Gewalt entzieht. Aufgrund der extrem schnellen und mächtigen Kommunikationstechnologien geschieht Kommunikation hier nicht zwischen einander nahe stehenden Menschen, nicht zwischen Bekannten und identifizierbaren Menschen, sie ist unpersönlich. Die handelnden Personen

sind völlig anonym, Zweck ihres Tuns ist der reine Kommunikationsakt, was Veränderung in vielen Verhaltenskriterien und -regeln bewirkt. Die Technologien verändern die Kommunikationsethik. Ein gemeinsames Handeln in einer anonymen, nicht regulierbaren Gemeinschaft (*mob*) ist Sinn stiftender («freier») als das durch soziale Stereotypen versklavte Verhalten in der entgemeinschaftlichten bürgerlichen Familie (sogar während der «glücklichen Ferien auf Hawaii»). Das Paradies ist kein Ort, sondern eine Lebensweise. Und bei dieser Art und Weise zu leben sind das «Ich», der Tod, die Gewalt fehl am Platz. Das Leben ist ja, im Unterschied zur uns umgebenden, sichtbaren Welt, die vom Tod strukturiert wird, kaum spürbar und trägt eine «Erinnerung» an das Paradies.

Anmerkungen

- 1 Deutsch zitiert aus: Baruch de Spinoza, *Theologisch-politischer Traktat*. Auf der Grundlage der Übersetzung von Carl Gebhardt neu bearbeitet, eingeleitet und herausgegeben von Günter Gawlick (Hamburg 1994), S. 75.

Medien und Kunst

Michail Berg

Literaturokratie: Erfolgskriterien und -strategien

Erfolg, Ruhm, Anerkennung: Begriffsgenese

Ein Text, der zum Lesen bestimmt ist, setzt die Existenz eines Leserfeldes und, innerhalb dieses Feldes, eine Referenzgruppe¹ voraus, die fähig ist, ihrer Beurteilung des Textes (und in weiterem Sinne der künstlerischen Tätigkeit) im Kulturfeld eine Bedeutung zu verleihen.² Das wird soziologisch und kulturologisch dann interessant, wenn diese Referenzgruppe im Kulturfeld eine bestimmte Position mit einem gewissen sozialen Gewicht einnimmt.³ Die Referenzgruppen unterscheiden sich unmittelbar nicht nur quantitativ,⁴ sondern auch institutionell und folglich bezüglich der Menge des kulturellen, ökonomischen und symbolischen Kapitals,⁵ das von der jeweiligen Gruppe erworben und in ihr umverteilt wird. Dazu stehen den Referenzgruppen die verschiedensten Instanzen zur Verfügung: Zeitungen und Verlage publizieren, die Massenmedien verbreiten die Meinung der Referenzgruppe über den Text und machen Werbung für ihn, Universitäten und Forschungszentren führen wissenschaftliche Untersuchungen durch und erarbeiten Interpretationen, Verlage sind zuständig für die Realisierung der Produktion, und die Instanzen, die Prämien, Gelder aus Fonds, Stipendien usw. verteilen, sind für die Unterstützung der Autoren dieser Referenzgruppe verantwortlich.

Ganz allgemein betrachtet, kann man das Funktionieren eines Textes bei einem Lesepublikum als Umverteilung und Austauschen realer Wertvorstellungen gegen symbolische verstehen. Und da die Aneignung dieser Werte in jedem konkreten Fall nicht nur von den sozialen und kulturellen, sondern auch von den psychologischen Möglichkeiten derjenigen abhängt, die an diesem Tausch beteiligt sind, werden zur Bezeichnung für das, was umverteilt wird, manchmal so verschwommene Begriffe wie Textpotential, Energie⁶ usw. herbeigezogen. Man geht von der Annahme aus, dass der Autor dem Text beim Schreiben eine gewisse *Energie* übermittelt und das Mitglied der Referenzgruppe beim Lesen dem Text die darin enthaltene Energie ent-

nimmt. Das Mitglied hat die Möglichkeit, seine kulturelle und soziale Stellung zu heben und eine höhere Stufe an psychologischer Stabilität zu erreichen.

Doch auch die Leserschaft verhält sich, was das Potential eines Textes betrifft, nicht passiv, sie ist fähig, dieses je nach Bewertungskriterium zu erhöhen beziehungsweise zu vermindern. Fällt das Urteil über einen Text positiv aus, kann ein Mitglied einer Referenzgruppe entsprechend seiner Position im sozialen Raum und seiner Rolle innerhalb der Gruppe das Buch entweder kaufen und lesen bzw. auch nicht lesen (falls das Gruppenmitglied ein Leser ist) und seine Meinung anderen potentiellen Lesern mitteilen; es kann das Honorar des Autors erhöhen bzw. eine weitere Auflage herausgeben (falls das Gruppenmitglied ein Verleger ist); es kann einen kritischen oder wissenschaftlichen Artikel verfassen (falls es Journalist oder Wissenschaftler ist); es kann das Buch für eine Prämierung empfehlen (wenn es Mitglied einer Kommission zur Nominierung für einen Preis ist); es kann für die Verleihung eines Preises stimmen (wenn es Mitglied einer Jury ist) oder für die Vergabe eines Stipendiums (wenn es Mitglied eines Expertenrats oder einer Fondsverwaltung ist) usw.⁷ Die Reaktion der Leserschaft kann zudem einem Text zusätzliches symbolisches Kapitel oder eine neue Sinndimension verleihen, die vom Autor vielleicht nicht einmal beabsichtigt war, oder im Gegenteil dem Text ursprünglich innewohnende Dimensionen in Frage stellen, wenn sie diese für wenig wertvoll erachtet.⁸ In anderen Worten heißt das, dass die Leserschaft symbolisches Kapital in einen Text induzieren und investieren kann.

Da der Autor selbst auch Mitglied einer Referenzgruppe ist, beschränkt sich seine Strategie nicht nur auf den eigentlichen Schreibprozess; bis zu einem gewissen Grad kann auch der Autor selbst auf die Interpretationsprozesse, die Bewertung und das Funktionieren seines Textes bei der Leserschaft Einfluss nehmen. Das Verhalten des Autors verfügt über nicht weniger, sondern manchmal sogar über weit mehr Energiepotential als das anderer Mitglieder der Referenzgruppe. Der Autor kann sich den Vorgängen gegenüber, die zum Funktionieren seiner Texte führen, passiv verhalten und seiner Schriftstellerstrategie nur insofern eine Bedeutung beimessen, als sie den Schaffensprozess seines Textes betrifft, oder aber er kann eine aktive Rolle einnehmen und zu einer Art Mittelsmann zwischen seinem Text und der Re-

ferenzgruppe werden. Auf jeden Fall hat seine Schriftstellerstrategie ein Sinnbildendes Potential und ist ein zusätzlicher Interpretationscode. Neben den Prozessen des Verfassens von Texten besteht die Schriftstellerstrategie auch aus der Wahl eines Leserfeldes, das für das Funktionieren seiner Texte am besten geeignet sein könnte,⁹ sowie aus der Art, wie der Autor sein Image in Worte fasst, und der Verhaltensweise, die er wählt, um seinem Text zusätzliches symbolisches Kapital zu geben. Nicht nur kann je nach der Reaktion und Interpretation der Leserschaft das Kapitalvolumen eines Texts vermehrt bzw. vermindert werden, auch der Autor selbst hängt davon ab, wie sein Text beurteilt und rezipiert wird, was für ihn zu einer zusätzlichen Energiequelle wird. Wie genau und sicher der Autor den Raum für das Funktionieren und die Beurteilung seines Textes wählt (und wie er sich in diesem Raum verhält), entspricht jenen Beurteilungskriterien, die man als *Erfolgskriterien* bezeichnen kann; die Schriftstellerstrategie möchten wir *Erfolgsstrategie* nennen.¹⁰ Natürlich sind diese Kategorien historisch und sozial bedingt, sie ändern sich mit der Zeit und je nach Zustand der Gesellschaft, zu der die Referenzgruppe und das zu bewertende Phänomen gehören. Die sich wandelnde Gesellschaft kann das Urteil einer Referenzgruppe über einen Text, die ursprünglich eine gewisse Praxis verworfen oder im Gegenteil hoch eingeschätzt hat, ändern; sie kann mit der Zeit Änderungen in der Zusammensetzung und der Position einer Referenzgruppe herbeiführen, die diese innerhalb der Hierarchie der miteinander konkurrierenden Referenzgruppen einnimmt, wie auch am Status des Autors und der Literatur als einer sozialen Instanz.

Die Kategorie des literarischen Erfolgs ist für die russische Kultur ziemlich neu,¹¹ was wenig erstaunt, wenn man an die besondere Stellung der Literatur und der Schriftsteller in der russischen Gesellschaft und an die Besonderheiten beim Entstehen des russischen Buchmarktes denkt.¹² Die Trägheit dieser Veränderungen hat dazu beigetragen, dass vielerlei Schleier von der Literatur und den Literaturschaffenden abgefallen sind, die aus dem Status des Schriftstellers einen Mythos gemacht haben. Dabei geht es nicht einmal so sehr darum, dass die «Aureole des Schöpferischen» an Glanz verloren hat, der nicht allein das künstlerische Schaffen (den eigentlichen Schreibprozess) umgab, sondern hinter der sich im Grunde immer auch verschiedene Strategien zur Erlangung von Erfolg, ein durchaus verständliches Geltungsbedürfnis, Gewinn sucht, Machtgier usw.¹³ verbargen. Der Wandel im Status der Literatur-

schaffenden in der Gesellschaft führte einerseits zu Veränderungen bei den bereits bestehenden Erfolgsstrategien und zum Entstehen neuer, andererseits erlaubte er es, die Bedeutung, die dem Begriff des Erfolgs zu verschiedenen Zeiten beigemessen wurde, korrekter zu beurteilen.

A. M. PANTSCHENKO meint in seiner Analyse der *Komödie des Gleichnisses des verlorenen Sohns*, dass für die russische Kultur des 17. Jahrhunderts die Kategorie des Ruhms (eine der verschiedenen Facetten oder, genauer gesagt, der verschiedenen Stufen des Erfolgs) ein sehr wichtiges Zeichen der Säkularisierung der Kultur war: «Ruhm zu suchen ist natürlich und lobenswert. Für Ruhm lassen die Menschen ihr Leben, [...] denn der Ruhm ist das einzige, worin der sterbliche Mensch nach seinem Tod auf der Erde noch lebendig sein wird. Simeon POLOZKI stuft den Ruhm ebenso hoch ein wie das Seelenheil. Ruhm bürgt für Unsterblichkeit; das ist ein wesentliches Merkmal der Säkularisierung der Kultur.¹⁴ Seine Bemerkung, dass Ruhm «mit dem Geist» erobert werden muss, ist gleichzusetzen mit einer rational aufgebauten Strategie zum Erlangen von Erfolg, obwohl der Mensch in seinem Ringen um Erfolg nicht selten unbewusst reagiert und sein Verhalten für natürlich hält.

Wladimir DAHL definiert Erfolg als Gelingen: «Wetteifern um die Sache», «gelungenes Bemühen», «das Erreichen des Erwünschten» – die Beispiele für seine Wendungen sind synonymisch und tautologisch. Zudem definiert er Gelingen selbst wiederum entweder über den Erfolg oder als «Glück, Talent, erwünschtes Geschehen, Ausgang einer Angelegenheit».¹⁵ Oder mit anderen Worten: Der Mensch tut seine Sache, und hat er Talent und steht das Glück auf seiner Seite, dann ist ihm die Möglichkeit gegeben, das Angefangene zu einem *gelungenen* Ende zu bringen.

Es ist allerdings kein Zufall, dass PANTSCHENKO der Strategie Simeon POLOZKIS das biblische und altrussische Ideal entgegenhält. Dass Simeon POLOZKI Ruhm auf eine Stufe mit Seelenheil stellt, ist kennzeichnend für den europäischen Gelehrten der Barockzeit. Die Dichotomien «hoch–niedrig», «göttlich–profan», «wahr–unwahr», die einem die Bipolarität der russischen Kultur in Erinnerung rufen, schufen das hartnäckige Stereotyp von einer angeblich negativen Einstellung der russischen Kultur zum eitlen weltlichen Ruhm. Deshalb ist für die russische Kultur symptomatisch, dass das Hauptindiz für Erfolg meist darin gesehen wird, dass jemand auch «nach dem Tod sich verewigt», wohingegen Ruhm und Geld zu Lebzeiten bloß diesseitige

«Unsterblichkeit, vielleicht ein Unterpand» sind.¹⁶ Deshalb blieb trotz der das 19. Jahrhundert kennzeichnenden Prozesse, die die Literatur immer mehr zu einer Berufstätigkeit machten, die Frage nach der wahren Beurteilung des Resultats literarischen Schaffens im Prinzip weiterhin getarnt. Die sakrale Haltung dem Wort gegenüber hatte zur Folge, dass man nicht gewillt war, sich mit der Frage auseinander zu setzen, wer denn da eigentlich bestimmt, ob etwas nun mit Erfolg gekrönt ist oder nicht. Der Autor selbst oder diejenigen, die das Resultat seines Schaffens zu sehen bekommen? Und in welcher Form wird das Resultat mitgeteilt, als innere Befriedigung oder indem ein äußeres Signal gesetzt wird, eine Auszeichnung oder Geld oder Ruhm, was ja traditionell als Merkmal von Erfolg gilt? Dass die Gesellschaft während der Entstehungs- und der Professionalisierungszeit der russischen Literatur (ihrer Umwandlung in eine irdische Institution) dem Kunstwerk die Bedeutung eines von Gott inspirierten Akts verlieh, basierte auf der Annahme, dass die eigentlichen Adressaten Gott und das politische Machtzentrum als Stellvertreter Gottes auf Erden seien. Es war ein Prärogativ der politischen Macht, bestimmen zu können, welcherart nun die Bewertungskriterien für einen Text seien und ob eine Schriftstellerstrategie als erfolgreich bzw. erfolglos eingestuft werden solle; als Beweismittel für den Erfolg belohnte die Obrigkeit einen Autor mit Geld, Titeln und Ruhm oder aber mit Gefängnis, Verbannung, Hausarrest (oder mit ausdrücklicher Nichtbeachtung), um so ihre Ansicht zu bekräftigen, dass eine gewisse Schriftstellerstrategie ein Misserfolg sei.

Die Verlagerung von Macht von staatlichen Institutionen auf die Gesellschaft ließ die viel diskutierte und bis heute polemische Formel aufkommen: «Ich schreibe für mich selbst und drucke für Geld.» In den kategorischen Worten «Ich schreibe für mich selbst» steckt das Pathos einer ganz bewussten Distanzierung nicht nur von der Staatsmacht, sondern auch von der Gesellschaft, der so lediglich die merkantile Rolle des Begutachters einer Ware zugeteilt wird; zwar kann sie für schriftstellerische Arbeit ein Äquivalent in Form von Geld bieten, ist aber kaum von Belang, wenn es darum geht, weitere Parameter für den Erfolg bzw. Misserfolg festzulegen. Wir möchten an dieser Stelle daran erinnern, dass diese Formel für das Verhältnis zwischen der inneren Anwandlung und der Motivation zu einer utilitaristischen Nutzung seiner schriftstellerischen Arbeit bereits beim reifen PUSCHKIN zu fin-

den ist, als ihn das Urteil seiner Zeitgenossen über seine späten Texte enttäuschten. Diese Enttäuschungen führten zu seinem Eingeständnis: «Ich bin nicht mehr populär.»¹⁷ Die Situation ist symptomatisch: PUSCHKINS Schreibweise wird von der ihm am nächsten stehenden Referenzgruppe als nicht mehr aktuell eingestuft (WJASEMSKI, SHUKOWSKI, PLETNJOW etc.), ja die Referenzgruppe selbst war für eine breite Leserschaft nicht mehr maßgebend. Anfang der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts änderten sich in der russischen Gesellschaft die Ansichten über Platz und Rolle des Schriftstellers und die Auffassungen über das Verhältnis zwischen Schriftsteller und Publikum. «Der Grund dafür ist in der allmählichen Demokratisierung der Literatur zu suchen, darin, dass in der russischen Kultur der Massenleser auftauchte. Die Zeit des Salon- und Zirkeldaseins der Literatur ging ihrem Ende zu, und die Gesetze eines Buchmarktes forderten ihr Recht. [...] Der Demokratisierungsprozess der Literatur führte dazu, dass sich auch die Vorstellungen vom Platz des Schriftstellers in der Gesellschaft veränderten, und nicht zuletzt auch die Vorstellungen davon, was literarischer Ruhm sei und wie und von wem er erzeugt werden sollte.»¹⁸

Deshalb trennt der Dichter, dem kommerzielle Überlegungen nie fremd waren, zwischen dem schöpferischen Prozess und der Art der Nutzung des Resultats dieses Prozesses (und der Bewertung durch andere). Eine Behauptung wie: «Inspiration kann man nicht kaufen, aber ein Manuskript kann man verkaufen» ist das Gleiche wie der Versuch, für einen Text zwei verschiedene Bewertungskriterien und zwei Referenzgruppen herbeizuziehen: Die eine soll die «Inspiration» bewerten, die andere den realen Marktwert des Manuskripts bestimmen können. In anderen Worten heißt das, dass eine dahingehende Behauptung im Grunde das Gleiche aussagt wie die Versuche, das ökonomische Kapital in einen Gegensatz zum kulturellen und symbolischen Kapital zu stellen. Die Widersprüchlichkeit der Strategien führt zu einem Interessenkonflikt. Es ist charakteristisch, dass PUSCHKINS Zeitgenossen in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts diese Strategie für von Grund auf irrig hielten, sie fanden, dass gerade «Ehrgeiz» und «Geldgier» dazu geführt hätten, dass PUSCHKINS Werk an Aktualität eingebüßt hatte.¹⁹ Dass PUSCHKIN eine abschätzige Haltung gegenüber Zeitschriftenkritiken und der Meinung des Publikums vertrat («Diener des Augenblicks, Verehrer des Erfolgs!») und dass er bemüht war, sich abzukapseln und sich so vom Buchmarkt zu distanzieren

(der Dichter beanspruchte für sich das Recht, sein Werk am genauesten beurteilen zu können: «Bist du etwa mit ihm zufrieden, anspruchsvoller Künstler? Zufrieden? Soll doch die Menge ihn schelten!»), wie auch dass er von einer, was Sachverständigkeit betraf, besonders wertvollen Referenzgruppe sprach (PUSCHKINS wiederholter Appell an die «höchste weltliche Gesellschaft», die angeblich als Einzige die Fähigkeit besitze, sein Werk richtig zu würdigen), vertrugen sich nicht mit seinem Einsatz für eine Professionalisierung der Literatur (er hatte Zeitschriften gegründet, kritische Artikel geschrieben usw., d. h., er war an der Bildung von Normen und Institutionen beteiligt gewesen, die einer Schriftstellerstrategie autonomes und von der Staatsmacht unabhängiges symbolisches Kapital verleihen konnten). Eine Behauptung wie die, dass gerade «das Werk PUSCHKINS einen Einfluss darauf hatte, dass sich ein Kunstwerk in eine Ware verwandelte», ist kennzeichnend.²⁰ Doch die Tatsache, dass sich jemand von zeitgenössischen Urteilen distanziert, zeugt gleichzeitig vom Entstehen verschiedener Referenzgruppen, die in der Lage sind, unterschiedliche Kriterien zur Bewertung von Literaturpraktiken zu nutzen. So ist die Formel «Ich schreibe für mich selbst und drucke für Geld» stadial und subjektiv; der Dichter, der sich in den Reaktionen der tonangebenden Referenzgruppen enttäuscht sah, führte selbst folgende zwei Kriterien für den Erfolg an: 1) innere Befriedigung und 2) das Geld.

Die Genese des Begriffs *Erfolg* in der russischen Kultur unterscheidet sich grundlegend von der in den westeuropäischen Kulturen. LOTMAN bemerkt in seiner Untersuchung der mittelalterlichen Modelle der christlich-kirchlichen und der höfischen Vorstellungen von Ruhm, dass im klassischen Modell des westlichen Rittertums «bei der Ritterehre streng unterschieden wird zwischen einer materiell zum Ausdruck kommenden Würdigung, nämlich dem Lohn, und der sprachlichen Auszeichnung, dem Lob»,²¹ während das christlich-kirchliche Modell auf einer strengen Trennung zwischen irdischem und himmlischem Ruhm beruhte. Es entsteht der Anschein, als ob in der russischen Umsetzung der Ruhm zuerst die christlich-kirchliche Phase durchlief, die in der Folge von einem starken Hang hin zu einem ritterlichen Verständnis von Ruhm abgelöst wurde. Nun ist aber alles ein wenig komplizierter. In seiner Analyse von Texten aus der Kiewer Zeit stellt LOTMAN fest, dass Ehre stets in einen hierarchischen Kontext eingebettet ist. Ehre *wird von unten nach oben erwiesen und von oben nach unten bezeugt*. Und die Quelle von

Ehre, wozu auch Reichtum gehört, ist für diejenigen, die auf der hierarchischen Leiter weiter unten stehen, stets der Feudalherr. Die Texte der Kiewer Zeit zeigen also, dass Anerkennung und Erfolg eine Umverteilung von hierarchischer Macht bedeuten und dass Erfolg zu haben identisch ist mit einer Anerkennung durch die Staatsmacht, während in der westeuropäischen Kultur die Gesellschaft die Quelle der Anerkennung ist (nach Durchlaufen der Autonomieprozesse der Kultur).²²

Es ist symptomatisch, dass PASTERNAKS programmatische Erklärung, «das Ziel eines Kunstwerks sei die Selbsthingabe» (wobei Selbsthingabe als Synonym für ein völliges Aufgehen im schöpferischen Prozess zu verstehen ist), den ersten Teil der Formel PUSCHKINS verdoppelt und von einer strukturellen Übereinstimmung der Lage, in der sich die Kultur in Russland in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts befand, mit derjenigen der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts zeugt. Weder der Staatsmacht noch irgendeiner der Referenzgruppen, die es in der Gesellschaft gibt, wird dieserart das Recht zugesprochen, eine Schriftstellerstrategie zu beurteilen, indem ihr Ruhm erteilt wird.

Ganz in Einklang mit der russischen Tradition mit ihren strukturellen Besonderheiten im sozialen Raum wagte PUSCHKIN – übrigens auch keiner der anderen großen russischen Schriftsteller – es nicht einzugestehen, dass er um des Ruhms willen oder wegen des Erfolgs bei den Zeitgenossen schreibe.²³ Erst mit dem Aufkommen der Instanz der «Mode- und Massenliteratur sowie der kommerziellen Literatur» wurde es möglich, sich das symbolische Kapital eines Massenerfolgs anzueignen und von sich zu behaupten, man sei «in allen Städten auf den Bildschirm gebracht und von allen Herzen bestätigt worden», was heißen will, dass gewissen Referenzgruppen der Rang eines Gesetzgebers und Fachmanns zuerkannt wird (abgesehen vom häufigen Appellieren ans «Volk» als dem wahren Beurteiler eines Werks, wobei sich allerdings bei genauerem Hinsehen zeigt, dass das «Volk» nur wieder ein Euphemismus für die Staatsmacht oder für eine andere einer Obrigkeit zugeordnete Referenzgruppe ist²⁴). Aber auch hier, und das ist sehr symptomatisch für den russischen sozialen Raum, wird der Referenzgruppe der «Massenkultur» traditionsgemäß nur wenig Bedeutung und ihrem Urteil keine Autorität beigemessen,²⁵ was heißen will, dass ihr die Fähigkeit abgesprochen wird, einem Kulturprodukt symbolisches Kapital zu verleihen.

Sicher, Ruhm ist (und war stets) einer der wichtigsten Gradmesser für Erfolg, doch dass offensichtlich Ruhm *post mortem* der Vorzug vor Ruhm zu Lebzeiten gegeben wurde, zeugt nicht nur davon, dass man ein lange währendes Erfolgskriterium als erstrebenswerter erachtete, sondern auch von der Struktur des Soziums. Sicher, Ruhm unter den Zeitgenossen ist kurzlebiger und weniger beständig, wohingegen die Anerkennung der Nachkommen eine Art Unterpfand für ewigen Ruhm und mithin faszinierender ist²⁶ (nicht zufällig ist BARATYNSKI der Ansicht, man könne nur im «fernen Nachkommen» jemanden finden, der ein Werk wirklich zu schätzen vermag). Doch das Gegenwärtige durch etwas Zukünftiges zu ersetzen bedeutet nichts anderes, als der sozialen Realität jegliche Rechtmäßigkeit abzusprechen; die soziale Realität vermag zwar kulturelles Kapital in ökonomisches umzusetzen und wird dazu auch gebraucht, aber sie eignet sich wenig, die symbolische Macht des kulturellen Kapitals zu vermehren. Das, was auf verdientes Geld stolz sein ließ, diese Schwäche (oder Bravour) rechtfertigte man mit der Überlegung, dass das Endresultat der schöpferischen Arbeit neutralen Handelsbeziehungen gleichgesetzt werden könne, die den Prozess ignorieren, bei dem den Praktiken, die innerhalb des Leserfelds wirksam sind, symbolisches Kapital verliehen wird. Außerdem wurde dieserart die Distanz zur Gesellschaft und zur Leserschaft betont: Willst du lesen, dann zahle auch dafür. Es galt hingegen als schlechter Ton, auf Berühmtheit und Ruhm unter den Zeitgenossen stolz zu sein; dem Leser mitzuteilen, dass man von seiner Meinung abhängt, bedeutete etwa so viel, wie einer Frau ohne Umschweife mitzuteilen, dass man körperlich von ihr angezogen sei.

Da heute die Körperlichkeit der Literatur ein aktuelles Thema ist,²⁷ ist ein Vergleich der Etikette der sexuellen Verständigung zur Zeit PUSCHKINS mit der Schriftstellerstrategie nahe liegend. Die Ähnlichkeit zwischen der sexuellen Etikette²⁸ (ein Gespräch über Liebe oder über Heirat wurde begrüßt und von den Konventionen legitimiert, ein offen sexueller Antrag ohne vorangehendes Werben hingegen verurteilt) und der schöpferischen Etikette bestand darin, dass man die eigentlichen Absichten hier wie dort verbarg, aus den Taktiken und Strategien der Kunst des Schreibens bzw. der Liebe einen Mythos machte und die eigentliche Wertehierarchie in den vollkommenen Bereich einer sich der Kontrollen entziehenden Zukunft verlegte. Die sexuelle Etikette erlaubte es nur, in Andeutungen, auch wenn die eigentliche Absicht

durchschimmerte, auf die Körperlichkeit der Liebe und des Kunstwerks anzuspielen; nicht zufällig war einer der Euphemismen für sexuelles Begehren das Wort «Traum». Wie auch bei der Erfolgsstrategie eines Autors wurde das Moment des Wahren und Eigentlichen bei der Liebesstrategie auf die Zukunft projiziert, der man den Status des Wahren und Eigentlichen vorbehielt. Und die offen erotischen Texte galten als «nicht zensuriert», «verboten», «nicht für den Druck bestimmt». Deshalb kann man, wenn man sowohl die sozial formulierbaren und akzeptablen Kriterien in Betracht zieht wie auch jene, die bewusst getarnt sind, da die Tradition sie verdrängt und unterdrückt hat, vorläufig einmal eine mehr oder weniger stabile Reihe parallel laufender Vergleichspaare aufsetzen: *Ruhm zu Lebzeiten – die Bekundung geschlechtlicher Anziehung, Liebe – die innere Befriedigung am Schöpferischen, Geld – Heirat*. Weiter kann man für den Erfolg einer Schriftstellerstrategie zwischen folgenden Gesichtspunkten unterscheiden:²⁹ 1) innere Befriedigung (oder das psychologisch-historische Streben nach einem psychologischen Gleichgewicht unter den jeweiligen historischen Bedingungen, wenn man, wie im von uns besprochenen Fall, kulturelles Kapital generieren will); 2) Geld³⁰ (das ökonomische Kapital); 3) Ruhm (das soziale Kapital); 4) Macht. Eine strenge Differenzierung dieser Kriterien ist zwar bei weitem nicht immer korrekt, da Ruhm nicht nur ein soziales Kapital darstellt, das einer bestimmten Position im sozialen Raum entspricht, sondern auch eine Möglichkeit, soziales Kapital in ökonomisches umzuwandeln. Die innere Befriedigung (oder das psychologische Gleichgewicht) hängt von der Menge des erworbenen sozialen und ökonomischen Kapitals ab, da das psychologische funktionell mit dem sozialen zusammenhängt, wohingegen Macht ebenso ein kulturelles Kapital ist – wie übrigens auch ein soziales, ökonomisches und symbolisches, denn diejenigen, so BOURDIEU, die Kultur produzieren, verfügen über eine spezifische Macht, die Macht nämlich, andere dazu zu bringen, das zu sehen oder an das zu glauben, was zuvor nicht bemerkt worden ist, oder dem zu glauben, dem zuvor nicht geglaubt wurde, oder bisher nicht in Worte gefasste, ja nicht formulierbare Erfahrungen und Vorstellungen über die natürliche und soziale Welt zu objektivieren und ihr so ein Dasein zu verleihen.³¹ Und diese spezifische Macht nun ist auch ein kulturelles Kapital, auch wenn das Feld der Kulturproduktion im Feld der Macht eine untergeordnete Position einnimmt und gleichzeitig die Schriftstellerstrategie es erlaubt, Macht um-

zuverteilen und Herrschaft auszuüben, und zwar sowohl über persönliche Beziehungen (soziales Kapital) wie auch mittels der entsprechenden Institutionen, u. a. mittels so allgemeiner Mechanismen wie dem Markt mit seinem hauptsächlichsten Vermittler, dem ökonomischen Kapital.

Symbolisches Kapital kann man indessen auch erwerben, ohne dabei Erfolgsstrategien anzuwenden, indem man nämlich den Nichterfolg wählt (genauer gesagt, indem man auf den Erfolg in der einen Referenzgruppe verzichtet, um dafür in einer anderen Erfolg zu erzielen).³² Es sind auch andere Kombinationen möglich, die jeweils einem bestimmten psychologischen Typus von Autor und gleichzeitig auch den Zielen und Absichten seiner sozialen Strategie entsprechen, wenn er eine Wahl zu treffen hat und sich z. B. für soziales Kapital (Ruhm) plus mangelndes ökonomisches Kapital entscheidet (also Armut) oder für Macht und Geld (soziales und ökonomisches Kapital) und dafür im Gegenzug bereit ist, sein kulturelles Kapital als unerheblich gelten zu lassen (d. h. die Verachtung des Berufskreises auf sich nimmt).³³ Wesentlich ist weiterhin die Wahl der Referenzgruppe, die man als Maßstab herbeizieht: Wenn jemand es für die eine Strategie vorzieht, von einer aus Eingeweihten bestehenden Referenzgruppe anerkannt zu werden (das bedeutet vor allem kulturelles Kapital), so kann eine andere Strategie gänzlich von der Anerkennung eines Massenpublikums abhängen, was meist die Möglichkeit in sich birgt, zu ökonomischem Kapital zu kommen, auch wenn dies auf Kosten des sozialen Kapitals geht.³⁴ Wie viele dieser nicht sonderlich abstrakten Kombinationen es gibt, charakterisiert den jeweiligen konkreten Gesellschaftszustand und die Auswahl an unterschiedlichen Erfolgsstrategien,³⁵ was seinerseits wiederum für jenen Teil der Schriftstellerstrategie bestimmend ist, der im Schreiben des Textes und in der Bekundung einer bestimmten künstlerischen Verhaltenslinie besteht.

Anmerkungen

- 1 Die Referenzgruppe wird auch definiert als Gruppe, *an der man sich misst*. Im Bewusstsein des Menschen ist eine Referenzgruppe eine Gruppe von Menschen, deren Normen und Wertvorstellungen dem Menschen als Maßstab dienen. Der Begriff *Referenzgruppe* wurde geschaffen, um den Umstand beschreiben und erklären zu können, dass die Menschen sich in ihrem Verhalten nicht nur und nicht so sehr an der Gruppe orientieren, zu der man faktisch gehört, sondern ebenfalls an der Gruppe, zu der man sich selbst zählt, um die eigene Stellung und das Erreichte vergleichen und beurteilen zu können. Für einen Autor kann eine Referenzgruppe als Standard für die Selbsteinschätzung und als Quelle für die eigenen Ziele, Normen und Wertvorstellungen fungieren. Eine Referenzgruppe kann je nachdem mit der Gruppe, der der Autor angehört, identisch oder auch nicht identisch sein, weshalb es üblich ist, zwischen «realen» und «fiktiven», «positiven» und «negativen» Referenzgruppen zu unterscheiden. In der Regel bezieht sich jeder Mensch auf mehrere Referenzgruppen, mit dem Alter werden es mehr; man wendet sich je nach der Art der zu lösenden Aufgabe oder des zu lösenden Problems an eine jeweils andere Referenzgruppe, wobei die Normen der verschiedenen Referenzgruppen sich gegenseitig bestimmen bzw. sich nicht berühren oder auch in Widerspruch zueinander geraten können. Ausführlicher S. E. Durkheim, *The Division of Labor in Society* (New York 1933); R. K. Merton, *Social Theory and Social Structure* (New York 1968); F. Fukuyama, *Trust, The Social Virtues and the Creation of Prosperity* (New York 1996).
- 2 So wird – nach einer kognitiv ausgerichteten Interpretation von Subkultur – Kultur als die Gesamtheit der mentalen Strukturen und Zeichen verstanden, die alle Mitglieder einer Gesellschaft teilen und akzeptieren (deshalb wird Kultur manchmal definiert als ein Synonym für die Menge aller existierenden Subkulturen), und eine Subkultur ist demnach eine bestimmte *Auswahl* aus dem kulturellen Ganzen, die von den jeweiligen Gruppen oder Individuen getroffen wird, wobei die Vorsilbe *sub* die sekundäre Stellung der Varianten in Bezug auf die Basiseinheit bezeichnet. Die Tatsache, dass es Subkulturen gibt, ist, vorausgesetzt, dass bei weitem nicht jede Gruppe zu einer Subkultur wird, eine unvermeidliche Folge von kultureller Desintegration, einer Situation also, in der jeder relativ frei aus einer Vielzahl von möglichen Denkansätzen und Positionierungen die ihm passenden auswählen kann und muss. Vgl. LYOTARDS Definition von Kultur als Konsens, der es möglich macht, den Wissenden vom Unwissenden zu trennen. Vgl. J.-F. Lyotard, *Das postmoderne Wissen* (Köln/Wien/Weimar 1986). Siehe auch: R. M. und F. M. Keesing, *New Perspectives in Cultural Anthropology* (New York 1971); A. L. Kroeber/C. Kluckhohn, *Culture – A Critical Review of Concepts and Definitions*, in: *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology* 47 (1952); C. F. Hockett, *A Course in Modern Linguistics* (New York 1958) sowie M. Sokolov, *Subkul'turnoe izmerenie social'nykh dvizhenii – kognitivnyj podchod*, in: *Molodežnye dvizhenija i subkul'tury Sankt-Peterburga* (St. Petersburg 1999).

- 3 M. L. GASPAROV verwendet den Begriff Referenzgruppe auf die Literatur bezogen als Synonym für «Zirkel», d. h. für den engen Freundeskreis, dem der Autor angehört (M. L. Gasparov: *K stat'e M. Berga «Gamburgskij sčët»*, in: *NLO* 34 (1998), S. 110). Er meint damit, dass der Autor die Mitglieder seiner Referenzgruppe persönlich kennt, was allerdings nur dann möglich ist, wenn die Referenzgruppe eine marginale Stellung einnimmt, wie dies z. B. beim Samisdat der Fall ist. Sogar wenn die Literatur als Underground existiert, wendet sich, wie im Weiteren noch gezeigt werden soll, der Autor selten ausschließlich an seinen persönlichen Bekanntenkreis. Oder anders gesagt: Die reale und die fiktive Referenzgruppe sind nicht identisch. Was die Bedeutung für die psychologische Stabilität betrifft, siehe auch F. Fukuyama, *Trust, The Social Virtues and the Creation of Prosperity* (New York 1996).
- 4 So meint Olga SEDAKOVA in ihrer Untersuchung der Erfolgschancen der «erfolglosen pythischen Kunst», dass die Zahl der Leser «vergleichbar ist mit der ihrer Autoren, derer es hier vielleicht auch «vier oder fünf» gibt. (O. Sedakova, *Uspech s čelovečeskim licom*, in: *NLO* 34 [1998], S. 124).
- 5 Erinnern wir uns daran, dass nach BOURDIEU das symbolische Kapital (mehr als andere entsprechende Kategorien des sozialen Erfolgs) nichts anderes ist als soziales und kulturelles Kapital, das in ökonomisches Kapital umgewandelt werden kann, falls es die Anerkennung einer Gruppe findet, die im Kulturfeld eine bedeutende Position einnimmt.
- 6 Um ein Beispiel für eine Parodie anzuführen, bei der Energie in den Bereich der Macht übertragen wird, möchten wir einen Abschnitt aus Vladimir SOROKINS Roman *Goluboe salo (Der hellblaue Speck)* zitieren, der in sich einen Prozess einer Metaphernmaterialisierung darstellt. Adolf HITLER, einer der Protagonisten des Romans, nimmt an einer Diskussion mit THÄLMANN teil. «Um das Gleichgewicht nicht zu verlieren, spreizte Adolf seine Finger, damit er sich darauf abstützen könne. Seine Finger krümmten sich und leuchteten grünlich auf. Der Saal bemerkte es nicht sogleich. Doch von Hitlers Händen ging eine unsichtbare Welle von Energie aus, die die betrunkenen Bürger durchbohrte und nüchtern machte. [...] Als Hitler seiner Kraft gewahr wurde, hob er seine Arme der Menge entgegen. Über seine Fingerkuppen liefen blaue Funken, ein Knacken war zu hören, und zehn blaue Blitze drangen gleich Fingernägeln in den schwitzenden Körper der Volksmasse. «Blut und Boden», sprach Hitler. «Blut und Boden», flüsterten Hunderte deutscher Lippen. Eine Ewigkeit schien zu vergehen. Hitler liess die Arme wieder sinken. Das Leuchten und die Blitze erloschen. Einen Augenblick lang starrte ihn die Menge verdutzt an, dann ließ sie begeisterte Schreie erschallen, und eine Welle von Volksbegeisterung fegte Adolf vom Tisch.» (Vladimir Sorokin, *Goluboe salo* [Moskva 1999], S. 308). Damit HITLER die Machtzonen mit Blut und Boden beherrschen kann, ist es für ihn wichtig, dass man akzeptiert, dass er eine Position mit übernatürlichem symbolischem Kapital einnimmt, das hier auch seine parapsychologische Fähigkeit, Überredungsenergie zu erzeugen, verkörpert.

- 7 Vgl. DURKHEIMS Gedanken zur Rolle einer Gruppe, die sich nicht darauf beschränkt, ganz allgemeine Ergebnisse einzelner Abmachungen in den Rang verbindlicher Vorschriften zu erheben, sondern sich aktiv in die Bildung eines Vorbilds einmischt. Vgl. E. Durkheim, *The Division of Labor in Society* (New York 1991).
- 8 Vgl. TIMENČIKS Überlegungen zum Einfluss einer Lesergruppe auf die Sinnhierarchie eines Textes: «Die Leser kann man verschieden klassifizieren, wesentlich ist, dass die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe die Sinnhierarchie der von ihnen akzeptierten Mitteilungen umgestaltet und die Karte des Textes neu zuschneidet (Roman Timenčik, *K voprosu o snova prokljatom prošlom*, in: *NLO* 32 [1998], S. 199).
- 9 VGL. SVETLANA BOYMS Überlegung, dass der Erfolg eines Schriftstellers oder Künstlers auch davon abhängt, in wie weit er zu einer bestimmten Kulturinstitution passt (Svetlana Boym, *Konec nostalgii?* in: *NLO* 39 [1999], S. 93).
- 10 Zu den ersten, die der Frage des literarischen Erfolgs nachgingen, gehörten Charles DUCLOS in seinen *Betrachtungen über die Sitten dieses Jahrhunderts* und D'ALEMBERT in *Essai sur la société de gens de lettres et des grands* (1752) und seiner *Geschichte der Mitglieder der Académie française*. Vgl. Charles P. Duclos, *Considération sur les mœurs de ce siècle* (Cambridge 1939); D'Alembert, *Histoire des membres de l'académie française morts depuis 1700 jusqu'en 1771* (Paris 1787); John N. Pappas, *Voltaire and d'Alembert* (Bloomington 1962).
- 11 Nach S. KOZLOV erwies sich für die russischen Literaturwissenschaftler der Übergang von der Poetik zur Literatursoziologie schon immer als schwierig. Ende der zwanziger Jahre machten die russischen Formalisten einen Anlauf, sich mit der Problematik des «literarischen Erfolgs» auseinander zu setzen, sie sahen darin, wie übrigens auch die späteren russischen Philologen, allerdings einen «schicksalhaften Punkt». «Die Literatursoziologie war stets ein *skandalon* im antiken Sinne des Wortes, d. h. sowohl eine Verführung wie auch ein Stein des Anstoßes und eine Falle. [...] Wie dem auch sei, die russische Philologie hat sich über fast siebenzig Jahre hinweg mit dem ärmlichen theoretischen Erbe vom Ende der zwanziger Jahre und vor allem mit dem bis zur Unkenntlichkeit abgenutzten Begriff des «literarischen Seins» begnügt.» (S. Kozlov, *Sociologija literaturnogo uspecha (ot redaktora)*, in: *NLO* 25 [1997], S. 5). Nach Ansicht vieler Wissenschaftler sind jedoch die Vorstellungen davon, was literarischer Ruhm sei und welche Mechanismen ihn herbeiführen und verbreiten, eine «nicht unwichtige Komponente bei den Vorstellungen davon, was der Platz des Schriftstellers in der Kultur und in der Gesellschaft im Ganzen sei, und eine Untersuchung der Entwicklung der Vorstellungen von Ruhm in den verschiedenen Epochen wäre sicher in mancherlei Hinsicht interessant» (G. E. Potapova, «*Vse prijateli kričali, kričali ...*» (*Literaturnaja reputacija Puškina i evolucija predstavlenij o slave v 1820–1820-e gody*), in: *Legendy i mify o Puškine* (St. Petersburg 1995), S. 135).
- 12 Wie V. ŽIVOV zeigt, wird die schriftstellerische Tätigkeit dann als Beruf aufgefasst, wenn es einen Buchmarkt gibt. «Dann nämlich wird die literarische Arbeit zu einer Quelle für ein ständiges Einkommen oder kann es vielmehr werden. In Frankreich hat sich eine solche Situation bereits Anfang des 18. Jahrhunderts herausgebildet, in

Deutschland und England in der Mitte des 18. Jahrhunderts [...]. In dieser Hinsicht hinkt Russland um fast ein Jahrhundert hinterher» (V. Živov, *Marginal'naja kul'tura v Rossii i roždenie intelligencii*, in: *NLO* 37 [1997], S. 24).

- 13 Nach Ansicht von Timothy BINKLEY kann von einem Zusammenhang zwischen den ästhetischen und den physischen Eigenschaften eines Kunstwerks gesprochen werden, wenn die Ersteren die «Seele» und die Letzteren den «Körper» eines Werks bilden. Die Analogie zwischen dem Werk und dem Menschen ist nicht zufällig, «weil sie ein passendes Modell für das Verständnis eines Kunstwerks als einer Entität liefert, die an zwei offensichtlich ganz unterschiedliche Arten von Interesse appelliert. Das erklärt z. B. die Grundlage für den Zusammenhang zwischen Schönheit und Geld.» BINKLEYS Gedanken sind heute weitgehend veraltet, da das, was er unter «Schönheit» oder «Seele» eines Werks versteht, entsprechende Projektionen im sozialen Raum hat, dabei aber auch tatsächlich verschiedenen Interessen entspricht.
- 14 A. M. Pančenko, *Russkaja kul'tura v kanun petrovskich reform* (Leningrad 1984), S. 150.
- 15 Vladimir Dal', *Tolkovyj slovar' živago velikorusskago jazyka* (1882), Bd. 4, S. 514.
- 16 Gasparov, S. 110.
- 17 Diesen Satz wiederholte PUŠKIN mehrmals in einem Gespräch mit dem französischen Literaten LOEVE-VEIMAR am 17. Juni 1836. Vgl. R. G. Skrynnikov, *Duel' Puškina* (St. Petersburg 1999), S. 223.
- 18 Potapova, S. 138.
- 19 So behauptete Anfang der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts N. A. MEL'GUNOV, ein ehemaliger Bewunderer PUŠKINS, in einem Brief an S. P. ŠEVYREV, dass «Puškins Zeit nun vorbei» sei. «Nicht nur die Puškinmode ist vorbei, er verliert auch eindeutig an Talent.» Weiter kommt er zum Schluss: «Ich spreche nicht von Puškin dem Schöpfer des *Godunov* etc.; das war ein anderer Puškin, das war ein Dichter, der Hoffnungen weckte und versuchte, diesen gerecht zu werden. Gefallen ist Puškin, gefallen, und ich gebe zu, es tut mir sehr leid. Oh Ehrgeiz, oh Geldgier!» (R. G. Skrynnikov, *Duel' Puškina* [St. Petersburg 1999], S. 223). Typisch ist, dass als Grund für ein angebliches Nachlassen des Talents PUŠKINS und dafür, dass er seine Position als «erster Dichter» verloren hatte, die Geldgier genannt wird.
- 20 Ju. M. Lotman: *Kul'tura i vzryv* (Moskau 1992), S. 97.
- 21 Ebd., S. 85.
- 22 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Darmstadt 1962).
- 23 Nach Ansicht von G. E. POTAPOVA war Ruhm zu Lebzeiten für die Schriftsteller aus dem Kreise PUŠKINS nicht von entscheidender Bedeutung. «Aufgezogen im Geiste der Vorstellungen der Aufklärung, dass letztendlich der gebildete Geschmack über all die kurzlebigen Verirrungen des Publikums siegen wird, fanden sie Trost darin, vom engen Schriftstellerkreis verstanden zu werden, und konnten ruhig und weise darauf warten, dass irgendwann einmal die Zeit jedem die ihm gebührende Anerkennung zukommen lassen würde» (Potapova, S. 145). Es handelt sich hier jedoch um Trost in einer Situation, da die Zeitgenossen einem Autor keine Anerkennung mehr zollen.

- Die Meinung der Zeitgenossen tritt viel öfter in der Form des Kompliments als in der Form von Geringschätzung oder Nichtbeachtung auf.
- 24 Über die einander ähnlichen Arten des Appellierens ans Volk in Sowjetrußland und in Nazideutschland siehe Hans Günther, *Socrealističeskij kanon* (Moskva 2000), S. 384–385.
 - 25 Das lässt sich damit erklären, dass es gerade die Staatsmacht ist und nicht die Macht der Gesellschaft (im ökonomischen Sinne also der Markt), die traditionell über jene Mechanismen verfügt, die bestimmen, ob eine Schriftstellerstrategie als erfolgreich gelten kann oder nicht. Nach DUBIN hat in Rußland der Druck der integralen Literaturideologie – «und allein schon der Druck ist Ausdruck der engen Verflechtung der gebildeten Schichten mit den Programmen für die Entwicklung des sozialen Ganzen «von oben» und mit der Macht als hauptbefugtem Motor dieses Prozesses» (B. Dubin, *Sjužet poraženija (neskol'ko obščesociologičeskich primečanij k teme literaturnogo uspecha)*, in: *NLO* 25, 1997, S. 128–129) – verhindert, dass Massensliteratur Anerkennung finden könnte («wobei sie faktisch auf die eine oder andere Weise ja doch existierte»). Symptomatisch ist, dass DUBIN den Begriff «Macht» ausschließlich als Staatsmacht versteht, wobei er offensichtlich der Annahme ist, dass weder die Gesellschaft noch die Kultur über Macht verfügen, womit man schwerlich einverstanden sein kann. DUBINS Bemerkung jedoch, dass die Literaturideologie vor allem von der Staatsmacht abhängig ist und seine Überlegungen zu den Folgen dieses Abhängigkeitsverhältnisses sind richtig.
 - 26 So schreibt POTAPOVA in ihrer Analyse von PUSCHKINS *Denkmal*, dass «Puschkin in diesem Gedicht deutlicher als anderswo die Größe des *postumen Ruhms* den zeitgenössischen Beanstandungen entgegenhält, die zu verachten seien und verachtet werden sollen» (Potapova, S. 143). Ruhm in einen Gegensatz zu Tadel zu bringen, ist jedoch kaum korrekt, logischerweise sollte dem postumen Ruhm der Ruhm zu Lebzeiten entgegeng gehalten werden, da die Zeitgenossen die Dichter ja nicht immer beanstanden, sondern genauso oft auch loben, und die Gegenüberstellung von «etwas ist da» respektive «es fehlt» gibt kaum so viel her.
 - 27 Michail Jampol'skij, *Demon i labirint* (Moskva 1996).
 - 28 Vgl. DURKHEIMS Vergleich des Prinzips der Arbeitsaufteilung mit der «Aufteilung der geschlechtlichen Arbeit», die sich nicht nur auf die Geschlechtsfunktionen (die sekundären inbegriffen), sondern auch auf die organischen und sozialen bezieht. E. Durkheim, *The Division of Labor in Society* (New York 1991).
 - 29 Vgl. die dreifache Unterteilung, die PRIGOV für die Formalisierung des Erfolgs beziehungsweise Nichterfolgs einer Schriftstellerstrategie macht: die Befriedigung der kulturellen Ambitionen, materielles Wohlergehen und Befriedigung durch eine Tätigkeit. Auf unser System bezogen, entspräche die Befriedigung der kulturellen Ambitionen der inneren Befriedigung, das materielle Wohlergehen dem Geld und die Befriedigung durch eine Tätigkeit dem Ruhm. Dass PRIGOV die Hauptkonstante, nämlich die Macht, nicht zu den Größen des Erfolgs zählt, kann man nicht als mangelndes Interesse an Fragen rund um die Aneignung und Umverteilung von Macht verstehen,

- sondern als Auffassung, dass der Kampf um Macht eine immanente Eigenschaft eines Kunstwerks ist (D.A. Prigov, *Sčet v gamburskom banke*, in: *NLO* 34 [1998], S. 114).
- 30 Nach SMIRNOV hätte die sowjetische Literatur nie eine derartige Bedeutung im sozialen Raum gewinnen können, wenn neben den ideologischen Kampagnen, die immer wieder die öffentliche Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Werk lenkten, dem Autor nicht auch noch zusätzlich prestigeträchtige und bedeutende, in Geld zum Ausdruck kommende Preise sowie hohe Honorare verliehen worden wären, die die Schriftsteller zu den beinahe wohlhabendsten Leuten im Land machten (Igor' Smirnov, *Svidetel'stva i dogadki* [St. Petersburg 1999], S. 66). Sicher, SMIRNOV fixiert den sozialen und symbolischen Wert der Preise wie auch des Einflusses auf das ideologische Feld, doch er legt viel Gewicht gerade auf das ökonomische Kapital des Schriftstellers, das die Literatur für die Autoren und Leser zu einer so anziehenden Betätigung machte.
 - 31 Nach BARTHES kommen in der Literatur die sozialen Verpflichtungen der Sprache mit besonderer Deutlichkeit zum Ausdruck, ohne dass dadurch ihre Widersprüchlichkeit aufgehoben wäre, weil die Literatur sowohl die bestehende Macht als auch den Selbstentwurf der Macht repräsentiert (Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* [Paris 1953]).
 - 32 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. (Paris 1992).
 - 33 So findet PRIGOV, dass die verschiedenen Kombinationen von Erfolgsparametern je nach Charakter des Autors unterschiedliche kompensatorische und abfedernde Eigenschaften aufweisen. Die einen verzichten auf materielles Wohlergehen und Befriedigung durch eine Tätigkeit um der Befriedigung der kulturellen Ambitionen willen (d.h. auf die innere Befriedigung und Geld um der kulturellen Ambitionen willen), andere ziehen Geld vor, ihnen sind innere Befriedigung und Ruhm völlig gleichgültig, während bei den dritten «die Befriedigung durch eine Tätigkeit den Wunsch nach materiellem Wohlergehen und Befriedigung kultureller Ambitionen wegbläst, ja betäubt» (Prigov, S. 115). Symptomatisch ist, dass PRIGOV eine Lebenssituation als «kulturelle Unzurechnungsfähigkeit» interpretiert, in der der inneren Befriedigung, verglichen mit den anderen Erfolgsparametern, eine größere Bedeutung beigemessen wird, was ja gewöhnlich auf diejenigen zutrifft, denen zu Lebzeiten keine Anerkennung zukommt.
 - 34 Vgl. z. B. Žukovskij's Überlegungen zur Abhängigkeit vom Mäzenatentum: «Leidenschaftsloses, wohlverdientes Lob von Auserwählten, deren hohe Meinung die allgemeine Meinung lenkt, ja sie ersetzen kann, das ist wahrer, fortwährender Ruhm, den zu suchen sich lohnt!» (V. A. Žukovskij, *estetika i kritika* [Moskva 1985], S. 165–166). Betrachtet man diese Präferenz für «das Lob von Auserwählten» eingehender, wird deutlich, dass der Autor, der nach Anerkennung seiner Strategie trachtete, gerade von diesen «Auserwählten» ganz besonders abhing. Die Autorität der *Auserwählten* wurde dadurch noch gefestigt, dass sie verschiedene Instrumente zur Förderung des Autors in der Hand hatten.
 - 35 Ein Wechsel beim Einfluss verschiedener Referenzgruppen und der wachsende Druck des Marktes führten dazu, dass GOGOL', im Unterschied zu PUŠKIN, lieber bei seinen

Zeitgenossen Erfolg hatte, als erst nach seinem Tod berühmt zu werden. «Im Unterschied zu den Schriftstellern der Epoche Puškins wird für Gogol' gerade der Ruhm zu Lebzeiten eine entscheidende Rolle spielen, oder genauer gesagt, das *Gericht* der Zeitgenossen, ihr Urteil, das die Bedeutung der Werke eines Autors zu Lebzeiten ausmacht. Es sollte sich zeigen, dass dieser Wandel im Selbstbild des Schriftstellers wichtig war für das Schicksal der Schriftsteller der gesamten nachfolgenden russischen Klassik» (Potapova, S. 146).

Boris Groys

Kunst als Valorisierung des Wertlosen

Jede künstlerische Geste, insbesondere wenn sie gelingt, kann den unterschiedlichsten assoziativen Reihen zugeordnet werden und macht beinahe unendlich viele Kommentare möglich. Doch unter dieser Vielfalt an Assoziationen und Kommentaren gibt es immer die, die einem an erster Stelle in den Sinn kommen, und sie sind denn auch besonders interessant für eine eingehendere Betrachtung, da sie den Vorteil haben, trivial zu sein. Nur auf den ersten Blick bedeuten die trivialen Assoziationen eine Verarmung der Wahrnehmung von Kunst, in Wirklichkeit verleihen gerade sie ihr eine besonders große Wirkungskraft. Hat ein Künstler für eines seiner Werke z. B. eine große Menge schwarzen Kaviars verwendet, so kann das die Phantasie des Interpreten leicht zu den wildesten psychoanalytischen Spekulationen anregen und auf verschiedene Theorien über die Symbolik von Wunschvorstellungen bringen. Bei Kaviar kann man auch daran denken, dass er oft, wenn auch nicht immer ganz gerechtfertigt, mit Russland in Verbindung gebracht wird, dann bieten sich einem politische Deutungen an, denen man weiter nachgehen kann. Damit wird allerdings die erste, sehr simple Assoziation verdrängt, die ganz unmittelbar von unserem kulturellen Umfeld vorgegeben wird: Schwarzer Kaviar ist ziemlich teuer und normalerweise ein Zeichen für Luxus. Verwendet man Kaviar für ein Kunstwerk, so wird dies jedoch nicht direkt mit Luxus assoziiert wie Gold z. B. oder Marmor. Kaviar inmitten von Gold, Marmor und Spiegeln zu essen scheint etwas sündhaft Verlockendes an sich zu haben, Kaviar auf einem Kunstwerk hingegen wird sogar visuell nicht mit Reichtum, sondern eher mit Armut und Askese in Zusammenhang gebracht, allerdings nicht einer bescheiden und würdevoll erduldeten Armut, sondern einer ästhetisierten und folglich ironisch gemeinten Armut. Dieser Anblick von scheinbarer und ästhetisierter Armut, hervorgerufen durch bewusst teure Mittel, wirft vorerst einmal die Frage auf, in welchem Verhältnis denn überhaupt die moderne Kunst zum Wert und Preis ihrer Produkte steht.

Die moderne Kunst hat einen ungeheuren Schatz an Erfahrungen in der Ästhetisierung von Armut gesammelt. Bereits die Kunst der Avantgarde war von allem Anfang an eine arme Kunst, die eine Vorliebe für billige Dinge und Materialien hatte, die fast nichts kosteten. Mehr als alles liebt es die Kunst des 20. Jahrhunderts, den Müll der heutigen Welt zu verwenden, alle möglichen abgebrochenen Teile und Stückchen, Scherben, Zweige, Steine, Ziegel und nutzlose Gegenstände, Abfall, den niemand mehr braucht. Ebenso sind Bruchstücke von Ideologien und Kulturformen beliebt, die der technische Fortschritt nicht anerkennt, wie Mythologien, die Astrologie, Alchemie, Anthroposophie oder inzwischen eben auch der Marxismus-Leninismus. Wird man in der Kunst mit Abfall konfrontiert, assoziiert man sie gerade mit der Funktionslosigkeit von Müll, weil er unnötig und überflüssig ist: Ganz im Einklang mit traditionellen Vorstellungen ist ein Kunstwerk an sich etwas Überflüssiges, nicht Funktionelles, das man nur «uninteressiert betrachten» kann. Nach allgemeinem Dafürhalten lohnt es sich erst gar nicht, sich in der Betrachtung von Abfall zu verlieren, man wirft ihn einfach weg. Darin erinnert Abfall an etwas noch Höheres als Kunst, was schon seit Alters her den Künstler fasziniert hat: das sakrale Opfer. In unserer Zivilisation, die auf dem Tauschprinzip aufgebaut ist, entspricht nur der Abfall der romantischen Ökonomie der Verschwendung im Sinne Georges BATAILLES: Abfall wird ohne Entgelt weggeworfen, wie ein reines Geschenk an das Sein. Und wenn nun die Ökonomie des sakralen Opfers der Wahrheit entspricht und der Mensch tatsächlich vom Sein etwas Gleichwertiges erhält für das, was es dem Sein unentgeltlich gibt, dann erklärt das einiges im modernen Leben. Doch wie dem auch sei, die Kunst verwendet bereits seit vielen Jahrzehnten mit Erfolg die sakrale Aura der unterschiedlichsten Abfälle und hat so die Galerien und Museen der modernen Kunst in etwas zwischen einem Tempel mit darin ausgestellten Gaben von Gläubigen und einer riesigen städtischen Müllhalde verwandelt.

Dass die Kunst in Russland begann, sich mit Armut und Abfall zu beschäftigen, ist oft als eine Art von Sozialkritik interpretiert worden, deren Ziel es ist, die gesellschaftlichen Zustände zu verbessern: Aus sozialkritischen Gründen werde von der Avantgarde bewusst Armut dargestellt, um die Gesellschaft auf sie aufmerksam zu machen und damit die Armut im realen Leben bekämpft werde. Nun ist aber Kunst natürlich immer auf Erhaltung aus,

insbesondere auf Selbsterhaltung, und nicht auf Vernichtung. Der Grund für das aufkommende Interesse der Kunst an Armut und Abfall ist eher in einer Angst zu suchen, die die progressiven Theorien über die Entwicklung der Gesellschaft auslösten. Angesichts des drohenden Siegs dieser Theorien wollte die Kunst zu jener Zeit offensichtlich weniger die ihr teuren Abfälle des Lebens wegschaffen als diese vielmehr wenigstens in Museen erhalten und so vor ihrer völligen Vernichtung in der Realität bewahren. Fast jeder Künstler der Moderne hat sich mit dem Thema einer nostalgischen Rettung der «dunklen Winkel» des Lebens vor dem unabwendbaren Fortschreiten des Rationalismus befasst. Da Kunst wesentlich von den Mechanismen des Konservierens ihrer Werke abhängt, ist sie stets instinktiv konservativ, reaktionär. Auch wenn Kunst mit progressiven Ideen spielt, so tut sie das nur, weil sie darin die Konservatoren und Kuratoren der Zukunft sieht, die die Kunst der Gegenwart für zukünftige Generationen erhalten respektive auch ablehnen können.

Aber der entscheidende Beweggrund dafür, dass sich die Kunst für wertlose Dinge interessiert und sie als Hauptobjekte für ihre Ästhetik verwendet, liegt natürlich darin, dass sich in unserem Jahrhundert auf diese Weise der Wille zur Macht kundtut. Die Künstler wollten nicht mehr das darstellen oder verwenden, was außerhalb der Kunst bereits einen sakralen, ideologischen oder künstlerischen Wert verliehen bekommen hatte oder was einfach vom Preis her hoch eingeschätzt worden war, sie wollten sich abwenden von überlieferten Werten. Stattdessen proklamierte die Kunst, es stehe in ihrer eigenen Macht, den Dingen einen Wert zu geben, und zwar durch einen Akt der Einverleibung, einen, wenn man so will, Akt der «Verkunstung». Einst war es das Privileg der Kirche gewesen, sie hatte durch einen einzigen Sakralisierungsakt Dingen Wert verleihen können, denen nach weltlichen Kriterien keiner zustand. Die moderne Kunst ist vor allem einmal eine Sammlung solcher Reliquien. Hierin gründet auch die ihr von allem Anfang an eigene Liebe zu völlig armseligen, erbärmlichen Dingen; wie einst durch ein einfaches Holzkreuz, das im Gegensatz zu den Reichtümern der Welt stand, manifestiert sich in diesen ärmlichen Dingen mit großer Deutlichkeit die magische Macht der Auserwähltheit, das Wunder, dass die Berührung mit einem Heiligen oder einem Künstler aufwertet. Deshalb wird doch recht oft angenommen, dass in der modernen Kunst die Wahl des Objekts, das man zu Kunst ma-

chen möchte, ganz dem freien Willen des Künstlers überlassen sei, dass dieser Wille etwas zu tun hat mit den Bedingungen für die Willensdemonstration und deshalb nur anhand bestimmter Gegenstände bekundet werden kann, die von der Gesellschaft so gut wie gar nicht als wertvoll erachtet werden: Nur solche Dingen können vom Künstler selbst erstmals als wertvoll betrachtet werden und gleichzeitig den Künstler aufwerten. Die frühen Künstler der Avantgarde verkündeten ihren Glauben an das Nichts, angesichts dessen alle Werte entwertet und umgewertet würden: Das, was zuvor «alles» gewesen war, d. h. das, was Reichtum und Anerkennung verkörpert hatte, wurde für nichtig erklärt, d. h. zu Abgeschmacktem, zu Kitsch erkoren. Was nun aber «fast nichts» zu sein schien, wie eben der «von den Bauleuten weggeworfene» Müll, wurde stark aufgewertet, wurde zu «allem» gemacht, d. h. zu einem Zeichen für das große und verborgene Nichts. Die Kunst unserer Zeit kann man für ein Symptom einer jener Anfälle negativer Theologie halten, die über viele Jahrhunderte hinweg immer wieder in verschiedenen Ausformungen die europäische Zivilisation erschüttert haben. Daher auch ihre moralische Rigorosität, der Kampf gegen die Götzen, die Liebe zum Armseligen, zu dem, wovon man sich allgemein abgewendet hat und was als Metapher für das Verborgene dient. Ein radikaler religiöser Universalismus zeigt sich immer in einem besonderen Interesse für das Armselige, Banale und Abstoßende. Deshalb muss die heutige Kunst eine innere Verwandtschaft mit der Ästhetik der Armut, der Reduktion und der Askese empfinden, denn gerade diese schlägt eine Brücke zur heldenhaften Epoche der Avantgarde, als sich die unmittelbare Macht der Magie der Kunst über die gesellschaftlichen Werte offenbar in ihrer reinsten Form äußerte. Daher die ständigen «fundamentalistischen Bekehrungen» zu dieser Ästhetik, die allerdings nie ganz frei von einem deutlichen Anflug von Nostalgie sein können. Denn wir leben in einer Zeit, die sich inzwischen gänzlich verändert hat. Eine Ästhetik der Armut wird heute sofort als ein gesellschaftlich anerkannter künstlerischer Wert verstanden. Die Museen sind voll davon, ja sie müssen sogar eine Auswahl treffen. Und gewählt werden jene «armen Dinge», von denen bereits zur Genüge bekannt ist, dass sie eigentlich ziemlich viel kosten, oder von denen zu erwarten ist, dass ihr Preis einmal stark ansteigen wird, ähnlich wie es mit den Reliquien zur Zeit der Herrschaft der Kirche war. Auch die Kirchen sind praktisch zu Museen geworden, wodurch die neue Theologie der Kunst ihren endgültigen

Sieg errungen hat. Gleichzeitig hat diese atheistische Theologie im Vergleich zur traditionellen Theologie ein auffallendes ökonomisches Minus: Sie anerkennt nur die historische Unsterblichkeit des Künstlers, die sich im Aufbewahren seiner Arbeiten in den Museen ausdrückt, was erhebliche finanzielle Investitionen erfordert, nicht aber sein Seelenheil, das zuvor nichts gekostet hatte. In der Folge steigt der Wert der Kunstreliquien als solche noch mehr. Der Preis und die finanziellen Ausgaben für das Aufbewahren und Ausstellen der «armen Objekte» von DUCHAMP oder BEUYS lässt einen unwillkürlich an Luxus wie z. B. an schwarzen Kaviar denken.

Zudem hat sich auch im Schicksalsweg der Abfälle vieles geändert, allem voran dank der Ökologie. Auch wenn sich die Ökologie auf den ersten Blick um die unberührte und jungfräuliche Natur bemüht, so befasst sie sich im Grunde doch ausschließlich mit Abfallprodukten, mit Weggeworfenem, Speiseresten, Müll und Mülldeponien. Eine Ästhetik des Abfalls wird allmählich auch in Fernsehprogrammen dominant, in Zeitungsdiskussionen, in der Sprache der Politiker. Der Abfall wird immer mehr in den ökonomischen Zyklus einbezogen und hört deshalb allmählich auf, der Kunst als Objekt zu dienen, wie das zuvor der Fall gewesen ist. Die Kunst entdeckte als Erste, dass man ein ästhetisches Recycling betreiben kann, nun folgen auch das ökonomische und das politische Recycling. Das Resultat ist, dass auch traditionell wertvolle Dinge abgewertet werden, da man weiß, woraus sie bestehen, mit großer Wahrscheinlichkeit nämlich aus Abfall und Dreck. Sogar echtes Gold oder Marmor scheinen heutzutage lediglich eine postmoderne Simulation zu sein. Und ist der Kaviar, den wir essen, auch nicht synthetisch, so hat man keine Ahnung – oder aber man weiß nur zu gut – worin die liebe Fischmutter umhergeschwommen ist und wovon sie sich ernährt hat. In diesem Kreislauf von Produkten und Abfällen ist ein sakrales Opfer allein schon deshalb schwierig, weil man sogleich mit Problemen wie Lagerung, Aufräumen, Transport, Verarbeitung etc. konfrontiert ist, die insgesamt kostspieliger sind als das Opfer selbst.

Das asketisch anmutende, Armut ästhetisierende Kunstobjekt aus Kaviar macht die Zweideutigkeit des Pathos der Avantgarde deutlich, ironisiert ihren Anspruch, mit den Mitteln der Kunst eine reine Subjektivität, eine spontane Magie, ein Nichts zum Ausdruck zu bringen. Armut in der heutigen Kunst ist ein reiner Luxuseffekt, das Resultat eines freien Vergeudungsakts,

eines Akts von Zerstörung und Entwertung einer wertvollen Ware, die aus dem Bereich der üblichen Mengen und der normalen Verwendung herausgenommen worden ist, um allein um des künstlerischen Effekts willen zerstört zu werden: Die Kunst macht zuerst ganz bewusst Abfall aus einem qualitativ hochwertigen Produkt, das eigentlich für etwas ganz anderes bestimmt gewesen ist und entsprechend hätte verwendet werden können, um dieses nachher zu ästhetisieren, wobei man in der bereits bestehenden Tradition eines avantgardistischen Fundamentalismus steht, der dieserart aus sich heraus ins Absurde führt. Es scheint, dass so die ursprüngliche Intention BATAILLES und anderer Kritiker der modernen rationalistischen Zivilisation verwirklicht wird, die im Luxus, in einer willkürlichen Vergeudung materieller Werte, in einer unvernünftigen und zerstörerischen Verwendung einen authentischen Ausdruck einer aristokratischen und künstlerischen Freiheit sahen. Doch in der heutigen Zeit leuchtet jedem ein, dass es wohl eher ein zerstörerischer und rettender Vandalenakt ist, wenn man im Restaurant Kaviar isst, als wenn man ihn in ein Kunstwerk einfügt. Die heutige Konjunktur auf dem Kunstmarkt ist so, dass der Wert des für ein Kunstwerk verwendeten Kaviars nicht nur nicht sinkt, sondern im Gegenteil sogar beträchtlich steigt, so dass dieser rein künstlerische Akt keine Vergeudung bedeutet, sondern eher eine Investition. Wenn die Kunst anfänglich von wertlosen Gegenständen Gebrauch machte und diese in etwas mit einem bedeutenden Wert umsetzte, so hat sie sich allmählich ein solches kommerzielles Potential zugelegt, dass sie jetzt in der Lage ist, sogar bisher als Luxus betrachtete Dinge zu ästhetisieren, ja ihren Wert noch zu erhöhen, ein Luxus, der zudem, wie bereits gesagt, in der vollständigen Massengesellschaft innerlich abgewertet worden ist. Der Kunstmarkt triumphiert über den einfachen Markt, da sein Mechanismus effektiver ist. Im herkömmlichen Markt muss, damit ein Wert entstehen kann, etwas hergestellt werden und dadurch auch eine Nachfrage aufkommen. Auf dem Kunstmarkt genügt es, wenn aus dem Fluss des Lebens eine Wahl für einen bestimmten Gegenstand getroffen und diesem ein Wert als Kunstwerk beigemessen wird, damit dieser Wert auch tatsächlich entsteht. So manifestiert sich auch im Kunstmarkt auf besonders anschauliche Weise das Magische, das einer Wertgebung anhaftet: Hier entsteht der Wert nicht infolge einer Arbeit, nicht weil Bedürfnisse befriedigt würden, er resultiert aus der Übertragung eines Gegenstands auf eine andere Ebene, auf der

er exponiert ist, die seinen Platz in der Kulturhierarchie ändert und macht, dann man ihn mit anderen Augen betrachtet. In der heutigen Zeit gehorcht alles den Gesetzen des Marktes, doch die Art, wie ein Preis, ein Wert entsteht, hat einen fast neoreligiösen Anstrich bekommen. Sollte Max WEBER recht haben, wenn er den Kapitalismus auf den Protestantismus zurückführt, so natürlich nicht, weil die protestantische Ethik Arbeit und Disziplin fördert, sondern allein deshalb, weil der Protestantismus, verstanden als eine Variante negativer Theologie, einst genauso dem Trivialen einen Wert beimaß und deshalb mit der Zeit das, was zuvor als Luxus gesehen wurde, trivialisieren und sich zu Eigen machen konnte. Kunst überschreitet laufend die eigenen Grenzen, um im Bereich des Banalen und Unbeachteten nach neuen Metaphern für das Verborgene zu suchen. Doch da das Verborgene *per definitionem* verborgen ist und bleibt und da die Grenzen der Kunst durch die Metaphern für das Verborgene nicht überwunden, sondern nur verschoben werden, steigern Zerstörung und Kritik in der Kunst nur den Wert und machen ihn nicht zunichte, oder, was das Ggliche besagt, sie können den Wert nicht absolut machen. Der Kunstmarkt, wie der Markt an sich, erlösen den Künstler davor, wie früher zwischen dem Nichts und dem Absoluten wählen zu müssen, da dank dem Markt schließlich alle Dinge ihren Wert haben und etwas kosten, kein Ding aber einen absoluten Preis erlangen kann. Viele beklagen diese Erlösung und sehen darin ein Unglück, da sie meinen, dadurch seien der Kunst die wahre Hingabe und folglich auch die echte Leidenschaft abhanden gekommen. Doch die Leidenschaft, die hinter dem Versuch steht, die Wirklichkeit an sich zu verstehen, ist um nichts weniger intensiv, ja historisch sogar seltener als die Leidenschaft, die die Realität im Geiste einer der vielen, immer wieder aufkommenden Utopien umgestalten will. Zudem kann man, was die Freunde von Utopien trösten wird, die Hypothese aufstellen, dass der heutige Zynismus und Objektivismus vielleicht morgen schon als altmodischer Idealismus und eine Utopie gesehen werden.

Jelena Petrowskaja

Zur Problematik des photographischen Codes

Wir wollen den photographischen Code als eine Problematik betrachten und versuchsweise zweierlei Deutungen vorschlagen, eine direkte, bei der der Begriff Code zur Beschreibung eines photographischen Lichtbilds verwendet wird (seiner Beschaffenheit, Eigentümlichkeiten usw.), sowie eine indirekte, bei der die Photographie als solche als ein besonderer Code fungiert, als eine Metapher oder ein Schema, womit einerseits neue Erkenntnisprozesse, andererseits die Umrisse einer neuen Subjektivität aufgezeigt und benannt werden können.

Spricht man von der Photographie als einem Code, zieht man also eine Terminologie herbei, die eindeutig aus der Semiotik stammt, dann ergibt sich, dass das photographische Lichtbild, dieses unmittelbare Analogon zur Realität, im Grunde eine nicht codierte Mitteilung ist. Das photographisch erzeugte Bild mag die Parameter des aufgenommenen Gegenstands reduzieren (die Proportionen, das Licht usw.), aber es transformiert ihn nicht, was ein typisches Merkmal einer Situation ist, in der Zeichen auftreten. Man könnte auch sagen, dass das Besondere des photographischen Lichtbildes in der historisch neuen, sehr engen Verflechtung des Bildes mit seinem Referenten liegt, darin, dass es eine Photographie ohne einen Referenten gar nicht geben kann (in anderen Kunstbereichen verhält es sich anders: Dort steht zwischen dem dargestellten Objekt und dem Betrachter eine zusätzliche Instanz, nämlich der Stil). In anderen Worten heißt das, dass die Photographie sich über den Code negativ, sozusagen apophatisch definiert. Dass unser «Lesen» einer Photographie sich gerade über einen Code bildet, steht auf einem ganz anderen Blatt: Als Entität der Kultur verleihen wir einer Darstellung beim Rezipieren verschiedene Konnotationen, d. h. zusätzliche Bedeutungen; dem entspricht eine ganze Reihe von Konnotierungsprozessen, angefangen bei der direkten Manipulation der photographischen Abbildung bis hin zu Codes, die dem Bild beim Lesen hinzugefügt und anderen Kunstgattungen entnommen werden (in erster Linie der Malerei). Mit diesen Pro-

zessen hat sich Roland BARTHES eingehend in seinem Buch *Le message photographique* (1961) befasst.

In seinem Buch *Camera lucida* (1979) erarbeitet BARTHES einen spezifischen terminologischen Apparat zur Analyse der Wesensart der photographischen Abbildung. Frühere Konnotierungsprozesse fasst er unter dem Begriff *studium* zusammen, wodurch das «Relais» einer Kultur bestimmt werde. Mit *studium* bezeichnet BARTHES eine Art zerstreuter Aufmerksamkeit oder jenes «höfliche Interesse»,¹ das die meisten Photographien in uns wecken. *Punctum* hingegen meint das bloßgelegte Wesen an sich der Photographie, die zum Stillstand gekommene Zeit («es war dort»), die zu der referenziellen Struktur eines Lichtbilds gehört und den Betrachter mit dem Detail «besticht».² Überträgt man die Diskussion über *studium* und *punctum* in die Sprache der Rezeption, wozu BARTHES im Grunde anregt, dann ergibt sich, dass bei Ersterem wir es sind, die ein Photo lesen, bei Letzterem hingegen das Photo uns liest. Das heißt, dass wir es mit zwei Rezeptions- oder Wahrnehmungsweisen einer Photoaufnahme zu tun haben, wobei die eine Distanz und die andere das augenblickliche Verschwinden verkörpert. Diese Wahrnehmungsweisen lösen einander weniger ab, als dass sie einander vielmehr gegenseitig ergänzen (in jeder von ihnen ist die Möglichkeit der anderen enthalten). So wird der Begriff des Codes ins *studium* übertragen, auch wenn die Beziehung zwischen *studium* und *punctum* weit komplizierter ist als die Beziehung zwischen Denotat (in der Photographie ist das Denotat ein volles Analogon für die Realität) und Konnotat (der zugewiesene Bedeutungsinhalt).

Wenn BARTHES sich nun vorwiegend mit der Codierung einzelner Photographien beschäftigt, dann kann man aber auch ebenso gut von einer soziokulturellen Codierung sprechen, wo hinter einer Photographie ein bestimmter gesellschaftlicher Wert steht. So wird seit nun etwa einem Jahrhundert die Photographie als eine Grenzform des Dokumentalismus begriffen, obwohl eben diese Funktion einst der Zeitungsreportage zugewiesen wurde. Gerade in dieser «Illusion von Realität», die der Photographie anhaftete, sah, nach Ansicht von Juri LOTMAN, die neu aufkommende Kinematografie das Spezifische ihrer Kunst, das sie charakterisierende Unterscheidungsmerkmal; die gesamte Spannung dieser Kunst wird um ihre «photographische» Grundlage herum aufgebaut, sie spielt mit der Tatsache, dass eine bedingte, d. h. von der Darstellung abstrahierende Sprache, ausgearbeitet werden muss (der Unter-

schied zwischen einem ikonischen Zeichen und einem eigentlich bedingten Zeichen, der im Kino den Charakter eines scharfen Widerspruchs erhält). Nebenbei möchten wir bemerken, dass mit der von LOTMAN verwendeten Dialektik dieser Widerspruch aufgehoben werden kann (seine dynamische Auflösung wäre schließlich der Film) und das Statische des Kommunikationsmodells, das auf dem Grund der semiotischen Methode als Ganzheit liegt, überwindbar wird.

Wie eingangs bereits erwähnt, kann man nun allerdings auch die Photographie als solche in einen Code umwandeln, der es erlaubt, den Inhalt historiosophischer Fragen und Erkenntnisprobleme aufzudecken, die von der Philosophie des 20. Jahrhunderts formuliert worden sind, und sei dies allein deshalb, weil sich viele Philosophen der Moderne der Sprache der Photographie bedienen. Als tonangebend für einen solchen Ansatz kann man die Worte von László MOHOLY-NAGY herbeiziehen, der meinte, dass «nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige der Analphabet der Zukunft sein» wird:³ Da «dieses Jahrhundert dem Licht gehört», so erklärte er, seien Kenntnisse der Photographie ebenso wichtig wie Kenntnisse des Alphabets.⁴ Es zeigt sich nun, dass dieses neue «Alphabet» selbst wiederum in verschiedene Anschauungssysteme eingebettet ist. So sieht Siegfried KRACAUER, der bereits Mitte der zwanziger Jahre über Photographie schrieb,⁵ eine offenkundige Parallele zwischen den Geschichtsbildern seiner Zeit und der Arbeit der Kamera. KRACAUER zufolge entwirft die Photographie nichts anderes als ein «Raumkontinuum», das an die Stelle des Monogramms tritt, dieses «letzten Bildes» des individuellen Menschen und seiner Geschichte, wie wir sie als zufällige Kombination aus Restelementen im Gedächtnis behalten, die von einer Photographie festgehalten werden. Oder anders ausgedrückt, die «Objektivität» der Photographie besteht in der Abbildung der Welt als einer «metaphysischen Leere» (Thomas LEVIN). Dem Raumkontinuum entspricht ein Zeitkontinuum, das im Historismus verkörpert ist. Dem Historismus, der «irgendeine Erscheinung rein aus ihrer Genesis erklären zu können» meint, «geht es um die Photographie der Zeit. Seiner Zeitphotographie», so KRACAUER, «entspräche ein Riesenfilm, der die in ihr verbundenen Vorgänge allseitig abbildete.» Wir möchten betonen, dass die Photographie sich grundlegend vom Gedächtnis unterscheidet: Die Gedächtnisbilder, die nach dem Prinzip des «Etwas-Meinen» organisiert sind⁶ und bei der Wahrnehmung

mit dem Original korrelieren (sei dieses nun eindeutig oder verdeckt), stehen in einem auffallenden Kontrast zu photographischen Darstellungen, die auf Gleichheit gründen. Gerade diese (getreue) Gleichheit mit dem abgebildeten Gegenstand bei der Photographie verwischt die Geschichte des rekonstruierten Objekts, da beim Rezipieren das räumliche Bild des Gegenstands dem von der Kamera geschaffenen Raumkontinuum untergeordnet wird. Will man diesen Vergleich weiterentwickeln, kann man sagen, dass die Geschichte im Unterschied zur Photographie voll von Lücken ist, dass sie durch die Arbeit des Gedächtnisses gebildet wird, die den Gegenstand zwangsläufig verzerrt, aber erst durch diese «Verdrängung, Verzerrung und Hervorhebung gewisser Teile»⁷ die Voraussetzung für sein faktisches Verstehen schafft. Die Photographie ist total, ohne Lücken und zufällig, die Geschichte fragmentarisch, diskret und von historischer Notwendigkeit.

Für Walter BENJAMIN konnte die Photographie zu einem Modell für das Verständnis von Geschichte werden, wie neuere Untersuchungen zeigen.⁸ In diesem Fall muss jedoch untersucht werden, was der photographische Mechanismus ist, wie BENJAMIN ihn interpretiert hat (andeutungsweise oder direkt). Seiner Theorie der Mimesis,⁹ seiner Lehre von der «unsinnlichen Ähnlichkeit», von der «Nachahmung von Einmaligem», entspricht auch die zeitliche Struktur der Photographie: Nicht das Objekt selbst wird dargestellt, sondern sein Entschwinden, sein Fehlen, oder anders gesagt: Die Photographie hält im Grunde genommen den Tod an. In diesem Sinne kann sie im Prinzip gar nicht repräsentieren, da sie nur vom Nicht-Ähnlichen spricht, nämlich von etwas, was sich vom Objekt selbst unterscheidet. Als ein solcher Behälter für Verschiedenartiges fungiert vor allem das Bild selbst: Dem Lebendigen nie gleich, macht das Bild das Lebendige zum Objekt, vergegenständlicht es. Deshalb erkennt das Lebendige sich nicht in seinem Abbild. Das Einzige, was die Photographie nicht zu reduzieren vermag, ist sich selbst. Es ist das, was übrig bleibt von dem, was in die Geschichte entschwindet. Indem die Photographie eine unüberwindliche Distanz schafft zwischen sich und dem, was darauf festgehalten ist, lässt sie dies zugleich vergessen. Eine solche Art von Vergessen gehört nach Ansicht CADAVAS unweigerlich zur Wesenart jeder Photographie und macht Geschichte möglich, die Geschichte der Photographie selbst wie auch die Geschichte, die durch die Photographie erschlossen wird. Für BENJAMINS Geschichtsphilosophie wurde die Photo-

graphie deshalb zu einem speziellen Code, weil er ein historisches Geschehen als etwas zum Stillstand Gekommenes denkt, was mit der «Zäsur in der Bewegung des Gedankens» übereinstimmt. In den Momenten solcher Brüche formt das Bild des Vergangenen, das aus seinem Kontext herausgenommen und in ein (allegorisches) Verhältnis zur Gegenwart gestellt wird, eine echte «Konstellation», nicht nur das Vergangene und Gegenwärtige sind in ihrer Gleichzeitigkeit gegeben, auch noch eine zusätzliche dritte Instanz tritt zu diesem Gebilde, die von Anbeginn dazu gehört und mit in Betracht bezogen ist: der Betrachter (der Interpret, Denker). Dieser vervollständigt eigentlich die Konstellation und verleiht ihr einen Sinn (wir möchten erwähnen, dass BENJAMIN sich bewusst der Sprache der Astronomie bedient, und das, was wir hier mit «Konstellation» bezeichnen, sich tatsächlich als eine «Sternkonstellation» erweist. Das wird auch über die ewige Rückkehr «des Gleichen» verständlich; was zurückkehrt, ist weit weniger «ein und dasselbe», als vielmehr das, was nicht gleich ist wie dieses «Ein-und-Dasselbe». Wenn etwas zurückkehrt, dann kann nur es selbst zurückkehren, doch nun als etwas anderes, etwas, was sich von sich selbst unterscheidet. In anderen Worten heißt das, dass die Reproduzierbarkeit sich selbst reproduziert, womit wir auf ein weiteres für BENJAMIN wichtiges Motiv gestoßen sind. Denn das technisch reproduzierbare Bild lässt nicht das Ereignis näher treten, sondern nur die Ferne, die grundlegend ist, damit sich ein Bild von etwas ergeben kann – die Distanz nimmt die Form des Bildes an. Die Photographie, die wie eine Art Matrize all diesen Überlegungen BENJAMINS zugrunde liegt, lässt nicht nur die Methode von «Dialektik in der Untätigkeit», sondern auch BENJAMINS Schreibweise, die Ernst BLOCH mit der Fotomontage verglich, in neuem Licht sehen.

Dieserart äußert sich der Code in zweierlei äußeren Erscheinungsformen. Einerseits ist er eine spezifische Sprache zur Beschreibung der Natur einer photographischen Darstellung: Mittels des Codes wird eine Grenze gezogen zwischen dem, was sprachlich ist in engerem Sinne (dem Bereich des Beschreibens zugehört), und dem, was visuell ist, d. h., eine nicht-sprachliche Struktur hat (eine denotierte Mitteilung ist, wie eben die Photographie). Andererseits codiert die Photographie gewissermaßen eine bestimmte Denkweise, sie wird zu einem Denkschema, das es möglich macht, nicht nur in das Wesen der veränderten Realität einzudringen (wir möchten anmerken, dass

sowohl KRACAUER wie auch BENJAMIN Philosophen mit einer soziologischen Ausrichtung waren), sondern auch das Spezifische der Erkenntnismethoden der Moderne mit ihrem unkonventionellen Geschichtsverständnis und ihrer Subjektivität mit Worten zu umschreiben.

Anmerkungen

- 1 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* (Frankfurt a. M. 1985), S. 36.
- 2 Ebd.
- 3 László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film* (Berlin 2000).
- 4 Eduardo Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History* (Princeton 1997), S. XXX bzw. S. 134.
- 5 Siegfried Kracauer, *Die Photographie*, in: Ders., *Aufsätze 1927–1931* (Frankfurt a. M. 2000), S. 83–97.
- 6 Ebd., S. 86.
- 7 Ebd.
- 8 Cadava, S. XX.
- 9 Walter Benjamin, *Über das mimetische Vermögen*, in: Ders., *Gesammelte Schriften* (Frankfurt a. M. 1977), Bd. II, S. 210–213.

Wjatscheslaw Kurizyn

Der Traum vom Netz

o.

Seit mehr als fünf Jahren nun wird im russischen Internet angeregt über die Literatur im Netz diskutiert (*Seteratura*¹, *Kiberatura*); auf der Website *litera.ru* gibt es eine spezielle Seite, auf der die wichtigsten Materialien dieser Debatte gesammelt werden. Für meine Arbeit an diesem Vortrag druckte ich den «Inhalt» dieser Website aus: Der Drucker spuckte etwa fünf Kilogramm Papier aus! Wie so oft kann auch hier die breit gefächerte Palette an Pathos und Ansichten auf zwei Grundpositionen reduziert werden. Der erste Ansatz lautet: Ein Gedicht ist auch in Afrika (im Netz) ein Gedicht, der Roman auf Papier ist dem Roman auf dem Bildschirm ebenbürtig, es gibt keine spezifische «Netzliteratur», der Unterschied liegt allein in der Soziologie: So gibt es im Netz, verglichen mit dem Offline, z. B. verhältnismäßig wenige Zeitschriften oder Journale, dafür aber umso mehr Wettbewerbe. Etwas ganz anderes hingegen ist alles hyper- oder multimediale Experimentieren, das ist nicht so ganz Literatur. Beim zweiten Ansatz wird vorgeschlagen, diese «Experimente», insbesondere die Arten, wie Texte im Netz verfasst und dargestellt werden, auch als Literatur gelten zu lassen, und zwar als eine spezifische Literatur. Ein Grund zumindest spricht für die Vernünftigkeit dieses Arguments: Jemandes literarisches Talent, das sich früher in einem Theaterstück oder einer Erzählung offenbart hätte, kann sich heute durch einen Eintrag in einem *guest book* entfalten. Das *guest book* weckt genau die gleichen Ambitionen, dieselben Fähigkeiten, das gleiche graphomanische Jucken wird hervorgerufen, und deshalb ist ein Text im *guest book* ebenso Schriftstellerei wie ein Text auf der Website «Netzliteratur». Ich möchte wiederholen, dass ich diese Argumentationsweise absolut vernünftig finde, es ist jedoch nicht auszuschließen, dass sich in Zukunft eine Theorie entwickeln wird, nach der nur ein ganz bestimmter, historisch bedingter Typus einer Formatierung des Willens zur Schrift als «Literatur» bezeichnet wird, nämlich, pauschal gesagt,

die Literatur des GUTENBERG'schen Formats. Folglich kann man die Texte, die ins Netz gestellt werden, ohne weiteres als Textualität bezeichnen.

Interessant ist nun aber folgendes Moment: Bei der Schilderung der netzspezifischen Lebensweisen von Buchstaben entsinnen sich die unterschiedlichsten Autoren stets gerne daran, dass sie bereits in der Papierliteratur auf etwas Ähnliches gestoßen sind. Hier ein sehr typisches Zitat: «Manchmal scheint mir, dass die Literaturspiele im Internet die Verwirklichung sehr alter humanistischer Utopien sind. Im Mittelalter träumte Raimundus LULLUS und zu Beginn des Jahrhunderts Tristan TZARA von einer Maschine, die endlos Texte produziert. Roland BARTHES lobte in seinem bekannten Essay *Le bruissement de la langue* das «Rauschen der Sprache», das Rattern einer derartigen Sprachmaschine, die ununterbrochen und ohne Pannen arbeitet. Es braucht nur etwas Phantasie, und wir können dieses Rauschen in den Kabeln und den optisch-faserigen Kommunikationslinien des Internets hören. Und es wird nicht verstummen, solange es das Netz und den russischsprachigen Benutzer gibt, der lieber Gedichte und Prosa schreibt als *Quake* spielt» (S. KUSNEZOW).

Nun enden allerdings die Überlegungen zu diesem Thema in hundert Prozent der Fälle bereits bei einer solch knappen Feststellung über die Beziehungen zwischen der papiernen Vergangenheit und der virtuellen Gegenwart.

Ich habe beschlossen, die Diskussion etwas weiterzuführen. Eigentlich bin ich jetzt schon bereit, die wichtigste und eigentlich einzige These meines Vortrags zu nennen: Alle Tricks, die uns das Netz schenkt, hat es bereits früher schon gegeben. Sie sind von der Papierliteratur bereits vorgegeben. PUSCHKIN und SHAKESPEARE träumten von *guest books* und einem «schöpferischen Umfeld». Die gewandtesten Federn, die wissbegierigsten *Underwoodies*² haben versucht, diesen verschwommenen Intuitionen auf Papier Gestalt zu geben; die Versuche waren allerdings, verglichen mit den heutigen Möglichkeiten, noch unbedarft und bruchstückartig. Darin liegt der Unterschied: Alle Zaubertricks des Internets hat es bereits früher gegeben, sicher, aber meist als Metapher. In der virtuellen Welt nun ist es möglich geworden, diese Metaphern Wirklichkeit werden zu lassen. Sie zu realisieren. Und damit ist im Grunde auch schon alles gesagt. Jetzt brauche ich nur noch ein paar Beispiele anzubringen.

1.

Punkt 1 ist natürlich Seiner Majestät dem Hyperlink gewidmet, einem Programm, mit dem man blitzschnell verschiedene Dokumente oder einzelne Abschnitte solcher Dokumente miteinander verbinden kann, die sich auf unbegrenzt weit voneinander entfernten Servern befinden.

Damit wird ein weit verbreiteter, tief verwurzelter Wunsch vieler Schriftsteller Wirklichkeit: der nichtlineare Text. Der Wunsch nach einem Werk, das aus einer Vielzahl paralleler oder sich überkreuzender Handlungslinien besteht, in dem verschiedene Möglichkeiten für die Entwicklung einer Handlung ausgestaltet sind, das man nicht Seite um Seite von Anfang bis Ende liest, dessen Lektüre selbst einen beliebigen Weg einschlägt, so wie eine Maus in einem Weltenkäse.

Wollte man auflisten, wem und in welchen Texten der Traum von einer Hypertextualität erschienen ist, wäre man beeindruckt: Um die Wette nennen verschiedene Autoren einmal BORGES mit seinen Gärten verzweigter Tropen, dann CORTÁZAR mit seinem Modell für eine Montage, PAVIĆ mit seinem *Wörterbuch*, Italo CALVINO (womit, weiß ich nicht mehr, da ich ihn nicht gelesen habe), ja sogar die *Bibel* mit ihren parallel existierenden Orten. Eine buchstäbliche Materialisierung dieses Prinzips im russischen Netz ist der weithin bekannte «ROMAN» des Producers Roman LEJBOW. Ein nicht weniger imposantes Beispiel ist die «endlose Sackgasse» von Dmitri GALKOWSKI. Seine ineinander geketteten Kommentare zu Kommentaren auf Papier werden zusammen mit einer Karte herausgegeben, die Erklärungen zur Anordnung der Lektüre gibt. Ja, auch der Autor selbst kann bezeugen, dass er, als er das Internet entdeckte, begriff, dass er hier auf das Umfeld gestoßen war, das wie geschaffen für die Existenz eines solchen Werks ist.

2.

Auch unter Punkt 2 soll wieder der Hyperlink besprochen werden, diesmal seine Verweisstruktur auf ein anderes Dokument. Für die Literatur sind Metaphern wie «der Text zwischen den Zeilen» oder «der Kontext» üblich. Das sind Vergänglichkeiten, an deren Existenz niemand zweifelt, auf die man jedoch unmöglich mit dem Finger zeigen kann. Das Internet hingegen bietet diese Möglichkeit. Als ich gerade erst begonnen hatte, mein Netzprojekt über die «heutige russischen Literatur» aufzubauen, zog mich dieses Spiel mit den

Links völlig in seinen Bann. Beim Publizieren einer Anmerkung, in der der Schriftsteller Alexander SOLSCHENIZYN dem Leser vorgestellt wird, setzte ich in einem der Wörter einen Link beim Buchstaben *ju*. Folgt der User diesem Link, gelangt er zu dem Lied *Ju* von Olga MUCHINA. Damit wird die Metapher vom «Kontext» realisiert: Wir befinden uns in einem Raum, in dem alle Schnittstellen der modernen russischen Literatur präsent sind. SOLSCHENIZYN und MUCHINA sind hier gleichberechtigt. Ein weiteres Beispiel: In einem anderen Text (ich habe ihn nicht mehr genau finden können, ja auch das *ju* war nicht in einem Text von SOLSCHENIZYN, sondern einem anderen, ja einem, den es tatsächlich gibt, das dürfen Sie mir glauben) markierte ich das Wort «Wolf» und fügte einen Link zu Wladimir WYSSOTZKIS Lied *Der Wolf* ein, um klar zu machen, in welcher Bedeutung hier das Wort gemeint ist.

Es wird argumentiert, dass ein solch «echter» Kontext, der Gestalt angenommen hat, ein aufgenötigter ist, der den Benutzer in seiner Freiheit einschränkt. «Einige Wörter und Sätze funktionieren wie Textverweise, wie Links, und rufen in unserem Gedächtnis assoziative Bilder hervor oder aktivieren Emotionen in unserem Bewusstsein. Eine emotional gefärbte Information ist am leichtesten aufzunehmen und im Gedächtnis zu behalten. Starke Emotionen und Gefühle funktionieren wie ein «Anker» in einer HTML-Markierung. Das ist die innere Seite eines Textes, die User- oder Leserseite. Der Hypertext fügt nun noch die Möglichkeit hinzu, zusätzlich Bilder herunterzuladen, d. h. (dem Leser) von außen herangetragene Assoziationen oder Verweise, die, im Unterschied zu den inneren, vom Autor ganz bewusst ausgewählt werden. Mit dem Wort «Wald» verbindet der eine in seiner Vorstellung ein Fichtenwäldchen, der andere einen Tannenwald und ein dritter einen Birkenhain. Fügt man Illustrationen oder zumindest eine Klangbegleitung hinzu, so wird der Leser in seiner «Freiheit» bei der Auslegung der erhaltenen Informationen ganz beträchtlich eingeengt» (G. DALILOWITSCH).

3.

Die Räume kollektiver Autorschaft. Im Internet gibt es sehr viele solcher Räume, die Diskussionsforen, die *guest books*, die *chats*: Jedes Genre hat seine spezifischen Eigenschaften. Die Wettbewerbe und Spiele: Man denke sich eine Fortsetzung für eine Erzählung aus, ein neues Reimpaar, so kann man beim Verfassen eines Hyperromans mitwirken. Sogar der Körper eines

elektronischen Briefs wird zu einem Feld kollektiver Autorschaft (übrigens ein weiterer Typus von im Internet realisierten Metaphern: «das literarische Feld», «der Bedeutungsraum»): Wenn man eine E-Mail beantwortet, schreibt man häufig nicht etwa einen neuen Text, sondern fügt seine Antworten in den Körper des bereits bestehenden Brieftextes ein. In *Teneta*, dem größten Literaturwettbewerb im Netz, ist auch für die Sparte «Schaffen eines interaktiven schöpferischen Umfelds» ein Preis zu gewinnen; ich habe, um ein Beispiel zu nennen, mit meinem Projekt *Blauer Speck-2* daran teilgenommen (verschiedene Leute schickten Texte unter dem Namen *Pasternak-14* oder «*Dostojewski-128* zu).

Eigentlich könnte man sagen, dass BACHTINS *Dostojewski* mit seiner polyphonen Mehrstimmigkeit die Rolle des Visionärs einnahm: Seiner blühenden Phantasie erschienen Protagonisten, die völlig selbständig ihren eigenen Diskurs aufbauen. Im Autorentext jedoch gibt es nur eine miniaturhafte und eingeschränkte Polyphonie: Über allen Figuren steht der Wille des Autors. In einem *guest book* nun aber gleichen die Protagonisten tatsächlich etwas der Tatjana von PUSCHKIN, die ihren Entschluss nach eigenem Gutdünken fasste. Ich kann mich daran erinnern, wie erstaunt ich war, als sich einst in meinem *guest book* eine Party ergab. Anfangs lief alles noch ruhig ab: Jemand schuf eines Tages eine Website, dazu gehörte auch die Funktion «Ihr Beitrag» (*otzyv*), dann war die Website fertig, und nun trudelten täglich ein oder zwei solcher Beiträge ein, jemand stellt eine Frage, ich antworte, alles lief wie am Schnürchen. Und eines schönen Tages, ich befand mich gerade weit weg von zu Hause, praktisch im Ausland, öffnete ich mein *guest book* und sah, dass dort stündlich ein neuer Text auftauchte, und was für ein Text: langatmige Auseinandersetzungen zu allen möglichen Themen, alle sehr bildhaft und emotional geschrieben, unterzeichnet mit mir unbekannten *Nicknames*.

Und mein Gefühl dabei: Ich empfand mich wenn auch nicht gerade als Autor eines sich entwickelnden Textes, so doch als Autor eines Raums, d. h., dass es in einem gewissen ziemlich gewichtigen, aber wenig verständlichen Sinne mein eigenes Werk war. Nur dass die Protagonisten nicht mir gehorchten und mich mit Schimpfwörtern bewarfen. Natürlich ist das Literatur, und nicht zuletzt deshalb, weil viele Autoren auf Papier und in den anerkannten Genres weit schlechter schrieben und schreiben als zur romantischen Zeit des *Kurbuk*. Auch folgendes Detail ist spannend: Einer der Autoren konnte

gerade dank *Kurbuk* in der Literaturszene auf sich aufmerksam machen, er wurde daraufhin publiziert, bekannt als Kritiker und zog aus dem Kaukasus nach Moskau; einem anderen bot ich eine Arbeit an, nämlich eine wichtige Site zusammenzustellen, und bin sehr zufrieden mit dem Resultat.

Den Traum von einer kollektiven Autorschaft kann man ganz offensichtlich nicht allein bei BACHTIN finden. Andrej WOSNESENSKI z.B. nannte den Chat *Schlangestehen* von SOROKIN wie auch seine eigenen frühen Texte eine Art Vorahnung von Poesie (u. a. den Text *Die Moskauer Frauen stehen Schlange*). Es wäre überhaupt ein mehr als nur bloß interessantes akademisches Thema, die Evolution irgendeines Typus von Autorschaft von der Zeit, als es noch keine Schriftlichkeit gab, bis hin zum Internet zu verfolgen.

Diesen Punkt will ich mit einem Beispiel einer «Verbindung mit einer Rückwirkung» beenden: Eindeutig haben moderne Technologien das Bewusstsein von SPAJKEK und SOBAKKA geformt, den Autoren der Erzählung *Mehr als Ben (Bol'se Bena)*, in der gleich zwei Leute den Text verfassten und die Autorschaft der jeweiligen Abschnitte durch die Verwendung verschiedener Schriftarten gekennzeichnet ist.

4.

Die materielle Seite eines Computertextes. Wenn wir mit einem Buch aus Papier kommunizieren, ist das, was wir in den Händen halten, nicht der eigentliche Text, sondern Seiten aus Papier, die mit Buchstaben bedruckt sind. Der Computer nun erlaubt es uns, über den eigentlichen Körper eines Textes zu verfügen: Dieser besteht aus dem File, über das wir walten und schalten können. Man kann, wie dies einer der Teilnehmer meines *Blauen Speck-2* gemacht hat, den Anfang von *Schuld und Sühne* nehmen und ihn durch ein spezielles Programm schicken, so dass man Folgendes erhält:

«Die Alte hustete und krächzte in einem fort. Offenbar sah sie der junge Mann mit einem auffallenden Blick an; denn in ihren Augen blitzte plötzlich wieder das frühere Misstrauen auf.

«Raskolnikow, сяочжэ, Student; хушо бадао, ich war schon vor einem Monat bei Ihnen», murmelte der junge Mann hastig, während er sich halb verneigte; denn es fiel ihm ein, dass er recht höflich sein musste.

«Ich weiß, рунс лаовай, mein Lieber, рунс нимада ма бень, ich weiß

sehr gut, *пунс нумада*, dass Sie hier waren, *чистый*», sagte die Alte deutlich, ohne ihren fragenden Blick von seinem Gesicht zu wenden.

«Nun also, *хышо бадао*, ... ich komme wieder, *пунс*, in der gleichen Sache ...» fuhr Raskolnikow fort, ein wenig verwirrt und verwundert durch das Misstrauen der Alten.

Vielleicht ist sie immer so, und ich habe es damals nur nicht gemerkt, dachte er mit einem unangenehmen Gefühl. Die Alte schwieg, als dächte sie nach, dann trat sie zur Seite, zeigte auf die Tür, die ins Wohnzimmer führte, und sagte, während sie den Gast vorangehen ließ: «Treten Sie ein, *mun-mupun no mpeýcy*, lieber Herr, *пунс убехов*.»

Das kleine Zimmer, das der junge Mann betrat, ein Raum mit gelben Tapeten, mit Geranien und Musselingardinen an den Fenstern, war in diesem Augenblick von der untergehenden Sonne hell erleuchtet. Auch dann wird die Sonne so scheinen ...! fuhr es Raskolnikow plötzlich durch den Kopf.»

Auf diese Art wird die Metapher des Palimpsests realisiert, eines Textes also, der über einen ursprünglich anderen geschrieben ist (für die antiken Handschriften galt das im buchstäblichen Sinn, im Verlaufe der Zeit wurde der Begriff Palimpsest dann als Metapher verwendet). So ist es auch bei der Metapher des *Remake*.

Im Grunde genommen ist ein echtes, natürliches *Remake*, d. h. die Arbeit mit dem Werk an sich eines früheren Autors und nicht etwa mit dem von ihm entworfenen Szenarium, erst mit dem Medium Computer möglich geworden. In der Literatur gibt es bereits ein solches echtes *Remake*, nämlich den Roman *Der Idiot* von Fjodor MICHAÏLOW, der im Verlag Sacharow erschienen ist. MICHAÏLOW nahm das File mit dem Text des *Idioten* von DOSTOJEWSKI, kürzte ein wenig und ersetzte die Realien aus der Zeit DOSTOJEWSKIS durch solche aus der heutigen Zeit, was unmöglich wäre, würde es den Text nicht in elektronischer Form geben. Ebenso bedeutet auch das echte Filmremake die Möglichkeit für einen Regisseur (die, soweit ich das verstehe, zurzeit noch nicht existiert oder ungemein teuer ist), mit den Filmaufnahmen eines früheren Regisseurs und nicht einfach mit seinem Thema oder seinen Darstellungen zu arbeiten.

5.

Die Anonymität und die Figurenhaftigkeit oder Figurenzentriertheit (*personažnost'*) des Netzes. In der Literatur wird davon gern und viel geträumt: Man könnte eine lange Liste mit Fälschungen, Nachahmungen und Masken aufzählen. Im Internet ist eine außerordentlich intensive Entwicklung des Prinzips der Figurenzentriertheit zu beobachten. Überall fliegen virtuelle Personen herum, wird mit *Nicknames* unterschrieben usw. Und die Problematik der Figurenzentriertheit ist breiter als das Thema *Tscherubina de Gabriak*: Im Netz findet vielmehr das Thema der Autorschaft eine Verkörperung, was Philosophen der Postmoderne wie Roland BARTHES und andere, die ebenso nicht ans Internet angeschlossen waren, voraussahen. Die Autorschaft entfremdet sich dem Subjekt. Man muss sich heutzutage eingestehen, dass es Zonen gibt, in denen dein Name nicht mehr dir gehört. Hier die Antwort von Wladimir SOROKIN, als er während eines Interviews nach den *guest books* befragt wurde: «Jemand signiert bereits in meinem Namen. Da ist nichts Schlimmes dabei, es liegt im Rahmen des Genres. Deshalb kann auch ich mit anderen Namen unterschreiben, das hängt ab von der jeweiligen Laune.»

6.

Die Viel- und Wildsprachigkeit im Netz. Der Traum von einem vielsprachigen Text ist in der Literatur bekannt: Angefangen bei der Legende des Turmbaus von Babel bis hin zu JOYCES Begräbnissen à la *Finnegan* und den «Agglos» (*provy*) von Ja. PERSIKOW. Nicht weniger reichhaltig ist die Geschichte des wilden, dunklen Textes: das Lallen des Propheten, der «Hinter-sinn» (*zaum*) der Futuristen, das anonyme Murmeln bei FOUCAULT.

Im Computer und insbesondere im Netz, wo manchmal rein technische Details für das Funktionieren des Organismus eine entscheidende Rolle spielen, fließen diese Träume ineinander über. Wenn das System auf einem psychedelischen Trip ist und sich auf deinem Bildschirm die Fratzen verschiedener Sites übereinander lagern oder plötzlich von irgendwoher ein Brief in irgendeiner kosmischen Codierung angefliegen kommt, so dass du nur unverständliche Zeichen und arabische Ziffern siehst, dann wird das natürlich wie ein mystisches Erlebnis empfunden, und sicherlich unterliegt die Halluzination, die sich den Bildschirm erobert hat, nicht einer sofortigen Zerstö-

nung, sondern wird zumindest eines kurzen Blicks gewürdigt als eine exklusive Textualität, die sonst nirgends und nie je möglich ist.

Oder hier noch ein anderes Beispiel: In einem der Büros, wo ich das Computersystem verwenden darf, verlangten die Programmierer, die ja die Esoterik und Wichtigkeit ihrer Tätigkeit immer wieder unter Beweis stellen müssen, dass zweihundert Leute das Passwort ändern sollten. Eigen- und Gattungsnamen oder Geburtstage durften keine verwendet werden. Man riet den Leuten, eine keinen Sinn ergebende Mischung von lateinischen Buchstaben und Zahlen zu verwenden, das sei dann schwierig zu knacken. Da man sich nun aber eine Abfolge ohne Sinn nicht merken kann und sich diese auch nicht notieren konnte (alle Notizen befanden sich ja im Computer!), griffen die meisten Leute zu einer einfachen Methode: Man wählt ein bekanntes russisches Wort, verwendet aber anstatt der kyrillischen die lateinische Tastatur. Der Nachname *Kurizyn* wird so zu *Rehbwsy*. Und dieses *Rehbwsy* ist nichts anderes als ein von mir geschaffener Text. Gewohnt, mich meinen Texten gegenüber aufmerksam zu verhalten, wollte ich dieses Wort einmal schmecken, ihm auf den Zahn fühlen, und versuchte es auszusprechen. Es klappte nicht so gut, dafür kam mir ein herrliches Fragment aus einem kürzlich erschienenen Text von D. A. PRIGOW in den Sinn, wie er nachts im Zimmer in einem japanischen Hotel liegt und ausprobiert, wie sein Name auf Japanisch klingen könnte: *Domitori Porigoff, Domitori Porigoff*. Erstaunt stellte er fest: Ja was, das bin ja ich! Ich hatte also letztlich ein ästhetisches Erlebnis. Zum Abschluss dieses Thema möchte ich noch hinzufügen, dass das Verfahren, russische Namen mit der lateinischen Tastatur zu schreiben, in der Literatur bereits zu einem Faktum geworden ist. In AKUNINS Roman *Die Krönung* gibt es den Homosexuellen Фрейбй; nach meinem Vortrag hat jeder von Ihnen die Möglichkeit, den Namen auf seiner Computertastatur zu dechiffrieren.

Auch kenne ich mindestens zwei Beispiele, da in der Literatur mit den «Problemen der Codierung» gespielt wird. Zum einen erschien bereits vor einer geraumen Zeit, etwa vor fünf Jahren, Dmitri KUSMINS Sammelband unter dem Titel *Probleme mit der Codierung*. Nur zwei Dinge, nämlich der Titel und das Inhaltsverzeichnis, waren in einer verständlichen Sprache geschrieben, den Rest, also fünf oder sechs real existierende Texte von real existierenden Autoren, hatte KUSMIN durch wer weiß was für ein Programm ge-

schickt und der Welt zum Spaß als zwar unverwendbare, aber sympathische Zeichen dargeboten.

Auch im kürzlich erschienenen Roman *Klick* von Sergej BOLMAT ist ein Abschnitt in einer unverständlichen Sprache geschrieben. Jemand sitzt vor dem Computer, und vor ihm erscheint so ein Schlamassel aus Würmern. Mindestens ein Leser, der sich an Roman LEJBOW erinnern konnte, kam auf die Idee, man könnte den Abschnitt kopieren und ihn dann decodieren (dank dem, dass der Text im Internet publiziert ist; versuch hingegen mal, einen Text ab Papier herüberzukopieren!). Im Decoder wurde der Text entziffert und entpuppte sich als ein realer Brief an den Autor von einer realen Netzperson.

Und dann besteht natürlich auch die Möglichkeit, dass konventionelle Internetzeichen wie die *Smilies* einmal in der Literatur ihre Anwendung finden werden.

7.

Und nun zum letzten Punkt. Das Internet ist der Ort, wo «lebendige» Texte beheimatet sind. Texte, die sich bewegen, in Bilder verwandeln, Kommas und anderes mehr umherschwirren lassen. Im Prinzip sind auch Werbeaner solch lebendige Texte; manchmal werden sie als Kunstgegenstände angefertigt (so das Werk von Georgi SHERDEW). Und auch Folgendes gibt es bereits in der Literatur: die *listovertni* (Seitenblättern) von D. AWALIANI, die *Videome* von A. WOSNESSENSKI, die *Cucarachas* von A. GORNON, all das wurde zuerst auf Papier geschaffen, findet jedoch seine authentische Ruhe natürlich erst im Netz. Zudem haben die «lebendigen» Internettex te gewichtige Vorläufer: das *mene mene tekel* an der Wand während des Gastmahls, das König Belsazar gab, oder die Schriftzeichen Gottes, die auf dem Körper von Auserwählten erscheinen.

Anmerkungen

- 1 *Seteratura*: Russischer Neologismus, der aus den Begriffen *set* (Netz) und *literatura* gebildet wurde. (Anm. der Übersetzerin)
- 2 Russisches Rock-Duo. (Anm. der Übersetzerin)

Über die Autorin und die Autoren

Oleg ARONSON (*1964): 1981–1986 Studium der angewandten Mathematik am Moskauer Institut für Eisenbahningenieurwesen. Seit 1990 wissenschaftlicher Mitarbeiter am philosophischen Institut der russischen Akademie der Wissenschaften. Seit 1999 Dozent am Institut für Probleme der Gegenwartskunst in Moskau.

Michail BACHTIN (1895–1975): 1914–1918 Philologiestudium in Petrograd. 1918–1924 Lehrtätigkeit an Gymnasien in Newel und Witebsk. 1924 Rückkehr nach Leningrad. 1929–1936 Verbannung in Kasachstan. 1938 Amputation eines Beins wegen Osteomyelitis. 1936–1937 und wieder 1949–1961 Professor am Mordwinischen Pädagogischen Institut in Saransk. Ab 1969 in Moskau. Bachtin definierte maßgebliche literaturwissenschaftliche Deutungskategorien wie Polyphonie, Dialogizität, Karnevalisierung, Chronotop.

Michail BERG (1952): Während der Sowjetzeit zahlreiche Publikationen im Leningrader Untergrund und in Exilverlagen. Verfasser von sieben Romanen und zahlreichen Essays. 2000 Doktorat an der Universität Helsinki mit einer literatursoziologischen Arbeit über «Literaturokratie».

Michail EPSTEIN (1950): Philologiestudium an der Moskauer Staatsuniversität. 1990–1991 Fellow an der Woodrow Wilson-School der Princeton University. Seit 1990 Professor für Kulturtheorie und russische Literatur an der Emory-Universität in Atlanta. Zahlreiche Publikationen zur post-sowjetischen Kultur, zur russischen Geistesgeschichte und zur aktuellen Entwicklung der russischen Sprache.

Pawel FLORENSKI (1882–1937): Mathematik- und Theologiestudium in Moskau und Sergijew Possad. Zahlreiche religionsphilosophische, naturwissenschaftliche und wissenschaftstheoretische Publikationen. Nach der Oktoberrevolution Tätigkeit als Ingenieur für die staatliche Elektrifizierungsgesellschaft. 1928 Verhaftung und Verbannung in Nischni Nowgorod, 1933 erneute Verhaftung und Deportation auf die Solowki-Inseln. 1937 Tod durch Erschießen.

Boris GROYS (*1947): 1965–1971 Studium der Philosophie und Mathematik an der Leningrader Universität. 1976–1981 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für strukturelle und angewandte Linguistik der Moskauer Universität. 1981 Emigration nach Deutschland. Gastprofessuren an der University of Pennsylvania (1988) und an der University of Southern California, Los Angeles (1991). 1992 Promotion in Philosophie an der Universität Münster. Seit 1994 Professor für Philosophie und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Seit 2001 Rektor der Akademie der bildenden Künste Wien.

Michail JAMPOLSKI (*1949): Studium am Moskauer Pädagogischen Institut. 1977 Doktorat über französische Philosophie. 1991 Habilitation am Moskauer Filminstitut. Professor für vergleichende und slavische Literaturwissenschaft an der New York University. Zahlreiche Publikationen zur Filmwissenschaft und Kulturtheorie.

Wjatcheslaw KURIZYN (1965): Studium der Journalistik in Jekaterinburg. Seit 1990 in Moskau. Mitarbeiter zahlreicher Zeitungen und Internetpublikationen.

Juri LOTMAN (1922–1993): Philologiestudium an der Universität Leningrad. Wehrdienst im Zweiten Weltkrieg. 1954 Dozent, 1960 Professor für russische Literatur an der Universität Tartu. Mitglied der britischen, norwegischen, schwedischen und estnischen Akademie der Wissenschaften. Begründer der «Tartuer Schule», die sich vor allem mit Kultursemiotik befasst. Zahlreiche Publikationen zur russischen Literatur- und Kulturwissenschaft.

Jelena PETROWSKAJA (*1962): Studium am Moskauer Institut für internationale Beziehungen des Außenministeriums. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für postklassische Philosophie am philosophischen Institut der russischen Akademie der Wissenschaften. 2002–2003 Fulbright-Stipendiatin an der Cornell University.

Georgi POTSCHEPZOW (1949): Studium der Kybernetik an der Universität Kiew. Professor für Informationspolitik an der Ukrainischen Regierungsakademie in Kiew. Zahlreiche Publikationen zur Geschichte der russischen Semiotik, zur Kommunikationstheorie, zu PR-Mechanismen und Politechnologien.

- Iwan SASSURSKI (*1974): Studium der Journalistik an der Moskauer Staatsuniversität. 1991–1995 Mitarbeiter der *Nezavisimaja gazeta*, 1995 Wahlkampagnenleiter von Boris NEMZOW, 1997–1998 dessen politischer Berater. 1998–2000 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der journalistischen Fakultät der Staatsuniversität Moskau. 2001 Vizegeneraldirektor von *rambler.ru*. 2004 Produzent der Miss-Universum-Wahl in Moskau.
- Jossif STALIN (1879–1953): 1894–1899 Studium der orthodoxen Theologie am Priesterseminar in Tiflis. Anschließend Untergrundexistenz als Revolutionär und Terrorist. 1917–1921 Nationalitätenkommissar in der bolschewistischen Regierung. 1928–1953 unangefochtener «Führer» der Sowjetunion. Verfasser von ideologischen Traktaten: *Fragen des Leninismus* (1926), *Geschichte der kommunistischen Partei der Sowjetunion (Bolschewiki)*. Kurzer Lehrgang (1938), *Marxismus und Fragen der Sprachwissenschaft* (1950), *Ökonomische Probleme des Sozialismus* (1952).
- Lew TOLSTOI (1828–1910): 1844–1847 Orientalistik- und Jura-Studium an der Universität Kasan. Nach einem erfolgreichen Debüt als Schriftsteller geriet er in der zweiten Hälfte der 1870er Jahre in eine schöpferische Krise. Seine eigenen Werke erschienen ihm falsch, weil sie seiner Meinung nach auf leerer Ästhetik beruhten. Er verfasste nun «Volkserzählungen» und religiöse Traktate, in denen er ein «vernünftiges Christentum» forderte, sich aber mit aller Schärfe gegen die orthodoxe Kirche wandte. Seine kunsttheoretischen Ansichten formulierte TOLSTOI im Traktat *Was ist Kunst?* (1899).
- Nikolai TSCHERNYSCHESKI (1828–1889): Nach einem Philologiestudium in St. Petersburg 1851–1853 Lehrer in seiner Geburtsstadt Saratow. 1853–1862 Mitarbeiter der fortschrittlichen Zeitschrift *Der Zeitgenosse*. In dieser Zeit trat TSCHERNYSCHESKI als einer der prominentesten Vertreter der materialistischen, gesellschaftskritischen Literaturkritik hervor. 1862 Verhaftung. 1863 Niederschrift des sozialutopischen Romans *Was tun?* in Gefängnishaft. 1864–1871 Zwangsarbeit in den Silberminen von Irkutsk, 1871–1883 Verbannung in Sibirien.
- Alexander E. WOISKUNSKI (*1947): Studium der Psychologie an der Moskauer Staatsuniversität. Seit 1977 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der psychologischen Fakultät der Moskauer Staatsuniversität.

Bibliographische Nachweise

- ARONSON, Oleg: Televizionnyj obraz, ili podražanie Adamu. In: Neprikosnovennyj zapas 32 (2002). (<http://www.nz-online.ru/index.phtml?aid=20010736>).
- BACHTIN, Michail: Problema teksta v lingvistike, filologii i drugih gumanitarnych naukach. Opyt filosofskogo analiza. In: Ders.: éstetika slovesnogo tvorčestva. Moskva 1979, S. 281–307.
- BERG, Michail: Kriterii i strategii uspecha. Uspech, slava, priznanie: genezis ponjatij. In: Ders.: Literaturokratija. Problema prisvoenija i pereraspredelenija vlasti v literature. Mosvka 2000, S. 231–243.
- ČERNYŠEVSKIJ, Nikolaj G.: éstetičeskie otnošenija isskustva k dejstvitel'nosti. In: Ders.: Polnoe sobranie sočinenij v pjatnadcati tomach. Tom II. Stat'i i recenzii 1853–1855. Moskva 1949, S. 89–92.
- ÉPŠTEJN, Michail: Informacionnyj vzryv i travma postmoderna. In: Russkij žurnal (8.10.1998) (<http://www.russ.ru/journ>).
- FLORENSKIJ, Pavel: Die umgekehrte Perspektive. In: Ders.: Die umgekehrte Perspektive. Texte zur Kunst. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von André Sikojev. München 1989, S. 52–57.
- GROYS, Boris: Iskusstvo kak valorizacija necennogo. In: Ders.: Utopija i obman. Moskva 1993, S. 332–336.
- JAMPOL'SKIJ, Michail: Internet, ili postarchivnoe soznanie. In: Novoe literaturnoe obozrenie 32 (1998), S. 15–28.
- KURICYN, Vjačeslav: Son o seti. In: Kuricyn-weekly (11.5.2001). (<http://russ.ru/krug/news/20010511.html>).
- LOTMAN, Jurij M.: Teatral'nyj jazyk i živopis' (K probleme ikoničeskoj ritoriki). In: Ders.: Izbrannye stat'i v trech tomach. Tallinn 1992, Bd. III, S. 308–315.
- PETROVSKAJA, Elena: Problema fotografičeskogo koda. In: Dies.: Neprojavlennoe. Očerki po filosofii fotografii. Moskva 2002, S. 127–131.
- POČEPCOV, Georgij: Media-krizisy v sovremennoj politike. In: Ders.: Informacionno-političeskie tehnologii. Moskva 2003, S. 248–281.

- STALIN, Jossif: Marxismus und Fragen der Sprachwissenschaft. München 1968, S. 30–31, 34–35, 38–43.
- TOLSTOI, Leo: Was ist Kunst? In: Ders.: Ästhetische Schriften. Berlin 1984, S. 45–47, 94–96, 170–172.
- VOJSKUNSKIJ, Aleksandr E.: Metafory interneta. In: Voprosy filosofii 11 (2001), S. 64–79.
- ZASURSKIJ, Ivan I.: Rekonstrukcija Rossii. Mass-media i politika v 90-e gody. Moskva 2001, S. 63–71, 93–113.