

## Kap. I Zum Anfang: vom Anfang

### 1. Anfang: verhängliche Faszination

Wieder einmal das Problem des ersten Wortes, des ersten Satzes, wohl wissend, dass sich schon an dieser Stelle das Weiterlesen entscheiden kann – wie fängt man am besten an mit dem unvermeidlichen Anfang?

Nicht nur die Philosophen, auch viele Kulturwissenschaftler haben viel Nachdenken auf die Frage des Anfangs verwendet. Womit soll philosophisches Denken anfangen, um auf einer sicheren Grundlage erfolgreich fortschreiten zu können? Wie beginnt man am besten einen Roman oder einen Essay? Und ins Große gewendet: Wo und wann liegen die Anfänge der Welt, des Menschen, der Kultur, der Gesellschaft? Gibt es einen Anfang des Universums und was können wir darüber wissen?

Den Anfang des Universums wie unserer Welt und von Allem in der Welt umgibt ein Geheimnis. Sollen wir auf das 1. Buch Moses vertrauen, wo geschrieben steht: »Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde.«? Oder sind die diversen Spekulationen der Astrophysiker und Evolutionstheoretiker viel versprechender? Und warum wollen wir eigentlich unbedingt wissen, wie, wo und wann »Alles« angefangen hat – wo wir noch nicht einmal wissen, wie wir selbst angefangen haben? (Das erzählen uns nur andere, auf ihre Weise, die wir nicht überprüfen können.)

Gibt es überhaupt einen voraussetzungslosen Anfang?

So weit wir dazu etwas Sinnvolles sagen können, muss die Antwort auf diese Frage lauten: nein; denn vor allem, was wir anfangen, war schon etwas, worauf wir uns beziehen, womit wir uns vergleichen, wovon wir uns unterscheiden (wollen). Also gibt es wohl auch »für das Ganze« keinen voraussetzungslosen Anfang, es sei denn, es gäbe etwas, das selbst keinen Anfang hat, was wir aber nicht einmal denken nur sagen können – und was wir deshalb »Gott« nennen?

Beim Nachdenken über den Anfang fangen wir sehr rasch an zu spekulieren und erfahren sehr bald, dass wir uns das Absolute, wonach wir uns offenbar so sehr sehnen, noch nicht einmal vorstellen geschweige denn besitzen können – die Wahrheit, die Wirklichkeit, das

Schöne, das Gute; der Katalog ist lang und hat Geschichte gemacht – unsere Geschichte, und wir wissen nur zu gut, wozu die geführt hat.

Aber suchen wir in dieser Frage doch Rat bei denen, bei denen Rat zu suchen uns unsere »Kultur« empfiehlt.

Die Ratsuche beginnt gleich zu Beginn überraschend. Joachim Ritters berühmtes vielbändiges *Historisches Wörterbuch der Philosophie* weist zwischen den Lemmata »Anerkennungstheorie« und »Anfechtung« eine erstaunliche Lücke auf – es fehlt ein Eintrag »Anfang«. Das »Etymologische Wörterbuch der deutschen Sprache« von Friedrich Kluge und Walther Mitzka hat zwar zu den »Anfangsgründen« etwa zu sagen, nichts aber zum Anfang; und im dtv-Konversationslexikon klafft zwischen »ANF, Atlantic Nuclear Force« und »Anfallrecht« ebenfalls eine aufschlussreiche Lücke. Ähnlich erfolglos verläuft die Suche in Handbüchern zur Wissenschaftstheorie und Kybernetik. Ist uns der Anfang verloren gegangen, oder haben wir uns von ihm befreit? Oder war er gar immer nichts als eine Diskursfiktion, die inzwischen ausgedient hat?

Offenbar denke nicht nur ich irritiert über den Anfang nach; denn in seiner immer erneut lesenswerten Arbeit *die aphorismen* (Wien 1992) hat Franz Josef Czernin nicht weniger als 42 Einträge eben diesem Thema gewidmet. Seine Gedanken zum Thema werde ich daher im Folgenden von Zeit zu Zeit kursiv/diskursiv »einspielen«.

## 2. Hilflöse Unterscheidungen (?)

»Aller Anfang ist schwer«, lehrt uns der Volksmund. Zu Unrecht, wie so oft; denn ich behaupte: Aller Anfang ist leicht, zu leicht sogar. Man fängt ja notwendiger Weise irgendwo an, will sagen: man setzt irgendwo, mit irgendetwas und irgendwie ein und erklärt diesen Beginn später zum Anfang von etwas, was dann fortgeführt oder scheinbar gar zu Ende gebracht worden ist. Aber stimmt denn die Volksweisheit nicht doch überein mit unseren Erfahrungen beim ersten Satz eines Gesprächs, beim ersten Pinselstrich oder beim ersten Spatenstich? Ist nicht doch aller Anfang schwer – oder doch zumindest das Anfangen? (Doch Vorsicht, Anfangen und Anfang sind nicht einfach das Gleiche, wie noch zu zeigen sein wird.)

Vielleicht kommen wir in dieser Sache weiter, wenn wir deutlich unterscheiden zwischen *Anfang* und *Anfangen*, *Beginn* und *Beginnen*.

Man möchte im ersten Augenblick meinen, die vier Wörter bedeuteten dasselbe. Schaut man sich aber ihre Gebrauchsweisen in verschiedensten Zusammenhängen an, dann zeigt sich, dass Anfang sozusagen das gewichtigste dieser Wörter ist. Anfang markiert emphatisch eine Zäsur. Da entscheidet sich alles, etwas Neues entsteht, was es vorher in dieser Form noch nicht gegeben hat. Die Welt beginnt sich zu verändern. Anfang ist erhabenes Alpha auf dem Wege zum Omega, in dem sich alles erfüllen soll.

Anfangen und Beginnen sind dagegen gleichsam bürgerliche Begriffe, die lediglich den Start einer Betriebsamkeit kundtun, einen Einsatz, dem an sich wenig Bedeutsamkeit zukommt. Andererseits fällt auf, dass es für ‚Anfang‘ einen Plural gibt, nicht aber für ‚Beginn‘. Weist etwa schon die Sprache allem Anfang einen Pluralitätsstatus zu und keineswegs Einzigartigkeit?

Wie steht es aber nun mit den Problemen, die zumindest ich mit dem Anfang habe? Gibt es einen (gar *den*) Anfang des Nachdenkens über Anfänge (oder gar *den* Anfang), oder müssen wir irgendwo beginnen, um überhaupt zu irgendeinem Anfang zu gelangen? Oder bringt sich der Anfang immer nur selber hervor, indem er anfängt zu beginnen oder beginnt anzufangen? Wo liegen die von den Philosophen so begierig gesuchten Anfangsgründe des Denkens, die ein sicheres Fundament für den Aufbau eines verlässlichen Gedankengebäudes garantieren? Im Sein oder im Denken, in der Gesellschaft oder in der Geschichte, bei Gott oder in der Natur?

»was ich für den anfang meines denkens halte, ist immer schon eine übersetzung eines tatsächlichen anfangs in den begriffen dessen, was ich als anfang verstehen kann.« (aphorismen 1:30<sup>1</sup>)

Genau besehen kommen wir offenbar nie über Anfänge hinaus; denn streng genommen fangen wir mit jedem Schritt wieder neu an, nur eben wo anders – wie minimal die Unterschiede auch sein mögen. Nur für einen Beobachter oder für uns selbst als Selbstbeobachter erscheint es so, als setzten wir – einmal begonnen habend - unseren Weg zügig von einem Anfang zu einem Ende fort, von wo aus uns etwas im Rückblick als Anfang erscheint. Tatsächlich ist jeder zweite Schritt aber schon anders, weil ihm ein erster vorausgegangen ist. Jeder zweite Gedanke ist anders, weil ihm ein erster voraus liegt. Und der zweite ist der Anfang für den dritten und so weiter – so erscheint es uns zumindest.

»was anfängt, endet damit, dass es als das, was anfängt, begriffen wird.« (aphorismen 1:94)

---

<sup>1</sup> Die Zahl vor dem Doppelpunkt bezeichnet im Folgenden den Band der achtbändigen Aphorismussammlung Czernins, die Zahl dahinter die jeweilige Seite.

Darum gibt es für unser Bewusstsein entweder nichts als Anfänge oder gar keinen Anfang, sondern nur anfangsloses Mittendrin oder Während, voraussetzungsreiche Setzungen und schwer zu entwirrende Zusammenhänge. Dasselbe dürfte auch für Enden gelten; denn wo kein Anfang, da kein Ende, und umgekehrt.

»was endet, hört damit zu enden auf, dass es als das, was zu enden anfängt, begriffen wird.« (aphorismen 1:41)

Anfänge und Enden gibt es offensichtlich nur für Beobachter. Ich beginne nicht etwa dort, wo der Anfang *ist*, sondern der Anfang ist da, wo ich beginne, und das heißt, wo ich ihn *als Anfang setze*.<sup>2</sup> Ich beschreibe nicht den Anfang, sondern die Beschreibung *ist* der Anfang: Es handelt sich hier folglich um eine nicht-dualistische Argumentation, soll sagen: es gibt keinen Anfang und kein Ende an und für sich, sondern immer nur für uns; und man möchte fragen: Für wen denn auch sonst? Wir sind immer mitten drin; denn wir handeln und reden immer im Zusammenhang von lebensweltlichen oder spezialistischen Geschichten und Diskursen<sup>3</sup>, die immer im Kontext von Geschichten und Diskursen als Geschichten und Diskurse anfangen und enden (= als anfangend und endend beschrieben werden).

»anfang: sätze, die gedacht werden, müssen immer schon sinn gehabt haben.« (aphorismen 1:50)

Wenn wir sagen, dass wir durch das, was unser Leben ausmacht, also durch das, was wir *als* unser Leben machen, unsere Wirklichkeiten fabrizieren, dann können wir uns weder für noch gegen diese Fabrikationen entscheiden. Sie beginnen mit unserem ersten Atemzug, aber wir fangen nicht damit an. Und so auch mit dem Ende. Wir fangen nicht an zu leben, und wir beenden das Leben auch nicht (es sei denn im Selbstmord). Der Tod liegt jenseits unserer Erfahrung, unseren Tod erleben wir nicht. Wir können das Ende nicht beschreiben, nur andere können es beobachten und feststellen; aber sie können es uns nicht mehr erzählen.

Das aber bedeutet: Wir kommen immer und bei allem, was wichtig ist, *zu spät*. Allen unseren bewusst gesetzten Anfängen liegen die wirklich entscheidenden Anfänge sowie deren Anfang offenbar stets uneinholbar voraus: Unser Gehirn hat bereits gearbeitet, ehe uns etwas

---

<sup>2</sup> Zum autokonstitutiven Zusammenhang von Setzung und Voraussetzung cf. Schmidt 2003.

<sup>3</sup> Von Menschen getragene Prozesse werden in sinnvoll schematisierten Zusammenhängen vollzogen. (Cf. dazu Kap. II. 3.) Dabei unterscheide ich zwischen Geschichten als sich selbst organisierenden Sinnzusammenhängen der Handlungen eines Aktanten und Diskursen als sich selbst organisierenden Kommunikationszusammenhängen, die thematisch und formal stark schematisiert sind. Geschichten und Diskurse synthetisieren Handlungen und Kommunikationen durch Bezug auf die Orientierungsleistungen von Wirklichkeitsmodellen und Kulturprogrammen einer Gesellschaft zu persönlich erlebten Sinnzusammenhängen.

zu Bewusstsein kommt. Wir haben unsere Muttersprache bereits gelernt, ehe wir erfahren, dass und wie wir sprechen. Wir hantieren mit kulturellen und sozialen Mustern und Schemata, lange bevor sie uns bewusst werden, und wir hantieren damit in einer meist unbewussten Selbstverständlichkeit, so dass uns jede Kritik an Kultur und Sprache nur in Kultur und Sprache möglich ist – ob nun in unserer Mutterkultur und -sprache oder in anderen Sprachen und Kulturen.

»eine entscheidung fällen heisst, von tausend anderen entscheidungen gefällt werden.« (aphorismen 5:110)

Wir stellen unentwegt etwas mit dem an, worüber wir zwar (zu) verfügen (glauben), dessen Herren wir aber nicht sind. Auch wenn Sprache und Kultur Geschöpfe der Menschen sind, ist jeder Mensch Geschöpf von Sprache und Kultur. Wir machen Ordnungen aus Ordnungen, Sinn aus Sinn, Texte aus Texten, Bilder aus Bildern. Wir gebrauchen Werkzeuge, um Werkstücke anzufertigen, und wir brauchen Werkzeuge, um Werkzeuge anzufertigen, zu reparieren oder umzuändern. Und so fort in allem, was wir unternehmen, sind die basalen Operationen *Formen von Bezugnahmen*.

Auch in Bezug auf Raum und Zeit wie auf Dinge, Sachverhalte und Ereignisse in unseren Geschichten und Diskursen gibt es für uns keinen voraussetzungslosen Anfang, sondern nur voraussetzungsreichen Beginn.

»was anfängt, ist nur das, was aufzuhören aufhört.« (aphorismen 1:89)

Nicht weil Dinge, Sachverhalte oder Ereignisse nicht bleiben könnten, wie sie sind, sondern weil wir nicht so bleiben können, wie wir jeweils jetzt sind. So können wir zwar denken und sagen, dass Dinge, Sachverhalte und Ereignisse von uns »unabhängig« sind, dass sie »an sich« oder »tatsächlich« so und so sind; aber dieses Denken und Sagen verändert *uns*, und damit werden die Dinge, Sachverhalte und Ereignisse mit uns anders, da sie nur für uns so sind, wie sie (für uns) sind, weshalb es wenig Sinn macht sagen zu wollen, wie sie für sich selbst oder an sich selbst sind. Wirkungen verändern Wirkungen und Veränderungen verändern Veränderungen. (Heraklit lässt grüßen, und in der Gegenwart sein Denpartner Klaus Merten.).

»wäre irgendeine veränderung vollständig, so könnte niemals etwas anderes anfangen als sie selbst.« (aphorismen 2:86)

Auch in Bezug auf Anfänge gibt es offenbar keinen Anfang, sondern bestenfalls Anlässe und einen Beginn: Wir beginnen aus guten Gründen damit, etwas anzufangen. Wir erben Themen, Probleme und Überzeugungen fort und fort. Die erste Setzung beim Aufbau einer Theorie entscheidet zwar maßgeblich über das Design und die Leistungsfähigkeit dieser Theorie beim

Problemlösen. Aber sie ist keineswegs der Anfang dieser Theorie, sondern deren Beginn, weil man irgendwo und irgendwie beginnen muss, indem man sich auf etwas bezieht. Anfänge sind bestenfalls die (meist) undurchschauten Voraussetzungen, über die man sich hinwegsetzt, weil man sonst nie zum Anfangen käme.

»niemand zweifelt daran, dass angefangen werden kann, bevor das, was angefangen wird, ist. – und das heisst nur, dass etwas anfangen kann, bevor es zu ende ist.« (aphorismen 8:88)

### 3. Anfragen bei der Wissenschaft

Hilft uns vielleicht die Wissenschaft aus der Bredouille mit dem Anfang und dem Beginn, dem Anfangen und Beginnen? »Der Anfang ist mit anderen Worten *nur* in Form von *Anfängen* möglich.« Mit diesem Fazit fasst R. Jokisch seinen Versuch zusammen, einen tautologie- und paradoxiefreien Anfang des Anfangs hinzubekommen.<sup>4</sup> Seine Strategie ist einfach. Er fängt nicht (wie G. Spencer-Brown und seine Nachfolger) mit einer Unterscheidung an (»Draw a distinction!«), sondern mit der Beobachtung einer Beobachtung (Beobachte den Beobachter!). Mit anderen Worten, er ersetzt die monologische handlungsbedingte Operation des Unterscheidungen-Treffens durch eine kommunikative und dialogische Operation, indem er mit *zwei* Differenzeinheiten, also mit zwei Beobachtern beginnt.

Da nach Jokisch jedes etwas »als etwas« oder jegliche Einheit des Mannigfaltigen auf einer vierfachen Ereignisrelationierung beruht, und zwar auf einer zweiseitigen symmetrischen Differenz und einer zweiseitigen asymmetrischen Unterscheidung, muss auch jeder Anfang auf einer vierfachen Ereignisrelationierung beruhen, also eine kommunikative Form aufweisen. Und damit ist der so konzipierte Anfang in der hier geübten Sprechweise Beginn und nicht Anfang; denn auch Kommunikation hat für uns so wenig einen Anfang wie unsere Wirklichkeiten.

Ereignisrelationierungen müssen nach Jokisch operativ vollzogen werden, das heißt hier: Die Form einer unterscheidenden Differenz muss konstituiert werden: »Wir gehen somit davon aus, dass alles immer *operativ* beginnt.« (1996. 307 Hervorh. i. O. ) – so auch der Anfang, der mit uns anfängt, genauer mit unserem Anfangen.

---

<sup>4</sup> Jokisch 1996:140.

Eine Theorie entgeht meines Erachtens nur dann der pathetisch gemeinten Anfangsillusion, wenn sie nicht hierarchisch, sondern selbstreferentiell aufgebaut ist, wenn sie also ihre ersten Grundsätze nicht als Aprioris externalisiert, sondern als Teil ihrer selbst in sich einzubeziehen vermag.<sup>5</sup> Das bedeutet, wie unschwer zu sehen ist, den Abschied von allen Phantasmen einer Letztbegründung ebenso wie einer Erstbegründung. Wie gesagt: Wir sind immer mitten drin. Wir haben den Anfang stets hinter uns, nicht vor uns.

»die logik kann uns nicht abnehmen, dass wir mit etwas anfangen müssen.« (aphorismen 3:107)

Wie sieht es nun aber aus, wenn etwas ohne unser bewusstes Zutun anfängt und uns betrifft, eine Krankheit, ein Unfall oder schlimmstenfalls ein Krieg?

Solche Ereignisse können zwar ohne unser (direktes) Zutun anfangen, nicht aber ohne uns. Wir leben dann in dem Deutungsrahmen unseres Konzepts von ‚Krankheit‘ oder ‚Krieg‘, mit dessen Orientierungshilfe wir Ereignisse »als Krankheit« oder »als Krieg« erfahren, beobachten, erleben und erleiden, als Sinn oder Sinnlosigkeit. Und das kann bekanntlich von Mensch zu Mensch sehr unterschiedlich sein.

#### 4. Anfänge und Zeit

Anfänge scheinen ein besonders intimes Verhältnis zur Zeit zu haben. Und weil auch wir Menschen ein besonders intimes Verhältnis zur Zeit haben, fragen wir wohl auch deshalb unstillbar gerne nach Anfängen: Wann ist die Welt erschaffen worden oder entstanden? Wann ist eine Erfindung gemacht worden? Wann hat ein Krieg begonnen? Wann werden wir sterben? In dieser Hinsicht teilen Anfänge die Faszination, die auch Enden auf uns ausüben.<sup>6</sup> Anfänge wie Enden simulieren Zäsuren, drängen sich auf als Stoppsignale für das bloße Weiterso von Geschichten wie von Lebensläufen. Neue Dimensionen werden nachgefragt.

Aber Anfänge werden notwendigerweise von Enden her postuliert und Enden von Anfängen her, was darauf verweist, dass Anfänge wie Enden wohl nur als Differenzphänomene (wobei die Frage lautet: nacheinander oder gar ineinander?) zu denken sind, als Konstrukte von Beobachtern, die ein Interesse daran haben, dass zu Ende geht, woran sie kein Interesse mehr haben oder wovor sie sich sogar fürchten. Und das Umgekehrte

---

<sup>5</sup> Cf. dazu Schmidt 2003.

<sup>6</sup> Man denke nur an den Hype zwischen Utopie und Apokalypse anlässlich der Jahrtausendwende.

gilt für die Anfänge. So lange sich das Anfangen lohnt, fangen wir das Beenden nicht an. (Wir drehen uns noch nicht um.)

Weder unsere Fabrikationen noch unsere Beschreibungen haben für uns einen erkennbaren Anfang; sie hängen unlösbar miteinander zusammen. Denn wie mit dem Leben kann man auch mit dem Anfangen nicht anfangen, sondern man kann nur mit etwas beginnen, etwa mit der Operation des Unterscheidens und Benennens, um damit etwas anzufangen. Es gibt keinen Anfang der Unterscheidungen, also des Anfangens. (G. Spencer-Browns *unmarked space* ist meines Erachtens eine Chimäre.) Anfänge und Enden sind Ordnungsraster, mit denen wir operieren, um Zeit entstehen zu lassen, die es uns dann erlaubt, mit Anfängen und Enden umzugehen, ohne in ihnen zu versinken – sozusagen befreit, distanziert, cool.

»Am Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort«, beginnt das Johannes-Evangelium. - Wie interessant, dass offenbar auch Gott Differenztheoretiker war (und ist?); denn jedes Wort fungiert ja als asymmetrisierte Differenz, als eine Unterscheidung, die sich einer Operation verdankt. Sollte etwa auch Gott nicht einen absoluten Anfang gesetzt haben, als er die Welt erschuf, sondern mit dem Erschaffen nur begonnen haben, weil er selbst – wie gesagt – ohne Anfang und Ende ist bzw. gedacht wird?

Wenn wir anfangen, über den Anfang nachzudenken, haben wir schon verloren, das heißt, kommen wir schon zu spät. Wenn wir nicht *nach* allen entscheidenden Anfängen beginnen würden, könnten wir mit nichts und gar nichts anfangen mit dem Nachdenken über Anfänge und das Anfangen. Die Zeit läuft nicht von den Anfängen zu den Enden, sondern wir laufen, und dann läuft die Zeit, und dann rufen wir von Zeit zu Zeit aus wechselnden Gründen »Anfang« und »Ende«, aber bezeichnenderweise immer erst, wenn Anfänge beendet sind und Enden angefangen haben (also wenn wir damit etwas anfangen konnten) – wie sollten wir sie sonst auch bemerken, wo sie doch erst – wie gesagt - im Bemerken und Benennen zu Anfängen und Enden werden?

## 5. Warum und wozu wir Anfänge und Enden brauchen

Was uns endlich zurückbringt zu der Frage, warum wir Anfänge und Enden brauchen und wozu. Wahrscheinlich, weil wir Geschichten erzählen müssen und erzählen wollen. Und die brauchen erwartbare und bekannte Baupläne, eben Anfänge und Enden, sonst sind es keine Geschichten, und sie brauchen gute Anfänge und Enden, sonst sind es keine guten



Geschichten. Bei guten Geschichten aber müssen die Zuhörer erkennen, wann die Geschichte anfängt und wann sie endet, um sich in Gedanken und Gefühlen entsprechend darauf einstellen zu können. Den Anfang einer Geschichte kann man zwar verpassen, wenn man zu spät kommt; aber dann beginnt die Geschichte eben dort, wo sie für den zu spät Gekommenen angefangen hat.

Anfang und Ende haben nicht nur ein besonderes Verhältnis zur Zeit, sondern auch zum Glück - oder vielmehr dieses zu jenen. Man wünscht sich Glück ohne Ende - doch gibt es auch Glück ohne Anfang? Ist vielleicht auch Glück nur eine Fabrikation der Beobachter, den Teilnehmern am Leben dagegen unzugänglich weil unbemerkt, oder schwindet gar das Glück, wenn es bemerkt wird, vielleicht weil es so viel mit der Liebe zu tun hat?

Man merkt schon bald das Falsche beim Nachdenken über Anfang und Ende, Zeit und Glück. Wir bleiben stets im Diesseits der Beschreibung, und da gibt es, wie J. Mitterer bemerkt hat, nur Beschreibungen *so far* und Beschreibungen *from now on*. Aber es gibt kein Diskursjenseits für Anfänge und Enden, deren Beschreibung im Diskursdiesseits beginnt und endet – wo auch sonst, möchte man fragen. Und so führen wir die Beschreibungen fort und brechen sie ab, und nichts anderes sollte auch hier gesagt und damit getan werden, und damit endet es für jetzt - jedoch nicht bevor gesagt worden ist, wohin die Befreiung vom Anfang führt, nämlich zum Anfang einer Befreiung, beginnen wir zu begreifen, mittendrin.

Wir brauchen Anfänge und Enden, um uns umdrehen zu können. Wir brauchen sie, um uns selbst oder uns gegenseitig auf die Schulter klopfen zu können. Wir brauchen sie, um loben und tadeln zu können. Unsere Konzepte von Anfang und Ende bringen gleichsam unser Denken und Handeln in Form, und zwar in eine Form, die andere verstehen können (was wir wiederum erwarten können) – und mit der wir sogar Geschichte machen können, wenn wir wissen, wie man damit erfolgreich anfängt und endet. Aber dafür muss man ein guter Erzähler sein – wie für alles andere übrigens auch.

## Kap. III Karrierethemen in Medienkulturgesellschaften

### Vorbemerkung

Mit »Themenkarrieren in Medienkulturgesellschaften« ist im Folgenden der öffentliche Umgang mit gesellschaftlich relevanten Themen gemeint, der einerseits Aufschluss geben kann über die Art der kulturellen Programmierung des Umgangs mit solchen Themen, der andererseits Auskunft darüber gibt, welche Themen im Kulturprogramm einer Gesellschaft jeweils eine wichtige Rolle spielen. Kultürlich ist die Themenauswahl im Folgenden notwendiger Weise selektiv.

Behandelt wird zunächst ein Thema, das im Gefolge der zunehmenden Großveranstaltungen von *Kunst im öffentlichen Raum* – etwa die »skulptur projekte Münster 2007« , die »documenta« in Kassel oder die zahlreichen Biennalen in aller Welt – zunehmend an Interesse gewinnt, weil vermehrt die Frage aufkommt, ob es in Medienkulturgesellschaften so etwas wie einen »öffentlichen Raum« überhaupt noch gibt, und ob Kunst in dem, was die Veranstalter als öffentlichen Raum deklarieren, überhaupt eine Wirkungschance besitzt oder nicht längst zur Stadt-PR verkommen ist.

Diese Thematik ist eng verbunden mit dem Thema *Kulturpolitik*, insofern solche Projekte nur mit intensiver Unterstützung durch die Politik verwirklicht werden können. Einerseits schmücken sich Politiker gerne mit einem Engagement für »die Kultur«, andererseits wird angesichts der Mittelknappheit der öffentlichen Haushalte der Ruf nach einer Privatisierung der Kunstförderung etwa nach US-amerikanischem Vorbild immer lauter. Ist Kulturpolitik heute, falls sie überhaupt noch betrieben wird, mehr als Kunstpolitik und kann sie angesichts des Verhältnisses von Kultur und Politik überhaupt etwas anderes sein?

Im Zusammenhang mit den Karrierethemen Gedächtnis und Erinnerung hat in den letzten Jahren das Thema *Erzählen* besondere Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Erzählt wird im Alltagsleben wie in allen Mediensystemen. Menschen scheinen geradezu süchtig zu sein nach Erzählen und Geschichten. Offenbar ist Erzählen die elementare Operation bewusst vollzogener Sinngebung durch Ordnungsbildungen im kognitiven wie im kommunikativen Bereich, die die Medialität unseres Weltverhältnisses zugleich vollzieht und dokumentiert.

Dass »die Medien« seit dem 18. Jahrhundert zu Schulen der Herstellung und Darstellung von *Gefühlen* geworden sind, ist in den Literaturwissenschaften hinreichend beschrieben worden.

Dass »die Medien« heute zunehmend auf Emotionalisierung des Programms setzen, ist seit langem ein Gemeinplatz. So lautet etwa die erste Reporterfrage an einen erfolgreichen Sportler nach dem Wettkampf in aller Regel nicht: »Was haben Sie sich gedacht?«, sondern: »Wie fühlen Sie sich?« Jede Quizsendung wird zur emotionalen Vorhölle stilisiert, und in Reality- und Talksendungen befetzen sich die Kandidaten und Kandidatinnen bis aufs Blut.

Angesichts dieser Entwicklung erstaunt es schon, wie spät sich die Wissenschaften mit dem Thema Emotionen ernsthaft zu beschäftigen begonnen haben. Einschlägige Diskurse der Neurobiologen, Psychologen und Soziologen zeigen ein höchst kontroverses Bild, und die Betriebswirtschaftslehre hat gar bis 2003 gebraucht, bis man entdeckt hat, dass auch Manager Gefühle haben – da wurden ihre Sekretärinnen und Untergebenen schon seit Jahrzehnten gemobbt. Wie steht es nun mit dem Verhältnis zwischen Medien und Emotionen im Raum der Medienöffentlichkeit? Welche Rolle spielen Gefühle im Kulturprogramm unserer Gesellschaft, das laut der hier zugrunde gelegten Kulturtheorie ja in einer der fünf wichtigsten Dimensionen des Wirklichkeitsmodells die gesellschaftlich relevante Bezugnahme auf Gefühle orientieren soll?

In modernen Medienkulturgesellschaften lässt sich eine interessante Entwicklung der *Fiktionsthematik* beobachten. War dieses Thema seit der Entwicklung des bürgerlichen Romans im 18. Jahrhundert einer Speziesemantik in den sich ausdifferenzierenden Sozialsystemen Literatur und Kunst vorbehalten, differenziert sich seit geraumer Zeit die Fiktionsthematik aus. War früher die öffentliche Diskussion bestimmt durch eine deutliche und ontologisch gedeutete Trennung zwischen Fakten und Fiktionen, wird diese Differenz heute operationalisiert. Dabei wird »die Öffentlichkeit« selbst zu einer operativen Fiktion, was zur Folge hat, dass die in der Öffentlichkeit angebotenen Themen eine Differenzierungsmöglichkeit nach Fakten und Fiktionen zwar in aller Regel anbieten, dass deren Realisierung allerdings von Fall zu Fall von den Mediennutzern vollzogen werden muss – und das kann inzwischen sehr unterschiedlich ausfallen.

## 1. Ein Verschwinden der Öffentlichkeit in den Medien – und was das für die Kunst bedeutet

### *1. Kunst und Öffentlichkeit 1*

Alle bisherigen Versuche zu definieren, was Kunst *ist*, sind erwartungsgemäß gescheitert. Gleichwohl sagt jeder dieser Versuche etwas aus über die soziokulturellen und politischen Bedingungen, unter denen die jeweiligen Definitionsversuche unternommen worden sind und unter denen sie zumindest teilweise und eine Zeit lang akzeptiert worden sind. Das gilt sicher auch für den hier gewählten Ausgangspunkt (der sich nicht als Definition versteht), Kunst als einen spezifischen *Kommunikationsmodus* zu beobachten und zu beschreiben. Nicht ohne Grund modellieren ja viele Gesellschaftstheoretiker unsere Gesellschaft als eine Kommunikations- und Mediengesellschaft oder eben als Medienkulturgesellschaft.

In dem gesellschaftlichen Bereich, den wir »Kunst« oder »Kunstsystem« nennen, wird mit unterschiedlichen Kommunikationsinstrumenten gearbeitet, mit Sprachen und Bildern, mit Tönen und Bewegungen, mit Handlungen und geformten Materialien usw. Als Kunst angebotene Phänomene verschiedenster Art haben jedoch eines gemeinsam: Erst wenn sie als Kommunikationsangebote im Kunstsystem wahrgenommen und *genutzt* werden, das heißt, wenn ihrer bewussten Wahrnehmung wahrnehmungsfähige Bedeutungserzeugende Operationen folgen, spielen sie eine Rolle *als* Kunstphänomene<sup>7</sup> bzw. als Kunstwerke in irgendeinem Bereich unserer Gesellschaft.

Aus diesen Überlegungen folgt, dass »die Kunst« eine wie auch immer qualifizierte *Öffentlichkeit* braucht<sup>8</sup>, weil sie beobachtbar beobachtet und anschlussfähig kommuniziert werden muss. Welches Ausmaß an und welche Qualität von Öffentlichkeit dabei jeweils erforderlich sind, kann jedoch kaum abstrakt quantifiziert werden und hängt von vielen Faktoren ab, weil es sowohl qualifizierte als auch unqualifizierte Öffentlichkeiten gibt: Das Wort eines einflussreichen Galeristen wiegt eben schwerer als das eines zufälligen Museumsbesuchers. Eines aber lässt sich klar sagen: Die erforderliche qualifizierte (nämlich urteilsfähige) Öffentlichkeit kann entweder durch die Anwesenheit von Aktanten (= interaktive Öffentlichkeit) oder durch medienvermittelte Kommunikation (= anonyme Öffentlichkeit) gebildet werden. Und klar dürfte auch sein, dass in jedem der beiden Fälle

---

<sup>7</sup> Ich spreche bewusst von »Kunstphänomenen«, um auch Kunstformen wie Happening, Event oder Performance mit zu berücksichtigen.

<sup>8</sup> Eine quantitative Ausweitung von Öffentlichkeit beginnt erst seit dem 18. Jahrhundert, als Kunst aus den Privatkabinetten der Reichen in allgemein zugängliche Museen und Galerien auszuwandern begann und sich ein öffentlicher Diskurs des *raisonnierenden* Publikums über Ästhetik und Stellenwert ausgestellter Kunst entwickelte.

ganz unterschiedliche Mechanismen greifen und unterschiedliche kognitive wie soziale Operationen ablaufen.

In beiden Fällen spielt aber – bedingt durch die Bedeutsamkeit des Körpers - der *Raum* eine bedeutende Rolle, gewissermaßen als Modus von und für Interaktivität. Und gerade im Bezug auf den Raum wird die neue Qualität erkennbar, die Medien seit Schrift und Buchdruck eröffnet haben, indem sie eine Vielzahl von Räumen mit einer Vielzahl unterschiedlicher Öffentlichkeitsformen eröffnet sowie Wissen und Meinungen vom Körper getrennt haben.

## 2. Öffentlichkeit und öffentliche Meinung

Ein ähnliches Schicksal wie der Kunstbegriff haben auch die Begriffe ‚Öffentlichkeit‘ und ‚öffentliche Meinung‘ gehabt<sup>9</sup>, obwohl sie ständig im Munde geführt werden und jeder zu wissen glaubt, was sie bedeuten. Es kann an dieser Stelle nicht darum gehen, die Geschichte des Öffentlichkeitsbegriffs und seiner Definitionsversuche zu erzählen. Aber so viel ist aus der Geschichte des Öffentlichkeitsdiskurses zu lernen: Ein hohes Maß an Übereinstimmung in den Definitionsversuchen liegt in der Bindung des Öffentlichkeitskonzepts an Schematisierungsprozesse und damit an Kommunikation und Medien, die eine prinzipiell unbegrenzte Zugänglichkeit Aller zu bestimmten Themen und Meinungen eröffnen. Während bei der historisch älteren aber auch heute noch praktizierten sog. Veranstaltungsöffentlichkeit die gemeinsame Anwesenheit und die gemeinsame Wahrnehmung als Garanten für die Öffentlichkeit eines Ereignisses dienten, übernimmt diese Funktion bei der Publikumsöffentlichkeit die Unterstellung, dass im Prinzip jeder die Ver-Öffentlichung von Themen und Meinungen in den Medien zur Kenntnis genommen haben kann, so dass jeder jedem Mitwissen unterstellt.<sup>10</sup> Diese Unterstellung ist weitgehend unüberprüfbar, woraus folgt, dass Öffentlichkeit – wie vor allem K. Merten betont hat – »hochgradig fiktionalen Charakter« hat. (1999:227) Merten schlägt vor, Öffentlichkeit als soziales System zu konzipieren, das die zentrale Funktion »der Ausbildung und Garantie von Wissenskonsens erfüllt.« (a. a. O.:228) Was in den Medien konsonant erscheint, wird als kollektiv geteiltes Wissen beurteilt und in der Regel in das eigene Denken und Handeln übernommen. Mit

<sup>9</sup> Cf. dazu Faulstich & Hickethier (Hg.) 2000 sowie den Exkurs in Kap. II. 3, der hier weitergeführt wird.

<sup>10</sup> Zum interessanten Zusammenhang von Öffentlichkeit und Geheimnis cf. Westerberkey 1998.

anderen Worten: Öffentlichkeit ist ein *Reflexivitätsprodukt* (cf. dazu Kap. II. 3), also eine operative Fiktion, die gerade deshalb wirksam ist, weil sie nicht überprüft werden kann.

Die Konzipierung von Öffentlichkeit als Reflexivitätsprodukt findet sich auch bei anderen Modellierung des Konzepts ‚öffentliche Meinung‘.

Wie im Exkurs zu Kap. II. 3 bereits ausgeführt, bestimmt etwa N. Luhmann (1970) öffentliche Meinung als die »thematische Struktur öffentlicher Kommunikation«. Themen geben öffentlicher Kommunikation Struktur, absorbieren Unsicherheit und ordnen die Meinungsbildung in der Gesellschaft. Sie fangen gleichsam Aufmerksamkeit ein. Die Öffentlichkeit eines Themas erleichtert das Finden von gleich gesinnten Kommunikationspartnern.

E. Noelle-Neumann hat in ihrer Antrittsvorlesung an der Universität Mainz 1965 auf eine doppelte Funktion öffentlicher Meinung verwiesen. Gegenüber den Individuen wirkt sie als Instrument der sozialen Integration wie der sozialen Kontrolle, die abweichende Meinungen und Verhaltensweisen durch soziale Isolierung sanktioniert. Gegenüber der Macht sorgt sie dafür, dass die Kluft zwischen Regierenden und Regierten nicht zu groß wird und die Herrschenden ihre Macht legitimieren müssen. (1966)

Und J. Westerbarkey (2005) bestimmt öffentliche Meinung als »...Meinungen, die andere zu kennen glauben, weil sie sie aufgrund von Kommunikation anderen zuschreiben«. Deshalb warnt er davor, das Reichweitenproblem zu unterschätzen – »die Öffentlichkeit« ist eine ebenso fiktive Größe wie »die öffentliche Meinung«.

### 3. Medien und Öffentlichkeiten<sup>11</sup>

Öffentlichkeit und öffentliche Meinung sind Produkte des Ausdifferenzierungsprozesses westlicher Gesellschaften im 18. Jahrhundert. Der allmähliche Übergang von ständisch geordneten zu funktional differenzierten Gesellschaften, in denen jedes gesellschaftliche Funktionssystem seine eigenständige Kommunikationsform entfaltete, ließ einen Bedarf an gemeinsam interessierenden Themen und Meinungen entstehen, der vor allem vom rasant wachsenden Journalismussystem bedient wurde. Der Journalismus griff in erster Linie solche Themen auf, die zugleich aktuell und gesamtgesellschaftlich relevant erschienen und deshalb

---

<sup>11</sup> Eine Fülle von lesenswerten Überlegungen zum Thema Medien und Öffentlichkeit findet man in Maresch (Hg.) 1996.

als Indikatoren der gesellschaftlichen Entwicklung präsentiert werden konnten – und daran hat sich bis heute nichts Wesentliches geändert.

Mit der zunehmenden Ausdifferenzierung des Mediengesamtsystems moderner Gesellschaften von Print bis Internet wurden aber Öffentlichkeit und öffentliche Meinung ihrerseits Opfer eines Differenzierungsprozesses. Die Zunahme der Möglichkeiten zur Erzeugung von Öffentlichkeit fragmentierte notwendiger Weise »die« Öffentlichkeit in Teilöffentlichkeiten. Hinzu kam, dass die sog. Massenmedien durchaus individuell genutzt werden konnten, wodurch der Massencharakter der Massenmedien relativiert wurde. Die Medien standen zunehmend vor der Aufgabe, auf die Ausdifferenzierung der Publikumsinteressen mit speziellen Medienangeboten zu antworten (= Special Interest-Angebote). Spätestens das Internet eröffnete dann in großem Umfang die Herausbildung neuer Formen von Sozialbindungen und Teilöffentlichkeiten, wobei diese Medienöffentlichkeiten ohne feste räumliche und zeitliche Bindungen funktionieren.<sup>12</sup>

Im Zuge der Ausdifferenzierung von Öffentlichkeit entwickelte sich aber notwendig auch die Differenz, die Gegenseite, also *Privatheit*, Intimität und Geheimnis. Die Entscheidung darüber, was veröffentlicht werden soll und was nicht, wird seither in allen Bereichen immer wichtiger. J. Meyrowitz hat anschaulich gezeigt, wie durch die audiovisuellen Medien immer mehr Bereiche des Privaten öffentlich präsentiert werden. (1990)<sup>13</sup> Das Privateste, Tod und Sexualität, sind heute in allen Medien allgegenwärtig, und gerade im Internet herrscht geradezu ein Exhibitionismus der Selbstdarstellung in Homepages, Blogs oder virtuellen Friedhöfen.

Medien privilegieren nach ihrer Systemlogik vor allem marktfähige Themen, die Aufmerksamkeit erzeugen. Sie popularisieren Medieninhalte, um möglichst breite Rezipientengruppen zu erreichen. Sie emotionalisieren Themen, um Aufmerksamkeitsgewinne zu erzielen, und sie steigern sukzessive den Unterhaltungswert aller Medienangebote bis hin zur Gestaltung von Nachrichtensendungen (Stichwort Infotainment). Sie privatisieren das Öffentliche und veröffentlichen das Private. Das gilt für alle Themen, auch und gerade für Kunst.

#### 4. Kunst und Öffentlichkeit 2

---

<sup>12</sup> Cf. dazu oben Kap. II. 3.

<sup>13</sup> Umgekehrt ist aber auch zu beobachten, dass etwa der Bereich der Medienrezeption stark privatisiert wurde und wird.

Peter Weibel, der Direktor des Zentrums für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe ZKM, hat darauf hingewiesen, dass die Fiktion der bürgerlichen Öffentlichkeit verschwunden ist. Stattdessen gibt es heute »...eine Multitude von Teilöffentlichkeiten und Gegenöffentlichkeiten. Die Massenmedien Fernsehen und Zeitung, bemühen sich darum, in ihren Ressorts – Politik, Wirtschaft, Sport und Kultur – für ihre Leser noch einmal den umfassenden Dom Öffentlichkeit zu simulieren.« Weibel konstatiert eine »Benachteiligung und Bevormundung der Kunst in den Massenmedien«, was seines Erachtens umso bedenklicher ist, als die Massenmedien ein wesentlicher Bestandteil der Konstitution des öffentlichen Raums als kultureller Raum sind. »Sie berichten nicht nur über Ereignisse, sondern sind ein wesentlicher Akteur des Erzeugens von Ereignissen.« Das fehlende Vertrauen der Medienverantwortlichen »...in die Neugier und Bereitschaft des Publikums auch komplexe Informationen aufzunehmen, erzeugt eine Wohlgefühl-Öffentlichkeit, in der aus einer informierten eine desinformierte Gesellschaft wird.« Wenn aber die Massenmedien die Kunst vernachlässigen, dann müssen, so Weibel, die Museen bewusst einen reflektierten Typ von Öffentlichkeit herstellen und damit dem Markt und den Medien das Monopol auf Information und Meinung streitig machen. (Weibel 2006:2)

Mit dieser Position greift Weibel wieder auf die eingangs erwähnten zwei Formen von Öffentlichkeit zurück: Versammlungsöffentlichkeit anlässlich von Kunstausstellungen vs medienvermittelte Publikumsöffentlichkeit im Gefolge einer Thematisierung dieser Ausstellungen in den Medien. Geschickte Künstler wie Ausstellungsmacher wissen längst, dass man beide Öffentlichkeitsformen braucht, um öffentliches Interesse zu wecken und eine Zeit lang zu binden. Aber schon Andy Warhol stellte fest: »In the future everybody will be world famous for fifteen minutes« – das ist die Logik der Medien und der Preis, den jeder für Prominenz in den Massenmedien bezahlen muss.

Wichtiger als die längst beantwortete Frage, ob Kunst Öffentlichkeit braucht, scheint mir aber heute die Frage, ob die Öffentlichkeit (noch) Kunst braucht, wobei man nicht zufällig über das Paradox stolpert, dass gerade Medienkunst fast unter Ausschluss beider Modi von Öffentlichkeit stattfindet.

Noch einmal eine andere Wendung bekommt diese Thematik, wenn man sich dem Problem »Kunst im öffentlichen Raum« zuwendet. Hier stellt sich zunächst einmal die Frage, was heute als »öffentlicher Raum« bezeichnet werden kann und welche Merkmale dieser Raum



aufweist. Sind etwa Städte – noch oder vielleicht wieder - öffentliche Räume? Und kann man virtuelle Plattformen im Internet im strengen Sinne als öffentliche Räume bezeichnen?

Die Diskussion über diese Frage wird sehr kontrovers geführt. Auf der einen Seite ist unbestreitbar, dass es in einer Stadt private sowie öffentliche, das heißt allen zugängliche Bereiche gibt – Wohnungen und Privatgärten vs Plätze, Straßen und Parkanlagen usw. Auf der anderen Seite geht es im Rahmen von Stadtentwicklungspolitik um die Frage, wie die Interessen der Stadtpolitiker und der Privatwirtschaft mit der sozialen Nutzung der Stadt durch ihre Bewohner in Einklang miteinander gebracht werden können. Haben etwa alle Bewohner einer Stadt, auch die Randgruppen, wirklich Zugang zu den öffentlichen Stadtbereichen? Wie ist die Nutzung öffentlicher Bereiche rechtlich, politisch, wirtschaftlich und sozial geregelt? Wer darf öffentliche Bereiche mit eigenen Aktivitäten wie Feiern, Kunstdarbietungen, Demonstrationen usw. besetzen?

Kritische Stimmen verweisen darauf, dass Kunst und Kultur im öffentlichen Raum nichts weiter sind als Bestandteil des ökonomisch interessierten öffentlichen Designs, also Imagefaktoren mit möglichst positiven Standorteffekten, Angebote für erlebnisorientierte Nachfragen eines konsumistischen Publikums, also insgesamt Instrumente der *Repräsentation* im Kontext von Stadt-PR.

In dieser Diskussion spielt die Unterscheidung zwischen *Raum* und *Ort* eine wichtige Rolle. Raum ist eine kulturelle Konstruktion, die nur körperorientiert vorgenommen werden kann – bis hin zum Weltraum. Orte dagegen sind ausgezeichnete Raumkonstellationen, die als Bezugspunkte für Projektionen und Bedeutungszuweisungen dienen (können), die bestimmt werden von biografischen, historischen, kulturellen oder auch politischen Erfahrungen, Kenntnissen und Werten – Schlachtfelder, Friedhöfe oder etwa auch der Friedenssaal in Münster, in dem der Westfälische Friede von 1648 ausgehandelt worden ist.

Im Prozess der Bedeutungszuweisung, die sich im Laufe der Zeit durchaus grundlegend ändern kann, wandeln sich beide, der Ort und die Besucher, die dem Ort ihre Bedeutungen zuweisen. Wie die amerikanische Architektin und Kunsthistorikerin Miwon Kwon unterstreicht, handelt es sich bei Orten der Ausstellung und Zurschaustellung von Kunst um kulturell spezifische Situationen, »...die ihrerseits bestimmte Erwartungen und Narrationen über Kunst und Kunstgeschichte hervorbringen. Mit anderen Worten, die institutionelle Verortung der Kunst unterscheidet nicht bloß zwischen Qualität und Marktwert, sondern (re)produziert zugleich spezifische Wissensformen, die historisch verortet und kulturell festgelegt, mithin nicht von universeller oder zeitloser Gültigkeit sind.« (Kwon 1998:22) Und

diese Bestimmung dürfte sowohl für Ausstellungsinstitutionen als auch für Orte im öffentlichen Raum gelten.

In solche Orte tritt nun ein »Kunstwerk« welcher Art auch immer von außen ein. Dadurch, dass der Ort – auf Zeit oder auf Dauer - sein physischer Standort wird, ergeben sich zwei konträre Möglichkeiten: »das Werk« wird in den Ort integriert, oder aber es unterbricht oder ver-rückt den Ort. Entsprechend gibt es wiederum zwei Möglichkeiten auf Produzentenseite: Ein Künstler schafft entweder eine Arbeit, die von vornherein für einen bestimmten physischen Standort bestimmt ist und nur dort platziert werden soll. Ein prominentes Beispiel dafür ist Richard Serras 37 m lange Skulptur »Tilted Arc«, die speziell für die Federal Plaza in Washington geschaffen wurde. Oder der Künstler schafft eine Arbeit, die zwar auch an diesem Ort aber nicht dort allein platziert werden kann – eine Möglichkeit, die den heute durch die Welt jettenden Künstlern und Kuratoren wohl gemäßer ist.

Neben die Bestimmung des Ortes als physischer Standort tritt in vielen Kunst-Projekten und -Diskussionen der letzten Jahre die Bestimmung des Ortes als Problem- oder Diskurszusammenhang. In Diskussionsbeiträgen etwa zum Thema »public art/relational art« geht es um ortsorientierte Praktiken zur Lösung gesellschaftlicher Probleme und nicht länger um die Erstellung materieller Kunst-Objekte welcher Art auch immer.

Miwon Kwon, eine der Protagonistinnen der »relational art«, kennzeichnet diese Bewegung wie folgt: »Sie wird vom Interesse geleitet, Kunst direkter in gesellschaftlichen Sphären zu verankern, um [im aktivistischen Sinne] unmittelbare gesellschaftliche Probleme wie Umweltkatastrophen, Obdachlosigkeit, AIDS, Homophobie, Rassismus und Sexismus direkt anzugehen oder um in allgemeinerer Weise Kunst zu relativieren, indem diese als eine Form kultureller Produktion unter vielen anderen dargestellt wird.« Damit wird die Trennung zwischen Kunst und Nicht-Kunst bewusst verwischt. (Kwon 1998:23)

Der französische Kunsttheoretiker und Kritiker Nicolas Bourriaud bezeichnet Kunstwerke mit dieser Zielsetzung als »social interstice« und definiert: »The possibility of a *relational art* (an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and *private* symbolic space), points to a radical upheaval of the aesthetic, cultural ad political goals introduced by modern art.« (2002: 14) Bourriaud plädiert für eine Urbanisierung ästhetischer Experimente, die nicht länger auf ein fertiges Werk abzielen, sondern sich als Gesprächseröffnung verstehen, als »area of exchange«, als freie Gesprächsformen jenseits der kapitalistischen Modelle Werk-zentrierter Kunst. Ihr Ziel ist es, die uns auferlegten Routinen im Handeln und Kommunizieren zu

unterbrechen und zu unterwandern und nicht länger, primär ein Besitzverhältnis zwischen einem Eigentümer und einem Objekt zu konstituieren.<sup>14</sup>

Mit solchen – stark am Situationismus Guy Debords, am Marxismus und an der französischen Postmoderne angelehnten – Überlegungen werden einige der Grundfragen moderner Kunst im Zeitalter des Internets reformuliert: Fragen, die im Folgenden exemplarisch am Beispiel der Medienkunst diskutiert werden sollen.

### 5. Medienkunst

Jede Rede von Medienkunst hat als Bezugspunkt das *Kunstsystem* als eigenständiges Sozial- und Symbolsystem.<sup>15</sup> Die Vorsilbe »Medien-« kann also nicht bedeuten, dass Medienkunst ein Teil des Mediensystems ist, sondern sie verweist darauf, dass hier ein Sozialsystem auf systemspezifische Weise von den Möglichkeiten des Mediensystems der jeweiligen Gesellschaft Gebrauch macht. Dabei zeichnet sich der Teilbereich Medienkunst innerhalb des Kunstsystems dadurch aus, dass hier nicht nur traditionelle Kommunikationsinstrumente wie Sprachen und Bilder und traditionelle Produktionsweisen wie Zeichnen, Malen, Modellieren, Texten, Bauen usw. eingesetzt werden. Vielmehr werden technische Möglichkeiten aus dem Bereich der Elektronik eingesetzt, die in der Technologie von Fernsehen und Video bis zum PC und dem Internet reichen. Ebenso wie bei der Verwendung der ja an sich kunstneutralen Instrumente und Produktionsweisen stellt sich auch bei der Verwendung elektronisch basierter Mittel die Frage, ob und wie es den Kunstproduzenten gelingt, diese Mittel so zu verwenden, dass die anderen Akteure im Kunstsystem, also Galeristen, Museumsleute, Kunstkritiker, Rezipienten und vor allem auch Käufer die Produkte der Nutzung nicht etwa als absonderliche Ingenieursleistungen, sondern *als Kunstwerke* ansehen und im Kunstsystem bewerten. Dabei geht es um die Beantwortung einer doppelten Frage: Ist Werk A schon, noch oder überhaupt ein Kunstwerk? Und: welchen Rang bekommt es – wenn es anerkannt wird – im Rahmen von bzw. im Vergleich zu anderen Kunstwerken im Kunstsystem?

Diese Überlegungen verdeutlichen, dass es auch bei der Kunst, die die sog. Neuen Medien verwendet, zu denselben grundlegenden Fragen kommt, die schon bei der Nutzung der Medien Fotografie, Film, Hörfunk, Fernsehen oder Video durch Künstler diskutiert worden

---

<sup>14</sup> Fabo hat darauf verwiesen, dass es den Künstlern im öffentlichen Raum mehr um die Verbreitung kritischer Impulse geht als um eine erneute Profilierung des Objekts (2007:139).

<sup>15</sup> Cf. dazu Schmidt 1989.

sind: Kann man unter Verwendung der Technologien der genannten Medien Kunstwerke produzieren, und wie wird deren Rang im Kunstsystem eingeschätzt? Und ähnlich wie in den früheren Situationen dreht sich die Diskussion um eine/die Medienkunst um:

- eine Erweiterung des Kunstbegriffs über die traditionellen Erscheinungsformen hinaus;
- eine Neubestimmung des Konzepts ‚Kunstwerk‘ hinsichtlich der traditionellen Erwartungen an dessen Materialität, Identität und Authentizität; an Original und Kopie;
- eine Umdeutung der Rolle des Produzenten vom kreativen Erfinder zur Steuerungskomponente in einem Mensch-Maschine-Komplex;
- eine Umdeutung der Rolle des Rezipienten vom passiven Konsumenten zum Koproduzenten bzw. interaktiven Mitspieler (etwa in interaktiven Installationen oder in bereitgestellten Programmen, die zur Werkproduktion genutzt werden können);
- eine Erweiterung bzw. Neubestimmung der Kunst- und Wertkriterien auf Seiten der Kunstkritik und der Kunstwissenschaft.

Wie jede Verwendung neuer medialer Möglichkeiten geht es auch bei der Medienkunst um eine implizite oder explizite Auseinandersetzung mit den »alten« im Kontrast zu den »neuen« Medien. Was bedeutet die Möglichkeit der Produktion digitaler Bilder, die keinen Referenten jenseits des Bildes haben, die also keine Ab-Bilder sind? Was bedeuten die Möglichkeiten der spurlosen Fälschung von digitalen Bildern, des Morphings, der elektronischen Speicherung, des Sampelns usw.? Seit den frühen Formen der Computerlyrik und Computergrafik, also von Texten und Bildern, die durch ein Zufallsprogramm erzeugt wurden, wird die Frage diskutiert, ob Computerprogramme oder Installationen, die erst von aktiv eingreifenden Benutzern »zum Leben erweckt« werden, überhaupt Kandidaten auf den Titel »Kunstwerk« sein können. Ist die Herstellung von künstlerischen Phänomenen i. w. S. notwendig an eine identifizierbare Person gebunden, oder kann sie prinzipiell auch an ein technisches Dispositiv delegiert werden? Braucht ein »Kunstwerk« eine beständige materiale Identität?

Auch bei der Medienkunst ist das Publikum gespalten in Verehrer und Verächter bzw. in Experten und Ignoranten. Und auch bei der Medienkunst differenziert sich die Kommunikation über solche Kunst dahingehend aus, dass im Hinblick auf die Medienangebote über die anderen konstitutiven Komponenten des Mediensystems gesprochen werden muss: über die verwendeten Kommunikationsinstrumente und deren Neubestimmung; über die Rolle und Neubestimmung der Technologien und technischen Dispositive und über die Rolle und Neubestimmung sozialsystemischer Institutionen (Galerien, Museen, Archive, Kunsthandel) in und durch Medienkunst.

Schließlich macht sich auch Medienkunst wie jede andere Kunstform abhängig von ihrer *Zugänglichkeit*. Bis heute gibt es nur wenige Galerien, Museen und Festivals (wie etwa die Ars Electronica in Linz), auf denen Medienkunst angeboten wird – wohl aber schon zwei Hochschulen, die Medienkünstler ausbilden und Medienkunst ausstellen, und zwar das Zentrum für Kunst und Medientechnologie ZKM in Karlsruhe und die Kunsthochschule für Medien in Köln. Zum anderen braucht man schon Insiderkenntnisse, um Medienkunst im Netz zu finden, zu rezipieren oder gar interaktiv produktiv zu nutzen – sie ist zwar prinzipiell zugänglich, damit aber noch nicht öffentlich im Sinne unterstellbarer allgemeiner Bekanntheit.

#### 6. *Kunst ohne Öffentlichkeit?*

In den bisherigen Überlegungen sind verschiedene Konstellationen oder Beziehungsmöglichkeiten von Öffentlichkeit, Medien und Kunst diskutiert worden. Dabei ist deutlich geworden, dass Kunst Öffentlichkeit braucht, und dass Öffentlichkeit auf durch Medien und Kommunikation konstituiert wird. Erst wenn Phänomene, die als Kunst(werke) angeboten werden, Eingang in Kommunikation und über deren Veröffentlichung Eingang in die öffentliche Meinung gefunden haben, besetzen sie einen Platz im Kunstsystem einer Gesellschaft.

Kunstwerke, die etwa im öffentlichen Raum einer Stadt platziert werden, wie z. B. die Arbeiten der »skulptur projekte münster 2007«, haben die Chance bekommen, wahrgenommen und zum Gegenstand von Kommunikation gemacht zu werden. Voraussetzung dafür sind an Kunst interessierte Rezipienten, deren Zahl bekanntermaßen klein ist. Kunstwerke, die in den Medien präsentiert und thematisiert werden, können zwar im Prinzip ein größeres Publikum erreichen; faktisch ist dies aber selten der Fall, weil einerseits die Medien am Thema Kunst nur sehr marginal interessiert sind (und wenn, dann meist erst nach Mitternacht), und weil auch die sog. Massenmedien längst nicht mehr »die Öffentlichkeit« erreichen, sondern bestenfalls partielle Öffentlichkeiten mit sehr unterschiedlichen Nutzungserwartungen und Nutzungspraktiken. Viele Medientheoretiker entwerfen heute schon ein Szenario, wonach die Öffentlichkeit allmählich ins Netz abwandert. Daraus folgt, »...daß sie in ihrem Kern nicht mehr lokal ist wie der öffentliche Raum vor den elektronischen Medien, daß derjenige, der hier nicht anwesend ist, aus der Öffentlichkeit herausfällt, daß diese Öffentlichkeit ebenso wie die der Massenmedien nur über

den Zugang zu technischen Apparaturen und die Benutzung von Kommunikationskanälen erreicht werden kann.« (Rötzer 1998:41) Medienöffentlichkeit kennt keine festen Orte und Zeiten mehr. Globalisierungsprozesse enträumlichen Handeln und Kommunizieren, Digitalisierung entzeitlicht sie. Die elektronischen Medien gehen von der geschichtlichen linearen Zeiterfahrung über zur vernetzten Augenblickszeit der Links und Knoten im Hypertext, der im Modus des Navigierens genutzt wird, nicht länger im Modus hermeneutischen Verstehens. Interaktive Medien machen das Zapping zu ihrem Inhalt – und eröffnen damit paradoxerweise neue Möglichkeiten der Herstellung von Teilöffentlichkeiten. Wenn diese Szenarien sich in absehbarer Zukunft realisieren sollten, dann würde eine ganz neue Beziehungskonstellation zwischen Öffentlichkeit, Medien und Kunst möglich, die auch das für diesen Teilbereich zuständige Teilkulturprogramm unserer Gesellschaft modifizieren würde. Jeder hätte dann zu jeder Zeit Zugang zu den im Netz massenhaft verfügbaren Kunstwerken. Jeder hätte dann die Möglichkeit, mit Kunstwerken aktiv umzugehen und alle sog. »Praktiken des Sekundären« anzuwenden, also Praktiken wie Sampling und Recycling, Spiele mit der Differenz von Original und Kopie, Formen des Dekonstruierens, Überarbeitens und Vernichtens.<sup>16</sup> Jeder würde dann über die technischen Möglichkeiten verfügen, allein oder in Zusammenarbeit mit anderen Kunstphänomene herzustellen und über das Netz zu verbreiten, um eine Kommunikation darüber in Gang zu bringen, also eine partielle Öffentlichkeit herzustellen. Ob dies gelingt, wird dann aber schwer zu beurteilen sein, weil Reaktionen nicht unbedingt rückgemeldet werden, und weil kaum überprüft werden kann, was andere User mit dem Kunstangebot gemacht haben.

In einer solchen Medienkulturgesellschaft wird es nicht mehr um Fragen der Repräsentation gehen. Tele-Existenzen werden zum Normalfall, Identitäten werden variabel, das Spiel mit Anonymität und Intimität auf Distanz fasziniert schon heute die vielen Teilnehmer an Chatrooms oder MUDs. Die Möglichkeiten der Virtualisierung werden darüber hinaus grundlegende Fragen wie die nach der Wirklichkeit entscheidend modifizieren: »Ich habe das Gefühl«, formulierte schon 1995 John Perry Barlow, »VR wird den Wahn, die Wirklichkeit sei eine feststehende Tatsache, noch weiter bloßstellen. Sie wird uns erneut die nahtlose Kontinuität zwischen der Welt außen und der Welt innen ins Gedächtnis rufen und so dem alten Schwindel mit der Objektivität einen weiteren schweren Schlag versetzen. ‚Wirklich‘,

---

<sup>16</sup> Cf. dazu die Beiträge in Jacke, Kimminich & Schmidt (Hg.) 2006 sowie in Fehrmann et al. (Hg.) 2004.

hat Kevin Kelly gesagt, ‚wird bald eines der relativsten Worte sein, das wir haben.‘« (zit. nach Eichhorn 1996:209)

Angesichts solcher Entwicklungsperspektiven werden sowohl Konstellationen repräsentativer Kunst an öffentlichen Orten als auch Formen der »relational art« als Formen ortsbezogener Lösung sozialer Probleme an Bedeutung verlieren wenn nicht gar verschwinden. Die traditionellen Kopplungen von Künstler, Kunstwerk, Kunstinstitutionen, Kunstdiskursen und Veranstaltungs- wie Publikumsöffentlichkeiten werden marginalisiert. Provokation, Mimikry und Camouflage werden ebenso ins Netz abwandern wie Versuche zum Beharren oder Widerspruch – alles ist im Netz möglich, miteinander oder gegeneinander, nur einen Mausklick voneinander entfernt - und erbarmungslos kommentiert von Wikipedia.

Wir brauchen viel Fantasie, um uns auszumalen, was das für Künstlerkarrieren, für die Produktion von Kunstwerken, für die Arbeit von Museen und Galerien sowie für den Kunsthandel bedeutet, die schon an der Auseinandersetzung mit Videokunst fast gescheitert sind. So lange es noch Konzepte von Kunst geben wird, dürfte die Abgrenzung von allem anderen, also die Kunstkriteriologie, immer schwieriger werden – aber vielleicht erübrigt sich diese Frage ohnehin, wenn der Hypertext der Welt im Netz endgültig unlesbar geworden ist.

Die Geschichte der Kunst ist in der Moderne immer begleitet worden von der Diskussion über »Wesen und Funktion« der Kunst. Dient Kunst der Wahrheitsfindung? Ist sie ein Mittel zur Selbstverwirklichung? Stellt sie der Gesellschaft eine Möglichkeit zur Selbstbeobachtung im Modus fiktionaler Alterität zur Verfügung? Verwirklicht sie den Möglichkeitssinn, von dem Robert Musil geträumt hat? Oder ist sie interesseloses Wohlgefallen, heiteres Spiel, Bildung und Erbauung? Daneben ist die Kunstgeschichte aber auch begleitet worden von Plänen zur Abschaffung der Kunst (Karel Teige), von Aufrufen, zu ihrem Ableben beizutragen (Wolfgang Max Faust), da sie ja nichts (mehr) zu offenbaren habe (Byung-Chul Han).

Das Interessante an den Beiträgen zu beiden Diskursen ist, dass sie alle ernst, sehr ernst gemeint waren und sind. Sicher werden diese Diskurse auch in Zukunft geführt werden. Aber ihr Ernst wird wohl verschwinden in den endlosen Weiten des globalen Internets, das in erster Linie dreierlei befördern wird: Spiel und Unterhaltung, Belanglosigkeit und Indifferenz.

Wir werden erleben, wie das der Kunst bekommt. -

Auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt aber scheinen die skizzierten Entwicklungen hinauszulaufen: Die Ränder des Kunstsystems (falls es denn diese Entwicklungen überleben sollte) werden durchlässiger, diffuser, permeabler werden. Das heißt, die Bestimmung in/out wird von unterschiedlichen Vertretern der unterschiedlichen Handlungsrollen (also von

Produzenten, Vermittlern, Rezipienten und Verarbeitern) zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Kontexten unterschiedlich vorgenommen werden – und zwar jeweils mit durchaus »guten Gründe«. Damit wird das Teilkulturprogramm, das die symbolischen Ordnungen im Kunstsystem orientiert, notwendig abstrakter und in seinem Verpflichtungsgrad schwächer. Es »liegt nicht mehr auf der Hand«, was Kunst ist und was nicht, was elitäre und was populäre Kunst, und welche Funktion Kunst erfüllt. Der Beobachter meldet auch hier seinen wirklichkeitskonstitutiven Anspruch an und reklamiert seine »Portion« an Kreativität, die er aus der ubiquitären Kontingenzerfahrung der Bewohner von Medienkulturgesellschaften gewinnen kann – Pope oder Pop wird zur Entscheidungsfrage.

## 2. Kulturpolitik – ein Widerspruch in sich selbst?

### 1. Kulturpolitik – was ist das?

Kulturpolitik – das Wort geht uns locker über die Lippen, offenbar so wie alle für wichtig gehaltenen Wörter, bei denen uns am besten niemand fragt, was sie genau bedeuten.

Bleiben wir zunächst beim Alltagsverständnis von ‚Kulturpolitik‘. Danach gibt es zwei voneinander getrennte Bereiche: »die Kultur« und »die Politik«, und die Politik schafft die ordnungspolitischen, finanziellen und rechtlichen Rahmenbedingungen für die Kultur. Und wenn wir auch beim Alltagsverständnis von ‚Kultur‘ ansetzen, dann gehört zu diesem Bereich alles von Architektur bis Zeichenunterricht, was für »kulturell wertvoll« gehalten wird.

Dieses Alltagsverständnis kommt nun seinerseits in die Bredouille, wenn in der Alltagsdiskussion eine Inflation von Begriffserweiterungen des Kulturkonzepts Mode wird, wenn von Alltagskultur bis Politik- und Wirtschaftskultur jeder gesellschaftliche Handlungsbereich plötzlich eine eigene Kultur verordnet bekommt – Eckhard Henscheid hat 2001 immerhin 756 Kulturen von »Abendländische Kultur« bis »Zynismuskultur« ausgemacht. Und damit nicht genug: die Kulturwissenschaften haben längst das Problem der Kultur der Kulturen bzw. der Kulturbegriffskultur ausgemacht, und damit das Problem – wie es sich gehört – auf eine Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung gehievt.

Unvermeidlich stehen wir damit vor dem Problem, erst einmal angeben zu müssen, was wir denn unter ‚Kultur‘ verstehen wollen, ehe wir der Frage nachgehen können, was denn in einer



plausiblen Weise mit ‚Kultur-Politik‘ gemeint sein könnte. Ich fasse daher die an anderer Stelle entwickelten Überlegungen zum Kulturkonzept hier zur Erinnerung noch einmal kurz zusammen.

Unter einem Wirklichkeitsmodell verstehe ich das System der Sinnorientierungsoptionen der Mitglieder einer Gesellschaft. Dieses System wird hier bestimmt als das aus Handeln hervorgegangene und durch Handlungserfahrungen systematisierte und bestätigte kollektive Wissen der Mitglieder einer Gesellschaft über »ihre Welt«. Ein Wirklichkeitsmodell entsteht durch reflexiv aufeinander bezogene Handlungen und Kommunikationen von Aktanten und verfestigt sich als symbolisch-semantische Ordnung von Benennungen und Bezugnahmen in Gestalt von Sprache. Kollektives Wissen wird von den Aktanten im Zuge ihrer Bewusstseinstätigkeit laufend neu gebildet und steht nicht etwa als fester Informationsbestand auf Abruf zur Verfügung.

Wirklichkeitsmodelle systematisieren für alle Aktanten den Umgang mit allen für lebenspraktisch wichtig gehaltenen Handlungs- bzw. Kommunikationsbereichen, und das heißt vor allem mit Umwelt(en) der verschiedensten Art, mit Aktanten der verschiedensten Art in der jeweiligen Umwelt, mit Vergesellschaftungsformen (Institutionen, Organisationen, soziale Systeme), mit Gefühlen und mit moralischen Orientierungen (Werten). Diese Systematisierung erfolgt durch die Herausbildung von Kategorien und semantischen Differenzierungen.

Wirklichkeitsmodelle als Modelle *für* mögliche Wirklichkeiten werden erst dann handlungswirksam, wenn ein Programm zur Verfügung steht, das die möglichen Bezugnahmen auf die Kategorien und semantische Differenzierungen dieser Netzwerke in einer gesellschaftlich verbindlichen Weise regelt. Ein solches Programm der gesellschaftlich praktizierten bzw. erwarteten Bezugnahmen auf Wirklichkeitsmodelle, ihrer emotionalen Besetzung und moralischen Gewichtung bzw. das Programm der zulässigen Orientierungen im und am Wirklichkeitsmodell einer Gesellschaft nenne ich *Kultur*. Das heißt, erst in Prozessen der Bezugnahme auf das Wirklichkeitsmodell erfolgt eine Sinnorientierung der Individuen; Sinn und Prozess gehören daher unlösbar zusammen; oder anders gesagt: Wirklichkeitsmodelle und Kulturprogramme können nur in strikter *Komplementarität* gedacht werden.

Kultur als Programm hat keine »gegenständliche Existenz«. Sie *vollzieht sich* in konkreten Aktantenhandlungen in Form von *Optionseröffnungen und Optionsschematisierungen* für Bezugnahmen auf das Wirklichkeitsmodell für alle Aktanten in einer Gesellschaft, die genau

diese Leistungen in Anspruch nehmen und erwarten, dass alle anderen mehr oder weniger ebenso verfahren. Nicht die kulturellen Phänomene in ihrer «Gesamtheit» bestimmen also eine Kultur, sondern das Kulturprogramm einer Gesellschaft erlaubt uns allererst, etwas herzustellen, zu beobachten und zu bewerten, was wir auf Grund der Anwendung dieses Programms *als* kulturelles Phänomen erfahren, erleben und bewerten.

## 2. Ist Kulturpolitik Kunstpolitik?

Im Rahmen dieser Überlegungen lässt sich nun der Begriff ‚Kulturpolitik‘ wie folgt bestimmen: *‚Kulturpolitik‘ bezeichnet den politischen Umgang mit für kulturell gehaltenen Phänomenen im weitesten Sinne auf der Grundlage des Kulturprogramms eines politischen Systems.* Das besagt, dass der politische Umgang mit »Kultur« ebenso Kulturprogrammorientiert abläuft wie die Einschätzung bestimmter Phänomene als kulturell bzw. als kulturell relevant. Das aber bedeutet, dass dieser politische Umgang mit kulturellen Phänomenen sich paradoxer Weise selbst organisiert und orientiert – eben nach dem Kulturprogramm der Politik bzw. des politischen Systems.

Wenn diese Überlegungen zutreffen, dann kann es streng genommen gar keine politische Steuerung des Kulturprogramms ohne Anwendung eben dieses Kulturprogramms geben. Kulturpolitik ist dann ein Widerspruch in sich selbst. Was aber besagt dann die umgangssprachliche Redeweise von »Kulturpolitik«?

Wenn man beobachtet, was in unserer Gesellschaft als Kulturpolitik bezeichnet und praktiziert wird, dann kommt man zu dem Ergebnis, dass Kulturpolitik gleich zu setzen ist mit *Kunstpolitik*, wobei der Kunstbegriff – je nach wirkendem Kulturprogramm – mehr oder weniger breit gefasst und auf Bereiche von der Bildenden Kunst, Literatur, Musik, Theater, Museen, oder Festivals bis zu Volkskunst oder Unterhaltungskunst bezogen wird. Kunstpolitik kann nur dann legitim und erfolgreich sein, wenn sie dem Kulturprogramm der Gesellschaft entspricht und dieses Programm, über das sich die Mitglieder der Gesellschaft immer wieder diskursiv verständigen müssen, in kohärenten Anwendungen zur Geltung bringt.

Kunst und Politik werden in der gegenwärtigen wissenschaftlichen Diskussion als eigenständige soziale Systeme betrachtet. Soziale Systeme folgen notwendiger Weise ihrer Systemlogik und das heißt: ihrem spezifischen Kultur-Teilprogramm im Rahmen des allgemeinen gesellschaftlichen Kulturprogramms. Soziale Systeme können nicht planvoll und

punktgenau von außen, sprich: von anderen sozialen Systemen oder gar von Einzelpersonen gesteuert werden. Entsprechend kann man davon ausgehen, dass die Politik das Kunstsystem ebenso wenig nach seinen Vorstellungen gezielt steuern kann wie das Kunstsystem die Politik, obwohl beide es im Laufe der Geschichte immer wieder – die Politik zum Teil auch mit Gewalt – versucht haben. Gleichwohl können beide Systeme ebenso wie andere gesellschaftliche Systeme Vorgaben schaffen, auf die das jeweils andere System nach seiner Systemlogik reagieren kann bzw. muss. So müssen zum Beispiel die Künstler mit ihrer ökonomischen Abhängigkeit umgehen, ordnungspolitische und rechtliche Vorgaben berücksichtigen, auf Veränderungen im Erziehungssystem reagieren usw.

Wenn soziale Systeme sich nicht gezielt beeinflussen oder gar steuern können: Wie kann man sich dann eine sinnvolle Interaktion vorstellen? Theoretisch gesehen ist eine Interaktion nur dann möglich, wenn sich beide Systeme auf einen gemeinsamen Bereich von Problemstellungen und Problemlösungen einigen, den sie beide für gesellschaftlich relevant halten. Einen solchen Bereich gibt es in der Tat, aber um ihn zu entdecken ist wiederum ein kleiner gedanklicher Umweg erforderlich.

### *3. Kultur oder die Invisibilisierung von Kontingenz*

Schon ein flüchtiger Blick auf die Geschichte wie auf die Vielzahl der Kulturen (Kulturprogramme) auf unserem Globus lässt erkennen, dass alle unsere Problemstellungen und Lösungen kontingent sind. Zwar hat sich erst seit dem späten 18. Jahrhundert ein deutliches theoretisches Bewusstsein für die Kontingenz all unseres Handelns herausgebildet, aber seitdem es menschliche Gemeinschaften und Gesellschaften gibt wird diese Kontingenz notwendiger Weise entschärft oder gezähmt – und zwar durch Kultur. Obwohl auch Kulturprogramme kontingent sind, dienen sie dazu, auch die eigene Kontingenz der Beobachtung zu entziehen; denn Kulturprogramme werden als einzig verbindliche Sinnorientierung in der Sozialisation erworben und im täglichen Handeln so selbstverständlich bestätigt, dass für die Programmanwender der kollektiv geteilte Eindruck entsteht, dass »es so sein muss«, dass »wir das so und nicht anders tun«, dass es in unserer Sprache »so heißt« usw. Erst als im 18. Jahrhundert der Umgang mit anderen Gesellschaften intensiver wurde, wuchs das Bewusstsein, dass Gesellschaften »Kulturen haben«, die sich von der eigenen unterscheiden – ja, erst damals wurde überhaupt bewusst, dass Gesellschaften »Kulturen haben«. Wenn aber einmal bewusst wird, dass die eigene Gesellschaft eine Kultur

hat, die sich von anderen unterscheidet, und dass die verschiedenen Kulturen in ihren jeweiligen Gesellschaften durchaus funktionieren, dann ist auch Einsicht in die Kontingenz des eigenen, bisher unbewussten Kulturprogramms unvermeidlich.

Damit aber waren die Themen bewusst geworden, die seither alle westlichen modernisierten Gesellschaften umtreiben:

- Wie schafft man es, Kontingenz mit Kontingenz und nicht mit (unverantwortlichem) Fundamentalismus zu bearbeiten?
- Wie kann man kontingente Entscheidungen legitimieren?
- Wie kann man mit dem Widerspruch als dem inneren Prinzip der Kontingenz umgehen?

Im Blick auf diese Themen, Probleme und Problemlösungsversuche wird nun durchaus ein geheimer Zusammenhang zwischen der Programmatik von Kunst und Politik sichtbar.

Kunst entwickelte sich seit dem 18. Jahrhundert zu einem wichtigen Instrument der *Selbstbeobachtung* der Gesellschaft, das sich deutlich von anderen Selbstbeobachtungsinstrumenten wie etwa dem Journalismus oder der Wissenschaft unterscheidet. Diese Selbstbeobachtung der Gesellschaft vollzieht sich im Modus der subjektiven, fiktionalen, an ästhetischen Kriterien orientierten Konstruktion medialer Wirklichkeiten, die immer wieder das gleiche schmerzhafteste Beobachtungsergebnis zu Tage fördert, nämlich die Einsicht in ubiquitäre Kontingenz, die die Individuen in die Sinnsuche treibt, und der die verzweifelste Fiktion der künstlerischen Notwendigkeit des gelungenen Kunstwerks gegenübergestellt wird. Daneben dokumentiert die Kunst selbst in ihren immer schnelleren Innovationsbemühungen das Ende der Selbstverständlichkeiten. Mit anderen Worten: Kunst vollzieht in ihrer Entwicklung, was sie vorstellt und darstellt, nämlich die Lebendigkeit, die Kreativität des Widerspruchs, selbst des Widerspruchs in und gegen sich selbst.

Politik in ihrer entwickelten Form der politischen Demokratie ist programmatisch analog ausgerichtet auf kontingente Kontingenzbearbeitung. Konkret: Sie organisiert – wie W. Berger und P. Heintel eindrücklich argumentiert haben<sup>17</sup> – Konflikt, Alternativen und Widerspruch in immer neuen Aushandlungsprozessen und Abstimmungen über Wege und Ziele von Problemlösungen ohne endgültige Blaupause und ohne festes Endziel. Ihrem Programm nach ist demokratische Politik angelegt auf einen Abbau von Hierarchien und

---

<sup>17</sup> Berger & Heintel 1998.

Autorität, die beide nur auf Zeit und in revidierbarer Form eingesetzt werden (sollen), etwa in wählbaren Regierungen für bestimmte Legislaturperioden.<sup>18</sup> Demokratische Politik, die Gesellschaft als Vereinigung autonomer Staatsbürger postuliert, muss zumindest theoretisch dieser Autonomie Rechnung tragen und von Machtbestimmter Hierarchie auf Selbstorganisation umsteuern. Dort geht es – wie Berger und Heintel fordern – nicht mehr um Verkünden und Befehlen, sondern um das »...Inaugurieren von Prozessen der Auseinandersetzung, also der Wahrheitsfindung« (1998:51).

Demokratische Politik versucht ihrem Programm nach, den Widerspruch als inneres Prinzip der Kontingenz in das System einzubauen, so durch die schon erwähnten Wahlen, aber auch durch Pressefreiheit und die Etablierung einer parlamentarischen Opposition, also durch legitime und folgenreiche Selbst- und Fremdbeobachtung des politischen Systems. Was ist in der Praxis der letzten beiden Jahrhunderte aus dieser Absicht geworden? Gibt es noch eine funktionierende Selbstbeobachtung der Politik, oder deutet sie heute ihre Selbstbeobachtung unter der Hand zugleich auch als Fremdbeobachtung?

#### *4. Organisation zähmt Widersprüche*

Wie der Blick auf die Geschichte von Kunst und Politik der beiden letzten Jahrhunderte lehrt, haben beide ihre programmatische Aufgabe wie ihre geheime Zusammengehörigkeit durch Systembildung und Organisation erheblich verändert.

So ist der Organisationsgrad des Kunstsystems seit dem 18. Jahrhundert kontinuierlich gestiegen. Die Ausbildung der künftigen Künstler wird von Akademien und Kunsthochschulen institutionalisiert. Ihre Produkte vermarktet ein kapitalistisch orientierter Kunstmarkt mit Filialen von Galerien bis zu Kaufhäusern. Die öffentliche Präsentation der Produktneuheiten besorgen Galerien und Medien. Um die Produkte der Vergangenheit kümmern sich wohl organisierte Museen mit Kunsthistorikern, Betriebswirten und PR-Fachleuten, mit Museumspädagogen und Verwaltungsstäben. Kunstkritik und Kunstwissenschaft konzentrieren sich auf die Außenbeobachtung des Kunstsystems. Festivals, Messen und ähnliche Events sorgen für öffentliche Resonanz und für die Rekrutierung junger Künstler wie Kunstrichtungen und Stile. Markt und Kritik beobachten die Kreativen im Kunstsystem auf ökonomisch und medial verwertbare Differenzen hin, die

---

<sup>18</sup> Dieses Ziel hatte und hat in allen demokratischen Systemen immer damit zu kämpfen, dass nur Regierungen nicht aber Verwaltungen und Bürokratie auf Zeit gestellt sind.

aufmerksamkeitsökonomisch zu Buche schlagen. Allen gegenläufigen Bemühungen bis heute zum Trotz hat sich Kunst zunächst am kapitalistischen Kunstmarkt, später auch am Medienmarkt weitgehend als *Ware* ökonomisieren lassen – es muss dahingestellt bleiben, ob es eine andere Möglichkeit gegeben hätte. Damit ist zunächst eine Differenz möglich geworden, die sich kunsttheoretisch einsetzen ließ, nämlich die Differenz zwischen der schwer verkäuflichen aber ästhetisch überlegenen Hochkunst und der gut verkäuflichen aber ästhetisch gering geschätzten Trivialkunst. Diese Differenz ist unter den Bedingungen von Medienkulturgesellschaften längst korrodiert, *high and low* taugen nicht mehr zur Differenzierung (cf. dazu Kap. V. 2). Unter dem Diktat der Aufmerksamkeitsökonomie drängt »in die Medien«, wer bekannt und vermarktbar werden will; und selbst wer sich diesem Diktat entziehen will, kann das nur durch Medienpräsenz; und sollte jemand etwa auch diese bewusst meiden wollen, holen die Medien den Flüchtigen auch gegen seinen Willen ein – oder er spielt schlicht keine Rolle.

Diese Beobachtungen besagen nun keineswegs, dass die meisten Künstler aufgehört hätten, die Gesellschaft unter Gesichtspunkten wie Fiktionalität, Alterität, Ästhetizität und Kontingenz zu beobachten und zu beschreiben. Nach wie vor – und vielleicht mehr als je zuvor – strebt Kunst nach Innovation und ästhetisch überzeugender Performanz. Allerdings soll gesagt werden, dass solche Beobachtungen kaum noch folgenreichen Kontingenztremor<sup>19</sup> in der Gesellschaft auslösen, weil die Gesellschaft längst gelernt hat, mit einer Vielzahl konkurrierender Wirklichkeiten zu leben, sondern bestenfalls für kurzfristige Irritationen sorgen, ehe sie in der Indifferenz der Medienkulturgesellschaft verblasen.

Demokratische Politik andererseits hat sich ihrem Auftrag bewusster Kontingenzbearbeitung durch Flucht in angebliche Sachzwänge und durch massive Erhöhung ihres Organisationsstatus<sup>7</sup> entzogen. Politische Klassen, Funktionäre und langlebige Beamtenbürokratien steuern das politische System, dessen planbare Entwicklung den mediensüchtigen Politikern längst entglitten ist. Die politischen Medienstars haben sich der Basis entfremdet und versuchen nur noch gelegentlich in populistischer Form, den Kontakt zur Bevölkerung zu simulieren – kultürlich in den Medien. Und Kunst wie Politik wissen voneinander in aller Regel nur, was sie den Medien entnehmen und als öffentliche Meinung interpretieren.

---

<sup>19</sup> Cf. dazu Schmidt 2004.

Die kritische Selbstbeobachtung des politischen Systems, für die einmal die Wahlen erfunden worden waren, wird heute in erster Linie durch die Beobachtung des Systems in den Medien ersetzt – aber eben unter den Bedingungen der Mediensysteme und nicht des politischen Systems, das diese Bedingungen erst allmählich zu begreifen lernt. Die dringend notwendige Innovation und Kreativität der Politik wird durch Organisation und das Streben nach Kontinuität der Macht ersetzt. Der Widerspruch, den kreativ zu organisieren die Demokratie einmal angetreten war, wird heute durch Organisation domestiziert, ohne aber gänzlich zu verschwinden. Dafür sorgen gelegentliche Grundsatzdebatten im politischen System ebenso wie Debatten der Politologen über Herkunft und Zukunft der Demokratie zwischen Aushandlungs- und Partizipationsprozessen und Verwaltungsstaat.

Wenn aber die Politik keine verbindliche Gesamtschau der Gesellschaft mehr entwerfen kann, weil sich die Einsicht durchgesetzt hat, dass Gesellschaft als Ganzes unbeobachtbar und unsteuerbar geworden ist, dann muss sie einerseits dem Eigensinn der Individuen wie der gesellschaftlichen Teilsysteme nachgeben; dann müssen aber im Gegenzug diese Teilsysteme mehr Verantwortung übernehmen – ziemlich ohnmächtig rufen neoliberale Politiker heute zum Beispiel nach mehr Eigeninitiative der Bürger bei der Finanzierung ihrer Kranken- und Altersversorgung – oder eben auch bei der Finanzierung von »Kunst«.

##### *5. Kunst und Politik haben nichts mehr voneinander zu befürchten*

Kunst und Politik haben in heutigen demokratischen Gesellschaften kaum noch etwas voneinander zu befürchten – aber sie haben auch immer weniger von einander zu erwarten. Zwar ruft die Kunst wie die Gesellschaft nach wie vor nach staatlichen Subventionen oder Investitionen, aber sie hat sich mit deren Auslaufen praktisch schon abgefunden. Eigeninitiative heißt die Devise, Sponsoring durch die Wirtschaft statt durch Staat und Politik – mit allen Folgen für die Eigenständigkeit und die Kritikfähigkeit der Kunst.

Die organisierte Politik in Deutschland fördert zwar »die Kunst« offiziell immer noch als »Bildungsgut« bzw. als kulturelles Erbe der Gesellschaft; aber sie fördert sie bestenfalls noch in belanglosen Festreden in ihrer Qualität als Affirmation und weniger in ihrer Qualität und Funktion als Widerspruch und Alternative, als Plädoyer für den Abbau von Hierarchie und Autorität in Gesellschaft und Politik. Politik vertritt heute weitgehend eine substantialistische Kunstauffassung und behandelt entsprechend das Kunstsystem mit den Mitteln der Steuerungs-, Distributions- und Allokationspolitik.

Die Politik braucht die sporadische kritische Beobachtung durch die Kunst nicht (mehr?) zu fürchten, seitdem sie gelernt hat, dass sie vielmehr die Dauerbeobachtung durch die *Medien* zu fürchten hat. Im Zuge der skizzierten Entwicklung von Kunst und Politik wird ihr ursprünglicher selbst gestellter Auftrag kreativer Kontingenzbearbeitung mehr und mehr modifiziert und entschärft. Die Selbstbeobachtung und Selbstreflexion der Gesellschaft wird an Experten delegiert, die Gestaltungsaufgaben werden fiktiven Sachzwängen – allen voran dem Geldmangel – geopfert und erlauben damit den Experten eine schmerzlose Flucht aus der Verantwortung und die Ablehnung jeder Kreativitäts- oder gar Widerspruchszumutung.

Welcher Schluss ist aus diesem Dilemma zu ziehen? Sind Kunst und Politik, die programmatischen Kontingenz-Agenten der Gesellschaft, zahnlos geworden? Für mich steht außer Frage, dass das Problem *kontingenter Kontingenzbearbeitung* nicht etwa verschwunden ist, sondern dass es dringlicher und gefährlicher geworden ist als je zuvor. Der Grund liegt darin, dass diese Aufgabe heute vor aller Augen und unter Globalitätsbedingungen bewältigt werden muss. Der Siegeszug der Technik, ökonomische Globalisierungstendenzen, die militärische Potenz zur Selbstvernichtung der Menschheit, internationaler Terrorismus und der bislang ungebremste globale Kapitalismus haben eine Situation geschaffen, in der ein Umgang mit Unsicherheit, Komplexität, Beschleunigung und Vorläufigkeit ohne gewaltsame fundamentalistische Komplexitätsreduktion zur Überlebensfrage demokratischer Gesellschaften geworden ist.

#### *6. Aufklärung als Kontingenzkompetenz*

*Aufklärung*, so meine Vermutung, buchstabiert sich heute als kognitive und psychische Fähigkeit und Bereitschaft zu bewusst kontingenten Problemlösungen in allen gesellschaftlichen Bereichen. Wenn wir nicht im globalen Maßstab lernen, Kontingenz als Chance zur Kreativität, als Teil unserer Freiheit qua Abkehr von trügerischen Endgültigkeiten, Wahrheiten und Werten zu nutzen, werden wir den Bushs wie den Bin Ladens nicht entrinnen. Aufklärung verlangte einst, sich des eigenen Verstandes ohne fremde Leitung zu bedienen. Aufklärung verlangt heute, *Kontingenzkompetenz* zu erwerben. Das war bis gestern erklärtes programmatisches Ziel der Kunst wie demokratischer Politik. Das sollte auch in Zukunft wieder zum programmatischen Ziel werden; denn unsere Gesellschaft und jeder Einzelne in ihr muss einen erträglichen Ausgleich schaffen zwischen Selbstbeobachtung und Fremdbeobachtung, zwischen Selbsteinschätzung und Fremdeinschätzung. So lange uns



Differenzen zwischen diesen beiden noch in Schrecken oder in trotziges Beharren auf der Richtigkeit der eigenen Option versetzen, sind wir von *Aufklärung als Kontingenzkompetenz* noch weit entfernt, werden wir in der Familie wie im Beruf und in der Politik dazu neigen, unsere Position notfalls mit Gewalt durchzusetzen und dafür genügend Gründe (nur keine guten) erfinden. -

Widerspruch lässt sich durch Organisation disziplinieren, Kontingenz nicht. Wenn Kunst und Politik ihr aufklärerisches Potential wiedergewinnen wollen, sollten sie an der Zielsetzung anknüpfen, *Kontingenzkompetenz* einzuüben, zu vermitteln und zu propagieren. Die entscheidende Frage dabei wird nicht sein, wie viele Museen, Theater oder Orchester und wie viele Parteien und Parlamente dafür erforderlich sind, sondern wie der Mentalitätsumschwung vom kleinlichen Sicherheitsdenken in beiden Bereichen zum kreativen Umgang mit Unsicherheit und Komplexität geschafft werden kann. Und dafür müssen im Kulturprogramm die wirksamen Teilprogramme vorhanden sein und bewusst genutzt oder aber bewusst entwickelt werden.

Wenn man beobachtet, wie schon kleine nötige Reformen in der Politik und der Gesellschaft scheitern, wird die Hoffnung auf einen solchen Umschwung gering sein – aber es gibt keine Alternative dazu.<sup>20</sup>

### 3. Vom Erzählen

#### 1. Startthesen

*Im Unterschied zu Beschreiben, Analysieren, Befehlen oder Formalisieren ist Erzählen die elementare Operation bewusst vollzogener Sinngebung durch Ordnungsbildung im kognitiven wie im kommunikativen Bereich des Menschen. Erzählen ist daher eine unverzichtbare Operation, die die unhintergehbare Medialität unseres Weltverhältnisses zugleich vollzieht und dokumentiert. Darum ist Erzählen ein unvermeidbares Thema jedes medienkulturwissenschaftlichen Diskurses.*

Erzählen muss grundsätzlich als ein *Prozess* konzipiert werden, der einen Prozessträger (individueller oder kollektiver Erzähler), einen Prozess (Erzählvorgang in einer konkreten

---

<sup>20</sup> Cf. dazu auch die Überlegungen in Kap. I. 1.

Situation), ein Prozessresultat (Erzählung) sowie zumindest einen Zuhörer (Rezipienten) aufweist.<sup>21</sup> Erzählprozesse sind entweder an bestimmte Kommunikationspartner in einer interaktiven Erzählsituation oder an ein disperses Publikum in medienvermittelter Kommunikation adressiert. Das Prozessresultat ist notwendig bestimmt vom jeweils verwendeten Kommunikationsinstrument (Sprache) bzw. dem verwendeten Medium (Print bis Internet). Der Erzählprozess ist eine kontingente Setzung, die notwendig soziokulturelle Voraussetzungen in Anspruch nimmt, die sie durch die Inanspruchnahme bestätigt.<sup>22</sup> Die reflexive Inanspruchnahme dieser Voraussetzungen bei allen Teilnehmern an Erzählprozessen konstituiert die erfolgreiche Kommunikativität von Erzählprozessen.

Als Ordnungsbildung ist Erzählen – wie immer es auch theoretisch modelliert werden mag – *konstruktiv* und *Subjektgebunden*. Die Grundlage und die Orientierungsdirektiven für diese Subjektgebundene Ordnungsbildung liefert der sozial verbindliche Wirkungszusammenhang von Wirklichkeitsmodell und Kulturprogramm. Auf ihn nehmen sowohl die Produzenten als auch die Rezipienten von Erzählangeboten Bezug, er liefert die Voraussetzungen, die die Teilnehmer an Erzählprozessen beim Erzählen und Verstehen in der Regel unbewusst in Anspruch nehmen. Diese Voraussetzungen betreffen:

- die in einer Gesellschaft gültigen zeitlichen und räumlichen Ordnungen;
- Vorstellungen von Kausalität und Notwendigkeit in der Natur und im menschlichen Handeln;
- Menschenbildannahmen hinsichtlich des unterstellten »psychischen Haushalts« von Aktanten in Erzählungen;
- moralische Orientierungsmuster;
- historisch jeweils erwartete Erzählformative wie Schemata, Gattungen, *Stilistica*, *Ästhetica*.

Konstruktiv ist Ordnungsbildendes Erzählen, weil es unterstellte Ereignisse in eine kognitive wie kommunikative Form bringt, die Erzählerabhängig und damit eine Funktion der Bedingungen des Erzählens und nicht des Ereignisses ist.<sup>23</sup> Erzählen ist unsere prominenteste

---

<sup>21</sup> Im sog. Selbstgespräch bzw. im inneren Dialog kann der Erzähler selbst dieser Zuhörer sein. – Cf. dazu ausführlich Schmidt 1992.

<sup>22</sup> Zur Logik von Setzung und Voraussetzung cf. Schmidt 2003.

<sup>23</sup> Wie formuliert G. G. Maquez so treffend: »Nicht was wir gelebt haben, ist das Leben, sondern das, was wir erinnern, um davon zu erzählen.«

und vertrauteste Form von Wirklichkeitskonstruktion. Damit ist eine theoretische Entscheidung in der Frage nach dem Zusammenhang von Ereignis, Erzählen und Geschichte getroffen: Geschichten repräsentieren nicht etwa Ereignisse, sondern etwas wird zum Ereignis durch die Formatierung (Schematisierung) in den Bauformen des Erzählens. Geschichten, heißt das, sind konstruktive Ordnungsbildende Reaktionen auf erlebte Ereignisse.

Wirklichkeitskonstruktionen von kognitiv autonomen Aktanten vollziehen sich – wie oben bereits angedeutet - durch deren gemeinsamen Bezug auf Wirklichkeitsmodelle und Kulturprogramme, die alle Kognitionen, Handlungen und Kommunikationen von Aktanten in ihren jeweiligen Lebenszusammenhängen bestimmen und sozial kompatibel machen. Diese Bezugnahmen als von Menschen getragene Prozesse werden in sinnvoll schematisierten Lebenszusammenhängen vollzogen. Dabei unterscheide ich, wie bereits erwähnt, zwischen *Geschichten* als sich selbst organisierenden Sinnzusammenhängen der *Handlungen* eines Aktanten, und *Diskursen* als sich selbst organisierenden *Kommunikationszusammenhängen*, die thematisch und formal stark schematisiert sind. Geschichten und Diskurse synthetisieren Handlungen und Kommunikationen durch Bezug auf die Orientierungsleistungen von Wirklichkeitsmodellen und Kulturprogrammen einer Gesellschaft zu persönlich erlebten Sinnzusammenhängen, die trotz der kognitiven Autonomie der Aktanten narrativ kommunizierbar sind.

## 2. Funktionskonstellationen

Erzählungen brauchen Erzähler, und nicht von ungefähr haben sich literaturwissenschaftliche Erzähltheorien besonders intensiv mit dem Erzähler beschäftigt. Sie haben Erzählperspektiven klassifiziert (Ich- und Er-Erzähler, auktorialer Erzähler) und zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit unterschieden. Sie haben die Besonderheiten des Erzählens in oralen Gesellschaften von denen medienvermittelten Erzählens abgehoben und dabei auf die sozialen Ordnungen des Erzählens hingewiesen. Diese Ordnungen sehen anders aus, wenn der offizielle Erzähler eines westafrikanischen Stammes erzählt, als wenn die Großmutter in bäuerlichen oder bürgerlichen Familien Kindern Geschichten erzählt, der professionelle Erzähler von einem Tonträger zu hören ist oder die Moderatorin in TV-Kindersendungen erzählt.

Erzählen ist gebunden an Erzählsituationen, die wiederum im Laufe der Geschichte einen erheblichen Wandel erlebt haben. Auch hier ist es wichtig, ob es sich um

Kommunikationssituationen interaktiver oder medienvermittelter Art handelt, ob in der Situation Deutungen und Bewertungen der Erzählung vorgenommen werden (können), oder ob die Zuhörer und Zuschauer mit der Verarbeitung der Erzählung allein gelassen werden.

Alle Erzähler in Erzählprozessen beanspruchen implizit oder explizit Zeit und Aufmerksamkeit ihres adressierten Publikums. Dieser Anspruch wird damit gerechtfertigt, dass der Erzähler mit seiner Geschichte die Deutungshoheit über das erzählte Geschehen reklamiert, dass er »etwas zu sagen hat«, was die Mühe der Rezeption lohnt. Der Erzähler maßt sich an, »die Welt in Ordnung zu bringen«. Darum enttäuschen und langweilen uns schlechte Erzähler oder Erzähler mit uninteressanten Geschichten. Und darum werden Erzähler durch nichts so irritiert wie durch ein unaufmerksames oder uninteressiertes Publikum.

Für das Erzählen haben sich in jeder Gesellschaft feste Formen herausgebildet, die dann von den Erzählern subjektiv variiert werden können, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu reizen. Solche Formen folgen etwa linearen Geschehensabläufen (Einleitung, Höhepunkt, Ende) oder zirkulären Ereignisordnungen. Sie dienen dazu, Geschehnisse in eine überschaubare Form zu bringen, die ein nachvollziehbares und bewertbares Sinnmuster erkennen lässt (Verfehlung des Helden, seine Prüfungen und Gefahren, Sieg des Helden und Untergang seiner Feinde usw.). Für solche Formen hat sich in der Erzählforschung ein eigener Forschungszweig herausgebildet, der die »Bauformen des Erzählens« (E. Lämmert) erforscht. Bezüglich der Erzählthemen hat der Schweizer Germanist Peter von Matt darauf hingewiesen, dass »immer nur die Variation von etwas Bekanntem« interessant ist. Das Alte unterhält uns, weil unsere Perspektive sich im Laufe des Lebens ständig verändert. Seines Erachtens gibt es in der Geschichte des Geschichtenerzählens überhaupt nur vier Geschichtenmuster: traurige oder glückliche Liebesgeschichten; Intrigen; Abenteuergeschichten von Helden sowie Selbstwerdungsgeschichten. Weil das Seelenleben der Menschen sich seit Menschengedenken nicht wesentlich geändert hat, sind wir bis heute immer wieder an immer neuen Variationen dieser Geschichtenmuster interessiert, die uns alle Medien ja auch getreulich liefern. (in: DER SPIEGEL 6/2007:170) – Diese Hypothese könnte zum einen plausibel machen, warum Menschen immer schon und bis heute am Erzählen interessiert waren, und sie könnte zum anderen erklären, warum Menschen die immer gleichen Typen von Geschichten immer wieder hören und sehen wollen.

Erzählen vollzieht sich nicht nur mit sprachlichen Mitteln. Auch Fotografien erzählen Geschichten, nur eben nicht linear wie Texte, sondern simultan in »äußerster Verdichtung«

(V. Flusser). Eine »eingefrorene Situation« wird zur Chiffre für Vor- und Nachgeschichten, die sich um den Abgebildeten bzw. das Abgebildete herum lagern, und die Geschichte erzählen, die das Bild motiviert.

Schon mit diesem kurzen Hinweis wird deutlich, dass Erzählen ein mediales wie intermediales »Geschäft« ist, bei dem die jeweiligen Medienspezifika sowohl die gewählte Thematik als auch die Erzählmodi bestimmen. Print eignet sich für eine beliebig detailgenaue Erzählweise, in der alle non-verbale Elemente verbalisiert und damit verzeitlicht werden müssen. Die Fotografie liefert »frozen stories«, in denen alle Vor- und Nachgeschichten gewusst oder imaginiert werden müssen; das heißt, Sequentialität muss verräumlicht werden. Der Film erlaubt in speziellen Vorführsituationen quasi die Echtsimulation von Geschichten, wobei das Quasi-Element in den technischen Spezifika wie Schnitt, Blende, Nahaufnahme oder Montage besteht. Der Hörfunk arbeitet mit sekundärer Oralität, wobei nonverbalen Elementen wegen der Medienvermitteltheit eine große Bedeutung zukommt, wie man aus jedem Hörspiel und jeder Live-Berichterstattung weiß. Das Fernsehen als AV-Medium integriert optische und akustische Erzählmöglichkeiten und bedient durch eine nicht abreißen wollende Kette von Erzählungen verschiedenster Art und Thematik den Erzähllunger des Publikums. Im Internet schließlich wird die Hybridisierung von Erzählmodi, -formen und -thematiken rasant weiterentwickelt, wobei erstmals auch interaktive Elemente zum Einsatz kommen – in einigen Formaten können die User (mit)entscheiden, wie die Geschichte weitergeht.

Die Medienspezifika des Erzählens bestimmen also sowohl die Gestaltung von Zeit- und Raumverhältnissen und die Auswahl und Behandlung von Themen als auch die Art des Involvements auf Seiten der Rezipienten. Sie bestimmen, welche Faszinationspotentiale im jeweiligen Erzählen ausgeschöpft werden können – wer kann sich schon dem Faszinationspotential der Nahaufnahme eines Gesichts oder der einfühlsamen Beschreibung der Entfremdung zweier Liebender entziehen.<sup>24</sup> –

Erstaunlich gering sind nach meiner Erfahrung die Unterschiede zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Erzählungen. Die Erzählmodi sind weithin vergleichbar, die Faszinationspotentiale gleichen sich ebenso wie die Themen; unterschiedlich sind die Referenzmodi, die aber wohlgerne nicht den Einzeltext, sondern den ganzen Diskurs

---

<sup>24</sup> Scheffer formuliert pointiert: »Medien übertragen, transportieren kein Wissen, keine Botschaften, keine Bedeutungen, keinen Sinn, sondern sie stoßen charakteristische Bewusstseinszustände an. Der Mediengebrauch irritiert das Bewusstsein. Das Bewusstsein wäre ohne solche Irritationen gar nicht denkbar.« (2007:3)

betreffen – Fiktionalität ist plausibler Weise als Diskursqualität und nicht als Referenzmodus zu konzipieren.<sup>25</sup>

### 3. Erzählen und Erinnern

Wir erzählen uns selbst vergangene Ereignisse verschiedenster Art (= Erinnerungserzählungen) und erzählen anderen wahre oder erfundene Geschichten, die sich auf Ereignisse verschiedenster Art beziehen (= Geschichtenerzählungen). Erinnern wie Erzählen nehmen dabei narrative Schemata in Anspruch. Solche *Erzählschemata* sind bekannter Maßen hochgradig kulturell geprägt. Man kann wegen des Erwerbs solcher Schemata im Laufe der Sozialisation der Aktanten wohl davon ausgehen, dass sie nicht erst die Verbalisierung von Erinnerungen organisieren, sondern bereits deren kognitive Elaboration: Man erzählt sich selbst oder anderen pausenlos kognitiv oder kommunikativ Geschichten. Mit anderen Worten: Die Ordnung des erinnerten wie des erzählten Geschehens ist weitgehend eine Funktion des Erzählens und nicht der Ordnung des erinnerten oder erzählten Geschehens. Ziel des Erzählens als Kommunikationsprozess ist der Entwurf einer kohärenten und von den Zuhörern akzeptablen Geschichte, die eben deshalb intersubjektive Akzeptanz erlangen kann, weil beide Seiten sich darauf verlassen, dass alle (im Prinzip) dieselben Erzählmuster und Erzählstrategien kennen und wissen, welche Verlässlichkeitsmerkmale investiert werden müssen, um Erzählungen als zutreffend oder wahr »auszuflaggen«. Wenn dies gelingt, ergibt sich für den Erinnernden wie für den Erzähler eine Übereinstimmung von Vergangenheit und erzählter Erinnerung; er hat dann das Gefühl, sich richtig erinnert zu haben.

Erinnern und Erzählen brauchen beide *Anlässe* und sind beide notwendig selektiv und damit kontingent. Was erinnert und was nicht erinnert (= vergessen oder verdrängt), was erzählt und was verschwiegen wird, das hängt vor allem vom subjektiven Identitätsmanagement ab, das wiederum von Emotionen, Bedürfnissen, Normen und Zielen gesteuert wird. Und eben das gilt auch für die Geschichten, die in Gesellschaften repräsentativ erzählt werden und die Identität einer Gesellschaft konstituieren. Angesichts dieses Spielraums von Möglichkeiten zur Elaborierung von Erinnerungen und zur Formierung von Erzählungen müssen sich der Erinnernde und der Erzählende individuell wie kollektiv entscheiden, welche *Erinnerungs- und Erzählpolitik* sie – wie bewusst auch immer – betreiben (wollen).

---

<sup>25</sup> Cf. dazu Schmidt 1976.

Erinnern als *kognitiver* Prozess ist durch zwei Spezifika bestimmt:

- Wie alle Bewusstseinsprozesse vollzieht sich auch Erinnern als an Aktanten gebundener Prozess (denk)notwendiger Weise stets in der Gegenwart; mit anderen Worten, kognitive Geschichtenkonstruktionen von »Vergangenheit« »gibt es« nur in der Gegenwart des Erinnerns.
- Wie alle Bewusstseinsprozesse ist auch Erinnern bestimmt durch eine irreduzible Komplementarität von Kognition, Emotion und Moral, die solche Prozesse als Attraktoren (sensu H. Haken) steuern und prägen. Entsprechend ist dieser Zusammenhang nicht etwa optional, sondern kategorisch zu berücksichtigen.

Erinnern braucht *Herstellen*, und dazu sind erforderlich Erinnerungsanlässe (Können), Erinnerungsanforderungen (Sollen) sowie Erinnerungsgratifikationen (Wollen), wobei alle drei Erfordernisse wiederum durch Kognition, Emotion und moralische Orientierungen und Bewertungen gesteuert und in Geschichten und Diskursen spezifiziert werden. - Und genau das gilt auch fürs Erzählen.

Erinnern braucht *Darstellung*, braucht *Erinnerungserzählungen*, und dazu sind erforderlich mediale narrative Schemata als Formen sozialer Sinnorientierung von Erinnerungsherstellung wie von Erinnerungsdarstellung; geeignete sprachliche Instrumente wie Bilder und Metaphern, optische Symbolisierungen sowie Schemata und Stereotype. – Und eben das gilt genau so auch für fiktionale wie nicht-fiktionale Erzählungen. - Erst die Verwendung dieser Instrumente konstituiert die Diskursfähigkeit von Erinnerungserzählungen und Geschichtenerzählungen.

Ich fasse zusammen:

- Erzählungen werden privat oder öffentlich vorgetragen. Dabei spielen die verwendeten Medien eine wichtige Rolle, weil das Erzählen sich den strukturellen Bedingungen des jeweiligen Mediums unterwerfen muss.
- Erzählungen können die Differenz zwischen gefühlten und kommunikativ dargestellten Erinnerungen, also zwischen der kognitiven und der kommunikativen Dimension nicht aufheben, was in Konfliktfällen zum Verstummen führen kann.
- Erzählungen erfahren sich notwendig in ihrer Selektivität (was wird ausgewählt, was wird nicht gesagt bzw. verschwiegen?) und damit in ihrer Kontingenz, vor allem dann, wenn es im Diskurs konkurrierende Erzählungen oder Widersprüche zur eigenen Erzählung gibt.
- Erzählungen brauchen, heißt das zusammengefasst, eine Erinnerungs- wie eine *Erzählkultur*, die mit dem kulturellen Gesamtprogramm einer Gesellschaft kompatibel

sein muss. Je weiter sich dieses Gesamtprogramm ausdifferenziert und seine unbefragte Verbindlichkeit verliert, desto unwahrscheinlicher wird eine Fortsetzung und Akzeptanz der betreffenden Erinnerungen. Hinzu kommt, dass unter postmodernen Erlebnis- wie Erzählbedingungen Erzählungen entkontextualisiert und gesampelt werden (können) und sich damit einem bestimmten moralischen wie emotionalen Anspruch dieser Erzählungen auf Authentizität entwinden.

Die bisher angestellten Überlegungen gelten auch für die Historiographie, die spätestens seit H. White diese Lektion auch gelernt hat. Die Geschichten, aus denen die Geschichte besteht, werden immer und notwendiger Weise in der Gegenwart und unter deren jeweiligen Bedingungen erzählt und bringen all das in einen jeweils für kohärent und erinnerungspolitisch akzeptabel gehaltenen Zusammenhang, was man aus Dokumenten und Zeugnissen sowie aus anderen Geschichten zu wissen glaubt. Dieser Zusammenhang aber ist stets ein hergestellter und dargestellter Zusammenhang, also eine Funktion der Bedingungen des Erzählens bis hin zum Umgang mit Quellen jeder Art. Eben darum werden die Geschichten der Geschichte immer wieder umgeschrieben, und an diesem Prozess sind wir alle als Mediennutzer beteiligt, die nichts lieber haben als Geschichten – und, wie die Konjunktur von Geschichtsdarstellungen in allen Medien in den letzten Jahren zeigt, vor allem auch Geschichten der Geschichte.

In unseren Geschichten, so könnte man etwas poetisch sagen, erfahren wir vor allem Löcher, die wir durch die Verfertigung von Maschen und Knoten bändigen. In der Geschichte dagegen werden wir vor allem mit Maschen und Knoten konfrontiert; es fehlen die Löcher und damit das, was uns menschlich am meisten berührt.

#### *4. Funktionen des Erzählens*

(a) In der Eingangsthese hatte ich behauptet, dass Erzählen die elementare Operation bewusst vollzogener Sinngebung durch Ordnungsbildung im kognitiven wie im kommunikativen Bereich des Menschen ist. Erzählen ist daher eine unverzichtbare Operation, die die unhintergehbare Medialität unseres Weltverhältnisses zugleich vollzieht und dokumentiert. Erzählen, so lautete die anschließende Argumentation, kann bestimmt werden als die vom Wirklichkeitsmodell und Kulturprogramm kollektiv orientierte Herstellung und Darstellung von Wirklichkeiten durch Aktanten im Rahmen von Geschichten und Diskursen. Dabei übernehmen Erzählungen die grundsätzliche Aufgabe, im Verlauf des Sozialisationsprozesses



die grundlegenden gesellschaftlichen Überzeugungen und Wertorientierungen in den Bereichen Menschenbildannahmen, Gesellschaftsverständnis, Moral, Gefühl und persönlicher Entwicklung in den Individuen zu implantieren und in den Medienprozessen der Gesellschaft affirmativ wie kritisch zu thematisieren und zu stabilisieren. Die Selbstorganisation von Gesellschaften vollzieht sich in öffentlichen wie privaten Erzählungen. Aus diesem Grunde spielen Erzählungen eine fundamentale Rolle im Prozess der Identitätskonstruktion<sup>26</sup>, woraus der Schluss gezogen werden kann, dass Kinder elementaren Bedarf an Erzählungen haben, weil sie ihren Orientierungsbedarf befriedigen müssen: was kann ich, was darf ich, was soll ich, was muss ich, was will ich usw. Und weil all dies nicht ständig in Realerfahrungen stattfinden kann, braucht es Stellvertreter-Erfahrungen, wie sie in Erzählungen unterschiedlichster Art geliefert werden. -

(b) Es besteht schon seit langem Konsens darüber, dass *Identität* keine feste Größe, kein Besitz ist, sondern ein Prozess, der immer wieder vollzogen werden muss: Identität ist ein stets nur temporär gültiges Prozessresultat.

Identität ist der Selektionsmechanismus, durch den Selbst- und Fremdbeobachtung gesteuert werden. Mithilfe dieses Mechanismus navigieren die Aktanten durch ihre Geschichten und Diskurse. Auch Identität ist engstens gebunden an affektive und moralische Aspekte: Wer sich in/mit/als seine (jeweilige) Identität nicht wohl fühlt (nicht mit sich im Reinen ist) oder diese Identität für problematisch oder gar unvertretbar hält, wird mit dem Navigieren Probleme bekommen, die um so größer werden, je genauer er sie beobachtet.

- Identität muss nicht nur hergestellt, sie muss auch ständig dargestellt werden. Dabei spielen zwei Aspekte eine wichtige Rolle:
- Die Konstruktion der Kohärenz des eigenen Handelns i. w. S. fungiert nur dann als identitätsrelevant, wenn sie von anderen *anerkannt* wird. Kurz gesagt: Identität muss Aktanten sozial zugeschrieben werden. Oder noch einmal anders formuliert: Identitätskonstruktion kann bestimmt werden als funktionierendes »Differenzmanagement«, also als sozial erfolgreiche Handhabung der Differenz Alter/Ego, die autokonstitutiv funktioniert, insofern keine der beiden Seiten sich selbst allein konstituieren kann.

---

<sup>26</sup> Cf. dazu den Exkurs in Kap. II. 2.

- - Da Identität nicht nur hergestellt, sondern auch dargestellt werden muss, hängen Identitätskonstruktion und Erzählen unlösbar miteinander zusammen, wie etwa jede (Auto-)Biografie drastisch verdeutlicht.

Eine gelungene Identitätsbildung ordnet die sozialen Beteiligungen des Individuums aus der Perspektive der gegenwärtigen Handlungssituation zu einer Biographie, die einen Zusammenhang, wenngleich nicht notwendig eine konsistente Abfolge, zwischen den Ereignissen im Leben des Betreffenden herstellt.

- Die Frage, ob jemand identisch ist für sich selbst oder für andere, muss immer neu entschieden werden. Jedenfalls kommt es in erster Linie (abgesehen von pathologischen Situationen) darauf an, sich selbst und den anderen sich selbst als identisch zu präsentieren; entsprechend wichtig ist die Kontinuität und Kompatibilität der verbalen und nonverbalen Darstellungen, in denen/als die man sich anderen präsentiert.

Identität resultiert mithin aus beobachteten Bezugnahmen auf sich selbst in Selbstbeschreibungen (Identitätskonstruktion für sich selbst) und Erzählungen (Identitätskonstruktion für andere). Beide Prozesse ereignen sich nicht im luftleeren Raum, sondern in den ganz konkreten Handlungs- und Kommunikationszusammenhängen, von Geschichten und Diskursen.

Individuelle Identitätsbildung operiert über der Differenz Ego/Alter. Kollektive Identitätsbildung nimmt die Differenz Wir/die Anderen in Anspruch und wird vor allem über narrative Strategien der Selbstvergewisserung und Geschichtsschreibung aufgebaut, wobei so etwas wie eine soziale Autobiografie einer Gesellschaft (im Sinne von A. und J. Assmann) konstruiert wird. Diese soziale Autobiografie ist einerseits über die kognitiven Bereiche der Gesellschaftsmitglieder verteilt, andererseits in den Organisationen einer Gesellschaft verkörpert.

Differenzbildende Erzählung, die Eigenes und Fremdes (implizit oder explizit) wertend voneinander unterscheidet, operiert vor allem mit zwei Strategien, und zwar mit *Gedächtnispolitik* und mit *Stereotypisierung*.

- Gedächtnispolitik wird insofern betrieben, als die Vergangenheit einer Gesellschaft als Agent gegenwärtigen Selbstbewusstseins kommunikativ »zugerichtet« wird. Beschönigen, Vergessen und Verdrängen dienen dabei als geeignete Verfahren im Umgang mit Archiven, die je nach Interessen und Motivationen selektiv genutzt werden – und zwar umso selektiver, je umfangreicher diese Archive werden.

- Stereotypisierung dient dem Aufbau leicht überschaubarer und narrativ vermittelbarer Komplexität bei der Beschreibung und Bewertung »der Anderen«. Sie verkürzt Kommunikationen, erleichtert Legitimationen und lässt Werturteile selbstverständlich erscheinen. Und auch hier geht es wohlgerne nicht in erster Linie um Wahrheit, sondern um die kommunikative Effizienz der Stereotype.

Auch im Bezug auf gesellschaftliche Identität bleibt aber das Grundmuster bewusster Identitätsbildung erhalten. Danach entsteht Identität durch ordnende Bezugnahme auf die Abfolge der eigenen Bezugnahmen auf sich selbst *als diese bestimmte Gesellschaft* in Form von Erzählungen davon, wer man im Unterschied zu anderen ist, wobei alle dabei ablaufenden Prozesse hochgradig affektiv und moralisch besetzt sind.

(c) Eng verbunden mit der Funktion des Erzählens für Identitätsbildung ist die Funktion der *Angstbewältigung*. Erzählen bändigt das Chaos universaler Kontingenz. Es bringt alles Geschehen in eine Ordnung, die einen Anfang und ein Ende hat (schon dies ist hochgradig konstruktiv). Erfahrungen und Erlebnisse, Ängste und Gefühle, Glück und Unglück werden in ihrem Entstehen und Vergehen gedeutet und bewertet, und all dies wird dank der Bezugnahme auf die symbolischen Ordnungen von Wirklichkeitsmodell und Kulturprogramm kollektiv verbindlich: Wir sind nicht mehr allein in und mit unserer Welt, wir als jedes einzelne Ich sind Produkte unserer Erzählungen.

Wenn wir in der Lage sind, von Ereignissen zu erzählen, die uns widerfahren sind und die uns belasten, dann beweisen wir damit, dass wir Herr der Erinnerungen an diese Ereignisse geworden sind – nicht ohne Grund arbeitet die Psychoanalyse mit dem Therapiewert des Erzählens.

(d) Über diesen eher ernsten Funktionen des Erzählens darf der *Unterhaltungsaspekt* nicht übersehen werden. Wir Menschen sind neugierig, mitfühlend und schadenfroh zugleich. Wir sind ständig daran interessiert, aus sicherer Distanz zum Geschehen zu erfahren, was anderen passiert, in welche Geschichten sie verstrickt sind, wofür wir sie bewundern oder auslachen, beneiden oder verachten können. An Erzählungen, so kann man kurz sagen, trainieren wir in effigie unseren Gefühlshaushalt wie unsere moralischen Überzeugungen – und lieben deshalb vor allem solche Geschichten, die uns in unseren Vor-Urteilen und unserer usurpierten moralischen Überlegenheit bestätigen.

(e) Und schließlich brauchen wir nicht nur im täglichen Leben, sondern auch in den *Wissenschaften* notwendiger Weise das Erzählen. Theorien müssen nicht nur erfunden bzw. hergestellt, sie müssen auch dargestellt werden. Auch hier wird sich diejenige

Theorieperformanz diskursiv durchsetzen, die am kohärentesten und glaubwürdigsten die Voraussetzungen, die Bautechnik und die Leistungen einer Theorie erzählt – in welcher Sprache auch immer.

## 4. Gefühlswelten

### 1. Emotionen

Unsere Alltagserfahrung ebenso wie der seit Jahren weit verzweigte Emotionsdiskurs in verschiedenen Disziplinen betonen die große Bedeutsamkeit von Emotionen<sup>27</sup> bei allem und für alles, was wir tun. Ob beim einsamen Nachdenken, in der Interaktion mit Handlungspartnern oder in Kommunikationen: Emotionen durchdringen und begleiten jede Handlung und sie resultieren aus jeder Handlung. Ob in der Werbung oder in der Unterhaltung, ob beim Einkaufen oder Urlaub machen, nichts scheint ohne Emotionen zu gehen, ihre Instrumentalisierung von der Politik bis zum Sport ist evident, und nach allgemeiner Meinung sind »die Medien« inzwischen völlig emotionalisiert. Ja, in der populärwissenschaftlichen Literatur der letzten Jahre werden heftig die Thesen einiger Neurobiologen diskutiert, wonach wir unseren Gefühlen völlig ausgeliefert sind und über keinerlei Willensfreiheit verfügen.

Doch wie so oft in wichtig erscheinenden Diskursen bleibt der Hauptakteur merkwürdig unbestimmt. Seit Jahrtausenden versuchen Philosophen, Wissenschaftler und Künstler zu definieren, was Gefühle/Emotionen/Affekte/Stimmungen *sind* – wie man weiß ohne durchschlagenden Erfolg und obwohl man ja weiß, dass jeder weiß, was Gefühle sind – es ist eben wie bei allen grundlegenden Begriffen unseres Alltags von ‚Anfang‘ bis ‚Zeit‘.

Begriffstheoretisch gesehen darf dieser Befund nicht überraschen, nehmen doch die verschiedenen Definitionsmanöver Bezug auf ganz unterschiedliche Referenzbereiche, angefangen von Körper und Bewusstsein bis hin zu Gesellschaft, Medien und Kultur; und da

---

<sup>27</sup> Im Folgenden spreche ich durchgehend von ‚Emotion‘, wenn Gefühle und Affekte gemeint sind. Wie Roth betont, ist eine scharfe Trennung zwischen Emotionen, Affekten und Stimmungen nicht möglich (2001: 269 f.) Die relativen Unterschiede bestehen nach Roth darin, dass Affekte (wie Wut oder Ärger) meist impulsiv und reaktiv, Emotionen (wie Freude oder Furcht) milder in der Intensität und deutlicher von Lernen und Erfahrung beeinflusst sind, und Stimmungen (wie Zufriedenheit oder Trauer) in der Regel länger anhalten.

auch diese Referenzbereiche alles andere als *terrae cognitae* sind, geht das Spiel der Bezugnahmen aus doppeltem Grund daneben. Hinzu kommt drittens, dass solche Bezugnahmen unter synchron wie diachron unterschiedlichen Kontextbedingungen und unter Bezug auf ganz unterschiedliche Präsuppositionen ablaufen – wer die Emotionen im Körper lokalisiert und diesen aus theologischen Gründen verteufelt, wird anders über Gefühle reden als ein moderner Neurobiologe oder ein romantischer Dichter.<sup>28</sup> Wer Emotionen theoretisch als Prozesse der Informationsverarbeitung konzipiert, wird sich nach seinem Informationsbegriff, dessen Voraussetzungen und Konsequenzen befragen lassen müssen, usw.

Angesichts dieser Situation empfiehlt es sich also nicht gerade, das Spiel der Definitionsversuche weiter zu spielen. Statt dessen bietet es sich an, den Diskurs über Emotionen so weit zu systematisieren, dass man beim Reden über Emotionen weiß, auf welchen Referenzbereich man sich beziehen möchte und welche Präsuppositionen dabei die zentrale Rolle spielen. Man ist durch diese Maßnahme dann nicht der Wahrheit ein Stück näher gekommen, wohl aber der kommunikativen Verständigung im Emotionsdiskurs.

## 2. Zum Forschungsstand der Emotionsdiskurse

Am Anfang einer solchen Systematisierungsbemühung steht die Frage, was in der gegenwärtigen Forschungslandschaft an halbwegs plausiblen Befunden bzw. ernsthaft diskutierten Hypothesen zu finden ist. Eine Antwort auf diese Frage wird durch eine Forschungssynopse erleichtert, die A. Bartsch und S. Hübner in ihrer gemeinsamen Dissertation<sup>29</sup> vorgelegt haben. Im Folgenden werde ich diese Arbeit nicht im Detail referieren, sondern mich auf diejenigen Konzeptualisierungen konzentrieren, die die Autorinnen in der gegenwärtigen Forschung für weithin konsensuell halten. Dabei analysieren und bewerten sie vier dominante Forschungsrichtungen in der gegenwärtigen Emotionsforschung, und zwar die Neurobiologie, Bewertungstheorien, den Prototypenansatz und den sozialkonstruktivistischen Ansatz.

---

<sup>28</sup> Für eine historische Einordnung der Emotionsdiskurse cf. Alfes 1995 oder den Artikel »Gefühl« in Ritter (Hg.) 1974.

<sup>29</sup> Bartsch & Hübner, Emotionale Kommunikation – ein integratives Modell. Phil. Diss. Universität Halle 2004. – Eine ausführliche Synopse findet sich auch schon bei Vester 1991.

Im Rahmen des *neurobiologischen Ansatzes* werden mehrheitlich folgende Annahmen vertreten:

- Menschen und Tiere verfügen über ähnliche Emotionssysteme, die auf phylogenetisch alten, subkortikalen Gehirnstrukturen basieren. Diese angeborenen Grundlagen bilden die notwendige Voraussetzung für alle subtileren Formen des Gefühlslebens.
- Es gibt mehrere anatomisch und neurochemisch unterscheidbare Emotionssysteme für sog. Primäremotionen wie Angst, Wut, Freude und Trauer. Diese relativ eigenständigen Emotionssysteme weisen z. T. gemeinsame Komponenten auf und können sich gegenseitig beeinflussen. Die Funktion dieser Systeme besteht darin, sowohl »große Gefühle« als auch subtilere Emotionen wie Stimmungen oder Temperamente hervorzubringen.
- Emotionen werden durch eigenständige Informationssysteme im Gehirn hervorgebracht. Dabei werden die emotionalen Bedeutungen von Reizen analysiert und emotionale Reaktionen ausgelöst.
- Emotionssysteme sind lernfähig und weisen enge wechselseitige Verknüpfungen mit anderen Funktionssystemen auf, so etwa mit dem Gedächtnis- oder dem Motivationssystem.
- Das bewusste Erleben von Emotionen basiert auf Verarbeitungsprozessen im Kortex, wobei vor allem die Fixierung von Aufmerksamkeit auf die Emotionsauslösende Situation eine Rolle spielt.
- Kognitive und emotionale Prozesse der Informationsverarbeitung werden als Aspekte eines einheitlichen Bewusstseinsinhalts erlebt. Einheitliche Bewusstseinsinhalte lassen jedoch nicht zwangsläufig auf einheitliche Gehirnprozesse schließen.
- Emotionen sind an körperliche Prozesse gebunden, weisen aber zugleich typische Eigenschaften mentaler Phänomene auf; denn ein Teil der emotionalen Verarbeitungsprozesse kann bewusst erlebt und willentlich beeinflusst werden: Sie sind also weder reine Körper- noch reine Bewusstseinsphänomene, und ihr Ausdruck hängt stark vom jeweiligen Kontext ab.

Die wichtigsten Aussagen der verschiedenen *Bewertungstheorien* lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- Die Bewertungstheorien gehen davon aus, dass nicht die jeweilige Situation Emotionen auslöst, sondern deren kognitive Bewertung im Hinblick auf persönliche

Ziele und Bedürfnisse. Dabei spielen Bewertungskriterien wie Neuheit, Gewissheit, Urheberschaft oder Zielrelevanz eine Rolle. Zentrales Bewertungskriterium ist die Relevanz von Ereignissen für persönliche Ziele und Bedürfnisse. Unklar bleibt in der Debatte, ob es einen angeborenen Zusammenhang zwischen kognitiven Bewertungen und emotionalen Reaktionen gibt.

Die zentralen Aussagen des *Prototypenansatzes* zur Emotionsentstehung lauten wie folgt:

- »Die Entstehung von Emotionen wird durch emotionale Skripts beeinflusst. Es handelt sich um assoziative Wissensstrukturen, die typische Emotionsauslösende Situationen, emotionale Reaktionen und Selbstkontrolltechniken beinhalten. Dieses Wissen wird in emotional relevanten Situationen aktiviert und wirkt sich unmittelbar auf den Prozess der Emotionsentstehung aus.«
- Skripts werden eingeteilt in interpersonell und interkulturell vergleichbare Basis-Skripts, die sich bereits in der frühen Kindheit herausbilden (so etwa Ärger, Angst, Trauer, Freude oder Liebe) und untergeordnete Skripts als kontextspezifische Varianten von Basis-Skripts, deren Verhältnis zueinander allerdings umstritten ist.

Die *sozialkonstruktivistischen* Hypothesen zur Emotionsentstehung besagen:

- Emotionen sind kulturell geprägte Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster, die in ihrer Funktion als soziale Rollen durch ein System von Normen und Regeln kontrolliert werden und durch das soziale Umfeld legitimiert werden müssen. Aus diesem Grunde erfordern sie ein komplementäres Rollenverhalten anderer Aktanten, um darüber entscheiden zu können, ob in der jeweiligen Situation die kulturspezifischen Emotionsregeln korrekt angewandt worden sind. Emotionen können daher als kollektive Konstruktionsleistungen betrachtet werden.
- Emotionen fungieren als Interpretationsschemata, die verschiedene Bereiche subjektiver Erfahrungen wie körperliche Empfindungen, Gefühlszustände<sup>30</sup>, kognitive Bewertungen und Verhaltensimpulse zu einer kohärenten Geschichte integrieren.
- Emotionales Rollenverhalten basiert auf einem komplexen System von Inhaltsregeln und Ausführungsregeln, die sowohl die Wahrnehmung als auch die Darstellung von Emotionen soziokulturell verbindlich regeln.

---

<sup>30</sup> SozialkonstruktivistInnen unterscheiden zwischen Gefühlszuständen und Emotionen als Interpretationsschemata für Gefühlszustände.

- Emotionen sind insofern eng mit Kommunikation verbunden, als sie als kollektive Wissensstrukturen von den Mitgliedern einer Kultur durch die Teilnahme am gesellschaftlichen Kommunikationsprozess über Emotionen verinnerlicht werden.

Auf die Frage nach dem *Zusammenhang* von biologischen und sozialen Aspekten von Emotionen gibt es mithin vier Antworten: (1) Die Neurobiologen nehmen an, dass grundlegende Eigenschaften von Emotionen angeboren sind, dass aber zu diesen angeborenen Eigenschaften von Emotionssystemen auch ihre Lernfähigkeit und ihre Offenheit für soziale Prägungen gehört. (2) Bewertungstheorien gehen aus von einem angeborenen Ursache-Wirkungszusammenhang zwischen kognitiven Bewertungen und anderen Emotionskomponenten. Kognitive Situationsbewertungen werden stark durch kulturelle Sinnzuschreibungen beeinflusst. (3) Vertretern des Prototypenansatzes zu Folge führen die angeborenen Gesetzmäßigkeiten kultur- und personenübergreifend zur Entstehung von Basis-Skripts für Emotionen, die kulturell überformt werden und in unterschiedlichen Kulturen situationsspezifische Varianten bilden. (4) Aus sozialkonstruktivistischer Sicht schließlich werden biologische Grundlagen von Emotionen erst dadurch zu Bestandteilen von Emotionen, dass sie mit Hilfe sprachlicher Emotionskonzepte interpretiert werden.

Mit Blick auf diese Antworten schließe ich mich dem Urteil von Bartsch & Hübner an: »Die entscheidende Frage ist nicht, ob Emotionen primär biologische oder soziale Phänomene sind, sondern *wie* biologische und soziale Faktoren bei der Entstehung von Emotionen zusammenwirken.«

Der Blick auf die vorgestellten emotionstheoretischen Ansätze lässt m. E. zwei Folgerungen zu: (a) Biologische und soziokulturelle Komponenten bilden im Prozess der Emotionsentstehung, des Ausdrucks und der Bewertung von Emotionen einen Wirkungszusammenhang bzw. ein dynamisches Prozessgefüge, in dem sich die Teilkomponenten bzw. Teilprozesse – unabhängig ob angeboren oder erworben – reflexiv aufeinander beziehen. (b) Emotionen sind weder rein kognitive noch rein körperliche, weder rein biologische noch rein soziokulturelle Phänomene. Unabhängig von ihrem Entstehen werden sie als einheitliche Bewusstseinsprozesse erlebt.

Der kurze Blick auf den aktuellen Emotionsdiskurs in verschiedenen Disziplinen sollte nicht der Suche nach wahren Wissensbeständen dienen, sondern herausfiltern, welche thematischen Schwerpunkte gesetzt und welche Referenzbereiche bearbeitet werden. Im Einzelnen stehen in diesem Diskurs immer wieder folgende *Aspekte* der wissenschaftlichen Beobachtung und Beschreibung im Vordergrund: Bewusstheitsgrad, Stärke/Intensität/Dauer,



Richtung/Gerichtetheit<sup>31</sup>, Individualität/Sozialität von Emotionen, Schematisierung, Kommunikativität, Authentizität.

H. G. Vester hat darauf hingewiesen, dass im *zeitlichen Charakter* von Emotionen fünf Zeithorizonte zu unterscheiden sind, und zwar kurzfristige, vor allem durch die Physiologie des Organismus gesteuerte Rhythmen; der situative Erlebnishorizont, also die emotionale Abstimmung auf den jeweiligen Kontext; der biografische Lebenshorizont, in dem Emotionen auftreten, sich verändern und sinnvoll werden; der historische Horizont, der über die Lebenszeit der Individuen hinausreichende Veränderungen bewirkt sowie schließlich der evolutionäre Horizont gattungsspezifischer Veränderungen des Systems von Emotionen (1991:42).

### 3. Arbeitshypothesen

Für die folgenden Überlegungen zum Thema Medien und Emotion schlage ich folgende Arbeitshypothese als erste Orientierung vor:

*Der an Aktantenkörper gebundene und daher systemspezifische Prozessbereich Bewusstsein kann modelliert werden als ein Wirkungszusammenhang (= dynamisches Prozessgefüge), an dem analytisch vier Ordner bzw. Attraktoren unterschieden werden können: Kognition, Emotion, Moral (normative Orientierung) und Empraxis (Einschätzung der lebenspraktischen Relevanz).*<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> So wird in der emotionstheoretischen Literatur kein absoluter Unterschied zwischen Stimmungen und Emotionen gemacht. Ein Unterschied wird nur gesehen im Hinblick auf den Aktivierungsgrad und die Objektgerichtetheit.

<sup>32</sup> Man mag hier an Aristoteles denken, für den der Mensch nur als eine Einheit als sittliches, fühlendes und denkendes Wesen denkbar war.

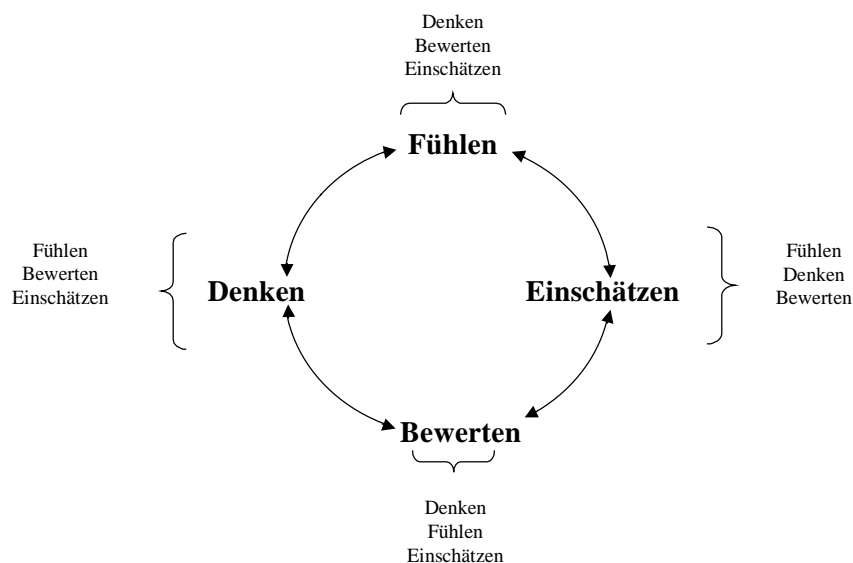


Abb. 1: Steuerungsgrößen im Kognitionsprozess (eigene Darstellung)

Diese Hypothese soll im Folgenden in Anschluss an Überlegungen von L. Ciompi (1997) und G. Roth (2001), die hier kurz zusammengefasst werden, auf die Emotionsthematik hin spezifiziert werden.

Ciompi<sup>33</sup> geht aus von »[...] integrierten funktionellen Fühl-, Denk- und Verhaltensprogrammen als grundlegenden Bausteinen der Psyche [...]«, die er auch als erfahrungsorientierte affektiv-kognitive Bezugssysteme bezeichnet, die ein eigenes affektives Gedächtnis ausbilden. »Ein Affekt ist eine von inneren oder äußeren Reizen ausgelöste, ganzheitliche psycho-physische Gestimmtheit von unterschiedlicher Qualität, Dauer und Bewußtseinsnähe.« (a. a. O.:67; Hervorh. i. O.) Die Operatorwirkung von Affekten auf das Denken sieht Ciompi in folgenden Bereichen: Affekte sind die entscheidenden Energielieferanten und Motivatoren aller kognitiven Dynamik; sie bestimmen andauernd den Fokus der Aufmerksamkeit; sie wirken wie Schleusen oder Pforten, die den Zugang zu unterschiedlichen »Gedächtnisspeichern« öffnen und schließen; sie schaffen Kontinuität im

<sup>33</sup> Ciompi verwendet den Ausdruck ‚Affekte‘ statt ‚Emotionen‘.

Denken, bestimmen die Hierarchie unserer Denkinhalte und wirken als Reduktoren von Komplexität, um eine Lust-Unlust-Äquilibration zu erreichen (a. a. O.:95-103).

Fünf<sup>34</sup> Grundgefühle, und zwar Interesse, Angst, Wut, Trauer und Freude (entsprechend den bisher bekannten basalen Affektsystemen), samt ihren »unendlichen kognitiven Modulationen«, stimmen den gesamten Organismus sinnvoll ein- und um, wodurch alles Denken und Verhalten fortwährend zu einem der jeweiligen Situation angepassten Ganzen integriert wird. (A. a. O.:121)

Wie Ciompi an Hand zahlreicher Beispiele zeigt, gelten diese Annahmen nicht nur für den individualpsychologischen Bereich: »Insgesamt hat sich gezeigt, daß tatsächlich auf allen untersuchten mikro- und makrosoziologischen Ebenen prinzipiell ähnliche mobilisatorische, organisatorische und integratorische Schaltwirkungen von Affekten auf Denken und Verhalten am Werk sind, wie wir sie zuvor schon im individualpsychologischen Bereich gefunden hatten.« (A. a. O.:262)

So zeigt Ciompi am Beispiel von Fußballspielen, dass Emotionen als »Energieförderer und Organisatoren des sozialen Raums« fungieren. Sie differenzieren den sozialen Raum in Freund und Feind, schweißen Fans und Mannschaften zusammen und lassen – wie auch andere Großveranstaltungen – beim Publikum Phänomene wie Massenhysterie, Massenpanik oder Massenwut entstehen, die schon S. Freud beschrieben hatte. Führerfiguren können durch emotionale Kommunikation eine ganze Menschenmenge »blitzschnell <versklaven>«. Emotionen öffnen und schließen »kollektive Gedächtnisportale«, sie können kollektive Angst- und Verfolgungspsychosen auslösen bis hin zum Massenselbstmord religiöser Sekten. Angst und Hass haben »verrückende Wirkungen«, die man etwa an US-amerikanischen Reaktionen auf den 11. September beobachten kann.

Nicht nur Individuen, auch ganze Gesellschaften können in Stress geraten, das emotionale »Klima« kann sich aufschaukeln, wie in den Ereignissen um die deutsche Wiedervereinigung zu beobachten war. Wie Vester betont, sind »[...] Kulturen in dem Maße lebendig, wie sie an emotionale Erfahrungen und Erlebnisweisen rückgebunden sind, und Emotionen ihrerseits ‚benötigen‘ die Rückbindung an kulturelle Codes, wenn emotionale Erfahrungen sinnhaft erlebt werden sollen.« (1991:212)

---

<sup>34</sup> Die Festlegung auf eine bestimmte Zahl von Grundgefühlen variiert zwischen fünf bei Ciompi, sechs bei Panksepp oder fünfzehn bei Elkman. Insgesamt ist in der Forschung umstritten, ob es eine Grundausstattung mit einer festen Zahl von unabhängigen Grundemotionen gibt, oder ob sich alle Affekte und Emotionen auf nur eine Grundpolarität zwischen positiv/erstrebenswert und negativ/zu vermeiden zurückführen lassen.

G. Roths zentrale Thesen lauten:

- Gefühle ergreifen den Menschen – darauf weisen begriffsgeschichtlich sowohl die Ausdrücke *emotio* als auch *affectio* (bewegen, anrühren) hin. Wenn sie uns beherrschen, können auch positive Gefühle beängstigend sein.
- Gefühle sind eine Art der Wahrnehmung, ähnlich den Sinneswahrnehmungen, dem Vorstellen, Erinnern und Denken.
- Der Erlebnischarakter ist bei Gefühlen stärker als bei Wahrnehmungen und kognitiven Zuständen. Gegenüber Wahrnehmungen, Vorstellungen, Erinnerungen und Gedanken sind Gefühle gegenstandsarm und unpräzise.
- Gefühle werden durch Wahrnehmungen, Vorstellungen und Gedanken hervorgerufen. Besonders intensiv ist die Verbindung zwischen Gefühlen und Erinnerungen. Erinnerung/Gedächtnis und Gefühle beeinflussen sich gegenseitig, und zwar sowohl fördernd als auch hemmend. »Sie bewerten alles, was der Körper tut, nach den positiven und negativen Konsequenzen dieses Tuns<sup>35</sup> und speichern die Resultate dieser Bewertung im unbewussten emotionalen Erfahrungsgedächtnis ab.« (a. a. O.:320; Hervorh. i. Original)
- Gefühle greifen in die bewusste Verhaltensplanung und Verhaltenssteuerung ein, sie wirken bei der Handlungsauswahl mit und fördern bestimmte Verhaltensweisen: »Ohne emotionale Impulse keine Aktionen!« (A. a. O.:263)<sup>36</sup>
- Als Wille treiben Gefühle bestimmte Handlungen bei ihrer Ausführung an und unterdrücken als Furcht oder Abneigung andere.
- Gefühle gehen mit körperlichen Empfindungen einher und beeinflussen unser Verhalten. Der körperliche Ausdruck von Freude, Furcht, Wut oder Trauer ist überall auf der Welt der gleiche und wird auch kulturübergreifend erkannt.
- Trotz ihrer klaren Körperlichkeit sind Gefühle schwer zu fassen und zu beschreiben, was zu ganz unterschiedlichen Bewertungen von Gefühlen führt. (a. a. O.:257 f.)
- Insgesamt kommt Roth zu dem Schluss, dass Gefühle den Verstand eher beherrschen als der Verstand die Gefühle. »Je größer die Bedeutung des anstehenden Problems und

---

<sup>35</sup> Meines Erachtens formuliert Roth hier den Sachverhalt, den ich unter »Empraxis« fasse.

<sup>36</sup> An anderer Stelle formuliert Roth: »Menschen ändern sich nur, wenn sie sich emotional erschüttern lassen, wenn sie in einen emotionalen Aufruhr versetzt werden.« (Roth 2002:49)

der zu erwartenden Konsequenzen ist, desto wahrscheinlicher wird das emotionale System gewinnen.« (a. a. O.:322)

Mit Blick auf diese Überlegungen soll im Folgenden eine nähere Bestimmung der oben formulierten allgemeinen Arbeitshypothese in Richtung auf eine Konzeptualisierung von Emotionen versucht werden.

In meiner Theorie der Geschichten & Diskurse (Schmidt 2003) vertrete ich zwei meines Erachtens für den Emotionsdiskurs relevante Thesen; zum einen die These, dass Emotionen eine der fünf Hauptdimensionen von Wirklichkeitsmodellen bilden; zum anderen die These, dass Kulturprogramme die Funktion erfüllen, die Komponenten von Wirklichkeitsmodellen in einer sozial verbindlichen Weise zu relationieren, emotional zu bestimmen und moralisch zu bewerten. Dementsprechend ist jede (für uns) sinnvolle Setzung in irgendeiner Weise emotional bestimmt; und das gilt - im Anschluss an. Ciompi, Vester oder Flam - für individuelle wie für kollektive Setzungen

Das individuelle Erleben wie die Performanz von Emotionen in Interaktionen und Kommunikationen vollzieht sich in Geschichten und Diskursen notwendig in *reflexiver* Weise. Mit diesem Argument wird die Alternative Individualität vs. Sozialität von Emotionen aufgelöst. Emotionen ereignen sich in rekursiven Prozessen des reflexiven Zusammenwirkens von neuronalen, kognitiven, kommunikativen und soziokulturellen Prozessen. Diese Hypothese macht plausibel, warum Emotionen für alle reflexiven Prozesse von der Kommunikation bis zur (individuellen und sozialen) Identitätsbildung eine so bedeutsame Rolle spielen. Sie plausibilisiert darüber hinaus, warum Gedächtnisprozesse und Emotionen so eng miteinander verbunden sind, wie fast alle Fachleute des Emotionsdiskurses behaupten<sup>37</sup>. In Zuge dieser Überlegungen ist es sinnvoll, Emotionen als Geschehen im Rahmen eines Emotionssystems zu modellieren, das durch die reflexiven Beziehungen zwischen Emotionstypen und Kontextfaktoren bestimmt wird. So hat etwa Vester Emotionen als »lebende Systeme« konzipiert, die durch folgende Eigenschaften spezifiziert sind: Emotionen als systemische Prozesse weisen eine Eigendynamik auf; sie können sich erschöpfen, abnutzen, verflüchtigen usw. Für ihre Selbsterhaltung sind sie auf die Zufuhr bestimmter Ressourcen angewiesen, und zwar auf biologische (Energiezufuhr), psychisch-semiotische (Information), soziale und kulturelle Ressourcen (Sinntraditionen, Codes, kulturelle Modelle). (1991:40)

---

<sup>37</sup> Cf. etwa die zusammenfassenden Darstellungen bei Alfes 1995, Vesper 1991 oder Bartsch & Hübner 2004.

Mit Blick auf den Wirkungszusammenhang von Kognition, Emotion, Moral und Empraxis lässt sich das Verhältnis der Attraktoren untereinander wie folgt bestimmen: Kognition bestimmt den Inhalt von Emotionen und Emotionen steuern den Ablauf und die Richtung von Kognitionen<sup>38</sup>; Emotionen bestimmen die emotionale Einschätzung von Emotionen; Moral beurteilt die Legitimation von Emotionen und die Legitimation von Moral ist wiederum emotional besetzt; und Empraxis schließlich schätzt die situative Bedeutsamkeit von Emotionen ein, die wiederum die Relevanz der Empraxis emotional bewerten. Anders gesagt: Wir wissen etwas von Emotionen, wir erleben und bewerten sie und schätzen sie ein. Dabei kommen uns erworbene Wissensmöglichkeiten (als Gedächtnisfunktionen) zugute, und zwar unbewusstes Wissen auf der neuronalen Prozessebene, assoziatives non-verbales Wissen auf der Ebene der Skript- und Prototypenbildung, bewusstes Wissen auf der kognitiven Ebene und kulturelles Wissen auf der Ebene von Kommunikation und Kultur.

#### *4. Emotion: Codierung – Kommunikation – Funktion*

Emotionen als (wie auch immer soziokulturell mit geprägtes) neuronales und innerpsychisches Geschehen benötigen sozial schematisierte *Performanzmodi*, die wiederum auf das neuronale und innerpsychische Geschehen zurückwirken. Solche Performanzmodi bis hin zu Inszenierungsformen von Emotionen in den Medien ermöglichen und sichern die (Wieder)Erkennbarkeit der Identität von Emotionen. Um diese (Wieder)Erkennbarkeit zu ermöglichen, erlernt das Individuum im Laufe seiner Sozialisation Regeln, die bestimmte soziale Situationen mit dort erwarteten sozialen Emotionskategorien verbinden (Friedhof und Trauer), die Manifestation von Emotionen situationsgemäß steuern (Freude über einen sportlichen Erfolg), die Korrespondenz zwischen bestimmten Emotionen und der erlaubten Bandbreite von Ausdrucksformen regeln (Verachtung des politischen Gegners in Parlamentsdebatten) und die kommunikative Codierung von Emotionen bestimmen.

Angesichts der Überfülle von sprachlichen Emotionsausdrücken stellt sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen Emotionen und *Emotionsausdrücken*. Sicher wird man dieses Verhältnis insofern als prekär bezeichnen müssen, als es problematisch ist, eine Abbild- oder

---

<sup>38</sup> »...feelings have a say on how the rest of the brain and cognition go about their business. Their influence is immense.« (Damasio 1994:260) – »When you see, you do not just see: *you feel you are seeing something with your eyes.*« (a. a. O.:232

Indikatorfunktion zwischen Emotionen und Emotionsausdrücken zu behaupten. Beide sind in verschiedenen Dimensionen anzusiedeln (Körper und Kognition versus Kommunikation), haben also unterschiedliche Referenzbereiche. Gleichwohl beeinflusst nach konsensueller Meinung der Emotionsforscher die gesellschaftliche semantische Codierung<sup>39</sup> von Emotionen im Rahmen von Medienkulturen das individuelle Emotionsgeschehen wie die Emotionskommunikation und trägt damit zu den beiden Hauptaufgaben von Kulturprogrammen bei, nämlich zur Reproduktion von Gesellschaft und zur Orientierungs-Orientierung der Individuen.<sup>40</sup> Trotzdem bleibt der Rückschluss von Emotionsperformanz auf das »dahinter« vermutete Emotionsgeschehen riskant, weshalb Emotionsperformanz bei den Beobachtern vor allem in kontroversen Situationen von Motivverdacht und Authentizitätszweifel begleitet ist – die Romanliteratur thematisiert dieses Problem seit Jahrhunderten.

Im Hinblick auf das Verhältnis von Emotion und Kommunikation dürften folgende Differenzierungen hilfreich sein: Zunächst muss unterschieden werden zwischen der Emotionalität der Kommunikation bzw. genauer der Kommunikationspartner in konkreten Situationen und der Thematisierung von Emotionen in der Kommunikation. Sodann muss verdeutlicht werden, dass Kommunikation keine Emotionen *überträgt*, sondern dass Kommunikations- bzw. Medienangebote als Anlässe zur Ausprägung von Emotionen bzw. als Auslöser emotionalen Geschehens bei den Kommunikationspartnern bzw. bei Rezipienten genutzt werden können. Auch hier ist der Erfolg solcher Prozesse nur deshalb wahrscheinlich, weil die neuronalen Grundlagen dieses Geschehens bei den Menschen vergleichbar sind und die soziokulturelle semantische Codierung über den Mechanismus der operativen Fiktionen (des unterstellten kollektiven Wissens) dafür sorgt, dass die Regeln und Beurteilungskriterien für Emotionsperformanzen für vergleichbar gehalten werden.

Insgesamt lassen sich folgende Ebenen der Bezugnahmen auf Emotionsgeschehen voneinander unterscheiden: die neuronale Ebene im Hinblick auf körperliche Grundlagen und Prozesse; die psychische Ebene im Bezug auf das bewusste Erleben von Emotionen; die kognitive Ebene hinsichtlich des Wissens von Emotionen; die kommunikativ-mediale Ebene

---

<sup>39</sup> Alfes fasst den Codierungsaspekt im Anschluss an Vester wie folgt zusammen:

- Das kollektive Wissen über Emotionen ist in Codes wie Emotionsbegriffen, Medialisierungen wie Texten, Filmen, Fernsehen, Musik repräsentiert und typisiert.
- Emotionen werden von Codes geformt, aktualisiert und kontrolliert.
- Emotionen und Codes sind inkommensurabel. (1995: 94)

<sup>40</sup> Cf. dazu im Detail Schmidt 1994.

hinsichtlich der Emotionsperformanz in allen ihren Aspekten; und die soziokulturelle Ebene hinsichtlich des Stellenwerts, der Interpretation und Bewertung von Emotionen im individuellen wie im soziopolitischen Bereich.

Hinsichtlich der *Funktionsbestimmung* von Emotionen schließe ich mich Ciompi und Roth an, die Emotionen allgemein als die entscheidenden Energielieferanten und Motivatoren aller kognitiven wie kommunikativen Dynamik interpretieren, und zwar im Hinblick auf Aufmerksamkeit und Erinnerung (fördernd, hemmend, warnend), auf Denkkontinuität und Hierarchisierung der Denkinhalte und als Reduktoren von Komplexität im Dienste einer Lust-Unlust-Äquilibrierung.<sup>41</sup>

### 5. Zwischenfazit

Ich fasse zusammen: Im Bezug auf Emotionen lassen sich zwei *Richtungen von Bezugnahmen* auf angenommene Referenzbereiche voneinander unterscheiden: zum einen die Richtung Körper, Gehirn, Bewusstsein, Kognition; zum anderen die Richtung Sprache, Kommunikation, Gesellschaft und Kultur. Bei der Bezugnahme auf Gesellschaft geht es zum Beispiel darum, wie Macht bzw. Ohnmacht, Inklusion bzw. Exklusion aus erwünschten sozialen Beziehungen empfunden werden, welche Rolle Emotionen in der Familie oder in Partnerschaften spielen (man denke nur an die Differenz zwischen adliger und bürgerlicher Ehe- und Liebesauffassung im 18. Jahrhundert), welche emotionale Einstellung zum Geld herrscht oder wie Arbeit bzw. Arbeitslosigkeit emotional besetzt werden.

Körperliche und innerpsychische Emotionsgeschehen brauchen *Modi der Performanz*, um sozial relevant werden zu können. Diese Performanz ereignet sich in konkreten Kontexten, die ihre Vorgeschichte haben, die sich in Form von Erwartungen an neue Performanzen auswirken. Performanzen ereignen sich/werden vollzogen in sozialen Konstellationen von mindestens zwei Aktanten, die beide zugleich als Selbstbeobachter wie als Fremdbeobachter agieren, wobei beide Beobachtungsformen sich wiederum auf vorherige Selbst- und Fremdbeobachtungen stützen. Diese Reflexivität von Beobachtungen und Bestätigungen

---

<sup>41</sup> Emotionen lösen überlebensrelevante Körperprozesse aus; sie erlauben höhere Verhaltensflexibilität als konditionierte Reiz-Reaktionsmuster; sie befördern oder erschweren Kommunikation, fördern oder behindern soziale Bindungen und verstärken als angenehm empfundene Verhaltensweisen. (Vester 1991: 46) – »Feelings offer us a glimpse of what goes on in our flesh...« (Damasio 1994:159):



durch Handlungspartner in Performanzsituationen stabilisiert Performanzmodi und sorgt dafür, dass Emotionen »verstanden« und »richtig« zugeordnet werden, auch wenn die Aktanten füreinander *black boxes* sind. Dabei spielen sowohl konsensuell verwendete Emotionsausdrücke, als auch non-verbale Faktoren wie der mimische Gesichtsausdruck, gestisches Verhalten, Körperbewegungen und Körperhaltungen sowie Aspekte der Stimme, des Sprechens und des Stimmklangs eine wichtige Rolle, die besonders auch von der Situation beeinflusst wird, in der emotionale Kommunikation abläuft.

Welcher Reichtum an *Ausdrucksmöglichkeiten* hier zur Verfügung steht, zeigt sich in den Arbeiten zu Mimik und Gestik. So gibt es Mienen der Stirn, der Wangen, des Mundes, des Unterkiefers, der Nase und der Augen. Es gibt Gesichtsgesten, Kopfgesten, Rumpfgesten, Arm- und Handgesten; und alle können, wie jede gute Schauspielerin beweist, äußerst variabel und erfolgreich eingesetzt werden, obwohl Mienen und Gesten je nach Situation etwas Unterschiedliches bedeuten und bewirken können.

## 6. Komplementäre Konstitutionen

Die kurze Besprechung von Schwerpunkten des interdisziplinären Emotionsdiskurses hat meines Erachtens auf einige wichtige Aspekte aufmerksam gemacht.

Der erste Aspekt betrifft die Komplementarität der verschiedenen Komponenten bzw. Teilprozesse des »Emotionsgeschehens« im Bereich der Kompetenz (Emotionsentwicklung) wie der Performanz (Emotionsausdruck/Emotionsdarstellung), deutlich etwa am Zusammenwirken von biologischen und soziokulturellen Prozessen, von angeborenen Strukturen und Transformations- bzw. Interpretationsprozessen.

*Aktanten* kommen ins Spiel, wenn es um die Trägerschaft bzw. um die Zurechenbarkeit emotionaler Prozesse geht, wobei als Zurechnungsadressen sowohl Individuen als auch Kollektive in Frage kommen. Referenzebenen können dann neuronale, psychische, soziale und kulturelle Bezugsebenen sein, wobei der Zusammenhang von Denken, Fühlen, Bewerten und Einschätzen zu berücksichtigen ist.

*Gesellschaft* wird als Bezugsbereich relevant, wenn Aspekte der Sozialisation und Kommunikation von Emotionen, ihr Zusammenhang mit Macht und Status, ihre Position im sog. Zeitgeist bzw. in Mentalitäten in den Blick genommen werden. Dabei sind im Laufe der Geschichte ganz unterschiedliche Referenzbereiche entwickelt worden, so z. B. politische,

religiöse, soziale, wissenschaftliche oder ästhetische. Dabei wurden – mehr oder weniger bewusst – ganz unterschiedliche kollektive Sinn-Orientierungen als Voraussetzungen in Anspruch genommen, die der jeweils relevante Wirkungszusammenhang von Wirklichkeitsmodell und Kulturprogramm Aktanten zur Verfügung stellte, um Prozesse der Entstehung bzw. Herstellung, der Darstellung bzw. des Ausdrucks sowie der Bewertung von Emotionen zu bestimmen.

*Sprache* ist bedeutsam für den semantischen Bezug auf (nicht die Benennung von) Emotionen sowie für die Metaphern des Emotionsdiskurses (kalte Wut, blinder Hass, brennende Liebe usw.).

*Kommunikation und Medien* treten in den Blick, wenn es um Performanz bis hin zur bewussten Inszenierung von Emotionen geht. Hier haben im Laufe der Geschichte Literatur und Theater eine wichtige Rolle gespielt, hier spielen Medienangebote in modernen Mediensystemen heute die führende Rolle bei der Codierung und Schematisierung kollektiven Wissens bezüglich Emotionen, und zwar sowohl für die Selbst- wie die Fremdbeobachtung im steten Rückbezug bzw. unter Ausnutzen von Orientierungsleistung von Wirklichkeitsmodellen und Kulturprogrammen.

Im Hinblick auf *Mediensysteme* sind dabei folgende Beobachtungsrichtungen zu differenzieren: Die Handlungsbereiche im Mediensystem (also Produktion, Distribution, Rezeption und Verarbeitung) sind mit spezifischen Emotionserwartungen und Emotionsperformanzen verbunden. Die vier komplementären Konstituenten von Mediensystemen (also Kommunikationsmittel, technische Dispositive, Institutionalisierung und resultierende Medienangebote) sind jeweils mit unterschiedlichen emotionalen Erwartungserwartungen besetzt: Sprache oder Bilder werden geschätzt oder beargwöhnt; technische Dispositive werden als hilfreich oder gefährlich eingestuft; TV-Anstalten haben einen guten oder schlechten Ruf, und Medienangebote werden als interessant oder störend empfunden.

Die vier Komponenten von Mediensystemen bilden im Verlauf ihrer Co-Evolution reflexive Schleifen, die sich auf die Handlungsmöglichkeiten in Bezug auf Emotionen auswirken.

- Die steigende Komplexität moderner Mediensysteme zwingt zu wachsendem Komplexitätsmanagement hinsichtlich der Auswahl von Emotionsdarstellungen bzw. der Ausnutzung der Emotionstauglichkeit von Medien und der Medientauglichkeit von Emotionen (s. u.). Zunehmende Emotionsperformanz erhöht die Beobachtungsmöglichkeiten emotionaler Konstellationen für Rezipienten wie für

Produzenten, die sich sowohl auf die Emotionssozialisation als auch auf die Zeitgeist- bzw. Mentalitätsgestaltung auswirkt.

- Die Entwicklung der technischen Dispositive (Stichwort Internet) wandelt mit der Veränderung der Einstellung zu Raum und Zeit sowie zum Körper die Wahrnehmung, den Ausdruck und die Einschätzung von Emotionen in technisch definierten sozialen Beziehungen.
- Wandlungsprozesse der Sozialstruktur wie Wertewandel, Individualisierung, Privatisierung, Globalisierung oder Psychologisierung verändern das Menschenbild, das Gesellschaftsbild und Staatsmodelle im Bewusstsein der sozial handelnden Aktanten, was erhebliche Auswirkungen auf die Performanz, die Legitimität und Interpretation von Emotionen im privaten wie im öffentlichen Raum hat.
- Von gesellschaftlichen Gruppen geteilte Emotionserwartungen sind schließlich mit den Makroformen der Kommunikation (Literatur, Journalismus, Werbung und Public Relations) sowie mit Gattungen und Darstellungsformen für Medienangebote verbunden. So erwartet man zum Beispiel von Literatur und Werbung andere emotional besetzbare Medienangebote als vom Journalismus oder den Public Relations, empfindet man Gedichte eher als emotionsorientiert als Zeitungsnachrichten usw.

Es dürfte einleuchten, dass die Komplementarität der Entwicklung in diesen vier Bereichen erhebliche Auswirkungen auf die Herstellung, Darstellung und bewertende Interpretation von Emotionen an jeder Handlungsstelle im Mediensystem haben muss, wobei zwischen strukturellen (von Mediensystemen induzierten) und semantischen (auf Themen bezogenen) Wirkungen unterschieden werden kann.

Bei der Thematisierung von Emotionen im Kommunikationsprozess müssen zwei Formen von Reflexivität berücksichtigt werden, und zwar zum einen die Wechselwirkung von Emotionen in der Kommunikation, zum anderen die Reflexivität als Grundstruktur von Kommunikation sowohl im Prozessbereich als auch im Bereich der Sinnorientierung. Dadurch entstehen komplexe Konstellationen doppelter Kontingenz, die den emotionalen Diskurs höchst risikoreich machen. Wahrscheinlich ist es der Komplementarität von biologischen und soziokulturellen Faktoren zu danken, dass trotz kognitiver Autonomie der Aktanten eine erfolgreiche Emotionskommunikation zustande kommt, indem sich die Kommunikationspartner reflexiv auf das kollektive Wissen beziehen, das sie über die

prototypisch-assoziative sowie die sprachlich-semantische Schematisierung von Emotionen und Emotionsbenennungen sozialisatorisch gewonnen haben.

### 7. Zur Emotionstauglichkeit von Medien

Im Laufe der Geschichte hat sich deutlich herauskristallisiert, dass die verschiedenen Medien auf unterschiedliche Weise emotionstauglich sind und deshalb bei der Selektion ihrer Themen und Darstellungsmodi sorgfältig seligieren müssen, um erfolgreich wirken zu können. Daneben ist deutlich geworden, dass die jeweilige Medientechnologie deshalb so wichtig ist, weil sie den Emotionen gewissermaßen einen wahrnehmbaren und erlebbaren Körper gibt und ihr Verhältnis zu Raum und Zeit definiert.

Vor- bzw. außermediale Kommunikation (face-to-face) kann bekanntermaßen Kontexte und Situationen sowie Nonverbalität einbeziehen, um Kommunikationsprozesse zu desambiguieren. Die soziale Kontrolle und Reaktion der Kommunikationspartner stabilisiert die Kommunikation emotional unter Einbezug von Ritualen und Rekurrenzen.

Mit der *Schrift* (dem nach meiner Konzeption ersten Medium) tritt ein Inter zwischen die Kommunikationspartner, wodurch das Sinngeschehen gegenüber dem Kommunikationsprozess in den Vordergrund tritt. Schrift erlaubt, wie bekannt, ein zeitliches und räumliches Versetzen sowie eine Verzögerung von Kommunikation, die sowohl die Formbarkeit als auch die Stilisierung von Texten ermöglicht. Schrift erlaubt gleichermaßen die Individualisierung wie die Stereotypisierung des Ausdrucks, was im Falle von emotionaler Kommunikation Authentizitätszweifel und Motivverdacht aufkommen lässt.

Die Trennung des Wissens wie der Emotionen vom Körper der Kommunikationspartner wird dann durch den *Buchdruck* endgültig vollzogen. Der Ausdruck von Emotionen wird zu einem rhetorischen, stilistischen und ästhetischen Problem, für das in der literarischen Tradition wie in Briefstellern und der Ratgeberliteratur Lösungen gesucht werden – man denke nur an die Briefschreibewut des 18. Jahrhunderts. Nicht zuletzt mit der Durchsetzung des Romans als bürgerliche Gattung wird Literatur zu einem Sozialisationsinstrument, werden Emotionalitätsausdruck und –bewertung medial sozialisiert.

In der Frühzeit der *Fotografie* müssen auf Grund der langen Belichtungszeiten Emotionsdarstellungen optisch genau inszeniert und in passende Kontexte verlegt werden (*frozen emotions*). Erst mit den weiter entwickelten Kameras und modernem Filmmaterial konnten dann im Schnappschuss Emotionen als quasi authentisch simuliert werden. Die

Speicherbarkeit von Emotionsdarstellungen ließ sich zur Emotionsherstellung wie zum Emotionsausdruck verwenden, was vor allem auch der Fotojournalismus nutzte, der Emotionsdarstellungen als Instrument bzw. als Waffe zur Beeinflussung des Publikums nutzte – man denke nur an die Kriegsberichterstattung.

Das Foto, viel stärker denn *Film* und *Fernsehen*, setzten das Gesicht und die Körperbewegungen, Mimik und Gestik als wichtigste Projektionsfläche von und für Emotionen ein: *emotion in motion*. Die ansatzlose Inszenierung von Emotionsdarstellungen durch bekannte und beliebte Darstellerinnen und Darsteller produzierte Prototypen repräsentativer Emotionalität, die Film und Fernsehen zu wichtigen Instanzen der Sozialisation von Emotionen werden ließen und zugleich Emotionen als wichtigstes Instrument zur Aufmerksamkeitsweckungen einsetzten. Daneben spielten auch die kollektiven Emotionalitäten der individuellen Zuschauer »im dunklen Bauch des Kinos« eine wichtige Rolle, ganz anders als die Emotionalität des einzelnen Fernsehzuschauers in seinem Wohnraum.

Mit der Ausdifferenzierung des Fernsehsystems kam es auch zu einer Diversifikation der Emotionsdarstellungen und Emotionsherstellungen, zumal die Sender zunehmend auf eine Emotionalisierung der Programme setzten. Bekannte Phänomene wie die Ausbildung so genannter parasozialer Beziehungen belegen intensive Identifikationsbemühungen bestimmter Zuschauergruppen, die ihre Fernsehrezeption (von der Talkshow über die Soaps bis zu Nachrichtensendungen) für die Regulierung ihres Emotionshaushaltes nutzen.

Zwar kann der *Hörfunk* den visuellen Körpereinsatz nicht für den Emotionsausdruck nutzen; aber jede gut gemacht Life-Übertragung von Sportereignissen belegt, wie viel Emotionalität der Hörfunk über Stimmausdruck und Geräusche vermitteln kann.

Hochgradig emotional bestimmt ist schließlich auch das *Internet*. Trivialitäten wie die Emoticons lassen erkennen, dass auch hier Emotionen gefragt sind und ihr Ausdruck typisiert wird; parasoziale Beziehungen im Kreise der *net family*, die anonyme Emotionalität der Avatare und Chatter und der Triumph der wilden Gefühle von Gewalt bis Kindersex lassen ein Paradox sichtbar werden: das Ende der Intimität (Webcam) im technischen Schutz der Intimität (die anonymen Exhibitionisten).

Die Beobachtung des Zusammenhangs von Medien und Emotionen macht auch den engen Zusammenhang zwischen *Gattungen und Emotionen* deutlich. Gattungen<sup>42</sup> (worunter hier allgemein alle thematisch und stilistisch bestimmten Schematisierungsformen für Medienangebote verstanden werden) liefern eine Sinnorientierung qua Erwartungserwartung der Aktanten in allen Handlungsdimensionen und Handlungsrollen der Mediensysteme. Sie reduzieren damit Komplexität durch Schematisierung in allen Dimensionen von Medienangeboten. Zugleich eröffnen sie aber die Möglichkeit, diesen Erwartungen zuwider zu handeln und damit Aufmerksamkeitsgewinne durch Differenzmanagement zu erzielen. Gattungen bearbeiten Kontingenz durch Schematisierung. Indem die Gattungsnutzer sich auf die operative Fiktion verlassen, Gattungswissen sei kollektives Wissen, invisibilisieren Gattungen doppelte Kontingenz. Gattungswissen wird in der Mediensozialisation dadurch erworben, dass Kinder und Jugendliche, angeleitet durch Vertrauenspersonen, mit prototypischen Medienangeboten sozial akzeptabel umzugehen lernen und dies immer wieder bestätigt zu bekommen. Dadurch wird Gattungswissen zu einer sozial erfolgreichen operativen Fiktion, die auch zwischen kognitiv autonomen Aktanten effektive Kommunikation und Interaktion erlaubt, und zwar selbst dann, wenn Gattungsbezeichnungen (kommunikative Schemata) und Gattungswissen (kognitive Schemata) nur selten exakt definiert werden können. Jede Gattung – vom Brief und dem Heimatfilm bis zu Fernsehnachrichten, Talkshows oder Hörfunkreportagen – ist emotional geprägt und löst Emotionen aus, die gattungstypisch schematisiert sind, auch wenn sie von Rezipient zu Rezipient variieren (können). Auch hier kann wieder mit Differenzmanagement gespielt und damit Aufmerksamkeit geweckt werden, können Gattungsschematisierungen hybridisiert oder entdifferenziert werden, wie Hybridmedien wie das Internet belegen.

Ich fasse zusammen: Medien sind je nach ihren technischen Möglichkeiten mit unterschiedlichen Erwartungen hinsichtlich ihrer emotionalen Nutzbarkeit verbunden. Diese Erwartungen resultieren aus den bisherigen Erfahrungen der Rezipienten mit einschlägigen Medienangeboten. Die verschiedenen Teilsysteme des Mediensystems einer Gesellschaft betreiben bekannter Maßen Differenzmanagement, um Identität zugeschrieben zu bekommen – auch und gerade im Umgang mit Emotionen. Medien stereotypisieren und schematisieren

---

<sup>42</sup> Zur Unterscheidung zwischen kognitiven Gattungsschemata und Gattungsbezeichnungen sowie zu Struktur und Funktion von Gattungen cf. Kap. II. 3.

Emotionen, nicht zuletzt durch die Bildung von Prototypen (Helden, Stars). Medien kommunalisieren bzw. sozialisieren den Umgang mit Emotionen.

Und schließlich kommerzialisieren und instrumentalisieren Medien Emotionen im Kontext der Aufmerksamkeitsökonomie, und zwar nicht nur für Werbung und Unterhaltung, sondern zunehmend für alle Formate, womit der selbstdestruktive Kreislauf von Innovation, Trivialisierung und Vampirisierung in Gang gesetzt wird.

### 8. Zur Medientauglichkeit von Emotionen

Die Frage nach der Emotionstauglichkeit von Medien muss ergänzt werden durch die Frage nach der Medientauglichkeit von Emotionen.

Nicht alle Emotionen sind für alle Medien tauglich. Körperlich ausdrucksstarke Emotionen wie Wut oder Freude sind besser in audiovisuellen Medien darstellbar, während eher kognitive Emotionen wie Hoffnung und Erwartung besser in Printmedien dargestellt werden können. Zudem ist der Kontext, in den Emotionen eingebettet sind, von großer Bedeutung, wie die Rezeption von fotografischen Darstellungen ohne erkennbaren Kontext zeigt.

Die Gattungen spielen – wie oben bereits ausgeführt – in den verschiedenen Medien eine höchst selektive Rolle bei der Auswahl, Herstellung und Darstellung von Emotionen – man denke nur an die Möglichkeiten des Ausdrucks von Neid, Angst oder Wut im Roman, im Kinofilm oder in Hörspielen, wobei sowohl diachrone als auch synchrone Beobachtungen erforderlich sind.

Produktions- und Rezeptionsbedingungen in und mit den verschiedenen Medien im Hinblick auf Engagement, Wirkung, Aufmerksamkeit, Immersion, Flow usw. beeinflussen die Herstellung, Darstellung, Rezeption und Nutzung von Emotionen.

Die unvermeidliche Emotionalität des Umgangs mit Emotionen steuert die Selektion, Rezeption und Bewertung von Medienangeboten. Rezipienten haben Lieblingsmedien und Lieblingsemotionen, wobei die kulturell bestimmte Einschätzung des Stellenwerts von Emotionen eine höchst selektive Rolle spielt.

Emotionen in den Medien sind Emotionen *in den Medien*, die Authentizität reklamieren, also die Darstellung von Gefühlen als Nicht-Dargestelltes, sondern als sich Ereignendes beanspruchen. Nicht nur in fiktionalen Gattungen sondern in allen Emotionsdarstellungen ist dieses Authentizitätsparadox wirksam, wird also mit anderen Worten Authentizitätsverdacht gleichsam zum ständigen Rezeptionsbegleiter. Emotionen in Medien werden den dort

Handelnden von Rezipienten zugeschrieben nach Maßgabe eigener Wahrnehmung, Kompetenz, Emotionalität und Werthaltung. Dabei bleibt der Rezipient trotz aller Immersionsversuchungen immer Beobachter in einem Kontext, der nicht identisch ist mit dem Kontext medienvermittelter Emotionen.

Fiktionalität kann bewusst als Wirkungsfaktor eingesetzt werden, weil sie praxisentlastet aber nicht folgenlos ist: Als Mimesis von Praxis (sensu Aristoteles) ist sie attraktiv, als Alterität zum Bestehenden aufmerksamkeitsweckend, und als Sanktionslosigkeit inspirierend. Aus diesen Gründen dürfte – was die Geschichte ja auch durchaus belegt – gerade die Gestaltung von Emotionen in fiktionalen Gattungen besonders relevant für die Sozialisation von Emotionen sein.

Der emotionale Umgang mit Emotionsstimulierenden Medienangeboten kann von verschiedenen Rezipienten und in verschiedenen Situationen – zum Teil durchaus komplementär – zu verschiedenen Zwecken genutzt werden, die von Unterhaltung und Entspannung über Information und Belehrung bis hin zu Lebenshilfe und moralischer Orientierung reichen können.

## 5. Die Nobilitierung der Fiktion

### *1. Mediengesellschaften: Systeme operativer Fiktionen?*

1. Die neuen Welten der virtuellen Realitäten, Cyberspaces und Hypermedia haben eine intensive Debatte darüber ausgelöst, wie heute eine akzeptable Konzeption von ‚Wirklichkeit‘ sowie von möglichen Gegenbegriffen wie ‚Irrealität‘, ‚Simulation‘, ‚Hyperrealität‘, ‚Möglichkeit‘, ‚Virtualität‘ oder ‚Fiktion‘ aussehen könnte. Die Antworten auf die ontologische Frage nach dem Wirklichen, die nach wie vor zentrale Frage in allen Wissens- und Machtfragen, proliferieren. In welcher Welt, in welchen Welten leben wir? Sind die Tage der guten alten Wirklichkeit (oder war es doch die Realität?) gezählt?

In diesem intellektuellen Klima gedeihen Theorietypen der Art, wie sie von N. Luhmanns Systemphilosophie, dem (Radikalen oder Sozialen) Konstruktivismus oder postmodernen



Dekonstruktionismen verkörpert werden. Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie Abschied genommen haben von Identitätstheoretischen Ansätzen und bewusst auf Differenz- und Beobachtertheorien setzen. Wirklichkeit erscheint nun nicht als selbstverständlicher Ausgangspunkt aller Überlegungen »on what there is«, sondern als Resultat von kognitiven wie kommunikativen Operationen, sie wird, kurz gesagt (cf. ausführlicher Kap. II. 1), prozessualisiert und temporalisiert. -

Beobachtet man moderne Mediengesellschaften, fällt eine Besonderheit neben anderen auf: Mediengesellschaften sind gekennzeichnet durch eine auffällige Zunahme von *nicht-literarischen Fiktionen*, angefangen bei der so genannten Öffentlichkeit und der öffentlichen Meinung bis hin zu Fiktionen in Infotainments und zu Images, wie sie Public Relations-Aktivitäten für Personen und Institutionen erzeugen. In den komplexen Mediensystemen moderner Gesellschaften verschwimmt die Demarkationslinie zwischen Fakten und Fiktionen, die so lange so robust schien; und viele Leute haben offenbar ein Interesse daran, diesen Prozess zu beschleunigen, der andere immer noch ängstigt.<sup>43</sup> »Wirklichkeit« bleibt, wie G. Benn in den zwanziger Jahren konstatierte, wohl nach wie vor Europas »dämonischer Begriff«.

Im Folgenden möchte ich, skizzenhaft und pointiert, folgende Hypothese entwickeln und stark machen:

*Mediengesellschaften basieren auf einer Vielzahl operativer Fiktionen. Mediengesellschaften arbeiten, erhalten und reproduzieren sich nur deshalb, weil sie nicht-triviale Fiktionsmaschinen sind, die im Laufe der Evolution von Interaktionen mit der Umwelt auf Selbstreferenz umgestellt haben. Da Fiktionen Autonomisierung über operationale Schließung erlauben, tendieren Mediengesellschaften zu ihrer Autonomisierung durch die Funktionalisierung von Fiktionen.*

Bei der Diskussion dieser Hypothese werde ich kurz auf fünf Typen von Fiktionen eingehen: literarische Fiktionen (Fiktionalität), soziale Fiktionen (kollektives Wissen), kulturelle Fiktionen (selbstorganisierende Semantikprogramme), Medienfiktionen (Öffentlichkeit) und technologische Fiktionen (Cyberspaces). Auf kognitive Fiktionen gehe ich hier nicht ein.

## *2. Zur Umstrukturierung von Referenzkategorien in der literarischen Fiktion*

---

<sup>43</sup> Cf. dazu ausführlich Kocks 2007.

Nachdem im Laufe des 18. Jahrhunderts in einem langwierigen Entwicklungsprozess die Kategorie ‚Fiktion‘<sup>44</sup> ihren negativen Beigeschmack verloren und zum zentralen Charakteristikum von Dichtung im modernen Sinne geworden war, begann eine bis heute andauernde Umstrukturierung des europäischen Arsenal von Referenzkategorien. Die traditionellen Alternativen wahr/falsch, Wahrheit/Lüge, wirklich/unwirklich, real/irreal, möglich/unmöglich und so weiter bekamen mit der Kategorie ‚Fiktion‘ eine Konkurrenz, die insofern irritierend war, als Fiktionalität keine Aussagequalität sondern eine *Diskursqualität* war und ist, die von den Nutzern literarischer Texte erlernt und bewusst eingesetzt werden musste, da fiktionale Textwelten alle möglichen Arten von Aussagen enthalten konnten: Beschreibungen, Behauptungen, Erklärungen, Lügen, Fragen und Aufforderungen und so fort. Die traditionellen Zentralkategorien ‚Wahrheit‘ und ‚Wirklichkeit‘ wurden nun mit einer Option konfrontiert, die nicht bloß einen Negativpol markierte, sondern eine Alternative zum gesellschaftlich sanktionierten Wirklichkeitsmodell anbot: *Alterität*. In fiktionalen Textwelten, wie sie zunehmend der bürgerliche Roman entfaltete, konnten nun alle Modi, Werte, Kategorien und Methoden von Wirklichkeitserstellung zwischen Realistik und Surrealität durchgespielt und dabei die unterschiedlichsten Formen von Wahrheiten angeboten werden, so lange die Fiktionsqualität dieses speziellen Diskurses erkennbar und gewahrt blieb. Diesen Preis zahlt Literatur bis heute.

Im Unterschied zu der semantischen Kategorie ‚Fiktion‘ ist ‚Fiktionalität‘ eine Diskursqualität, die alle Operationen im Sozialsystem Literatur regelt. Sie löst literarische Diskurse aus der Verpflichtung auf wahre Rede und nützliches Handeln und orientiert sie auf die Beachtung und Prämierung ästhetischer Werte im weitesten Sinne. Literarische Texte verzichten sozusagen öffentlich darauf, dem Leser seine Rezeption vorzuschreiben; er wird mit der Lust und Qual divergierender Optionen allein gelassen – wenn er sich nicht in die Arme professioneller Hermeneuten flüchtet und damit das kreative Potential verspielt, das eine eigenständige Auseinandersetzung mit dem literarischen Text bieten könnte.

Ein fiktionales Diskurssystem konnte sich die bürgerliche Gesellschaft nur deshalb leisten, weil im Zuge der funktionalen Differenzierung das Wirtschaftssystem die Regelung aller für die Gesellschaft bestandswichtigen Fragen übernommen hatte, indem es alle Güter, Dienstleistungen und Kompetenzen im Geldmechanismus des Finanzkapitalismus semantisch neutral umrechnen konnte – für die jeweiligen Speziesemantiken getroffener Entscheidungen

---

<sup>44</sup> Zur Geschichte der Fiktion im 18. Jhd. cf. Schmidt 1989.

wurden die anderen Sozialsysteme zuständig, so auch das Kunst- und das Literatursystem, die – vor allem in Deutschland - eine auffällige Neurose nicht nur bezüglich Technik, sondern vor allem auch bezüglich Geld und Wirtschaft entwickelten – man denke nur an einen Autor wie Jean Paul.

Der fiktionale literarische Diskurs enthüllte zum ersten Mal in aller Deutlichkeit den Reflexivitäts- und Selbstorganisations-Charakter jeder Sinn- und Bedeutungsproduktion. Literatur orientierte sich an Literatur und beobachtete die Gesellschaft unter einer systemspezifischen Spezialperspektive, die man vielleicht als »Ästhetisierung des subjektiven Blicks ohne normativen Referenzmechanismus und ohne Pragmatik« beschreiben kann. Damit aber wurde die Konstruktivität dieses (ja nur scheinbar subjektiven) »world making« offen deklariert und die Frage insinuiert, ob es sich hierbei um einen Spezialfall gesellschaftlicher Wirklichkeitskonstruktion handelte oder um deren allgemeines Charakteristikum.

Es ist sicher kein Zufall, dass der Advent des Literatursystems begleitet wurde von der Emergenz des *Journalismussystems*, das sich über die Differenz zum Literatursystem konstituierte: »Fakten, Fakten, Fakten!« Diese Fiktion, der Gesellschaft ein objektives aktuelles Selbstbild anbieten zu wollen und zu können, bestimmt den öffentlichen Auftritt des Journalismus bis heute.

### 3. Soziale und kulturelle Fiktionen

Während die Handhabung der *literarischen* Fiktion als Diskursqualität (gleichsam als gesellschaftlich sanktionierter Pakt zwischen Autor und Leser) bewusst erlernt werden musste und muss, sind *soziale und kulturelle Fiktionen* ihren Nutzern weitgehend nicht bewusste *operative Fiktionen*.

Unter ‚soziale Fiktionen‘ fasse ich alle Bestände kollektiven Wissens, auf deren Grundlage die Kommunalisierung von Individuen erfolgt. Wie in Kap. II. 2 erläutert, hat kollektives Wissen stets eine reflexive Struktur und weist zwei Ausprägungen auf, nämlich Erwartungs-Erwartungen und Unterstellungs-Unterstellungen. Erwartungs-Erwartungen beziehen sich dabei auf Wissen, Unterstellungs-Unterstellungen beziehen sich auf Motive und Absichtsannahmen, die sich Handlungspartner in der Interaktion und Kommunikation gegenseitig unterstellen.

Diese reflexiven Strukturen müssen von den Aktanten in der jeweiligen Handlungssituation aufgebaut werden und sind insofern subjektgebunden. Da sie aber in langen Sozialisationsprozessen meist unbewusst erworben und in zahllosen sozialen Interaktionen erprobt und sanktioniert worden sind, klappt die Erwartungs- und Unterstellungszuschreibung, obwohl bekanntlich keiner in den Kopf des anderen hinein sehen kann: Die Zuschreibung gelingt als Fiktion, und ich vermute, sie gelingt *nur* als Fiktion, weil damit jedem Aktanten genug Handlungsspielraum bleibt. Sie gelingt als Fiktion, weil sie nicht im Rahmen der referenzsemantischen Differenz wahr/falsch beurteilt werden kann, sondern nur im Rahmen der pragmatischen Differenz erfolgreich/erfolglos bzw. nützlich/schädlich.

Handeln, Denken und Kommunizieren orientieren sich an solchen sozialen Fiktionen und ermöglichen damit Kommunalität, weil dadurch in die kognitive Autonomie der Aktanten soziale Strukturen gleichsam implementiert werden, die dann in subjektabhängigen Kognitionsprozessen die Herstellung kollektiven sozialen Wissens ermöglichen – Subjektabhängigkeit und Subjektivität müssen deutlich voneinander getrennt werden.

Fiktives kollektives Wissen im sprachlichen wie im enzyklopädischen Bereich schematisiert in gesellschaftlich verbindlicher Weise die Erfahrungen, die Aktanten in sozialen Interaktionen machen, wobei diese Schematisierung zugleich den Realitätsanspruch materialisiert, den eine Gesellschaft mit bestimmten Typen von Erfahrungen verbindet und auf der Ebene der Beobachtungen erster Ordnung (in der sog. Lebenswelt) als stabile Objekte und Ereignisse behandelt. Erst Latenzbeobachtung kann dieses Manöver dann durchschauen und evidente Identitäten als Eigenwerte kognitiver wie kommunikativer Systeme demaskieren. -

Nach einer ganz ähnlichen Logik arbeiten die *kulturellen Fiktionen*, also diejenigen in einer Gesellschaft gegenseitig unterstellten kollektiven Wissensbestände, die sich auf Kultur als Programm der semantischen Bearbeitung von Wirklichkeitsmodellen beziehen. Die Kenntnis und Akzeptanz kulturellen Programmanwendungswissens unterstellen sich alle Aktanten gegenseitig – anderenfalls würden Erwartungen an erfolgreiche Interaktionen und verstehensorientierte Kommunikationen keinen Sinn machen. Kommunalität unterstellt die Ko-Orientierung an der Fiktion der Allgemeingültigkeit kulturellen Wissens.

Ganz offensichtlich können auch Kulturprogramme nicht referenztheoretisch nach wahr/falsch, sondern nur hinsichtlich ihrer Orientierungs- und Koordinierungsleistungen beurteilt werden: Klappt die gemeinsame Wirklichkeitskonstruktion oder nicht? Wird eine stabile »Wir-Normalität« erzeugt?

Das als kollektiv gültig unterstellte soziale und kulturelle Wissen sozialer Gruppen oder ganzer Gesellschaften, das in seiner Totalität deren kulturell interpretiertes Wirklichkeitsmodell (= Modell *für* Wirklichkeit) ausmacht, dient als sozial relevantes Instrument für Problemlösungen. Es stammt aus erfolgreichen Problemlösungen, wird in künftigen Problemlösungssituationen angewandt und durch Erfolg stabilisiert. In diesem sich selbst legitimierenden Prozess wird die Organisation der Erfahrungen aller Gesellschaftsmitglieder durch erfolgreiche Selbst-Referenz und Selbst-Organisation des Wissens stabilisiert und »gleichgerichtet«. Seine Reflexivität erzeugt dabei bei allen Beteiligten den Eindruck gesellschaftlicher Verbindlichkeit wenn nicht gar Natürlichkeit. Daraus folgt: Die Tatsache, dass Aktanten und Gesellschaften unentwegt soziale und kulturelle Fiktionen in Fakten transformieren, erklärt, warum Gesellschaften erfolgreich als *Fiktionsmaschinen* operieren.

Dieser Prozess wird wesentlich getragen von den Operationsmechanismen von Sprache<sup>45</sup>. Sprache bietet auf der Ausdrucksebene semiotische Materialien an, in denen gesellschaftliche Erfahrungen gleichsam ver-körpert sind. Der sozial akzeptable Umgang mit diesen Materialien wird in der Sozialisation erlernt, wobei diese Lernprozesse verstrickt sind in Geschichten und Diskurse. Das Kind lernt nicht etwa seine Muttersprache, sondern es lernt soziales Kompaktverhalten in zwei Dimensionen, die es erst langsam voneinander zu unterscheiden lernt: sprachliches und nicht-sprachliches Handeln. Sprache referiert in der Kommunikation auf Handeln in Geschichten und Diskursen, nicht auf außersprachliche Referenten in einer Beobachterunabhängigen Umwelt. Darum sind auch Sprachen weder wahr noch falsch, sondern unterschiedlich effizient. Und darum werden in der Kommunikation auch keine Bedeutungen übertragen oder ausgetauscht, sondern semiotische Hardware, Materialitäten, die Kognition wie Kommunikation in systemspezifische Prozesse transformieren können. Dass diese Prozesse von System zu System in Modus und Resultat differieren, wird von den Systemen überspielt: Sie operieren auf der Basis der operativen Fiktion, Sprachverwendungswissen sei sozial gleich verteilt.

#### 4. Medienfiktionen

Seit dem Siegeszug des Buchdrucks haben sich in Europa zwei einflussreiche Fiktionen etabliert: (a) die Fiktion, es gäbe eine Öffentlichkeit mit einer allgemeinen öffentlichen

---

<sup>45</sup> Cf. dazu Kap. II. 2.

Meinung; und (b) die Fiktion, jeder partizipiere an dieser Öffentlichkeit, wenn/indem er seine eigene Meinung an der (unterstellten) öffentlichen Meinung ausrichtet.<sup>46</sup>

Das allgemeine Prinzip, mit dem hier Fakten aus Fiktionen erzeugt werden, ist inzwischen hinlänglich bekannt: *Reflexivität*. Medien befördern die Entstehung öffentlicher Meinungen als Meinungen über Meinungen. Sie selektieren und inszenieren diejenigen (angeblichen) Fakten und Ereignisse, die (angeblich) das Interesse aller beanspruchen, als Auslöser für die Produktion von Meinungen zu Meldungen, die wiederum kommentiert werden können, wobei Meinungen zu Fakten werden können und umgekehrt Fakten zu Meinungen.

Im Unterschied zu interaktiver Kommunikation ist medienvermittelte Kommunikation virtuell. Zwar ist sie diffus, aber ihr Anspruch geht dahin, die Gesellschaft als ganze im Blick zu haben, ihre Ansichten, Erwartungen und Meinungen zu artikulieren und zu repräsentieren. Öffentlichkeit, öffentliche Meinung und die Medien bilden ein selbst-referentielles Netzwerk von Beziehungen: Medien ermöglichen erst die Entstehung einer Öffentlichkeit, die in Form öffentlicher Meinung wahrgenommen wird, die wiederum von den Medien verbreitet wird. Je technisch perfekter die Konstruktion von Medienwirklichkeiten wird, desto überzeugender wird die Fiktion ihrer Authentizität und Verlässlichkeit. Selbst der Zweifel an der Authentizität der Medien kann nur noch in den Medien selbst artikuliert werden.

Medien und öffentliche Meinung haben einen speziellen Typ medieninduzierter operativer Fiktionen entstehen lassen: *Images*. Images können beschrieben werden als kohärente Schemata aus kognitiven und emotiven Strukturen, die Personen, Institutionen, Produkten oder Events zugeordnet werden. Für die Imagekonstruktion werden vor allem solche Komponenten genutzt, die nicht im Erfahrungsbereich der Mehrheit der Bevölkerung liegen. Images bestehen aus öffentlicher Meinung. Sie verquicken Informationen und Meinungen, sie sind weder wahr noch falsch, sondern selektieren und inszenieren solche Züge, die sich zu einem erwünschten Bild von Personen usw. in der Öffentlichkeit arrangieren lassen. Images müssen hinreichend präsent in den Medien sein und benötigen die Unterstützung von Meinungsführern oder Trendsettern – am besten die Unterstützung »der Öffentlichkeit« selbst.

Neben der PR hat sich in Mediengesellschaften ein weiterer Typ fiktiver Kommunikation herausgebildet: die *Werbung*. Während die PR (schon im Hinblick auf das strategische Ziel der Vertrauensbildung) zumindest den Anspruch erhebt, authentisch und verlässlich zu sein,

---

<sup>46</sup> Cf. dazu Kap. II. 3 und Kap. III. 3.

wissen alle Teilnehmer an der Werbekommunikation, dass Werbung nur einem Gesetz gehorcht: dem Gesetz der Aufmerksamkeitsökonomie. Werbung ist bedingungslos parteilich, sie informiert (bestenfalls) durch Inszenierung und kennt nur positive Geschichten über ihre Produkthelden. Sie löst jedes Problem, verspricht alles und ist immer am Puls der Zeit. Kurzum: Werbung ist die erfolgreichste operative Fiktion der Wirtschaft.

Anders als literarische Fiktionen können Medienfiktionen durchaus reale Konsequenzen nach sich ziehen: Firmen verlieren ihr schlechtes Image und werden öffentlich akzeptiert; das Waschmittel, das weißeres Weiß verheißt, wird gekauft und verwendet usw. PR und Werbung basieren ausschließlich auf den Medien und der öffentlichen Meinung; und beide übernehmen zunehmend die Kontrolle der Medien wie der öffentlichen Meinung, indem sie die Kommunikation zunehmend kommerzialisieren – vielleicht der erstaunlichste Fall der Produktion von Fakten aus Fiktionen in der modernen Gesellschaft.

##### *5. Die Selbstautonomisierung von Medienkulturgesellschaften*

Je umfassender Medien und deren Angebote von jedem Aktanten für Wirklichkeitskonstruktionen genutzt werden (können), desto mehr autonomisieren sich Mediengesellschaften, indem sie vorwiegend über Mediennutzungen mit ihren Umwelten umgehen, die ihrerseits mit Medien durchsetzt sind.

Seit dem Buchdruck, am evidentesten durch das Internet, haben sich die Instrumente zur Virtualisierung von Interaktion und Kommunikation vervielfacht und an Effizienz zugenommen. Wir können virtuelle Arrangements erzeugen, die hochgradig »real« wirken; wir können Medien durch Digitalisierung ineinander transformieren und Kommunikation vom Körper, von Raum und Zeit abkoppeln. Hypermedia verlangen völlig neue Weisen der Produktion und Nutzung von Medienangeboten, die nicht länger durch Linearität und hierarchisch geordnete Sinnstrukturen bestimmt sind, sondern wie im Fall der Hypertexte eher durch rhizomatische Designs, durch Oberflächenästhetik und rhetorische statt hermeneutische Nutzungsstrategien.

Die Entwicklung von Cyberspaces hat das altvertraute europäische Kategoriensystem in Bewegung versetzt, insofern als neue Kategorien wie ‚Simulation‘, ‚Virtualität‘ oder ‚Hyperrealität‘ neu in das System eingebaut und entsprechende Umarrangements im kategorialen Altbestand vorgenommen werden müssen.

Eine wichtige Konsequenz dieses Prozesse besteht darin, dass ‚Wirklichkeit‘ heute konsequent in den Plural versetzt werden muss. Dieses Manöver fasziniert viele Menschen, die schon lange nicht mehr daran interessiert sind, ob wir »die Wirklichkeit« objektiv wahrnehmen und erkennen, sondern die es spannend finden herauszubekommen, wie Wirklichkeiten erzeugt und genutzt werden können, wie sie ineinander überführt und auch wieder zum Verschwinden gebracht werden können. Diese Menschen fasziniert viel mehr die Virtualisierung der Welt als ihre Repräsentation. Sie vollziehen konsequent den Schritt von einer ontologischen zu einer operativen Einstellung: Wie konstruieren wir bestimmte Typen von Wirklichkeit? Unter welchen Bedingungen schreiben wir diesen Konstrukten Realitätsgrade zu? Wie verwandelt man Virtualität auf Zeit in Wirklichkeit? Was ist »die Wirklichkeit« anderes als eine aus bestimmten guten Gründen und für eine bestimmte Zeit normativ pragmatisierte Virtualität?

In dieser Art des Denkens und Erfahrens werden also kategoriale Differenzen nicht einfach eliminiert, sondern funktionalisiert, sie werden zu Unterschieden, die Unterschiede machen – nicht an sich, sondern für jemand. Sie werden zu operativen Fiktionen, die unsere Medientechnologie ermöglicht und zunehmend optimiert.

Neben der Proliferation von Wirklichkeiten (bzw. Virtualitäten) lässt sich eine zweite wichtige Entwicklung moderner Mediengesellschaften beobachten: die Proliferation und Hierarchisierung von *Beobachtungsmöglichkeiten*. Noch nie waren scheinbar alle privaten und öffentlichen Bereiche so beobachtbar wie heute; noch nie ist aber auch so deutlich geworden, dass soziale Systeme oder Gesellschaften insgesamt so unbeobachtbar und damit unsteuerbar geworden sind wie heute. Denn die Proliferation von Beobachtbarkeit ohne ausgezeichneten Beobachtungsstandpunkt erzwingt sich allgemeine Einsicht in die kultürliche Kontingenz jeder Beobachtung und jedes Beobachteten: Alles könnte auch anders sein und anders beobachtet werden. Die Medien üben, wie N. Luhmann immer betont hat, den Beobachtungsmodus zweiter Ordnung als Normalfall ein.

Damit aber stoßen wir auf ein grundlegendes Paradox der Entwicklung von Mediengesellschaften: Je umfangreicher der Realitätsanspruch der Medien angeblich eingelöst wird, desto stärker werden die Inhalte durch Abkopplung von lebensweltlichen Geltungsdeckungen virtualisiert. Die Aufmerksamkeitsökonomie der Medien macht alle Inhalte von Medienangeboten zur Funktion der Aufmerksamkeitsstrategien aller am Medienprozess Beteiligten. Wirklichkeitskonstruktion wandelt sich zunehmend zum Sampling von Medienbestandteilen, sie wird *modularisiert*, *modalisiert* und *virtualisiert*.



## 6. Die Fiktion der Unterscheidung von Fakten und Fiktionen

Die traditionelle Dichotomie Fakten vs. Fiktionen, die das europäische Denken über Jahrhunderte bestimmt hat, ist durch ein dynamisches Wechselspiel zwischen den beiden Kategorien ersetzt worden. Fakten generieren Fiktionen und Fiktionen generieren Fakten, oder genauer: Was wir für Fiktionen halten, generiert Fakten und umgekehrt. Entsprechend verwandelt sich die ontologisch interpretierte Unterscheidung zwischen Fakten und Fiktionen selbst in eine Fiktion – übrigens eine nützliche Fiktion.

Meine Hypothese lautet, dass die in diesem Abschnitt beschriebenen Fiktionen der »wahre Grund« sind für das Funktionieren von Interaktion und Kommunikation in der Gesellschaft. Mit anderen Worten: Gesellschaften funktionieren nach dem Prinzip der Vermaschung reflexiver Strukturen und dadurch in Gang kommender operationaler Schließung. Gesellschaften würden nie entstanden sein oder sich erhalten haben, wenn sie nach dem Prinzip objektiver Realitätsabbildung gearbeitet hätten – schon beim ersten Versuch dieser Art hätte man sich rettungslos in der Umwelt verlaufen.

Damit soll nun keineswegs behauptet werden, es gäbe keine nützliche Unterscheidung mehr zwischen Fakten und Fiktionen. Gäbe es diese Unterscheidung nicht mehr, würden beide Begriffe keinen Sinn mehr machen und ihr Schematisierungspotential einbüßen. Neu ist, dass diese Unterscheidung nicht mehr ontologisch-referentiell, sondern operativ-funktional eingesetzt wird. Im Verhältnis zu bestimmten operationalen Kriterien werden bestimmte Konfigurationen »als faktisch« ausgezeichnet - vom gelungenen Steak bis zum erlittenen Autounfall -, wohingegen in solchen Erfahrungsbereichen etwa der Autounfall im Computerspiel als fiktiv gilt. Wie man dagegen den Status eines Avatars in *Second Life* oder schon die Darstellung des Tasmanian Devils in einem Naturfilm einschätzen soll, der nie gesehene Gegenden und Lebewesen zeigt, das kann je nach verwendetem Referenzset von Rezipient zu Rezipient ganz unterschiedlich ausfallen. Das heißt, die Differenz Fakten/Fiktionen dient in Medienkulturgesellschaften nicht länger einer ontologischen Fixierung und Vergewisserung von Referenz, sondern dient als Navigationshilfe durch die Vielfalt der Medienangebote und Mediennutzungsmöglichkeiten, die das Befahren höchst unterschiedlicher Routen erlaubt. Wozu diese Hilfe taugt, das zeigt erst die Praxis – genauer: die Medienpraxis in Medienkulturgesellschaften.

