

Marshall McLuhans Medientheorie aus bildwissenschaftlicher Sicht

Klaus Sachs-Hombach

1 Einleitung

Die Medientheorie von Marshall McLuhan zählt trotz ihrer zahlreichen Unstimmigkeiten zu den einflussreichsten Medientheorien des 20. Jahrhunderts. Zweifelsohne ist es einer der Verdienste von McLuhan, überhaupt ein Bewusstsein für die enorme gesellschaftliche Wirksamkeit von Medien geschaffen zu haben, auch wenn die theoretischen Mittel, mit denen er seine Thesen im Einzelnen zu begründen versucht, nicht erst seit heute als eher fragwürdig gelten. Im Folgenden möchte ich zum Beleg dieser Einschätzung zunächst eine kurze kritische Darstellung der Medientheorie von McLuhan geben (2) und in einem zweiten Schritt ein alternatives Theoriemodell insbesondere der Bildmedien vorschlagen (3). Insofern dieses durchaus mit einigen Auffassungen McLuhans kompatibel ist, aber eine solidere Grundlage zur Beschreibung und Beurteilung der Bildmedien bereitzustellen beansprucht, können meine Ausführungen auch als Versuch einer Reformulierung einiger Aspekte der Medientheorie McLuhans (insbesondere der Unterscheidung von heißen und kalten Medien) verstanden werden.

2 Marshall McLuhans Medientheorie

2.1 Die Grundthesen

Marshall McLuhan zufolge liegt die Bedeutung von Medien nicht im jeweiligen Inhalt, sondern in ihrer medialen Form, kurz gesagt: The medium is the message. Interpretiert man diesen zwar gerne und viel zitierten, nichtsdestotrotz aber ziemlich kryptischen Satz wohlwollend, ließe sich sagen, dass „Bedeutung“ in diesem Zusammenhang zunächst als Wirksamkeit zu verstehen ist und dass diese aus der technischen Verfasstheit der jeweiligen Medien resultiert. Hierfür gibt es durchaus sinnvolle Beispiele. Innerhalb der maschinellen Serienproduktion ergab sich etwa mit der Einführung von Fließbändern (die McLuhans ausuferndem Medienbegriffs zufolge – wie Straßen, Häuser, Werkzeuge, Geld, Zeit oder auch

Licht – ebenfalls zu den Medien gezählt werden sollen) als wichtiger Effekt eine Fragmentierung der Fabrikarbeit. Für die Arbeitsprozesse spielte es nun eine nur noch untergeordnete Rolle, was im Einzelnen hergestellt wurde. Wichtig wurde stattdessen die Koppelung des Arbeiters an die Maschine: „[W]hat one did with the machine, that was its meaning or message“ (Mc Luhan 1964: 7). Medien formen unsere gesellschaftliche und soziale Wirklichkeit also als technische Artefakte, indem sie die Strukturen unserer Arbeits- und Freizeitwelten über eine Anpassung unsere Verhaltensabläufe und -präferenzen an die technischen Vorgaben erzwingen.

Medientheorie ist dem obigen Beispiel zufolge wesentlich Techniktheorie. Vieles, was McLuhan schreibt, besitzt entsprechend auch eine gewisse Plausibilität, wenn es auf Technologien, insbesondere auf Maschinen und Werkzeuge, angewandt wird. Fraglich scheint dagegen, ob seine Thesen in gleicher Weise für die im engeren Sinne kommunikativen Medien, wie Film und Fernsehen, zutreffen. Zwar haben sich beispielsweise die Familienstrukturen und die Erziehungsstile zweifelsohne deutlich geändert, nachdem sich das Fernsehen als ein von Kindern begehrtes und von den Eltern nicht selten zur Beschäftigung/Ruhigstellung akzeptiertes Medium etabliert hat. Den großen Einfluss der Medien auf soziale Strukturen würde heute daher wohl niemand in Frage stellen wollen. Dass es jedoch gleichgültig sein soll, welche Inhalte mit den jeweiligen Medien vermittelt werden (ob Kinder etwa Horrorfilme oder die Sendung mit der Maus schauen), widerspricht in der Regel doch zutiefst unseren Überzeugungen und auch Erfahrungen (auf jeden Fall derjenigen, die mit der Erziehung von Kindern befasst sind). So wird, um ein weiteres Beispiel zu geben, niemand den sozialen Einfluss des Buchdrucks (etwa auf den Bildungsstand einer Gesellschaft) bestreiten, es aber doch eher unverständlich finden, wenn das Entstehen der Sowjetunion oder der sich anschließende Kalte Krieg nur auf die Erfindung des Buchdrucks und ohne Rekurs auf die Inhalte bestimmter Bücher (etwa von Marx) erklärt werden sollen. Der technologische Determinismus, den McLuhan zu vertreten scheint, ist entsprechend wohl einer inzwischen doch weitgehend überholten Neigung zu monokausalen Erklärungen geschuldet und bestenfalls als rhetorisches Mittel der Überspitzung verständlich (vgl. zum technologischen Determinismus Smith & Marx 1994, zur Diskussion um McLuhan insgesamt z.B. Stearn 1967).

Die vermutlich wichtigste (aber ebenso problematische) These, von der viele Folgerungen McLuhans abhängen, ergibt sich aus der Annahme, dass das Wirkungspotential der Medien bzw. Medientechnologien sich vor allem ihrer Rückwirkung auf unsere Sinne verdankt. Das Argument scheint hier das Folgende zu sein:

P1 Das Verhältnis der einzelnen Sinne zueinander ist die entscheidende Grundlage des menschlichen (sozialen wie individuellen) Selbstverständnisses.

P2 Das jeweilige Selbstverständnis ist die wesentliche Ursache für soziale Veränderungen.

P3 (Medien-)Technologie ist Sinnesprothetik mit massiven Rückwirkungen auf das Verhältnis der einzelnen Sinne zueinander.

K1 (Medien-)Technologie ist die entscheidende Grundlage unseres Selbstverständnisses (aufgrund P1 und P3).

K2 (Medien-)Technologie ist die wesentliche Ursache für soziale Veränderungen (aufgrund P2 und K1).

Ein Beispiel, an dem McLuhans Gedanke zunächst einmal verständlich werden kann, ist der in der Regel hoch differenzierte Hörsinn von Blinden. Früh Erblindete sind besser in der Lage, akustische Signale etwa hinsichtlich Lokalisation zu interpretieren. Wie in der Wahrnehmungspsychologie weitgehend anerkannt, ist das menschliche Wahrnehmungssystem überaus plastisch. Insbesondere im frühen Alter kann der Ausfall bestimmter Sinnesorgane durch die Schulung der übrigen Sinnesfähigkeiten zumindest teilweise kompensiert werden. Es wäre sicherlich auch denkbar, dass ganze Kulturen durch die jeweiligen Umweltbedingungen bestimmte Sinne in besonderer Weise differenzieren: Für Dschungelvölker mag beispielsweise der Hörsinn, für Wüstennomaden dagegen der Sehsinn dem Überleben dienlicher sein.

Nehmen wir an, dass McLuhan an Beispiele dieser Art gedacht hat und dass diese Beispiele für sich auch überzeugend sind. Damit sind aber die weit reichenden Folgerungen noch nicht plausibel, die er mit den Ausgangsprämissen verbindet. Diese bestehen vor allem in den Thesen, dass es erstens ein begrenztes Maß an Wahrnehmungsfähigkeit gibt, das sich auf die verschiedenen Sinne verteilt, und dass zweitens die Erhöhung der Fähigkeit eines Sinnes eine Verminderung der Fähigkeiten der anderen Sinne zur Folge hat: Die Effekte der Technologien „alter sense ratios or patterns of perception“ (McLuhan 1964: 18). Der Grundgedanke eines übergeordneten sensus communis, der sich aus den einzelnen Sinnen zusammensetzt und dessen Gesamtstärke immer konstant bleibt, wird bei McLuhan zudem recht spekulativ zur menscheitsgeschichtlichen Eschatologie generalisiert. In den verschiedenen Epochen (orale Stammeskultur, literale Manuskriptkultur, Gutenberg-Galaxis und elektrisches Zeitalter) lässt sich danach zunächst eine (mit dem Buchdruck dann radikalisierte) Wendung zum Visuellen erkennen, die sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts jedoch umkehrt, so dass eine Art Spiralmodell entsteht, in dem auf der höheren Ebene im elektrischen Zeitalter das ursprüngliche Gleichgewicht wieder hergestellt wird.

2.2 *Wahrnehmungsfähigkeit, Externalisierung und das Gleichgewicht der Sinne*

Das zentrale Problem der Thesen, die McLuhan vorschlägt, besteht vor allem in der kausal gedachten Beziehung von Medien und Wahrnehmungsfähigkeiten, der zufolge sich die Verwendung von medialen Technologien unmittelbar auf die Qualität unserer Sinnesorgane auswirkt. McLuhan begründet dies mit der zusätzlichen Annahme, dass Medien als Organverstärkung dienen. Den entsprechenden Vorgang bezeichnet er als Externalisierung. Jede Technologie ist nach McLuhan eine Externalisierung von Sinnes-, Körper- oder Geistfunktionen, die zunächst einen erhöhten Reizinput und damit eine verstärkte Reizung des zentralen Nervensystems und in weiterer Folge dann eine Betäubung anderer Funktionen – eine Autoamputation im Sprachgebrauch von McLuhan – nach sich zieht. McLuhan schreibt etwa:

„The wheel as a counter-irritant to increased burdens, in turn, brings about a new intensity of action by its amplification of a separate or isolated function (the feet in rotation). Such amplification is bearable by the nervous system only through numbing or blocking of perception“ (McLuhan 1964: 42f.).

Die Annahme einer Organverstärkung durch Technik mag für einige konkrete technische Beispiele durchaus einsichtig sein, damit ergibt sich aber noch kein kausaler Zusammenhang zwischen Organverstärkung und Sinnessystem. Und selbst wenn es eine biologische Grundlage für die Annahme gibt, dass eine erhöhte Reizung eines Sinnes eine Minderung der Reizempfindlichkeit eines anderen Sinnes bedingt, dann bleibt es doch fraglich, ob sie sich in der von McLuhan betriebenen extremen Weise für alle Medien und Medienwirkungen generalisieren lässt. Bei der Klärung dieses Problemkomplexes sollte unterschieden werden zwischen denjenigen technischen Medien, die ein Organ oder auch einen Sinn bei Benutzung verbessern (wie Brillen etwa die Kurzsichtigkeit ausgleichen können) und den im engeren Sinn kommunikativen Medien, die lediglich an einen bestimmten Sinn gebunden sind (wie das Telefon, das nur den Hörsinn erfordert). Beide Arten der Medien sollen nach McLuhan nicht nur die konkrete Wahrnehmungsleistung, sondern auch den jeweiligen Wahrnehmungssinn intensivieren.

Betrachten wir zunächst, ob sich seine techniktheoretischen Ansätze auf die zweite Art der Medien, auf die kommunikativen Medien übertragen lassen. Gerade diese, insbesondere der Buchdruck und das Fernsehen, besitzen für McLuhans übergeordnete historische Thesen die entscheidende Bedeutung. Nach McLuhan hat der Buchdruck den visuellen Sinn in den westlichen Kulturen zum dominanten Sinn befördert, weil die Kommunikation nun, anders als in oralen

Gesellschaften, einen gleichförmigen Leseprozess erfordere und damit das Hören vernachlässige. Dies sei insbesondere negativ zu bewerten, weil der Hörsinn als der eigentlich humane Sinn gilt, insofern er zum einen – auf Ergänzung angewiesen – weitere Sinne anrege, so dass ein Gleichgewicht der unterschiedlichen Sinnessysteme (vor allem Auge und Ohr) resultiere, und zum anderen imaginäre Komponenten fördere, die geeignet sind, eine Vernetzung der jeweiligen Inhalte und eine Einbindung in kosmologische Zusammenhänge herzustellen.

McLuhan gibt verschiedene Gründe an, warum insbesondere der Buchdruck als idealtypische Verkörperung visueller Medien den visuellen Sinn verstärkt und alle übrigen Sinne entsprechend schwächt. Hierbei sind ihm vor allem die Linearität der Schrift, ihre relative Genormtheit sowie ihre Informationsdichte wichtig (vgl. etwa McLuhan 1964: 84ff. oder 157ff.). Diese Eigenschaften erzwingen nach McLuhan eine Trennung des Sehannes von den übrigen Sinnen. Als Beleg hierfür zitiert McLuhan verschiedene vergleichende Studien, die schriftlose Kulturen eine weniger ausgeprägte Visualität attestieren. Diese empirischen Belege sind allerdings vielfach kritisiert worden, und zwar sowohl das experimentelle Design der entsprechenden Versuche wie auch McLuhans Interpretationen der Ergebnisse (vgl. etwa Miller 1972: 86ff.). Plausibel und belegbar scheint lediglich zu sein, dass es durchaus kulturspezifische Unterschiede zwischen visuellen Fähigkeiten gibt (etwa das Interpretieren von Tiefenhinweisen in perspektivischen Bildern), die sich aber nicht der Qualität des visuellen Sinnes verdanken müssen, sondern auf eine entsprechende kulturelle Schulung zurückgeführt werden können. Zudem gibt es viele empirische Belege, dass auch Mitglieder schriftloser Kulturen ein mitunter hohes Maß an visuellen Fähigkeiten aufweisen.

Für die erste Art der Medien, für die technischen Medien, ist die Annahme, dass sie die Sinne intensivieren, noch unplausibler. Es gibt keinen Grund anzunehmen, dass der visuelle Sinn durch das Brillentragen (oder auch durch die häufige Nutzung von Mikroskopen) verbessert wird. Unsere Wahrnehmungsmöglichkeiten werden natürlich durch die Verwendung entsprechender Geräte erweitert, aber dies scheint ganz unabhängig von den Wahrnehmungsfähigkeiten zu sein. Die Quantität möglicher Wahrnehmungserlebnisse (wie auch die Intensität der Wahrnehmungsreize) hat zunächst einmal nichts mit der Qualität des Wahrnehmungssinnes zu tun (vgl. zu dieser Kritik bereits Miller 1972: 81ff.). Die häufige Nutzung etwa eines Mikroskops schult in der Regel natürlich die Fähigkeit, das Gesehene angemessen zu interpretieren. Aber McLuhan geht es nicht um solche Interpretationsleistungen, die selbstverständlich immer kulturell bedingt sind und entsprechend trainiert werden können, sondern um die Qualität der Wahrnehmungsorgane bzw. Wahrnehmungsleistungen selbst.

2.3 Historische Thesen

Fragwürdig ist das Theoriegebäude von McLuhan ebenfalls hinsichtlich seiner menscheitsgeschichtlichen Verallgemeinerungen. McLuhan macht hierzu starke Anleihen beim kanadischen Wirtschaftshistoriker Harold Adams Innis. Nach Innis ist der Übergang zur Schrift entscheidend für die jeweilige ökonomische und gesellschaftliche Entwicklung (vgl. Innis 1951). Zur Unterstützung seiner Annahmen untersuchte er die historisch sich wandelnden Möglichkeiten der kommunikativen Medien, Raum und Zeit zu überwinden und damit Mobilität und Dauer zu schaffen. Beispielsweise können Befehle in Schriftform über größere Entfernungen in relativ exakter Weise übermittelt werden. Die sich daraus ergebende Optimierung der bürokratischen Kontrolle fördere in Folge – Innis' technologischem Determinismus zufolge – das Eigeninteresse der Gesellschaften und begünstige entsprechend das Entstehen der Nationalstaaten. Zugleich wird das Wissen (etwa der jeweiligen Historie) in verschriftlichter Form einer kritischen Prüfung zugänglich und dem Bereich mythologischer Konstruktionen entzogen. Neben diesen Annahmen von Innis ergibt sich ein weiterer theoretischer Bezugspunkt für McLuhan aus dem linguistischen Relativismus von Sapir und Whorf, dem zufolge sprachliche Unterschiede weltanschauliche Unterschiede nach sich ziehen (vgl. hierzu Miller 1972: 76-80). Der an den Hopi-Indianern exemplifizierte Annahme, dass die jeweiligen Vorstellungen von Welt und Selbst sich aus den syntaktischen Eigenschaften der Sprache ergeben, schien bereits Lévy-Bruhls Theorie des primitiven Denkens verpflichtet. Aus der Verschränkung dieser verschiedenen Theorien, mit der die gesellschaftliche Wirkung von (Schrift-)Medien und die weltanschauliche Wirkung von Sprache hervorgehoben werden, folgert McLuhan nun, dass sich alle neuzeitlichen weltanschaulichen Dispositive letztlich der Einführung des Buchdrucks als radikalisierte Form der Verschriftlichung verdanken.

Der ursprüngliche kulturelle Paradigmenwechsel ergibt sich nach McLuhan mit der Erfindung der Schrift. Insbesondere in Kulturen mit Alphabetschriften werde der visuelle Sinn bevorzugt angeregt. Allerdings bleiben die Nachteile dieser Entwicklung längere Zeit verborgen, weil die Verschriftlichung innerhalb von Manuskriptkulturen ‚taktile‘ (und damit synästhetische) Qualitäten besitze und einen Ausgleich der unterschiedlichen Sinne noch gewährleisten könne. Erst die Erfindung des Drucks erzwingt die Vorherrschaft des visuellen Sinnes und damit eine radikale Änderung des Sinneshaushaltes, denn indem der visuelle Sinn von den anderen Sinnen getrennt wird, wandle sich das zuvor simultane Bewusstsein, wie es im Mythos zum Ausdruck gekommen sei, in ein lineares und fragmentiertes Bewusstsein. Damit einhergehend entwickle sich eine Vormachtstellung mechanischer Produktions- und Denkweisen. Die Produktivität

des Gutenbergmenschen ergibt sich nach McLuhan, weil er buchstabentreu und damit logisch und pünktlich verfähre. Es ist also insbesondere das Entstehen des Alphabets und (damit eng verbunden) der Logik, durch die das assoziative Vermögen der ‚primitiven‘ Erfahrungswelten beschnitten und die Vernunft ihrer imaginativen Polyvalenz beraube werde.

Seiner kulturkritischen Diagnose stellt McLuhan die Vision des elektrischen Zeitalters gegenüber. Seit den 60er Jahren konstatiert er einen Übergang vom Mechanischen zum Elektrischen, das er mit Kreislaufmodellen und verschiedenen Formen der Vernetzung verbunden sieht. Insbesondere das Fernsehen galt ihm als Ausdruck einer auf „Stromkreise“ beruhenden Technologie, die zu einer Wiederherstellung eines Gleichgewichts der Sinne beitragen könne. Dies gelinge insbesondere, weil nicht mehr die Inhalte, sondern – beispielsweise in der Werbung und analog zur Avantgarde-Kunst – die Formen und Strukturen dominant wirken, die auf Techniken beruhen, wie wir sie von Traum, Mythos oder Märchen kennen. Das Fernsehen sei in der Lage, das magische und assoziative Denken zu restituieren, weil es auf einer vollständigen Externalisierung beruhe, die auch das zentrale Nervensystem einbeziehe und die trotz oder gerade wegen der radikalen Selbstentäußerung ein Bewusstsein des ursprünglichen Gleichgewichtes der Sinne schaffe. Ähnlich wie in der Marx'schen Verelendungstheorie soll damit die auf einem Tiefpunkt angelangte Entwicklung in ihr Gegenteil umschlagen.

2.4 Heiße und kalte Medien

Insbesondere im Rahmen bildwissenschaftlicher Fragen ist McLuhans Unterscheidung in heiße und kalte Medien von besonderer Relevanz, da sie quer zu der traditionellen Unterscheidung in sprachliche und bildliche oder in arbiträre und wahrnehmungsbasierte Medien liegt und innerhalb des Bildbereichs eine spezielle Gruppe von Bildmedien auszeichnet, die ich als immersive Bilder bezeichnen möchte. Nach McLuhan entsteht diese Gruppe von Bildern bzw. Bildmedien in der Renaissance mit dem perspektivisch konstruierten Bild. Dieser Zeitpunkt ist für McLuhan nicht zufällig, sondern eng mit der Erfindung des Buchdrucks verbunden und damit ein wichtiger Teil der Gutenberg Galaxis. Die dort zur Anwendung kommende ‚lineare‘ Perspektive mit ihrem individuellen Betrachterstandpunkt finde dann in Fotografie und Film eine konsequente Ausprägung bzw. Vollendung. Dagegen fördere beispielsweise der Kubismus – im Unterschied zu den auf eine realistische Darstellung abzielenden Bildmedien – simultane Darstellungsformen. Wie später die Comics besitze ein kubistisches Gemälde ‚taktile‘ Qualitäten. Gegenüber dem heißen Medium Film sei damit

eine Tradition kalter Bildmedien entstanden, die mit dem Fernsehen einen radikalisierten Ausdruck erfahren habe.

Die Definitionen, die McLuhan zu den Begriffen des kalten und des heißen Mediums gibt, sind etwas verschwommen. Als Unterscheidungsmerkmal nennt McLuhan zum einen die Informationsdichte oder Intensität: Das Medium Film zeichne sich etwa durch „high definition“, das Medium Fernsehen durch „low definition“ aus. Nach einem zweiten Kriterium sprechen heiße Medien primär einen Sinn an, kalte Medien viele Sinne. Als eine dritte Bedingung gibt McLuhan schließlich an, dass kalte Medien einen höheren Grad an Partizipation aufweisen, während heiße Medien bestimmte Rezeptionsformen gewissermaßen erzwingen. Die verschiedenen Kriterien, die McLuhan je nach Kontext unterschiedlich hervorhebt, sind nicht unabhängig voneinander: Die leitende Überlegung scheint zu sein, dass Medien, die sich auf nur einen Übertragungskanal konzentrieren, tendenziell eine höhere Informationsdichte und damit eine entsprechend größere Intensität besitzen, was dann wiederum zur Folge hat, dass bestimmte Rezeptionsformen mit geringem Partizipationsaufwand erzwungen oder nahe gelegt werden.

Nach intensiveren Auseinandersetzungen mit McLuhans Medientheorie halte ich die Unterscheidung in heiße und kalte Medien inzwischen für theoretisch durchaus ertragreich. In der gegenwärtigen Forschung gilt sie jedoch als eher problematisch. Die Probleme zeigen sich beispielsweise im Vergleich von Film und Fernsehen. Der Film vereint, obschon nach McLuhan ein heißes Medium, in der Regel visuelle, sprachliche und musikalische Dimensionen und ist damit auf jeden Fall ein audio-visuelles Phänomen. Fernsehen gilt McLuhan zufolge dagegen als kaltes Medium, weil es – allem Anschein zum Trotz – eine höhere Partizipation vom Zuschauer verlange. Die Begründung, die McLuhan hierzu gibt, ist wenig einsichtig: Da das Fernsehbild durch schnelle Folgen elektrischer Impulse aufgebaut werde, entspreche es mehr den taktilen Qualitäten von Skulpturen als Bildern, so dass „the viewer (...) unconsciously reconfigures the dots into an abstract work of art“ (McLuhan 1964: 313). Diese technische Begründung klingt heutzutage genauso merkwürdig, wie McLuhans Charakterisierung des Fernsehens insgesamt: „TV will not work as background. It engages you. You have to be *with* it“ (ebd.: 312). Ich halte daher insbesondere McLuhans Einschätzung des Fernsehens für wenig plausibel, denke aber zugleich, dass seine Unterscheidung in heiße und kalte Medien dadurch keinen Schaden leidet und sich inzwischen auch bessere Beispiele finden lassen, wie etwa die zunehmende Verbreitung von bildfähigen Handys.

Fassen wir, meine knappe Skizze abschließend, die unterschiedlichen Möglichkeiten der Kritik an McLuhans Medientheorie grob zusammen. Sie sind zunächst auf Grund ihrer Neigung zu kritisieren, jedes Phänomen in ‚große‘ Dua-

lismen (z.B. Auge gegen Ohr) zu pressen und auf diese Weise die gesellschaftliche Wirklichkeit sowie die historische Entwicklung allzu plakativ darzustellen. Zudem sind die empirischen Befunde und deren Interpretation (etwa zum Thema schriftloser Kulturen oder zum linguistischen Relativismus) oft unsicher und erfordern zumindest eine genauere Auseinandersetzung mit alternativen bzw. aktuellen Forschungsergebnissen. Schließlich hat McLuhan zahlreiche Begriffe im Rahmen seiner Theorien nur unzureichend definiert bzw. teilweise auch inkonsistent verwendet. Etliche seiner Folgerungen verdanken sich wohl nur der so geschaffenen Ambiguitäten.

3 Bildwissenschaftliche Perspektiven

3.1 *Visualistic Turn*

Im zweiten Teil meines Beitrages möchte ich nun einen alternativen theoretischen Zugang speziell zu den Bildmedien vorstellen. Hierzu sind einleitend einige historische Anmerkungen sinnvoll, die ich zunächst als Thesen zum *visualistic turn* zusammenfasse: 1) Der *visualistic turn* ist ein Unternehmen, mit dem das unvollendete Projekt des als *linguistic turn* missverstandenen *medial turn* um die Untersuchung der sensuellen Formen der Welterschließung vervollständigt wird. 2) Der *visualistic turn* sollte entsprechend nicht als Alternative zum *linguistic turn*, sondern als seine Ergänzung um den nicht-wortsprachlichen Zeichengebrauch verstanden werden. 3) Im Rahmen dieses Projektes erhält der Medienbegriff eine besondere Bedeutung, weil wahrnehmungsnahe Zeichen in besonderer Weise medial gebunden sind.

Die erste These geht davon aus, dass die entscheidende historische Weichenstellung (nicht nur für unsere Themenstellung) im 19. Jahrhundert erfolgt ist. Sie bestand in der zunehmend akzeptierten Überzeugung einer sprachlichen Verfasstheit unserer Welt- und Selbstverhältnisse. Diese Überzeugung findet ihren radikalisierten Ausdruck in den Schriften des späten Wittgenstein. Sprache ist danach kein äußerliches Phänomen, sondern prägt entscheidend unsere jeweilige Art, Fragen zu stellen und Antworten zu geben. Dies muss nicht im Sinne eines linguistischen Relativismus interpretiert werden. Wichtig ist aber, dass Sprache nicht mehr als neutrales Medium verstanden wird, sondern als ein soziokulturell bedingtes Phänomen, dessen Struktur den jeweiligen Inhalten nicht äußerlich ist. Die zu beobachtenden medialen Effekte haben entsprechend einen sehr grundsätzlichen Klärungsprozess erzwungen, für den sich der Titel „*linguistic turn*“ eingebürgert hat. Allerdings blieb durch die wissenschaftliche Konzentration auf Sprache lange Zeit verdeckt, dass Sprache nur ein Medium unter

anderen ist und dass insbesondere den visuellen Ausdrucksformen eine vielleicht nicht ebenso, aber zumindest ebenfalls wichtige Funktion innerhalb unserer Verständigung über Welt und Selbst zukommt.

Die zweite These expliziert diese Annahmen. Das gegenwärtig festzustellende Interesse an bildtheoretischen Fragen sollte als Versuch einer Verallgemeinerung der Einsicht in die prinzipielle mediale Gebundenheit unseres Welt- und Selbstverhältnisses gesehen werden. Entsprechend handelt es sich nicht um eine Konkurrenz von Wort und Bild. Natürlich bestehen in konkreten (beispielsweise in politischen) Kontexten mitunter starke Spannungen zwischen visuellen und sprachlichen Vermittlungsformen. Zudem lässt sich in der Tradition fraglos eine Höherbewertung der Sprache feststellen, die in angemessener Weise zu relativieren wäre. Im Zusammenhang der Einsicht in die mediale Verfasstheit unseres Selbst- und Weltverhältnisses ist aber wichtiger, Wort und Bild als zwei sich vermutlich ergänzende Weisen medial vermittelter Kommunikationsprozesse zu verstehen, die als Ausdruckssysteme trotz aller Unterschiede auch Gemeinsamkeiten aufweisen. Wissenschaftlich ertragreich ist daher vor allem, die jeweiligen Funktionen dieser Ausdruckssysteme, ihre Stärken und Schwächen und ihr Verhältnis zueinander empirisch gesichert zu bestimmen.

Dass erst mit dem *visualistic turn* der Medienbegriff so deutlich ins Bewusstsein getreten ist, ergibt sich nach der dritten These, weil die Verwendung von Bildern in besonderer Weise medial gebunden und daher entsprechend geeignet ist, die medialen Grundlagen in den Blick zu rücken. Denn während die einzelnen sprachlichen Äußerungen immer schon Äquivalenzklassen bilden und ihre Rezeption von all den Besonderheiten der Zeichenträger absehen kann oder sogar muss, sind im Bildbereich zahlreiche Eigenschaften der Bildträger auch zur semantischen Erfassung relevant. Das trifft insgesamt für die wahrnehmungsnahen Zeichen zu, deren Besonderheit ja gerade darin besteht, dass das Fehlen entsprechender Kodierungsleistungen durch intersubjektiv geteilte Kompetenzen, nämlich Wahrnehmungskompetenzen, kompensiert wird.

3.2 Vor- und Nachteile von Bildmedien

Um sich die Eigenheiten von Bildmedien zu vergegenwärtigen, ist ein Vergleich von Wort und Bild hilfreich, der die jeweiligen Vor- und Nachteile von Bildern vor Augen führt. Als Vorteil der Bilder gilt in der Regel, dass sie konkret und spezifisch sind und damit eine große Unmittelbarkeit besitzen. Daher eignen sich Bilder besonders zur schnellen Erfassung komplexer Sachverhalte, zur Erzeugung erlebnisnaher Illusionen sowie zur emphatischen/affektiven Rezeption. Zudem besitzen Bilder zahlreiche Repräsentationsdimensionen (etwa Farbe,

Form, Größe, Position der Einzelemente, Liniendicke etc.), die im Regelfall für sprachliche Darstellungen irrelevant sind. Diese visuellen Variablen ermöglichen die simultane Präsentation von erheblich größeren Informationsmengen. Auf Grund der genannten Eigenschaft lassen sich Bilder in sehr effizienter Weise zur (insbesondere räumlichen) Orientierung, zur Strukturierung oder zur modellhaften Darstellung verwenden.

Der mit der Simultanität sich ergebenden Effizienz der Bilder steht als Nachteil eine eingeschränkte Ausdrucksmächtigkeit gegenüber. Mit Bildern ist es (im Vergleich zur Sprache) nur eingeschränkt möglich, komplizierte Bedingungsverhältnisse wie Zeitverhältnisse oder Konditionale auszudrücken. Es ist zudem zumindest umstritten, dass Bilder Wahrheitsbedingungen, und nicht nur Adäquatheitsbedingungen besitzen. Vor allem aber lassen sich metakommunikative Elemente erheblich schwieriger in Bildern integrieren, so dass die jeweiligen illokutionären Funktionen, und damit die Bildbotschaft, oft erst über den pragmatischen Kontext verständlich werden. Genau hierauf hat Wittgenstein in seiner berühmten Anmerkung zu § 22 der *Philosophischen Untersuchungen* hingewiesen, in der er schreibt, dass ein Bild, das einen Boxer darstellt, dazu gebraucht werden kann, „um jemanden mitzuteilen, wie er stehen soll, sich halten soll; oder, wie er sich nicht halten soll; oder wie ein bestimmter Mann dort gestanden hat; oder etc.“ (Wittgenstein 1984: 249; vgl. die ausführliche Analyse dieser Thematik bei Muckenhaupt 1986). Auf Grund dieser Unbestimmtheit lässt sich ableiten, dass Bilder weniger gut zur reflexiven Kommunikation geeignet sind. Die Tatsache, dass Bilder immer konkret sind, erweist sich damit zugleich als Nachteil, wenn es um die Darstellung abstrakter Sachverhalte oder um die Explikation bzw. Definition von Begriffen geht.

Anders als bei den allgemein anerkannten Vorteilen sind die aufgeführten Nachteile strittig, da sich einige Gegenbeispiele finden lassen. Bilder können sicherlich reflexive Elemente zur Steuerung ihrer Rezeption enthalten. Natürlich übernehmen sie in etlichen Fällen auch epistemische wie normative Funktionen. Und unter bestimmten Bedingungen tragen sie ebenfalls zum Verständnis abstrakter Sachverhalte bei. Dies ist aber nicht der Regelfall und im Vergleich zur Sprache sehr viel komplizierter. Es gelingt oft nur, nachdem sich spezielle Interpretationskontexte mit den nötigen impliziten Regeln herausgebildet haben. Mehr noch als die sprachliche Kommunikation ist die Bildkommunikation daher implizite Kommunikation, die es erforderlich macht, die jeweils verfolgte Absicht einer Bildverwendung zu erschließen.

3.3 Bilder als wahrnehmungsnahe Medien

Der Vorschlag, den ich zur angemessenen theoretischen Erfassung der beschriebenen Sachverhalte nun vorstellen möchte, lässt sich in der These zusammenfassen, dass Bilder wahrnehmungsnahe Zeichen sind (vgl. Sachs-Hombach 2003). Diese Formel hebt zwei Aspekte als konstitutiv hervor: den Zeichencharakter, dem zufolge ein wie auch immer gearteter kommunikativer Inhalt an eine kommunikative Trägersubstanz gebunden ist, und den Wahrnehmungsbezug, durch den diese Beziehung hergestellt wird. Etwas sollte demnach nur dann als Bild gelten, wenn ihm irgendein Inhalt zugewiesen worden ist, der sich zumindest teilweise dem Wahrnehmungsbezug verdankt. Beide Aspekte können für sich durchaus in bildunabhängigen Kontexten auftreten. Es ist also ihre Kombination, die den Bildstatus konstituiert. Entsprechend ergibt sich als eine wichtige Aufgabe der Bildwissenschaft, die unterschiedlichen Typen, Funktionen und Verwendungen von Bildern hinsichtlich der jeweils variierenden Verknüpfung dieser beiden Aspekte zu analysieren.

Den Begriff der Wahrnehmungsnahe erläutern, ist zu betonen, dass es nicht darum geht, dass Zeichen im Kommunikationsprozess wahrgenommen werden müssen, denn diese Bedingung gilt für den Zeichengebrauch generell. Entscheidend ist hier vielmehr, dass auch für die *Interpretation* bildhafter Zeichen, mit der ihnen ein Inhalt zugewiesen wird, der Rekurs auf Wahrnehmungskompetenzen konstitutiv bleibt und die Struktur der Bildträger damit – im Unterschied zu arbiträren Zeichen – zumindest Hinweise auf die Bildbedeutung enthält. Diese Besonderheit der wahrnehmungsnahen Interpretation liegt am stärksten bei illusionistischen oder allgemein bei immersiven Bildern vor, für die also eine stärkere perzeptuelle Interpretationsbasis anzunehmen ist. Zwar müssen wir auch hier bereits verstanden haben, dass es sich um ein Bild handelt, und damit eine allgemeine Medienkompetenz besitzen, die auch konventionelle Vorgaben enthält; aber um zu bestimmen, was im Bild dargestellt ist, können wir im wesentlichen auf die Prozesse zurückgreifen, die wir mit der Fähigkeit zur Gegenstandswahrnehmung bereits besitzen.

Bei dem sehr allgemein zu verstehenden Zeichenaspekt ist die Unterscheidung zwischen Ausdruck und Inhalt wichtig: Damit etwas als Zeichen gilt, muss es einen physischen Zeichenträger, einen Ausdruck, geben, dem ein Inhalt zugewiesen wird. Die Begriffe des Mediums und des Zeichens bedingen sich hierbei gegenseitig, sofern ein Medium eben das physische Mittel ist, dem wir eine Bedeutung beimessen. Der Unterschied zwischen sprachlichen und visuellen Zeichen ergibt sich dann aus der Art und Weise der Inhaltszuschreibung. Insofern hierbei nur der Zeichenaspekt eine Orientierung an der Semiotik nahe legt, der spezifische Unterschied von Bildern sich aber aus dem Wahrnehmungsaspekt

ergibt, halte ich es auch für eher missverständlich, meinen Explikationsvorschlag als semiotische Bildtheorie zu bezeichnen.

Mit Bezug auf die beiden genannten Aspekte lassen sich verschiedene Bedeutungsebenen unterscheiden, die für den Vergleich mit der Theorie von McLuhan noch wichtig werden: Inhalt, Referenz, symbolische Bedeutung und kommunikative Bedeutung. Der Bildinhalt ist hierbei dasjenige, was jemand *im* Bild sieht. Dieser Bedeutungsaspekt beruht wesentlich auf den visuellen Eigenschaften des Bildträgers und ist der Ausgangspunkt auch für die übrigen Bedeutungsebenen. Er mag in einigen Fällen vom Kontext abhängen, oder davon, wie typisch ein Darstellungsinhalt für das Dargestellte ist, beruht aber in der Regel auf individuell wenig variablen Wahrnehmungsmechanismen.

Wie fiktionale Bilder illustrieren, fällt der Bildinhalt weder mit der Bildreferenz zusammen noch erfordert er einen Bildreferenten. Weil unterschiedliche Gegenstände unter bestimmten Perspektiven denselben Wahrnehmungseindruck hervorrufen können, ist die Referenz eines Bildes prinzipiell unsicher. Zur Bestimmung der Referenz liefert der Bildinhalt lediglich eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung, die durch den Verwendungskontext spezifiziert werden muss. Bildreferenz ist daher eine illokutionäre, kontextuell verankerte Funktion. Sofern Bilder in speziellen Fällen eine primär nominatorische Funktion übernehmen, wird diese über die Charakterisierung individueller Eigenschaften im Sinne von Kennzeichnungen realisiert.

Die dritte Bedeutungsebene, die symbolische Bedeutung, entspricht dem, worauf das Bild anspielt. Ein Verständnis des symbolischen Gehalts eines Bildes oder Bildelementes setzt voraus, dass wir zunächst den Bildinhalt erkannt haben, verlangt darüber hinaus aber – da die symbolische Bedeutung ein und desselben Bildelementes kulturell variieren kann – eine Kenntnis des jeweiligen soziokulturellen Kontextes. Wir müssen also die entsprechenden Konventionen kennen, um beispielsweise zu verstehen, dass die Darstellung einer Taube als Symbol des Friedens dienen soll.

Schließlich sollte von den erläuterten Bedeutungsebenen die kommunikative Bedeutung unterschieden werden. Sie besteht in der ‚Botschaft‘, die mit dem Bild vermittelt werden soll, bzw. in dem, was die Bildverwendung bezweckt. Der Bildinhalt liefert zwar eine der notwendigen Prämissen, um auf den kommunikativen Gehalt eines Bildes zu schließen, ist aber wie bei der Bestimmung der Referenz nicht hinreichend. Ein Verständnis des kommunikativen Gehaltes einer Bildverwendung muss notwendig den Kontext einbeziehen. Zudem schließt ein solches Verständnis den Rekurs auf kommunikative Maximen ein, die als Prämissen dienen, um die kommunikativen Intentionen erschließen zu können.

3.4 Bildverwendung als kommunikatives Handeln

Insbesondere die vierte Bedeutungsebene weist darauf hin, dass die Verwendung von Bildern eine Form des kommunikativen Handelns ist, die unterschiedliche Funktionen bzw. illokutionäre Rollen übernehmen kann. Eine elementare Funktion des Bildeinsatzes besteht sicherlich im Veranschaulichen. Das Veranschaulichen fasse ich als eine Weise der visuellen Charakterisierung auf. Wir verwenden Bilder demnach, um einzelne Aspekte realer oder fiktiver Gegenstände bzw. Sachverhalte visuell auszuzeichnen, d.h. sichtbar zu machen. Eine solche visuelle Charakterisierung kann durchaus mehr oder auch anderes sein als das Präsentieren von perspektivisch gebundenen Oberflächenansichten. Aber das realistische Bild, das uns das Aussehen eines konkreten Gegenstandes unter spezifischen Bedingungen zeigt, ist hierfür ein besonders markantes Beispiel.

Innerhalb der kommunikativen Verwendung von Bildern lassen sich drei grundsätzliche Komplexitätsgrade unterscheiden. Auf der elementarsten Ebene veranschaulicht ein Bild lediglich als wesentlich erachtete Begriffsmerkmale. Eine solche Veranschaulichung findet etwa in Bildwörterbüchern Anwendung oder – etwas komplexer – in den grafischen Darstellungen geometrischer Theoreme, wie sie sich in mathematischen Lehrbüchern finden. Hierbei handelt es sich durchweg nicht um die Darstellung individueller, konkreter Gegenstände, sondern um die Darstellung von Gegenstandsklassen oder von abstrakten Gegenständen. Daher kann die Grundfunktion der Veranschaulichung analog zur charakterisierenden Funktion von Prädikaten aufgefasst werden.

Auf einer komplexeren Ebene wird mit einem Bild zu verstehen gegeben, dass es sich bei der Veranschaulichung um einen ganz bestimmten Gegenstand handelt, auf den Bezug genommen oder dem sogar bestimmte Eigenschaften zugeschrieben werden sollen. Soll die Referenz eines Zeichens bildhaft sichergestellt werden, dann muss sie über den jeweiligen Bildinhalt – über das, was wir ‚im‘ Bild sehen – zustande kommen. Es gibt also im Bildbereich kein Äquivalent für Eigennamen im engeren Sinne. Die Veranschaulichung konkreter Gegenstände erfolgt immer im Sinne von Kennzeichnungen (also unter Zuhilfenahme der prädikativen Grundfunktion), indem begriffliche Sachverhalte derart kombiniert werden, dass sie sich in einem bestimmten Kontext zur Charakterisierung individueller Sachverhalte eignen.

Ein weiterer Komplexitätsgrad liegt schließlich vor, wenn wir mit bildhaften Darstellungen die verschiedenen illokutionären Funktionen ausüben. Mit dem Präsentieren eines Bildes lässt sich beispielsweise eine Behauptung oder eine Aufforderung verbinden oder auch eine Einstellung einem Sachverhalt gegenüber vermitteln. Mit Bildern können wir also unter anderem etwas behaupten, vor etwas warnen, etwas verbieten, über etwas informieren oder auf etwas hin-

weisen. Ob ein Bild etwa normativ aufzufassen ist, ergibt sich allerdings nicht aus dem Bild selbst, sondern immer erst aus dem kommunikativen Kontext. Ein und dasselbe Bild erhält daher relativ zu dem jeweiligen Handlungszusammenhang eine unterschiedliche kommunikative Bedeutung.

3.5 Zur Ambivalenz der Bilder

Aus dem skizzierten theoretischen Modell lässt sich nun ein Vorschlag entwickeln zur Beschreibung der eigentümlich ambivalenten Wirksamkeit bildhafter Darstellungen, die sich auch in McLuhans Unterscheidung von heißen und kalten Medien findet: Bildhafte Darstellungen besitzen eine ambivalente Wirksamkeit (die im besonderen Maße auch ideologisch instrumentalisierbar ist), weil ihre Rezeption einerseits durch die Mechanismen erleichtert wird, die wir für eine Interpretation der Wahrnehmungsprozesse ohnehin zur Verfügung haben, diese aber andererseits die oft nicht bewusste Neigung fördert, die medialen Eigenschaften der Darstellung unkritisch als Eigenschaften realer Sachverhalte aufzufassen. Anders gesagt: Darstellende Bilder zeichnen sich dadurch aus, dass ihr Inhalt einerseits eine hohe Unmittelbarkeit besitzt (was als perzeptueller Realismus bezeichnet werden kann), der Bildinhalt andererseits aber von der Bildreferenz und insbesondere von dem kommunikativen Gehalt sehr viel unabhängiger ist, als es dem ungeschulten Blick scheinen mag. Daher ermöglicht die Unmittelbarkeit des Bildinhaltes bei geschickter Verwendung ein hohes Maß an Beeinflussung. Mit dem Bild können gewissermaßen nicht abgesicherte Bedeutungsaspekte als gesichert suggeriert werden.

Die spezifischen Stärken und Schwächen der Bildverwendung hängen also wesentlich von wahrnehmungspsychologisch zu beschreibenden Bildeffekten ab. Insbesondere die Schwächen entstehen vor allem dadurch, dass diese Effekte ungerechtfertigte Schlüsse begünstigen, indem sie den Zeichenstatus der Bilder und ihre Herstellungsprozess verschleiern. Bildwahrnehmung und Bildinterpretation können so in vielen Aspekten von der Gegenstandswahrnehmung profitieren, indem sie auf die Vorteile zurückgreifen, die sich mit den Wahrnehmungsmechanismen entwickelt haben. Weil der Zeichenstatus und die damit verbundene Artifizialität der Bilder bei mangelnder Schulung aber unzureichend berücksichtigt werden, kann dieser Vorteil all zu schnell ins Gegenteil umschlagen.

4 Fazit

Auf der Grundlage der dargestellten Unterscheidungen lässt sich abschließend der angekündigte Reformulierungsversuch unternehmen. Die Bildmedien, die McLuhan als heiße Medien einstuft, scheinen mir im Wesentlichen mit denen zusammenzufallen, die ich immersive Bilder genannt habe. Es handelt sich hierbei vor allem um diejenigen Bilder bzw. Bildverwendungen, bei denen es um realistische Darstellungen und damit wesentlich um den Bildinhalt geht, dessen Interpretation vor allem durch die perzeptuellen und entsprechend oft unbewusst verarbeiteten Anteile bestimmt wird. Dagegen wird bei denjenigen Bildmedien, die McLuhan als kalte Medien bezeichnet, der perzeptuelle Aspekt mehr oder weniger durch die anderen Bedeutungsaspekte überlagert und so entsprechend reflexiv gebrochen. Betrachten wir beispielsweise ein kubistisches Gemälde, so bleibt der perzeptuelle Aspekt zwar wichtig, insofern jede der ineinander geschobenen Betrachterperspektiven für sich einen konsistent dargestellten Wirklichkeitsausschnitt zeigt. Da die Art der Zusammenstellung aber mit unseren lebensweltlichen Wahrnehmungserlebnissen nicht all zu viel Ähnlichkeit besitzt, ist es zum Verständnis bzw. zur Würdigung kubistischer Gemälde erforderlich, zunächst das zugrunde liegende Konstruktionsprinzip zu verstehen, um sich auf dieser Grundlage einen Gesamteindruck des Dargestellten zu verschaffen. Die höheren Ansprüche, die damit an die Bildrezeption gestellt werden, stärken das reflexive Moment, das auch eine höhere Partizipation erfordert. Entsprechend sind Irritationen, die etwa bei Nouvelle Vague-Filmen durch eine ungewohnte Montagetechnik entstehen, als Versuch zu werten, den perzeptuellen Realismus zu durchbrechen bzw. reflexiv zugänglich zu machen, um so den artifiziellen Charakter des Mediums Film hervorzuheben.

Zusammenfassend ergibt sich, dass die Medientheorie von McLuhan, insbesondere die Unterscheidung zwischen heißen und kalten Medien, trotz ihrer wenig überzeugenden Herleitung auch heute durchaus noch interessant ist. Insgesamt wäre es aber wünschenswert, eine tragfähigere theoretische Grundlage der Medientheorie von McLuhan im Allgemeinen und ihrer bildtheoretischen Implikationen im Besonderen zu entwickeln.

5 Literatur

- Innis, Harold A. (1951): *The Bias of Communication*. Toronto: University of Toronto Press (mit einem Vorwort von P. Heyer und D. Croley, neu abgedruckt 1995).
- McLuhan, Marshall (1962): *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. London/Toronto: Toronto University Press.

- McLuhan, Marshall (1964): *Understanding Media: The Extensions of Man*. London/New York: McGraw-Hill.
- Miller, Jonathan (1972): Marshall McLuhan. München: dtv.
- Muckenhaupt, Manfred (1986): *Text und Bild: Grundfragen der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikationen aus sprachwissenschaftlicher Sicht*. Tübingen: Narr.
- Sachs-Hombach, Klaus (2003): *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Smith, Merritt R./Marx, Leo (Eds.) (1994): *Does Technology Drive History? The Dilemma of Technological Determinism*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Stearn, Gerald E. (Ed.): (1967): *Hot & Cool*. New York: The Dial Press.
- Wittgenstein, Ludwig (1984): *Philosophische Untersuchungen (1953)*. Bd. 1 der Werkausgabe in 8 Bänden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.