

## 7. Sprachsinn und Multimedia

- (1.) Zur These, durch die neuen Medien verkümmere die produktive Einbildungskraft –  
Das Gegenbeispiel Musil
- (2.) Zu den Möglichkeiten, die sich aus der Kombination von Bild und Text ergeben
- (3.) Film als Schule des Sehens, Entdeckung von Mimik und Gestik (Paralinguistisches)
- (4.) Die Fixation der Stimme – nochmals zum Phonozentrismus
- (5.) Medien und ihre Spiegelfunktion
- (6.) Zur Sprache des Films: zu cut und Montage – zur Identifikationsmöglichkeit für den Zuschauer  
und zu den verschiedenen Erzählperspektiven im Film
- (7.) Zur größeren Verfügbarkeit der Texte durch die Möglichkeit ihrer elektronischen Verarbeitung
- (8.) Was wird aus der Vielfalt der Sprachen? Zur Dominanz des Englischen
- (9.) Zur Mediendiskussion allgemein: das „totale Kino“, Wichtigkeit von Distanz und Selektion –  
Dürfen Medien zum Lügen dienen? – Der Zugang zu den Medien – Medien als Organon

Die Philosophie des 20. Jahrhunderts ist geprägt durch die Einsicht, dass Wahrheit nicht unabhängig von ihrem Medium besteht, in dem sie gefasst und mitgeteilt wird. Sie zeichnet sich deshalb durch eine Hinwendung zur Sprache, den sogenannten »linguistic turn« aus. Das ist mittlerweile ein Topos, mit dem man gern in Arbeiten zur Sprachphilosophie einleitet.<sup>1</sup> Am Anfang des 21. Jahrhunderts ist dieser Topos zu erweitern: die Philosophie steht im Bann der Medien überhaupt.

Daher sei zum Schluss dieser Untersuchung der Frage nachgegangen, ob der hier entwickelte Begriff des Sprachsinns auch am Anfang des 21. Jahrhunderts noch sinnvoll thematisiert werden kann. Diese Frage drängt sich auf, da vielfach geklagt wird, dass mit dem Siegeszug der neuen Medien die Sprache zunehmend primitiver werde, ja dass die Bilderflut den der Sprache fähigen Menschen immer mehr zum Schweigen (8.) bringe. Pointiert gefragt: Verkümmert der Sprachsinn des Menschen angesichts der neuen Medien?

Wenn man die Übertragung eines Fußballspiels im Fernsehen mit der im Radio vergleicht, möchte man die Frage mit Ja beantworten und würde damit in den Chor der Medienkritiker Norbert Bolz, Neil Postman und vieler anderer miteinstimmen. Fragt man aber, warum der Fernsehkommentator weniger als der im Radio spricht, ist die Antwort weniger spektakulär. Das gezeigte Bild nimmt dem Fernsehkommentator die Last der Beschreibung ab. Darin kann aber auch eine Chance liegen.

Die Malerei wurde durch die Erfindung der Photographie vom Abbildungszwang befreit und brach in Besinnung auf das ihr eigentümlich Mögliche Anfang des 20. Jahrhunderts zu neuen Wegen auf.

---

<sup>1</sup> etwa Trabant in *Sprache denken* 1995, S. 9

Ähnliches kann für die Sprache nicht ausgeschlossen werden. Hier sollen nun „mit ständiger Rücksicht auf Humboldt“ Überlegungen angestellt werden, was das heißen könnte. Für ihn war die letzte Vollendung der Sprache nur möglich durch die Buchstabenschrift. Erst mit der Schrift ließ sich die wissenschaftliche Prosa eines Aristoteles entwickeln (5.3.). Da drängt sich die Frage geradezu auf, ob die neuen Medien nicht einen weiteren Schritt in der Entwicklung der Sprache darstellen. Hat die Erfindung von Multimedia nicht denselben Drang (3.) zum Ursprung, dem man die Erfindung der Sprache und Schrift verdankt? Den Drang, die Dinge zu fassen, festzuhalten und sich über sie zu verständigen?

Zur Klärung dieser Frage soll Humboldts Methode (1.5.2.) leitend sein, sich nämlich einerseits immer wieder die Fakten anzuschauen, um sich durch sie zu Ideen inspirieren zu lassen, mittels dieser Ideen wieder die Fakten neu anzuschauen, neue zu eruieren etc. Hinsichtlich der Frage nach den neuen Medien bedeutet das zunächst Klärung zweier Punkte:

- a.) was hat man unter neuen Medien zu verstehen, und
- b.) was ist man mit ihrer Hilfe imstande zu leisten?

a.) Unter neuen Medien sind heute einerseits die audiovisuellen Aufzeichnungsmöglichkeiten verbunden mit ihrer elektronischen Verarbeitbarkeit durch die Computertechnik zu verstehen. Dadurch entsteht zudem die Dimension der Virtualität, die man prospektiv wie retrospektiv zur Rekonstruktion und zu zeitlos Phantastischem nutzen kann. Andererseits gehören zu den neuen Medien auch die neuen immensen Kopier-, Austausch- und Streuungsmöglichkeiten, ohne die die neuen Aufzeichnungsmöglichkeiten lange nicht die Bedeutung besäßen, die sie im Leben der heutigen Menschen haben. Hinzukommt die erweiterte Erreichbarkeit von Kommunikationspartnern durch Handy und Internet.

b.) Was mit Hilfe der neuen Medien möglich ist und welche dieser Möglichkeiten allgemein genutzt werden und dadurch das Leben der Menschen beeinflussen, lässt sich heute schwer absehen. Humboldts Methode folgend sei an einigen prägnanten Beispielen gedacht. Den Zusammenhang muss die Reflexion leisten. Wobei klar ist, dass auch hier der Satz gilt, jede Theorie gilt nur so weit, wie ihre Beispiele tragen. Ausgangspunkt dabei sollen – auch wieder Humboldts dialogischem Modell folgend – die Einwände der Medienkritiker sein.

**(1)** Hauptkritikpunkt ist, dass die neuen Medien die produktive Einbildungskraft, sprich Kreativität, verkümmern ließen. Trabant, der seinerseits wieder auf Leroi-Gourhan rekurriert, sei stellvertretend angeführt. Er behauptet, es zeichne sich

eine gesellschaftlich Trennung zwischen privilegierten, schlauen *homo-sapiens*-Symbole-Machern einerseits und blöden Bilder-Verdauern andererseits ab, denen jede imaginative Freiheit des Sehens und Hörens – kurz die menschliche Intelligenz und Kreativität – genommen wird.<sup>2</sup>

An anderer Stelle schlug Trabant für diese neue Art von Mensch den Namen »homo hollywoodianus« vor.<sup>3</sup> So einleuchtend und einfallsreich diese Kritik ist, durch die Entwicklung und Verbreitung des elektronischen Filmmaterials muss sie mittlerweile als relativiert angesehen werden. Jeder Schüler kann heute in AGs Filme drehen. Dies zum einen, zum anderen hat die Suggestivkraft der Bilder durch die Bilderflut nachgelassen. Die Eisenbahn, die auf der Leinwand auf die Zuschauer zurast und diese um 1900 schreiend aus dem Kino rennen ließ, ist heute nur noch ein müdes Gähnen wert.

Schon Walter Benjamin sprach dem Film ab, dass er sich dem Zuschauer als Erfahrung einsenkt, obgleich aus anderem Grund. Er hatte bei der Abfassung seines Aufsatzes über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* im Jahr 1935 hauptsächlich den russischen Film vor Augen, allen voran Eisenstein mit seiner Montagetechnik in *Panzerkreuzer Potemkin* (Russland 1925). Entsprechend charakterisiert er den Film vom cut her und spricht ihm ab, dass er – wie etwa eine gute Erzählung – sich unserem Leben als Erfahrung einsenkt.<sup>4</sup>

Der Vergleich von Erzählung und Film macht die zitierte Kritik von Trabant und Leroi-Gourhan aber von anderer Seite überdeutlich. Der Unterschied zwischen dem Hören oder Lesen einer Erzählung und dem Sehen eines Films besteht darin, dass sich der Rezipient bei der ersten Tätigkeit selbst mehr einbringen kann. Auch wenn der Protagonist der Erzählung als blond beschrieben wird, kann der Rezipient, wenn er will, ihn sich als brünett vorstellen (7.8.). Das Wort „blond“ fällt, wenn die Haarfarbe des Protagonisten keine Rolle spielt, in der Erzählung vielleicht nur einmal und kann geflissentlich überlesen bzw. überhört werden. Im Film aber hat der Zuschauer den blonden Haarschopf des Hauptakteurs dauernd vor sich. D. h. der Zuschauer kann sich weniger in den Film einbringen. Das steht einer schnellen Identifikation des Zuschauers mit dem Protagonisten im Weg. Der Film mit seinen Bildern überwältigt und vereinnahmt. Bei der Erzählung bringt sich der Rezipient selbst ein, er muss sich die Bilder selbst machen, spricht sich selbst einen Film drehen. Mit dem Vorherrschen des Optischen verkümmert dagegen diese Kraft. Andere wie Norbert Bolz meinen sogar, das analogische und vergleichende Denken ebenso wie die Abstraktion verkümmere, und verkündigen angesichts der neuen Medien bereits den Tod der Philosophie.

Operationen wie die Bildung einer abstrakten Metapher sind mittels des Mediums Film in der Tat äußerst schwierig zu realisieren. Im Vergleich zur Sprache muss der Film in dieser Hinsicht als sehr sprödes Medium bezeichnet werden. Hingewiesen sei auf die immensen Schwierigkeiten, die

---

<sup>2</sup> Trabant 1990, S. 191. Cf. Leroi-Gourhan 1988. Z. B. S. 496: »Befreit von seinen Werkzeugen, seinen Gesten und Muskeln, [...] seines Gedächtnisses, befreit von der Phantasie, an deren Stelle die Perfektion des Fernsehens getreten ist, [...] steht der homo sapiens wahrscheinlich am Ende seiner Laufbahn.«

<sup>3</sup> Trabant 1986, S. 63

<sup>4</sup> Benjamin GS I,611

Eisenstein hatte, als er so etwas wie eine Metapher im Film zu verwirklichen suchte. Er versuchte dieses Problem durch die bereits angesprochene Montagetechnik zu lösen. Ein Bild „färbt“ das andere ein. Zwei Bilder werden miteinander geschnitten, woraus etwas Drittes entspringt, das selbst nicht gezeigt werden kann. Nach diesem Schema wurde bei den berühmten Kuleschowexperimenten verfahren: »der lächelnde Mosjukin + das tote Kind = Mitleid, [...]«<sup>5</sup> Eisenstein nannte das Obertonmontage. Diese Technik ist aber nur beschränkt einsetzbar. Dauernd vorgenommen verwirren solche Schnitte. Und im Vergleich zur Sprache der Worte sind sie recht aufwendig. Die gelungenen Beispiele sind deshalb nicht die Regel, sondern die Ausnahme. Sie sind deshalb meist sehr berühmt. Zum Beleg das wohl berühmteste, Stanley Kubricks Match-Cut in *2001*<sup>6</sup>. Kubrick schneidet dort von einem prähistorischen Knochen, der von einem Menschenaffen erfolgreich als Mordwerkzeug eingesetzt und im Triumph hoch in die Luft geworfen wird, zu einer Raumstation aus dem zwanzigsten Jahrhundert. Die Nebeneinanderstellung der beiden Sequenzen evoziert ein Drittes, das nicht gezeigt wird, aber unmittelbar evident ist, den Gedanken der Erweiterung der menschlichen Fähigkeit im Laufe der Geschichte.

Im Übrigen ist das Problem nicht neu. Musil sah es schon beim Theater. Auf eine Umfrage der Magdeburgischen Zeitung „Kino oder Theater“ antwortet er 1926:

In der Entwicklung des europäischen Geistes und Gefühls spielt das Theater seit den Tagen der deutschen Klassik keine Rolle mehr. [...] Der Grund dürfte darin liegen, daß keine Kunstform [...] dem Geist so wenig Bewegungsfreiheit läßt wie das Drama [...] der Film [hat] in der Phase, wo er die Sprechbühne nachahmte, ein solches Phrasendreschen mit Ausdrucksgebärden hervorgebracht, daß die Meinung, Leidenschaften und Geschehnisse sprächen für sich selbst und man brauche sie nur auf den Draht zu binden, davon unterhöhlt wurde. Sie sprechen wohl, aber sie sagen wenig. Auch im persönlichen Leben ist das *äußere* Verhalten des Gemüts nicht mehr als eine vorläufige und ausdrucksarme Übersetzung des *inneren*, und das Wesen des Menschen liegt nicht in seinen Erlebnissen und Gefühlen, sondern in der zähen, stillen Auseinander- und Ineinssetzung mit ihnen.<sup>7</sup>

Ist Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, der ein Minimum an Handlung bietet, dafür aber ein Maximum an Reflexion, die notwendige Konsequenz aus dieser Feststellung? Jedenfalls meint er im eben zitierten Text, dass Roman und Essay »auf die neue oder werdende „Bildung“ des Menschen [...] einen weit mächtigeren und ursprünglicheren Einfluß ausübten als das Theater.« Überlässt er das Erzählen und Darstellen von Handlungen dem Film und dem Theater und besinnt und konzentriert sich Musil deshalb in seinem Roman vor allem auf das, was in erster Linie mittels Sprache dargestellt werden kann, auf die Darstellung von Gedankenwelten? Denn in der Tat kann mit dem Film nur gezeigt werden, *was* jemand sieht, in welchem Blickwinkel er es sieht und welchen Ausschnitt davon (personale Erzählperspektive – 7.6.), aber nicht, *wie* er dieses etwas sieht, mit welchen Empfindungen und Wertungen. Er kann, etwa indem er die Perspektive wechselt und auf das Gesicht des Betrachters schneidet, die Reaktion des Betrachters auf das Gesehene zeigen. Aber er kann nicht das Gesehene und die sie begleitende Empfindung *gleichzeitig* zeigen. Dazu muss er auf entsprechende

---

<sup>5</sup> Bazin 1975, S. 30

<sup>6</sup> Stanley Kubrick: 2001: A Space Odyssey. GB/USA 1965-68

<sup>7</sup> Musil GW II, 1717/1718. Die Kursivsetzungen stammen von Musil.

Musikuntermalung oder einen Kommentar im Off, also auf ein nicht optisches Medium zurückzugreifen.<sup>8</sup> Die Sprache hat also nicht ausgedient und Musils Romangigant ist das beste Beispiel dafür, dass das Aufkommen der neuen Medien nicht grundsätzlich eine Verarmung der Sprache zur Folge haben muss.

(2) Was bei den Medienkritikern meist unterschlagen wird, ist, dass der Film ja schon lange kein stummer mehr ist. Mit großer Wahrscheinlichkeit wird die Sprache mit den neuen Medien immer mehr eine Verbindung eingehen. Dafür steht die Verbreitung von Präsentationsprogrammen wie Power-Point. Keine Website, die etwas auf sich hält, kommt ohne Bilder aus. Man denke an Filmessays<sup>9</sup> wie *Nicks Film - lightning over water* von Wim Wenders (BRD / Schweden 1979/80). Ohne Wenders' Kommentar würde der Film auseinanderfallen. Und das, was den Film wie ein Orgelpunkt durchzieht, seinen Ausgangs- und Endpunkt ausmacht, ist eine von der Sprache vorgegebene Redewendung: To take a slow boat to China. Eine Redewendung, die in den 40er Jahren durch die Medien verbreitet und gängig wurde.<sup>10</sup> Sie wird benutzt, wenn etwas sehr lange dauert, etwa wenn man in einem Restaurant lange auf das Essen warten muss: »It's like taking a slow boat to China.« Ironisch verwendet wird das Idiom, wenn man jemanden lange nicht mehr zu sehen wünscht: »He should take a slow boat to China.« Auf diese Bedeutung dürfte sich Wenders' Freund Nicholas Ray gegenüber Wenders bezogen haben. Ray war unheilbar an Krebs erkrankt, als Wenders ihn besucht, und sie beschließen, gemeinsam einen Film zu drehen. Wenders erzählt die Story des Films wie folgt:

[Nick] begann [...] ein Treatment zu schreiben. Ein Maler, an Krebs erkrankt, hat einen chinesischen Freund, der unter seiner Wohnung eine Wäscherei betreibt. Er beginnt „Fälschungen“ seiner eigenen, in einem Museum ausgestellten Gemälde herzustellen. Er bricht in das Museum ein, tauscht die Originale mit den Fälschungen aus und kauft mit dem Geld eine Dschunke, mit der er und sein alter Freund nach China aufbrechen. Es gibt im Amerikanischen eine Redewendung: To take a slow boat to China, das bedeutet sterben. So weit Nicks Idee.«<sup>11</sup>

Sie wird anders umgesetzt. Es wird ein Film über Nicks Sterben daraus. Das Idiom wird filmisch aufgegriffen und leitmotivisch eingesetzt. Schlusseinstellung: Nicks Urne wird auf dem Bug einer chinesischen Dschunke hinaus auf das offene Meer gefahren. Er macht sich für eine sehr lange Zeit, spricht für immer aus dem Staub.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Ausnahmen bestätigen die Regel und sind deshalb wiederum auch sehr berühmt: Hitchcock ist es einmal mit sehr großem technischen Aufwand gelungen, die Höhenangst, unter der ein Menschen litt, in einer Szene optisch darzustellen. Der Film trägt denn auch den Namen nach dieser unter Cineasten sehr berühmten Szene: *Vertigo*, englisch = Höhenangst. USA 1958. Beschreibung der Szene bei Monaco 1982, S. 74,75 und Truffaut 1980, S. 240/241

<sup>9</sup> Der erste Filmessay dem Namen nach dürfte *sans soleil* von Chris Marker aus dem Jahr 1983 sein. Cf. Roscher 1990

<sup>10</sup> Sie geht zurück auf einen Hit aus dem Jahr 1943 mit Harry Babbitt und Gloria Wood. In der von Bing Crosby und Rosemary Clooney gesungenen Version wurde der Song ein Jahr später mehr als über 2 Millionen mal verkauft. Der Text lautet: »i'd love to get ya on a slow boat to china .. all to myself alone .. get ya and keep ya in my arms evermore .. leave all your lovers .. we've been on a fareway shore out on the briney with that moon big and shiny melting your heart of stone .. honey, i'd love to get ya in a slow boat to china .. off to myself alone .. a swift in the rudder .. and a rift in the sail .. drifting and dreaming .. throw the compass over the rail .. out on the ocean .. far from all the commotion .. melting your heart of stone .. i'd love to get ya .. on a slow boat to china .. all to myself alone .. yes, nobody else, yes, all to myself alone.«

<sup>11</sup> Wenders 1993, S. 98/99

<sup>12</sup> Das Idiom findet sich in keinem gängigen Lexikon. Alle Amerikaner und Amerikanisten, die ich hinsichtlich dieses Idioms befragte, konnten Wenders Bedeutungserklärung mit „sterben“ nicht bestätigen. Vielleicht hat Wenders seinen Freund, der sich im Film durch eine liebenswürdige Kauzigkeit auszeichnet und ironische Distanz als Überlebensstrategie benutzt, hier nicht richtig verstanden und eine ironische Wendung für bare Münze genommen. Auch wenn dies, wofür vieles spricht, der Fall wäre,

Wie im Film Wort und Bild sinnvoll zu verknüpfen sind, ist vor allem eine produktionsästhetische Frage. Das Gros der Produktion tut dies mehr oder weniger gedankenlos. Man filmt sprechende Leute ab. Selten werden die Möglichkeiten genutzt, die sich erst durch das Zusammenspiel von Wort und Bild ergeben. Als berühmtes Beispiel dafür sei *Jules et Jim* (Frankreich 1961) von Francois Truffaut genannt. Der eigentümliche Charme dieses Filmes rührt unter anderem daher, dass er von einem Erzähler erzählt wird. Die Filmbilder dienen „nur“ zur Illustration des Gesagten. Ein Verfahren, das später auch von Hollywood gelegentlich kopiert wurde, z. B. in *Forrest Gump* mit Tom Hanks (USA 1994), *American Beauty* (USA 1999) oder wieder Wim Wenders *The Million Dollar Hotel* (USA 2000).

Wie wichtig der Zusammenhang von Wort und Bild ist, wird an einem einfachen Foto evident, das ohne Angabe, wer da wann, wo und wobei aufgenommen wurde, wenig „sprechend“ ist.

Überhaupt gilt: Ein Bild für sich bleibt abstrakt, „weggezogen“ aus seinem Zusammenhang, wenn es nicht gelesen wird. Das Bild eines Baumes zeigt einen Baum, mehr nicht, bleibt abstrakt, wenn der gezeigte Baum nicht in seinem Geworden- und Gewachsensein, als Bewegung von der Erde zum Himmel verstanden wird, als eine Welt für sich, die Vögeln und anderem Getier ein Zuhause bietet [...]. Humboldt schreibt zu diesem Beispiel des Baumes:

Wer einen Baum zu fällen befiehlt, denkt sich nichts, als den bezeichneten Stamm bei dem Worte; ganz anders aber ist es, wenn dasselbe, auch ohne Beiwort und Zusatz, in einer Naturschilderung oder einem Gedichte erscheint.<sup>13</sup>

Das Poetische, Poesievolle, das Humboldt anspricht, wird durch die neuen Medien nicht ausgeschlossen. Zum Lesen von Bildern können die neuen Medien ja auch beitragen. Eine flüchtige Bewegung wie ein Lächeln kann erst durch ihre filmische Fixation genau studiert werden.<sup>14</sup> Der Film kann einen auch das Sehen im Sinne von Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* lehren.<sup>15</sup> Hier sind Namen wie Wim Wenders, Tarkowskij, Antonioni, Godard zu nennen. Regisseure, die dieses Sehen bewusst auf ihr Programm setzten, entgegen Benjamin auch das Auratische im Film anvisierten. Es ist nicht zufällig, dass diese Regisseure sehr gezielt mit Musik und Worten umgehen und mitunter das Verhältnis Ton und Bild eigens thematisieren. Für Wim Wenders' *Lisbon Story* (Deutschland 1994/95) etwa ist das Verhältnis Ton und Bild Leitidee. Er widmete diesen Film dem Film zum 100. Geburtstag.

---

tut das Wenders überzeugenden Film keinen Abbruch. Daran, dass Wenders einfühlsam das Sterben eines Freundes erzählt, ändert sich nichts.

<sup>13</sup> VII, 176 Kawi-Einleitung

<sup>14</sup> Cf. Roscher 1990. Der Film liefert nicht nur einfach quantitativ ein Mehr an einzelnen Bildern, sondern ermöglicht ein qualitativ anderes Sehen. Man kann mit ihnen Bewegungen studieren, was man in dieser Form vorher nicht konnte. Deleuze 1989 spricht daher in Abgrenzung zur Photographie konsequent von Bewegungs-Bild.

<sup>15</sup> Rilke SW VI, 710, 711 und vor allem 726: »Es ist lächerlich. Ich sitze hier in meiner kleinen Stube, ich, Brigge, der achtundzwanzig Jahre alt geworden ist und von dem niemand weiß. Ich sitze hier und bin nichts. Und dennoch, dieses Nichts fängt an zu denken und denkt, fünf Treppen hoch, an einem grauen Pariser Nachmittag diesen Gedanken: Ist es möglich, denkt es, daß man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat? Ist es möglich, daß man Jahrtausende Zeit gehabt hat, zu schauen, nachzudenken und aufzuzeichnen, und daß man die Jahrtausende hat vergehen lassen wie ein Schulpause, in der man sein Buttebrot isst und einen Apfel. Ja, es ist möglich!«

**(3)** Was die Geschichte des Films betrifft, so ist Ernst Bloch zuzustimmen, dass es ein Glück war, dass der Film als stummer und nicht als Tonfilm begann. Denn dadurch wurde »eine mimische Kraft ohnegleichen entdeckt, ein bislang unbekannter Schatz deutlichster Gebärden.«<sup>16</sup> Musil, Bloch und ihre Zeitgenossen waren fasziniert von etwas, was uns heute selbstverständlich ist, Großaufnahmen von Gesichtern. Bei Kongressen werden sie heute oft simultan geschaltet, damit anders als im Theater, auch der in letzten Reihe sieht, was der Redner bei seinen Worten „für ein Gesicht macht“.<sup>17</sup> Musil wie Bloch und ihre Zeitgenossen entdeckten, was man in der Sprachwissenschaft leider immer noch paralinguistisch nennt, also die Sprache lediglich begleitend. Leider deshalb, weil die Bezeichnung diskriminiert. Gerade im Dialog von Angesicht zu Angesicht, Humboldts linguistischen Modell schlechthin, kann eine Geste, ein bestimmter Augenaufschlag, ein Lächeln gesprächsentscheidend sein.<sup>18</sup> Erst mit dem Film konnte man Sprache als ganze konservieren. Die Schrift bedeutete ja eine Reduktion des Sprechens auf das „nackte“ Wort. Durch das Video erhielt auch die Sprache der Gehörlosen endlich ihre adäquate Aufzeichnungsmöglichkeit und kann mehr gewürdigt werden. Der Sprachsinn kann auch diese Richtung einschlagen und sein Ziel der Verständigung erreichen. Die Gehörlosen haben über das sogenannte Paralinguistische wie Gestik und Mimik eine vollwertige Sprache entwickelt, die gegenüber der Sprache der Hörenden sogar einiges voraus hat. Die Sprache der „fliegenden“ Finger kann von mehreren Gesprächspartnern über den ganzen Raum hinweg gleichzeitig geführt werden, ohne dass sie sich gegenseitig stören. Überhaupt können mehrere Informationen gleichzeitig vermittelt werden.

Stetter sprach von einer Entemotionalisierung der Sprache durch die Schrift.<sup>19</sup> Das resultiert daraus, dass sie all das wegkürzt, was man in der Kommunikationswissenschaft der sogenannten emotionalen Ebene zuordnet: Mimik, Gestik, die ganze Sprache des Körpers. Stetters These, dass die Schrift einseitig die Rationalität und damit die Entwicklung der abendländischen Logik förderte, ist von daher nur zu bestätigen. Als Beispiel mag wieder die Sprache der Gehörlosen und der von Humboldt so beschworene Urtypus der Sprache dienen. Im Dialog ist die Gebärdensprache viel intensiver als die Sprache der Hörenden. Hörende können dem direkten Blickkontakt mit dem Gegenüber ausweichen, Gehörlose nicht.

Das widerspricht nicht der immer wieder zu hörenden These, der Sehsinn sei im Gegensatz zum Hörsinn der Sinn der Distanz. Töne umgeben einen vollständig. Man badet in ihnen. Tönen kann man sich schlecht entziehen, einnehmenden wie abstoßenden. Aus diesem Grund kritisiert z.B. Kant die Musik und wirft ihr einen gewissen Mangel an Urbanität vor, da

---

<sup>16</sup> Bloch 1976, S. 471

<sup>17</sup> Natürlich hat das auch den Sinn, den Redner übermäßig präsent zu machen und seinen Worten dadurch mehr Bedeutung zu verleihen.

<sup>18</sup> Nach Molcho 1983 ist die Körper- und Gebärdensprache unsere Primärsprache. Das heißt auch, die erste Sprache, die wir überhaupt erlernen.

<sup>19</sup> Stetter 1997, S. 514

sie vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente, ihren Einfluß weiter, als man ihn verlangt (auf die Nachbarschaft) ausbreitet, und so sich gleichsam aufdringt, mithin der Freiheit anderer, außer der musikalischen Gesellschaft, Abbruch tut; welches die Künste, die zu den Augen reden, nicht tun, indem man seine Augen nur wegwenden darf, wenn man ihren Eindruck nicht einlassen will.<sup>20</sup>

Wenn man sich aber mit den Augen jemandem oder etwas zuwendet, nimmt Sehen ein. Sonst wären die Bilderverbote, die immer wieder in der Geschichte auftauchen, nicht zu verstehen. Und es ist trotz des heutigen Überangebots an Bildern die These zu überlegen, ob wir nicht doch in einem ikonoklastischen Zeitalter leben. Ein Bild erschlägt das andere. Keinem widmen wir wirklich unsere Aufmerksamkeit, vor keinem liegen wir davor „wie ein Hund“, der stundenlang nur eine Sache, nur ein Ding fixiert und ansieht. So soll Cézanne gesehen haben, Cézanne, von dem Rilke nach eigenen Angaben das Sehen lernte.<sup>21</sup>

Die neuen Medien wie der Film können aber auch als eine Schule des Sehens eingesetzt werden, was, denkt man an das sogenannte Paralinguistische, auch als Erweiterung der Sprache angesehen werden darf. Die Entwicklung der neuen Medien verdanken sich demselben Drang wie die Schrift, nämlich »der Begierde, dem flüchtigen Daseyn Dauer zu schaffen, nach Fixation.«<sup>22</sup> Das, was Humboldt über die Bilderschrift sagte, kann schlecht für die neuen Medien geltend gemacht werden. Plakativ kann Humboldts Botschaft zusammengefasst werden: je weiter weg vom Bild, desto geistiger (5.3.1.). Bewusst oder unbewusst benutzen die Kritiker der neuen Medien auch diese Formel. Sie ergibt sich zwingend, wenn man Geist als dauernde Tätigkeit der Begriffsbildung, der Distinktion und Kombination ansieht. Das Bild besitzt ein zu großes Eigenleben, ist lange nicht so handlich wie das stellvertretende Wort (7.1.). Was dabei aber übersehen wird und Humboldt eigentlich nicht kennt, ist die Verzweiflung an der Sprache. „Das Unaussprechliche, das sich zeigt,“<sup>23</sup> war ihm kein Problem. Manchmal möchte man Bilder mitteilen, ungelesen ein Stück Welt dem anderen zur Interpretation vorlegen. Humboldts These, dass die verschiedenen Sprachen Niederschläge bestimmter Arten sind, die Welt anzusehen, hat ja auch negative Seiten. Das durch Sprache Mitgeteilte ist immer durch Sprache Gefiltertes, durch den Blickwinkel der jeweiligen Sprache mitgeteilt. Die neuen Aufzeichnungs- und Verbreitungsmöglichkeiten durch die neuen Medien stellen in erster Linie eine Erweiterung des Zeigfeldes im Bühlerischen Sinne dar.<sup>24</sup> Sollte das, was Humboldt über die Bilderschrift sagte, auch für die neuen Medien geltend gemacht werden können, ließe sich, überspitzt

---

<sup>20</sup> Kant, Kritik der Urteilskraft §53

<sup>21</sup> Am 12. Oktober 1907 teilt Rilke seiner Frau Clara Rilke begeistert ein Urteil einer anderen Person über Cézanne mit: »Wie ein Hund hat er davorgesessen und einfach geschaut. ohne alle Nervosität.« (=Rilke 1983, S. 38). Die These, wir lebten in einem ikonoklastischen Zeitalter, gab mir Axel Müller in verschiedenen Gesprächen zu denken auf. Wenders 2002 vertritt ebenfalls die These, im Konsumzeitalter sei das »Sehen aus der Mode gekommen«.

<sup>22</sup> VI, 122 Verschiedenheiten

<sup>23</sup> Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus 6.522

<sup>24</sup> Dass das freilich durch Ausschnitt, Blickwinkel des Mitgeteilten auch eingeschränkt ist, wurde bereits 2.3.2. angesprochen. Auch der Film ermöglicht es einem nicht, zweimal in ein und denselben Fluss zu steigen. Und das übrigens schon allein deshalb nicht, weil derjenige, der in den Fluss steigt, immer ein anderer ist als derjenige, der das erste Mal in den Fluss stieg. Wie fremd können Aufzeichnungen, sei es schriftlicher, sei es filmischer Art, wirken, die man selbst vornahm, wenn man sie nach Jahren wieder ansieht.

gesagt, die Erfindung des Films gar nicht erklären. In einer Kultur mit Buchstabenschrift dürfte dafür dann gar kein Bedürfnis mehr bestehen, allenfalls als Atavismus.

Es gibt aber ein solches Bedürfnis. Godard, der den Film bewusst als eine Schule des Sehens einsetzte, brachte es auf den Punkt: »es geht darum, die Dinge zu sehen, bevor sie einen Namen haben.«<sup>25</sup> Es geht darum, die Dinge immer wieder neu sehen zu können, um anschließend wieder neu über sie sprechen zu können. Auch dadurch bereichern die neuen Medien die Sprache. Die Kritiker tun so, als benutze nur Hollywood den Film und nicht auch Wissenschaft und Technik.

**(4)** Zur Fixation der Stimme. Seltsamerweise haben die neuen Aufzeichnungsmöglichkeiten nur hinsichtlich der Bilder viele Diskussionen ausgelöst. Dass die menschliche Stimme auch konserviert werden kann und was für Folgen das hat, wird so gut wie nirgends bedacht. Sie gehört eben auch nur zum „Paralinguistischen.“ Auch eine Folge unserer Schriftkultur, die einseitig die Aufmerksamkeit nur auf das Wort lenkt und nicht auch auf dieses einzigartige Instrument der menschlichen Stimme? Humboldt behauptete, jeder Mensch habe seine eigene Sprache. Dasselbe gilt für seine Stimme. Vieles von dem, was wir den Charme, das Charisma einer Person nennen, liegt in ihrer Stimme. Welche Bandbreite an Spielmöglichkeiten für die Ironie geht nicht verloren, wenn wir nur das geschriebene Wort haben? Unsere Stimme scheint uns zu selbstverständlich. Daher gehört die Beschäftigung damit wohl vor allem ins medizinische Fach. Die Logopädie ist erst gefragt, wenn die menschliche Stimme versagt. Insidern, den Spezialisten in den Tonstudios, ist die Wichtigkeit vom Klang einer Stimme sehr wohl bewusst. In der allgemeinen Diskussion spielt sie aber keine Rolle.

In der Rhetorik wurde sie bei der *actio* abgehandelt. Das Stilideal der Rhetorik war aber nach Stetter literate Mündlichkeit.<sup>26</sup> Der argumentative Aufbau einer Rede stand im Vordergrund und war mit ein Grund zur Ausbildung der aristotelischen Logik. Da aber heute das Telefon eine immense Rolle in Wirtschaft und Gesellschaft spielt, wird eine Schulung der Aufmerksamkeit auf das Phänomen der Stimme immer wichtiger und findet auch statt. Sie ist wichtiger Bestandteil der Ausbildung des EQs.<sup>27</sup> Man mache sich bitte klar, was alles über das Telefon möglich ist, was für Dienste über das Telefon angeboten werden: von der Seelsorge bis hin zum Sex eigentlich alles.

Wenn jemand Sinn für Sprache besitzt, wird er das Faszinosum der menschlichen Stimme kaum außer Acht lassen können. Humboldt verstand Sprachsinn als die Gerichtetheit des geistigen

---

<sup>25</sup> Godard in seinem Film *Prénom Carmen* Frankreich 1983. Nochmals zitiert 8.2.

<sup>26</sup> Stetter 1997, S. 391

<sup>27</sup> EQ ist eine Analogiebildung zu IQ, ein Kürzel für Emotions-Quotient. Das meiste entscheidet man aus dem Bauch heraus. Für viele Entscheidungen steht gar nicht die Zeit zur Verfügung, etwas rational nach Gründen abzuwägen. Sämtliche Gründe und Folgen einer Entscheidung rational zu durchdenken, ist in der Regel auch nicht möglich. In den meisten Fällen ist das ein Geschäft, das ins Unendliche geht, und lähmt. Ein Stoff für Dramen wie Hamlet. Emotionen stellen sich aufgrund von gemachten Erfahrungen ein. Sie sortieren Wahrnehmung vor und lassen einen blitzschnell reagieren. In den meisten Fällen lassen sich diese Erfahrungen bewusst machen. Jeder Mensch bildet einen solchen EQ aus, er würde sonst gar nicht überleben können, gerade auch in der Auseinandersetzung im Gespräch face to face. Cf. De Sousa 1997 und Schmid 1998, der von einer Ausbildung des Gespürs redet.

Vermögens, bezogen auf die Bildung und den Gebrauch der Sprache. Dieser Sinn wird sekundiert vom Laut und nirgends als in der Stimme, in der der artikulierte Laut gebildet wird, konzentriert sich körperlich mehr der Übergang vom Gedanken auf das Medium.<sup>28</sup> In der, was die Exaktheit betrifft, an Kant geschulten Sprache Humboldts:

Wie der Gedanke das ganze Gemüth ergreift, so besitzt der Laut vorzugsweise eine eindringende, alle Nerven erschütternde Kraft. Dies ihn von allen übrigen sinnlichen Eindrücken Unterscheidende beruht sichtbar darauf, dass das Ohr [...] den Eindruck einer Bewegung, ja bei dem der Stimme entschallenden Laut einer wirklichen Handlung empfängt, und diese Handlung hier aus dem Innern eines lebenden Geschöpfs, im articulirten Laut eines denkenden, im unarticulirten eines empfindenden, hervorgeht. Wie das Denken in seinen menschlichsten Beziehungen eine Sehnsucht aus dem Dunkel nach dem Licht, aus der Beschränkung nach der Unendlichkeit ist, so strömt der Laut aus der Tiefe der Brust nach aussen und findet einen ihn wundervoll angemessenen, vermittelnden Stoff in der Luft, dem feinsten und am leichtesten bewegbaren aller Elemente, dessen scheinbare Unkörperlichkeit dem Geiste auch sinnlich entspricht.<sup>29</sup>

Der Satz „Dies ihn von allen übrigen [...] eines empfindenden, hervorgeht.“ mit seinen Parenthesen und Appositionen lässt sich mit der Stimme im übrigen sehr gut gliedern. Jeder versuche es damit selbst, sobald er diesen Satz gedanklich durchdrungen hat. Die Vermutung legt sich deshalb nahe, dass Humboldt viel diktiert hat und von der mit der Stimme exekutierten Sprache her schrieb. Dass die Stimme gliedert und Sätze zusammenhält, war Humboldt nämlich sehr bewusst:

In der Rede aber ist ein flüchtiges, nur dem geübten Ohre merkbares Innehalten der Stimme am Ende der Wörter, um die Elemente des Gedanken kenntlich zu machen, natürlich. Indess steht mit dem Streben nach der Bezeichnung der Einheit des Begriffs das gleich nothwendige nach der Verschlingung des Satzes, die lautbar werdende Einheit des Begriffs mit der Einheit des Gedanken im Gegensatz, und Sprachen, in welchen sich ein richtig und fein fühlender Sinn offenbart, machen die doppelte Absicht kund und ebenen jenen Gegensatz, oft noch indem sie ihn verstärken, wieder durch andre Mittel.<sup>30</sup>

Eine Tatsache, dass die Stimme einen Text auf sehr viel mehr Ebenen zu differenzieren vermag als die Schrift, erklärt die zunehmende Beliebtheit der Audiobooks. Gut vorgelesen lässt sich ein Buch viel besser rezipieren. Nicht nur, weil man dabei die Augen schonen kann, sondern weil das ganze Differenzierungsrepertoire der menschlichen Stimme zusätzlich zu dem der grammatischen Strukturen

---

<sup>28</sup> Ein ausführliches Beispiel für den engen Zusammenhang von Sprachsinn und Stimme findet sich VII,118/119 Kawi-Einleitung: »Wo Helle und Schärfe des Sprachsinns in der Bildungsperiode den richtigen Weg eingeschlagen hat [...], ergießt sich die innere Klarheit und Bestimmtheit über den ganzen Sprachbau[...]. Dies äußert alsdann seine Wirkung auch oft auf den einzelnen Fall. So ist in diesen Sprachen, die man nicht als flectierende zu bezeichnen berechtigt ist, die innere Umgestaltung der Wörter, wo es ein solche giebt, meistens von der Art, dass sie dem inneren angedeuteten Verfahren gleichsam durch eine rohe Nachbildung des Lautes folgt, den Plural und das Präteritum z. B. durch materielles Aufhalten der Stimme, oder durch heftig aus der Kehle hervorgestoßenen Hauch bezeichnet, und gerade da, wo rein gebildete Sprachen, wie die Semitischen, die größte Schärfe des Articulationssinnes durch symbolische Veränderung des Vocals, zwar nicht gerade in den genannten, aber in andren grammatischen Umgestaltungen beweisen, das Gebiet der Articulation beinahe verlassend, auf die Gränzen des Naturlauts zurückkehrt.« Cf. die erste Stelle, an der der Begriff Sprachsinn auftaucht: IV,296 grammatische Formen. Dort führt Humboldt ein Beispiel aus dem südlichen Dialect der Guaranischen Sprache an, in dem »das Suffixum des Perfectum *yma* in dem Grade mehr, oder weniger langsam ausgesprochen [wird], als von einer längeren, oder kürzeren Vergangenheit die Rede ist. Eine solche Bezeichnungsart geht beinahe aus dem Gebiete der Sprache hinaus, und gränzt an die Gebehrde.« Das Beispiel findet sich ebenso VI,372 Vom grammatischen Baue und VII,78 Kawi-Einleitung.

<sup>29</sup> VII,53/54 Kawi-Einleitung. In diesem Punkt ist eine beharrliche Konstanz in Humboldts Denken festzustellen. Cf. VII,582 Denken und Sprechen: »11. Die schneidenden unter allen Veränderungen in der Zeit sind diejenigen, welche die Stimme hervorbringt. Sie sind zugleich die kürzesten, und aus dem Menschen selbst mit dem Hauche, der ihn belebt, hervorgehend, und augenblicklich verhallend, bei weitem die lebendigsten und erweckendsten. 12. Die Sprachzeichen sind daher nothwendig Töne, [...]«

<sup>30</sup> VII,122 Kawi-Einleitung. Ebenfalls zitiert in 8.2.

genutzt werden kann. Und vielleicht entdeckt die abendländische Kultur durch die Diskussion der ihr zur Verfügung stehenden Medien auch wieder die Stimme. Der sie prägende Schöpfungsmythos beginnt schließlich nicht mit einem Bild, sondern mit einer Stimme: und Gott sprach. Das Wort, das am Anfang stand, konnte sich die Antike, in der Wissen fast ausschließlich oral vermittelt wurde, nur als ausgesprochenes vorstellen. Das belegt Augustins Diskussion der Stimme Gottes am Anfang der Welt im XI. Buch seiner *Confessiones*. Welcher Art konnte sie gewesen sein, da doch noch nichts existierte, das sie tragen, nichts, in dem sie verhallen konnte?<sup>31</sup> Der theologische Topos von der Geistigkeit der Stimme (7.3.) wird jedem unmittelbar evident, wenn er eine isolierte Stimme aus dem Off hört, die er nicht orten und sich nicht erklären kann.

Die Ausführungen zur Stimme klingen wieder nach Phonozentrismus. Gewiss, aber schon 5.3. wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass die Schätzung eines Sinns nicht zwangsläufig die Minderschätzung eines anderen Sinns bedeuten muss.

Der Mensch ist zentral ein Hörender. Der Fötus mit 4 Monaten hört schon vollkommen, die Augen öffnen wird er erst viel später. Der letzte Sinn, der dem Sterbenden erlischt, ist der Gehörsinn. Der Gehörsinn ist rund um die Uhr wach. Er ist so selbstverständlich, dass seine Leistung einem selten bewusst wird. Noch heute wird das prägende kulturelle Wissen durch das Hören übermittelt. Schreiben lernt ein Kind erst mit sechs Jahren und noch auf der Universität wird es in einem Hörsaal und nicht in einem Sehsaal sitzen. Schwerhörigkeit oder gar Gehörlosigkeit schneidet vom unmittelbaren sozialen Kontakt ab. Blinde können von daher weitaus einfacher sozial integriert werden als Gehörlose. Der lebenserfahrene Kant in der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*:

so wie man viele Blinde sieht, welche gesprächig, gesellschaftlich und an der Tafel fröhlich sind, so wird man schwerlich einen, der sein Gehör verloren hat, in Gesellschaft anders als verdrießlich, mißtrauisch und unzufrieden antreffen. Er sieht in den Mienen der Tischgenossen allerlei Ausdrücke von Affekt, oder wenigstens Interesse, und zerarbeitet sich vergeblich, ihre Bedeutung zu erraten, und ist also selbst mitten in der Gesellschaft zur Einsamkeit verdammt.<sup>32</sup>

Diese Bemerkungen sollen das Wunder des Sehens nicht schmälern, sondern nur dazu dienen, das Wunder des Hörens evident zu machen. Was dem einzelnen Menschen zur Wirklichkeit wird, entsteht aus dem Zusammenspiel aller Sinne und seinem Vermögen, diese Sinneseindrücke mit einander zu kombinieren und zu verarbeiten. So lenkt das Hören unsere Blicke. Durch das Ohr orientiert der Mensch sich im ganzen Raum, hört auch, was hinter ihm, neben ihm, oberhalb, unterhalb, also außerhalb seines jeweiligen Blickwinkels liegt.

Der Mensch ist zentral ein Hörender, wie er zentral ein Redender ist. Er gebiert seine Rede aus seinem Innern. Er produziert sie mit seinem eigenen Körper. Das gesprochene Wort entsteht aus dem faszinierendem Zusammenspiel seines Atmens, seiner Kehle, Zunge, seiner Zähne und Lippen. Die

---

<sup>31</sup> Augustinus Conf. XI,6.8

<sup>32</sup> Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* BA 56

neuen Medien sind und bleiben dem Menschen etwas Äußerliches. Der Mensch hat sich über Hunderttausende von Jahren hinweg dazu entwickelt, sich aufrecht über Feld und Wiesen zu bewegen, eine Grundvoraussetzung, seine »Sprechwerkzeuge« – um einen Terminus von Humboldt zu benutzen – zu entwickeln: »Zum Sprachlaut [...] passt die, den Thieren versagte aufrechte Stellung des Menschen.«<sup>33</sup> Daher kann im direkten Gespräch von Angesicht zu Angesicht, von Stimme zu Ohr mit Recht der Urtypus der Sprache und der Kommunikation schlechthin gesehen werden.

Das gilt noch in ganz anderer Hinsicht. Auch wenn Sprache heute immer weniger an unmittelbar gegebene Leiblichkeit gebunden ist, so wird sie dennoch vornehmlich im vertrauten direkten Gespräch erworben. Humboldts dialogisches Modell ist durch die neuen Medien nicht obsolet. Zwar wurde 2.4. u. 5.3.3. auch auf den Kampfplatz Sprache verwiesen. Das Agonale dominiert aber beim Spracherwerb nicht, hat meist nur spielerischen Charakter. Zwar hat auch Wittgenstein Recht, wenn er meint, damit ein Kind überhaupt an der Kommunikation teilnehmen kann, müsse es „abgerichtet“ werden.<sup>34</sup> An dieser Tatsache gibt es nichts zu rütteln. So schlimm sie auch klingt, sie darf dennoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass man sich an den Kindern vergehen würde, würde man sie nicht „abrichten“. Sie gingen sonst aller Vorteile einer Sozialisation verlustig. So lange sie die positiven Seiten der „Abrichtung“ erfahren und diese überwiegen, empfinden Kinder das Sprechenlernen wohl auch nicht negativ als Abrichten, sondern kann dies dazu beitragen, dass das Erlernen der „Mutter-“ und „Vatersprache“ im Vertrauen des Kindes auf die Eltern geschieht. Ein Kind fängt nur in vertrauter Umgebung unbefangen zu plappern an. In einer Umgebung, in der es sich aufgehoben weiß, in der es in seiner Unbeholfenheit geliebt, in der es gefördert wird. Das passiert vornehmlich über die Stimme: Schau! Guck!<sup>35</sup> Das passiert meist in engem, körperlichem Kontakt. Man nimmt das Kind an die Hand, zeigt, erklärt. Die Welt erschließt sich dem heranwachsenden Kind über die Stimme der Mutter, des Vaters, der Geschwister, Großeltern usw. All das gehört zu den Konnotationen, die mit der Erinnerung an die Stimme dieser Menschen verbunden sind und die auch körperlich spürbar sind, wenn man eine solche Stimme erkennt. Auf Stimmerkennung ist unser Gehirn ebenso, wenn nicht sogar besser trainiert, als auf Gesichtserkennung. Denkt man an den Fötus, der damit schon im Mutterleib beginnt, ist das auch erklärlich. Der einzelne Mensch entstammt diesem „Urdialog“ mit seiner Mutter. Wenn er auf die Welt kommt, ist er bereits auf ihre Stimme kodiert. Hört der Säugling sie, fühlt er sich aufgehoben. Was sie artikuliert, wird er sich erst im Laufe der Zeit erschließen.

Die Erschließung der Welt über das Gehör ist nicht hoch genug anzusetzen. Die Welt erschließt sich dem heranwachsenden Kind über die Stimme der Mutter, des Vaters usw. Traband spricht davon,

---

<sup>33</sup> VII,55 Kawi-Einleitung

<sup>34</sup> Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen § 5 Werkausgabe Bd. 1, S. 239

<sup>35</sup> Man sollte das nicht vorschnell als asymmetrischen Dialog bezeichnen. Aufmerksame Eltern lernen durch den Spracherwerb ihrer Kindern ihre eigene Sprache besser kennen und in Pädagogik und Psychologie ist es längst eine anerkannte Tatsache, dass die Kinder auch ihre Eltern erziehen und zwar in nicht geringem Maße: der Säugling schreit, die Mutter rennt ..

dass das Materielle, das spezifische Lautliche einer Sprache als »Heimat« empfunden wird<sup>36</sup> und führt dazu folgende Stelle von Humboldt an:

Träte nicht die Sprache durch ihren Ursprung aus der Tiefe des menschlichen Wesens auch mit der physischen Abstammung in wahre und eigentliche Verbindung, warum würde sonst für den Gebildeten und Ungebildeten die vaterländische eine so viel größere Stärke und Innigkeit besitzen, als eine fremde, dass sie das Ohr, nach langer Entbehrung, mit einer Art plötzlichen Zaubers begrüsst und in der Ferne Sehnsucht erweckt? Es beruht dies sichtbar nicht auf dem Geistigen in derselben, dem ausgedrückten Gedanken oder Gefühle, sondern gerade auf dem Unerklärlichsten und Individuellsten, auf ihrem Laute; es ist uns, als wenn wir mit dem heimischen einen Theil unseres Selbst vernähmen.<sup>37</sup>

Die Erschließung der Welt über das Gehör ist nicht hoch genug anzusetzen, nicht nur wegen des stimmlich Artikulierten. Durch das Ohr orientiert der Mensch sich im ganzen Raum, hört auch, was hinter ihm, neben ihm, oberhalb, unterhalb, also außerhalb seines jeweiligen Blickwinkels liegt. Unmittelbar evident wird dies durch das indische Sprichwort „Wenn du den Tiger siehst, ist es zu spät.“ Das soll den optischen Sinn in keinem Fall diskreditieren. Die Welt erschließt sich dem Menschen wie gesagt synästhetisch und er überlebt darin nur, wenn er seine Wahrnehmung über die verschiedenen Sinne zu kombinieren versteht. Wenn man den Tiger hört, hat man nur eine Überlebenschance, wenn man noch einen Fluchtweg sieht.

Mit den neuen Medien hat man auch die Möglichkeit, beide „Kanäle“, den optischen und den akustischen, immer mehr kombiniert zu nutzen (7.2.). Statt Briefe schickt man sich Videobänder oder digital aufgezeichnete Filmsequenzen zu. Letzteres funktioniert heute schon per Handy. Die Kombination von Wort und Bild geschieht in vielen Bereichen. Verglichen etwa mit den Zeitungen früherer Jahrzehnte wirken unsere Zeitungen heute schon wie Illustrierte. Die Linguistik, vor allem die Textlinguistik hat sich dem zu öffnen.

**(5)** Ein spezieller Aspekt ist, dass die Medien auch Spiegelfunktion haben. Sprache und Medien fixieren und spiegeln nicht nur die Welt<sup>38</sup>, sondern auch denjenigen, der sie benutzt. Man kann sich durch sie sich selbst aussetzen und sich selbst in seinen Äußerungen (Stimme, Körper, Gestik und Mimik) trainieren. Bei der Schrift ist uns das selbstverständlich. Man denke ans Tagebuch. Bei den audiovisuellen Medien noch nicht. Man besitzt eine gewisse Scheu davor, sich selbst als Du gegenüberzutreten. Sich mit sich selbst zu beschäftigen, gilt in der abendländischen Kultur christlicher Prägung auch als unmoralisch. Hinzukommt, dass man sich selbst als ein Fremder erfährt. Gerade an der Stimme ist das am evidentesten.

---

<sup>36</sup> Trabant 1986, S. 105

<sup>37</sup> Humboldt VII,59 Kawi-Einleitung

<sup>38</sup> Cf. Humboldt VI,27 (Dualis): »Ob was den Menschen innerlich und äußerlich bewegt, in die Sprache übergeht, hängt von der Lebendigkeit seines Sprachsinnes ab, mit welcher er die Sprache zum Spiegel seiner Welt macht.«

(6) Zur Sprache des Films. Die bisherigen Bemerkungen zum Zusammenhang von Sinn für Sprache und Multimedia zielten darauf ab, nachzuweisen, dass die neuen Medien den Urtypus des Sprechens nicht ersetzen, sondern erweitern. Dies ist ein anderer Ansatz als der, neben der gesprochenen Einzelsprache den Film als eigene Sprache (*langage*) zu etablieren. Dabei geht man vom Modell der gesprochenen Einzelsprache aus und vergleicht damit den Film. Bei diesem Vergleich war weniger das Gleiche wichtig als das Unterschiedliche.<sup>39</sup> Dabei fiel der *cut* und die mit ihm bewerkstelligte Montagetechnik in die Augen. Sie galt als typisch für den Film. Auch Benjamins berühmter und 7.1. bereits erwähnter Essay zum Film krankt an der Charakterisierung des Films vom *cut* her. Denn die Ironie der Geschichte ist, dass bereits zur Zeit der Niederschrift seiner Arbeit die Montage in Hollywood etwa oder bei Jean Renoir keine filmkonstituierende Rolle mehr spielte. Jean Renoir arbeitete wie später Orson Welles – das hat Bazin sehr schön analysiert<sup>40</sup> – hauptsächlich mit Schärfentiefe, und in Hollywood versuchte man den *cut* vergessen zu machen, indem man dann schnitt, wenn das Auge auch sonst den Blickwinkel gewechselt hätte. Man sprach von der „sanften Montagetechnik Hollywoods“. Erst Godard wieder benutzte in gewollter Absetzung dazu die Montage so, dass sie spürbar wurde. Aber nicht im Sinne Eisensteins, der mittels der Montage einen Sinn herstellte (7.1.), sondern sinndestruierend, man sollte merken, dass gefilmt wurde, um sich nicht vom Sog der Bilder einlullen zu lassen.<sup>41</sup>

Auf einen weiteren Aspekt weist der russische Regisseur Andrej Tarkowskij (1932-1986) in seinem Buch *Die versiegelte Zeit* hin. In jeder Einstellung herrscht ein bestimmter »Zeitdruck«. In der Filmsequenz von einem Autorennen herrscht ein anderer Zeitdruck, als wenn man die Bewegung des Schilfes in der ruhigen Strömung eines Flusses abfilmt.<sup>42</sup> Problem der Montage nun ist, dass Einstellungen mit unterschiedlichem »Zeitfluß« ebensowenig miteinander montiert werden können wie Wasserrohre mit unterschiedlichem Durchmesser.<sup>43</sup> Es sei denn, man wünscht wie Godard bewusst Rohrbrüche und Explosionen.

Tarkowskij insistiert in bewusster Abgrenzung zu Eisensteins Montagekino auf der einzelnen Einstellung. Durch Anfang und Ende, das zwangsweise jede Einstellung haben muss, wird dem Zuschauer die Zeit seiner Betrachtung vorgeschrieben. Durch überzogen lange Einstellungen versuchte Tarkowskij dieses Zeitdiktat aufzuheben.<sup>44</sup> Er lehnte das

---

<sup>39</sup> Die Realismusdebatte in der Filmtheorie ist dazu ein Paradebeispiel. Cf. Roscher 1986

<sup>40</sup> Bazin 1975, S. 40 ff. Cf. Roscher 1986, S. 32, Anm. 52

<sup>41</sup> Cf. seine frühe Schrift in den Cahiers du Cinéma No. 65 Dez. 1956: Montage, mon beau souci.

<sup>42</sup> Tarkowskij 1986, S. 140

<sup>43</sup> Tarkowskij 1986, S. 136

<sup>44</sup> Er rühmt sich 1986, S. 253 sogar, in *Le Sacrifice* (S/F 1985) die längste Einstellung der Filmgeschichte gedreht zu haben. Allerdings kommt ihm diese Ehre nicht zu, sondern Alfred Hitchcock in *Rope* (USA 1948), ein Film, der nur aus einer einzigen Einstellung besteht.

Montagekino und seine Prinzipien deshalb ab, weil sie den Film sich nicht über die Grenzen der Leinwand hinaus ausdehnen lassen. Das heißt, weil sie dem Zuschauer nicht erlauben, das auf der Leinwand Gesehene der eigenen Erfahrung unterzuordnen.<sup>45</sup>

Damit intendierte Tarkowskij mit seinen Filmen also gerade das, was Benjamin auf den Begriff der Aura gebracht und dem Film aufgrund einseitiger Beispiele abgesprochen hatte.

Soviel zu Montage, Cut, Bildausschnitt, Einstellungslänge, um die Möglichkeiten des Films und ihre Problematik zumindest in ein paar Punkten angeschnitten zu haben. Es muss genügen, um zu zeigen, dass Ansätze wie etwa der des Filmsemiotikers Christian Metz, der in Anschluss an Saussure die „Sprache des Films“ nur synchron beschreiben wollte, zu kurz greifen. Man muss die Entwicklung des Films mit berücksichtigen. Auch von der Rezeptionsseite aus. Das, was uns heute an schnellen Schnitten, rasanten Kamerafahrten, vor- und zurückschnellenden Zooms, Kameraschwenks, Kameradrehungen, ja Kameraquirls, Bildern nebeneinander und ineinander geboten wird, war Anfang des Films nicht nur technisch nicht möglich, sondern auch nicht ansehbar.

Damit wären wir wieder bei Humboldts dialogischem Sprachmodell. Wenn man sein Sprachmodell mit dem Film vergleicht, wird man auf etwas sehr Wichtiges aufmerksam. Der Zuschauer braucht Identifikationsmöglichkeiten, er muss sich verstehend in die Bilder hineindenken, sucht sich ein ihm entsprechendes Gegenüber. Dokumentarfilmer haben das schon sehr früh herausgefunden. Daher seinerzeit der Erfolg von *Nanook of the North*. Die Zuschauer konnten sich mit dem Inuit Nanook identifizieren, kamen so in den Film, d. h. in die Welt des Nanook hinein.<sup>46</sup> »Verstehen durch Mitdenken« heißt das in der Sprache Humboldts.<sup>47</sup> Dass dieses Hineindenken beim Film schwieriger ist als bei einer Erzählung wurde schon unter 7.1. erwähnt. Der Vergleich Erzählung – Film soll deshalb hinsichtlich der Identifikationsmöglichkeiten von Zuschauer und Protagonist an den drei möglichen Erzählperspektiven kurz durchgespielt werden:

Die Identifikation des Zuhörers mit dem Protagonisten ist bei einer Erzählung am besten durch die personale Erzählperspektive zu erreichen. Es wird aus der Perspektive eines Protagonisten heraus erzählt. Der Zuhörer sitzt sozusagen in demjenigen drin, von dem erzählt wird, wird gezwungen mit diesem zu denken und zu sehen. Was das bedeutet, wird evident, wenn man diese Perspektive auf längere Zeit im Film benutzt. Im Film entspricht die personale Erzählperspektive der subjektiven Kameraführung. Die Filmgeschichte weist nur einen Film auf, in dem sie die ganze Zeit durchgehalten wird: Robert Montgomerys *Lady in the Lake* (USA 1946). Das Ergebnis dieses Experimentes war »eine verkrampfte, klaustrophobische Erfahrung«<sup>48</sup>. Bekannter dürfte der ein Jahr später entstandene Film mit Humphrey Bogart sein: In *Dark Passage* wird die in *Lady in the Lake* gewonnene Erfahrung

---

<sup>45</sup> Tarkowskij 1986, S. 137

<sup>46</sup> *Nanook of the North*. USA 1921. Regie Robert Flaherty. Cf. Krakauer 1985, S. 282/283

<sup>47</sup> VII,583 Denken und Sprechen

<sup>48</sup> Monaco 1980, S.42

bewusst eingesetzt. Ein Mann muss untertauchen und will mit Hilfe einer gesichtschirurgischen Operation ein neues Leben beginnen. Die ersten zwanzig Minuten des Films wird nur gezeigt, was dieser Mann sieht. Dadurch überträgt sich die Angst, Eingeschlossenheit und Einsamkeit des Mannes, der wegen seines Kopfverbandes das Haus hüten muss, vollkommen auf den Zuschauer. Die subjektive Kameraführung wird erst aufgegeben, nachdem der Verband abgenommen ist: Man sieht zum ersten Mal Humphrey Bogart. Er sitzt vor dem Spiegel und besieht sein „neues“ Gesicht. Er streicht sich übers unrasierte Kinn und sagt mit seiner für ihn berühmten Coolness: »Nicht schlecht!«. Welch eine Ironie und durch welch genialen Regieeinfall vorbereitet!

Die beiden genannten Filme gehören zu den wenigen Filmen, in denen die subjektive Kamera längere Zeit für eine Person beibehalten wird. Für verschiedene Personen wird sie aber kurzzeitig sehr häufig benutzt: simpelstes Beispiel ist Schuss – Gegenschuss, der häufig beim Dialog eingesetzt wird. Wenn aus der Perspektive mehrerer Personen erzählt wird, nennt man das auktoriale Erzählperspektive. Der Autor schlüpft wie ein Gott in die verschiedenen Personen und erzählt, was sie denken und empfinden. Und seine Zuhörer folgen ihm dabei, in der Regel ohne sich dabei groß etwas zu denken! Es ist die im Spielfilm gängigste.

Bleibt noch die Ich-Erzählung. Oft wird die subjektive Kamera für das Pedant zur Ich-Erzählung im Film angesehen. Das ist aber nicht korrekt. Die subjektive Kamera zeigt, was ein Subjekt sieht, was der personalen Erzählperspektive entspricht. Wenn einem ein Ich etwas erzählt, tritt einem eine Person gegenüber. Dies ist allerdings auf längere Zeit vollkommen unfilmisch, steht einer Identifikation eher im Wege und wirkt sehr theatralisch und bekennenhaft. Als solches wird die Ich-Erzählung denn auch bewusst eingesetzt. Beispiele wären die Frau des Stalkers gegen Ende des Films *Stalker*<sup>49</sup> und die Schwester des Helden in *Amor de perdição* von Manoel de Oliveira.<sup>50</sup> In beiden Fällen sehen die Frauen direkt in die Kamera und erzählen.

Dieser Vergleich Film Sprache auf der Ebene des „Textes“ zeigt, wozu man beim Sprechen fähig ist. Dieses verstehende Hineindenken in den anderen, ohne die Sprache nicht sein kann, sei es die der Worte, des Films oder des Theaters, illustriert folgendes filmisches Beispiel: In dem Film *Robinsonade oder Mein englischer Großvater*<sup>51</sup> kommt folgende Szene vor: Ein Verzweifelter erzählt einem anderen – wenn auch aus anderen Gründen – Verzweifelten, wie er sich einst habe aufhängen wollen. Schnitt, und man sieht statt des Erzählenden den Zuhörenden, indem er im Begriff ist, sich aufzuhängen.

Das Beispiel zeigt auch, dass das in den anderen Hineindenken nur aufgrund eigener ähnlicher und vergleichbarer Erfahrung möglich ist, und dass es sich dabei immer nur um eine vorübergehende

---

<sup>49</sup> UdSSR 1977, Regie Andrej Tarkowskij

<sup>50</sup> Nach dem 1861 erschienen Roman von Camilo Castelo Branco / Portugal 1978. Der Roman, in Portugal wohl der populärste überhaupt, ist 1988 auf Deutsch erschienen: Das Verhängnis der Liebe. Aus dem Portugiesischen von Curt Meyer-Clason

<sup>51</sup> Robinsonada anu chemi ingliseli papa. UdSSR / Georgien 1986. Regie: Nana Dshordshadse. Sie gewann mit diesem Film 1987 auf dem Film-Festival in Cannes die Goldene Kamera.

Identifikation handeln darf. Wird sie zu ausgedehnt oder zu intensiv empfunden, findet eine Depersonalisierung statt, die zu vermeiden ist.

Zum Item „Sprache des Films“ sei noch darauf hingewiesen, dass die Möglichkeiten des Perspektivenwechsels durch die unter 7.2. bereits erwähnte Kombination von Bild und Stimme abermals erweitert wird. Dafür sei nochmals Wim Wenders angeführt. In seinen Filmessays wie *Tokyo-Ga*<sup>52</sup>, *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*<sup>53</sup>, seinen bereits erwähnten Filmen *Lisbon Story* und *Nicks Film*<sup>54</sup> sind Wort und Bild eine äußerst fruchtbare Verbindung eingegangen. Auf dem Hintergrund der Bilder können die Worte eigentümlich neu, unbefangen und ohne Hektik sprechen. Die Worte sind vom Zwang des Beschreiben-Müssens befreit. Die Bilder werden gezeigt, dadurch können sie für sich sprechen, sie sind deshalb aber nicht stumm. Der Kommentar im Off gibt die Empfindungen dessen wieder, der sie einfing, erklärt, warum sie gezeigt werden, gibt Anleitungen zu ihrem Verständnis, ohne sie auf ein bestimmtes Verständnis festlegen zu müssen. Die Stimme im Off kann auch von etwas ganz anderem erzählen als dem, was die Bilder zeigen. Dadurch entstehen Spannungen, schillernde Zwischenräume, deren Weiten unausmessbar und deren Tiefen unauslotbar sind.

**(7)** Bisher galten die Bemerkungen hinsichtlich Sprachsinn und Multimedia den audiovisuellen Medien. Durch die neuen Textverarbeitungsmöglichkeiten mittels Computer ändert sich aber auch die Sprache traditionell bekannter und schriftlich fixierter Art (5.3.). Texte sind durch elektronische Verarbeitung in einer bisher nicht gekannten Weise verfügbar. Übersichtlichkeit und damit logische Stringenz, Gliederung ist einfacher. Man denke allein, wie mühsam die Erstellung eines Registers ist. Heute erübrigt es sich, da jedes Wort in Sekunden elektronisch aufrufbar ist. Durch die digitale Verfügbarkeit eines Textes ändert sich auch sein Charakter. Er wird anders erstellt – alles ist verschiebbar – überall kann etwas gelöscht und eingefügt werden – dadurch kann von Anfang an mehr improvisiert werden. Andererseits ist durch das Medium Druckqualität möglich, weshalb sie auch verlangt wird. Das Medium setzt Maßstäbe. Galt es bisher, eine Sprache möglichst in Wort und Schrift zu beherrschen, so heute in Wort und Schrift und Word for Windows oder einem anderen entsprechenden Textverarbeitungsprogramm. Dadurch, dass jedermann Texte zumindest vom Layout her in Druckqualität erstellen kann, verliert das gedruckte Wort etwas von seinem Nimbus, und dadurch, dass jeder Text jederzeit neu ausdrückbar ist, bleibt er grundsätzlich flüssig. Dass er zugleich mit wenig finanziellem Aufwand kopier- und per e-mail, FAX etc. versend- und streubar ist, entsteht immer mehr von sogenannter grauer Literatur. Jeder kann zu Centbeträgen seine geistigen Erzeugnisse ins Netz stellen, also elektronisch publizieren.

In der Internetliteratur werden durch die Interaktionsmöglichkeiten und Links Dinge neu und für andere Bereiche entdeckt, die von der traditionellen Schreibweise bereits bekannt sind. Der Link, den man

---

<sup>52</sup> BRD/USA 1983-85

<sup>53</sup> BRD/F Uraufführung 1989

<sup>54</sup> Nicks Film - Lightning over Water. BRD/S 1979/80

öffnen kann oder nicht, entspricht der guten alten Fußnote, die man lesen kann oder nicht. Nur fand sich diese bisher hauptsächlich in wissenschaftlicher Literatur und galt als nebensächlich, während der Link das Entscheidende enthalten kann und dadurch, dass er wiederum Links enthalten kann, ins Unendliche potenziert werden kann. Und dass mehrere am Entstehen von Texten beteiligt sind, war auch zur Zeit ihrer mündlichen Tradition üblich. So werden mit den neuen Medien Dimensionen der Mündlichkeit für die Kommunikation zurückerobert, die durch die Prägung der Sprache durch die Schriftlichkeit mehr oder weniger verloren gingen oder zumindest bedeutungslos wurden. Man darf gespannt sein, was sich daraus ergibt. Im Internet entstehen jenseits von Reglementierung neue Worte, neue Orthographien, neue Sprachvarianten, Sprachverfahren, u. a. durch die Kombination von Bild und Wort. Man kann das mit der Sprachstufe vergleichen, auf der nach Humboldt die Kraft des Sprachsinns noch nicht erkaltet und abgestumpft ist und wie sie vor allem dem Volk eigen ist (Kap. 3). Zur Zeit herrscht im Internet aufgrund von ungebremster Experimentierfreude Wildwuchs. Welche Regeln sich aus der Praxis ergeben und in der Praxis bewähren und für wen, lässt sich derzeit nicht absehen.

**(8)** Was aber wird aus der Vielfalt und Verschiedenheit der Sprachen, in der Humboldt auch den Reichtum der Welt sah? Die neuen Medien entwickeln zwar die allgemeine Sprachfähigkeit des Menschen weiter, helfen, dass Kulturen der Welt zusammenwachsen. Kombiniert mit wirtschaftlichen Zwängen besteht dabei aber zugleich die Gefahr, dass große Sprachen – allen voran das Englische – kleinere dominieren und zum Absterben bringen.

Als Beispiel sei das Galizische im Nordwesten von Spanien angeführt, historisch gesehen einst der Ursprung der Weltsprache Portugiesisch und wie das Katalanische und andere Minderheitensprachen in Spanien lange Zeit unterdrückt. Das Galizisch der alten Fischer wird wohl mit ihnen aussterben. Ihr Handwerk ernährt heute niemanden mehr. Es wird allenfalls noch als touristische Attraktion überleben. Das Galizische wird nur dann wieder neu belebt werden können, wenn es den neuen wirtschaftlichen Gegebenheiten angepasst werden kann. Dadurch wird es aber zu einer anderen Sprache als die, die man „konservieren“, sprich bewahren möchte. Niemand hat das besser gesehen als Humboldt, der die Sprache immer auch diachronisch betrachtete:

Genau genommen ist keine Sprache auch nur ein einziges Jahrzehend hindurch, oder nur auf einem irgend ausgedehnten Raume dieselbe.<sup>55</sup>

Man kann sich darüber mit der philosophischen Einsicht hinwegtrösten, dass alles seine Zeit hat. Das bedeutet aber nicht, dass sich die konkret Betroffenen in eine Schicksalsergebenheit oder die Außenstehenden in eine naive Fortschrittsgläubigkeit flüchten. Dem Deutschen etwa ergeht es zur Zeit nicht besser als dem Galizischen. Historisch gesehen ist Englisch nicht mehr als ein germanisches Idiom mit romanischem Einschlag, was die Lexik anbelangt. „Das Kind frisst die Mutter.“

---

<sup>55</sup> VI,243 Verschiedenheiten

Patentrezepte für die Sprachpolitik gibt es nicht. Was die EU anbelangt, so ist eine Lingua franca unerlässlich. Es ist ein Übel, dass zur Zeit 1/3 des Verwaltungsbudgets für Übersetzungen ausgegeben wird. Mit der Erweiterung 2004 wird sich dieses Problem verschärfen. Zur Zeit klammert sich die offizielle Politik noch sehr an das Prinzip des Föderalismus. Beispiele aus Gegenden, in denen Mehrsprachigkeit eine Selbstverständlichkeit ist, etwa im Friaul, legen einem eher das Prinzip der Subsidiarität nahe. Weniger ein Nebeneinander von Sprachen wie im Föderalismus, sondern eine „Schichtung“: die Sprache der Mutter, des Vaters, der Großeltern und Verwandten [...] in der Familie (Dialekt) – die Sprache im Kindergarten („Hochsprache“) – die Sprache der Schule (Hochsprache und Englisch) – die Sprache des Gymnasiums und der Universität (Englisch, Hochsprache und weitere Fremdsprachen). Das könnte auch Verwaltungsstrukturen entsprechen (Kommune, Land, Bund, EU).

Doch auch dieses Modell privilegiert die englischen native speakers. Was diejenigen, die mehrsprachig aufwachsen, den englischen native speakers eventuell voraushaben, ist, dass ihr Kopf flexibler denken kann, sie einen weiteren kulturellen Horizont haben. Aber es ist anzunehmen, dass Amerikaner, Engländer und die anderen englischen native speakers (Australier, Iren, Neuseeländer, Kanadier ..) sich erst dann bequemen, eine Fremdsprache zu erlernen, wenn die Einsicht Humboldts, dass jede Sprache eine eigentümliche Weltansicht darstellt und darin auch der Reichtum der Welt besteht, sich auch ökonomisch auszahlt.

Dass sich das Englische immer mehr als globale Verkehrssprache durchsetzt, scheint unumkehrbar. In den Naturwissenschaften ist nur zu konstatieren, dass das Deutsche etwa als Wissenschaftssprache bereits ausgestorben ist. Nichts gegen das Englische! Philosophie, Kunst und die Wissenschaft, Humboldts drei Pfeiler der Kultur, wurden wegen des Vordringens der englischen Sprache nicht umgestürzt. Philosophie, Kunst und die Wissenschaft sind internationaler geworden. Da ist eine gemeinsame Sprache förderlich. Aber das Kreativitätspotential, sich in seiner jeweiligen Muttersprache auszudrücken, sollte grundsätzlich erhalten bleiben. Die Sprachen und Sprachniveaus, die durch die Dominanz des Englischen dem Vergessen anheimfallen, sind für immer verloren. Für sie lassen sich noch nicht einmal wie für bedrohte Tier- und Pflanzenarten so etwas wie Naturparks einrichten.

Dass sich das Englische immer mehr als globale Verkehrssprache durchsetzt, scheint unumkehrbar. Es ist eine Folge der Kolonialpolitik der letzten Jahrhunderte, die nicht rückgängig zu machen ist. Zudem verbreitet sich das Englische heute am meisten über die neuen Medien, d. h. über den Film und nicht zu vergessen über die Musik. Der Videoclip stellt übrigens bereits eine untrennbare Einheit von Sprache, Story, Musik und Bild dar: Rhythmus wird im Tanz, Filmschnitt, Kameraführung sichtbar und besonders, wenn man an den Rap denkt, auch in der Sprache. Der Sprachsinne wird andere Richtungen nehmen, andere Wege gehen. Die Zahl der verschiedenen Sprachen wird, so ist anzunehmen, immer mehr abnehmen. Was die Semantik der sterbenden Sprachen anbelangt, so werden Brocken davon in die Sprachen übergehen, die überleben. Die Ausschlachtung ethnischen Potentials ist ja längst in vollem Gange. Man denke wieder an die Unterhaltungsindustrie, an die

Musik- und Videoclipszene. Reggae, afrikanischer Ethnorock, Gamelan mögen als Stichworte genügen. Das heißt, die überlebenden Sprachen werden reicher werden. Reicher durch die Vielzahl derer, die sie sprechen. Das ist ein zentral Humboldtscher Gedanke (3.3., 3.4.). Das kann aber nicht einen Bruchteil dessen aufwiegen, was verloren geht. Indem die großen Sprachen die kleinen „fressen“, zerstören sie auf Dauer das unendliche Potential, durch das sie sich erneuern können. Eine kulturelle Verarmung als Folge des europäischen Kolonialismus konstatierte auch schon Humboldt. Zwar spricht er in der *Kawi-Einleitung* im Paragraphen 4 über die »Einwirkung außerordentlicher Geisteskraft. Civilisation, Cultur und Bildung.« von einem »schönen Vorrecht der neuesten Zeit, die Civilisation in die entferntesten Theile der Erde zu tragen [...]«, endet diesen Paragraphen aber mit den Worten:

[...] unter unserem Einfluss [bekommen] die Völker eine viel gleichförmigere Gestalt, und die Ausbildung der originellen Volkseigenthümlichkeit wird oft, auch da, wo sie vielleicht statt gefunden hätte, im Aufkeimen erstickt.<sup>56</sup>

**(9)** Zur Mediendiskussion allgemein. Die 1.3. erwähnte sensualistische Prämisse bestätigend, dass nichts sich im Bewusstsein des Menschen befinde, was nicht zuvor durch seine Sinne gegangen sei, hat ein Mensch aktuelle oder erinnerte Bilder im Kopf, Töne. Gerüche etc. und sich im Laufe seiner Geschichte viele Mittel ausgedacht und Strategien entwickelt, wie er seine Erinnerung unterstützen kann. Diese Erinnerungsstützen können meist zugleich als Kommunikationsmittel genutzt werden. Dabei wird vor allem die akustische und optische Wahrnehmungsebene benutzt. Rein technisch wäre zur Zeit z. B. schon ein Kino möglich, in dem die anderen Sinne des Besuchers ebenfalls angesprochen würden. Die Zuschauer bekämen mit der Eintrittskarte einen Mantel mit Sensoren ausgehändigt, den sie sich umhängten und der ihnen entsprechend Kälte- und Wärmeempfindungen suggerierte. Dazu würden Gerüche in den Kinosaal geblasen und abgesaugt. Damit unterschiede sich das „Leben“ von seiner Simulation auch nicht mehr »durch Geruch und taktile und thermische Eigenschaften,« wie Trabant noch konstatierte.<sup>57</sup>

Dieses Kino gäbe es längst, die Industrie würde fieberhaft daran arbeiten, es technisch zu perfektionieren, wenn dafür Bedarf vorhanden wäre. Aber das Bedürfnis danach fehlt und das aus einem einfachen Grund: Niemand unterzieht sich freiwillig einer solchen Tortur. Ein solches Kino käme einer Vergewaltigung gleich. Dadurch würde die letzte Distanz zum gezeigten Geschehen aufgehoben. Kant bemerkte das schon vor 200 Jahren, als er im Anschluss an die bereits zitierte Stelle zur Musik meinte:

Es ist hiermit fast so, wie mit der Ergötzung durch einen sich weit ausbreitenden Geruch verwandt. Der, welcher sein parfümiertes Schnupftuch aus der Tasche zieht, traktiert alle um und neben sich wider ihren Willen und nötigt sie, wenn sie atmen wollen, zugleich zu genießen; daher es auch aus der Mode gekommen ist.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> VII,31 *Kawi-Einleitung*

<sup>57</sup> Trabant 1990, S. 188

<sup>58</sup> Kant, *Kritik der Urteilskraft* § 53

Das ist kein kleiner Nebenaspekt, sondern einer von fundamentaler Bedeutung. Der Rezipient muss sich ja auch vor Wahrnehmungen schützen können. Selektion der Wahrnehmung und die Möglichkeit der Distanz dazu ist ebenso wichtig wie die Suche nach Dingen, die man wahrnehmen möchte. Das Horrorszenario, wenn einem die Wahrnehmung von anderen vorgegeben wird, malt der Film *Matrix* (USA 1999) aus. Er avancierte nicht von ungefähr zum Kultfilm. Er sprach etwas Existentielles an. Der Rezipient wird sich immer einen Freiraum wollen, in dem er selbst wählen kann, welchem Geschehen er sich hingibt und welchem nicht, in dem er selbst Herr der Lage ist.

Humboldts Konsequenz aus seinem Ansatz, radikal vom Individuum aus zu denken, dass jeder für sich versteht und dadurch jedes Verstehen zugleich ein Nichtverstehen ist, ist hier auch wieder in Anschlag zu bringen. Ohne Nichtverstehen besäße der Rezipient keinen Freiraum, in dem er sich selbst einbringen kann. Dieses Nichtverstehen muss also nicht grundsätzlich eine Tragödie darstellen wie Di Cesare meint.<sup>59</sup>

Der Rezipient möchte nicht zu viel vorgegeben haben. Man würde ihm nicht nur den Freiraum seiner Vorstellungskraft nehmen, sondern damit zugleich die Möglichkeit der Idealisierung. Das Wort „Sommer“ evoziert in einem Mitteleuropäer gewöhnlich das wonnige Gefühl von Licht und Wärme. Aber wer das Wort hört, wird sich davor hüten, auch Sonnenbrand und Mückenstiche dazu zu assoziieren. Ähnliches hätten wir aber beim „totalen Kino“ zu befürchten.

Das erklärt, warum das Buch keineswegs an Faszination verloren hat. Manchmal möchte man sich mittels Worten eben selbst seinen eigenen, nach seinen eigenen Kriterien „idealen“ Film drehen. Das erklärt auch die Enttäuschung vieler, wenn sie die Verfilmung eines Buches sehen, das sie gelesen haben. Der Film kann gar nicht dem Film entsprechen, den sie sich beim Lesen selbst für die Projektionswand ihres Vorstellungsraumes entworfen. Aber haben deshalb die zitierten Kritiker recht, wenn sie behaupten, dass die Kraft, die das zuwege bringt, immer mehr durch die Medien erlischt? Zumindest nicht unbedingt. Warum soll denn der real existierende Film und der, den ich mit meiner Vorstellungskraft gedreht habe, nicht nebeneinander existieren können? Sozusagen als Remakes nebeneinander. Warum soll denn der eine den anderen ersetzen müssen? Und warum soll denn der Vergleich von beiden nicht auch die Vorstellungskraft schulen können? Woher nehme ich denn die Bilder, die ich für meine Vorstellungskraft verwende? Aus der Erinnerung an wahrgenommene. Warum nicht auch aus der Erinnerung an Filme?

---

<sup>59</sup> In Humboldt 1998, S. 104: »Humboldts Reflexion über die Frage des Verstehens stellt zweifellos die tragische Seite seiner Philosophie der Sprache bzw. des Verstehens dar.« Cf. Welbers 2001, S. 580. Welbers spricht hinsichtlich des Verstehens und gleichzeitigen Nicht-Verstehens von einer tragischen, aber dennoch unumgänglichen Erfahrung des Menschen, »die letztlich seine Freiheit erst restlos garantiert«. Und erklärt das auf derselben Seite wie folgt: » Wir sind gerade nicht bestimmt, uns und anderen absolut als Identität statisch zu (ent-)setzen, weil wir uns dadurch illegitim die Möglichkeit der Herrschaft durch Nivellierung der anderen Individualität versprechen. Im Verstehen dagegen wissen wir um das Nicht-Verstehen des anderen, erfahren dessen Wahrheit als different zu eigenen. Das erst begründet seine Freiheit und letztlich auch unsere: Der Begriff einer Wahrheit der zugelassenen Differenz ist der Schlüssel zu Humboldts ‚Hermeneutik‘ der Toleranz.« (8.3.)

Das Problem von Wirklichkeit und Schein, das dabei auftaucht, entsteht bei jedem Medium. Platon diskutierte es anhand der Sprache. Die Sprache stellt Platzhalter für Dinge zur Verfügung, die nicht zugegen sind. Deshalb kann man sich über Dinge unterhalten, die nicht vorhanden sind. Und diese Platzhalter sind frei miteinander kombinierbar. Daher kann man im Zuhörer auch ein Bild evozieren, das dieser nie mit eigenen Augen sah. Und natürlich kann man dadurch auch Bilder imaginieren, die in der Realität nie möglich sind: Theaitetos, mit dem ich gerade spreche, fliegt.<sup>60</sup> Bei Platon waren die Dichter und Sophisten diese Staunenmacher (thaumatopoiói), die solchen Schein produzierten. Heute sind es die Regisseure. Mit allen Medien kann man lügen. Das gehört zu ihren Grundvoraussetzungen. Könnte man das nicht, wären sie unbrauchbar.

Generell kann man fragen: darf der Sinn für Sprache (verstanden als langue wie als langage) auch darauf ausgerichtet sein zu lügen? Natürlich, aber möglichst nicht immer. Der vorhin angesprochene Freiraum, in den sich der Rezipient mit seiner Vorstellungskraft einbringen kann, kann und darf seine Zeit und seinen Ort haben. Ebenso wie der bewusst produzierte Schein. Die Welt wäre sonst viel ärmer. Wenn es darauf ankommt, dass der Rezipient möglichst dieselben Vorstellungen entwickelt, die man selbst im Kopf hat, wird man alles zur Verfügung Stehende nutzen, man wird, wenn es darauf ankommt, selbst mit Händen und Füßen reden, um dieses Ziel zu erreichen. Man wird versuchen, dass der Rezipient seine Vorstellungskraft möglichst ähnlich ausrichtet wie man selbst. Ein Rest von Divergenz wird immer bleiben. Die Hauptsache, der Kommunikationsakt kann sich in der Praxis bewähren.

Neben dem eingeklagten Freiraum für den Rezipienten, verbunden mit dem Hinweis auf die Wichtigkeit von Distanz und Selektion, scheint mir noch ein weiterer Aspekt von fundamentaler Bedeutung für die Diskussion der Medien zu sein: der Zugang zu den Medien. Neue Medien sind neue Techniken und meist erst einmal teuer, weshalb sie meist nur Privilegierten zugänglich sind, die damit ihre privilegierte Position weiter ausbauen. Wer die Medien beherrscht, hat die Macht. Das galt zur Zeit des Rhetors auf der Agora wie im Medienzeitalter. Dies ist im Zeitalter der Demokratie aber von besonderer Bedeutung. In einer Demokratie soll jeder zu Wort kommen können, jeder mitreden können – sie stellt damit Humboldts Urtypus der Sprache vergrößert dar. Sicherung der Demokratie heißt daher, jeder muss Zugang zu den Medien bekommen und die Möglichkeit haben, den verantwortungsbewussten Umgang mit ihnen zu erlernen. Denn, ob mit ihnen die Repräsentationsdemokratie dahingehend organisiert werden kann, dass der Souverän, das Volk, mehr als nur alle vier bis fünf Jahre Ja und Nein zu vorgegebenen Antworten sagen kann, ist abzuwarten und hängt wohl größtenteils auch davon ab, wie sehr der Souverän selbst das überhaupt will.

Zusammenfassend kann gesagt werden, jedes Medium stellt eine Technik dar oder, um in der Terminologie Humboldts zu bleiben, ein Organon, ein Werkzeug (2.2.). Mit jedem Werkzeug kann

---

<sup>60</sup> Platon, Sophistes 263a

man verschiedene Dinge tun. Mit einer Axt kann man sich Wege durch die Wildnis bahnen oder Kleinholz für den Winter schlagen, man kann sie aber auch gegen einen Menschen erheben. Medienkritiker weisen auf die negativen Möglichkeiten hin, die die neuen Medien eröffnen. Das ist ihr gutes Recht und auch wichtig. Die Medieneuphoriker sind ebenso einseitig und weisen nur auf die Vorzüge eines Mediums hin. Auch von dieser Seite der Polarisierung in der Diskussion um die Medien, die immer wieder zu konstatieren ist und die für dieses Kapitel gliedernd genutzt wurde, wird ersichtlich, wie wichtig Bildung und Erziehung in puncto Medien sind.

Aber, und das ist ein weiterer wichtiger Aspekt, mit keinem Medium kann man alles machen. Mit einer Säge kann man Holz in Stücke schneiden, aber schlecht Radios reparieren. D. h. wenn man das eine Medium nutzt, bedeutet das nicht, das andere sei schlecht. Es kommt immer auf den Zweck an, wozu man ein Organon nutzt oder allererst entwickelt. Zur Zweckbestimmung aber gehört Reflexion. Diese „in ständiger Rücksicht auf Humboldt“ für die Sprache im Medienzeitalter zu leisten, war Ziel dieser Kompilation. Ohne Zweckbestimmung wird das Medium zur alleinigen Botschaft. Humboldts Urtypus der Sprache kann hier nach wie vor zur Orientierung dienen. Ich denke, dieser Urtypus selbst ist in der Diskussion deutlicher geworden. Zweck ist das Gespräch (5.3.3) untereinander, über die Räume und über die Zeiten hinweg, mit Bildern, mit Worten, und wenn es sein muss, auch mit Händen und Füßen. Dass das Offenhalten und die Erweiterung dieser Möglichkeit kein Selbstzweck ist, beweist, wenn man sein Gegenteil bedenkt: das Schweigen.