



Rudolf Arnheim an seinem Schreibtisch, September 1999. Foto: Sabine Lenk

Rudolf Arnheim

Die Verkoppelung der Medien¹

Was ich hier als die Geschichte einer Idee beschreibe, bezieht sich nicht auf deren allgemeinen kulturellen Stellenwert, sondern beschränkt sich auf die Entwicklung meines eigenen Denkens während einer zentralen Phase unseres Jahrhunderts. Die Geschichte beginnt in den zwanziger Jahren, als ich mich als Filmkritiker mit den spezifischen psychologischen Bedingungen des neuen Mediums auseinandersetzte. Zu dieser Zeit bot sich mir eine einzigartige Gelegenheit, wie sie sich ähnlich auch Astronomen im Fall einer Sonnenfinsternis präsentiert, nämlich das vorübergehende Fehlen eines wesentlichen Aspekts der gewohnten Realität. Wenn die innere Form der Sonne vor unseren Augen verdeckt wird, so wird deren äußere Kontur umso deutlicher sichtbar.

Entsprechend lieferte der Stummfilm, wenn er mit Werken von künstlerischer Qualität aufwartete, die ästhetische Überlegungen rechtfertigten (wie etwa die Filme von Chaplin, Eisenstein oder Pudowkin), ein Medium bewegter photographischer Bilder, das der gewöhnlichen Wahrnehmung fast entsprach, jedoch der Dimension des Tons entbehrte. Diese einzigartige Situation erlaubte es mir, die formalen Ausdrucksmöglichkeiten des bewegten photographischen Bildes sowie dessen Dimensionen symbolischer Handlung zu untersuchen. (Eine ähnliche Gelegenheit – in diesem Falle handelte es sich allerdings um eine auditive Welt ohne visuelle Komponente – bot sich in der Kunst des Hörspiels, die ich in einem Buch erörtert habe, das zuerst 1936 auf Englisch erschien [vgl. Arnheim 1972 u. 1979].

Das Fehlen des Tons war jedoch nicht der einzige Unterschied zwischen dem Stummfilmbild und der wahrgenommenen Wirklichkeit der äußeren Welt. Es fehlte ebenso die Farbe, und das Bild war in einen rechteckigen Rahmen eingeschlossen. Darüber hinaus war es dem Film möglich, die Raamtiefe zu reduzieren und die räumlichen Bedingungen der Fläche zu erkunden. In meinem 1932 veröffentlichten Buch *Film als Kunst* [Arnheim 1974] habe ich systematisch dargestellt, daß gerade das Fehlen von Komponenten des Realen das Medium befähigte, die Tugenden des künstlich Gemachten in den Vordergrund zu rücken.

1 Dieser hier erstmals in deutscher Sprache publizierte Text erschien ursprünglich unter dem Titel „Composites of media: the history of an idea“ in: *Michigan Quarterly Review*, 38, 4 (Fall 1999), 558-61. Die in eckigen Klammern stehenden Literaturverweise wurden redaktionell eingefügt [Anm. der Red.].

Diese negative Wertbestimmung durch Subtraktion war keineswegs neu, weder in den Künsten noch in der Naturwissenschaft. Es handelte sich dabei um ein althergebrachtes Prinzip der Sparsamkeit, demzufolge eine wahre Aussage nichts enthalten darf, was über das Notwendige hinausgeht. Doch gab es einen Unterschied zwischen früheren Fällen und dem hier zur Diskussion stehenden: zum Beispiel mußte die gegenständliche Malerei mit vom Künstler geschaffenen oder entdecktem Material auf eine gegebene Wirklichkeit reagieren. Im Falle des Stummfilms jedoch galt es, die gegebene photographische Wirklichkeit mittels ihrer Mängel zu verwirklichen. Eben diese Mängel habe ich in meiner Theorie der Filmkunst im Detail untersucht.

Solange das Medium sich selbst überlassen wurde, funktionierte das Kino sehr gut; doch geriet es in eine ästhetische Krise als technische Erfindungen und ein populärer Appetit nach Lebenslichkeit die Reinheit des Mediums bedrohten. Insbesondere der gesprochene Dialog verwüstete den künstlerischen Ausdruck. Als Beispiel für diesen tragischen Konflikt führe ich hier nur Chaplin's *DER GROSSE DIKTATOR* [*THE GREAT DICTATOR*, USA 1940] an, in dem die visuellen Bilder und das gesprochene Wort einander gegenseitig zunichte machten. Es blieb nur ein heilloser Mischmasch von Stücken genialer Pantomime, Ansprachen, Predigten und Dokumentaraufnahmen aus den Archiven.

Was konnte der Verfechter des reinen Mediums zu dessen Verteidigung sagen oder beitragen? Verständlicherweise fühlte ich mich in dieser Situation an Lessings großen Aufsatz über die Grenzen von Malerei und Poesie erinnert, den er 1766 veröffentlichte [vgl. Arnheim 1977]. Die Medien, um die es ihm in seinem „Laokoon“ geht, sind andere als die, mit denen ich mich damals befaßte. Der Gegenstand, an dem Lessing seine Ausführungen entwickelt, ist die 1506 ausgegrabene hellenistische Gruppenskulptur des trojanischen Priesters Laokoon und seiner Söhne, die einem Angriff von Schlangen ausgeliefert sind. Als Theoretiker unternimmt Lessing einen beeindruckenden Vergleich zwischen der Skulptur und der literarischen Darstellung derselben Begebenheit in Vergils *Aeneis*. Er beschreibt die Art und Weise, in der der Bildhauer den Höhepunkt des dramatischen Ereignisses auswählt, im Gegensatz zur Erzählung des Schriftstellers, der den zeitlichen Verlauf darstellt. Allerdings beschränkt Lessing sich nicht auf die Unterschiede zwischen den beiden Medien. Vielmehr beschreibt er auch genau, was passiert, wenn Bildhauer oder Maler versuchen, Vergils Erzählung zu illustrieren. Er zeigt die Verkoppelung der Medien, was genau dem Problem entspricht, mit dem ich mich zu diesem Zeitpunkt konfrontiert sah.

Welchen ästhetischen Bedingungen muß die Kombination des bewegten photographischen Bildes mit gesprochenem Dialog in ein und demselben Kunstwerk genügen? Die Vielfalt der Medien innerhalb eines Werkes schien dem

Prinzip der Sparsamkeit zu widersprechen. Lessings „Laokoon“ bildet in dieser Hinsicht eine bezeichnende Analogie. In seiner Version der Geschichte macht Vergil viel Aufhebens um den gewaltigen Schrei des Priesters, der von der Schlange angegriffen wird. Der Bildhauer hat ihm jedoch den Mund nur halb geöffnet, da ein weit geöffneter Mund ästhetisch nicht zu akzeptieren wäre. Was täte nun ein Schauspieler, der diesen Schrei auf der Leinwand darzustellen hätte? Sollte er seinen Mund weit öffnen, um die Szene realistisch erscheinen zu lassen, oder sollte er diesen visuellen Effekt, der besonders in der Nahaufnahme beunruhigend wirkt, vermeiden? Ich erinnere hier an wiederkehrende Szenen aus frühen Tonfilmen, in denen die Nahaufnahme eines Sängers das Publikum nötigte, auf seinen geöffneten Mund zu starren.

Was sollte ein Verteidiger der Medienreinheit in dieser Lage tun? Angesichts des Wettstreits zwischen zwei Medien verfiel ich auf die folgende Lösung. Die Bilder auf der Leinwand waren in der Lage, eine künstlerisch vollständige Darstellung zu liefern; ebenso der Dialog. Die beiden Darstellungen ließen sich zu einer annehmbaren Einheit führen, wenn sie dieselbe Handlung in paralleler Weise präsentierten. Sie könnten sich sozusagen treffen, indem sie auf einer höheren Abstraktionsebene das gleiche Ziel verfolgten. Als Beispiel führte ich das Lied des 19. Jahrhunderts an, welches in ein und derselben Aufführung ein vollständiges Stück literarischer Poesie mit einer ebenso vollständigen Musik vereinigt.

In unterschiedlichem Maße haben manche Verkoppelungen der Medien in Film, Tanz, Theater und Musik diesen Kriterien entsprochen, und sie tun dies heute noch. Doch handelt es sich natürlich bei dieser sauberen Zweiteilung um einen Sonderfall, um eine Kompositionsform, die sich für solches Material eignet, in dem Widerstand, Konflikt, oder Parallelen eine zentrale Rolle spielen (z.B. wenn zwei miteinander im Wettstreit stehende Handlungen zu einer Spannung über Sieg und Niederlage Anlaß geben). Eine solche Dualität trifft jedoch in den meisten Fällen nicht zu, wo eine Vielfalt von Medien in einem Ganzen zusammenwirken. Ich hatte diese Einschränkung in meiner Verteidigung der neuen Medien gegen die mehr oder weniger aufrührerische Komplexität von Bild und Ton in der ‚wirklichen‘ Welt übersehen. Wenn ich auf die Situation in den zwanziger Jahren zurückblicke, dann erstaunt mich meine Blindheit gegenüber der obersten Regel der Gestaltpsychologie, die auf das Zusammenwirken aller Komponenten im Rahmen eines hierarchisch strukturierten Ganzen abhebt. In einem solchen Ganzen gibt es und gab es alle möglichen verschiedenen Unterteilungen – nicht bloß diejenige in parallele Reihen, die ich zu meinem speziellen Zweck hervorgehoben hatte. So konnten die verschiedensten Medien zusammenwirken, wie auch in einem Orchester jedes Instrument seinen Platz

im Ganzen hat. Dabei trägt jedes Instrument seinem eigenen Charakter gemäß bei, die Bratsche anders als das Faggot, und alle zusammen im Dienste dessen, was Schönberg als den „Gedanken“ eines musikalischen Werks bezeichnet hat.

Ich sehe jetzt ein, daß es kein Werk gibt, das sich auf ein Medium beschränken läßt, wenn man den Begriff „Medium“ im weiteren Sinne faßt. Bei jedem narrativen Film handelt es sich um eine Darstellung, die sich mit den Bedingungen der Wirklichkeit auseinandersetzen muß. Die Wirklichkeit besteht auf gewissen Eigenschaften und schließt andere aus. Diese „natürlichen“ Bedingungen müssen mit den formalen Eigenschaften des Filmmediums harmonieren. Selbst ein abstrakter Film muß von etwas handeln, und diese Funktion fordert wiederum bestimmte formale Entscheidungen.

Das Medium Film profitiert, wie mir inzwischen deutlich geworden ist, von einer Freiheit, einem Bewegungsspielraum, den ich mir nicht leisten konnte in Betracht zu nehmen, als ich um die Autonomie des Kinos kämpfte. Es steht dem Film frei, Ton zu verwenden oder nicht, mit Farbe zu arbeiten oder nicht, einen begrenzten Rahmen oder einen endlosen Raum zu vermitteln; er kann die Raumentiefe ebenso ausschöpfen wie die Möglichkeiten, welche die plane Fläche bietet. Diese Freiheit rückt den Film näher an die anderen darstellenden Künste, an das Theater, den Tanz, Musik oder Pantomime. Aber der Film kann auch Dinge, welche diese nicht können. Ich würde den Film als die technisch bereicherte Version einer Aufführung bezeichnen. Er kann natürliche Orte liefern und ebenso unvermittelt von einem Standpunkt zu einem anderen wechseln wie von einer Totale zur Nahaufnahme. Derartige Möglichkeiten steigern die Komplexität eines Werkes, und je komplexer das Werk desto schwieriger die Komposition. Umso wichtiger wird jedoch das Gesetz der Sparsamkeit, welches vorschreibt, daß das Werk keine Komponenten jenseits der durch seine Funktion geforderten verwende.²

Insofern werden auch die kompliziertesten filmischen Werke noch immer von demselben Prinzip bestimmt, das mich dazu führte, bei den ästhetischen Regeln für den Stummfilm strikte Einschränkungen zu fordern. Innerhalb der engen Grenzen, welche die Tyrannei der Vergnügungsindustrie ihm setzt, gelingt es dem Film hier und da immer noch den strikten Anforderungen der Kunst zu genügen.

Aus dem Amerikanischen von Johannes von Moltke

2 Ich bin an dieser Stelle Herrn Dr. Thomas Strauch für seine Anregungen dankbar.

Literatur

Arnheim, Rudolf (1972) *Radio: The Psychology of An Art of Sound*. New York: DaCapo.

Arnheim, Rudolf (1974) *Film als Kunst*. München: Hanser.

Arnheim, Rudolf (1977) Ein neuer Laokoon: Die Verkoppelung der künstlerischen Mittel untersucht anlässlich des Sprechfilms. In ders. *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Herausgegeben v. Helmut H. Diederichs. München: Hanser, S. 81-112.

Arnheim, Rudolf (1979) *Rundfunk als Hörkunst*. [Erstpublikation des deutschsprachigen Originaltextes] München: Hanser.