

Meiner

Stefan Hoffmann

Geschichte des Medienbegriffs

Archiv für Begriffsgeschichte · Sonderheft Jahrgang 2002

Archiv für Begriffsgeschichte

Begründet von
ERICH ROTHACKER

Im Auftrage der
Kommission für Philosophie und Begriffsgeschichte
der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz
herausgegeben in Verbindung mit
HANS-GEORG GADAMER und KARLFRIED GRÜNDER
von
GUNTER SCHOLTZ

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Stefan Hoffmann

Geschichte
des Medienbegriffs

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Im Digitaldruck »on demand« hergestelltes, inhaltlich mit der ursprünglichen Ausgabe identisches Exemplar. Wir bitten um Verständnis für unvermeidliche Abweichungen in der Ausstattung, die der Einzelfertigung geschuldet sind. Weitere Informationen unter: www.meiner.de/bod.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN: 978-3-7873-1607-6

ISBN eBook: 978-3-7873-2892-5

© Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg 2002. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Gesamtherstellung: BoD, Norderstedt. Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany. www.meiner.de

INHALT

Vorbemerkung	7
I. <i>Der Medienbegriff im Spannungsfeld von Geistes-, Medien- und Kommunikationswissenschaften</i>	9
II. <i>Etymologie und lexikalischer Bedeutungswandel des Medienbegriffs</i> ...	24
A. Etymologie des Medienbegriffs	24
B. Das Fremdwort ›Medium‹ in deutschen Wörterbüchern des 18., 19. und 20. Jahrhunderts	25
III. <i>Materialität und Transparenz. Der Medienbegriff in der Aisthesislehre und in der Naturphilosophie</i>	29
A. Der ästhetische Medienbegriff	30
B. Typische Verwendungsweisen des Medienbegriffs im frühen 16. Jahrhundert	35
C. Übergänge. Von der ästhetischen zur ästhetischen und technifizierten Wahrnehmung	45
IV. <i>Die Entdeckung der Medien in der Optik und in der Akustik</i>	49
A. Medien zwischen Trennung und Vermittlung. Media diaphana und Refraktionsmedien	49
B. Medien der Klärung und der Täuschung. Metaphorische Verwendungsweisen des Refraktionsmedienbegriffs	56
C. Medium physicum und Medium mathematicum	62
D. Die Technifizierung der Aisthesis und der Medienbegriff	69
V. <i>Exkurs: Der Medienbegriff und der Sprachpurismus</i>	71
VI. <i>Der Medienbegriff zwischen Transzendenz und Immanenz</i>	73
A. Der Begriff vom raumfüllenden Medium und seine Metaphorisierung	73
B. Vom raumfüllenden zum körperfüllenden Medium	80
C. Das Medium und der Körper der Erkenntnis	82
D. Das Haupt-Medium Gottessprache	86

E. Der Medienraub als Wahrnehmungsmetapher	88
F. Medienimmanenz	92
VII. <i>Das Medium der Reflexion</i>	94
A. Das frühromantische Reflexionsmedium	94
B. Das elastische Reflexionsmedium	97
C. Das ästhetische Reflexionsmedium	98
D. Das Reflexionsmedium als Kommunikationsmedium	104
E. Eschatologie und Verdinglichung	106
VIII. <i>Harmonie und Unterdrückung. Die Wandlungen des Medienbegriffs im Mesmerismus und im spiritualistischen Magnetismus</i>	108
A. Das Fluidummedium und die Geschichte des Mesmerismus	109
B. Das wärmende und beseelende Medium	111
C. Die Abkehr vom mesmeristischen Medienbegriff in der spiritualistischen Schule	112
D. Menschmedium und gewaltsame Medienvermittlung	113
IX. <i>Das leere Medium. Vom Ende des raumfüllenden Äthermediums in der Physik</i>	122
A. Materielle und immaterielle Vermittlung	122
B. Vom Dingmedium zum leeren Medium	124
X. <i>Das Medium ist immer nur das Medium. Spiritistische Medien</i>	128
A. Spiritistische Medieneschatologie	129
B. Das spiritistische Medium	130
C. Gemeinsame Aspekte der Begriffsentwicklung im Spiritismus, im Mesmerismus und in der Physik	134
XI. <i>Menschliches und technisches Medium</i>	137
A. Das Medium und die innere Stimme	140
B. Das Automatenmedium	147
XII. <i>Die Medienbegriffsgeschichte und einige Positionen der Medienforschung in der Terminologiediskussion</i>	149
Bibliographie	161

VORBEMERKUNG

Die vorliegende Arbeit wurde 2001 von der Philosophischen Fakultät der Universität Mannheim als Dissertation angenommen.

Ganz herzlich danke ich der Stiftung Bildung und Wissenschaft und dem Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft für die unbürokratische finanzielle Förderung meiner Promotion.

Von der Stiftung Kommunikations- und Medienwissenschaften erhielt ich für diese Arbeit eine Auszeichnung – auch dafür bin ich sehr dankbar.

Schließlich danke ich den Herausgebern des Archivs für Begriffsgeschichte und dem Felix Meiner Verlag für das Interesse an meiner Arbeit und für die Veröffentlichung als Sonderband des Archivs.

S. H.

I. DER MEDIENBEGRIFF IM SPANNUNGSFELD VON GEISTES-, MEDIEN- UND KOMMUNIKATIONSWISSENSCHAFTEN

Auch das Wort ›Medium‹ ist ein interessantes Wort und ist nicht ganz so einfach zu verstehen, wie man im ersten Augenblick glaubt.

Hans-Georg Gadamer¹

Schon seit Jahrzehnten sehen viele Vertreter krisengeschüttelter geistes- und sozialwissenschaftlicher Disziplinen in der Medienforschung ein verlockendes Arbeitsgebiet. Diese Attraktivität ist angesichts der zunehmenden Bedeutung der Kommunikations- und Massenmedien als soziales Totalphänomen nicht weiter erklärungsbedürftig. Scheinbar zahlen sich aber solche interdisziplinären Begegnungen für die aus wissenschaftshistorischer Perspektive originären Disziplinen der Medienforschung – also für die Publizistik- und die Kommunikationswissenschaft – nicht immer aus. Einigen Fachvertretern sind vor allem die medienforschenden Philologen nicht geheuer, die seit den siebziger Jahren in Abgrenzung von der sozialwissenschaftlich ausgerichteten Medien- und Kommunikationsforschung *Medienwissenschaft* betreiben. Die Empiriker und die Soziologen unter den Medienforschern reagieren auf das fächerübergreifende Interesse der Geisteswissenschaftler immer wieder mit wissenschaftspolitischen Abwehrstrategien.² Die Auswirkungen solcher Fehden sind auch in der aktuellen Diskussion des Grundbegriffs *Medium* spürbar, der in allen Disziplinen der Medienforschung zentral ist. Vor allem den Philologen wird in diesem Zusammenhang ein gespanntes Verhältnis zum Medienbegriff zugeschrieben. Aber auch der Einfluß des allgemeinen Sprachgebrauchs wird kritisch registriert. Stein des Anstoßes ist hauptsächlich die vermeintliche semantische Verwässerung im Zuge der Bedeutungserweiterung des Medienbegriffs durch Fachfremde. Die Vieldeutigkeit von *Medium* mißfällt etwa dem Kommunikationswissenschaftler GERHARD MALETZKE. Er plädiert dafür, durch die Ausarbeitung einer präziseren kommunikationswissenschaftlichen Terminologie gegenzusteuern.³ Für *Medium* gelte, was wissenschaftliche Begriffe im allgemeinen ausmache: Der Wissenschaftler müsse »den Begriff so eindeutig bestimmen, daß dieser konsistent verwendet werden

¹ HANS-GEORG GADAMER: Kultur und Medien. In: Zwischenbetrachtungen im Prozeß der Aufklärung. Jürgen Habermas zum 60. Geburtstag, hg. von AXEL HÖNNETH u.a. (Frankfurt/M. 1989) 715.

² KNUT HICKETHIER: Medienkultur und Medienwissenschaft. In: [Medien]. Dreizehn Vorträge zur Medienkultur, hg. von CLAUD PIAS (Weimar 1999) 199–219, insbesondere 203 f.

³ GERHARD MALETZKE: Kommunikationswissenschaft im Überblick (Opladen 1998) 50.

kann und sich hinreichend von den benachbarten Begriffen abgrenzen läßt; ferner sollte der Begriff für den wissenschaftlichen Gebrauch seiner Wertakzente entkleidet werden – nicht aus prinzipiellen Gründen, sondern um der semantischen Zweckmäßigkeit willen; und schließlich sollten die Merkmale des Begriffs möglichst weitgehend operationalisierbar sein [...].⁴ Auch für den Kommunikationswissenschaftler KLAUS MERTEN sind semantische Abgrenzung und Reduktion probate Mittel im Kampf um den seiner Ansicht nach bislang nicht zufriedenstellend definierten Begriff *Medium*. Die Polysemie von *Medium* führt er auf einen illegitimen Gebrauch des Wortes zurück: »Die auch kommunikationswissenschaftlich mehrdeutige (polyseme) Verwendung des Begriffs *Medium* macht unübersehbar auf einen unzulässigen Umgang mit diesem Begriff aufmerksam.«⁵ Die kommunikationswissenschaftliche Abgrenzungsstrategie zielt darauf ab, das Bedeutungsspektrum von *Medium* durch die Ausblendung randständiger und störender Bedeutungsvarianten auf bestimmte zentrale Verwendungsweisen einzuengen. Diese Reduktion einer komplexen Semantik ist in der Sprachpraxis unbestreitbar notwendig, damit (alltagssprachliche und fachsprachliche) Kommunikation einigermaßen reibungslos funktionieren kann. In der Fachsprache kommt zu diesem Erfordernis noch das Bedürfnis der Akteure hinzu, sich mit Hilfe wohldefinierter Begriffe in geeigneter Weise inhaltlich oder auch theoriepolitisch gegenüber der Fachkonkurrenz abzusetzen. Wie werden solche Strategien eigentlich aus berufener, sprachphilosophischer Perspektive eingeschätzt? HANS-GEORG GADAMER streitet deren Berechtigung zwar nicht ab, gibt aber dennoch zu bedenken, daß auch die fachsprachliche Verpflichtung auf zentrale Bedeutungen niemals eine dauerhafte sein könne. Verantwortlich hierfür sei eine grundlegende, grenzüberschreitende Eigenschaft der Sprache, die terminologische Erstarrung von Wörtern in jedem Fall zu überwinden. Der Versuch, den künstlichen Charakter eines Terminus aufrechtzuerhalten, laufe dieser Eigenschaft zuwider und sei daher von vornherein zum Scheitern verurteilt. Die terminologische Anstrengung erscheint Gadamer geradezu als verbrecherischer Akt. Er kehrt daher den Illegitimitätsvorwurf gegenüber der umgangssprachlichen und unpräzisen Wortverwendung, wie er in MERTENS Argumentation anklingt, um und wendet ihn gegen die Sprachhermetiker selbst: »Gegenüber dem Bedeutungsleben der Worte der gesprochenen Sprache, von dem Wilhelm von Humboldt gezeigt hat, daß ihm eine gewisse Schwankungsbreite wesentlich ist, ist der Terminus ein erstarrtes Wort und der terminologische Gebrauch eines Wortes eine Gewalttat, die an der Sprache verübt wird.«⁶ Eine Gewalttat, die nicht ungesühnt bleibt. Aus GADAMERS Sicht ist eine Terminologie notwendigerweise und naturgemäß auf

⁴ Ebd. 31 f.

⁵ KLAUS MERTEN: Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Bd. 1/1: Grundlagen der Kommunikationswissenschaft (Münster 1999) 133.

⁶ HANS-GEORG GADAMER: Wahrheit und Methode (Tübingen ³1972) 392.

Sand gebaut, denn sie verspreche zwar semantische Präzision, Festlegung und (kontrollierbare) Erstarrung, könne aber letztendlich immer nur mit lebendiger Sprache dienen und sei somit untrennbar mit dem allgemeinen Sprachgebrauch verknüpft: »Man wird daher auch als Interpret wissenschaftlicher Texte stets mit dem Nebeneinander des terminologischen und des freieren Gebrauchs eines Wortes rechnen müssen.«⁷ Darüber hinaus hat eine Terminologie nicht nur mit dem freieren Sprachgebrauch zu rechnen, sondern auch mit der Konkurrenz weiterer Fachsprachen, die den jeweiligen Wortkörper möglicherweise mit ganz anderen Begriffen verknüpfen. Offenbar neigt also der Sprachgebrauch dazu, wo immer es möglich ist, die terminologische Erstarrung aufzuweichen. Übrigens gilt dieser Befund gleichermaßen für Terminologien, die mit neugebildeten Wörtern arbeiten, denn gegen eine Vereinnahmung durch den allgemeinen Sprachgebrauch sind letztendlich auch die Neologismen nicht gefeit. Damit scheint die Einschätzung des Sprachphilosophen näher an der Realität der Sprachpraxis zu sein. Ist dann aber die Vorstellung von einer präzisen Fachsprache ein Phantasma der philologisch Unkundigen? Wohl kaum, denn nicht nur Naturwissenschaftler oder Empiriker brauchen eine verlässliche Terminologie; auch vom Philologen wird zu Recht begriffliche Präzision erwartet. Für die philologischen Fächer, aber auch in anderen Geisteswissenschaften, kompliziert sich darüber hinaus die terminologische Lage nicht nur wegen des schwebenden Charakters der Begriffe, sondern vor allem durch die sprachliche Beschaffenheit der Forschungsgegenstände selbst. Insgesamt prägt das Bewußtsein von der ständigen Begriffsbildung durch und in der Sprache die geisteswissenschaftliche Arbeitsweise. Ständiger Bedeutungswandel ist also eine Konstante nicht nur der Alltagssprache, sondern auch aller Fachsprachen. Im Unterschied zum allgemeinen Sprachgebrauch, wo die Erosionen, die Verschüttungen und Neuformierungen des Bedeutungswandels nicht intendiert und weitgehend unbewußt ablaufen, haben Veränderungen in den fachsprachlichen Semantiken ihre Ursache vor allem in der wissenschaftlichen Arbeit am Begriff. Beide Bewegungen des Sprachwandels – die intendierte und die unbewußte – gehen aber in den Fachsprachen unkontrollierbar ineinander über, weil fachsprachliche Ausdrücke sehr häufig auch Einzug in andere, möglicherweise konkurrierende Wissenschaften oder eben in den allgemeinen Sprachgebrauch halten. Für das Wort *Medium* gilt das heute in besonderem Maße: Es ist ein Terminus in verschiedenen Wissenschaften und es ist gleichzeitig ein schillerndes Wort der Umgangssprache. Wer am Begriff *Medium* arbeiten will, muß diesen Umstand berücksichtigen. Die Disziplinen der Erforschung des Bedeutungswandels – also die Begriffsgeschichte, die Metaphorologie und die historische Semantik – erheben darüber hinaus den Anspruch, theorierelevante Ergebnisse zu liefern.⁸ Eine Geschichte des Medienbegriffs sollte sich dement-

⁷ Ebd.

⁸ Zu diesem Anspruch vgl. etwa RALF KONERSMANN: Der Schleier des Timanthes. Perspek-

sprechend nicht zuletzt auch von theoretischen Interessen leiten lassen und darf sich nicht darauf beschränken, lediglich Bedeutungsvarianten aufzulisten. Die vorliegende Untersuchung ist eine Begriffsgeschichte in diesem Sinne. Anders als bei den zitierten Wissenschaftlern MALETZKE und MERTEN werden randständige und vermeintlich überholte Varianten nicht ausgeblendet. Es wird vielmehr der Nachweis erbracht werden, daß erst durch die Berücksichtigung älterer Begriffsbedeutungen Impulse von der Medienbegriffsdiskussion für eine Weiterentwicklung der Medientheorie ausgehen können.

In den letzten Jahren wird verstärkt eine Terminologiediskussion geführt – zuerst und hauptsächlich von publizistik- und kommunikationswissenschaftlicher Seite, und hier nicht nur von MERTEN und MALETZKE.⁹ Diese Ansätze zielen zwar in der Regel auf jeweils fachspezifische Themen, verdienen aber dennoch die Beachtung aller Disziplinen der Medienforschung. Problematisch erscheinen in diesem Zusammenhang aber nicht nur die bereits erwähnten Abwehrreflexe.

tiven der historischen Semantik (Frankfurt/M. 1994) 42f. KARLHEINZ BARCK/MARTIN FONTIUS/WOLFGANG THIERSE: Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe. In: Weimarer Beiträge 36, 2 (1990) 181–202, hier: 182f. KARLHEINZ STIERLE: Historische Semantik und die Geschichtlichkeit der Bedeutung. In: Historische Semantik und Begriffsgeschichte, hg. von REINHART KOSELLECK (Stuttgart 1978) 165ff. THEODOR W. ADORNO: Philosophische Terminologie. Bd. 2 (Frankfurt/M. 1992) 13. CLEMENS KNOBLOCH: Überlegungen zur Theorie der Begriffsgeschichte aus sprach- und kommunikationswissenschaftlicher Sicht. In: Archiv für Begriffsgeschichte 35 (1992) 7–24.

⁹ Terminologiediskussionen in diesem Sinn finden statt in: ROLAND BURKART: Was ist eigentlich ein Medium? In: Die Zukunft der Kommunikation: Phänomene und Trends in der Informationsgesellschaft, hg. von MICHAEL LATZER u.a. (Innsbruck/Wien 1999) 61–69. K. MERTEN: Kommunikationswissenschaft. Bd. 1/1, a.a.O. [Anm. 5] 133–138. ULRICH SAXER: Der Forschungsgegenstand der Medienwissenschaft. In: Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 15/1), hg. von JOACHIM-FELIX LEONHARD u.a. (Berlin 1999) 1–14, hier: 4–6. G. MALETZKE: Kommunikationswissenschaft, a.a.O. [Anm. 3] 50–54. ROLAND BURKART: Kommunikationswissenschaft (Wien 1998) 38–42. CHRISTA KARPENSTEIN-ESSBACH: Medien als Gegenstand der Literaturwissenschaft. Affären jenseits des Schönen. In: Bildschirmfiktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien, hg. von JULIKA GRIEM (Tübingen 1998) 13–32. WERNER FAULSTICH: Medientheorien (Göttingen 1991) 7–14. KNUT HICKETHIER: Das »Medium«, die »Medien« und die Medienwissenschaft. In: Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft, hg. von RAINER BOHN u.a. (Berlin 1988) 51–74. Ältere Definitionen aus den Jahren 1963–1984 faßt POSNER zusammen: ROLAND POSNER: Nonverbale Zeichen in öffentlicher Kommunikation. Zu Geschichte und Gebrauch der Begriffe »verbal« und »nonverbal«, »Interaktion« und »Kommunikation«, »Publikum« und »Öffentlichkeit«, »Medium«, »Massenmedium« und »multimedial«. In: Zeitschrift für Semiotik 7/3 (1985) 235–271, hier: ab 253. Zu den wichtigsten dieser älteren Ansätze gehören: FRIEDRICH KNILLI: Medium. In: WERNER FAULSTICH: Kritische Stichwörter Medienwissenschaft (München 1979) 230–251. HELMUT SCHANZE: Medienkunde für Literaturwissenschaftler (München 1974) 21–37. HARRY PROSS: Medienforschung (Darmstadt 1972). GERHARD MALETZKE: Psychologie der Massenkommunikation (Hamburg 1963) 76–77 u.a.

Ungünstig wirkt sich auch die systematische Mißachtung der historischen Dimension der Begriffsklärung aus. Dabei liegt es auf der Hand, daß grundsätzlich jede Anstrengung zur Begriffsklärung historisch verfährt, wenn sie sich nicht nur gegen Termini anderer Fachsprachen oder gegen die Umgangssprache abgrenzt, sondern auch veraltete Bedeutungsvarianten aussortiert. Als veraltet und historisch können ausgeschlossene Bedeutungen dann gelten, wenn eine neue Begriffsdefinition weitgehend abgeschlossen und eine überwiegende Anzahl von Fachwissenschaftlern endgültig von der Nichtigkeit einer bisher gängigen Begriffsbedeutungsvariante überzeugt ist. Über diese simple Ausschlußoperation hinaus ist aber schon jegliche Begriffsbildung per se historisch. Ein Beispiel kann das verdeutlichen: Mit dem Klärungsversuch des Medienwissenschaftlers WERNER FAULSTICH werden die aporetischen Komplikationen, die durch die Mißachtung der historischen Dimension jeder Begriffsarbeit entstehen können, deutlich.¹⁰ Wie schon die genannten Kommunikationswissenschaftler grenzt auch er sich gegenüber unerwünschten Bedeutungen ab, indem er deren fachsprachliche Irrelevanz herausstellt: »Fachspezifische Medienbegriffe wie in der Psychologie, in der Pädagogik und in den Geisteswissenschaften sollen hier ausgeklammert werden. In allen diesen Fällen, in denen das Wort ›Medium‹ ja nicht im Zentrum des Gegenstandsbereichs und der Aufmerksamkeit steht, wird der Begriff entweder sehr speziell oder nur analog, im übertragenen Sinn gebraucht, und jeweils dominiert der Charakter des Instrumentellen. Daß einzelne Bedeutungselemente verschiedener Medientheorien hier mehr oder weniger Eingang gefunden haben, sei unbestritten.«¹¹ FAULSTICH hat erkennbare Schwierigkeiten, einen begrifflich distinkten Abstand zu den genannten Wissenschaften zu halten, und diese Kalamitäten haben letztendlich mit der Historizität von Bedeutung zu tun. Zur Verdeutlichung dieser Kritik müssen wir seinen Argumentationsgang etwas genauer verfolgen. Er spricht an einer Stelle vor dem oben zitierten Resümee noch deutlicher davon, daß die Varianten, die er aus dem Spektrum der legitimen Bedeutungen ausschließt, lediglich Metaphern seien: »Das Wort ›Medium‹ wird hier demnach nur im uneigentlichen Sinne verwendet; sein alltäglicher, ganz allgemeiner Sinn (›Vermittelndes‹) wird angereichert mit der gewünschten konkreten Bedeutung – eine bloße Analogiebehauptung.«¹² Diese Beobachtung ist zweifelsohne korrekt, denn es ist immer von einem gewissen Grad an Metaphorizität auszugehen, wenn es um das Etablieren neuer Wörter und Begriffe geht: »Die allgemeine Funktion der Metapher besteht darin, die Sprache zu erweitern, zu sagen, was man mit den wörtlichen Bedeutungen allein nicht sagen

¹⁰ W. FAULSTICH: Medientheorien, a.a.O. [Anm. 9]. Es handelt sich allerdings um einen einleitenden Text Faulstichs. Ausführliche historische Recherche kann hier naturgemäß nicht im Vordergrund stehen.

¹¹ Ebd. 14.

¹² Ebd. 13.

kann.«¹³ Metaphernbildung stellt sich aus dieser Perspektive als grundlegende und spracherweiternde Fähigkeit aller (innovativen) Sprecher dar. Hierbei handelt es sich um einen Befund, der auch für die Fachsprachen gilt. Weit davon entfernt, lediglich ein Mittel rhetorischer Ausschmückung zu sein oder den Tatbestand einer illegitimen Bedeutungsaneignung zu erfüllen, ist die Metapher vielmehr die Grundform der Begriffsbildung im Versuchsstadium: »Der Raum der Metapher ist der Raum der unmöglichen, der fehlgeschlagenen oder der noch nicht konsolidierten Begriffsbildung. Die Norm der Begrifflichkeit beruht auf vorgehenden Orientierungen, die ihrerseits notwendig außerhalb des Normbereiches und seiner Systematik liegen müssen [...].«¹⁴ HANS BLUMENBERG verweist hier auf einen Bereich der Terminologien, in dem nicht nur Rationalität und Distinktion vorherrschen, sondern in dem genau die vermeintliche Illegitimität der Begriffssuche waltet: Das Wildern im fremden Gehege, das Scheitern und der erneute Versuch. Im Dickicht der Vor- resp. Unbegrifflichkeit fühlen sich die Hüter der eindeutigen Begriffe naturgemäß nicht heimisch, denn die Metapher entzieht sich einer genauen Verortung. FAULSTICHS Differenzierung zwischen der eigentlichen, terminologisch-wissenschaftlichen Begriffsbedeutung und der uneigentlichen, also ästhetischen, ist das Experiment der Festlegung einer sich entziehenden Metapher, das letztendlich scheitern muß. BLUMENBERG beschreibt den untauglichen Versuch der Einrichtung zweier semantischer Lager treffend: »Die Heimatlosigkeit der Metapher in einer durch disziplinierte Erfahrung bestimmten Welt wird am Unbehagen faßbar, dem alles begegnet, was dem Standard der auf objektive Eindeutigkeit tendierenden Sprache nicht genügt. Es sei denn, es qualifiziere sich in der entgegengesetzten Tendenz als ›ästhetisch‹. Dieses Attribut gibt die letzte, darum völlig enthemmende Lizenz für Vieldeutigkeit.«¹⁵ Wenn FAULSTICH nun den metaphorischen Charakter der von ihm ausgesonderten Medienbegriffe brandmarkt, indem er von »bloßen Analogiebehauptungen« spricht, bestreitet er genau diese grundlegende Metaphorizität jeder, eben auch der wissenschaftlichen Begriffsschöpfung. Wir haben ihm aber vor allem eine Verkennung der historischen Dimension der Begriffsbildung vorgeworfen. Diese Kritik kann nun mit Hilfe des Metaphernbegriffs genauer konturiert werden. Die Metapher hat nicht nur ihren Ort oder vielmehr ihren Un-Ort; neben der räumlichen Bestimmung gehört zu ihrer oben ausgeführten spracherweiternden Eigenschaft auch die Zeit. Die Ortlosigkeit der Metapher resultiert aus ihrer übertragenden Eigenschaft, die immer auch in der vierten Dimension stattfindet. Durch die Metaphorisierung wird eine charakteristische Abfolge von Be-

¹³ PAUL HENLE: Die Metapher. In: Theorie der Metapher, hg. von ANSELM HAVERKAMP (Darmstadt 21996) 80–105, hier: 96.

¹⁴ HANS BLUMENBERG: Beobachtungen an Metaphern. In: Archiv für Begriffsgeschichte 15 (1971) 161–214, hier: 171.

¹⁵ HANS BLUMENBERG: Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit. In: Theorie der Metapher, hg. von ANSELM HAVERKAMP (Darmstadt 21996) 438–454, hier: 444.

deutungen hergestellt: Einerseits steht die Metapher zwar für eine ihrer Bildung vorausgehende Ähnlichkeit von Sachverhalten, andererseits wird diese Ähnlichkeit eben erst durch den metaphorischen Vergleich selbst eingeführt resp. verdeutlicht.¹⁶ Die Metapher führt also von vorgängigen und im Sprachgebrauch üblichen zu neuen Bedeutungen, weil sie bisher unbekannte Bedeutungsaspekte auf der Grundlage geläufiger Varianten generiert. Demnach kann jede Form der Bedeutungsexpansion – auch die Bedeutungserweiterung durch Terminologisierung eines bereits existierenden Wortes – als Übertragung eines Wortes aus einem vorgängigen Bedeutungszusammenhang definiert werden. An einer Stelle gesteht FAULSTICH eine solche Bewegung auch zu, indem er davon spricht, »daß einzelne Bedeutungselemente verschiedener Medientheorien hier [d.h. in den der Medienwissenschaft fremden Disziplinen, S. H.] mehr oder weniger Eingang gefunden haben [...].«¹⁷ Wenn das so ist, dann muß auch die Umkehrung Gültigkeit haben: Einzelne Bedeutungselemente aus dem allgemeinen oder fachfremden terminologischen Sprachgebrauch können nicht nur, sie müssen geradezu zwangsläufig wegen der allgemeinen Metaphorizität der Begriffsbildung Eingang in den medienwissenschaftlichen Sprachgebrauch gefunden haben. Aufgrund von FAULSTICHS partieller Blindheit im Hinblick auf den historischen und metaphorschen Charakter des Grundbegriffs *Medium* bleiben interessante Aspekte der Begriffsbildung im dunkeln, weil er genau diese Umkehrung nicht akzeptiert und durch seine Ausschlußstrategien deren Relevanz für die Begriffsarbeit leugnet.

Eine solche Haltung ist paradoxerweise auch in der geisteswissenschaftlich orientierten Medienforschung durchaus nicht selten. Dementsprechend gibt es bislang keine Monographie zur Geschichte des Medienbegriffs. Eine hervorragende Materialsammlung für die Medienbegriffsgeschichte ist allerdings die vorbildliche Studie des Romanisten LEO SPITZER. Im Zusammenhang mit einer Untersuchung zur historischen Semantik des Milieubegriffs setzt er sich in *Milieu and Ambiance* auch mit *Medium* auseinander.¹⁸ *Medium* sei neben *Milieu* »another great word [...].« Die beiden Bedeutungsgeschichten kreuzten sich mehrmals, »just to touch each other, and as if electrified by this contact, each starts anew in a direction of its own.«¹⁹ SPITZER kommt es zwar vor allem darauf an, den Weg des Milieubegriffs von der (älteren) Physik in die Biologie, in die Soziologie, von dort in den allgemeinen Sprachgebrauch und schließlich wieder in die (neuere) Physik zu beschreiben, darüber hinaus stellt er aber in seinem Aufsatz die markantesten Stationen des Bedeutungswandels von *Medium* zu-

¹⁶ P. HENLE: Metapher, a.a.O. [Anm. 13] 87 ff.

¹⁷ W. FAULSTICH: Medientheorien, a.a.O. [Anm. 9] 14.

¹⁸ Erstveröffentlichung: LEO SPITZER: Milieu and Ambiance. In: Philosophy and Phenomenological Research III (1942) 169–218. Hier zit. nach: LEO SPITZER: Milieu and Ambiance. In: Essays in Historical Semantics (New York 1968) 179–316.

¹⁹ Ebd. 224.

mindest stichpunktartig vor.²⁰ *Medium* als Terminus der Wahrnehmungstheorie und der Optik taucht laut SPITZER im Englischen zum ersten Mal gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf. Es sei in dieser Bedeutungsvariante als Übersetzung des griechischen *meson* aufgekommen, das seinerseits schon ein Terminus der antiken Aisthesislehre gewesen sei.²¹ Am Beispiel ISAAC NEWTONS zeigt SPITZER, wie der Terminus zur Bezeichnung der unterschiedlichsten Phänomene dient: nicht nur für die Übertragungsmedien der Anziehungskräfte, sondern auch für die durchscheinenden Körper und Fluida, die sogenannten *Media diaphana*. Damit sind im Prinzip alle mehr oder weniger lichtdurchlässigen Stoffe oder Körper gemeint. Einer allgemeinen Begriffsbestimmung zufolge gilt laut SPITZER: »The one interpretation which is always fitting is simply ›element‹ (or substance)« – ein Element, das eine bestimmte Funktion hat: »Thus, regardless of the multiplicity of reference of which *medium* is capable, there is perhaps one ›meaning‹ throughout: an element envisaged as a factor.«²² Eine weitere Bedeutungsvariante von *Medium*, die SPITZER auf das griechische *meson* zurückführt, ist der Moralbegriff der *goldenen Mitte*. Diese Bedeutungsvariante ist im spätklassischen Latein bis zur Renaissance zu finden. Er zeigt abschließend, wie die Humanisten *Medium* in diesem Sinne ins Französische mit (*juste*) *milieu* übersetzen und verfolgt den Medienbegriff nicht weiter.²³

Die Bezüge des Medienbegriffs zum Natur- und Elementbegriff analysiert JOCHEN HÖRISCH in seinem Aufsatz *Die Medien der Natur und die Natur der Medien*, zwar ohne eine vollständige Geschichte des Medienbegriffs schreiben zu wollen, aber doch mit einem definitonischen Anspruch.²⁴ Seine Ausführungen beziehen sich anfangs auf ein bestimmtes naturphilosophisches Verständnis des Medienbegriffs, das im Verlauf der Argumentation mit aktuellen Verwendungsweisen kontrastiert wird. Als *Medien* habe man lange Zeit die Elemente bezeichnet, »in denen sich göttlich-geistige Momente und Tendenzen latent zu erkennen geben konnten.«²⁵ Um 1800 habe man dann – getreu SPINOZAS Formel *deus sive natura* – die Naturelemente nicht mehr nur als Medien der Übertragung transzendenter Botschaften verstanden, sondern die Natur selbst als mediale Botschaft begriffen. Mit dem Aufkommen des Spiritismus und der Entwicklung technischer Medien im 19. Jahrhundert habe sich der Begriff dann denkbar weit von der Natur und den Elementen entfernt und bezeichne nun im Okkultismus Subjekte und Kommunikationstechniken im Zusammenhang mit den neuen, audiovisuellen Medien. Die neuen Medien seien, so die Pointe dieser

²⁰ Ebd. 223, 202–211 und 273–279 (Anmerkungen).

²¹ Ebd. 274.

²² Ebd. 205.

²³ Ebd. 209 ff.

²⁴ JOCHEN HÖRISCH: *Die Medien der Natur und die Natur der Medien*. In: *Zum Naturbegriff der Gegenwart*, hg. von JOACHIM WILKE. Bd. 2 (Stuttgart 1994) 122–137.

²⁵ Ebd. 130.

Ausführungen, wegen ihrer Transzendenzlosigkeit auf dem Niveau SPINOZAS, GOETHEs und HEGELs: sie ersetzen Transzendenz durch Transparenz.²⁶ Ähnlich wie SPITZER versucht auch HÖRISCH, kultur- und denkgeschichtliche Bezüge herzustellen. Wo es aber jenem grundsätzlich um eine genaue Darstellung der Begriffsgeschichte als Sukzession von Bedeutungen geht, steht hier die Zuspitzung motifgeschichtlicher Aspekte im Vordergrund.

HANS-DIETER BAHR dagegen leitet eine Begriffsbestimmung von *Medium* aus der Philosophiegeschichte her.²⁷ Die eigentliche Begriffsentwicklung setzt aus seiner Perspektive mit dem syllogistischen Mittelbegriff ein: Ein Mittelbegriff (*Medium*) taucht in zwei zu vermittelnden Sätzen (Prämissen) auf und wird im Schlußsatz getilgt. Hier zeigt sich für BAHR deutlich eine »metaphysische Entscheidung«, die für die Unbestimmtheit der Begriffsverwendung verantwortlich sei. Dem *Medium* werde in seiner Eigenschaft als Vermittlungsinstanz kein Einfluß auf das erzielte Resultat zugestanden und es sinke zum indifferenten Milieu der Vermittlungen zurück.²⁸ Das ändere sich mit HEGEL, der als erster das Wort *Medium* noch in einer anderen Bedeutung als der des syllogistischen Mittelbegriffs verwende. *Medium* stehe bei ihm für das Ergebnis einer Neutralisierung extremer Gegensätze in einem Element, und es scheine zudem die »Neutralität der Mittel gegenüber ihrer Verwendungsweise« zu verkörpern. Daher werde dem *Medium* in teleologischen Systemen kein Einfluß auf »intendierte Bedeutungen« zugestanden. Lediglich in der Ästhetik werde den Darstellungsmedien »eine Art vieldeutiger Mitsprache« eingeräumt.²⁹ In Abwandlung der Hegelschen Ästhetik bereite WALTER BENJAMIN im Kunstwerk-Aufsatz erstmalig den »Weg zur Entdeckung der Medien«, das heißt ihrer Einwirkung auf das Rezeptionsverhalten und auf die ästhetischen Aussagen am Beispiel des Films.³⁰ Der Film sei dann in der philosophischen Medientheorie zum Paradigma der Verabschiedung der Repräsentation geworden, so etwa bei DELEUZE. Neben dem syllogistischen Mittelbegriff, dem neutralen Mediensubstrat HEGELs und dem ästhetischen *Medium*, kommen für BAHR noch weitere philosophische Verwendungsweisen von *Medium*, etwa im Sinne von *Mittler* oder *Bote*, *Mittel* und schließlich *Öffentlichkeit*, in Betracht. Der Bote als kommunikatives Subjekt sei gleichermaßen passive und aktive Vermittlungsinstanz, denn er sei einerseits selbst Empfänger einer Botschaft, die er andererseits an einen Empfänger weiterzugeben habe. Eine solche Konstellation sei auch in der grammatischen Terminologie festzustellen, wo *Medium* eine Verbform zwischen Aktiv und Passiv bezeichne. Mit dem Auf-

²⁶ Ebd. 131 ff.

²⁷ HANS-DIETER BAHR: Medien-Nachbarwissenschaften I: Philosophie. In: Medienwissenschaft: ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft; Bd. 15) (Berlin 1999) 273–281.

²⁸ Ebd. 273.

²⁹ Ebd. 274.

³⁰ Ebd.

kommen von Trägermedien habe sich dieser Medienbegriff wiederum gewandelt: Der Bote sei hier zum bloßen Träger von Information geworden, so daß die Reproduktion der Nachricht bei der Übergabe entfalle. Das Medium – verstanden im Sinne von *Mittel* oder *Instrument* – zeichne sich durch seine Disponibilität aus. McLUHANS These vom Medium, das selbst die Botschaft sei, werde so erst in ihrem »nicht-magischen« Kern verständlich.³¹ Sie besage, daß in der Verwendung jeweils verschiedener, disponibler Medien zusätzlich zur eigentlichen Botschaft konnotativ weitere Botschaften lägen, die entschlüsselt werden könnten. Die Disponibilität der Mittel sei aber in McLUHANS Theorie sozial im Sinne von Gebrauchsvorschriften eingeschränkt. Medien könnten deshalb auch als Anzeichen für gesellschaftlich erzwungene Bedingungen verstanden werden. BÄHR weist in aller Kürze auf einige wichtige Verwendungsweisen des Medienbegriffs hin, ohne explizit den Anspruch auf eine umfassende begriffsgeschichtliche Darstellung zu erheben. Ihm geht es bei seiner Darstellung vielmehr um die Verdeutlichung philosophischer Themen, die in der Medientheorie eine gewisse Rolle spielen. Er konstatiert zwar einen »schillernden Gebrauch des Ausdrucks, in welchem verschiedenste Aspekte auftauchen und wieder verschwinden.«³² Mindestens vier Aspekte, die so schnell nicht verschwunden sind, als daß man sie ohne weiteres übersehen sollte, nennt BÄHR allerdings nicht: die antike Aisthesislehre, die mittelalterliche Optik, die Dioptrik und die frühe, mechanistische Physik. Wobei BÄHR allerdings zugestanden sei, daß diese Bereiche nicht notwendigerweise als Bestandteile seines Untersuchungsbereich, der Philosophiegeschichte, betrachtet werden müssen. In all diesen genannten Disziplinen spielt *Medium* aber als Terminus eine wichtige Rolle, wie im Verlauf der vorliegenden Untersuchung deutlich werden wird. In dem konzisen und dichten Überblick BÄHRs vermißt man insbesondere eine Stellungnahme zur wirkungsmächtigen Tradition des ästhetischen Medienbegriffs, die sich beispielsweise bei den Vorsokratikern, bei ARISTOTELES oder auch in den Schriften seiner Kommentatoren zeigen ließe. BÄHR spricht lediglich sehr allgemein davon, daß dem syllogistischen Mittelbegriff eine »bestimmte Ontologie« im aristotelischen Denken entspreche, demzufolge Materie als indifferentes Substrat ausschließlich von außen geformt werde.³³ Gerade der ästhetische Medienbegriff muß in einer historischen Untersuchung zum Medienbegriff herausgestellt werden, denn er bildet die Grundlage einer wichtigen und wirkungsmächtigen Verwendungstradition von *Medium* im Deutschen. Sehr nützlich für unsere Zwecke ist BÄHRs historische Herleitung andererseits aber, weil dort zum syllogistischen oder zum grammatischen Medienbegriff hinreichend Stellung genommen wird.

³¹ Ebd. 278.

³² Ebd. 273.

³³ Ebd.

VII. DAS MEDIUM DER REFLEXION

»Naturforscher und Dichter haben durch Eine Sprache sich immer wie Ein Volk gezeigt.«²⁸⁹ Keine Frage, daß mit dieser von NOVALIS ausgegebenen Devise in der Romantik – und hier insbesondere in der frühromantischen Epoche – eine programmatische Offenheit für literarisch-wissenschaftliche Grenzgänge signalisiert wird. Die terminologischen und rhetorischen Bastarde, die bei diesen Begegnungen unter regelmäßiger Mißachtung von Sprachkonventionen entstehen, bieten unserer metaphorologischen Untersuchung naturgemäß sehr geeignetes Anschauungsmaterial. Es kann daher gar nicht anders sein, als daß zu dieser Zeit die Medienmetapher nicht nur in der Philosophie und in der Literatur zu einer äußerst beliebten Trope wird – auch und gerade in der romantischen Naturwissenschaft ist *Medium* nicht selten eine Grundlage für weit ausholende Vergleiche mit ausgesprochen poetischem Charakter. NOVALIS, RITTER, BRENTANO, FRIEDRICH SCHLEGEL, SCHELLING, HOFFMANN und andere stehen mit ihren Mehrfachbegabungen für häufig und gerne beschränkte Passagen zwischen den Disziplinen. Solche Affinitäten, die mitunter zu kühnen Konzepten führen, erscheinen einer nachromantischen Naturwissenschaft mehr als suspekt, den romantischen Theoretikern dagegen gilt die Auffassung von einer grundlegenden Einheit aller Wissenschaften und Künste, wie sie beispielsweise auch NOVALIS' Entwurf einer Enzyklopädie zugrunde liegt, als zwingende Voraussetzung für eine allumfassende Welterkenntnis. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, wollen wir uns auf drei Werke beschränken, die exemplarisch für die innovativen und metaphorischen Verwendungsweisen von *Medium* in der deutschen Frühromantik stehen. In NOVALIS' Fragment *Die Lehrlinge zu Sais* finden wir eine allgemeine Bestimmung des Reflexionsmediums als Absolutum jeder Wahrnehmung und jeder Erkenntnis. Auch die Kunst kann als absolutes Medium in diesem Sinne bestimmt werden, wie am Beispiel von BRENTANOS *Godwi* gezeigt wird. Und in den Reden *Über die Religion* von SCHLEIERMACHER finden wir so etwas wie eine Bestimmung des Buches als Kommunikationsmedium.

A. Das frühromantische Reflexionsmedium

In seiner Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* arbeitet WALTER BENJAMIN die allgemeinen Grundlagen einer frühromantischen Erkenntnistheorie heraus und geht dabei insbesondere auf den Reflexions-

²⁸⁹ NOVALIS: Schriften, hg. v. PAUL KLUCKHOHN und RICHARD SAMUEL. Bd.1 (Stuttgart 1960) 84.

medienbegriff ein.²⁹⁰ Bevor dieser näher bestimmt werden kann, muß zunächst der frühromantische Reflexionsbegriff geklärt werden. Das allgemeine Begriffsverständnis geht auf FICHTE zurück und meint nicht Reflexion im Sinne einer Erkenntnis durch Anschauung, sondern im Sinne einer Selbsterkenntnis der Methode, nämlich des Denkens. Im Gegensatz zu FICHTE stellen die Frühromantiker – insbesondere F. SCHLEGEL – auf die Unendlichkeit des Reflexionszusammenhangs ab.²⁹¹ Es geht ihnen dabei nicht um ein bloßes zielloses Kreisen und Weiterlaufen des Denkens des Denkens, sondern um die Auflösung der Reflexion im Absolutum, die man sich als systematische Herstellung eines unabschließbaren Zusammenhangs durch zahllose Vermittlungsvorgänge vorzustellen hat. Jede einzelne Reflexion ist als denkendes Erfassen unmittelbar, genauso wie die Gesamtheit aller Reflexionsstufen, das Absolutum, in dem die einzelne Reflexionsform sich schließlich auflöst. Der Zusammenhang der Reflexionen dagegen ist ein mittelbarer.²⁹² Der Vermittlungszusammenhang kann als »reflexive Synthesis« beschrieben werden, so daß Erkenntnis ein Prozeß ist, »der das zu Erkennende erst zu dem, als was es erkannt wird macht.«²⁹³ Das bedeutet, daß nicht nur das erkennende Subjekt ein Reflexionszentrum ist, sondern etwa auch das Naturding. Synthesis meint dann die Einverleibung anderer Reflexionszentren durch den Erkennenden resp. die Aufhebung der Trennung: »Es gibt also in der Tat keine Erkenntnis eines Objekts durch ein Subjekt. Jede Erkenntnis ist ein immanenter Zusammenhang im Absoluten, oder wenn man will, im Subjekt.«²⁹⁴ Auf diese Weise sieht beispielsweise »Schlegel unmittelbar und ohne daß er dies eines Beweises bedürftig hielte, das ganze Wirkliche in seinem vollen Inhalt mit steigender Deutlichkeit bis zur höchsten Klarheit im Absolutum sich in den Reflexionen entfalten.«²⁹⁵ Dieses Erkenntnischema wird laut BENJAMIN vom methodischen zum »ontologischen Absolutum«, weil das »erste ursprüngliche, stoffliche Denken« ein »erfülltes substantielles« ist.²⁹⁶ Das Erkennen ist freilich dann überhaupt nicht mehr von der Wahrnehmung zu trennen: »Ohnehin ist es klar, daß diese Erkenntnistheorie es zu keiner Unterscheidung von Wahrnehmung und Erkenntnis bringen kann [...]. Die Erkenntnis ist ihr zufolge in gleich hohem Grad unmittelbar als es die Wahrnehmung nur irgend sein kann [...].«²⁹⁷ Daraus folgt für BENJAMIN eine Identität der Medien: »Das Medium der Reflexion, des Erkennens und des Wahrnehmens fällt bei den Romantikern zusam-

²⁹⁰ WALTER BENJAMIN: Gesammelte Schriften, hg. von ROLF TIEDEMANN und HERRMANN SCHWEPPENHÄUSER. Bd. 1, 1 (Frankfurt 1974) 7–122.

²⁹¹ Ebd. 25.

²⁹² Ebd. 26 f.

²⁹³ Ebd. 61.

²⁹⁴ Ebd. 58.

²⁹⁵ Ebd. 32.

²⁹⁶ Ebd. 54 f.

²⁹⁷ Ebd. 58.

men.«²⁹⁸ Der Reflexionsmedienbegriff zielt daher folgerichtig nicht nur auf die jeweiligen Einzelreflexionen, sondern auch auf das Absolutum, in dem diese sich verbinden. BENJAMIN weist ausdrücklich auf die Zweideutigkeit des Kompositums hin, auf die es auch uns hier ankommt: »Der Doppelsinn der Bezeichnung bringt in diesem Falle keine Unklarheit mit sich. Denn einerseits ist die Reflexion selbst ein Medium – kraft ihres stetigen Zusammenhanges, andererseits ist das fragliche Medium ein solches, in dem die Reflexion sich bewegt – denn diese, als das Absolute, bewegt sich in sich selbst.«²⁹⁹ Unter dem Reflexionsmedienbegriff ist also, folgt man BENJAMIN, zweierlei zu verstehen: Einerseits bezieht er sich auf den Reflexionsvorgang selbst als ein Medium des Denkens des Denkens, andererseits bedeutet *Reflexionsmedium* ein den einzelnen Reflexionen übergeordnetes Erkenntnisssystem, also etwa die Natur (die Naturwissenschaft), die Religion oder die Kunst.³⁰⁰ Im Fall der Kunst wird deutlich, daß der Reflexionsmedienbegriff sowohl auf die Kunstidee als Ganzes als auch auf den einzelnen Kunstgegenstand zielen kann, wie RAINER MATZKER treffend feststellt: »Mit der frühromantischen Definition der Kunst als Medium offenbart sich bereits der Konflikt zwischen einer ideellen und materiellen Medienauffassung: die Kunst, das ist der Kunstgegenstand und die Kunstidee zugleich. Nur aus solipsistischer Sicht ist allein die Idee das Medium der Vermittlung.«³⁰¹ Freilich offenbart sich »der Konflikt zwischen einer ideellen und materiellen Medienauffassung« schon viel früher in der Geschichte des Medienbegriffs, wie wir im Rahmen unserer Untersuchung bereits nach der Analyse der ältesten Verwendungsweisen festgestellt haben. Dagegen ist BENJAMINS und MATZKERS allgemeiner Befund, wonach der frühromantische Reflexionsmedienbegriff zwei Erkenntnisschritte beschreibt – nämlich erstens die individuelle Erkenntnis durch ein partikulares Medium und zweitens die Entstehung eines spezifischen Systemzusammenhangs aus der Zusammenführung dieser Erkenntnisfragmente sowie der einzelnen Medien im Absolutum – von einiger Bedeutung, wie wir an den folgenden Beispielen aus der frühromantischen Literatur sehen werden.

²⁹⁸ Ebd. 60. Im übrigen ist SCHLEGEL sich der terminologischen, sprich wahrnehmungstheoretischen Grundlage der frühromantischen Medienmetapher durchaus bewußt, ebd. 37: »Um sich über die mediale Natur des Absoluten, das er im Sinne hat, vollkommen deutlich auszusprechen, nimmt Schlegel einen Vergleich vom Lichte her: »der Gedanke des Ichs [...] ist [...] als das innere Licht aller Gedanken zu betrachten. Alle Gedanken sind nur gebrochene Farbenbilder dieses inneren Lichtes [...].«

²⁹⁹ Ebd., S. 36 (Anm.).

³⁰⁰ RAINER MATZKER: *Das Medium der Phänomenalität. Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte* (München 1993) 8.

³⁰¹ Ebd.

B. Das elastische Reflexionsmedium

Das Naturganze sei nur als »Werkzeug und Medium des Einverständnisses vernünftiger Wesen« begreiflich. So umreißt NOVALIS im zweiten Teil des naturphilosophisch geprägten Romanfragments *Die Lehrlinge zu Sais* sein Konzept des absoluten Reflexionsmediums.³⁰² Zugang zu diesem harmonischen Absolutum könne der Einzelne durch »das Medium der Empfindung«³⁰³ erlangen, also durch ein partikulares Reflexionszentrum. Der magische Idealist NOVALIS favorisiert als Empfindungsmedium eine autohypnotische Fixierung. Er richtet auf alles »seine ungeteilte Aufmerksamkeit oder sein Ich.«³⁰⁴ Bei einer solchen Übung entstehen »bald Gedanken, oder eine neue Art von Wahrnehmungen, die nichts als zarte Bewegungen eines färbenden oder klappernden Stifts, oder wunderliche Zusammenziehungen und Figurationen einer elastischen Flüssigkeit zu sein scheinen.«³⁰⁵ Sie sind die Schlüssel zu einem Bewußtseinszustand der Ich-Aufhebung, denn die Wahrnehmungen des Meditierenden »verbreiten sich von dem Punkte, wo er den Eindruck fest stach, nach allen Seiten mit lebendiger Beweglichkeit und nehmen sein Ich mit fort.«³⁰⁶ Das derartig aufgelöste Subjekt werde erst »in diesem Spiele seine Eigentümlichkeit, seine spezifische Freiheit recht gewahr«, denn die Wahrnehmungen »scheinen nichts als Strahlen und Wirkungen« zu sein, »die jenes Ich nach allen Seiten zu in jenem elastischen Medium erregt.«³⁰⁷ Das elastische Medium, in dem das Ich die Natur erkennt, ist das allgemeine Seinsmedium, eben das absolute Reflexionsmedium, in dem alles Wirkliche liegt und in dem auch alle Erkenntnismöglichkeiten, auch die der Selbsterkenntnis, begründet sind: »[D]ie Außenwelt wird durchsichtig, und die Innenwelt mannigfaltig und bedeutungsvoll« und dem Mensch komme es vor »als erwache er aus einem tiefen Schlafe«; er befinde sich »in einem innig lebendigen Zustande zwischen zwei Welten in der vollkommensten Freiheit und dem freudigsten Machtgefühl.«³⁰⁸ Um diesen Zustand zu erreichen, muß man das Denken des Denkens betreiben, das heißt also die unterschiedlichen Reflexionsstufen – die anfänglich in einem engen Zusammenhang mit der Sinneswahrnehmung stehen – durchlaufen, »alle Eindrücke aufmerksam betrachten, das dadurch entstehende Gedankenspiel ebenfalls genau bemerken, und sollten dadurch abermals neue Gedanken entstehen, auch diesen zusehn, um so allmählich ihren Mechanismus zu erfahren [...]«³⁰⁹ Die begriffliche und metaphorische Potenz des Reflexionsme-

³⁰² NOVALIS: Schriften, a.a.O. [Anm. 289] 101.

³⁰³ Ebd. 105.

³⁰⁴ Ebd. 96.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Ebd. 96 f.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Ebd. 98.

dienbegriffs tritt indessen erst in den spezifischen Verwendungsweisen, beispielsweise in den ästhetischen, mit aller Deutlichkeit hervor: »Die Kunst ist eine Bestimmung des Reflexionsmediums, wahrscheinlich die fruchtbarste, die es empfangen hat.«³¹⁰ Die Gespräche zur romantischen Ästhetik in CLEMENS BRENTANOS Roman *Godwi* illustrieren diesen Befund in herausragender Weise.

C. Das ästhetische Reflexionsmedium

BRENTANO klagt in einem Brief über die Diversifizierungen des Lebens im allgemeinen und paraphrasiert damit gleichsam HERDER, der die Gesamtheit der vielen einzelnen Medien, Organe und Empfindungen unter der Metapher »Polypen ohne Haupt«³¹¹ faßt: »Alles ist zerlegt und im einzelnen zusammen gestellt, die Liebe ist das Leben, die Kunst ist allgemeiner Nahmen aller Sinne, das Sehen, Fühlen, und Hören, etc. jedes in sich selbst lebendig allein hingestellt, mit den traurigen Spuren des Vermissens des Ganzen Zusammenhangs.«³¹² Im zweiten Teil von BRENTANOS Roman *Godwi* ist genau dieser Zusammenhang Thema eines Gesprächs über das »Romantische«, das in einem Jägerhaus zwischen Godwi, Haber und dem Ich-Erzähler Maria stattfindet. Das romantische Kunstwerk, »welches seinen Gegenstand nicht allein bezeichnet, sondern seiner Bezeichnung selbst noch ein Colorit giebt [...]« wird dort dem »reinen, schönen Kunstwerk« gegenübergestellt, »das seinen Gegenstand bloß darstellt [...]«.³¹³ Als Metapher für dieses Merkmal des romantischen Kunstwerks dient das Bild vom unreinen *medium diaphanum*: »Alles was zwischen unserm Auge und einem entfernten zu Sehenden als Mittler steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem seinigen mitgiebt ist romantisch. [...] das Romantische ist also ein Perspectiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases.«³¹⁴ Diese Eigenart mache etwa Übersetzungen romantischer Texte so schwierig, weil neben dem Dargestellten auch noch dessen Gestalt, also eben der Kolorit der anderen Sprache getroffen werden müsse, der eigentlich unübersetzbar sei: »Tonspiele können nicht übersetzt werden, wol aber Wortspiele.«³¹⁵ Nach frühromantischer Auffassung sind Übersetzungen immer Neuschöpfungen und daher auch Dichtungen,

³¹⁰ W. BENJAMIN: Schriften, a.a.O. [Anm. 290] 62.

³¹¹ J. G. HERDER: Sämtliche Werke, a.a.O. [Anm. 251] 287.

³¹² Brief an DOROTHEA VEIT vom August/September 1800, zit. nach dem Anhang »Lesarten und Erläuterungen« der Ausgabe: CLEMENS BRENTANO: Sämtliche Werke und Briefe, hg. von JÜRGEN BEHRENS, Bd. 16. (Stuttgart 1978) 667.

³¹³ Ebd. 316.

³¹⁴ Ebd. 314.

³¹⁵ Ebd. 319.

und folgerichtig heißt es in *Godwi*: »Das Romantische selbst ist eine Uebersetzung.«³¹⁶ Der Übersetzer der reinen Kunstwerke »darf bloß die Sprache übersetzen, so muß sich seine Uebersetzung zu dem Original immer verhalten, wie der Gypsabdruck zu dem Marmor.«³¹⁷ Eine Übersetzung falle hier vergleichsweise leicht; »obschon sie etwas weiter von uns entfernt sind«, seien sie gerade deswegen auch näher, »weil diese große Ferne jedes Medium zwischen ihnen und uns aufhebt, welches sie uns unrein reflektieren könnte.«³¹⁸ Auch die Werke der reinen Dichter werden also mit der Medienmetapher resp. durch die Metapher vom Fehlen unreiner Medien charakterisiert. Diese Ausführungen zur romantischen Kunst lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Das romantische Kunstwerk reflektiert in besonderer Weise an sich selbst die erkenntnistheoretische Tatsache, »daß die Gegenstände, die Wirklichkeit, nicht etwas einfach Gegebenes sind, sondern immer wieder in Vermittlungen erscheinen [...]« und daß »also das Verhältnis von Wahrgenommenem und Wahrnehmendem in sich fragwürdig und wichtig ist.«³¹⁹ Die Medienmetapher und die Erwähnung des Übersetzungsproblems unterstreichen diesen Anspruch der romantischen Darstellungen. Zur negativen Medienmetapher – also zum Bild vom aufgehobenen unreinen Medium – stellt sich nun aber die Frage: Wenn alles nur vermittelt erscheint, wieso und auf welche Weise wird dann bei den sogenannten reinen Dichtern jedes unreine Medium aufgehoben? »Wir sind alle gleichweit von ihnen entfernt, und werden alle dasselbe in ihnen lesen, weil sie nur darstellen, ihre Darstellung selbst aber keine Farbe hat, weil sie Gestalt sind.«³²⁰ Das Medium der Darstellung läßt den Gegenstand ungebrochen passieren und die Dichter selbst treten als solche zurück. Sie werden gewissermaßen identisch mit dessen Gestalt und verändern ihn nicht – wie die romantischen Dichter – durch individuelle Ausgestaltung. Die Medienmetapher wird hier also weiter ausgeführt: Den romantischen Dichtern wird das unreine Medium zugeordnet, den reinen Dichtern dagegen das reine Medium, das deshalb rein ist, weil es – getreu der aristotelischen Definition – keine eigene Farbe hat und so die Farbe des Wahrnehmungsgegenstandes annehmen kann. Wegen dieser Metaphorik bleibt die naheliegende Deutung der fraglichen Aussage, wonach der romantische Dichter durch sein Werk durchscheine und der reine Dichter nicht, unbefriedigend.³²¹ Zwar ist es richtig, daß in der Konzeption des Romantischen, wie sie in *Godwi* erläutert wird, der Künstler als Vermitt-

³¹⁶ Ebd. 319.

³¹⁷ Ebd. 316f.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ PAUL BÖCKMANN: Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friedrich Schlegel und Tieck. Ein Beitrag zur Entwicklung der Formensprache der deutschen Romantik. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1934/35) 56–176, hier: 136.

³²⁰ C. BRENTANO: Werke, a.a.O. [Anm. 312] 316.

³²¹ Vgl. HELGA ENCKE: Bildsymbolik im »Godwi« von Clemens Brentano (Diss., Köln 1957) 91 ff.

lungsinstanz in den Bereich der Betrachtung tritt.³²² Völlig unberücksichtigt bleibt aber bei einer solchen Sichtweise neben der zentralen Metaphorik beispielsweise auch die Bestimmung der großen Entfernung der reinen Dichtung, von der Maria spricht. Wir schlagen vor, diese große Entfernung vor allem als historische Kategorie und somit als zeitliche Entfernung zu interpretieren und die hellenische Dichtkunst, die laut FRIEDRICH SCHLEGEL »ein mächtiger Strom der Darstellung«³²³ gewesen sei, für die Chiffre der reinen und schönen Dichtung einzusetzen. Die Medienmetapher steht dann nicht nur für die Modalitäten des Durchscheinens des romantischen Künstlers durch sein Werk, sondern auch für das Reflexionsmedienmodell in der frühromantischen Konzeption von Kunst- und Kulturgeschichte. Aus dieser Sicht ist dann in der Rede vom aufgehobenen unreinen Medium HERDERS Figur des im allgemeinen Prozeß der Naturvergeistigung aufgehobenen und verschwindenden Mediums zu erkennen. Zum weiteren Verständnis ist es nützlich, die Beschreibung der Anlage und der Effekte einer romantischen Installation genauer zu lesen. Es handelt sich dabei um ein kunstvoll angelegtes, illuminiertes gläsernes Wasserbecken, das die Gesprächsteilnehmer in dem Roman als wahrhaftig romantisches Kunstwerk loben:³²⁴ Die Wände eines Saals des Jägerhauses sind mit Gebüschern bemalt und werden vom Sonnenlicht beleuchtet, das durch grüne Glasscheiben an der Decke fällt und von mehreren Spiegeln reflektiert wird. In einem Wasserbecken befinden sich Früchte aus grünem Glas von verschiedener Farbintensität. Am Ende des Gesprächs über das Romantische erhellt sich plötzlich der dunkle Saal und »es ergoß sich ein milder grüner Schein von dem Wasserbecken, das ich beschrieben habe. Sehen Sie, wie romantisch, ganz nach Ihrer Definition. Das grüne Glas ist das Medium der Sonne.«³²⁵ Maria bringt sofort den Inhalt des vorausgegangenen Gesprächs und insbesondere Godwits Definition des Romantischen als »Perspektiv« mit dem illuminierten Saal in Verbindung. Im folgenden Kapitel gibt er seiner Überraschung über diese wunderbare Erscheinung Ausdruck: »Dann glühte das ganze Becken in mildem grünem Feuer und die schillernden Tropfen, die zwischen den Früchten hervor drangen, leuchteten und sammelten die verschiedenen Grade des Feuers in dem Boden des Beckens, das mit grünen Spiegel überzogen die immer gleiche Menge des Wassers mit einer zurückstralenden

³²² Ebd. 93.

³²³ FRIEDRICH SCHLEGEL: Epochen der Dichtkunst. In: Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel (Dortmund 1989, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1798) 798.

³²⁴ Dieses romantische Kunstwerk ist allerdings nicht nur eines, das lediglich, wie BENNO VON WIESE in: Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik (Düsseldorf 1968) 246 schreibt, »stellvertretend für das romantische Kunstwerk [steht]« sondern darüber hinaus als Seinssymbol zu verstehen ist. Wir lehnen uns im folgenden an die Interpretation von H. ENCKE an: Bildsymbolik, a.a.O. [Anm. 321] 98–100.

³²⁵ C. BRENTANO: Werke, a.a.O. [Anm. 312] 319.

Seele belebte, und in dieser brannte das Ganze noch einmal reflektiert.«³²⁶ Diese Beschreibung läßt vermuten, daß die Anlage von den Protagonisten als ein Sinnbild des Lebens begriffen wird, was durch die weiteren Ausführungen Marias bestätigt wird: »Hier ist Ton, Farbe und Form in eine wunderliche Verwirrung gekommen. Man weiß gar nicht was man fühlen soll. Es lebt nicht und ist nicht todt, und es steht auf allen Punkten auf dem Uebergange, und kann nicht fort, es liegt etwas banges, gefesselt darin.«³²⁷ Die Effekte, die das grüne Glasmedium zeitigt, sind Übergänge zwischen Leben und Tod, gleichzeitig ist es gefangen im Diesseitigen, wo Ton, Farbe und Form in einer bestimmten Weise zusammenkommen. Dieses Medium soll also eine Instanz sein, mit deren Hilfe wir eine Ahnung des Jenseitigen und Übersinnlichen bekommen, von dem, was außerhalb unserer augenblicklichen Wahrnehmungsmöglichkeiten liegt. In der illuminierten Anlage steht das Sonnenlicht für dieses Außen, der Saal stellt das Leben und die irdische Welt dar. Godwi bemerkt dazu: »Aufhören wird es bald, wenn sich nur die Sonne wendet. In der Einrichtung liegt das Schöne, daß es mit dem himmlischen Lichte in Verbindung steht. Wenn die Sonne sich wendet, verliert es sein Leben und stirbt.«³²⁸ Das Kunstwerk wird von den Betrachtern tatsächlich »als Symbol des menschlichen Seins gefasst.«³²⁹ Das Jenseitige, »[d]ie Sonne ist das reine, göttliche Licht, das Transcendente, das nur mittels des reinen Gefühls erfahren und empfangen wird [...].« Für das Diesseits stehen der Saal und das Kunstwerk, in dem das Transzendente nur vermittelt erscheint: »Erst durch die Reflexion im Innern wird sie [die Sonne] der begrenzten, endlichen Welt, hier symbolisiert in der Laube, sichtbar.« Der romantische Künstler führt also im Kunstwerk in besonderer, verdichteter Weise die beiden Sphären zusammen: »Die Kunst, in der die beiden sich scheinbar ausschließenden Welten zusammengeführt werden, ist von daher nichts anderes als das Spiegelbild des menschlichen Seins [...].« Diese Sicht der Kunst als Sinnbild des Lebens stimmt überein mit der Definition des Poetischen von FRIEDRICH SCHLEGEL, wonach die Natur selbst schon Poesie ist: Die Natur »aber ist die erste, ursprüngliche [Poesie], ohne die es gewiß keine Poesie der Worte geben könnte. Ja wir alle, die wir Menschen sind, haben immer und ewig keinen andern Gegenstand und keinen andern Stoff aller Thätigkeit und aller Freude, als das eine Gedicht der Gottheit, dessen Theil und Blüthe auch wir sind – die Erde.«³³⁰ Demnach verlaufen sowohl die Kunst als auch die Naturgeschichte vom Verlust des paradiesischen Ursprungs und der anfänglichen Einheit durch eine lange Phase der Zersplitterung und Ausformung individueller Naturformen bis hin zum Aufscheinen der Möglichkeit einer Wie-

³²⁶ Ebd. 320.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Ebd. 321.

³²⁹ Dieses und die folgenden Zitate aus H. ENCKE: *Bildsymbolik*, a.a.O. [Anm. 321] 99 f.

³³⁰ F. SCHLEGEL: *Gespräch über die Poesie*. In: *Athenäum*, a.a.O. [Anm. 323] 789.

dererlangung der Anfangseinheit durch die Zusammenführung von Kunst und Wissenschaft. Dieser Ablauf gilt etwa für HERDERS Natur- und Menschheitsgeschichte – begriffen als Naturalisierung des Geistes und als Vergeistigung der Natur – genauso wie für die frühromantische Literaturgeschichte: »Die erste Masse hellenischer Dichtkunst, das alte Epos, die Jamben, die Elegie, die festlichen Gesänge und Schauspiele; das ist die Poesie selbst. Alles, was noch folgt, bis auf unsere Zeiten, ist Ueberbleibsel, Nachhall, einzelne Ahndung, Annäherung, Rückkehr zu jenem höchsten Olymp der Poesie.«³³¹ Für das Verständnis des in *Godwi* verwendeten Medienbegriffs bedeutet das: Genauso wie nach der Zersplitterung der Einheit von Geist und Natur in die einzelnen Lebensformen der Schöpfer und der ursprüngliche Zusammenhang allenfalls noch durch die Naturmedien erkennbar werden können, so geben die Kunstwerke in ihrer jeweils individuellen Form eine Ahnung von längst vergangenen Zeiten, in denen Natur und Poesie eins waren. Und im Einklang mit den romantischen Naturphilosophen, die den ursprünglichen, göttlichen Zusammenhang von Geist und Natur durch Experiment und Naturbeobachtung benennen und erkennbar machen wollen, formuliert SCHLEGEL in seiner romantischen Ästhetik spezifische Erkenntnisansprüche: Alle Kunstwerke zusammen genommen ergeben ihm zufolge eine Einheit, eine neue Mythologie, die den mythologischen Ursprung der Kunst wieder in hellem Licht aufscheinen läßt: »Die neue Mythologie muß [...] aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke seyn, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten, ewigen Urquell der Poesie [...].«³³² Das jeweils einzelne Kunstwerk ermöglicht in diesem Zusammenspiel gerade dank seiner Individualität die Annäherung an einen übergeordneten Zusammenhang, die allerdings nicht als Rückkehr in einen Naturzustand mißzuverstehen ist, sondern als Bewußtseinssteigerung und Überführung in einen Zustand, der an Künstlichkeit alle Kunstwerke übertrifft. Marias These von der Reinheit und Unmittelbarkeit der frühen Dichtungen, die nicht durch ein Medium unrein reflektiert werden, ist nun vor diesem Hintergrund einer frühromantischen Verfalls- und Erlösungsgeschichte der Poesie zu verstehen. Die Aufhebung von einzelnen unreinen Medien in einem absoluten reinen Medium steht für die – entweder ursprünglich vorhandene oder als Zukunftsperspektive aufscheinende – Möglichkeit der Einheit von Wort, Geist und Natur. Die frühen Dichtungen sind so nahe am »Urquell der Poesie«, sind so sehr Darstellung, in der sich »die Fülle der Erde und der Glanz des Himmels freundlich spiegeln«³³³, daß sie den Nachgeborenen überhaupt nicht als Werke von Künstlerindividuen erkennbar sind. Was im Rückblick als Aufhebung unreiner Medien erscheint, ist nichts anderes als deren ursprüngliches Fehlen.

³³¹ Ebd. 802.

³³² F. SCHLEGEL: Rede über die Mythologie. In: Athenäum, a.a.O. [Anm. 323] 826.

³³³ F. SCHLEGEL: Epochen, a.a.O. [Anm. 323] 798.

Die Ausdifferenzierung der poetisch-natürlichen Einheit in unreine individuelle Formen ist am Anfang der Literaturgeschichte noch nicht erfolgt, und die einzelnen Kunstwerke weisen noch deutlich sichtbare Verbindungen zum Naturganzen auf. Bleibt nur noch zu bemerken, daß auf der anderen Seite – in der Zukunft – die unreinen Medien ebenfalls aufgehoben sein werden. Um zu diesem Zustand zu gelangen, ist allerdings eine Erkenntnisanstrengung erforderlich, wie sie von BENJAMIN beschrieben wird. Die Aufhebung einzelner versprengter und unreiner Medien in einem absoluten Reflexionszusammenhang, also in einem reinen Medium ist eine Aufgabe der romantischen Kunstkritik, die hier synchron mit der romantischen Naturwissenschaft, beispielsweise eines J. W. RITTER, wirkt.³³⁴ Die vereinzelt Kunstwerke sind, so die Quintessenz seiner Überlegungen, unreine Medien oder eben partikulare Reflexionszentren, die gemeinsam mit weiteren Reflexionen im reinen und absoluten Medium aufgehoben sind.

Eschatologie und Utopie sind geeignete Schlagworte für die untersuchten Bedeutungsaspekte der frühromantischen Medienmetapher. Das Romantische, die Übersetzung und das *medium diaphanum* stehen in *Godwi* für den Befund, daß Medien zwar physisch, metaphysisch und ästhetisch vermitteln. Es wird aber genauso der Blick darauf gelenkt, daß Medien, etwa als Hindernis oder als spezifisch modifizierender Körper, trennend zwischen den Vermittlungspolen stehen. Die Überwindung der Partikularität im Absolutum spielt freilich bei BRENTANO wie auch bei NOVALIS die Hauptrolle. Unter die Kategorie der Reflexionsmedien fällt auch die Religion, die solche Probleme der Heilsgeschichte und der Vermittlung in besonderem Maße verhandelt. FRIEDRICH SCHLEIERMACHER folgt in seinen *Reden über die Religion* zwar der frühromantischen Terminologie und wartet ebenfalls mit dem Reflexionsbegriff auf. Die partikularen Reflexionsmedien werden von ihm aber nicht ohne weiteres als taugliches Vermittlungsglied im Absolutum verstanden. Zwar ist auch für ihn das Reflexionsmedium weiterhin die Instanz des Denkens des Denkens, aber in der traurigen und materialen Form des Buches taugt es indessen, laut SCHLEIERMACHER, eher dazu, die ersehnte Vereinigung im großen Zusammenhang zu verhindern als das Tor zum Absoluten zu öffnen.

³³⁴ W. BENJAMIN: Schriften, a.a.O. [Anm. 290] 65: »Die Erkenntnis in dem Reflexionsmedium der Kunst ist die Aufgabe der Kunstkritik. Für sie gelten alle diejenige Gesetze, welche allgemein für die Gegenstandserkenntnis im Reflexionsmedium bestehen. Die Kritik ist also gegenüber dem Kunstwerk dasselbe, was gegenüber dem Naturgegenstand die Beobachtung ist, es sind die gleichen Gesetze, die sich an verschiedenen Gegenständen modifiziert ausdragen.«