

Swertz, Christian

Rhythmuserleben mit Medien. Medienpädagogische Anmerkungen zur Produktion zeitlicher Gliederungen

formal überarbeitete Version der Originalveröffentlichung in:

formally revised edition of the original source in:

Medienimpulse (2017) 3, 15 S.



Bitte verwenden Sie beim Zitieren folgende URN /
Please use the following URN for citation:
urn:nbn:de:01111-pedocs-153646

Nutzungsbedingungen

Dieses Dokument steht unter folgender Creative Commons-Lizenz: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de> - Sie dürfen das Werk bzw. den Inhalt vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen sowie Abwandlungen und Bearbeitungen des Werkes bzw. Inhaltes anfertigen, solange Sie den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

This document is published under following Creative Commons-License: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en> - You may copy, distribute and render this document accessible, make adaptations of this work or its contents accessible to the public as long as you attribute the work in the manner specified by the author or licensor.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.



Kontakt / Contact:

peDOCS

Deutsches Institut für Internationale Pädagogische Forschung (DIPF)

Informationszentrum (IZ) Bildung

E-Mail: pedocs@dipf.de

Internet: www.pedocs.de

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

Rhythmuserleben mit Medien. Medienpädagogische Anmerkungen zur Produktion zeitlicher Gliederungen.

Christian Swertz, Universität Wien

Juni 2017

Abstract

Anhand einer hermeneutischen Lektüre der Arbeit „Vom Problem des Rhythmus“ von Richard Höningwald wird gezeigt, dass die Aufforderung zur Reflexion und Gestaltung medialer Reize, die als Rhythmen erlebt werden können, als Aufgaben der Medienpädagogik ausgewiesen werden können.

Based on a hermeneutical analysis of „Vom Problem des Rhythmus“ by Richard Höningwald it is argued, that asking for a reflection and design of media stimuli which can be experienced as rhythms is a task for media education.

Keywords: Medien, Rhythmus, Qualitatives Experiment, Monadizität, Verständigung

1 Einleitung

Richard Höningwald hat mit seinem 1926 unter dem Titel „Vom Problem des Rhythmus“ erschienen Werk eine Theorie vorgelegt, die wichtig für das Verständnis und die Gestaltung von Medien ist. Aus medienpädagogischer Sicht bietet das Werk von Höningwald vielfältige Ansatzpunkte, die etwa von Meder im Anschluss an die relationale Theoriearchitektur des Höningwaldschen Ansatzes, die er als „systematisches Geflecht von Theoremen“ (Meder 1987: 112) bezeichnet hat, als relationale Medienpädagogik entfaltet worden sind. Im Anschluss daran erscheint der Versuch lohnend, Hönings-

walds Ansatz aus medienpädagogischer Sicht als Beitrag zum Verständnis von Medien zu lesen.

Diese Lesart kann zunächst damit gerechtfertigt werden, dass Hönigswald der Sprache, und mithin einem Medium, einen zentralen Stellenwert in seinem Werk gegeben hat. Hönigswald setzt die Untersuchung der Sprache damit an, dass „im Rahmen der Lösung dieser Aufgabe Philosophie selbst Problem werden, jene Lösung mithin nach philosophischen Methoden erfolgen muß“ (Hönigswald 1937: 6). Damit denkt Hönigswald Sprache in den Gegenstandsbereich des eigenen Sprechens. Sein Ansatz kann so weder in einen positivistischen noch in einen rationalistischen Dogmatismus verfallen. Hönigswald hat daher die Idee eines „organisch und lebendig wirksamen Volksgeistes“ (Hönigswald 1937: 16) als mögliche Voraussetzung eines Begriffs der Sprache nachdrücklich zurückgewiesen.

Es ist anzunehmen, dass dieses Argument sich gegen den Faschisten Heidegger richtet. Das ist aus medienpädagogischer Sicht relevant, weil sich einige in der Medienpädagogik rezipierte Medientheorien, wie die von Kittler, grundlegend auf Heidegger beziehen. Insofern ist es relevant, eine Orientierung an der Freiheit des Denkens, das seinen eigenen Bestand zu sichern hat, als die bessere Option ins Spiel zu bringen.

Mit der Unterscheidung zwischen Sprechen und Sprache, oder, modischer gesprochen, zwischen Performanz und Kompetenz, betont Hönigswald, dass es „gewiß auch noch ganz andere <Zeichen>, selbst akustischer Art als die Produkte des <Sprechens>“ gibt, aber, so Hönigswald weiter, „es muß von jenen prinzipiell stets <gesagt> werden können, was sie <bedeuten>“. Damit verwendet Hönigswald einen weiten Zeichenbegriff, der jede sinnhafte Äußerung in ihrem Bezug auf Akt und Gegenstand (Hönigswald 1926: 6) umfasst, was die Interpretation als Medienbegriff nahelegt.

Markant erläutert Hönigswald in diesem Sinne den Sprachvorgang als Naturereignis, der er eben auch ist, damit, dass die chemischen Qualitäten der Druckerschwärze den Sinngehalt einer Abhandlung nicht erschöpft (Hönigs-

wald 1937: 26), um dann in der Erläuterung der Beziehung des ich zur Sprache zu formulieren: „<Ich> differenziere mich also von jenem <anderen> in demselben Medium, in dem ich um mich weiß, in dem ich zu mir <ich> sage, oder bildfrei geredet, gemäß der Norm der <Präsenz>“ (Hönigswald 1937: 27).

Das Wort Medium wird von Hönigswald in seinem Werk Philosophie und Sprache insgesamt an etwa 80 Stellen verwendet. So spricht Hönigswald etwa vom „Medium der Verständigung“ (Hönigswald 1937: 83), womit angezeigt wird, dass Verständigung ein Mittleres ist, in diesem Fall zwischen Gegenständen, die gemäß der Norm der Verständigung verbunden sein müssen. Ähnliches kann für die Rede vom Medium des Erlebens (Hönigswald 1937: 70), vom Medium der Überlieferung und vom Medium überlieferungsgemäßer Verständigung (Hönigswald 1937: 76), in dem das Zeichen den Gegenstand als Gefüge von Relationen verkörpert, gesagt werden. Auch die Verbindung, die die Sprache stiftet, der Satz oder die Rede, in denen die Wörter verbunden werden und die Gedanken, die Sprachen formen, werden von Hönigswald als Medium bezeichnet (Hönigswald 1937: 118).

Es kann vermutet werden, dass das Medium als Mittleres nicht als getrennt von den Relata, zwischen denen es das Mittlere ist, gedacht wird, sondern dass mit dem Ausdruck Medium die Form der Verbindung angezeigt wird. So ist Sprache, wie Hönigswald schreibt, ein Mittleres, ein Medium, das zwischen ich und mich gedacht werden muss.

Hier geht es nun nicht darum, Hönigswald als Medientheoretiker zu rekonstruieren, sondern nur darum zu zeigen, dass Hönigswalds Ansatz als Beitrag zum Verständnis von Medien gelesen werden kann. Für diesen Zugang kann auch angeführt werden, dass die Probleme und Fragen, die Hönigswald etwa mit der Abgrenzung des Zeichencharakters der Sprache vom Symbolcharakter der Sprache, mit der Kulturbezogenheit der Sprache oder der Systembezogenheit der Sprache diskutiert, heute in vielfältiger Hinsicht in der Medientheorie diskutiert werden. Allerdings werden von Hönigswald

materielle Zeichenträger wie die Druckerschwärze nicht in den Medienbegriff aufgenommen. Allerdings erscheint die Vermutung, dass ein Verständnis von Medien als Relationen zwischen physikalischen Zeichenträgern, Subjekten und Zeichen, in denen die physikalischen Zeichenträger von Menschen als Zeichen verwendet werden, mit Höningwald Ansatz vereinbart werden kann, zulässig (Swertz 2008).

Aus medienpädagogischer Sicht sind nun drei Perspektiven auf Medien relevant: Die Medienkritik, der kreative Umgang mit Medien und die unterrichtsmethodische Verwendung von Medien. Wesentlich ist dabei zunächst die Medienkritik im Sinne einer Reflexion auf Medien, die wiederum die Aneignung von Reflexionssprachen erforderlich macht. Diese Reflexionssprachen, die, insofern schon der sprachliche Akt mit Höningwald eben auch als Akt zu verstehen ist, zugleich auch als Anwendungssprache zu denken ist, werden im folgenden in den Mittelpunkt gerückt.

Das Problem, das mit dem Rhythmus im Blick auf eine kritisch-produktive medienpädagogische Medienkritik in den Mittelpunkt gerückt wird, wird in der Medientheorie mit unterschiedlichen Begriffen diskutiert und kann durch drei häufig rezipierte Ansätze markiert werden. Der erste Ansatz stammt von Harold Innis (1997). Innis rückt in den 1950er Jahren die Verteilung von Wissen in Zeit und Raum in den Blick und argumentiert, dass Medien als materielle Träger der Kommunikation entweder gut dafür geeignet sind, Wissen in der Zeit zu transportieren oder gut dafür geeignet sind, Wissen im Raum zu transportieren. Zeitmedien begünstigen nach Innis religiöse Mächte, Raummedien begünstigen weltliche Mächte. Entscheidend für die Stabilität von Kulturen ist es dann nach Innis, beides zu balancieren. Mit seinen Überlegungen rückt Innis Technik deterministisch in den Blick. Er verfehlt die Reflexion seines Standpunkts, kann das Problem daher nicht identifizieren und also auch nicht begrifflich präzise fassen.

Der zweite Ansatz stammt von Paul Virilio (1980). Virilio entwickelt den Begriff der Dromologie und beschreibt den Zustand der Kultur als rasenden

Stillstand. Dabei argumentiert Virilio, dass die Maschinenzeit keine Auseinanderfaltung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mehr zulasse. Dieses empirische Argument ist allerdings nicht treffend, denn selbstverständlich operiert Computertechnologie in der Zeit. Was sich verändert, ist offensichtlich nicht, dass Zeit und Raum verschwinden, wohl aber die kulturelle Strukturierung von Raum und Zeit, was für Virilio aber nicht in den Blick gerät.

Der dritte Ansatz wurde von Hartmut Rosa (2005) unter dem Titel „Beschleunigung“ vorgelegt. In der Absicht, soziale Beschleunigung zu erfassen, differenziert Rosa technische Beschleunigung, die Beschleunigung sozialen Wandels und die Beschleunigung des Lebenstempos. Das führt nach Rosa zu einer Gegenwartsschrumpfung, weswegen Stabilität weniger erfahren werde und statt dessen Zeitnot um sich greife. Dabei verzichtet Rosa ausdrücklich auf eine begriffliche Reflexion. Damit konzipiert er Modernisierung als einen Prozess in der Zeit, ohne sich über den Begriff der Zeit Rechenschaft abzulegen. Darüber hinaus ist Rosa in der Empirie ungenau, weil meist nur Beispiele angeführt werden, ohne dass die Verallgemeinerbarkeit diskutiert wird. So wird etwa aus kürzer werdenden CNN-Werbespots auf eine allgemeine Beschleunigung des Lebenstempos geschlossen (Rosa 2005: 202), was allenfalls für RezipientInnen der Spots geltend gemacht werden kann, wenn ein einfaches Medienwirkungsmodell angenommen wird. Insofern wiederholen sich hier die Probleme der geringen begrifflichen und empirischen Präzision der genannten Theorien.

Für die aus medienpädagogischer Sicht zentrale Medienkritik ist es daher erforderlich, genauer zu klären, ob die vorliegenden Theorien zumindest als Hinweis auf ein relevantes Problem verstanden werden können und wenn ja, die Frage vorzunehmen, wie das Problem verstanden werden kann. Die These ist nun, dass das Problem relevant ist und dass der von Hönigswald diskutierte Begriff des Rhythmus dazu geeignet ist, die raumzeitliche Dimension von Medien zu analysieren und medienpädagogisch fruchtbar zu diskutieren. In den Mittelpunkt wird daher im Folgenden die von Hönigswald

1926 vorgelegte Schrift „Vom Problem des Rhythmus“ gerückt. Dazu wird zunächst der Begriff des Rhythmus rekonstruiert und anschließend eine medienpädagogische Interpretation vorgeschlagen.

2 Hönigswald Rhythmusbegriff

Hönigswald eröffnet seine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Rhythmus mit dem Hinweis, dass im Problem des Rhythmus Begriff und Tatsache einen spezifischen Wechselbezug aufweisen (Hönigswald 1926: 1). Damit kündigt er bereits an, dass er das Problem des Rhythmus als korrelatives Problem fassen wird.

In der auf die Einleitung folgenden Problemstellung formuliert Hönigswald dann: „Zwar bietet ja die Natur fast allenthalben und entgegen jeder Absicht ihrer Beobachtung in überreicher Fülle Rhythmen dar [...]. Und in tausendfach wechselnden Formen gesellt sich ihr als Quelle möglicher Rhythmuserlebnisse die Technik hinzu. Allein, den Begriff des Rhythmuserlebnisses vermag auch eine noch so sorgfältige und umständliche Auszählung dieser Verhältnisse nicht zu vermitteln“ (Hönigswald 1926: 2).

Damit ist zunächst klar, dass Hönigswald auch Technik als etwas, an dem Rhythmen erlebt werden können, mitdenkt. Gleichzeitig grenzt Hönigswald den Begriff der Technik, den er ebenso wenig ausdrücklich bestimmt wie den Begriff des Mediums, scharf vom Begriff der Methode ab, der immer auch auf die Idee der Methode bezogen bleibt. Denn mit der Technik geht es, so Hönigswald, nur um bloße Zweckmäßigkeit. Technik ist insofern die unreflektierte Anwendung eines Verfahrens.

Dieses Moment wird von Hönigswald im Blick auf den Rhythmusbegriff auch in seiner Analyse des Begriffs des Körpers berücksichtigt, in der er die Relevanz von Biologie und Physik für die Bestimmung des Begriffs der Empfindung betont. Allerdings ist im Falle des Körpers die Sache nicht, wie im Falle der Technik, damit erledigt. Vielmehr ist der Reiz, den Hönigswald

auch als physikalischen Reiz bezeichnet, als ein Moment der Empfindung erst Reiz, insofern er auf meinen Körper bezogen ist. Damit wird Erleben als korrelatives Gefüge verstanden, in dem Reiz und Empfindung aufeinander bezogen sind, die wiederum auf die Gestalt als Ganzheitsgefüge und insofern auf den, so Hönigswald, „eigentümlichen Gehalt der psychischen Tatsächlichkeit überhaupt“ (Hönigswald 1926: 30) verweisen.

Damit kann der Körper zwar als Technik verstanden werden, insofern sich die biologischen und physikalischen Prozesse im Körper unreflektiert ereignen. Im Falle des Körpers verweist der Reiz aber auf das System des Empfindens und ist insofern nie nur Technik, sondern immer auch ein Moment im Erleben. Während ich wissen kann, dass mein Körper auf einen Reiz mit einem Reflex reagiert hat, gilt das für Technik nicht: Technik hat keinen Körper – und damit keinen Rhythmus. Denn der Begriff des Rhythmus ergibt sich nicht einfach aus einer Beobachtung der Sache.

Neben der Technik erwähnt Hönigswald auch kurz den Umstand, dass Rhythmisierungen als Folge früherer Erfahrungen, also im Kontext der Biografie, verstanden werden können und bestimmt den Begriff des Rhythmus dann zunächst als Erlebnis. Diese Erlebnisse weist er als produziert aus. Dabei verwendet Hönigswald für die Bezeichnung der Funktion der Produktion in seinem Werk „Philosophie und Sprache“ den Terminus „Arbeit“. Dort betont er, dass der Ursprung der Sprache jedenfalls nicht auf die, wie er schreibt, „rhythmogene Funktion der >Arbeit< zurückzuführen“ (Hönigswald 1937: 19) ist, weil, wie er weiter schreibt, „eine und dieselbe Naturbegebenheit sehr verschieden rhythmisiert werden kann“ (ebd.). Insofern können Rhythmuserlebnisse und die dafür erforderliche Produktion oder Arbeit keinesfalls als Ursprung von Sprache bestimmt werden.

In der Produktion werden dann Werte erzeugt. Hönigswald zeigt zunächst, dass in der Produktion des Rhythmus ein Seinswert erzeugt wird (Hönigswald 1926: 7). Er weist dann den Ganzheitswert des Rhythmus aus, der in der Anordnung der den Rhythmus bestimmenden Elemente liegt. Den Ganz-

heitswert bezieht er auf den Gegenstandswert der Gestalt (Hönigswald 1926: 10) und nimmt eine Abgrenzung von substantiellem Größenwert (Hönigswald 1926: 14) und Maßwert vor (Hönigswald 1926: 36). In den Mittelpunkt rückt Hönigswald aber den Wahrheitswert des Begriffs, der wiederum mit dem Gegebenheitswert des Gegenstandes in Beziehung gesetzt wird (Hönigswald 1926: 16). Interessant ist dabei der für das Zeitoptimum relevante Zeitwert, dem „der Erlebende in einem gegebenen Fall des verstehenden Überschauens allen anderen möglichen Zeitwerten gegenüber den Vorzug gibt“ (Hönigswald 1926: 78). Bemerkenswert am Zeitwert ist, dass Hönigswald damit die Suche nach optimalen Arbeitsrhythmen in der industriellen Produktion erklärt. Implizit zeigt Hönigswald dabei, dass industrielle Produktion versucht, die Monadizität aus der Produktion auszuschließen.

Hönigswald definiert das Rhythmuserlebnis dann als „das Erlebnis mehrere aufeinander folgender und in dieser ihrer Aufeinanderfolge aufeinander bezogener, mit Bezug aufeinander gegebener und durch diesen Bezug auf bezeichnende Weise vereinheitlichte Zeitstrecken“ (Hönigswald 1926: 4). Das Erleben der Zeit im produzierten Rhythmuserlebnis unterscheidet sich dabei von anderen Erlebnissen, insofern das Erlebnis der aufeinander folgenden und aufeinander bezogenen Zeitstrecken mit dem gliedernden Erleben zusammenfällt. Daher spricht Hönigswald auch von einem Zeitgliederungserlebnis. Mit dem Umstand, dass dieses Zeitgliederungserlebnis als produziertes verstanden werden muss, hebt Hönigswald hervor, dass im Falle des Rhythmus die gegenständliche Bestimmtheit nicht nur gesetzt werden können muss wie bei jeder gegenständlichen Bestimmung, sondern dass die Setzung mit der Bestimmtheit zusammenfällt. Die gegenständliche Bestimmtheit des Rhythmus fällt mit seinem Erlebniswert zusammen. Der Rhythmus ist eben als Zeitgliederungserlebnis produziert. Dies erfordert den Bezug auf eine Ganzheit, die durch Bedingungen der Präsenz gekennzeichnet ist.

Eine weitere Bedingung ist die Rhythmusindifferenz der sinnlichen Träger, die den Rhythmus fundieren. Damit bezeichnet Hönigswald den Umstand, dass ein Rhythmus nicht aus dem Erlebten folgt, sondern ein Erlebtes den

Bedingungen der Setzung des Rhythmus genügen muss, um als Rhythmus erlebt werden zu können. Umgekehrt ist das Erleben nicht an ein bestimmtes Erlebtes gebunden, weil der gleiche Rhythmus auch noch erlebt werden kann, wenn eines der Elemente, an denen der Rhythmus haftet, weggelassen wird oder wenn der Rhythmus auf ganz andere sinnlich fundierende Elemente transponiert wird. Rhythmen müssen daher als ganzheitliche Gestalten verstanden werden, die zwar materieller Träger bedürfen, aber nicht durch diese Träger bestimmt sind. Ganzheitliche Gestalten bestimmen über Beziehungen die Funktion der materiellen Elemente für das Ganze, das als Einheit erlebt wird.

Im Rhythmuserleben, in dem zwischen den fundierenden Elementen und der Setzung als Gestalt zu unterscheiden ist, wird erst durch die Setzung die Funktion der fundierenden Elemente erzeugt. Das zeigt Höningwald insbesondere an der Transponabilität von Rhythmen. Der Rhythmus haftet zwar an den fundierenden Elementen, wird aber im Erlebnis gestaltet.

Dabei kann wegen der Produziertheit von Rhythmen nicht nach elementaren Rhythmen gefragt werden, sondern nur danach, wie im gegebenen Fall von der Monas gegliedert wird. Die Frage kann dabei nicht auf ein beliebiges Ich, sondern nur in Bezug auf mich gestellt werden. Einen Rhythmus zu produzieren meint ein monadisch einzigartiges Setzen.

Dieses Setzen erfolgt an fundierenden Elementen, die einerseits den mit dem Begriff der Rhythmusgestalt gesetzten Bedingungen genügen müssen, andererseits aber „naturhafte Bestimmtheiten“ sein müssen. Die fundierenden Elementen müssen, wie Höningwald mehrfach betont, physikalisch gekennzeichnet werden. Die fundierenden Elemente des Rhythmuserlebnisses stehen insofern dem Rhythmuserlebnis als Gestalt gegenüber und verweisen zugleich auf die Gestalt.

Damit ist klar, dass Reiz, Empfindung und Produktion Bedingungen der Möglichkeit von Rhythmuserlebnissen sind. Fundierende Elemente und Gestalt sind im Rhythmus korrelativ aufeinander bezogen.

Dieser Bezug wirft für Hönigswald nicht nur theoretisch, sondern auch empirisch zu klärende Probleme auf: So kann die Frage, ob bestimmte Rhythmusenerlebnisse nur durch bestimmte Sinnesempfindungen fundierbar sind, nicht theoretisch, sondern nur empirisch geklärt werden. Erforderlich ist, so Hönigswald wörtlich, „die methodische Analyse konkreter, durch kritisch entworfene Versuche veranlaßte Aussagen über Rhythmusenerlebnisse“ (Hönigswald 1926: 35). Dem entsprechend werden von Hönigswald Aussagen von Versuchspersonen zitiert und analysiert, die er im Zuge der Konfrontation der Versuchspersonen mit Reizen, etwa einem Wabenmuster, erhoben hat. Dabei verwehrt sich Hönigswald gegen statistische Erhebungen, weil damit der Grundsatz der Monadizität verletzt wird, betont aber die Relevanz einer genauen Planung von Versuchen und führt Aspekte in die Untersuchung ein, die er mit Beobachtungen begründet; so etwa das „Mitmachen-Wollen“, das, so Hönigswald, der „Versuchsperson selbst recht eigentlich erst das Gegebensein eines Rhythmusenerlebnisses anzeigt“. (Hönigswald 1926: 51). Insofern handelt es sich bei der Untersuchung des Rhythmus durch Hönigswald um ein qualitatives Experiment. Dieses qualitativ-experimentelle Vorgehen wird von Hönigswald als kritische Erfahrungstheorie bezeichnet mit einer Methodologie des qualitativen Experiments begründet. Deren Funktion verortet er im begrifflichen Rahmen, mit dem erst das Gefüge des Rhythmus bestimmt werden kann.

Das Erleben des Rhythmus bedeutet dann, so Hönigswald, das monadisch bestimmte Erlebnis der Zeit (Hönigswald 1926: 42), die wiederum als Ordnungsbegriff bestimmt wird: Zeit bedeutet eine spezifische Ordnung. Monadische Bestimmtheit meint dabei keinen Solipsismus. Vielmehr betont Hönigswald, dass Subjekte sich selbst erst in der Erfassung der Norm der Bedingungen des Gegenstandes, denen gemäß sie den Gegenstand setzen, als Subjekte erfassen, ergreifen, erleben – und damit gliedern können.

Der Rhythmusbegriff wird damit weit bestimmt und von Hönigswald nicht nur auf alle Sinne, oder, genauer: auf die Gemeinschaft der Sinnesbereiche bezogen, sondern als etwas bestimmt, das „aus „allem“ herausgeholt und in

„alles“ hineingelegt werden können“ muss. (Hönigswald 1926: 53). Damit ist nicht gesagt, dass jedes Erlebte als Rhythmus erlebt werden muss, wohl aber, dass alles rhythmisiert werden kann – Hönigswald verwendet einen Eisenbahnzug und den Komponisten, der will, das etwas in bestimmter Weise als Rhythmus erlebt wird, als Beispiele. Festzustellen, ob das gelingt, hängt aber, wie Hönigswald betont, vom Kulturbereich, in dem rhythmisiert wird, und vom Reiz, der rhythmisiert wird, ab – und das macht eine empirische Untersuchung der biologischen wie auch psychischen Vorgänge erforderlich, die er im Rahmen seiner kritischen Fassung des Begriffs des Rhythmus dann auch durchführt. Hönigswald bestimmt den Begriff des individuellen Rhythmus einer Persönlichkeit als Ausdruck der monadischen Einzigartigkeit des Erlebens - und eben diese monadische Besonderung, das produzierte Rhythmuserlebnis, kann, im Unterschied zur begrifflichen Analyse, nur empirisch untersucht werden.

Der Rhythmus wird von Hönigswald also als ein produzierter Gegenstand ausgewiesen, der dem Begriff der gegliederten Zeit und damit einer Ordnung entsprechen muss und zugleich nur als monadisches Rhythmuserleben, das beobachtet werden kann, möglich ist. Damit hat Hönigswald die Relevanz des Rhythmusproblems begrifflich und empirisch überzeugend dargelegt. Dass auch an Medien Rhythmuserlebnisse haften können, ist bereits deutlich geworden. Eine Interpretation aus medienpädagogischer Sicht ist damit lohnend.

3 Der Rhythmus der Medien

Dafür ist zunächst festzuhalten, dass technische Medien keinen Rhythmus haben können, weil Medien mangels Monadizität keine Rhythmuserlebnisse produzieren können. Die Monadizität der Rhythmuserlebnisse zeigt, dass ein Technikdeterminismus nicht plausibel gemacht werden kann. Denkt man MedieningenieurInnen in Analogie zur von Hönigswald eingeführten Figur der Komponistinnen, die einen Rhythmus wollen, so wird darüber hinaus

klar, dass mit der Gestaltung von Medien Rhythmusserlebnisse nahegelegt werden können, dass es aber nicht nur vom Medium, sondern von den ProduzentInnen, von den InterpretInnen, von den RezipientInnen und der jeweiligen Kultur abhängt, welches Rhythmusserlebnis in der Verständigungsgemeinschaft stattfindet. Die Vorschrift einer bestimmten Balance oder eines bestimmten Tempos würde die monadische Besonderung und also das Erleben selbst verhindern. Bei an Medien haftendem Rhythmusserleben handelt es sich, wie Hönigswald gezeigt hat, um ein empirisches Problem, das mit dem Begriff des Rhythmus zu verstehen ist.

Statt Medientheorie als dogmatischen Technikdeterminismus anzusetzen, rückt mit Hönigswald die Heterogenität von Rhythmusserlebnissen, die an unterschiedlichen physikalischen Zeichenträgern haften und mit verschiedenen Sinnen in unterschiedlichen Kulturen erlebt werden können, in den Blick. Dabei muss es nicht nur um die Verständigung über die Differenzierungen in Bezug auf die Rhythmusgestalt in der Präsenzzeit gehen, sondern auch um die empirische Beobachtung eben dieser Differenzierungen, die die Biografie einbeziehen können.

Ein Beitrag zur Fachdidaktik der Medien kann auf die von Hönigswalds in den Grundlagen der Pädagogik vorgenommene Analyse des Begriffs der Anschauung zurückgreifen (Hönigswald 1927: 182). Anschauung, so Hönigswald, hat nur Bestand in einem wissenschaftlichen Zusammenhang und dessen Normen. Dieser Zusammenhang ist aber für jedes Gebiet anders. Insofern muss nach Hönigswald die Theorie ebenso berücksichtigt werden wie das durch die Anschauung in bestimmten Gebieten geforderte Experiment.

Da die Untersuchung von Rhythmusserlebnissen Experimente erfordert, trifft hier letzteres zu. Unterrichtsmethodisch ist daher im Falle des rhythmischen Erlebens von Medien eine Verständigung über die Interpretation qualitativer Experimente an selbst gestalteten Medien als Reflexionsanlass des eigenen medialen Rhythmuserlebens ebenso anzuregen wie die begriffliche Klärung mit einer dem Entwicklungsalter entsprechenden Erklärung zu begründen.

Didaktisch erscheint die Aufnahme des Rhythmusbegriffs in den Medienkompetenzbegriff im Blick auf eine Kritik der Medien sinnvoll, denn der Hönigswaldsche Rhythmusbegriff erlaubt es, das subjektive Verständnis von Rhythmen gleichzeitig zu differenzieren und zu integrieren. Dabei können mediale, kulturelle und persönliche Rhythmen differenziert und zugleich im Sinne des von Fall zu Fall Paradigmatischen verbunden werden. Der Rhythmusbegriff ist zudem sowohl auf die kritische Reflexion als auch auf die handelnde Anwendung bezogen. Damit können nicht nur Anlässe zur bildenden Reflexion angeboten werden; der Rhythmusbegriff zeigt zugleich auch die Möglichkeit der kreativen Gestaltung auf.

Das wirft das Problem der Norm auf, an der auch die Gestaltung von Unterrichtssequenzen, die als Reiz die Produktion von Rhythmuserlebnissen anregen können, auszurichten wäre. Mit Hönigswald ist dabei jede dogmatische Festlegung abzulehnen. Das Ziel kann nicht die Entschleunigung von Beschleunigungsprozessen, wohl aber die ästhetische Darstellung der Welt sein. Die Schönheit als Rhythmen erlebbarer schneller medialer Reize kommt bisher aber selten ins Spiel.

Rhythmuserlebnisse sind an die Monadizität gebunden und können damit weder technisch noch gesellschaftlich determiniert werden. Eine Kritik an Arbeitsrhythmen nahe legenden Medien kann daher keinen Maschinensturm motivieren, wohl aber eine individuelle ästhetische Gestaltung der Produktionsverhältnisse. Das gilt, wie Hönigswald betont, für jeden Menschen gleichermaßen, denn - ich zitiere - „jedes „Ich“ bedeutet die Möglichkeit alles zu denken, und [...] dieses „alles“ auf einzigartige Weise zu denken“ (Hönigswald 1926: 61). Es ist, kurz gesagt schwer, dabei nicht an das Bild Rousseaus in Kants Büro zu denken.

Damit kann die Aufforderung zur Reflexion und zur Anwendung medialer Reize, die als Rhythmen erlebt werden können, als ein Ziel der Medienkompetenzvermittlung gesetzt werden. Eine solche Aufforderung ist auf den eigenen Körper in der Gegenwart und in der Biographie und auf die Ge-

meinschaft zu beziehen, deren Rhythmen nicht nur reflektiert, sondern auch gestaltet werden können. Ein Beispiel dafür sind die von Meder (2006) im Blick auf die Mediendidaktik im Rahmen der Webdidaktik vorgeschlagenen beschleunigenden und verlangsamen Abfolgen medialer Reize.

Neben dieser Interpretation im Blick auf die Didaktik der Medien drängen sich an Hönigswald anschließende empirische Untersuchungen auf. Dazu kann hier nur ein Beispiel angedeutet werden: Nach Shannon (1948) kann jede Nachricht auf eine logarithmische Skala mit der Basis Zwei abgebildet werden. Während das für geschriebene Wörter möglich ist, gilt es für Rhythmen nicht. Das Rhythmusenerlebnis, das am Reiz einer digitalen Nachricht haftet, ist nicht identisch mit dem Erleben des Reizes einer Skala mit der Basis 27 wie dem Alphabet. Dabei kann die Analyse des Reizes selbst, auf die sich die strukturelle Medienpädagogik von Jörissen und Marotzki (2009) ebenso beschränkt wie alle eingangs skizzierten Theorien, mit Hönigswald allenfalls die Vorbereitung einer empirischen Untersuchung der Produktion von Rhythmusenerlebnissen durch Subjekte im Rahmen der medienpädagogischen Medienforschung sein. Die Durchführung der Untersuchungen kann dabei durchaus an die von Hönigswald entwickelte und überraschend aktuelle qualitative Methodologie angeschlossen werden.

4 Literatur

- Hönigswald, Richard (1926): Vom Problem des Rhythmus. Leipzig/Berlin.
- Hönigswald, Richard (1927): Über die Grundlagen der Pädagogik. 2. umgearb. Auflage. Leipzig.
- Hönigswald, Richard: Philosophie und Sprache. Problemkritik und System. Basel 1937.
- Innis, Harold Adam (1997): Tendenzen der Kommunikation. [The Bias of Communication.] In: Barck, K. (Hg.): Harold A. Innis - Kreuzwege der Kommunikation. Wien/New York: Springer, S. 95-119.

Jörissen, Benjamin/Marotzki, Winfried (2009): Medienbildung - Eine Einführung: Theorie - Methoden – Analysen. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt.

Meder, Norbert (1987): Das Problem der Grundlegung einer Theorie des Subjektes im Vergleich von Höningwald und Cramer. In: Radermacher, Hans/Reisinger, Peter (Hg.): Rationale Metaphysik. Die Philosophie von Wolfgang Cramer. Stuttgart 1987, S. 112-131.

Meder, Norbert (2006): Web-Didaktik - Eine neue Didaktik webbasierten, vernetzten Lernens. Bielefeld: Bertelsmann.

Rosa, Hartmut (2005): Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Shannon, Claude E. (1948): A mathematical theory of communication. Bell System Technology Journal (27), S. 379–423, 623–656.

Virilio, Paul (1980): Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie. Berlin: Merve.

Swertz, Christian (2008): Hinweise zu einer Theorie der Medienpädagogik. In: Blaschitz, Edith; Seibt, Martin (Hrsg.): Medienbildung in Österreich. Historische und aktuelle Entwicklungen, theoretische Positionen und Medienpraxis. Lit: Wien, S. 42-51.

This work is licenced under the Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Austria License. To view a copy of this licence, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/at/> or send a letter to Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.