

Das Porträt: Lorenz Engell

Alexander Grau

Prof. Dr. Lorenz Engell ist Medienphilosoph. Nach seinem Studium in Köln und einer Zwischenstation in Bochum wurde er 1993 an die damals sich noch Hochschule für Architektur und Bauwesen nennende heutige Bauhaus-Universität Weimar berufen. 2008 gründete er zusammen mit Bernhard Siegert das Internationale Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM). In seinen Arbeiten befasst er sich vor allem mit dem inzwischen als Traditionsmedium geltenden Fernsehen, mit Filmgeschichte und dem Phänomen der medienübergreifenden Serialität.



Das Internationale Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie, kurz IKKM genannt, residiert in einem monumentalen, dreigeschossigen Bau im charakteristischen Stil des Deutschen Werkbundes der 1910er-Jahre.

Erbaut hat das imposante Gebäude Henry van de Velde für den Grafen Friedrich Dürckheim-Montmartin. Ab Ende der 1920er-Jahre diente die Villa dann als Verwaltungsgebäude. 1945 zog dort die Rote Armee ein, das Haus wurde sowjetische Kommandantur und Sitz des Geheimdienstes, 1968 übernahm es das Ministerium für Staatssicherheit der DDR.

2008 bezog das IKKM seine heutigen Räume in dem ehemaligen Dürckheim-Palais. Und da wir an einer deutschen Hochschule sind, fällt das Interieur des Instituts deutlich unpektakulärer aus, als Fassade und Entree vermuten lassen.

Während wir uns setzen, berichtet Lorenz Engell von seinen ersten Jahren in Weimar, der dortigen Situation, dem alten Weimarer Bildungsbürgertum, das in der DDR überwintert hatte und den mit postmoderner Theorie vollgestopften jungen Westakademikern eher reserviert gegenüberstand.

„Inzwischen“, berichtet Engell, „spielt die geografische Herkunft aber keine Rolle mehr“. Wenn es Milieuunterschiede gebe, so seien die soziografischer Natur.

Engell ist, wie er selbst betont, „sozial gesehen, aber auch vom Temperament her Rheinländer“. Ab 1977 studierte er Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Romanistik und Kunstgeschichte an der Universität zu Köln. Dort durchlief er auch die üblichen akademischen Qualifikationsstufen.

In seiner Promotionsschrift, erschienen unter dem Titel *Vom Widerspruch zur Langeweile*, unternahm er den damals noch exotischen Versuch, das Fernsehen mit philosophischen Mitteln anzugehen. „Im Rückblick“, so Engell selbstbewusst, „war das eine der ersten fernsehphilosophischen Arbeiten überhaupt.“

Fernsehen ist langweilig

Ihre Originalität gewinnt Engells Untersuchung dadurch, dass sie so ziemlich alle Vorurteile und Gewissheiten über das Fernsehen unterläuft – die der Fernsehkritiker und der Fernsehapologeten gleichermaßen im Übrigen.

Denn Fernsehen ist für Engell vor allem eines: langweilig. Und was langweilig ist, macht weder fett und dumm, noch kann es dem Erwerb irgendwelcher Kompetenzen, Fertigkeiten oder Wissensinhalte dienen. Fernsehen ist nur das sinnfreie Medium par excellence und alle Versuche, ihm irgendeinen Wert oder Unwert beizumessen, sind eine große Illusion.

Deutlich wird die subversive Stoßrichtung von Engells Arbeit schon in ihrer Prämisse. „Zunächst bin ich von der Annahme ausgegangen, dass die übliche Fernsehkritik richtig ist, dass Fernsehen also alogisch ist, widersprüchlich, Dinge behauptet, die man nicht behaupten kann usw.“, erklärt der Wissenschaftler. Im Umkehrschluss würde das bedeuten, dass das Fernsehen eine Alternative zum argumentativen, gegliederten, diskursiven und logischen Denken darstellt.

»Fernsehen ist gar nicht dafür gedacht, uns die Langeweile zu vertreiben. Es ist vielmehr dafür da, dass wir uns langweilen.«

Diese Überlegungen führten den jungen Wissenschaftler schließlich zur Zeitproblematik. „Denn Logik und Zeit hängen miteinander zusammen“, erläutert Engell. „Zwei Dinge schließen sich nur dann aus, wenn sie gleichzeitig sind. Nacheinander können auch zwei sich ausschließende Dinge passieren.“

Wer jedoch über Zeit nachdenkt und über Abfolge, der landet früher oder später bei dem Phänomen der Langeweile. Denn Langeweile ist gefühlter Stillstand, wo es eigentlich keinen Stillstand gibt und die Aufhebung der Zeit in der Zeit.

„Langeweile“, fasst Engell seine damalige These zusammen, „ist im Grunde der Gegenentwurf zum Sinndiktat“. Denn in unserem Lebensalltag sind wir dazu verflucht, dass alles Sinn machen soll. Dinge, Sachverhalte oder Handlungen müssen nicht nur zweckorientiert sein, sondern zudem auch sinnvoll, also in einem höheren Ganzen aufgehoben, sie müssen neue Perspektiven eröffnen, Einsichten und Kontexte ermöglichen.

Diesem Terror des Sinns entzieht sich nun das Fernsehen, denn: „Fernsehen ist langweilig.“ Das bedeutet: Alles verschwimmt in allem, die Zeithorizonte sind nicht strukturiert, Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft sacken ineinander, alle Orientierung auf eine Sinnstruktur löst sich auf.

Doch genau diese Öde der totalen Amalgamierung und Auflösung setzt die Einsicht in die eigene Existenz frei. „Denn die Grundstruktur unserer Existenz“, erläutert der Medienwissenschaftler, „ist Zeitlichkeit.“ Indem das Fernsehen qua Langeweile alle Zeitstrukturen aufhebe, mache es den Blick frei auf uns selbst.

„Fernsehen ist gar nicht dafür gedacht, uns die Langeweile zu vertreiben“, fasst Engell zusammen. „Es ist vielmehr dafür da, dass wir uns langweilen. [...] Aber diese Erfahrung suchen wir, weil sie uns eine nicht verrechenbare, nicht zweckmäßige, nicht in Sinnzusammenhängen einzubindende Zeit liefert.“

Der Wissenschaftler verweist in diesem Zusammenhang auf die bekannte Studie des Soziologen Wolf Lepenies über *Melancholie und Gesellschaft*. Dort werden u. a. verschiedene Kulturen der Langeweile beschrieben, von der Antike bis zur Ennui des französischen Absolutismus.

Fernsehen ist vor diesem historischen Hintergrund Langeweile für die demokratische Massengesellschaft – oder wie Engell formuliert: „Langeweile für alle.“ Darauf zu schimpfen, hat für den Wissenschaftler keinen Sinn, da das Fernsehen hier eine spezifische gesellschaftliche und psychologische Funktion erfüllt.

»Kino funktioniert anders als Fernsehen. Kino ist *nicht* langweilig. Kino *macht* Sinn.«

Dem naheliegenden Einwand, das Heerscharen an Drehbuchautoren und Produzenten, die versuchen, das Fernsehen spannend und kurzweilig zu machen, doch unmöglich einer kollektiven Selbsttäuschung unterliegen könnten, begegnet Engell souverän:

„Dazu sind zwei Dinge zu sagen: Zum einen gibt es das Phänomen der Emergenz. Die Einzelintentionen werden im System aufgehoben. Zum anderen: Kurzweil *ist* Langeweile. Kurzweil heißt: vertreiben von Zeit. Kurzweil läuft sich tot. Kurzweil will immer noch mehr Kurzweil. Kurzweil hat sozusagen eine Suchtstruktur und bringt Langeweile hervor“.

Anders als große Kunst würde Fernsehen auch nicht zum Nachdenken anregen oder verstören. „All das macht ja Fernsehen nicht. Ich schalte es aus und bin nur ausgelagert.“

Kino als Sinnstiftung

Kurz nach seiner Promotion erhielt Engell – noch vor seiner Habilitation – überraschend eine Vertretungsprofessur an der Ruhr-Universität Bochum. Kurz vor Semesterbeginn war dort eine Kollegin ausgefallen und niemand zur Hand, um Filmwissenschaften zu unterrichten.

„Das war eine grandiose Erfahrung“, erzählt Engell mit spürbarer Begeisterung. „Ich war sehr jung, nicht einmal habilitiert und konnte plötzlich Vorlesungen und Seminare abhalten. Ich war zwar vor jeder einzelnen Veranstaltung wahn-sinnig aufgeregt, doch es hat unheimlichen Spaß gemacht.“

Aus einer seiner ersten Vorlesungen zur Filmgeschichte ging sein zweites Buch hervor: *Sinn und Industrie*.

„In meiner Vorlesung zur Filmgeschichte“, resümiert er, „habe ich an meine Überlegungen zum Fernsehen angeknüpft, sie allerdings umgedreht: Denn das Kino ist nicht das Fernsehen. Und Fernsehwissenschaft ist nicht die Kleinausgabe der Filmwissenschaft. Kino funktioniert anders als Fernsehen. Kino ist *nicht* langweilig. Kino *macht* Sinn. Das Fernsehen unterläuft das Sinndiktat, aber die Karriere des Kinos hängt an der Sinngeschichte der Moderne.“

Entsprechend entwickelte Engell in seinen Vorlesungen und dem aus ihnen hervorgegangenen Buch die Filmgeschichte als Herzstück moderner Sinnreflexion, beginnend mit der durch Industrialisierung, Urbanisierung, soziale Umwälzun-

gen und neue Zeitstrukturen ausgelösten Sinnkrise des Fin de Siècle. Die moderne Lebenswelt zerstörte die Erfahrung von Zusammenhang, die das traditionelle vormoderne Leben ausmachte, indem alles seinen Platz, seine Ordnung hatte und alles schon immer so gewesen war.

„Auf die Zerschlagung dieses Sinngefüges reagiert das Kino. Denn das Kino kann Sinnzusammenhänge sinnlich erlebbar machen. Was im Alltag der Menschen verloren gegangen ist, liefert das Kino. Hier gibt es einen Anfang und ein Ende, Ursache und Wirkung.“

Aus genau diesen Gründen hat sich, so Engell, der Spielfilm als Leitgenre des Kinos durchgesetzt – und nicht etwa die Dokumentation. Denn nur der Spielfilm liefert die nötigen narrativen Strukturen, die Sinn schaffen. Entsprechend wandelt sich der Spielfilm mit den Sinnbedürfnissen der jeweiligen Zeit, einschließlich der Kritik am Sinn, seiner Entlarvung als Schein, der Fragmentierung der Realität, des Versuchs, Menschen keinen Sinn vorzugaukeln, sondern die Zerrissenheit der Welt zu zeigen.

Das, so betont Engell, unterscheidet das Kino auch vom Theater, das seine große Zeit eben vor der Industrialisierung hatte und entsprechende Sinnangebote gar nicht machen musste. „Gerade das volkstümliche Theater funktionierte ja umgekehrt, es verunsicherte und konfrontierte den Zuschauer mit Alternativen, etwa in der Komödie oder Burleske.“ In gewisser Weise versuchte das traditionelle Theater, so wie es Jahrhunderte durch fahrende Bühnen präsentiert wurde, auf die Unwandelbarkeit zu reagieren, das Kino jedoch versucht, Sinn zu stiften, wo es keinen mehr gibt.

Entscheidend für Engell ist somit nicht nur die Narration selbst, sondern der historische Kontext und nicht zuletzt das Medium selbst. Entsprechend hat ein Kinofilm, der im Fernsehen ausgestrahlt wird, für ihn eine ganz andere Funktion. Indem der Spielfilm im Fernsehen ausgestrahlt wird, also in einem ganz anderen Programm- und Raumkontext, in einer anderen Rezeptionssituation, übernimmt er eine andere Funktion. Allerdings gesteht der Forscher zu: „Natürlich ist die Mediennutzung in den letzten 20 Jahren etwas komplizierter geworden. Wenn ich zu Hause eine DVD einlege, kann ich mich etwa vor dem Bildschirm sammeln wie in einem Kinosaal, ich kann sie aber auch wie Fernsehen konsumieren, in die Küche gehen, nebenbei etwas anderes machen usw.“

Serialität

Die eigentliche Revolution verortet Engell jedoch weniger in technischen Entwicklungen, in DVDs, Streamingdiensten und Digitalisierung, sondern im Aufbau des Seriellen, in der Renaissance der Serie.

Grundlage dafür sei, so Engell an den französischen Theoretiker Gilles Deleuze anknüpfend, dass sowohl Kino als auch Fernsehen Zeitmedien seien, also nicht nur eine gewisse Rezeptionsdauer für sich in Anspruch nehmen oder Zeit reflektieren würden – das könne auch die Malerei –, sondern dass Zeit ihr Medium sei.

Diese Affinität gegenüber der Zeit liegt nicht einmal in den Medien selbst, sondern zunächst in der Maschinerisierung, die ihnen zugrunde liegt. Entsprechend weist Engell darauf hin, dass die erste Maschine, die in der Lage war, etwas in Serie zu produzieren, Medien erzeugt hat – die Druckpresse Gutenbergs.

„Diese Serialität erhält dann mit der Industrialisierung einen gewaltigen Schub. Man stellt unglaubliche Mengen standardisierter Exemplare her, Tokens eines einzelnen Modells, die nicht unterscheidbar sind und denen man nicht ansieht, wann sie gefertigt wurden.“

Ist der klassische Sinn und Zweck der maschinisierten Produktion von Gutenbergs Druckerpresse bis zu Henry Fords Fließband, möglichst viele Dinge – Bücher etwa oder Autos – möglichst schnell im Raum zu verteilen, so ermöglichen die Medien Serialität in der Zeit.

Engell: „Das Interessante an dieser Entwicklung ist, dass mit den Fiktionen, also mit dem Fortsetzungsroman, dann mit dem Radio und schließlich mit dem Fernsehen, ein linearzeitliches Element ins Spiel kommt. Die Serialität beginnt, in der Zeit zu wirken. Und das Fernsehen ist der Ort, wo mehr als irgendwo sonst mit Formen der Serialität experimentiert werden kann.“

Der Grund für diese Offenheit liegt für Engell darin, dass das Fernsehen selbst flüchtig ist. „Fernsehen kann nichts aufbewahren. Es kann nur dasselbe immer noch mal machen.“

Das hat auch technikhistorische Gründe. Denn das Fernsehen hat ursprünglich keinen Speicher. Erst in den 1950er-Jahren wurden Magnetspeicher eingeführt – und die waren teuer. Erst in den 1970er-Jahren standen entsprechende Speicherkapazitäten zur Verfügung. Doch zu diesem Zeitpunkt hatte das Fernsehen schon seine spezifische Logik verinnerlicht.

„Serialisierung ist daher die Grundstruktur des Fernsehens. Alles, was das Fernsehen macht, macht es immer wieder.“ Daher unterscheiden sich Serien von anderen seriellen Produkten des Fernsehens zunächst nur dadurch, dass hier die Serialität gleichsam ausgeflaggt wird und „Serie“ draufsteht.

Entsprechend ist Fernsehen auch das Medium, in dem Serialität selbst erstmals reflektiert und auf allen Ebenen durchbuchstabiert wird, von der Episodenserie bis zur Fortsetzungsserie und diversen Mischformen, Serien mit Zeitsprüngen oder in Echtzeit.

Zu diesen Transformationen des Seriellen gehört für Engell auch, dass das Fernsehen traditionelle Mediengrenzen überschreitet und Fernsehserien in Form von Kinofilmreihen oder Videospiele weitergeschrieben werden.

Dieses Diffundieren des seriellen Erzählens vom Fernsehen in andere Medien und umgekehrt hat für dieses langfristig destruktive Folgen: „Ich glaube“, erläutert der Medienphilosoph, „dass der Eingriff des Fernsehens in die Gesellschaft dafür sorgt, dass das Fernsehen selbst wiederum einem Veränderungsdruck ausgesetzt ist, dem es nicht standhalten kann.“

»Serialisierung ist daher die Grundstruktur des Fernsehens. Alles, was das Fernsehen macht, macht es immer wieder.«

Ein gutes Beispiel dafür ist die Digitalisierung, die das Fernsehen zwar nicht hervorgebracht, aber massiv befördert hat und so in der Interaktion mit gesellschaftlichen Veränderungen ökonomische Entwicklungen angestoßen hat, die wiederum neue Technologisierungen befördert haben, die sich gegen das Fernsehen wenden.

„Die Unterhaltungsindustrie ist der einzige Ort, wo man mit neuen Technologien schnell sehr viel Geld verdienen kann“, betont Engell. „Deshalb arbeitet das Fernsehen immer als Agent seiner Selbstaflösung oder Transformation.“

Engells Überlegungen zeigen, dass er kein Medienpessimist ist. Ihm geht es nicht im Stil Adornos um die Aufdeckung von Verblendungszusammenhängen, auch wenn er Adorno sehr schätzt, wie er sagt. Vielmehr müsse man fragen, weshalb die Menschen die Massenkultur zur Massenkultur machen: „Sie nehmen daran teil, weil sie daraus einen Nutzen ziehen. Und der ist mehr als ein gesteuerter. Schon Kracauer hat darauf hingewiesen, dass die Menschen sich nicht auf Dauer betrügen lassen.“

Menschen würden Medien nutzen, weil sie ein eigenes Interesse daran haben. „Die Menschen gehen ins Kino oder schauen Fernsehen, weil sie etwas dafür bekommen. Das hat mit ihren Bedürfnissen zu tun, mit utopischen Sehnsüchten. Die müssen wir ernst nehmen.“

Weiterführende Literatur:

Engell, L.: *Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens.* Frankfurt a. M. u. a. 1989

Engell, L.: *Fernsehtheorie zur Einführung.* Hamburg 2012

Engell, L.: *Die Kunst des Fernsehens. Ludwig Wittgensteins „Familienähnlichkeit“ und die Medienästhetik der Fernsehserie.* In: K. Krüger/ C. Hammes/M. Weiß (Hrsg.): *Kunst/Fernsehen.* Paderborn 2016, S.19–38

In der nächsten Ausgabe der *tv diskurs:* der Medienethiker Prof. Dr. Alexander Filipovic von der Hochschule für Philosophie München

Dr. Alexander Grau arbeitet als freier Kultur- und Wissenschaftsjournalist u. a. für „Cicero“, „FAZ“ und den Deutschlandfunk.

