

Günter Giesenfeld (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 20: Pension Sehblick. Essays zum Fernsehen

1995

<https://doi.org/10.25969/mediarep/777>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Giesenfeld, Günter (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 20: Pension Sehblick. Essays zum Fernsehen* (1995). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/777>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

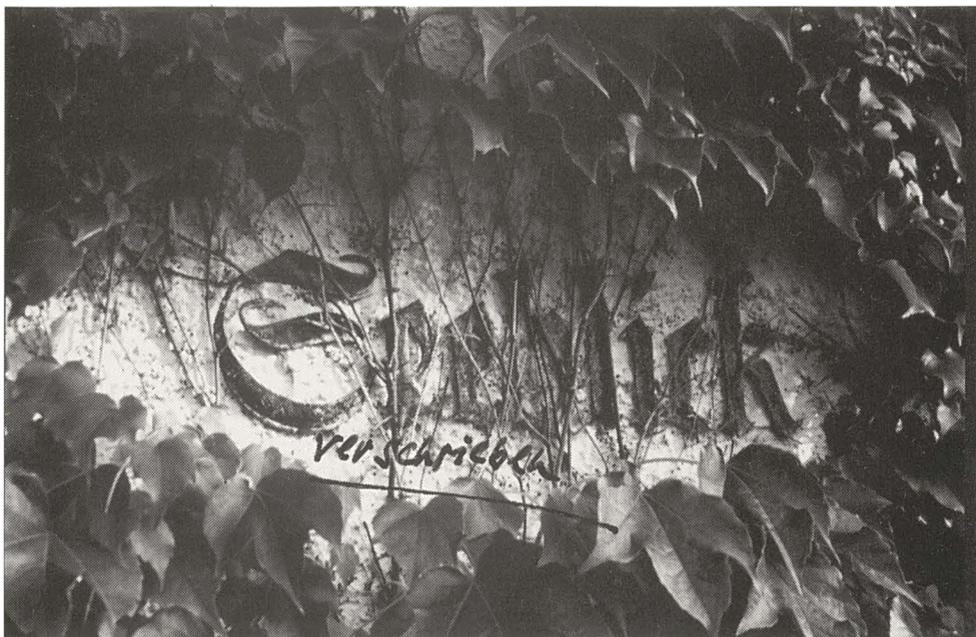
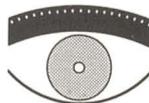
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

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

AUGENBLICK



**Pension Sehblick
Essays
zum Fernsehen**

20

SCHÜREN

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

Pension Sehblick

Essays zum Fernsehen

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 20

Juli 1995

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Karl Prümm
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presseverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft DM 8.50 (ÖS 77/SFr 8.50);
Jahresabonnement (3 Hefte) DM 24.-- (ÖS 204/SFr 24.--)
Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: WB-Druck, Rieden

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-020-4

Inhaltverzeichnis

Vorwort	5
Knut Hickethier	
Fernsehen - das Medium der Moderne. Als Medienflaneur in der Hamburger Dämmerung	6
Karl Prümm	
In der Hölle - im Paradies der Bilder. Medienstreit und Mediengebrauch.....	13
Helmut Kreuzer	
Vom Hören zum Lesen zum Sehen. Eine kurzgefaßte Medienbiographie.....	28
Thomas Koebner	
Kiosk-Fernsehen.....	42
Marcel Dobberstein	
Vom Klang der Bilder	46
Bernhard Pörksen	
Das kulturkritische Paradigma. Zum Schematis- mus der Fernseh- und Kulturkritik: eine Ausein- andersetzung mit den Büchern von Neil Postman	49
"Wir stopfen uns mit zerstörerischem Wissen voll"	
Ein Gespräch mit Neil Postman.....	56
Erwin Reiss	
Ansichtskarte aus der Pension Sehblick	63

Abbildungen: Privatphotos

Zu den Autoren dieses Heftes:

Marcel Dobberstein, geb. 1964, Dr. phil., Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Pädagogik an der Universität Köln. Derzeit wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Katholischen Universität Eichstätt. Forschungsschwerpunkte Musikanthropologie, Musikpsychologie und Ästhetik.

Knut Hickethier, geb. 1945, Dr. phil., Professor für Medienwissenschaft an der Universität Hamburg. Forschungsprojekte zum Fernsehen. Medienwissenschaftliche Veröffentlichungen zur Film- und Fernsehgeschichte, Medientheorie und Medienästhetik.

Thomas Koebner, geboren 1941, Dr. phil., Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie in München. Akademische Stationen: München, Köln, dann Professor in Wuppertal und Marburg sowie Direktor der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin. Zur Zeit Professor in Mainz. Veröffentlichungen zur Literatur seit dem 18. Jahrhundert, zum Musiktheater und zur Film- und Fernsehgeschichte.

Helmut Kreuzer, Dr. phil. Dr. h.c. Professor em. an der Universität-Gesamthochschule Siegen. Weiteres siehe im Artikel.

Bernhard Pörksen, geb. 1969, studiert Germanistik, Journalistik und Biologie an der Universität Hamburg. Längere Aufenthalte in den USA (Pennsylvania State University). Seit 1989 journalistische Arbeiten. Veröffentlichungen zum Rechtsextremismus, zur Medien- und Kulturkritik und zum Konstruktivismus.

Karl Prümm, geb. 1945, Dr. phil., Studium der Germanistik und Geschichte in Marburg und Saarbrücken. Akademische Stationen Bonn, Siegen, dann Professor für Theaterwissenschaft an der FU Berlin. Derzeit Professor für Medienwissenschaft in Marburg. Veröffentlichungen zur Literatur des 19. Und 20. Jahrhunderts und zur Medientheorie. Der hier abgedruckte Text ist ein Teil der Antrittsvorlesung in Marburg.

Erwin Reiss, geb. 1944, Dr. phil., Schweizer Staatsbürger, Studium der Literaturwissenschaft, Philosophie und Soziologie. Übt verschiedene Berufe im Medienbereich aus ("Redakteur für Dialogmedien", Realisation von Medienprodukten), freier Medienpublizist und Dozent für Medienästhetik, Medientheorie und Mediengeschichte an der FU Berlin. Promotion in Salzburg mit einer Arbeit zur "Eidetik audiovisueller Medien". Der hier abgedruckte Text ist ein Nebenprodukt dieser Dissertation.

Vorwort

Am Anfang war die *Pension Sehblick*, und darum herum sollten, um auf den normalen Heftumfang zu kommen, sich 'passende' Texte gruppieren. Das war die ganz banale Aporie (laut Duden "Ratlosigkeit, Verlegenheit") des Heft-herausgebers (vgl. S. 12), aus der heraus er Kollegen und Freunde bat, etwas *Persönliches* zum Fernsehen zu schreiben. Vielleicht, so hoffte er, würden sich die neuesten Zuspitzungen einer Entfremdung, die er selbst verspürte, auch noch in anderer Weise *zur Sprache bringen* lassen: Angesichts des arroganten und immer lärmenderen, von Politikern applaudierten Herrschaftsanspruchs der privaten Lach- & Schießkanäle und angesichts eines Zuschauervolkes, das (in Italien zwar erst, aber von da ist ja auf dem Gebiet schon vieles zu uns gekommen) mehrheitlich für Werbeunterbrechungen und gegen öffentlich-rechtliches Fernsehen votiert, kann doch wohl das Gefühl aufkommen, daß dies nicht mehr die eigene, unsere Welt ist, daß man plötzlich zu einer Minderheit gehört, deren Vorstellungen und Forderungen nicht mehr nur gegen politische und ökonomische Machtstrukturen chancenlos, sondern nicht einmal mehr Konsens in Sonntagsreden sind.

Es stand dann doch dieses Gefühl nicht im Zentrum der Beiträge, die schließlich, schleppend und gelegentlich von Mißtrauen begleitet, abgeliefert wurden. Das Ergebnis ist ebenso vielfältig wie die Bandbreite des spielerisch-theoretischen Epo-Poems von Erwin Reiss: Der abgeklärte biographische Blick zurück findet sich ebenso wie der Nachweis, daß auch die spontanste Reaktion einer theoretischen Fruchtbarkeit zuführbar ist, und im Ganzen überwiegt ein verhaltener (Zweck-?) Optimismus, der sich teils auf die Geschichte der Medienwahrnehmung beruft, teils den Minderheiten-Status der aufgeklärten Elite selbstbewußt verteidigt.

Es sei allen herzlich gedankt, die mitgemacht haben bei dieser Urlaubsreise aus der Wissenschaft und zu ihr zurück - mit offenem Ende.

Günter Giesenfeld

Knut HICKETHIER

Fernsehen - das Medium der Moderne

Als Medienflaneur in der Hamburger Dämmerung

I.

Letzten Endes sind es Metaphern, sprachliche Bilder, die zur Kennzeichnung dessen herhalten sollen, was Fernsehen heute bedeutet: 'Lagerfeuer', 'Fenster zur Welt', 'vierte Wand', 'Bildermaschine', 'Zyklopenauge', 'elektronischer Kiosk', 'Pension Seh-Blick'... Auch nach mehr als hundert Jahren Fernsehgeschichte - wenn man diese mit der Idee der Nipkowscheibe oder dem als 'Fernsehen' betitelten 'Phototel' Liesegangs beginnen läßt - fehlt das Vokabular, das Medium angemessen zu charakterisieren. Auch die formale Kategorisierung im Spektrum zwischen 'Massen- und Individualkommunikation' hat nicht wirklich definite Bestimmungen hervorgebracht.

Hilft die Rückbesinnung auf vorplatonische Theorien, hilft die Wiederbelebung der Haut- und Augen-Analogien, der Werkzeugkonzepte, der Theoreme eine 'Sinnesprothese' Fernsehen, wie sie Erwin Reiss in einer Wendung gegen die Modelle gesetzt hat, die Fernsehen als Programmveranstaltung, als 'Floating' der Angebote, als 'Stripping' des formatierten Erzählten und Gezeigten verstehen?

Sichtbar wird dabei, daß Fernsehen nicht monoperspektivisch zu fassen ist und daß die Differenz zwischen Phänomen und theoretischen Modellen - deren wir uns auch im Alltag der schnellen Verständigung über das Fernsehen bedienen - unaufhebbar ist und alle Theorie nur Annäherung, nur perspektivische Fassung ist.

II.

Zudem wandelt sich das Fernsehen - so scheint es - in immer rascheren Schritten: gestern noch ein 'Theater der Welt' im öffentlich-rechtlichen Kulturauftrag, ist es heute schon uneingeschränkt 'Markt' und sieht sich selbst

zugleich als ein Netz von Stand-by-Leitungen, in denen sich eine Welt - die sich anmaßend als 'globales Dorf' versteht, aber nur einen Teil dieser Welt darstellt - mit sich selbst verständigt. Besteht dieses Fernsehen heute noch aus einem breiten Strom parallel laufender Programmflüsse, ist es morgen vielleicht schon eine 'Oberfläche' permanent abrufbarer Angebote, hinter der sich ein Medium verbirgt, zu dem sich nicht nur Fernsehen und Kino, sondern auch der Computer miteinander verschmolzen haben.

Doch die Perspektiven bleiben - wie alles Zukünftige - ungewiß. Und so wissen wir nicht wirklich, ob hier tatsächlich das Mega-Medium 'Audiovision' entsteht, wie es Siegfried Zielinski schon 1989 prophezeit hat, oder ob nicht nur eine neue Aufgabenverschiebung und Neuaufteilung der Arbeitsfelder zwischen den Medien stattfindet und wir uns hundert Jahre nach der 'Geburt' des Kinos und der Konzipierung des Fernsehens nicht gerade in der Konstitutionsphase des bereits längst existierenden Mediums 'Computer' befinden, dessen Definition als Medium ganz neue Aspekte einbezieht, über die die bisherigen Medien (als Massenmedien) nicht verfügen. Entscheidend für die Wirksamkeit der theoretischen Ansätze, mit denen wir weiterhin operieren werden, wird sein, welche Einsichten sie ermöglichen, welche Haltungen sie dem Phänomen Fernsehen gegenüber einzunehmen erlauben.

Es kann also nicht die *eine* Fernsehtheorie geben, sondern nur eine Vielfalt von Annäherungen. Vielleicht ist der Rückgriff von Reiss auf die vorplatonischen Ideen deshalb ein Schritt, um eine neue Theorie des Fernsehens zu entwickeln, die den gegenwärtigen Veränderungen Rechnung trägt, ohne daß diese als eine bloße Harmonisierung divergierender Programm- und Werkzeugtheorien zu verstehen ist.

III.

Das Verlangen nach Prognosen der Medienzukunft ist verführerisch. Selbst der Skeptiker aller Prognostik wird allzuleicht vom Nachfragestrudel mitgerissen, den Tagungsveranstalter, Herausgeber von Sammelbänden, Zeitungsmacher und Zukunftsbüros gegenwärtig erzeugen. Im 'fin de millénaire' ist geradezu eine Gier nach Auskünften über das, was uns erwartet, entstanden. Doch sind nicht alle Vorhersagen von Apologeten und Kritikern zwischen Kultur-Endzeit und Aufbruchseuphorie längst ausformuliert? Langweilig geradezu die immergleichen Versatzstücke des als zukünftig gehandelten Medien-Sets: der übergroße Bildschirm an der Wohnzimmerwand, die individuelle Steuerung des Gezeigten, die mediale Kommunikation mit Kaufmann, Reisebüro, Bankangestellten einerseits und mit den Vorgesetzten und Mitarbeitern, mit denen man durch einen Job verbunden ist, andererseits. Allenfalls die

technischen Details variieren zwischen den ersten Visionen von Robida um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, den Imaginationen der zwanziger und fünfziger Jahre und den Szenarios der HDTV-Bildschirmen mit Anschluß am 'information highway'. Doch zukunftsgeewisser werden die Visionen durch ihre stereotype Wiederholung nicht.

Im Grunde bleibt die Vision immer dieselbe: höchste Intensität der Kommunikation durch Kontakt mit allem, was man sich wünscht, Grenzenlosigkeit des Blicks bei gleichzeitigem Fortfall von Übertragungsfristen. Das Schöne an Utopien und Visionen ist, daß sie sich noch nicht um die Kosten und Folgen scheren müssen, die ihre Realisierung bedingen würden. Deshalb sind die Prognosen auch so wohlfeil zu haben. Und gehts an die Realisierung, trägt die Kosten ohnehin die Allgemeinheit, die diese Visionen, um mit Brecht zu sprechen, "nicht bestellt hat".

Unmittelbarkeit aber, das ist die Prämisse, darf dabei nur eine suggerierte sein, denn bis zur leibhaftigen Teilhabe soll sich die angestrebte Intensität der Kommunikation nicht steigern, wirklich direkt und leibhaftig wollen wir weder auf dem Mond sein, noch im Kriegsgeschehen von Sarajewo oder in der Serienwelt der 'Lindenstraße'.

Allen Prognosen ist eines gemeinsam: Es kommt immer anders als angekündigt, das wirklich Neue ist nicht vorhersagbar, und was prognostizierbar ist, ist nur die Verlängerung und Vergrößerung des Gegenwärtigen. Oft setzt deshalb ganz abrupt ein Diskurswechsel an der Front der Visionen ein: Vor zwei Jahren wurde noch HDTV visioniert, heute heißt das Stichwort 'Multi-media'. Wurde am Anfang der neunziger Jahre vom Cyberspace gesprochen, ist inzwischen alles Eintauchen in 'virtuelle Räume' auf produktionstechnische Simulation reduziert oder wird darunter nur noch 'Teleshopping' und 'Video-on-demand' verstanden.

Wollten wir nicht alle einmal - am Anfang dieser Ideen - als Erfüllung aller Kinoräume mit Ingrid Bergman (alternativ mit Humphrey Bogart) durch Rick's Café schlendern können, um den Filmkuß selbst - virtuell zumindest - erproben dürfen? Vielleicht aber wollen wir dies - ein Versprechen der Medientheoretiker - nicht wirklich, sondern uns weiterhin an den Überraschungen, die andere für uns erdacht haben, erfreuen.

Das Geschäft mit der Medienezukunft floriert, gerade angesichts der Jahrtausendschwelle. Doch der Zukunft sind wir dadurch keine Sekunde näher. So werden uns auch im neuen Jahrtausend noch die meisten der gegenwärtigen Probleme beschäftigen, wird sich allenfalls der Markt für Programmwaren vergrößert haben.

IV.

Sind nicht den medientheoretischen Überlegungen doch Alltagserfahrungen gegenüberzusetzen, über die ganz 'persönliche' Anschauungen zu erhalten sind? Alltagshandeln, verstanden als ein erratischer Block im menschlichen Leben, schwerfällig, wenig leicht veränderbar - gerade auch dort, wo es Fernseh-Rituale und Kommunikationsstile betrifft, bestimmt sich durch in langen Prozessen entstandene Gewohnheiten und im Vorbegrifflichen verbleibende Erfahrungen, durch gewachsene Kulturtraditionen. In diesen Block dringt das Fernsehen zwar nach und nach ein, verändert ihn damit auch, verflüssigt ihn, aber eben doch nur sehr langsam, dabei auf Synthese des oft Unvereinbaren, auf Adaption des Sperrigen in den Fluß lebensweltlicher Situationen und individueller Befindlichkeiten bedacht. Von einem "Leben aus zweiter Hand" fürchteten sich vor Jahren die Medienpädagogen, doch zu solchen Ängsten gab weniger das Fernsehen als eine nichtmediale Umwelt Anlaß, die erst eine Voraussetzung schafft für eine denkbare Flucht der Menschen in die angebotenen TV-Welten. Doch die Ängste vor dem Leben als Ersatz gelten bezeichnenderweise immer nur dem Fernsehverhalten der anderen, stellen einen Rest pädagogischer Bevormundung und Fürsorge dar. Sich selbst glauben die meisten Menschen - berechtigterweise - resistent gegenüber medialen Deformationsbemühungen.

Gerade für das Zuschauerverhalten sind seriöse, also durch Argumente abgestützte Prognosen kaum zu wagen. Zu sehr sind wir Zuschauer selbst langfristig unberechenbar. Von einer "Ermüdung des Fernsehens" mit Hartmut Winkler zu sprechen, fasziniert, aber es scheint angesichts des gigantischen Ausbaus der Medienindustrie in den letzten Jahren mehr als gewagt. Videorecorder, Programmvermehrung und Fernbedienung haben die Zuschauer in stärkerem Maße freigesetzt von den zeitlichen Bindungen des Programms, haben die integrative Fernsehöffentlichkeit aufgelöst in zahlreiche, sich weiter ausdifferenzierende Teilöffentlichkeiten - aber diese Entwicklung ist in anderen Medien längst vorgezeichnet. Doch diese Freisetzung macht auch das Medienverhalten letztlich unkalkulierbar. Und nicht alles, was als Erfolg geplant wird, wird auch einer. Das beruhigt.

Als Zuschauer lernen wir mit dem vermehrten Angebot umgehen, stärker auswählen, damit eigene Präferenzen ausbilden und uns spezialisieren. Dies bedeutet kulturelle Differenzierung und Verfeinerung - so wie wir ja auch beim Essen verschiedene Kochkulturen, regionale Spezialitätenküchen und Eßgewohnheiten zu schätzen gelernt haben und nicht nur auf deutscher Hausmannskost bestehen. Zu einem Pessimismus, daß ein selbstbewußtes und oft distanzierter Nutzen des Fernsehens nicht gelingt, besteht kein Anlaß.

Müssen mit dem Blick auf den erratischen Block des Alltagshandelns nicht auch die Aufgeregtheiten und Tagesstreitigkeiten des Medienbetriebs (etwa um die Stoiber-/Biedenkopf-Drohung der Auflösung der ARD Anfang 1995) relativiert werden, muß sich der wissenschaftliche Blick nicht auf die langfristigen Kulturveränderungen durch das Fernsehen richten? Es liegt nahe, hier einen mentalitätsgeschichtlichen Standpunkt zu entwickeln - aber die Spanne der Fernsehexistenz scheint gegenüber mentalitätsgeschichtlichen Geschichtsentswürfen, wie sie etwa die Geschichte des Mittelmeerraums und des Rheins betreffen, doch etwas kurz.

Vielleicht erscheinen solche, sich der raschen Themenaktualität verweigernde Fragestellungen als Fluchtstrategien in Rückzugsgebiete, in die sich vorzugsweise geisteswissenschaftliche Medientheoretiker nostalgisch flüchten und sich so den Schutzraum der Programmgeschichte erobern. ("Nach uns die Sintflut der Programm!") Natürlich nicht. Denn die Arbeit an der Vorstellung dessen , was Fernsehen 'ist', 'war' und was es 'sein kann', ist auch eine Arbeit an der Vorstellung von diesem Medium, das uns täglich beschäftigt und oft in Atem hält. Es ist die unaufschiebbare Arbeit an Modellen, mit denen wir uns diesem Phänomen annähern.

V.

Fernsehen ist *das* Medium der Moderne, gerade weil es eben nicht nur Kunst, nur 'Kultur' im tradierten Sinn ist, sondern eben auch Nicht-Kunst, Alltag, Trash, weil es neben dem Speziellen und Anspruchsvollen auch das ganz Banale und Triviale enthält, weil es die verschiedensten Medienrealitäten gegeneinander bricht, uns Zuschauer brutal mit Werbung überhäuft, weil es voyeuristisch Krieg und Gewalt in den Großstädten, Katastrophen und menschliches Unglück ausbeutet, weil es die Schaulust der Menschen anstachelt und durch immer neue Spektakel zu steigern sucht. Aber auch weil es all das zugleich immer wieder destruiert, weil es die Zuschauer empört oder auch gleichgültig werden läßt. Es ist *das* Medium der Moderne, weil es sich schamlos von diversen Machtinteressen mißbrauchen läßt und - gleichzeitig - subversiv alle Funktionalisierungen unterlaufen kann, weil es jede Aufgeblasenheit und falsche Autorität entlarvt und Eitelkeiten lächerlich werden läßt, weil es - wie 1989 erlebt - politische Systeme, die längst korrodiert sind, endgültig zum Einsturz bringen kann.

Gerade deswegen ist Fernsehen als Ausdruck und Medium der Moderne zu verstehen - in ihren Verwerfungen und Frakturen, die sich, medial transformiert, im Fernsehen wiederfinden und die, zum Teil zumindest, auch durch die medialen Bildern der Überlagerung und Parzellierung wiederum

unsere Vorstellung von der Moderne prägen. Dabei hat es das Fernsehen geschafft, die im Ghetto der modernen Kunst verbliebenen Bemühungen um die Auflösung traditioneller Werkvorstellungen und hermetischer Sinnwelten ins Alltägliche hinüberzubringen, sie zu popularisieren, dabei zwangsläufig auch zu entschärfen. Hat nicht gerade dadurch das Fernsehen auch bildungsbürgerliche Verklärungen aufgelöst, auch wieder den Blick auf andere Dimensionen des Menschlichen gelenkt?

Fernsehen als Medium der Moderne zu begreifen heißt aber auch, 'Moderne', 'Modernität', 'Modernisierung' neu zu diskutieren, zwischen den soziologischen Modernisierungsdebatten und den ästhetischen 'Moderne'-Diskussionen zu vermitteln, eine Theorie der Medienmodernisierung zu entwickeln, in der das Fernsehen einen zentralen Platz einnimmt.

VI.

Fernsehen ist aber auch nicht die gesamte Welt, auch wenn das Medium gern so tut, als sei Welt heute nur als eine mediatisierte, als eine televisuell strukturierte begreifbar. Gegen die individuelle Konstruktion von Realität, die sich oft medialer Bausteine bedient (weil diese so handhabbar und vorgefertigt erscheinen), steht das Panorama von Realitätserfahrungen, die sich anderer Vermittlungsweisen bedienen, um das zuvor Nichtformulierte, wenig Faßbare zu formulieren: Das wenig Faßbare, das uns beim Laufen durch einen norddeutschen Kiefernwald, beim Schwimmen in der Nordsee oder beim Blick in eine Hamburger Dämmerung begegnet.

Der Medientheoretiker vermerkt: Zwar werden auch hier Wahrnehmungen durch kulturelle Erinnerungen an mediale Bilder beherrscht (ist nicht unser Sinn für das Naturschöne durch Bilder des Quattrocento und der Romantik geprägt?), doch es bleiben sinnliche Reste, die oft im Körperlichen stecken, die nicht in der medialen Bilderproduktion aufgehen. Nichts fördert bekanntlich die Sehnsucht nach ungeplantem und unmittelbarem Naturerleben mehr als ein längerer Fernsehkonsum.

Fernsehen ist letztlich doch nur eine imaginäre Größe, die unwirklich zwischen den gebauten Architekturen existiert, wenig faßbar, selbst wenn man zwischen der Rothenbaumchaussee des NDR, der Kleinen Johannisstraße der HAM, der Heimhuder Straße des Hans-Bredow-Instituts und dem Medienzentrum der Hamburger Universität am Von-Melle-Park schlendert. Das Fernsehen ist auch dort vor allem in den Köpfen der Menschen. Doch sie werden auch dort - wie fast überall - stärker als vom Fernsehen von den Problemen des Lebens und Überlebens, des ganz alltäglichen Alltags, der Liebe,

des Kinderbekommens, des Heiratens und Sterbens bewegt. Ist Fernsehen nicht letztlich etwas sehr Nebensächliches und Peripheres?

VII.

Was steckt hinter dem Wunsch des Heftherausgebers, der Medientheoretiker möge doch einmal seine ganz subjektive Sicht des Gegenstands seiner theoretischen Arbeit aufdecken, möge die Leidenschaften, die heimlichen, die das Objekt seiner wissenschaftlichen Begierde oder seiner Haßliebe bestimmen, herauskehren? Die Idee vielleicht, der Parcours der Theorien werde wohl doch beherrscht von den immergleichen emotionalen Gestimmtheiten.

Doch die Aporien eines solchen editorischen Unternehmens liegen auf der Hand: Der Medientheoretiker, will er sich in seiner Profession nicht aufgeben oder verraten, kann dem Ruf nach dem Ursprünglichen, vielleicht Irrationalen in seiner Beziehung zum Objekt seiner Reflexion nur im Kalkül nachgeben, daß in der subjektiven Sicht doch noch seine theoretische Reflexion aufscheint.

Je mehr diese Sicht also den Schein der "ganz persönlichen" Unmittelbarkeit erhält (und sei es durch einen literarischen Gestus), um so weiter entfernt sie sich tatsächlich vom Gewünschten. So leicht sind die Medientheoretiker, sind die Beschleunigungsfetischisten, Bildschirmvoyeure, Theoriekonstrukteure, Kulturdefaitisten und Medienvagabunden nicht zu fangen.

Ursprünglichkeit ist nicht zu haben, Subjektivität ist längst als Textgattung im Diskurs vorformuliert. Wer die eigene Medienbiografie schon vor langer Zeit in die Theoriebildung einbezogen hat, für den bedeutet die Beschreibung einer 'persönlichen Sicht' auf das Fernsehen nur eine neue Darstellungsweise, eine neue 'Textsorte' der Fernsehtheorie, ergibt allenfalls einen neuen Theorieentwurf.

Karl Prümm

In der Hölle - im Paradies der Bilder.

Medienstreit und Mediengebrauch

Kein Zweifel - wir leben in einer Bilderwelt. Beinahe alle unsere Erfahrungen sind durch Bilder gebrochen und durch Bilder vermittelt. Bildhafte Repräsentationstechniken mischen sich überall ein. "Alles", so der amerikanische Literaturhistoriker und Bildtheoretiker W. J. T. Mitchell, "- die Natur, die Politik, der Sex, die Leute - kommt heute zu uns als Bild."¹ Längst wird diese Dominanz des Bildhaften als beispiellos empfunden. "In keiner anderen Gesellschaftsform der Geschichte hat es eine derartige Konzentration von Bildern gegeben, eine derartige Dichte visueller Botschaften", schrieb der englische Romancier und Essayist John Berger im Jahre 1973.²

Inzwischen ist dieses eher nüchterne Registrieren in eine offene Verzweigung umgeschlagen. Das Unbehagen in der Bilderkultur, so läßt sich gegenwärtig aus den Feuilletons und Kulturzeitschriften heraushören, wächst sich aus zu einer wahren Revolte gegen die Bilder, zu einem neuem Bildersturm. Die Aussicht auf "digitales Fernsehen" und auf die künftigen "Datenautobahnen", die zu erwartende "Kompression" von Daten und Informationen, was noch einmal zu einer explosionsartigen Vermehrung von Kanälen und Bildern sowie zu einer interaktiven Vernetzung der Apparaturen führen wird - all dies scheint die Beschwörung der letzten Dinge zu rechtfertigen. Für viele ist nur noch das Schema der Apokalypse die adäquate Beschreibungsfigur dessen, was sich vollzieht: ein wahnwitziger, immer mehr beschleunigter Bildersturz, der uns alle in die Tiefe reißen wird. Bereits 1984 sprechen Dietmar Kamper und Christoph Wulf, deren Sammelbände zuverlässig-präzise Indikatoren des intellektuellen Klimas sind, von einem "riesigen Desaster", das Fotografie, Film, Fernsehen, Video angerichtet hätten. Was in der "Nachahmung des barocken Gottesauges zum Triumph eines mächtigen Überblicks über das Gegebene" gedacht war, habe in Wirklichkeit einen unausweichli-

1 W. J. T. Mitchell: Was ist ein Bild?. In: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Hrsg. v. Volker Bohn. Frankfurt/M. 1990, S.41.

2 John Berger (u.a.): Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Deutsch von Axel Schenck. Reinbek 1974, S.122.

chen "Niedergang der visuellen Kultur" eingeleitet.³ Zehn Jahre später stellt Kamper noch drastischer die Gegenwart unter das Signum von "Bildstörungen" und prophezeit einen Aufstand gegen die medialen Phantombilder: "Das aktuelle Stillhalteabkommen zwischen der enttäuschten Selbstsuche und der Explosion der Medien wird aufgekündigt werden."⁴

Das Äußerste läßt sich auf Dauer nicht unbeschadet verkünden, die mit apokalyptischem Vokabular aufgeladene Rede ist selbst inflationär und formelhaft geworden. Von der "modernen Hölle entfremdeter Bilderzirkulation" spricht Hans-Thies Lehmann im Maiheft des *Merkur* und nimmt damit unausgesprochen Paul Virilios Bildkritik wieder auf.⁵ Für Virilio ist spätestens nach der Massenverbreitung der Fotografie am Ende des 19. Jahrhunderts und nach der Erfindung der Momentaufnahme die "Hölle der Bilder" über uns hereingebrochen, die widerstandslose und gänzlich indifferente, industriell beherrschte Bildproduktion, die die "lebende Welt" zu ersticken drohe.⁶

Komplementär zur Rede von der Bilderhölle verhält sich die ebenso weit verbreitete von den "Bilderfluten". Sie ist in den Feuilletons so etwas wie eine zweite Natur geworden, ihr metaphorischer Charakter ist dem Bewußtsein der Sprecher entschwunden. Sie beschwört das ebenso apokalyptische Gemälde der Sintflut herauf, faßt Bilder nur als bedrohliche Quantitäten, als entfesselte Elementargewalten.

Die tief religiöse Prägung ihrer Argumentation machen alle die kenntlich, die im Zeichen einer Medienverzweiflung das alttestamentarische Bilderverbot (das Gebot Gottes an Mose: "Du sollst Dir kein Bildnis, noch irgend ein Gleichnis machen, weder von dem, was oben im Himmel, noch dem von, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist!") neu legitimieren wollen, wie Dieter Schlesak im *Literaturmagazin*. "Unsere Bild-Inflation heute ist ein neuer Sündenfall", heißt es dort. Die "künstliche Bilderwelt" verfolge konsequent nur ein Ziel, "sich der wirklichen Existenz via technischer Entwürfe zu entledigen". Hier wird ein neuer Fundamentalismus erkennbar, ein Traum von einer absolut bildlosen Kultur, die nur auf das "Innere", auf die mystische Absenz der Dinge, auf das "pure Sein" vertraue.⁷

Mit einer schrillen Dramatik und einer kompromißlosen Radikalität überdeckt diese Bilderpolemik die tiefe Konfusion, in der sie befangen bleibt. Ge-

3 Dietmar Kamper/Christoph Wulf: Blickwende. Die Sinne des Körpers im Konkurs der Geschichte. In: Kamper/Wulf (Hrsg.): Das Schwinden der Sinne. Frankfurt/M. 1984, S.12.

4 Dietmar Kamper: Bildstörungen. Im Orbit des Imaginären. Stuttgart 1994. Zit. nach: Hans-Thies Lehmann: Ästhetik. Eine Kolumne. Fülle, Leere. In: Merkur 49 (1995) H. 5, S.438.

5 Ebd.

6 Paul Virilio: Das öffentliche Bild. Bern 1987. S. 10.

7 Dieter Schlesak: Über Sprachskepsis, Bildverbot und den Begriff Zeit. In: *Literaturmagazin* 34. Über das Darstellbare. Hrsg. v. Martin Lüdke und Rolf Schmidt. Reinbek 1994, S.79, 87 u. 82/83.

neralisierend redet sie von "Bildern" und meint doch ausschließlich die Medienbilder, vor allem die elektronischen Fernsehbilder. Im Überschwang des unglücklichen Bildbewußtseins wird Bildlichkeit, bildhafte Darstellung per se unter Ideologieverdacht gestellt. Bilder, so heißt es, brächten alles in eine schöne gerahmte Ordnung, sie würden dem "Götzen Evidenz" (Schlesak) huldigen, sich im Direkten und Unmittelbaren erschöpfen. Entwertet ist damit auch ihr Gebrauch. Die Bildbenutzer seien bloß den Lockungen der raschen Gratifikation erlegen, würden so der bloßen Oberfläche und dem punktuellen Reiz verfallen, denn die Bilder - so wird gefolgert - schließen den Intellekt, den Logos und die Erinnerung aus. Sie erzeugten nur passive Konsumenten.

Der Mangel an systematischer Reflexion wird offenkundig, wenn man diese flache Kulturkritik mit der interdisziplinären Bild-Debatte konfrontiert, die in den letzten Jahren zwischen der Theologie, der Philosophie, der Kunstgeschichte und der Literaturtheorie geführt wurde.⁸ Aber in dieser Debatte sind die technischen, die apparativen Bilder, auf die sich das kulturkritische Feuilleton einseitig und formelhaft kapriziert, nur am Rande einbezogen. Auch hier werden sie leichthin vereinnahmt als bloßes Abbild, als "Double der Realität", das die eigene Bildlichkeit verschleiert.⁹ Die schier endlose Diskussion um Realität und Medienrealität der letzten Jahre operierte mit einem erstaunlich restriktiven Bildbegriff. Die elektronischen Bilder wurden fast stupide als gewaltsame Entitäten definiert, die sich vor die Wirklichkeit und ihre Erfahrung schieben und den Betrachter ebenso zum Opfer einer Überwältigung machen. In Jean Baudrillards Kategorie der "Simulation" fand diese Bildtheorie ihre äußerste, äußerst populäre Zuspitzung. Die televisionären Bilder sind dort zu "Simulakren" erklärt, sie verweisen auf keine Realität mehr, funktionieren demnach nicht mehr als Zeichen, sondern konstituieren in "unaufhörlicher Zirkulation" eine "Hyperrealität".¹⁰

In solchen Denkfiguren kehren die Grundmuster uralter Bilderdebatten und Bilderstürme mit überraschender Deutlichkeit wieder. Gegen die "Hölle der Bilder" agitierte schon der Prediger Savonarola im Florenz des ausgehenden 15. Jahrhunderts. 1498 ließ er einen kunstvollen Scheiterhaufen errichten, eine Pyramide der Eitelkeiten, um die Hölle der Renaissancekultur in Gestalt ihrer Kunstobjekte durch das reinigende Feuer symbolisch zu vernichten. An oberster Stelle, als Spitze des Bösen, waren Bilder postiert, "Skulptu-

⁸ Vgl. die Bände: *Bildlichkeit (Anm.1)* und: *Was ist ein Bild?* Hrsg. v. Gottfried Boehm. München 1994. (mit ausführlicher Bibliographie).

⁹ Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder*. Ebd., S.35.

¹⁰ Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*. Berlin 1978.

ren und Gemälde von wunderbarer Schönheit", wie es in Berichten heißt, "Büsten von schönsten Frauen aus der Antike".¹¹

Savonarola war jedoch kein prinzipieller Bilderfeind. Sein Ikonoklasmus richtete sich gegen die profanen Bilder, gegen deren Autonomieanspruch und suggestive Perfektion. Er wollte zurück zu einem religiös-asketischen, pädagogisch-didaktischen Bildideal. Savonarolas Versuch, Darstellungspotentiale an die christliche Orthodoxie zurückzubinden und die Maler dogmatisch zu disziplinieren, war bereits anachronistisch und konnte nicht mehr gelingen. Die theatralische Verbrennung der sündigen Bilder blieb bloße Arabeske. In seinem Traktat "De pictura" hatte Leone Battista Alberti eine neue Konzeption des Bildes formuliert, deren Dynamik nicht mehr aufzuhalten war. Neue Regularien wurden hier entworfen: Der Maler solle fortan sein Bild wie einen Blick auf die Welt durch ein virtuelles geöffnetes Fenster organisieren. Nun ist das Subjekt des Künstlers, sein Auge, seine Wahrnehmung das neue Zentrum des Bildes. Nur seine Intentionen und seine Perspektive auf das Sichtbare bestimmen die Darstellung, die Gegenstände und die Verfahren des Malens sind zumindest tendenziell säkularisiert.

Höchst verwickelt ist die Konfliktlage im byzantinischen Bilderstreit, der zwischen 730 und 840 das oströmische Reich erschütterte und zu blutigen Exzessen führte. Zwischen dem Bilderdienst der Mönche, die mit ihren Ikonen dem Bildbedarf der Gläubigen entsprachen, und dem kaiserlichen Hof mit seinen imperialen Bildinteressen verlief die eine Frontlinie. Um die Vorherrschaft des sakralen oder des profanen Bildes wurde gekämpft, alttestamentarisches Bilderverbot und christliche Bildmächtigkeit trafen aufeinander, es geht nicht zuletzt um einen Konflikt zwischen Bild und Wort.¹² Zu recht ist vermerkt worden, daß die christliche Dogmatik den "Keim des Bildes" in sich trägt.¹³ Weil der Sohn Gottes Mensch geworden ist, kann er angeschaut, kann er zum Bild werden. In der Kategorie der Bildlichkeit ist die Offenbarung eine wirksame ästhetische Inszenierung: der geschundene, der gemarterte Körper des Gekreuzigten, der triumphal wiederaufersteht - dieser Vorgang drängt geradezu zum Bild, zu einer expressiven Komposition und zu starken Farben. Diese Bildmöglichkeiten zu etablieren, auszuschöpfen und sie gleichzeitig beherrschbar zu halten, das war die schwierige Problematik, mit der die byzantinischen Bildbefürworter konfrontiert wurden. Um das immer noch gültige alttestamentarische Tabu zu durchbrechen, mußten sie semiotisch ar-

11 Vgl. Horst Bredekamp: Renaissancekultur als "Hölle": Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten. In: Martin Warnke (Hrsg.): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. München 1973, S.41-64.

12 Vgl. Bazon Brock: Der byzantinische Bilderstreit. In: Warnke (Hrsg.): Bildersturm (Anm.11), S.30-40.

13 Michel Corvin: Die Passion der Wörter. In: Bildlichkeit (Anm.1), S.359.

gumentieren, mußten scharf unterscheiden zwischen dem Bild und dem Urbild, dem Bezeichnendem und dem Bezeichneten, zwischen Bildmaterialität und Bedeutung, zwischen sinnlicher Erscheinung und theoretischer Wesensbestimmung, zwischen Schatten und Wahrheit.¹⁴ Freilich konnte das Bezeichnende nicht gänzlich der freien Verfügung des Beschauers überantwortet werden, einer Ästhetisierung der Bilder im Akt des Gebrauchs wurde entgegengearbeitet. Komplizierte Begründungen wurden notwendig. Es gäbe in den Bildern, so wurde gesagt, zwar keine Einheit von Wesen und Erscheinung, aber die Wirkungskraft des Abgebildeten käme auch den Bildnissen zu gute und an ihr partizipiere damit auch der verehrende Betrachter.

Dies wiederum bot den konsequenten Bilderfeinden Angriffspunkte, die das alttestamentarische Pathos wieder aufleben ließen und die neuplatonische Bilderskepsis aktivierten, jedes Bild sei ein Trugbild, jede Nachahmung trübe den Blick auf die wirkliche Erscheinung. Gerade die Verehrung, die gegenüber den Bildern bezeugt werde, so klagten die Bildgegner an, bewaise doch, daß Wesen und Erscheinung, Abbildung und Abgebildetes in der Materialität der Ikonen zusammenfallen. Damit seien die Bilderverehrer des Götzendienstes überführt. Virtuoso konnte Kaiser Konstantin V., der sich zum Sprecher der Ikonoklasten machte, mit der gleichen Argumentation, die gegen die Ikonen gerichtet war, den profanen Bilderkult begründen.¹⁵ Der Bildersturm war zugleich mit einer Bildaufrichtung verbunden. Wenn Abbildung und Abgebildetes stets identisch sind, dann spricht der abwesende Kaiser auch durch sein Porträt, ist folglich allgegenwärtig. Bis in die letzten Winkel seines Reiches herrscht er so durch sein Bild.

Wie die byzantinischen Bilderfeinde, so unterscheiden auch die radikalen Kritiker der Medien nicht zwischen Bezeichnendem und Bezeichneten, nicht zwischen Wesen und Erscheinung und auch nicht zwischen dem Sichtbaren und seiner Bedeutung. Bei ihnen sind die televisionären Bilder illusionistische und eindimensionale Welten, die nur sich selbst repräsentieren und die Kraft des Verweisens eingebüßt haben. Die Darstellung dieser Bilder ist nicht hintergebar - so könnte man diese Medienkritik resümieren. Damit werden den Medienbildern die fundamentalen Bestimmungen der Bildhaftigkeit entzogen. Das Bild, so der Philosoph Hans Jonas, bleibe, auch wenn der "sinnliche Ähnlichkeitsgrad" noch so gesteigert werden könne, ein Bild *von* etwas, mit dem es selbst nie verschmilzt. Auf Grund dieser elementaren Differenz könnten Bilder nur symbolisch gelesen werden, "von allem Anfang sind Abstraktion und Stilisierung dem bildlichen Vorgang inhärent".¹⁶

14 Brock (Anm.12), S.33ff.

15 Brock (Anm.12), S.34.

16 Hans Jonas: Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens. In: Was ist ein Bild (Anm.8), S.115, 110.

Eine symbolische Lektüre, eine prozeßhafte Aneignung der Bilder, einen Vorgang des Sehens und Entzifferns kann es jedoch in den Verkürzungen der bilderstürmischen Medienkritik nicht geben. Daß Bilder etwas zeigen, etwas offenbaren, daß sie Erkenntnis stiften, muß verleugnet werden. Erst recht darf von der Lust an den Bildern nicht gesprochen werden. Die Bilderverzweigung beherrscht so eindeutig den öffentlichen Diskurs, daß sich die Befürworter der Bilder ganz in ihren Gebrauch zurückgezogen haben. Im Paradies der Bilder verweilen wir nur heimlich oder verstoßen. Dies gilt für die vielen Illustrationstechniken des Alltags, für die Familienfotos und Urlaubsdias, die pure Selbstverständlichkeit geworden sind, dies gilt für die kleinen Paradiesgärtchen der Bilder, die wir alle pflegen, für die Pinwände und Zimmerecken mit den Ikonen, den Fundstücken und Lieblingsansichten. Die schwärmerischen Filmkritiken sind selten geworden, denn erkaltet ist das Bilderklima, und wer heute öffentlich seine Liebe zum Fernsehen erklärt, läuft Gefahr, intellektuell nicht mehr ernst genommen zu werden.

Im Folgenden möchte ich die restriktiven Bilddefinitionen zu erschüttern versuchen, ich möchte Fixierungen auflösen und den Horizont der Diskussion erweitern, indem ich das historische Gedächtnis bemühe und zurückblende in die Genese, in die Entstehungszeit der technisch-apparativen Bilder, in die Pionierzeit der Fotografie und in die ersten Jahrzehnte des Films. Zwei Zeitpunkte werden beleuchtet: 1840 und 1910. Es wird sich zeigen, daß beim Aufkommen der neuen Darstellungsmodi die alten Bilderkämpfe wieder aufflammen, aber auch ein Reichtum von Erklärungen und Gebrauchsformen wird aufscheinen. Nicht alle frühen Aneignungen sind naiv und überholt, durch die rasende Mediengeschichte widerlegt. Diese Medienarchäologie stößt auf Schätze unmittelbarer Erkenntnis und plötzlichem Durchschauen, über die sich das Geröll der späteren Erklärungen und Zuschreibungen geschoben hat.

Zuvor sind noch einige Aspekte von Bildlichkeit zu entfalten, die vielleicht plausibel machen, warum es immer wieder Streit um die Bilder gibt. Hans Jonas: "An erster Stelle steht die Eigenschaft der Ähnlichkeit. Ein Bild ist ein Ding, das eine unmittelbare oder jederzeit auf Wunsch erkennbare Ähnlichkeit mit einem anderen Ding zeigt."¹⁷ Diese Ikonizität wird dann vor allem das Potential jener Bilder ausmachen, die durch Apparate hervorgebracht werden. Aber auch zur generellen Bilddefinition zählt die Fähigkeit, den Betrachter zur Wahrnehmung von Ähnlichkeit aufzufordern. Bilder entwerfen ein Beziehungsgefüge zwischen der Darstellung und dem Dargestellten, das unmittelbar evident ist und sich dennoch nicht im bloß Momenthaften erschöpft. Bilder bezwingen. Sie fixieren die Blicke auf ihre Bedeutungs-

17 Ebd., S.107.

fläche. Daß ihnen so immer etwas Magisches anhaftet, ist oft bemerkt worden. Man könnte von einer Vergewärtigungskraft im Akt des Sehens sprechen, die mit zum Zauber des Bildes gehört. John Berger bezeichnet das Bild als einen "Komplex von Erscheinungen, der von Ort und Zeit ihres ursprünglich gegenwärtigen Erscheinens abgelöst und - für Augenblicke oder Jahrhunderte - konserviert wurde."¹⁸ Bilder sind eine Operation in Raum und Zeit. Sie konstituieren eine überwältigende Anwesenheit des Abwesenden und greifen damit folgenreich ein in das Zeit- und Raumerleben des Betrachters. Sie eröffnen einen eigenen Bildraum und etablieren eine eigene suggestive Zeitlichkeit. Dabei schlägt das Konkrete des Bildhaften in Bann und läßt dem Bildbenutzer dennoch einen Freiraum der Aneignung und Deutung. Diese doppelte Qualität der Bilder beunruhigte die Obrigkeiten zu allen Zeiten und schürte das Mißtrauen gegen die Bildlichkeit. In den Bilddiskussionen der Reformation wurden die Heiligenbilder immer wieder als "verführerische Dirnen" angeprangert, in die sich der Kirchenbesucher "vergaffe". Die sinnlichen Reize und die rhetorische Effektivität der Bilder waren vor allem den Theologen ein Ärgernis, weil sie um die Wirksamkeit des gesprochenen Wortes und damit um ihre eigene Position fürchteten.¹⁹

Die vielen Verheißungen des Bildes haben freilich eine Grenze, auf die der Kunsthistoriker Max Imdahl mit Nachdruck aufmerksam gemacht hat. So sehr auch das Bild gerade durch seine Unmittelbarkeit ein Besprechen, ein Aneignen und Kommentieren durch Sprache provoziert, so ist es doch durch Sprache nicht einzuholen und durch Sprache nicht zu substituieren. Das Bild definiert Imdahl als eine "Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist".²⁰ Am Bild erfährt der Betrachter also ein paradoxes Ineinander von unmittelbarer Evidenz, die ihn anzieht und von Verfügungsohnmacht, die ihn abstößt.

Der Photoapparat - die Bildermaschine

Am 19. August 1839 wurde in Paris in einer gemeinsamen Sitzung der Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Künste jenes fotografische Verfahren öffentlich vorgestellt, das Daguerre entwickelt hatte. Seine rasante

18 Berger (Anm.2.), S.9/10.

19 Vgl. dazu: Christine Göttler: Die Disziplinierung des Heiligenbildes durch altgläubige Theologen nach der Reformation. Ein Beitrag zur Theorie des Sakralbildes im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. In: Bob Scribner/Martin Warnke (Hrsg.): Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. Wiesbaden 1990, S.262-295.

20 Max Imdahl: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Was ist ein Bild? (Anm.8), S.300.

Verbreitung über die ganze Welt ist ein Indiz, daß die Fotografie den Bildbedürfnissen und Bildsehnsüchten genau entsprach. Im 19. Jahrhundert zweifelte niemand an der besonderen Repräsentanz dieses Bildverfahrens, kein anderes Medium wurde so rückhaltlos mit dem Fortschritt identifiziert. Allein die Technizität der Fotografie sprach für sich. Es ist eine Maschine, die das Bild produziert, die den Abdruck des Lichts auf einer empfindlichen Platte organisiert, kompliziertes technisches Wissen steuert diesen mechanischen Prozeß. Fotografieren ist nach Vilém Flusser eine technische Geste, das Anwenden eines Programms, das durch die Apparatur konstituiert wird. Mit dem Aufkommen der Fotografie war die Säkularisierung der Bildproduktion offenkundig und endgültig geworden. Von einem maschinell gefertigten Bild konnte schwerlich behauptet werden, es verweise auf das Urbild aller Bilder, auf Gott und seine Schöpfung. Auch für das Abgebildete ergibt sich ein Säkularisierungseffekt. Die Fotografie hebt das Sichtbare und die Dinge scharf heraus, trennt sie von ihrem universellen Ordnungsgefüge. Mit ihrem Ausschnitt löst sie die umfassenden Bedeutungen auf und fragmentiert den Blick. Der Miterfinder der Fotografie, Henry Fox Talbot, hebt schon früh, 1844, in seinem Buch *The Pencil of Nature* die unendliche Variabilität des neuen Verfahrens hervor. Jede einzelne Abbildung besitze ihre unwiederholbare Lichtstruktur, und die dem Fotografen mögliche Wahl der Perspektive, die willkürliche Veränderung des Abstands von Camera obscura und Objekt erzeuge unzählige, sehr "unterschiedliche Wirkungen".²¹ Die Fotografie zerstört das Unikat nicht allein dadurch, daß sie es per Abzug reproduzierbar macht. Das Polyperspektivische, das sie von Anfang an auszeichnet, entwertet das Einzelbild noch konsequenter, das nur noch in Reihen und Serien vorstellbar ist. Die Fotografie unterwirft das Sichtbare einem fortwährenden Wandel und steht so am Anfang jener irritierenden Mediendynamik, von der zu Beginn die Rede war. Die repräsentative Rolle der Fotografie steht außer Frage: die Technizität, das Maschinelle, die Aura des Wissenschaftlichen, der sezierende und analytische Gestus, der fragmentierende Blick, die Pluralität vieler Ansichten - die Fotografie bündelt ganz offenkundig jene Welthaltungen, die für die industrielle Moderne typisch sind. Dies ist die eine, die revolutionäre Seite des neuen Mediums.

Zugleich zehrt die Fotografie aber auch von traditionellen Beständen, ist eine ästhetische Operation, die subjektive Übertragung des Gesehenen in ein Bild, ist somit Teil der Bildgeschichte, eingebunden in das Darstellungsrepertoire der Bildenden Kunst. Allein schon die Herkunft der Fotografie aus der Camera obscura, die seit der Renaissance als malerisch-mechanisches Hilfs-

21 Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature*. Abgedruckt in: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Hrsg. v. Wilfried Wiegand. Frankfurt/Main 1981, S.64.

mittel benutzt wurde, macht für die Zeitgenossen ein Verabsolutieren des neuen Verfahrens unmöglich. Wie Gemälde wurden die Daguerreotypien primär nach ihren ästhetischen Valeurs bemessen. Die ersten Presseberichte schwärmen von der "unbeschreiblichen Schönheit" der "neuen Produkte".²² Nicht das Reale, sondern seine Verwandlung in ein schönes Bild wurde als entscheidender Effekt registriert. Alexander von Humboldt, der bereits 6 Monate vor der offiziellen Präsentation die Daguerreschen Aufnahmen zu Gesicht bekam, beschreibt sie als reine Stimmungsbilder: "Man sieht bei Daguerre nur die Bilder in Rahmen unter Glas, meist auf Metall, einige weniger gute auf Papier und auf Glasplatten gebildet, alle dem feinsten Stahlstich ähnlich, von bräunlich grauem Bisterton, die Luft immer etwas traurig und verwischt." Noch wird beides an den Bildern gleichrangig gesehen: die "Wahrheit" der Oberfläche und die "zarte", "feine" Tönung²³, die "wundervolle Genauigkeit der Details" und die "zarten Übergänge vom grellsten Lichte bis zum tiefsten Schatten".²⁴ Weniger das getreue Abbild, als die harmonische Zeichnung und das ausgewogene Ensemble von Farbwerten wurden als "Eigenthümlichkeit" des neuen Bildes aufgefaßt. Es ist auch nicht die schnelle Erschließung der Ansicht und die momenthafte Evidenz des Sichtbaren, die die frühen Fotoleser fasziniert. Vielmehr werden die Bilder als ein neues, zweites Universum gesehen, mit einer verborgenen Tiefe, in die man erst eindringen muß. Talbot empfiehlt für diese Expedition in das Innere der Bilder den Gebrauch einer Lupe, und alle Benutzer der frühen Fotografien folgen diesem Rat. Die Lupe demystifiziert das Bild keineswegs; anders als bei Siegfried Kracauer, der 1927 das Illustriertenfoto der "dämonischen Diva" mit Hilfe eines Vergrößerungsglases in banale Pigmente zerfallen läßt. Hier dient die Lupe vielmehr als Schlüssel zur Substanz des Bildes, zu seiner offenbaren Dimension. Das Instrument, das die Nähe noch steigert, führt hinein in eine Mikrowelt voller Geheimnisse und sprechender Zeichen. Staunend stellt Talbot fest, daß er mehr fotografiert, als er gesehen hat, entdeckt erst im Bild Wandinschriften, eine Turmuhr, die die Entstehungszeit einschreibt.²⁵

So wie die Bildlektüre einer langen geduldigen Entdeckungsreise gleicht, so entziffert sie nicht nur den festgehaltenen Moment, sondern deutet das Foto als Zeitbild. Ohne Mühe kann Talbot aus seinem fotografischen Fensterblick auf einen Pariser Boulevard das Vergangene rekonstruieren. Die

22 So die *Vossische Zeitung* vom 31. August 1839. Zit. nach: Fritz Kempe: Daguerreotypie in Deutschland. Vom Charme der frühen Fotografie. Seebruck am Chiemsee 1979, S.50.

23 Alexander von Humboldt: Ein Besuch bei Daguerre. In: Wiegand (Anm.21), S.19f.

24 Anton Martin: Repertorium der Photographie (1846). Zit. nach Kempe (Anm.22), S.62.

25 Talbot (Anm.21), S.74.

Oberfläche der Straße zeigt eine auffallend dunkle Färbung. Wasserwagen haben den Boulevard passiert und für Kühlung gesorgt. Ihre Route zeichnet sich genauestens ab, selbst die Hindernisse sind zu sehen, die umkurvt werden müssen.²⁶ Daguerre verblüfft seinen Besucher Alexander von Humboldt, als er ihm eine Innenansicht des Louvre-Hofes mit dem Hinweis präsentiert, das Nicht-Sichtbare, die lebendige Vergangenheit hätte ihre Spuren im unbelebten Bild hinterlassen: Ein Wagen, mit Strohballen beladen, sei vor der Aufnahme draußen am Kai vorbeigefahren. "Er gab mir eine Lupe, und es zeigten sich leuchtende Strohhalme an allen Fenstern."²⁷ Noch hatte sich die Momentaufnahme nicht verfestigt.

Talbot, der in seinem Buch *The Pencil of Nature* in erstaunlicher Weise sämtliche künftigen Gebrauchsformen der Fotografie vorwegnimmt, vom Fotobeweis bis hin zur Fotokopie, erklärt diese noch ganz mit der Terminologie der Bildenden Kunst. Noch sei unklar, welcher "Rang" dem neuen Verfahren "künftig unter den bildlichen Hervorbringungen zukommen werde."²⁸ Das "fotogenetische Zeichnen ist bei ihm noch nicht abgelöst von der manuellen Produktion der Bilder, er erläutert die Entstehung als einen Vorgang, die Natur male sich ihre Bilder selbst. Die Resultate dieser *Écriture automatique* bezeichnet er jedoch nicht als mechanischen Abdruck, sondern als Artefakt. Die Entstehung der Bilder wird noch ganz prozeßhaft gedacht, als würde in der Apparatur von einer geheimnisvollen Hand Farbe auf einer Leinwand aufgetragen: "Die fotogenetischen Abbilder gläserner Gegenstände überziehen das lichtempfindliche Papier mit einem eigentümlichen Ton."²⁹

Diese frühen Dokumente skizzieren eine Rezeptionsmöglichkeit der Fotografie, die sich jedoch schon rasch verflüchtigte. Schnell wurde die phantasievolle Aneignung durch stereotype Bewertungsmuster abgelöst. Daß die Fotografie ein Bild unter anderen Bildern ist, daß sie ebenso das Sichtbare in eine ästhetische Konstruktion verwandelt, also ihre phantastische Substanz, geriet aus dem Blick. Gerhard Plumpe hat gezeigt, wie die Fotografie im 19. Jahrhundert an den starren Diskursformationen des Ästhetischen abprallte und in das binäre Schema von Kunst und Nichtkunst gepreßt wurde.³⁰ Die etablierte Ästhetik wies unisono die Fotografie als Negation wahrer Kunst entschieden ab. Sie sei bloß das "mechanische Surrogat der Bildenden

26 Ebd., S.61.

27 Wiegand (Anm.21), S.20.

28 Talbot (Anm.21), S.46.

29 Talbot (Anm.21), S.63.

30 Gerhard Plumpe: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus.* München 1990.

Kunst",³¹ auf die "fühlende Hand des Künstlers" müsse sie verzichten. So komme sie über eine "kalte Glätte", eine "leichenhafte Eintönigkeit nicht hinaus"³² - das war der allgemeine Tenor.

Vor allem die fotografischen Porträts zogen massive Kritik auf sich. Wo die Malerei das Bild mit "Leben, Seele, Geist" erfülle, gäbe die Fotografie nur den "toten Leichnam", die wesenlos-wahllose Oberfläche. Für Friedrich Theodor Vischer entlarvt sich die Fotografie im Porträtstudio. Er schreibt in seiner *Ästhetik*: "Beim Daguerreotyp sieht man, daß die gemeine Wahrheit die volle Unwahrheit ist, denn das mit allen kleinsten Formen im langweiligen, stieren Moment des Blickens in das volle Licht wahllos von der Maschine ausgeführte Gesicht ist gerade nicht das wahre."³³

Der Fotografie wurde der Einlaß in den Kunststempel verwehrt, zu deutlich kollidierten ihre Grundprinzipien mit den herrschenden Bestimmungen des Ästhetischen, die auf das Subjektive und auf die Persönlichkeit, auf das Organische und Antimechanische abhoben. Die Fotografie reagierte darauf mit der Selbstverleugnung des Apparativen. Sie wollte sich selbst zur Kunst läutern und modellierte sich doch nur auf die mächtigen Diskurse hin. Sie ahmte die Gemälde in Komposition und Ausführung nach, idealisierte die Unschärfe, betonte das Dekorative und stellte kostbare Drucke und Abzüge her.

Diese Abweisung wird sekundiert durch ein genauso starres System von Zuschreibungen. Der gesteigerte Abbildrealismus der Fotografie, Faszination und Dynamik, die von ihr ausgingen, lösten einen neuen Bilderstreit aus. Nun figuriert das fotografische Bild als das reine Abbild, das als Duplikat an die Stelle des Realen tritt, sich der frevelhaften Täuschung schuldig macht. 1841 hat der Schweizer Schriftsteller, Zeichner und Ästhetikprofessor Rodolphe Toepffer die radikale Medienkritik auf fast klassische Weise formuliert. Der Fotografie wird dort vorgeworfen, sie erhebe das "Positive", "Sichtbare" zum Fetisch, sie vertreibe aus ihren Wirklichkeitsimitaten das "Nebulose", "Übersinnliche", ihre Bilder, die vermeintlichen Wunderwerke, seien geheimnislos. Damit ist die pathetische Abweisung vorbereitet, die im Zentrum seines Pamphlets steht: "Was den Daguerreotypen fehlt, diese Eigenschaft, die für immer die Wunder des Verfahrens von den einfachen Produkten einer intelligenten Schöpfung trennt, das ist der Abdruck des Menschlichen, individuellen Geistes, das ist die Seele, die sich auf die Leinwand überträgt, das ist das poetische Wollen, das sich in irgendeinem Stil ausdrückt, das ist... die Kunst."³⁴

31 Ebd., S.42.

32 Ebd., S.44.

33 Ebd., S.46.

34 Rodolphe Töpffer: Über die Daguerreotypie (1841). Zit. nach Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie I. München 1980, S.72.

Dieser Schematik von Kunst und Nichtkunst wird die Fotografie nun ausgeliefert, am Ende wird ihr gar der Bildstatus selbst verweigert. Der maschinelle Abdruck könne nur die "Identität" mit dem Dargestellten liefern, während die Kunst sich auf die "Ähnlichkeit" beschränke, die Fotografie liefere "das Bild des Sichtbaren anstelle des Zeichens für das Unsichtbare".

"Die Identität, das Rohprodukt des Verfahrens, ist also das Bild einer Sache und drückt nur sich selbst aus. Die Ähnlichkeit ist ein Zeichen, das auf freie Weise auch etwas anderes als das Dargestellte ausdrückt."³⁵

Da ist sie wieder - die Behauptung einer eindimensionalen illusionistischen Bilderwelt, die absolut zeichenlos und undurchdringlich, die gewaltsam und zerstörerisch ist. Die Bildergegner argumentieren nun differenziert und mit taktischem Geschick, mit Einschnürungen und Zuschreibungen. Das bereits zum reinen Abbild reduzierte fotografische Bild wird auf ein eingegrenztes Segment des Sichtbaren fixiert. Die Fotografie wird zu einem reinen Wissenschaftsprinzip erklärt, zu einer Beglaubigungstechnik, zu einem dokumentarischen Verfahren, ihre phantastischen Potentiale, ihre ästhetischen Möglichkeiten werden ignoriert. Die strikte Trennung des Dokumentarischen vom Ästhetischen hat hier ihre Wurzeln.

Damit gerät die Fotografie im 19. Jahrhundert in eine merkwürdige Schiefelage. Sie wurde von der Ästhetik abgewiesen und von der Kunst verschmäht, wurde aber dennoch dringend gebraucht als Apparat der Weltaneignung, als Transkriptionsinstrument des Sichtbaren, das zu äußerster Differenzierung fähig ist. Das variable, das omnipräsente und transportable Bild versprach eine umfassende Verfügbarkeit der Welt. So erklärt sich der beispiellose Triumphzug der Fotografie quer durch das 19. Jahrhundert. "Mit der Neugier der Wissenschaftler schwärmten die Fotografen aus, um die entfernsten Erscheinungen abzubilden", so der Fotohistoriker Timm Starl.³⁶ Sie fotografierten die Vertreter der indischen Kasten und der afrikanischen Stämme, lichteten die Pyramiden ebenso ab wie die Tempel der Maja. Ein gigantisches öffentliches Archiv wurde begründet. Die Porträtfotografie wurde trotz aller Einwände zu einer weit verbreiteten sozialen Praxis. Die Fotografie eroberte alle nur denkbaren Perspektiven des Sehens und drang in neue, unbekannte Sphären vor. 1858 stieg Gaspar-Felix Tournachon, genannt Nadar, mit einem Fesselballon auf und fotografierte Paris aus der Luft. Schon vorher war er in die Katakomben der großen Stadt hinabgestiegen und hatte das Dunkel mit Kunstlichtaufnahmen durchdrungen. Die Welt wurde mit den Mitteln des Lichtbildes neu kartographiert. Die Reihenfotografie erschloß

35 Ebd., S.76.

35 Timm Starl: Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts. Marburg 1991, S.122.

schließlich mit ihren Kamerabatterien die kompliziertesten Bewegungsabläufe und versammelte sie in endlosen Serien zu einer bildhaften Enzyklopädie der Bewegung. Nach 1884, nach der Reproduktionsmöglichkeit der Fotografie in Zeitungen und Zeitschriften, wurde das Lichtbild dann zum Referenzmedium des Abbildbaren schlechthin.

Der Kino - ein "neues Sinnesorgan"

Der Film entfacht den alten Bilderstreit noch einmal mit einer Heftigkeit, die erahnen läßt, wie bedrohlich das neue Medium vielen erschien. Noch viel rasanter als die Fotografie entwickelte sich der Film zu einem industriellen Komplex, noch intensiver drang er in das Alltagsleben ein, noch nachhaltiger erschütterte er die gewohnten Wahrnehmungsordnungen. Um 1910 siedelten sich die Filmfabriken am Rande Berlins an, hatte jede Kleinstadt ihr Kino und wurden in den Metropolen gigantische Filmpaläste eröffnet, in denen vor 2.000 Zuschauern mit prunkvoller Orchestermusik umrahmte, abendfüllende "Kinodramen" gegeben wurden. Diese Beanspruchung der alten Künste alarmierte nun vollends die Warner und Kulturbewahrer. Ein Kampf um die Kinobilder bricht los, der gewöhnlich als "Kinodebatte" bezeichnet wird. Wer waren nun die Wortführer, wer warf sich zum Bilderfeind und wer zum Bilderbefürworter auf? Es waren in erster Linie die Wortmächtigen, die den öffentlichen Diskurs beherrschten, und die nun ihren Status durch das wortlose Bildermedium bedroht sahen. Mein Marburger Kollege Heinz-B. Heller hat in seiner Habilitationsschrift diese Reaktionen der "Literarischen Intelligenz" auf den Film sehr genau und beispielhaft untersucht. Die Autoren waren tief beunruhigt, daß dieses Medium offenbar spielend die sozialen Grenzen überwand, das Publikum aus allen Schichten unmittelbar ansprach. Sie waren beeindruckt von der Andacht, die sie in den Kinosälen beobachteten, von der Konzentration auf die Leinwand, die abstach vom blasierten Desinteresse an aufwendigen Bühnenszenierungen der großen Klassiker.

Die verbreitete Reaktion auf das irritierend Neue war eine Fortschreibung des Kunst-Nicht-Kunst-Schemas, das bereits die Fotografie eingedämmt hatte. Einfache Gleichungen wurden aufgemacht, die Position des 19. Jahrhunderts weitgereicht. Das Kino ist demnach eine "seelenlose Maschine" ein vollendeter Ausdruck der Moderne, ein Abbild von Dekadenz und Verfall. Franz Pfemfert spitzt dies mit am radikalsten zu: "Wahrlich, dieser Kino ist der passende Ausdruck unserer Tage. Dieser Abklatsch der nackten Wirklichkeit, diese brutale Bildreporterei konnte nur in einer Zeit zu Ehren kommen, in der die Phantasie in die Leichenschauhäuser und auf die Verbrecher-

fährten gedrängt ist. Nick Carter, Kino und Berliner Mietshäuser, diese triviale Dreiheit gehört zusammen.³⁷

Es gibt neben den Schriftstellern noch eine zweite Gruppe von Sprechern, denen das Kino offenbar erst die Zunge löst. Sie nennen sich selbst "Kinoreformer", sind Erwachsenenbildner, Theologen und Erzieher. Sie überziehen das Kino mit einem Wust von Texten, einem Schwall von Worten, einer neuen Orthodoxie der Bilderfeindschaft, entfalten ein System von Vorträgen, Kampagnen und Initiativen.³⁸ "Kinoreform" ist ein zynischer Euphemismus für totalitäres Denken und reine Prohibitions politik. Im Zentrum ihrer Gedankengebäude steht ein eingeschränkter Bildbegriff, der das Kinobild auf "einfache Registrierung der Wirklichkeit", auf den naiven Abbildrealismus festlegt.³⁹ Zur ästhetischen Illusion, so der Cheftheoretiker Konrad Lange, sei der Film ungeeignet, folglich könne es nur "Naturfilme" und keine "Kunstfilme" geben.⁴⁰ Das Bildhafte dieser verführerischen Inszenierungen sei gefährlich, weil hier Logik und begriffliche Strenge, die Ordnungsfunktion der Sprache ausgehebelt würden. Auf der Basis dieser restriktiven Bilddefinitionen wird dann ein unendliches Sündenregister des Kinos eröffnet: Die Bilder, so wird behauptet, verrohen und entsittlichen, sie würden Verbrecher ausbilden und weckten die animalischen Triebe, sie schürten den sozialen Neid und unterminierten so die gesellschaftliche Ordnung. Die Reformvorschläge sind ein getreues Spiegelbild dieser Zuschreibungen. Der Film solle verstaatlicht, die Filmfabriken von Kontrollbeamten durchsetzt, das Kino an den Schulen eingeführt werden. In der halbdunklen Aula sollen dann die sorgfältig kommentierten "Naturfilme" gezeigt werden, um dem dunklen Kino, ohnehin nur ein Ort der Ausschweifung und der Promiskuität, das Wasser abzugraben.

Nur wenige minoritäre Stimmen ergreifen in der Kinodebatte vor 1914 mit anderen Bildkonzepten für den Film Partei. Der junge Victor von Klemperer widerspricht dem allgemeinen Vorurteil, der Film sei bloß "entseeltes Ganzes" und "Zirkuswerk". "Sondern das Volk ist in jedem Augenblick gezwungen zugleich und befähigt, den bewegten Körpern, die es sieht, selber die Seelen hinzuzufinden, einfacher gesagt: sich den Bildertext zu schreiben."⁴¹ Auch Egon Friedell geht von der "gesteigerten Einbildungskraft" der

37 Franz Pfemfert: Kino als Erzieher (1911). In: Jörg Schweinitz (Hrsg.): Prolog vor dem Film, Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig 1992, S.167.

38 Vgl. dazu: Thomas Hausmanninger: Kritik der medienethischen Vernunft. Die ethische Diskussion über den Film in Deutschland im 20. Jahrhundert. München 1993, S.85ff.

39 Ebd., S.96.

40 Ebd.

41 Victor von Klemperer: Das Lichtspiel (1912). In: Fritz Güttinger (Hrsg.): Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Frankfurt/M. 1984, S.83.

"mitdichtenden Zuschauer" im Kino aus, das eine phantastische Vieldeutigkeit ermögliche.⁴²

Alfred Bäuml, Philosoph und später einmal, was hier noch nicht zu erkennen ist, NS-konformer Rektor der Berliner Universität, unterscheidet als einer der ersten zwischen "Bild" und "Abbild", feiert den Kinematographen als "Apotheose der Fotografie", der ein ganz neues Sehen ermögliche: "Durch das Lichtbild ist gleichsam der Mensch noch einmal entdeckt worden, der Mensch als Darsteller, Ausdruckskünstler, Schauspieler. Die Bühne des Film ist intim [...] Ein Welt des Ausdrucks tut sich auf. Die zahllosen Möglichkeiten der Seele, sich zu geben, zu verraten, in einem Zucken oder Zittern sichtbar zu werden, sie werden vom Film zur Wirkung aufgerufen. Eine neue Kultur der Physiognomik und des mimischen Spiels tut sich auf."⁴³

Hier ist jenes Pathos des Sehens und Entdeckens vorgezeichnet, das die Filmtheorie der zwanziger Jahre bestimmt, die aus einem ganz anderen Gebrauch der Kinobilder heraus formuliert wird. Béla Balázs schöpft aus seiner reichen Erfahrung als Filmkritiker, als er 1924 seine erste Filmtheorie *Der sichtbare Mensch* veröffentlicht. Im Kinematographen sieht er eine "Maschine", die eine "neue Wendung zum Visuellen einleite" und die dem "Menschen ein neues Gesicht" gebe. Der Film ist für ihn ein "neues Sinnesorgan", ein "empfindliches Medium der Seele", ein Rehabilitieren des sichtbaren Menschen und der sichtbaren Dinge. Vor allem die "Großaufnahme", die dem Blick der Porträtkunst eine neue Richtung gibt, bringe uns wie eine Lupe den "einzelnen Zellen des Lebensgewebes" nahe, lasse uns "wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen".⁴⁴

Von dieser Begeisterung des Entdeckens und Zeigens sind auch die schwungvollen Manifeste von Dsiga Wertow und Lazlo Maholy-Nagy durchzogen. Sie setzen auf das Enthüllungspotential und auf die ästhetische Kraft der Apparate. Ihr Lob des Sichtbaren, der Sehmaschinen und der technischen Bilder muß der heutigen Bilderverzweiflung entgegengehalten werden, dem festgefügtten Konsens, daß die Bilder das Sichtbare zum Verschwinden bringen und uns erblinden ließen. Damit wir uns in unseren Bilderwelten, die keine Bilderhölle, aber auch kein Bilderparadies sind - um uns in diesen verschlungenen Bilderwelten zurechtzufinden, sie zu gebrauchen und zu nutzen, ist eine Rückgewinnung eines umfassenden Bildbegriffs notwendig, der alle Potenzen des Bildes enthält, eine Rückgewinnung durch historische Erinnerung.

42 Egon Friedell: Prolog vor dem Film (1912/13). In: Schweinitz (Anm.43), S.207.

43 Alfred Bäuml: Die Wirkung der Lichtbildbühne. Versuch einer Apologie des Kinematographentheaters (1912). In: Güttinger (Anm. 41), S.100/101.

44 Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films. Wien, Leipzig 1994, S.73.



Helmut Kreuzer

Vom Hören zum Lesen zum Sehen. Eine kurzgefaßte Medienbiographie

Günter Giesenfeld will von mir eine kurzgefaßte Medienbiographie, innerhalb der 2. Jahrhunderthälfte mit Schwerpunkt auf dem Fernsehen und meinem Verhältnis zu diesem. Er will sie möglichst subjektiv-unakademisch, spontan und bekenntnisfreudig. Ich will versuchen, seiner Anregung möglichst narrativ nachzukommen. Ich werde nicht alle Medien berücksichtigen; z.B. werde ich die Zeitung, das Telefon, den Videorecorder, das Fax nur kurz streifen oder ignorieren, natürlich ohne damit ihre Bedeutung in Frage stellen zu wollen. (Im Gegenteil: ich würde gern den Erfinder des Telefons umarmen, wenn das möglich wäre, obwohl er der Briefkultur zweifellos geschadet hat.)

Was mir als erstes einfällt, ist ein Medium 'oralen' Erzählens: Angelika Jakob, die ältere, kleinere, ein wenig verhutzelte Schwester meiner Mutter, Bauerntochter, Halbwaise von der Schwäbischen Alb, unverheiratet, in den Zwanziger Jahren aus dem Diakonissenhaus verstoßen, weil sie sich den 'Bibel-Forschern' anschloß. Sie kümmerte sich um uns Kinder und führte ein paar Jahre lang, Ende der Zwanziger, Anfang der Dreißiger Jahre, meiner Mutter - ihrer Schwester Anna, die ein kleines Geschäft betrieb - den Haushalt. Angelika, von ihren vielen Freunden "Engele" genannt, konnte alle biblischen Geschichten erzählen; aber ganz wie andere Meister des Erzählens hielt sie sich mit Vorliebe an die aus dem Alten Testament. Sie hat mich sicherlich fürs Leben geprägt und mußte doch erleben, daß ich schon als Schüler ins Lager der Agnostiker überlief. Ihren Namen hat nach ihrem Tod Ingrid Kreuzer als belletristisches Pseudonym für sich übernommen, um ihn auf diese Weise präsent zu halten.

Noch bevor ich 1934 in die Schule kam, hatte ich ein anderes 'Medium' entdeckt: die Schrift, und mit ihr den Druck. Ich lernte mit einer meiner älteren Schwestern schreiben und lesen; ich las die Bibel, die Reklameschilder, einfach alles, was zu lesen war, wo ich saß und lag, wo ich ging und stand: Kinder- und Jugendbücher, Märchen und Sagen, die frommen Erzählungen von Christoph von Schmid, die *Oberheudorfer*, gängige Bearbeitungen der Romane über *Don Quijote*, *Robinson Crusoe*, den *Letzten Mohikaner* und *Tom Sawyer*. Ich las aber auch eine Zeitlang die Heftserien über Rolf Topping und John Kling, bis ich es vorzog, mit ihnen in der Schule Geschäfte zu ma-

chen. Auf meinem Schulweg kam ich am Rathaus vorbei, wo das Schreckensblatt *Der Stürmer* aushing, vor dem, nach meiner Erinnerung niemand außer mir je stehen blieb. Im "Jungvolk" lehnte ich die Ernennung zum "Jungenschaftsführer" ab, übernahm aber mit 14 das eigens für mich geschaffene Amt eines "Fähnleingeldverwalters", um nicht in die HJ überwiesen zu werden. So entging ich deren Gesangskultur, während mir die Melodien von "Jungvolk"-Liedern, deren Texte ich längst vergessen habe noch immer auf die Lippen kommen. Den Religionen und Konfessionen, die mir in meiner Familie und Verwandtschaft begegneten, stand ich - ein Ungetaufter - mit neutraler Anteilnahme gegenüber (Protestantismus und Katholizismus, Sekten von A wie "Allversöhnung" über M wie "Mazdaznan" zu Z wie "Zeugen Jehovas"). Daß ich (ein Schüler, der 'alles' las) in keiner von ihnen 'mitmachte', belegt vielleicht für meine Person den Zusammenhang von Schriftdruck und Säkularisation, den schon andere für sich konstatiert haben.

In der Weltwirtschaftskrise hatte mein Vater seine Stellung in einer Fabrik, die in Konkurs ging, verloren. Da sich eine andere nicht rasch genug finden ließ, machte er seine private Büchersammlung zum Kernbestand einer gewerblichen Leihbücherei, die er in unserem Wohnflur etablierte und die sich später zu einer kleinen Buchhandlung mauserte, nachdem eine seiner Töchter die Buchhandelsschule in Leipzig durchlaufen hatte. Auch er war ein mittelloses Bauernkind, Halbweise (aber aus einem katholischen Bodenseedorf statt von der protestantischen Alb wie die Schwestern Anna und Angelika). Er war nur Absolvent einer einklassigen Dorfschule; im Ersten Weltkrieg verlor er ein Auge und ein paar Finger; aber solche Handicaps hinderten ihn nicht daran, ein Büchernarr zu werden. Nach dem Krieg übernahm ihn die Reichswehr der Republik als Unteroffizier und setzte ihn in Münsingen auf der Alb als Büchereiverwalter des dortigen Reichswehrlagers ein. In der Mitte der Zwanziger Jahre verließ er die Reichswehr, um meine Mutter zu heiraten, die Gemeindeschwester eines benachbarten Albdorfes, mit der er nach einiger Zeit in die Kleinstadt Pfullingen umzog.

Seine Büchersammlung, vom knappen Sold des Soldaten angeschafft, bestand aus *Gesammelten Werken* - von Goethe und Schiller über Heine bis zu Freytag, Scheffel und Felix Dahn, aber auch aus Übersetzungen internationaler Literatur, z.B. französischer und russischer Romane von *Ariane* (Anet) bis zu *Schuld und Sühne* (Dostojewski), und aus den aktuellen Kriegsbüchern der Zeit wie *Im Westen nichts Neues* und *In Stahlgewittern*. (Die Namen von Heine und Remarque kannte ich nur aus der Kartei, die Bücher selber waren verschwunden.) Seine Sammlung schreckte die typischsten Leihbüchereikunden eher ab, so daß er die Bände dazu stellen mußte, die damals von spezialisierten Verlagen für private Leihbüchereien herausgebracht wurden: sogenannte 'Frauenromane', Abenteuer- und Wildwestromane, Krimis und Zukunftsro-

mane. Ich wurde als Schüler sein bester Kunde und sein aktiver Mitarbeiter. Mich bewegten *Winnetous Tod* und nicht viel später *Die Leiden des jungen Werthers*, die Schicksale in Schillers *Die Räuber*, die historischen Ereignisse und Figuren in Georg Schmückles *Engel Hiltensperger*, in Dahns *Der Kampf um Rom* oder in Frank Thiess' *Tsushima*; aber meine Neugierde richtete sich auch auf die Unterschiede zwischen englischen und amerikanischen Detektivromanen, deutschen und französischen Polizeiromanen, zwischen Jules Verne, Dominik und Daumann, zwischen den Romanfiguren Hedwig Courths-Mahlers und denen ihrer Töchter Fr. Lehne und Friede Birkner.

In der Zeit des 'Dritten Reiches' wurde die Bücherei durch die Kripo 'gesäubert'. Die von meinem Vater bereits ausgesonderten und versteckten Bücher wurden, zusammen mit den Schriften von allerlei Sekten, auf dem Dachboden entdeckt und beschlagnahmt. In dieser Zeit faszinierte mich noch ein zweites Medium: das Radio. Ich nutzte es vor allem als Wortmedium und hörte Fußballreportagen (weshalb mir bis heute Schalke-Namen wie Szepan und Kuzorra geläufig sind), Nachrichten und Führerreden (deren grollender Ton mich bis ins Rückgrat erschreckte, obwohl ich über kein politisches Urteil verfügte). Im Krieg gewöhnte ich mir an, abends auf das Schweizer Radio Beromünster zu drehen, wenn kein Fremder in der Nähe war.

1943, mit 15 Jahren, kam ich zu den Flakhelfern nach Rheinfelden, 1944 zum RAD und Militär. In diesen Jahren war es schwieriger, an Literatur zu kommen, und unmöglich, Radio Beromünster zu hören. Dafür gab es das Kino. Beim Reichsarbeitsdienst (RAD) wurde man sonntags sogar in Marschkolonnen in das Kino geführt, so daß ich die Filmkunst des 'Dritten Reiches' (mit Emil Jannings, Heinrich George und Werner Krauss, mit Willy Birgel und Hans Albers) einigermaßen mitbekam, auch wenn ich vergessen habe, wo und wann genau ich *Jud Süß* und *Die goldene Stadt*, *Ohm Krüger* und ... *reitet für Deutschland* gesehen habe, die Riefenstahl-Filme, die populären Zarah Leander- und Ilse Werner-Filme von *Wunschkonzert* bis zu *Wir machen Musik*, oder die gewollt unpolitischen Rühmann-, Moser- und Lingen-Komödien, die auch nach dem Krieg noch im Repertoire blieben. Ich schleppte damals Lyrikanthologien mit mir herum, Rilke-Bände mit dem *Cornet* und Gedichten, und ich schrieb natürlich selber Gedichte, die mir nach Beginn des Studiums abhanden kamen.

Im trostlosen RAD-Lager Günzburg hatten wir einen Lagerleiter, der wie mein Vater im Lager Münsingen viel las und sich eine eigene Bibliothek anschaffte. Da seine Unterführer ganz andere Interessen hatten, nahm er jede Gelegenheit wahr, RAD-Leuten auf die Spur zu kommen, die Leserqualitäten zu haben schienen. Ihnen gab er leihweise ein Buch, über das sie sich nach der Lektüre mit ihm zu unterhalten hatten, worauf man dann ein neues Buch erhielt oder als Versager in Ungnade fiel. Karl Friedrich Borées *Dor und der*

September war das letzte Buch, das er mir gab, bevor er mir in meinem Entlassungszeugnis (zur stummen, aber spürbaren Empörung seiner Unterführer) attestierte, ich sei ein "sehr guter" RAD-Mann gewesen.

Wer sich beim Militär in Tübingen irgendwie hervortat, zum Beispiel Glück beim Scheibenschießen hatte und ins Schwarze traf, bekam Freikarten des Stuttgarter Staatstheaters, was auch mir passiert ist, so daß ich u.a. Hanns Johsts Grabbe-Drama "Der Einsame" auf diese Weise zu sehen bekam. Das Theater faszinierte mich, so daß ich nach dem Krieg per Fahrrad Stammkunde des 'armen Theaters' in Tübingen/Reutlingen wurde. Ich sah Hannes Messemmer und Eva Kotthaus als Mephisto und Gretchen in Goethes "Urfaust" und war hingerissen. Heimlich beschloß ich, Regisseur zu werden.

Nach dem Abitur 1946 bewarb ich mich an allen Westzonen-Universitäten und wurde von allen abgelehnt. Dann verschaffte mir ein badischer Pfarrer, den ich als Flakhelfer kennengelernt hatte, die Zuzugsgenehmigung in sein Dorf, unter der Bedingung, daß ich keinen Gebrauch von ihr machte. Der südbadische Wohnort verhalf mir zur Zulassung in Freiburg und Basel, wo es zwar keine Theaterwissenschaft gab, aber Bücher in schier unendlicher Zahl, auf die ich mich voller Begeisterung stürzte. Aber ich las nicht nur, ich hörte auch wortgewaltige Redner: z. B. den Germanisten Walter Rehm und den Kunsthistoriker Kurt Bauch in Freiburg, in Basel Walter Muschg, Karl Barth und Karl Jaspers.

Ich tauschte 1948 meinen Freiburger Studienplatz mit einem Göttinger Studenten, den es zu den Freiburger Kunsthistorikern zog (und der in diesem Fach auch Karriere gemacht hat). In Göttingen gab es eine Theaterwissenschaft, aber die Währungsreform und der Tod meiner Mutter vertrieben mich alsbald von der Universität. Vergeblich versuchte ich, zusammen mit anderen Studenten Theater spielend Geld in Westfalen zu verdienen: als Lehrer in *Kräch um Jolanthe*, als Mme. Pernelle im *Tartuffe*, als Hämon in *Antigone*. Im Garten von Carl Schmitt spielten wir, mit lokalem Erfolg für seine Tochter Anima (die zu unserer Spielgruppe gehörte), *Die Laune des Verliebten*. Der westfälisch-katholische Schmitt interessierte sich für die westfälisch-katholische Droste; deshalb las er auch ein Droste-Referat von mir und erbot sich, es selber an die Dominikaner-Zeitschrift *Die neue Ordnung* zu schicken. Ich wollte aber nicht, und so debütierte ich publizistisch erst Jahre später (durch die Vermittlung Joachim Kaisers, der auch in Göttingen Theaterwissenschaft studiert hatte) in den *Frankfurter Heften*, in die ich besser paßte als in *Die neue Ordnung*. Das Theaterabenteuer hatte uns weit mehr Schulden gebracht als Einnahmen, und so kehrte ich - ein Geschlagener - ins heimische Buchgeschäft zurück, bis es mir gelang, in Tübingen eine studentische Hilfskraftstelle ausgerechnet an einem juristischen Max Planck-Institut zu ergattern, dessen Bibliotheksdirektor, Hans Peter des Coudres, der Ernst Jünger-

Bibliograph, damals einem jungen Lyriker, einem griechisch-orthodoxen Priester (aus dem später ein bekannter Psychoanalytiker wurde), einer stellenlosen Doktorandin der Kunstgeschichte und anderen Außenseitern und Aspiranten des kulturellen Lebens eine Zuflucht gewährte. Das gab mir die Chance, die erwähnte Kunsthistorikerin zu heiraten und 1956 in Germanistik zu promovieren - zwar nicht über Brecht, den ich vergeblich vorgeschlagen hatte, auch nicht über die Droste, die Paul Kluckhohn mir vorschlug (und über die die Kunsthistorikerin später etwas Belletristisches geschrieben hat), sondern über Hebbel, nachdem ich ein Referat gehalten hatte, das gegen das fachsistoide Hebbelbild von Klaus Ziegler gerichtet war, der dann später als Nachfolger von Paul Kluckhohn berufen und von der Fakultät ausersehen wurde, das Zweitgutachten über meine Arbeit zu schreiben (was er auf eine Weise getan hat, die ihm ein Anrecht auf die Art von Himmel verschafft, die Angelika Jakob die Ältere mir ausgemalt hat).

Danach bewarb ich mich allerorten, annoncierte auch selber im Buchhändler-Börsenblatt. Der Chef der Deutschen Buchgemeinschaft reagierte positiv; meine Leihbücherei- und Buchhandelserfahrung stach ihm ins Auge, als er einen Nachfolger für seinen abgewanderten Lektor Klaus Wagenbach suchte. Ich wurde nach Darmstadt eingeladen, mußte ein Votum über Annemarie Selinkos Napoleon-Roman *Desiree* abgeben und bekam ein - für meine Verhältnisse - 'sagenhaftes' Angebot: hohes Gehalt, Neubauwohnung und BKZ. Ich hätte es dankbar angenommen und wäre später vielleicht bei Bertelsmann (der die Deutsche Buchgemeinschaft geschluckt hat) oder in einem Verlag à la Wagenbach gelandet, hätte mir nicht die Deutsche Forschungsgemeinschaft in der letzten Minute der Bedenkzeit, die ich mir ausgebeten hatte, ein Stipendium von monatlich 800 DM bewilligt, das ich leichtsinnigerweise vorzog und mit dessen Hilfe ich mich als Boheme-Forscher qualifizieren sollte. Einer der DFG-Gutachter war Fritz Martini gewesen; als er 1960 für seinen Lehrstuhl eine Assistentenstelle bekam, bot er sie mir an, nachdem ich ein Probeseminar über Jakob van Hoddis abgehalten hatte, und natürlich akzeptierte ich dankbar. Neben Martini (und neben Käthe Hamburger, mit der wir Freundschaft schlossen) residierte in Stuttgart Max Bense, und durch ihn wurde ich mit dem jüngsten großen Medium und seinen ästhetisch-linguistischen Möglichkeiten bekannt gemacht: dem Computer. Leider ist mein Verhältnis zu diesem ganz und gar theoretisch geblieben, so daß ich heute voller Bewunderung auf die Jüngeren blicke, die den praktischen Umgang mit ihm längst spielend beherrschen. Zu unseren Stuttgarter Freunden gehörte ein Verlagslektor, Hansjörg Graf. Bei ihm brachte ich meine ersten Sammelbände heraus, als germanistische Erstauflagen noch in 3000 Exemplaren erschienen (statt wie heute in 300) und (wie bei *Mathematik und Dichtung*) Aussicht auf Zweit- und Drittauflagen in gleicher Höhe hatten.

Vor der Assistentenzeit hatte ich in Tübingen als armer Adept der Germanistik, der Philosophie und der Bibliothekswissenschaft gelebt: ohne Radio, ohne Fernsehen, aber mit Zugang zu herrlichen Lesesälen und zu Kilometern von Büchern, Zeitschriften und Zeitungen, von denen mir jeder Zentimeter wichtig war. Als Assistent leistete ich mir ein Radio (nunmehr für Hörspiele, 'classics' und 'features'), ein Telefon, Zeitungs- und Zeitschriftenabonnements, eigene Bücher. Wir gingen oft ins Theater, rein als Rezipienten (Ballett und Schauspiel: Cranko, Haydée, Mahnke). Das Fernsehen aber kannte ich nur aus den Schaufenstern der Elektrogeschäfte und aus verrauchten Bierrestaurants, wo ein Gerät an der Decke hing; mein Blick streifte die Bildschirme, ohne am Bild hängen zu bleiben.

1965 habilitierte ich mich mit dem Buch *Die Boheme*, erschien 1968 und einem Vortrag über "Trivalliteratur als Forschungsproblem"¹, der seinerzeit fachlich diskutiert wurde und seither von Gymnasiasten Gelesen wird, weil er auszugsweise in Schulbücher einging (und der ja schließlich auch eine Frucht von Leseerfahrungen ist, die ich im Alter etwa zwischen 8 und 18 gemacht habe). Danach ging ich nach Amerika: an die Rice University in Houston/Texas. Meine Frau und ich mieteten ein möbliertes Apartment, zu dem ein Fernseher gehörte. Schon um Englisch zu lernen, hockte ich mich aufmerksam vor den Bildschirm - und war gebannt. Ich hockte dort viele Tage und viele Nächte lang; ich hockte eigentlich immer, wenn ich nicht an der Universität zu tun hatte oder mit meiner Frau im ersten eigenen Auto unseres Lebens die Weiten von Texas erforschte, die uns berauschten. Amerika war eine neue Welt für uns, Texas eine Riesenregion in ihr, Wirklichkeit und Mythos zugleich; die Metropole Houston überwältigte uns, obwohl wir uns doch in Stuttgart als Großstädter gefühlt hatten. Das amerikanische Fernsehen aber war eine neue Welt für sich innerhalb der neuen Welt, "Television" ein Zauberwort, der Schlüssel zu einer anderen Kultur, in der ich, mit Neugierde und Staunen, unterwegs war und täglich, stündlich Entdeckungen machen konnte. Ich schaltete niemals ab, wenn ich nicht mußte. Das Frühstückfernsehen fesselte mich ebenso wie die Mitternachtssendung, die Lokalnachrichten elektrisierten mich so wie die Shows, die Serien oder die Kinofilme, in denen die Cowboys ihre Puppenspiele trieben, statt wie früher groß im Kinodunkel auf mich zuzureiten. Ich probierte alle Sender aus - ABC und CBS und NBC, das "Public Broadcasting", das schon von meinem zweiten Gehalt eine erste Spende erhielt, oder das Universitätsfernsehen der Rice University, in dem ich auch selber einmal auftrat und als "Newcomer from abroad" interviewt wurde. Ich öffnete mich dem Fernsehen so total und ohne

¹ Erschienen erst in *Dr. Vjs.* 1967, dann in: Helmut Kreuzer: *Veränderungen des Literaturbegriffs*, Göttingen 1975.

Vorbehalt wie als Kind der verlockenden Erlebniswelt einer Geschichte, wie als Jugendlicher den emotionalen und erotischen Stimulanzien des Dichtens und der Dichtung, wie als Student den intellektuellen Provokationen der Bibliotheken und einer schier unendlichen Vergangenheit, die in ihnen noch gegenwärtig war. Nach einem Semester war ich soweit, daß ich hätte beginnen können, mich auf ein eigenes Fernsehseminar vorzubereiten, wenn ich Amerikanist gewesen wäre und kein Germanist, von dem man gerade in Houston, wo es kein deutsches Fernsehen gab, anderes erwartete - ganz abgesehen davon, daß ich in Bezug auf das deutsche Fernsehen noch ein vollkommener Ignorant war. Ich hatte alle Sendeformen des amerikanischen Programms und dessen Strukturen kennengelernt und mir einen Fundus erworben, von dem ich in mancher Hinsicht bis heute zehre. Ich hatte auch angefangen, meine Fernseherfahrungen zu reflektieren, sie mit anderen Medienerfahrungen zu vergleichen, das Amerikanische an ihnen zu identifizieren und die außeramerikanischen Möglichkeiten des Mediums in Gedanken auszumessen.

Den Sommer 1966 verbrachten wir an der Columbia University in New York, wieder mit Apartment, Auto und TV. Im Herbst 1966 übernahm ich eine Vertretung in Saarbrücken, 1967 erhielt ich einen Ruf dorthin. Mir wurde bedeutet, daß der bewährte und fundierte Vorlesungszyklus meines älteren Kollegen sich über das 18. und 19. Jahrhundert erstreckte und daß ich mir die Themen meiner eigenen Vorlesungen möglichst außerhalb dieses Rahmens suchen sollte. So kündigte ich zunächst Vorlesungen zur Literatur in der Zeit der Weimarer Republik an und bemerkte bald, daß gerade diese Literatur sich nicht adäquat erklären und vermitteln ließ, wenn man den politisch-sozialen Kontext und die Konstellation der Medien - die Präsenz des Kinos, die Erfindung des Radios, die Rolle des Journalismus - außer acht ließ. Von da an war es nur ein Schritt, die Produkte und Programme der technisch-kulturellen Massenmedien unseres Jahrhunderts in das Interessengebiet der Germanistik zu integrieren. Aber auch der Blick auf die Vergangenheit änderte sich: der Blick z.B. auf die realistische Novellistik erfaßte den Zeitschriftenmarkt mit; der Blick z. B. auf die Spaltungen in der Literatur um 1800 richtete sich auch auf die Französische Revolution, die soziale Situation der Frau und die Vermehrung der Lesekundigen. Seither habe ich ungezählte Arbeiten an akademische 'Schüler(innen)' auf mehreren Kontinenten vergeben, die auf diesen Wegen weitergegangen sind und von denen ich so viel gelernt habe wie von den Kolleg(inn)en, die seit Anfang der 70er Jahre in der neuen Zeitschrift mit dem schönen Namen *LiLi* publiziert haben, oder in den Sammelbänden und Buchreihen, die ich von nun an in wachsender Zahl herausgab, auch um die Projekte durch andere zu verwirklichen, die sich mir aufdrängten, während

die zunehmenden Lehr- und Ämterpflichten mir verwehrten, sie selber allein in Angriff zu nehmen oder gar allein zum Abschluß zu bringen.

1970 waren wir nach Bonn gegangen, 1972 nach Siegen. 1973 kehrte ich nach Saarbrücken zurück, um im Rahmen eines französischen Germanistentages einen Vortrag zu halten. Das selbstgewählte Thema: "Fernsehen als Gegenstand der Literaturwissenschaft". Im Zentrum stand die fiktionale Serie. Damit waren alle intellektuellen Voraussetzungen für das gegeben, was trotzdem erst viel später passiert ist: die Etablierung eines einschlägigen Projekts, wie Günter Giesenfeld und ich es mittlerweile gemeinsam im DFG-Sonderforschungsbereich "Bildschirmmedien" betreiben. Die Thesen des Saarbrücker Vortrags erregten ohne mein Zutun einiges Aufsehen, obwohl ich damals schon andere Arbeiten mit gleicher Zielrichtung hatte zitieren können. Er wurde nicht nur in den Kongreßakten gedruckt, sondern auch im Saarbrücker Radio besprochen, im Deutschlandfunk gesendet, in die Zeitschriften *Universitas* und *epd Kirche und Rundfunk* auszugsweise übernommen sowie für eine indische Zeitschrift komplett ins Englische übersetzt.

Seit dem Umzug nach Saarbrücken hatten wir einen eigenen Fernsehapparat. Aber mein Verhältnis zum deutschen Fernsehen (oder zum amerikanischen, wenn ich ihm wiederbegegnete) war anders als zum amerikanischen in meinem ersten Fernsehjahr 1965/66. Dem deutschen Fernsehprogramm öffnete ich mich schon nicht mehr so unbefangen wie damals dem amerikanischen; ich studierte es von vornherein mit kritischem Interesse. Ich verglich die deutschen Gattungsformen und Sendungsversionen mit den amerikanischen Modellen, das deutsche Finanzsystem mit dem amerikanischen; und ich projizierte meine amerikanische Fernsehvergangenheit in meine deutsche Fernseh Zukunft. Ich zweifelte nicht daran, angesichts der ökonomisch-kommerziellen Potenz des Mediums und der politisch-kulturellen Entwicklungen im westlichen Deutschland, daß das Privatfernsehen sich neben dem öffentlich-rechtlichen durchsetzen werde. "Die Wirtschaft allgemein, die Werbefirmen, die 'Bewußtseinsindustrie' werden in der BRD nicht nachlassen, das Monopol des Staates anzufechten, sie werden immer stärker auf eigene Programme, eigene Produktionsanstalten drängen. Die Anzahl der Programme wird sich vermehren. Das Kassettenfernsehen ermöglicht die eigene Programmgestaltung. Das Münzfernsehen wird jederzeit eine profitable Programmauswahl anbieten. Der Fernsehprojektor wird in die Haushalte einziehen und das Heimkino ermöglichen. Die Menschen von morgen verfügen über Magnetbandgeräte zur Aufzeichnung von Fernsehsendungen, sie 'tragen den Radioempfänger am Armband, den Fernsehtransistor in der Tasche'."²

2 Fernsehen als Gegenstand der Literaturwissenschaft. In: Helmut Kreuzer: Veränderungen des Literaturbegriffs. A.a.O. S. 40.

Ich beobachtete die Versuche der Parteien, sich des öffentlich-rechtlichen Fernsehens personalpolitisch zu bemächtigen, und hielt es dennoch für wünschenswert, einer fortdauernden Identitätsbildung und -entwicklung des deutschen Fernsehens mit Hilfe von Gebühren eine Chance zu geben, aber möglichst ohne Dominanz der politischen Handlanger, ohne Absperrung von internationalen Prozessen, ohne Verweigerung des produktiven Austauschs, ohne selbstgenügsame Provinzmentalität und selbstgerechten Sonderweg. Ich gewann den Eindruck, nach dem Studium der politischen Magazine, die Anfang der 60er Jahre Bedeutung gewonnen hatten, daß die Gattungsform des Magazins (neben anderen wie dem Dokumentarspiel) einer solchen Identitätsbildung entgegenkam. Das war einer der Gründe dafür, daß ich mit einem Magazinprojekt 1985 in den DFG-Sonderforschungsbereich "Bildschirmmedien" hineinging.³ Ein anderer war die Erkenntnis, daß die 'Magazinierung' neben der 'Serialisierung' zum wichtigsten Strukturierungsmerkmal des deutschen Fernsehprogramms geworden war.⁴

Bevor ich mit ein paar Schlußworten auf mein gegenwärtiges persönliches Verhältnis zum Fernsehen eingehe, will ich rasch mit ein paar Zitaten rekapitulieren, wie ich fachlich zum Fernsehen stehe und wie ich seine Bedeutung für die Germanistik in der zweiten Jahrhunderthälfte einschätze: "Daß die Literaturwissenschaft das Fernsehen als einen - zunächst marginalen - Gegenstand von Lehre und Forschung im Zeichen der Gesellschaftsfrage und in der Zeit der Studentenbewegung für sich entdeckt hat, bestimmte den Charakter der damals zeitsymptomatischen, wenn auch nicht unangefochtenen Zugänge zu ihm: im Überlappungsbereich von Wissenschaft und politischer Publizistik, auf Denkwegen einer allgemeinen Kritik der Kulturindustrie. Für diese Richtung stand das Fernsehen unter fast generellem Trivialitäts- und unter fast totalem Ideologie- und Affirmationsverdacht. Während eine utopieorientierte Teilrichtung der neulinken Intelligenz [...] vorübergehend dennoch, im Anschluß an Brechts frühe Radiotheorie, die progressiven Möglichkeiten des Mediums betonte, ja verklärte, sah die stärkere Gegenrichtung aus dem Umkreis der Frankfurter Schule im Fernsehprogramm teils bloß den Köder zur Anlockung des Publikums, das im Kommerzfernsehen als Ware an die Sponsoren aus der Wirtschaft verkauft wird, teils ein Herrschaftsinstrument der politisch Mächtigen zur Manipulation des Publikums [...]. Gegen-

3 Wichtige Arbeiten von Heidemarie Schumacher und Gerd Lampe, von Doris Rosenstein, Helmut Heinze, Anja Kreutz u. a. sind daraus hervorgegangen.

4 Vgl. Zu meinem Siegener Medien-Engagement auch den Kurzartikel: Helmut Kreuzer: Wie alles begann. Die Anfänge der Siegener Medienwissenschaft. In: *Sicom* 4, 1995, Siegen 1995

wärtig sehe ich, neben utopischer Überforderung oder 'pauschaler' Abwertung des Mediums, als dritte Versuchung eine unkritische Akzeptanz von Medienmacht und Medienpraxis. Sie kann sich in den Philologien als möglicher Nebeneffekt der legitimen Bereitschaft einstellen, über eine Öffnung zu den Massenmedien dem eigenen Fach mehr soziokulturelles Gewicht zu sichern, und der sympathischen Hoffnung, dadurch manchen der stellenlosen Magister oder der abgewiesenen Referendare ein expandierendes Berufs- und Praxisfeld besser erschießen zu können. [...] Ich nehme an, daß in zehn Jahren die Lehramtsstudiengänge wieder verlässlichere Berufsaussichten gewähren werden als heute, daß dann wieder die Mehrheit der unsere Fächer Studierenden den Lehrerberuf nicht nur anstreben wird, sondern auch ergreifen kann. Der akademisch geschulte Nachwuchs der Massenmedien wird auch in Zukunft aus vielen Fächern kommen und kommen müssen, wenngleich der Anteil der Philologen an ihm sich vermehren dürfte, wenn diesen künftig ihr Studium direkte Kontakte zur Medienforschung und Medienpraxis eröffnet. Aber nicht nur um der Studierenden willen, die Medienberufe ergreifen wollen, brauchen wir die Integration medienwissenschaftlicher Veranstaltungen in die akademische Lehre, sondern nicht weniger um der künftiger Lehrer willen. Solange es kein einzelnes Schulfach 'Massenmedien' - oder spezieller 'Film und Fernsehen' - in den Schulen gibt (und m. W. denkt niemand daran, ein solches einzurichten), hat der Deutschunterricht als eine Instanz der kulturellen Sozialisation die Aufgabe [...], zu bewußterem, sachkundigerem Umgang mit Fernsehprogrammen anzuleiten und damit auf die kulturellen Anforderungen der Gesellschaft an das Fernsehen kontinuierlich Einfluß zu nehmen. Das aber setzt bei den Lehrern fachliche Kenntnisse der Programmgeschichte und methodische Einübung in die Programmkritik voraus, und das heißt: einen medienwissenschaftlichen Anteil in ihrem Studium. [...]

Fernsehgeschichte trägt zur allgemeinen Mediengeschichte, zur Kultur- und Kommunikationsgeschichte bei. Sie ist ihrerseits angewiesen auf Beiträge der Technikgeschichte, der Organisations- und Institutionengeschichte, der Programm- und Rezeptionsgeschichte[n]. Diese sind nicht unabhängig voneinander zu denken, erfordern aber jeweils eigene Ansätze für den historischen Zugriff. Wie weit reicht speziell innerhalb der Programmgeschichte die eigene Domäne und die methodische Zuständigkeit der Philologien? Blicken wir auf das Tonmedium Radio, so haben die Literaturwissenschaften bisher daraus nur das Hörspiel gründlich erforscht, das als *literarische* Gattung ästhetisch anerkannt und gleichsam für die Geschichte der Buchliteratur adoptiert wurde - so daß noch heute eher Hörspielbücher als Hörspielkassetten in germanistischen Instituten zu finden sind. Die ersten *Fernseh*gattungen, zu denen sich eine philologische Forschungstradition entwickelt hat, sind - ganz entsprechend - das Fernsehspiel und die fiktionale Serie. Nicht selten standen

diese Sendungen in einer literarischen Tradition, beruhten sie auf literarischen Vorlagen, waren sie von Autoren der Buchliteratur konzipiert. Ihnen gegenüber ließen sich ähnliche Fragen stellen wie gegenüber dem Hörspiel, der Bucherzählung oder dem Drama. Heißt das, daß wir das Fernsehspiel aus der Geschichte des *Fernseh*programms herauslösen und neben Erzählung, Lyrik und Drama in die gewohnte Form der *Literatur*geschichte integrieren sollten? Oder sollte vielmehr die Geschichte des audiovisuellen *Kinofilm*s das audiovisuelle Fernsehspiel so adoptieren wie die *Literatur*geschichte das Hörspiel als Gattung der Wortkunst adoptiert hat? Oder ist die Geschichte des Fernsehspiels als Teil der Programmgeschichte des *Fernsehens* zu schreiben - nicht unabhängig von Kinofilm oder Buchbelletristik aber doch von ganz anderen medialen Faktoren durchprägt?

In der Geschichte der Buchliteratur hat der Programmbegriff keine zentrale Bedeutung (sicht man von Spezialarbeiten zur Verlagsgeschichte ab). Läßt sich die Geschichte einer *Fernseh*gattung aber adäquat schreiben, ohne daß wir ihren Ort im großen Programmfluß beachten, ihre wechselnden Kontexte, ihren Stellenwert im Medium? Tun wir dies, sind wir schon auf dem Weg zur übergreifenden Programmgeschichte, die auf die Bausteine einzelner Genre-geschichten und deren Zäsurenbildung so angewiesen ist wie die spezielle Genre-geschichte auf Einblicke in die Programmentwicklung im ganzen mit den sie extern und intern bedingenden Faktoren. Wer ist zuständig für die genreübergreifende Programmgeschichte? Wenn *wir* es sind - *auch* sind, zusammen mit anderen - müssen wir uns dann nicht auch auf die nichtfiktionalen Programmteile einlassen, gibt es dann noch Programmsegmente, die uns gar nichts angehen? Wer *nur* auf belletristisch-fiktionale Programmsegmente oder die Relationen des Programms zum Buch und Theater blickt, verfehlt der nicht den Charakter des Mediums, dessen Programm Nachrichten und Magazine, Werbespots und Shows wesentlich mitbestimmen [...]?

Aber geraten wir mit der Zuwendung zu nichtfiktionalen Sendungen nicht ins Uferlose? Das ist keine nur rhetorische Frage. Das Fernsehen macht alle Lebensbereiche zum Programmstoff, tendiert dazu, die Totalität der Welt in sich hineinzuziehen, soweit sie für eine Kamera erreichbar, für ein Publikum visualisierbar und für die sozialen Kontrollinstanzen als ausgestrahltes Bild tolerierbar ist. Inhaltlich und quantitativ betrachtet, überfordert das Fernsehprogramm jedes einzelne Fach. Aber was den Philologen erreichbar sein sollte, sind formale Strukturen des Gesamtprogramms, Dramaturgien der Sendungstypen, die Eigentümlichkeiten charakteristischer Diskurse, die Regularitäten und Funktionen der Fernseh-gattungen im historischen Prozeß. Die Frage nach den Gattungen ist dem Philologen vertraut. Sie gewinnt in der Fernsehforschung aber neue Dimensionen. Als Beispiel nenne ich die Konstruktion einer spezifischen Medienrealität, die sich schon aus dem Gesetz der

Visualisierung ergibt, aber nach Gattungstypen zu differenzieren ist, da diese kraft ihrer Normen und Formen, ihrer Auswahlprinzipien, Wahrnehmungskonventionen, Produktions- und Präsentationsweisen unterschiedliche Weltausschnitte, Wirklichkeitsmodelle, Gesellschaftsbilder auf den Bildschirm bringen."⁵

Heute bin ich emeritiert, 'schwerbehindert' und verhältnismäßig alt. Die Zeit strebt für mich einem Ende zu und beschleunigt sich von Tag zu Tag. Ich sehe die 'Zwölfersalven' meines Herzrhythmus auf dem Elektrokardiogramm; ich registriere die zugehörigen Schwindelanfälle, die ersten Ermüdungserscheinungen nach dem Frühstück, die ersten Schlafstörungen nach Mitternacht. Ich bilde mir nicht mehr ein, wenn ich in eine Bibliothek eintrete, daß ich mir dort 'alles' aneignen kann, was ich nur will. Wenn ich das Radio einschalte, werde ich ungeduldig, sobald ich einen Sprecher begriffen habe, ihn jedoch nicht schneller denken und reden lassen kann (im Unterschied zu Sprechern auf Ton- oder Videobändern); ich lese die Zeitung noch von A bis Z, aber ich überfliege das meiste nur noch zur Orientierung. Ich 'teste' täglich das Fernsehprogramm, aber als 'Zapper'⁶, der nur rasch überprüfen will, ob alles beim Alten geblieben ist oder neue Signale begegnen. Ganze Sendungen höre oder sehe ich nur noch ausnahmsweise, wie ich auch nur noch diejenigen Bücher ganz lese, die mich so sehr beeindruckten, daß ich darüber vergesse, wie wenig Zeit mir bleibt, oder die ich kennen muß, weil die Doktoranden, die ich noch habe, über sie arbeiten, bzw. weil sie für Fragestellungen, die ich selber noch verfolge, nun einmal unerlässlich sind. Entsprechend suche ich

5 Zu Aufgaben und Problemen einer philologischen Medienwissenschaft am Beispiel des Fernsehens. In: Helmut Kreuzer: Aufklärung über Literatur, Bd. 1, Heidelberg 1992, S. 287 f. und S. 292 ff. Vgl. auch die Einleitung des Vf. zu Helmut Kreuzer und Karl Prümm (Hg.): Fernsehsendungen und ihre Formen. Stuttgart 1979.

6 Die kurze Zeitspanne die im Zapping ein Sendungsfragment einnimmt, reicht übrigens nach meiner Erfahrung regelmäßig aus, dessen Genrezugehörigkeit zu erkennen (sie reicht - bei Wiederholungen - in vielen Fällen auch zur Einordnung in eine film- oder programmgeschichtliche Epoche aus). Besonders leicht und rasch sind i. a. fiktionale und nichtfiktionale Sendungen auseinanderzuhalten. Diese Erfahrung widerlegt die gängigen Thesen aus den 80 und frühen 90er Jahren, die 'neuen Techniken' hoben die Differenz zwischen Schein und Wirklichkeit, Fiktion und Bericht auf und seien insofern Techniken der Täuschung. Gelogen wurde zu allen Zeiten und in allen Medien in der Form der Wirklichkeitsaussage; alles andere widerspräche dem Sinn der Lüge. Nicht *ob*, sondern höchstens *wie* gelogen wird, hängt von neuen Techniken ab. Fiktionale Bild- oder Worttexte können uns fiktive Lügnerfiguren vorführen, aber selber im strengen Sinn nicht lügen, da sie nicht in der Form der Wirklichkeitsaussage auftreten. (Das geläufige, abschätzige Geschmacksurteil über 'verlogene Romane', deren fiktive Handlungen und Figuren uns zu 'unrealistisch' erscheinen, ändert daran nichts).

mir einzelne Sendungen des Fernsehens aus; im übrigen aber mache ich beim Zappen nur halt, wenn ein Bild mich nicht losläßt, obwohl ihm schon ein anderes gefolgt ist, wenn ein Wort mich weiterverfolgt, obwohl längst ein anderes gefallen ist, wenn eine Bild-Wort-Beziehung mich frappiert und einen eigenen Sinn verspricht, der hinter dem Sinn der Worte liegt, die ich höre, und hinter dem Sinn der Bilder, die ich sehe.

Solange es solche Sendungen gibt, die mich festhalten, schätze ich das Medium. Sie verlangsamen den raschen Fluß der Zeit, sie bringen sie hier und da zum Stillstand, für einen unermesslichen Moment. Aber natürlich legitimiert sich das Fernsehen vor der Gesellschaft (einer deutschen Gesellschaft, in der unendlich viel zu tun wäre, aber die Anzahl der bezahlten betrieblichen Arbeitsplätze rar wird und die der Frührentner anwächst) schon dadurch, daß es für viele das genaue Gegenteil bewirkt: Es füllt die leere Zeit, von der man zu viel hat; es treibt die träge, stockende an; es vertreibt die Langeweile, so daß der 'freie' Tag oder der 'freie' Abend wie im Flug vergeht und es im Handumdrehen Mitternacht ist.

Thomas Koebner

Kiosk-Fernsehen

Selbstbefragung: Möchtest Du Menschen näher kennenlernen, die diese Unterhaltungssendungen anschauen, diese schmalzenden oder ächzenden Sänger, diese wackelnden Sängerinnen, diese buntscheckigen Tanztruppen, diese Ausgeburten unbegreiflicher Larifari-Fröhlichkeit, dieses animierte Publikum, das offenbar nichts besseres zu tun hat? Wer sind die, die da so fasziniert auf Traumschiff und amerikanische Jugendserien starren, auf schlechte Kopien - das Material und die Figuren betreffend - in verwaschenen Farben, auf diese männlichen und weiblichen Barbiepuppen, zum hundertsten Mal auf den verschlossenen Derrick, auf ebenso platte wie grelle Pseudotragik zwischen Aids und Zerwürfnis, im Stil von knalligen Fotoromanen, auf Daily Soaps mit ihren Familiendramen, die auf allen Kanälen meist dasselbe erzählen, langsam, umständlich, oft nicht einmal gut gespielt? Wer sind die, die soviel Zeit verschleudern?

Früher, Ende der 60er Jahre haben wir - wir, Kriegsjahrgänge und anfänglich auch Literaturwissenschaftler - uns „engagiert“ über die *Trivialliteratur* hergemacht, um etwas vom Geist des großen Publikums und des literarischen „Erfolgs“ zu verstehen. Wenn diese Texte auch äußerlich keine Einfühlung abverlangten oder gewährten, Einfühlung in die angestammten Leser dieser Produkte war schon nötig. Lektüre solcher Art ebnete den Weg ins „Volk“, bezeichnete den freiwilligen Abstand von den oberen Rängen der abendländischen Kultur, den Verzicht auf geistesaristokratische Attitüden aller Art. Lange hielt dieser Impuls bei den meisten nicht an. Das *immer Wiederkehrende* wird in der Heftchenliteratur und Massenproduktion Ereignis, das lähmt die Neugier und stumpft die Aufmerksamkeit ab. Eine politische Komponente war bei dieser Rehabilitation des angeblich Trivialen wesentlich. Eine demokratische Empfindung, ein Sinn für Verantwortung, die dem Ganzen gilt, der Gesellschaft überhaupt. Außerdem: Wenn man jünger ist, bewegt man sich oft unwillkürlich, auch unmerklich mit umgebenden Gesellschaftsgruppen mit, die Fähigkeit sich einzuschwingen auf die Wellenlänge vieler gelingt leichter, der osmotische Austausch zwischen Individuum und Kollektiv vollzieht sich fließend und unaufhörlich. Altern macht starrer, eigensinniger. Die Erkenntnis, daß die verbleibende Zeit kaum noch ausreicht, läßt

wählerisch und bescheiden werden. Man beschränkt sich. Man verliert oft den Kontakt zum Denken der anderen, allmählich, unaufhörlich: die zwanghafte Introversion derer, für die sich die Dimension Zukunft immer mehr verkürzt.

Also ist das Fernsehen kein bevorzugtes Medium mehr für mich: Spielfilme sehe ich (und ärgere mich über den verkleinerten Ausschnitt), die wenigen Fernsehspiele, die noch hergestellt werden, Nachrichten, politische Magazine, dokumentarische Sendungen, sogar Aufzeichnungen von Konzerten, die ich nicht miterleben konnte. Ein Medium für maximal zwei Stunden täglich - und tagelang vermißt man's nicht. Ohne die Sogwirkung, die einst verspürt wurde. Die Erwartung von einst, jetzt könnte noch etwas kommen und dann noch etwas, die einen spät zu Bett gehen läßt, diese Erwartung ist längst verbraucht. Mir ist klar geworden, daß ich nicht zu den Adressaten gehöre, für die das Programm im Ganzen bestimmt ist. Bin vor dem TV zum Außenseiter geworden. der professionelle Interpret in mir kann gerade noch analysieren, welche Bedürfnisse hier bedient werden, welcher Ehrgeiz nach Breitenwirkung zur Geltung kommt - aber meine Neutralität wächst unausweichlich.

Mensch haste dir verändert. Aber nicht nur der Mensch, zwangsläufig alternd, seine letzten Ressourcen vorsichtig bewirtschaftend, zusehends erschöpfbar, das Medium ist nicht mehr dasselbe wie vor 1984 (als es zur Einführung des dualen System von öffentlich-rechtlichen und privatrechtlichen Programmanbietern kam). Die Konkurrenz zwischen den vielen Kanälen hat Fernsehen zum Lieferanten für ausgeleierte Gefühle und für Repetitionen von Tagesthemen gemacht. Wer weiß, ob die öffentlich-rechtlichen Sender, nur auf sich gestellt, nicht eine ähnliche Entwicklung durchgemacht hätten? Zumindest war die Zersplitterung in Sparten vorhersehbar, die unterschiedlichen Ansprüchen gerecht werden sollen. Für das intellektuelle Publikum bleibt das dritte Programm, 3Sat, Arte. Das Medium hat seine *Bindekraft für alle eingebüßt*.

Und das intellektuelle Publikum hat sein Interesse am „Massengeschmack“, mehr noch: an der großen Menge von Leuten verloren, die diese Nation bilden. Das gilt für andere Gruppen vielleicht ebenso. immer weniger ist es üblich, daß Menschen gemeinsam vor dem Bildschirm sitzen, sie springen nicht nur von Sender zu Sender und geraten darüber in Streit, sie springen auch auf und gehen in ihr Zimmer, um dort ungestört das jeweils eigene Programm mit dem Zweitgerät zu empfangen und zu verfolgen. Man sollte einmal nachprüfen, ob die Fernseher immer noch einen so zentralen Platz im Wohnzimmer behaupten wie in den 70er Jahren, ob sie nicht häufiger schon vor den Betten aufgestellt sind, Teil eines Intimbereiches sind: Indizien einer

fragmentierten Gesellschaft. Dagegen spricht auch nicht das Phänomen, daß sich in Nachmittagsendungen, die von Hans Meiser, Ilona Christen oder Fliege moderiert werden, Menschen in einem Akt *ritueller Beichte* offenbaren, um das sonst von ihnen Verborgene an den Tag zu schleppen. Dieses Outing-Kartell läßt die Vermutung aufkommen, öffentliche Bekenntnisse per Bildschirm könnten die individuelle Scham auflösen: vielleicht ein seelischer Reinigungsprozeß, der alle „Sünder“ und „Betroffenen“ vereint. Also eine wahre Chance der Kommunikation für Notleidende! Doch solch zuversichtlicher Deutung widerspricht der *serielle Charakter*, der das Fernsehen immer stärker prägt: überall dieselben Themen, überall dieselbe Indiskretion der Kameras, die sich an die geschminkten Gesichter „kleben“, dieselbe Rhetorik der kummervollen Selbstanklage oder Selbstenthüllung (die in der Tat etwas Befreiendes haben kann, für die Sprecher selbst für die Zuschauer). Verformung und Standardisierung lassen auch diesen Programmtyp zum Repertoire für spezialistische Interessen werden, zur Ratgeberecke, zur Klagemauer, an die immer derselbe Typus Kopf beharrlich klopft.

Noch vor wenigen Jahren hat die Simulationsthese die Geister erschreckt: Leben aus zweiter Hand, Fluchtwelten, Trugbilder in den elektronischen Medien. Als müßte das Fernsehen ein Garant unserer Realität sein. Diese Angst vor Fälschung hat theologische Substanz. Aber die Warnung vor dem Hütchenspieler Fernsehen, geäußert von Kriminalisten, die staunend vor der neuen „Unübersichtlichkeit“ stehen, denkt in all zu schroffen Antithesen: in den Kategorien Entweder-Oder. Wer einfältig unbelehrt genug ist, mag offenen Mundes beim Trickbetrug zugucken, mag auch reingelegt werden – ein Erlebnis scheint es für diese Menschen allemal zu sein. Wir brauchen nicht ins 18. Jahrhundert zurückzugehen, um eine Diskussion wieder aufzugreifen, in der das *Recht auf Fiktion* zu einem Grundrecht unseres geistig-seelischen Haushalts, zu einem Naturrecht erklärt worden ist. Wer die eigenen Erfahrungen beobachtet, weiß, daß mit erworbener Skepsis auch ungemischte Freude an Phantasie einhergehen kann, die zum Innen- wie zum Außenleben gehört, an Toleranz gegenüber fließenden Übergängen zwischen Sein und Schein, macht uns doch das eine wie das andere nicht mehr so verlegen, ist doch das Existieren auf schwankendem Boden, das Umgebensein von Unsicherheit zur Gewohnheit geworden. Wenn doch im Fernsehen mehr Ereignisse stattfänden, die einer Grenzüberschreitung gleichkämen, die auf heitere oder ernsthafte Verwirrung aus wären, um erkenntniskritischen Zweifel zu wecken.

Ende der 50er Jahre hat sich die deutsche Filmwirtschaft ruiniert, weil sie starr an alten Rezepten festhielt, wie ein Verkäufer, der Ladenhüter verhökern

will, ohne sich Gedanken über ein neues Angebot zu machen. Wie ein Hersteller, der beim geringsten Erfolg sofort die ganze Produktion auf ein Schema hin ausrichtet. Mit Raubbau und *Monokultur* beutete sie den Boden – das Publikum – aus, bis da nichts mehr wachsen wollte. Auch das Fernsehen ist in den Zustand des freien Marktes eingetreten, nur die sogenannte Grundversorgung bemißt sich nach ethischen Kriterien, zumal an der demokratischen Idee einer wahrhaftigen und umfassenden Information. Der real existierende Zustand des Abendprogramms hat indes alle Schichten als mögliche Zuschauer vertrieben, für die Kunst oder Bildung nicht nur Ballast, sondern Bereicherung menschlicher Existenz bedeuten, für die der Wagemut des Erzählens und die Invention von Bildern eine Erweiterung ihres Bewußtseins versprechen.

Kiosk-Fernsehen, das alles mögliche allen möglichen anbietet, vor allem aber Auslagen mit Heftchen und Glamour-Plakaten ausstaffiert, stößt gerade die intellektuell-produktive Schicht ab, von der sich das Fernsehen in Zukunft – in den Redaktionsräumen wie im Publikum – Inspiration, Kreativität, Erneuerung des „Warenangebots“ erhoffen darf und muß. Diese Schicht hat auch seit jeher die Eigenschaft aufgewiesen, nicht nur an die eigenen Belange denken zu wollen, also nicht gruppenegoistische oder lobbyistische Politik zu betreiben, sondern mit einem *republikanischen Auftrag* ausgestattet, auch die Interessen der anderen zu bedenken und zu berücksichtigen. Die *Mittlerfunktion dieser Intellektuellen* ist schon seit langem nicht mehr gefragt, so daß die Intellektuellen selbst sich entwöhnt haben, diese Funktion wahrzunehmen. Ihre kommunikative Kompetenz, die neben Legislative, Exekutive und Justiz als vierte große Säule für das Wohlergehen eines Staates und seiner Bürger sorgen kann, muß in den Gremien, in den Hierarchien der Programmanbieter zunehmend mehr Entscheidungsfreiheit und Entscheidungsmacht zugebilligt werden. Also kein bilderstürmerisches Plädoyer zum Schluß, daß das Fernsehen grosso modo vermaledeit, aber schon ein Plädoyer dafür, sich von industrieller Gesinnung, die nur Massenware im Kopf hat, nicht den Schneid abkaufen zu lassen. Macht es euch nicht bequem im dritten Programm. *Gewinnt die Prime-time zurück.*

Marcel Dobberstein

Vom Klang der Bilder

Auch das "Fernsehen" hat eine andere Seite, mit der man es stets in unkündbarer Liaison vereint findet: das "Fernhören". Diese mediale Partnerschaft bestand bereits zu der Zeit, als die laufenden Bilder des Kinos noch stumm waren. Spitzfindige Regisseure vermittelten gelegentlich die Klänge und Wörter über das Bild, so daß sie für die Zuschauer residual wahrnehmbar werden konnten. Doch faszinierten die visuellen Eindrücke. Nun macht es den Anschein, daß die Bilder im postindustriellen Zeitalter als Medien, als "Mittlere" in kommunikativen Prozessen, ihre Vormachtstellung gegenüber den Tönen weiter ausbauen. Diese allerorten zu beobachtende Entwicklung geht einher mit einer anderen, die sich durch die Erkenntnis vermittelt, daß die Bilder vielfach nicht mehr *für etwas* stehen, sondern daß sie in zunehmendem Maße zur Hyperrealität tendieren. Ebenso dominieren die Bildtechniken - zunächst als "Entäußerungen" des Sehannes - und nun auch, in einer neuen Qualität über die Konstruktion virtueller Realitäten, als mediale Erweiterung des auf diesem Sinn basierenden Vorstellungsvermögens. Was sich dem Konstrukteur oder dem Rezipienten dieser Konstrukte apperzeptiv widerspiegelt, ist ein gelegentlich irritierendes Gemisch schneller Eindrücke visueller Art, welches für Empfindungen anderer Sinnesmodalitäten und für die aktive Wirkkraft der Einbildung kaum mehr Zeit lassen will.

Es ist daher nur allzu verständlich, daß die Ästhetik der Gegenwart die "audiovisuellen" Medien als "Bildmedien" reflektiert. Das Akustische neben, unter, über den Bildschirmen faßt die Diskussion vielfach als Beigabe jenes sichtbaren Geschehens, welches es unterstützt oder bisweilen kontrastiert. Und nur dort, wo das Akustische kontrastiert, kann es Ressourcen der Aufmerksamkeitszuwendung vom Visuellen abziehen. Bildsemantik, Wortsemantik, Klangsemantik: Sie gelten als Schichten in Parallelität absteigend mit der Verdunklung des Bewußtseins. Selbst in die Domäne der Klangsemantik, in die Musik, ist jetzt das Visuelle eingedrungen und wird zu ihrem Medium.

Die Verbindung von Ton und Bild in Film, Fernsehen und im Video konnte das Wesen der Musik nicht unverändert lassen. Die Musik, so gab Zofia Lissa in ihrer "Ästhetik der Filmmusik" zu bedenken, verliert auf Grund der Konstruktionsgesetze der visuellen Schicht die Kontinuität der autonomen Entwicklung und ihre geschlossene zeitliche Form. Sie verliert die Mehrdeu-

tigkeit ihres Ausdrucks dort, wo sie funktional an konkrete szenische Gegebenheiten gebunden ist. Aber auch das ist evident: Als Anfang der 20er Jahre das Lichttonverfahren des Amerikaners Lee DeForest den Filmerklärer, die Inserts, das Kinoorchester und das Vitaphone verdrängte, setzte auch eine Evolution der klangerzeugenden und klangspeichernden Technologien ein.

Jene durch diese Evolution bewirkten Veränderungen wurden in der ästhetischen und wahrnehmungstheoretischen Diskussion nur beiläufig zur Kenntnis genommen. Das Bild als Medium steht auf dem Prüfstand; damit alle die epistemologischen, ontologischen und linguistischen Probleme, die nicht erst seit Platons Höhlengleichnis die Überlegungen hinsichtlich der Differenz von Sein und Schein bestimmen. Und doch ist der Klang im telematischen Zeitalter weit mehr als nur eine Zutat zur Bildsemantik! In der Werbung, in nahezu jeder telematischen Situation, wird die Armut des Erlebten ohne die auditive Schicht offenkundig beim sanften Druck auf die Stummschaltungs-Taste der Fernbedienung. Wenn auch das Bild den schnellen Eindruck übermittelt, den Intellekt und das Auffassungsvermögen fordert oder überfordert, ist der Klang doch in der synästhetischen Allianz jener Bestandteil, der anrührt, unmittelbar. Das Auditive sprengt die Enge des Schirms, das "Fernhören" läßt den fehlenden Horizont des "Fernsehens" vergessen, es ergreift den "Zuschauer", ohne daß ihm seine Suggestionen in vollem Maße bewußt würden. Das Auditive nimmt eine mittlere Position ein zwischen der Ferne, die das Sehen vermittelt, und der unmittelbaren Nähe des Taktilen. Das "Fernhören" beläßt die Chance, leibhaftig, als ganze Person dem Geschehen beiwohnen zu können. Die Klänge sind es, die den Erlebnissen emotionale Tiefe und die Tiefe des Raumes erhalten. Sie ermöglichen leitmotivisch eine Identifikation über Wiedererkennen. In der Vorspannmusik, bei an Situationen oder Personen geknüpften Klängen in den Spielfilmen und Serien, in den Gameshows, Nachrichten- und Sportsendungen, überall werden akustische "Signale" vernehmbar, die dem Geschehen Struktur verleihen. Auch bedarf das Verstehen der auditiven Schicht, besonders in Gestalt der Wortsemantik, einer kontextuellen Verarbeitung, d.h., es widerstrebt darin der Dromologie der Bilder und der innovativen Explosion der visuellen Eindrücke. Das Auditive bedarf einer zeitlich ganzheitlicheren Aufnahme, denn die Musik oder der Text fordern in der Folge der Ereignisse die Verarbeitung von größeren Sinn Ganzheiten. Mag auch das Auditive in den Bann der allgemeinen Beschleunigung geraten sein - etwa dort, wo beständig neues Sounddesign überrascht - es besitzt gegen die zunehmende Geschwindigkeit der Bilder eine gewisse Viskosität.

Die Einbeziehung des akustischen, musikalischen Effektreichtums gehörte von Anfang an zur Strategie der privaten Anbieter. Angesichts einer Bildschirmwirklichkeit, in der man alleine noch mit Sinnesüberraschungen

zu beeindrucken sucht, hätte es auch einen Friedrich Nietzsche nicht auf dem Stuhl in der ersten Reihe der Öffentlich-Rechtlichen gehalten. Denn denen blieb offenbar einmal mehr nur die Anpassung an die Rasanz der Designwechsel in Bild und Ton ihrer privaten Konkurrenz. Im Zuge dieser Entwicklung wird das Zusammenspiel von Auditivem und Visuellem hinsichtlich seiner Suggestivkraft optimiert. Das Gesamtkunstwerk als großartige Inszenierung haben Film und Fernsehen verwirklicht um den Preis des Allgemeinen und des Sensationellen. Wer nun doch das Spezielle, das Einmalige und Künstlerische wünscht, muß in naher Zukunft dafür mit Gleichgesinnten zahlen, es entstehen Spartenprogramme, mit limitiertem, kodiertem Zuschauer- und -hörer"recht".

Dann, in nicht ferner Zukunft, wird sich der Konsument sein eigenes Programm komponieren. Vilem Flussers zufolge, erkennen wir mit dem Eintritt in das Stadium der freien Programmgestaltung das "Universum der technischen Bilder" als das, was es ist: als ein Universum der musikalischen Einbildungskraft! Die Welt als Vorstellung ist verfügbar geworden, sie zeugt der schöpferische Wille nach Belieben. Der Zuschauer wählt keineswegs nur mehr aus dem Angebot. Er gestaltet, indem er den Verlauf des Geschehens beeinflusst oder indem er selbst vermittelt der Computer- und Paintboxtechnik Bildcollagen kreiert. Verkürzt ist dem Künstler der Weg vom Kopf zur Hand, und sein Gestaltungsmaterial verlor weitgehend die Eigenheiten, die es vormals zu beherrschen galt. Man mußte sie kennen und abschätzen lernen. Nun ist der sinnliche Stoff nahezu uneingeschränkt editierbar. Möglichkeiten freier Materialbehandlung wurden bereits in den Musiktechnologien verwirklicht. In den Bildmedien vollzieht sich die Entwicklung in Analogie. Der Fernsehzuschauer - er ist als reaktiver, interaktiver Sender *und* Empfänger kein "Zuschauer" im herkömmlichen Sinne mehr - hat nicht nur Einfluß auf die Programmverläufe, wie er ebensowenig nur, festgelegt auf die Raumdimensionen der Leinwand, als Graphiker oder Maler in Erscheinung tritt. Er komponiert und komputiert vielmehr die Bilder im Zeitverlauf, soweit die Technik es ihm ermöglicht und er sich ihrer zu bedienen versteht.

Aber mit diesem bildkompositorischen Prinzip und mit der Hyperrealität der synthetischen Bilder setzt nicht nur deren Musikalisierung ein, sondern auch eine weitere Verbildlichung der Musik.

Bernhard Pörksen

Das kulturkritische Paradigma

Zum Schematismus der Fernseh- und Kulturkritik: eine Auseinandersetzung mit den Büchern von Neil Postman.

Als Fernsehkritiker ist Neil Postman, ehemals Lehrer an einer höheren Schule und heute Professor für Medienökologie an der New York University, das erste Mal 1980 in Erscheinung getreten. Wer seine seit diesem Datum veröffentlichten Bücher und Streitschriften, seine Kritiken und Pamphlete gegen dieses Medium und die Informationstechnologien liest, dem fällt auf, daß sie sich - trotz der unterschiedlichen Thesen, Akzentsetzungen und Themen - ähneln. Immer wieder wird auf ein und diesselben Darstellungsmittel zurückgegriffen, immer wieder regiert ein gewisse Systematik der Präsentation, lassen sich bestimmte Grundmuster erkennen, die hier zusammenfassend als *kulturkritisches Paradigma* bezeichnet werden sollen. Dieses Paradigma überformt, so scheint es, die Darstellung, gibt ihr eine besondere Struktur, macht die Kritik zu unterschiedlichen Themen schematisch.

Bereits in dem nur in englischer Sprache erschienenen Buch aus dem Jahre 1980, "Teaching as a conserving activity", wird auf ein solches, wie mir scheint, paradigmrelevantes Darstellungsmittel zurückgegriffen. Es soll *typisierende Vergegenständlichung* genannt werden und wird zumeist in Form der schlichten Gegenüberstellung realisiert. Man deutet - im Gestus der Unbedingtheit und der Unumstößlichkeit - auf die totale Gegensätzlichkeit der beschriebenen Erscheinungen hin. Neil Postman kontrastiert in "Teaching as a conserving activity" zwei, wie er es nennt, "Curricula." Er stellt den "Lehrplan der Schule" dem "Lehrplan des Fernsehens" gegenüber. Das Fernsehen, so Postman, wirke über Bilder, die ohne analytisches Werkzeug und geschultes Denken entzifferbar seien; es werde nichts vorausgesetzt und die Idee der allmählichen Erarbeitung von Lernstoff untergraben; man könne sich dem bunten Rausch der Bilder anstrengungslos hingeben, verliere die Lust an der Analyse und an den vergleichsweise mühsamen Tätigkeit des Lesens, Verstand und Persönlichkeit der Jugendlichen würden in negativer Weise beein-

flußt. Der "Lehrplan des Fernsehens" sei zur existentiellen Bedrohung des "Lehrplans der Schule" geworden, der zum Ziel habe, in die geschichtliche Bedingtheit des Gegenwärtigen einzuweißen. Das Fernsehprogramm beinhalte dagegen "zwangsläufig ein Vorurteil gegen Geschichtsverständnis und Kontinuität." Es verlange, so Postman, "eine intuitive, rückhaltlose, unreflektierte Reaktion."

Man reagiere "rein aus dem Bauch heraus." Fazit: "Das Fernsehen verhindert es auch, einen Sinn für geschichtliche Abläufe zu entwickeln. Es spielt sich alles so ab, als sei es hier und jetzt."¹ In dieser Einschätzung der Macht dieses Mediums offenbart sich ebenso ein erstes Mal jene *totalitäre Wirkungshypothese*, die in späteren Äußerungen von Neil Postman noch sehr viel schärfer und allgemeiner artikuliert wird: es wird von einer quasi totalitären Allmacht des Fernsehens ausgegangen. Man sieht den Medienkonsumenten - in diesem Fall: das Schulkind - nicht als selbständiges, eigenverantwortliches Subjekt, sondern als Opfer medial hervorgerufener Beschädigungen. Der Medienkonsument setzt, dies wird angenommen, dem direkten Einfluß des Fernsehens nicht seine individuelle Konstitution, seine Vorlieben und Interessen und seine besondere Biographie entgegen, sondern tritt ihm im Zustand des hilflosen Ausgeliefertseins und der Unmündigkeit entgegen. Die *totalitäre Wirkungshypothese*, die jeweils immer nur *eine* Ursache als Ferment der Persönlichkeits- und Gesellschaftsveränderung annimmt, ist ebenso in einem drei Jahre später, 1983, erschienenen Buch nachweisbar, das unter dem Titel "Das Verschwinden der Kindheit" erschienen ist. Eine solche Titelgebung, die man als *totalisierende Formel* bezeichnen könnte, wird fortan charakteristisch: eine angenommene Tendenz wird jeweils titelpendend zur Katastrophenmeldung gerafft. In diesem Buch begreift Neil Postman "Kindheit" nicht als eine biologische Kategorie, sondern als ein kulturelles Konstrukt. Kindheit ist für ihn ein behüteter Raum, abgegrenzt von der Welt der Erwachsenen durch eigene Sprachformen, eigene Kleidung, Spiele und Formen der gegenseitigen Begegnung. Kindheit bedeutet Nichtwissen, bedeutet, daß man in die Geheimnisse und auch in die Schrecknisse der Erwachsenenwelt nicht eingeweiht ist. Das wichtigste Merkmal der Kindheit ist für Neil Postman die Illiteralität - die Unfähigkeit, zu lesen. "Weil das Lesen", schreibt er, "Zutritt zu einer nicht überwachten, abstrakten Welt des Wissens verschafft, trennt es jene, die lesen können, von denen, die nicht lesen können. (...) Literatur jeder Art - und dazu gehören auch Landkarten, Verträge

¹ Diese Zitate sind einem Interview mit Neil Postman entnommen, in dem "Teaching as a conserving activity" diskutiert wird. Vergl.: "In zwölf Jahren 750 000 Werbespots". Interview mit dem Pädagogen Neil Postman über die Rückkehr zu traditionellem Unterricht. In: *Der Spiegel* 7. 1. 1980, S. 149.

und Urkunden - sammelt und bewahrt wertvolle Geheimnisse. In einer literalen Welt als Erwachsener zu leben bedeutet also, daß man Zugang zu kulturellen Geheimnissen hat, die in nicht-natürlichen Symbolen verschlüsselt sind. In einer literalen Welt müssen Kinder erst zu Erwachsenen werden; in einer nicht-literalen Welt dagegen ist es unnötig, zwischen Kindern und Erwachsenen genau zu unterscheiden..."²

Erst mit der Erfindung des Buchdruckes um 1450 und mit der Demokratisierung der Schrift entsteht, so Neil Postman, die Grenzlinie zwischen Kindern und Erwachsenen, entsteht die kulturelle Konstruktion der Kindheit und der Erwachsenenheit. Kinder müssen erst zu Erwachsenen werden; sie müssen lesen lernen und schrittweise "die Welt der Typographie betreten."³ Die Konsequenz ist, so Postman, daß allgemeine Schulen gegründet werden, daß insgesamt eine sich auf Kleidung, Rituale und Lebensformen auswirkende Phase humaner Abgrenzung beginnt, daß sich eine irgendwie magische Demarkationslinie zwischen der Welt der Kinder und der Erwachsenen herausbildet, die heute wieder im Verschwinden begriffen ist. Die alten Kinderspiele würden nicht mehr gespielt, meint Postman; Kinder machten Sport wie Erwachsene, seien, was ihre Kenntnis sexueller Dinge betrifft und ihrer kriminalstatistisch nachweisbar ansteigenden Verbrechensrate, immer weniger von den Älteren zu unterscheiden. Es ist wiederum das Fernsehen, daß in diesem Buch in einer etwas anders ausgerichteten *totalitären Wirkungshypothese* die Einebnung einer über Jahrhunderte gewachsenen Kulturgrenze vorantreibt. In der bereits beschriebenen Figur der *typisierenden Vergegensätzlichung* werden in diesem Buch die Tätigkeit des Lesens und die Tätigkeit des Fernsehens gegenübergestellt, denen entsprechend enorme gesellschaftliche Auswirkungen zugeschrieben werden. Das Lesen bringe ein "eigentümliches Verhalten" hervor, es verlange nicht nur das Stillsitzen, sondern sei auch eine "Herausforderung" für den Verstand, es schule den Intellekt.⁴ Und es müsse eben gelehrt werden, erzeuge also für eine Buchkultur typische Wissensmonopole, die die Grenze zwischen Kindern und Erwachsenen erst konstituieren würden. Das Fernsehen, so Neil Postman, lasse diese Grenze im Rausch der Bilder verschwinden, verlange keine Form der vorausgehenden Unterweisung, bringe keine der Buch- und Lesekultur vergleichbaren Wissenshierarchien hervor. Fernsehen könne jeder, und man brauche keine Schulen, um in das Alphabet der Bilder eingeweiht zu werden. Und das Fernsehen, das Postman auch als

2 Zitiert nach Neil Postman: Das Verschwinden der Kindheit. Frankfurt am Main 1987, S. 23. (Hervorhebung im Original).

3 Ebenda, S. 48.

4 Ebenda, S. 91ff.

"Medium der totalen Enthüllung" definiert,⁵ gliedert sein Publikum nicht. Aus Kindern und Erwachsenen würden bloße Zuschauer, die gleichzeitig und unspezifisch in sämtliche "Geheimnisse" und Schrecknisse, Tragödien und Gewalttaten eingeweiht würden. "Ohne Geheimnisse", heißt es an einer Stelle im Buch, "kann es aber so etwas wie Kindheit nicht geben."⁶

Man kann am Beispiel von *Das Verschwinden der Kindheit* eine noch verschiedentlich auftauchende Grundannahme ausmachen, die ich als 'Homogenisierungsthese' bezeichnen möchte. In dieser These vereinigen sich verschiedene Befürchtungen, die zum kulturkritischen Paradigma gehören. Man fürchtet, schlicht gesagt, das Ende der Vielfalt, arbeitet mit dem Bild einer völligen Vereinheitlichung gewachsener Kulturgrenzen, sieht die Zerstörung autonomer Räume als Gefahr, beschreibt die vom jeweiligen Objekt der Kritik (hier: dem Fernsehen) in die Gesellschaft hineinwirkenden Nivellierungstendenzen. In *Das Verschwinden der Kindheit* wird die Homogenisierung der Unterschiede zwischen Kindern und Erwachsenen behauptet.

Diese 'Homogenisierungsthese' wird in dem folgenden Buch noch in manchem ausführlicher, unter anderen Vorzeichen und in anderen Konstellationen verwendet. Es ist 1988 erstmals unter dem Titel *Wir amüsieren uns zu Tode* erschienen, der ebenso ein Beispiel einer 'totalisierenden Formel' darstellt. Dieses wohl bekannteste Buch von Postman, das ihn zum Bestsellerautor gemacht hat, beginnt gleich auf den ersten Seiten mit jener Grundfigur der 'typisierenden Vergegensätzlichung' - diesmal werden zwei Formen der Machtausübung in eine antipodische Struktur überführt und zum absoluten Gegensatz erklärt.⁷ Man kann, heißt es hier, Menschen unterjochen, indem man ihnen Schmerz zufügt, sie bedroht, sie einschüchtert, terrorisiert. George Orwell hat diese Variante der Herrschaft, die offen mörderisch auftritt, in seiner schwarzen Utopie *1984* beschrieben. Man kann jedoch, heißt es weiter, Menschen auch gefügig machen, indem man ihnen Vergnügen zufügt, ihnen permanentes Amüsement bietet, das ihre Denk- und Urteilsfähigkeit vernichtet. Es ist Aldous Huxley, der diese Variante der Herrschaft in seinem Buch *Schöne neue Welt* beschrieben hat. Neil Postman stellt die These auf, daß diese Variante der Menschenbeherrschung durch die Verbreitung des Fernsehens bereits Wirklichkeit geworden ist. In seiner Streitschrift werden die verschiedenen bereits genannten oder zuvor nicht ganz so deutlich vorzeigbaren Elemente des kulturkritischen Paradigmas besonders explizit. 'Die typisierende Vergegensätzlichung' wird auch in Form eines zweistufigen Epochen-Modells im Buch umgesetzt. Neil Postman kontrastiert an verschiedenen Stellen das

5 Vergl. Ebenda, S. 97ff.

6 Zitiert nach Ebenda, S. 95.

7 Vergl. Neil Postman: *Wir amüsieren uns zu Tode*. Frankfurt am Main 1992, S. 7f.

"Zeitalter der Erörterung" mit dem "Zeitalter des Showbusiness". Das Zeitalter des Showbusiness ist für ihn die vollständig fernsehbestimmte Kultur eines grenzenlosen und verdummenden Entertainments. Es regiert die sogenannte Image-Politik; man orientiert sich nicht mehr an (politischen) Argumenten und Ideen, sondern am Aussehen und letztlich auch an der Krawattenfarbe eines Politikers.

Das Zeitalter des Showbusiness, meint Postman, ist eine "Guck-Guck-Welt": eine Welt der hektischen Blicke, eine Welt, in der kein Ereignis mehr wirklich Bedeutung besitzt, sondern immer nur aus der Zerrperspektive möglicher Unterhaltsamkeit präsentiert wird. Dagegen sei das (mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert versunkene) Zeitalter der Erörterung eine den Menschen in seinen geistigen Fähigkeiten fördernde Kultur, in der das Buch das zentrale und gesellschaftsbestimmende Medium abgebe. Die 'Homogenisierungsthese', die sich mit der 'totalitären Wirkungshypothese' vermischt, ist die intellektuelle Basis der Annahme, daß dieses Medium sämtliche Bereiche (auch Politik und Religion) mit seinen Darstellungsregeln zu infizieren vermöge, daß Politik und Religion im Fernsehen von seiner Form der Präsentation bestimmt und nivelliert würden. Postman nimmt an, daß sich Bereiche wie Politik und Religion allmählich den Regeln des Showbusiness beugen müßten, daß unter dem Diktat fernsehgemäßer Präsentation eine beunruhigende Gleichartigkeit entstünde, die jedes Thema unweigerlich zum bloßen Farbtupfer in einer Amüsierparade mache. Alles werde zur Unterhaltung.

Bis zur Veröffentlichung von *Wir amüsieren uns zu Tode* ist Neil Postman dem Fernsehen als dem zentralen Objekt der Kritik treu geblieben, hat jedoch seine angenommene Wirkung in immer größere gesellschaftliche Dimensionen, Räume und Personenkreise übertragen: Behandelte *Teaching as a conserving activity* noch die Effekte des Fernsehens auf die Schulkinder, so ging es schließlich um die Auswirkungen, die dieses Medium auf das öffentliche Leben und sämtliche Gesellschaftsmitglieder habe.

In dem letzten Buch, das nun vorgestellt werden soll, ist nicht mehr das Fernsehen Thema, sondern Technik an sich. Der Titel, der sich wiederum an die Grundfigur der 'totalisierenden Formel' anlehnt, lautet: "Das Technopol. Die Macht der Technologien und die Entmündigung der Gesellschaft." Hier wird jetzt eine andere Form der 'typisierenden Vergegensätzlichung' vorgestellt, die sich nicht mehr auf die verschiedenen Zeitalter im zuvor beschriebenen Zwei-Epochen-Modell bezieht, in dem das "Zeitalter der Erörterung" dem "Zeitalter des Showbusiness" gegenübergestellt wurde. Vielmehr läßt sich, so meint Neil Postman, die Gesamtheit menschlicher Kulturen auf diesem Planeten nach drei Möglichkeiten des Umgangs mit Technik kategorisieren und in einer handlichen Systematik zusammenfassen. "Kulturen lassen sich", heißt es, "in drei verschiedene Typen einteilen - Werkzeugkulturen, Technokratien

und Technopole.⁸ In der Werkzeugkultur ist die gesellschaftliche Veränderungspotenz auf denkbar niedrigstem Niveau angesiedelt.

Theologische oder metaphysische Systeme, schreibt Postman, "geben dem Dasein Ordnung und Sinn und machen es fast unmöglich, daß die Technik die Menschen ihren Erfordernissen unterwirft."⁹ Die zweite Variante des Mensch-Technik-Verhältnisses wird als Technokratie bezeichnet - die Technik rückt hier ins Zentrum gesellschaftlicher Aufmerksamkeit; sie steht, könnte man sagen, kurz vor dem Stadium kultischer Verehrung. "Die Werkzeuge", schreibt Postman über die Technokratie, "werden in die Gesellschaft nicht integriert; sie attackieren die Gesellschaft. Sie legen es darauf an, selbst Kultur zu werden. Infolgedessen müssen Tradition, Sitte und Brauchtum, Mythos, Politik, Ritual und Religion um ihr Überleben kämpfen."¹⁰ Das Technopol wird in diesem Buch als letzter und vollständig technikorientierter, der - so Neil Postman - bereits in den USA Realität sei. Das wohl allgemeinste und extremste Beispiel für die 'totalitäre Wirkungshypothese' kommt in folgenden Sätzen zum Ausdruck, in denen das Technopol näher beschrieben wird. "Das Technopol", heißt es hier, "beseitigt die Alternativen, die es zum ihm gibt, auf ebenjene Weise, die Aldous Huxley in *Schöne neue Welt* beschrieben hat. Es drängt sie nicht in die Illegalität, auch nicht in die Immoralität. Es macht sie nicht einmal unpopulär. Es macht sie einfach unsichtbar und damit irrelevant. Und dies gelingt ihm, indem es das, was wir unter Religion, Kunst, Familie, Politik, Geschichte, Wahrheit, Privatsphäre, Intelligenz verstehen, neu definiert, dergestalt, daß die Definitionen ausschließlich den Anforderungen des Technopols genügen."¹¹ Unter dem Diktat technisch verursachter Fremdbestimmung würden jene kulturellen Schutzvorrichtungen und Institutionen (Schule, Kirche, Familie) nivelliert, die kohärente Weltbilder anbieten und Sinnstiftung erlauben. Man sei, meint Postman, einem unkontrollierbar gewordenen Wildwuchs der Informationen und Nachrichten ausgesetzt, leide an jener krankhaften Desorientierung, die nun schlagwortartig "Anti-Information Deficiency-Syndrome" oder "kulturelles Aids" genannt wird. Das Buch, das mit einigen programmatischen Bemerkungen zur Eindämmung der Macht des "Technopols" endet, ist seit 1992 das letzte von Postman, das bislang in deutscher Sprache erschienen ist. In ihm läßt sich die zu Beginn formulierte Ausgangsthese nachweisen: die Themen und Inhalte

8 Zitiert nach Neil Postman: Das Technopol. Die Macht der Technologien und die Entmündigung der Gesellschaft. Frankfurt am Main 1992, S. 30.

9 Ebenda, S. 34.

10 Ebenda, S. 36.

11 Ebenda, S. 56.

haben sich geändert; Postman schreibt über Computer und künstliche Intelligenz, Techniken der medizinischen Diagnostik, die Werbung und die Macht der Sprache, begibt sich in die Tradition einer Technikkritik, wie sie Günther Anders, Jacques Ellul, Ivan Illich und Joseph Weizenbaum lange vor ihm betrieben haben - und bleibt doch jenem Schematismus der Stoffordnung und Darstellung treu, der hier resümierend als kulturkritisches Paradigma bezeichnet wird. Immer wieder tauchen jene 'typisierenden Vergengesätzlichkeiten' auf, die sich mal auf "Curricula", dann auf Buch- und Lesekulturen, auf Herrschaftsformen, ganze Zeitalter oder schließlich global gültige Varianten des Mensch-Technik-Verhältnisses beziehen. Immer wieder wird von einer 'totalitären Wirkungshypothese' ausgegangen, die sich - je nach Objekt der Kritik - auf das Fernsehen, die Informationstechnologien oder die Technik an sich bezieht. Immer wieder werden Spielarten der 'Homogenisierungsthese' vorgebracht, wird über die Nivellierung von Kulturgrenzen oder die Anpassung der gesamten Gesellschaft an eine rhetorisch kunstvoll hypostasierte Technik geschrieben. Die Frage scheint mir, in welchem Ausmaß dieses Paradigma die Beschreibung der gesellschaftlichen Zustände beeinflusst, ob es sich selbst zu einem Darstellungszwang und Wahrnehmungsraster verfestigen kann. Wann verliert ein Neil Postman die Distanz, beginnt in der Betonung totalitärer Medienmächte das Individuum endgültig in den toten Winkel der eigenen Weltbetrachtung hineinzurücken, zu vergessen, daß es vielschichtige, beschreibenswerte Lebensformen und Lebenskünste abseits gesehener Universal Tendenzen gibt? Wann manifestiert sich das kulturkritische Paradigma in einer Art der Darstellung, die den Grundakt der Mediengesellschaft reproduziert und sich dem Zwang zur marktschreierischen Auffälligkeit beugt und nur noch in absoluten Gegensätzen argumentiert? Die Frage ist letztlich, in welchem Moment ein Fernseh- und Kulturkritiker, der das Verschwinden kultureller Vielfalt beschreibt, selbst zum Vertreter jener eindimensionalen Denk- und Wahrnehmungszwänge wird, deren Wucherungen er beklagt.

"Wir stopfen uns mit zerstörerischem Wissen voll"

Ein Gespräch mit Neil Postman

Vier Stockwerke über dem Washington Square, in einem der kleineren Hochhäuser, die zu den Lehrgebäuden der New York University gehören, hat seit über dreißig Jahren ein Medienwissenschaftler, Medienkritiker und Star der Medien sein Domizil: Neil Postman. Das Interview in seinem Büro fand - obgleich die mediale Mehrfachpräsenz zu Anfang etwas irritierte - in entspannter und freundlicher Atmosphäre statt. Trotz klingelnder Telephone, immer wieder aus dem Vorzimmer hereingereicherter Faxschlangen und eines Fotografen, der dringend für eine israelische Zeitschrift Porträtaufnahmen machen wollte, entspann sich schließlich ein mehrstündiges Gespräch über die Metapher "kulturelles Aids", die Arbeit des Schriftstellers in einer fernsehgeprägten Gesellschaft und den allgemeinen Orientierungsverlust im Informationszeitalter.

Interview und Übersetzung von Bernhard Pörksen.

Professor Neil Postman, Sie haben vor einiger Zeit den Titel Ihres bekanntesten Buches variiert - nicht "Wir amüsieren uns zu Tode", sondern jetzt: "Wir informieren uns zu Tode. Wir litten, so sagten Sie, an einer Art von "kulturellen Aids." Wie ist das zu verstehen?

Für mich ist "kulturelles Aids" eine Metapher, um über Informationsüberflutung zu sprechen. Meine These ist, daß unser intellektuelles und kulturelles Immunsystem zusammengebrochen ist. Es fehlt vielen die Möglichkeit, relevante und irrelevante Nachrichten zu unterscheiden. Sie nehmen einfach nur auf, lassen sich tagtäglich mit absolut sinnlosem und zerstörerischen Wissen Daten, Klatsch und irgendwelchen bedeutungslosen News vollstopfen. Das ist eine gefährliche Situation, ein Zustand völliger Desorientierung, in der nichts mehr, was geschieht, noch Bedeutung hat.

Wo liegen die Ursachen für diesen Orientierungsverlust? Es ist ja niemand gezwungen, sich den hereinstürzenden Nachrichten auszuliefern.

Mag sein, aber es ist sicher auch schwierig, sich ihnen zu entziehen. Für mich steht dahinter ein fundamentaler Autoritätsverfall verschiedener Institutionen. Politik und Schule, Familie und Religion sind, ganz allgemein gesprochen, nicht mehr in der Lage, Orientierung zu geben, Richtlinien zu liefern, die helfen könnten mit dem Wahnsinn der alltäglichen Meldungen, dem anfallenden Informationsmüll, umzugehen, ihm einen Sinn zu geben. Man glaubt nicht mehr an diese Institutionen, man nimmt sie nicht mehr ernst, sie sind nicht mehr fähig, ein geschlossenes Weltbild zu vermitteln, man schluckt nur noch, was eben gerade so gesendet und gedruckt wird; vergleichbar mit einem Süchtigen, einem Informationsjunkie.

Können Sie das belegen? Was wird in den USA an Nachrichten produziert?

Es erscheinen hier täglich rund 11.520 Zeitungen. 450 Millionen Fernseher stehen in amerikanischen Haushalten und sind im Schnitt bis zu acht Stunden pro Tag angeschaltet. Dieses Jahr werden insgesamt 40.000 Bücher publiziert. 60 Milliarden Reklamesendungen werden in diesem Zeitraum in unsere Briefkästen geworfen - das ist eine noch nie dagewesene Situation, eine völlig erdrückende und erstickende Menge an Nachrichten, Werbung, Meldungen.

Ihre Metapher vom "kulturellen Aids" hat etwas zutiefst Pessimistisches. Gegen Aids gibt es kein Heilmittel, man stirbt aller Wahrscheinlichkeit nach daran. Kann man nichts tun gegen zuviel Informationen?

Doch - genauso wie man sich gegen Aids schützen kann - kann man auch hier das Ausmaß der Nachrichten, das man bereit ist aufzunehmen, kontrollieren. Ich denke, daß Erziehung, Ausbildung und Aufklärung die entscheidenden Instrumente sind, um sich gegen die überwältigenden Informationsfluten zu wehren. Man müßte schon in der Schule auf die Wirkungsweise der Massenmedien hinweisen, man müßte den angemessenen Gebrauch von Medien unterrichten. Ich habe das einmal als "Medienalphabetisierung" bezeichnet: so wie man das Alphabet lernt, um zu schreiben und zu lesen, müßte man entsprechend auch die Medien kennenlernen, um sie in produktiver Weise zu nutzen.

Aber die Frage ist doch, wozu dieser Unterricht im Gebrauch der Medien führen würde? Ist es Ziel, die Leute dazu zu bewegen, einfach keine Nachrichten mehr aufzunehmen, den Fernseher auszuschalten? Das könnte als eine ziemlich einfache Entschuldigung für Ignoranz verstanden werden.

Keinesfalls will ich zu Ignoranz erziehen, sondern ich möchte zu einem bewußten und verantwortlichen Umgang mit den Medien ausbilden. Man muß den Fernseher nicht ausschalten, wenn man vermittelt durch Schule, Kirche oder Politik - ein Weltbild, eine innere Orientierung besitzt, die einem sagt, welche Nachrichten wirklich wichtig sind für einen, für das eigene Leben, die eigene Handlungsmöglichkeit. Es ist doch nicht Ignoranz, wenn man sich nicht allem und jedem ausliefert, was eben gerade in den Medien für wichtig befunden wird. Was interessiert mich, wie oft Liz Taylor verheiratet war, oder wen Arnold Schwarzenegger geehelicht hat? Für jemand anders mag diese Frage sehr zentral sein; aber ich muß das nicht wissen, wirklich nicht.

Aber gibt es nicht doch ein paar allgemeine und benennbare Kriterien, die über ein eigenes Interesse hinausgehen, nach denen Nachrichten gesehen, gelesen, gehört oder eben vermieden werden sollten?

Es stimmt schon, daß man da Entscheidungen treffen muß, beispielsweise: wieviel schlechte Nachrichten ist man bereit, sich zuzumuten? Das ist sicher von Person zu Person unterschiedlich individuell. Ein allgemeines Kriterium scheint mir die Frage nach dem Zusammenhang von Information und Aktion, Nachrichten und Handlungsmöglichkeit zu sein: Kann man etwas tun, etwas verbessern und verändern, wenn man weiß, daß der saure Regen der Schwarzwald kaputtmacht, daß es Krieg in Bosnien gibt, daß es ein Erdbeben in Brasilien und ein Massaker in China gab? Kann man etwas tun - das ist sicherlich eine der entscheidenden Richtlinien für die Aufnahme von Nachrichten. Denn wo keine Handlung mehr möglich ist, entsteht ein zerstörerisches Gefühl der Ohnmacht. Oder auch: Gleichgültigkeit.

Vor neun Jahren haben Sie eine Polemik gegen das Fernsehen publiziert, die den Titel trug: "Wir amüsieren uns zu Tode." Das Fernsehen, so Ihre These, verwandele schon durch die Art der Präsentation alles in eine Art Happening. In Ihrem letzten in deutscher Sprache erschienenen Buch "Das Technopol" setzen Sie fundamentaler an, kritisieren nicht nur

das Fernsehen, sondern die Informationstechnologien an sich: den Computer, das Fax, ganz allgemein: das Zeitungsgewerbe, die Werbeindustrie. Wie ist es zu dieser Ausweitung der Kritik gekommen?

Ich habe mich ja eine ganze Zeit lang mit dem Fernsehen befaßt, verschiedene Bücher darüber geschrieben, wie dieses Medium den öffentlichen Diskurs zerstört und zu einer großen Show macht, in der irgendwelche äußerlichen Fragen - Image, Aussehen, "Telegenität" - die Inhalte dominieren. Erst allmählich habe ich verstanden, daß dieses Medium doch nur ein Element in einem bestimmten technikorientierten Weltbild darstellt. Fernsehen ist nur ein Beispiel für eine Technologie, die das gesellschaftliche Leben völlig und unbedingt verändert, ist eine permanente Reklame für technologische Innovation, für die Ideale von Effizienz, Geschwindigkeit, Standardisierung und unablässigen Konsum. Fernsehen in diesem Sinne verstanden ist Teil einer bestimmten Weltsicht, einer Ideologie. Das war der Grund, warum sich mein Interesse etwas verlagert, erweitert hat: weg von der Fixierung auf ein bestimmtes Medium hin zu einer Kritik, wie sie andere, die Philosophen Ivan Illich und Günther Anders, der Soziologe Jacques Ellul, auch formuliert haben.

Bei der Lektüre Ihres Buches fällt auf, daß Sie kaum von Kommerz und Profitorientierung sprechen, die ja ganz wesentlich für technologische Innovation verantwortlich sind. Sie sind da ungeheuer vorsichtig. Aber es ist doch so: Werbung wird nicht gesendet, um einen "öffentlichen Diskurs" zu zerstören, sondern um ein Produkt zu verkaufen. Computertechnologie ist deswegen so erfolgreich, weil sie die Arbeit beschleunigt, rationalisiert, profitabler macht. Sie schreiben, daß Sie nicht auch noch das "Klagelied über den Kapitalismus" anstimmen wollten. Warum nicht? Übersehen Sie nicht die ökonomische Außenseite der Vorgänge?

Das kann schon sein, und Sie haben sicherlich recht: ökonomische Fragen und Stellungnahmen habe ich weitgehend vermieden, ausgespart. Wenn ich eines Tages mehr darüber weiß, mich in dieser Thematik besser auskenne, dann werde ich womöglich auch etwas aus einer ökonomiekritischen Perspektive schreiben. Aber ich denke doch, daß eine modifizierte freie Marktwirtschaft das beste bislang existente Organisationsmodell darstellt, und ich wollte auf keinen Fall den Eindruck erwecken, hier für irgendeine Variante sozialistischer Wirtschaftsweise Partei zu ergreifen. Mein Zugang ist ein an-

derer, meine Frage, die zur Bewertung einer Technologie führt, lautet: Was ist das Problem, für das diese Technologie ein Lösung ist? Manchmal ist das einfach kein Problem. Mal ein Beispiel: kürzlich habe ich mir ein Auto gekauft und der Händler wollte, daß ich draufzahle für einen automatischen Fensterheber. Ich habe den Mann gefragt: Was ist das Problem, für das ein automatische Fensterheber die Lösung ist? Ganz einfach, hat er geantwortet, sie müssen die Fenster dann nicht von Hand hochkurbeln. Aber, habe ich gesagt, ich fahre jetzt seit 35 Jahren mit dem Auto herum, für mich war es nie ein Problem, daß ich ein Fenster hochkurbeln mußte.

Wie gehen Sie sonst mit Technik um? Schreiben Sie Ihr Bücher auf dem Computer?

Nein. Ich schreibe meinem Bücher mit einem schwarzen, weichen und ausgesprochen benutzerfreundlichen Filzstift. Außerdem verwende ich gelbes Papier. Ansonsten bin ich - wie eben die meiste anderen Menschen auch - von Zeit zu Zeit Opfer der Technik, lasse mich vom Telefon terrorisieren, von eiligen Fax-Sendungen, Anfragen der Medien...

Eine deutsche Zeitung hat einmal verbreitet, Sie hätten das Angebot von einem amerikanischen Sender zu einer eigener Fernsehshow: Neil Postman im Fernsehen gegen das Fernsehen. Stimmt das?

Nein. Das ist frei erfunden, wäre aber keine schlechte Idee.

Selbst wenn es ein solches Angebot nie gegeben hat, es würde doch Ihre Grundthese belegen: Fernsehen macht alles zur Unterhaltung. Auch Gesellschafts- und Kulturkritik, wie Sie von Ihnen betrieben wird, ist problemlos integrierbar. Sie muß nur schrill genug daherkommen. Vielleicht müßte sie gelegentlich einen Ihrer Gegner physisch bedrohen. Aber denkbar wäre eine solche Show doch. Oder?

(Lacht). Im Ernst: es wäre nicht völlig unmöglich, auch eine etwas seriösere Kritik des Fernsehens via Fernsehen zu verbreiten. Man könnte etwa bestimmte Ausschnitte aus Werbung, Nachrichtensendungen und Spielfilmen zeigen und beispielhaft ihre Wirkungsweise und Machart diskutieren. Ich habe kürzlich mit einem amerikanische Journalisten, mit dem ich ein Buch ge-

geschrieben habe, darüber gesprochen und nachgedacht, wie man wohl eine nachrichtenkritische Sendung im TV plazieren und gestalten könnte. Aber soweit ich weiß: bislang hat man mir noch keine Angebote gemacht. Und ich bin mir nicht sicher, ob ich die Zeit und Lust hätte, so eine Sendung dann auch wirklich zu realisieren.

Sie schreiben Ihre Bücher in einer Gesellschaft, in der man durchschnittlich acht Stunden täglich Fernsehen schaut. Kalkulieren Sie dies in Ihr Schreiben ein? Schreiben Sie anders, vielleicht etwas aufgeregter, witziger, effektvoller, um im allgemeinen Stimmengewirr überhaupt noch gehört zu werden?

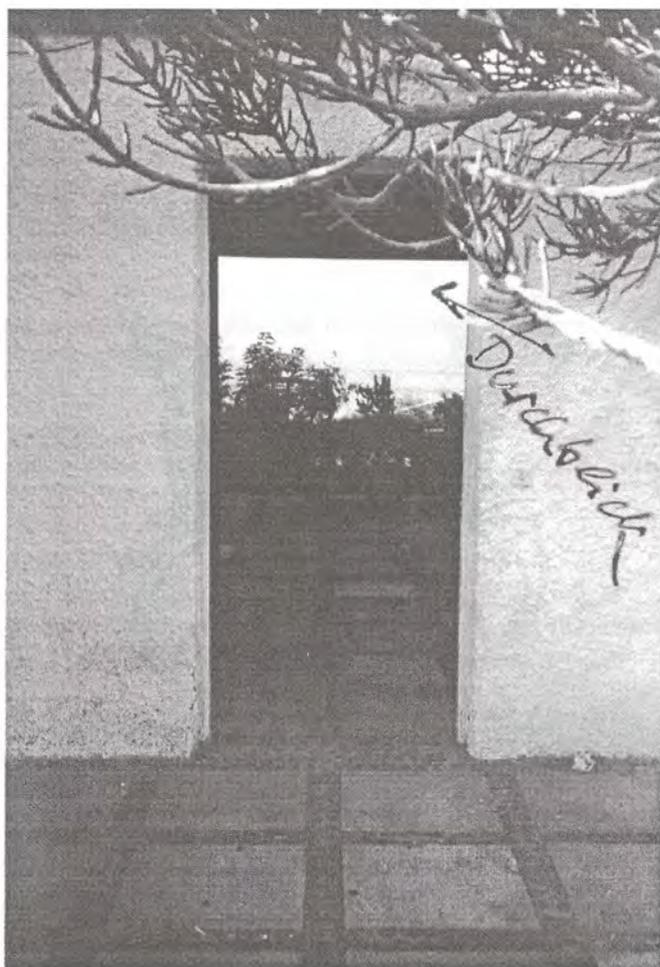
Ich vermute, daß das eher ein intuitiver Vorgang ist, und das so gut wie jeder Schriftsteller, der gegenwärtig in den USA arbeitet, in irgendeiner Weise auch gegen das Fernsehen und einen fernsehgeprägten Diskurs anschreibt. Man muß wohl nicht schreien, um gehört zu werden, aber vielleicht verwendet man ganz automatisch mehr Anekdoten, formuliert kürzere Sätze. Ich weiß nicht recht, glaube aber für meine Person, daß ich auch als junger Autor, vor über 30 Jahren als Fernsehen in diesem Sinne noch kein Problem war, schon in der Weise, in der ich auch heute schreibe, geschrieben habe. Humorvoll habe ich immer versucht zu sein und bin ich immer gewesen - auch in meinen gesellschaftskritischen Büchern.

Aber liegt nicht auch eine Gefahr darin, daß man womöglich beginnt auch als Medienkritiker absolut mediengerecht zu publizieren: amüsante Kulturkritik in kleinen Häppchen, Unterhaltung für den gebildeten Mittelstand?

Ich kann das kaum beurteilen, wie ich gelesen werde. Aber mein Stil hat sich, wie gesagt, über die Jahre hinweg nicht verändert. Ich bin mir des Problems jedoch bewußt. Es gibt da eine einfache Regel: man sollte mit einem ernsten Anliegen nicht versuchen, amüsant zu sein, nur um ein paar Lacher zu erzielen. Anekdoten und Witze müssen eine erklärende Funktion haben, sollten etwas verständlich machen und einen Sachverhalt schlagartig erhellen, sonst sind sie fehl am Platz. Aber es gibt auch überhaupt keinen Grund ernste Themen langweilig abzuhandeln.

Zum Schluß: Welche Wirkung Ihrer Fernseh- und Gesellschaftskritik würden Sie sich wünschen? Was wäre der erhoffte Effekt Ihrer Bücher, Aufsätze und Vorträge?

Wenn die Leute sagen würden, das meine Arbeit zumindest Interesse weckt für die problematische Natur der modernen Medien und Debatten, Diskussionen und Streit auslöst über Sinn und Zweck von Technologie, dann wäre ich erfolgreich, dann hätte ich erreicht, was ich mir wünsche. Das ist es, was ein Gesellschaftskritiker erwarten und erhoffen sollte: daß er den Wunsch nach Diskussion durch seine Thesen hervorruft. Wie ich es einmal gesagt habe: zurück vom Zeitalter des Showbusiness in das Zeitalter der Erörterung und Debatte.



PENSION SEHBlick

Erwin Reiss

Ansichtskarte
aus der

PENSION SEHBlick



"Warum kommt mir dieser Gedanke immer wieder und leuchtet mir in immer bunteren Farben? - ... dass alle unseren Wertschätzungen und 'Interessiertheiten', die wir in die Dinge gelegt haben, anfangen ihren Sinn zu verlieren, je mehr wir mit unserer Erkenntnis zurück und an die Dinge selbst gelangen....: während das Nächste, das Um-uns und In-uns allmählich Farben und Schönheiten und Rätsel und Reichtümer von Bedeutung aufzuzeigen beginnt, von denen sich die ältere Menschheit nichts träumen liess."

"Das Auge, verwöhnt durch eine ungeheure Nötigung, fern zu sehn, wird hier gezwungen, das Nächste, die Zeit, das Um-uns scharf zu fassen."

(1880/81, 1884/85, Nietzsche)

Ich bin jetzt hier angekommen. Ich bin hingegangen. In die abhanden gekommene Ferne. Weil wir die Ferne aus den Augen verloren haben, ist uns nichts mehr nah.

Ich habe versprochen, von meinem Aufenthaltsort ein paar Grüsse zu schicken. Ich kann mir jetzt schon denken, worauf das hinausläuft. Wirklich, es läuft hinaus. Wie jeder Kartengruss, an den ich mich erinnern kann. Zuerst,

a m A n f a n g .

da kommt es immer ganz gross und nach reichlich Leerraum, weil man ja nie weiss, ob man was weiss. Und zum Schluss reicht es hinten und vorne nicht aus. Der Gruss läuft aus, läuft über. Man schreibt um die Ecke, dann fröhlich

über den Rand : so ähnlich wie man denkt.

Fernsehen, das ist vor Ort sein. Und Fernsehen, das ist am absoluten Unort sein, alleweil überall. Eine Atopie der Omnipräsenz. Fernsehen, das macht uns unbeweglich. Und Fernsehen, das verflüchtigt uns. Fernsehen, das frisst uns auf. Und Fernsehen, das haben wir zum Fressen gern.

Um solches Denkverhalten zu orten, schuf ich die **PENSION SEHBlick**. Um den audiovisuellen Medien einen Raum zu geben, der begehbar ist, greifbar, der riecht und schmeckt, der sich anfühlt. Es ist ein Gedankengebäude, auf einem Anwesen mit Sehanstoss. Sonnig und ruhig gelegen. Zum Verweilen. In anmutig wilder Landschaft auf sanft ansteigendem Plateau. In denkwürdigem Reizklima, besonders geeignet für Erholungs- und Abenteueraufenthalte nach Leiden wie Perzeptionitis.

Deswegen liess ich so lange nichts von mir vernehmen.

Deswegen jetzt erst diese Ansichtskarte.

Dies ist eine Ansichtskarte.

Eine Ansicht. Des Sehens. Eine Sicht des Ansehens.

Ich wollte nichts mehr sehen und hören. Ich wollte in Gedanken konstruieren, wie wir Sehen und Hören erleben. Was da auf unserem Bildschirm an sinnlicher Wahrnehmung zusammenkommt, in diesem fernsehblauen Glaskolbenhimmelsgewölbe, über dessen Rand hinauszukommen wir hoffen und bangen.

Ich wollte auf dem Grundstück auch gerne das Ohr des Dionysos haben, eine künstliche Gesteinshöhle, durch die man Stimmen und Klänge aus dem Unsichtbaren vernimmt. Der Ton zu dem Off-Klangbild, in welches sich so die Szenerie verwandeln lässt, kommt von den Sträflingen aus den unterirdischen Steinbrüchen. Das Ohr ist in Paradiso bei Syrakus, in Sizilien. In unserer Fernsehwirklichkeit wird nicht viel von Off-Kompositionen gehalten. Wir werden mit Vorliebe im On gehalten. Wir sehen und hören alles auf einmal. Im On ist vieles einfach egal. Off ist machthaberisch und umstürzlerisch, widersprüchlich, verführerisch.

Ich wollte auch gerne das Auge des Kyklopen Polyphem haben, dieses einäugigen Riesen, den Odysseus blendete, wie der blinde Homer berichtet: Auslöschung des einäugigen Sehens durch die Apperzeptionauten. Sieg des Videosehens über den Kamerablick. Das Auge ist der Ätna, der feurig blutige Bergschlund in Sizilien, in den der Philosoph, Politologe und Ingenieur Empedokles gestürzt sein soll, als er das Element Feuer aus Augennähe ergründen wollte: dieser antike Materialist, dessen Porentheorie der Wahrnehmung so hautnah dran ist an unserem Erleben der audiovisuellen Medien.

SEHEN IST EIN WAHRNEHMUNGSSTOFFWECHSELPROZESS.

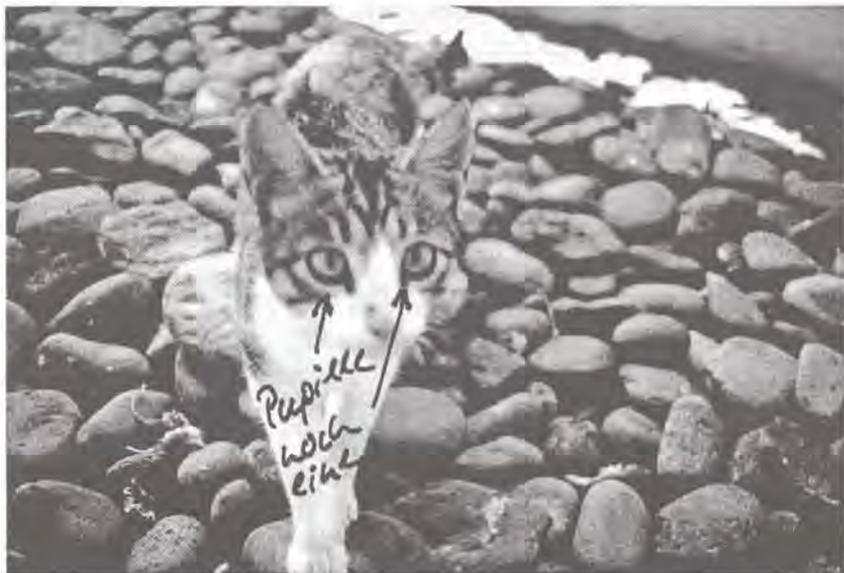


Von den Dingen lösen sich Häutchen ab. **Ding**dinghäutchenh ä u t c h e n - h ä u t c h e n. Wie Filme, die wir in unserem Augenlicht aufleuchten lassen. Das sind visuelle Absonderungen, die wir durch unsere Poren in uns aufnehmen. Wenn wir Aufnahmen machen, Aufnahmen sehen. Was wir an Bildern sehen, ist das, was sich von den Dingen quasi als deren materielles Double abhebt. Solch ein Bild ist ein vom Gegenstand auf Empfang geschickter Doppeltgänger.

Mit dem tastenden Blick haben wir teil an den Dingen, die wir sehen. Es sind in unseren Sehstrahlhänden gestaltete Ding-Doubles.

Natürlich gibt es in der **PENSION SEHBlick** Katzen. Ich glaube an das Katzenauge.

Es gibt welche, die glauben, wir würden abbilden, unser Sehen wäre Empfangen. Ich glaube, empfangen haben wir die Gabe zum Sehen. Ich glaube, wir bilden. Ich kann dies Geschriebene gut lesen, wenn ich meine Augen mit Licht geladen habe. Wenn ich sie ins Sonnenlicht gehalten habe. Nach einer Weile lässt das nach. Aber auch wenn sich die Augen entladen haben, sehe ich. Vielleicht kann ich dies Geschriebene nicht mehr so gut lesen, aber ich sehe es, ich sehe. Und wenn meine Augen gar kein Licht hätten, ich würde sehen. Wie der Blinde zu sehen vermag. Die Augen müssen Feuer enthalten, denn wer eins aufs Auge bekommt, sieht Funken sprühen.



Wir sehen die Dinge dort, wo sie sind, gebrannt im Feuer des Blicks. Die Katzen übersehenn den Sehriss zwischen sich und den Dingen, zwischen Subjekt und Objekt, auch Kinder, auch Verliebte und Verrückte, auch solche wie die Atomisten, die Romantiker und die Artisten des virtuellen Raums, Technomagier, Videomystiker, auch die **Fidetiker, Wunderlinge der Medienphilosophie.**

Sie leben in der Illusion einer Präsenz der Dinge. Illusion kann vielleicht trügerisch sein, sie ist aber vor allem spielerisch.

In der **PENSION SEHBlick** hängen überall Videoölbilder. Sie reizen zum Anfassen. Bröckelnde Bilder. Funkenstiebende Bilder, glimmende Bilder. Atmende, beatmete Bilder. Geschindelte, gemauerte, verputzte Bilder. Triefende oder gekratzte Bilder. Geschweifte, verschattete Bilder. Sie machen uns empfindsam für unsere Berührlust. Eine Berührungslust, die an der Fernbedienungstastatur angelangt ist: gefühllos oder feinfühlig geworden?

Der **Blick**, er ist immer eine *verstohlene Berührung.*

Wir kennen das:

Wir müssen ihn werfen, den Blick, weil das, was er sonst an sich berühren könnte, ihm entzogen ist.

Indes die Dinge um uns, sie inspirieren, sie aspirieren. Die alte **KONSPIRATION VON SICHTBAREM UND SEHEN** scheint in den elektronischen Sehtechnologien reanimiert zu sein. Wie in einem interaktiven Videoenvironment, das mir immer wieder in den Sinn kommt: An der Rückwand eines dunklen Gehäuses pulsieren auf einem Bildschirm visuelle Kompositionen. Ich geh in diese Gehäuse - Black Box, Camera Obscura. Ich lege mir einen Verbindungsgürtel um, räuspere mich, lache. Mit meinem Atem verändere ich die visuellen Kompositionen, ich gestalte sie mit Leib und Seele, ich inspiriere sie.

Die Landschaft um die **PENSION SEHBlick** atmet, und gewisse Gäste können sich nicht riechen.

Der Mensch ist, was er isst. Und der Mensch isst auch mit den Augen. Und er langt zu. Das Auge wächst nicht, so essfreudig es auch sein mag, ganz anders als der Körper. Deswegen bewahrt es durchaus nicht immer etwas Kindliches;

und es kann trotzdem eine Kindheit haben, über lang oder kurz. Das **AUGE** wächst höchstens über sich hinaus und über den Körper hinaus: in dem Versuch, ihn den Dingen nahe zu bringen, oder sich an ihnen zu vergreifen. Un-

sere Videoinstallationen, Fernsehenviroments, die Performances, die Gebilde einer audiovisuell in Livehaftigkeit überführten Leibhaftigkeit: Das sind Versuche, sich zu dem Allmächtigen unserer Wahrnehmung so zu verhalten wie die antiken Skulpturen zu den Göttern im Tempel. Die Telepräsenz lässt uns quasi **DIE DINGE BEI SICH** sehen.

Solche Wahrnehmung ereignet sich in der Interferenz von beleuchtend-beleuchtetem Auge und Gegenstand.

So bei den Dingen in Gedanken zu sein, ist bildliches Denken statt schriftliches, ist anschauliches Denken statt begriffliches. Mit solchem Denken lassen wir uns auf eine Sprache ein, die der Perspektive entraten ist, auf eine erratende Sprache, die sich in einem fort aufhebt. Es ist ein Nahdenken des Fernsehens, das nach der medialen Wirklichkeit von ihren Dingen her greift. Mit solch einem Denken lässt sich ein Bild auch von hinten betreten. Und wer dies tut, begegnet bisweilen sich selbst. Jedenfalls ist er im Bilde. Eine alte frische Sehnsucht. Märchen sind voll davon. Spiegel. Selbst der Geschäftsführer der Bank, die der **PENSION SEHBlick** Kredit gab, lässt in einem Schreiben mitteilen, dass er nunmehr im Bilde ist.

Im Bilde sein. Wo wir unseren Blick hinsetzen, dort sehen wir nichts, weil dieses Dort eigentlich unser Da ist, ein Da, in dem wir selbst untergebracht sind, uns umschauend. Aber wir sehen noch nicht einmal, dass wir nichts sehen. Weil alles viel zu nah ist, wir wie blind sind vor der Präsenz des Abwesenden, vor Ergriffenheit durch das Ungekommene, vor Sehnsucht, die zunächst nichts anderes ist als das Sehnen nach Suche.

Es ist an der Zeit, imaginativ aus der Geschichte in die Geschichten auszufahren: Geschichten von Lebensläufen, Pensionsgästen, Höhlenohren und mit Steinen werfenden Augen, von Bildschirmen und Pfützen und vom Ich.

Es ist an der posthistorischen Zeit, in Sinnen zu denken, einen Sinn hat sie ohnehin nicht, vor allem nicht denjenigen, den uns einer vorzuschreiben gedenkt. Ein Autor oder so. Sinn macht die **PENSION SEHBlick** erst durch diejenigen, die sich in sie hineinlesen, sich in sie hineinlassen. Also bin ich einer von ihnen. Ich schreibe eine Ansichtskarte. Aber auf die Ansicht lässt sich nichts schreiben. Es eine Sicht, die an ist. Aus. Ich kann auf die Rückseite schreiben, aus Rücksicht. Ich drehe die Karte um. In der Umdrehung bekommen die Dinge ein Gesicht. Auf einer Schmuckanhängermünze steht vorn $\prime/$ (. und hinten $\prime\prime$.); lässt man sie sich ganz schnell um ihre Achse dre-

hen, führt sie ein Wort vor: Ei. In diesem Fall wahrscheinlich etwas anderes, aber ungefähr so. Ganz abgesehen von den Umdrehungen der Filmprojektorräder und der Videoköpfe.

So zu denken, ist invers, revers, pervers.

Umdrehen ist so erotisch wie revolutionär.

Ich müsste die Ansicht von hinten mit der Hand beschreiben. Stattdessen schreib ich mit einem **Q W E R T Z U I O P**, während ich doch in in meinem alten *Abcdefghi* denken sollte.

Ich schreibe mit der Tastatur eines funktionsschutzgezeichneten Personal Computers. Und es ist wirklich ein Unding, dass ich nicht einfach nach der Seite greifen kann, auf der ich mich verschrieben habe, dass ich sie nicht einfach aus der Maschine reißen und zerknüllen kann. Nunmehr scheinen es die Dinge zu sein, welche Berührungsangst haben; wir brauchen keine Berührungsangst mehr zu haben, wir haben sie den Dingen übertragen. Aber was uns prägt, was das Individuelle ausmacht, also das Unteilbare, das Unzersehbare, das ist in einem solchen Apparat ausgetrieben: das Verschreiben, das Versprechen, das Stottern und Zwinkern, das Nebensich, Mitsich, diese winzigen Verrückungen, die uns und uns einander (er)kenntlich machen.

Löschen kann ich. Löschen ist reizlos, elektronisches Leuchten, in dem nichts am Brennen ist, ausser dem Feuer der Augen, die es sehen. Und ich schreibe



übrigens weiss auf schwarz, also nicht wie üblich auf Papier, sondern so, wie ich den Stern vom Himmel hole, den ich nicht berühren kann, den es über der **PENSION SEHBlick** aber gar nicht jetzt dort gäbe, sähe ich ihn nicht. Wie der Filmstar. Wie ein Foto. Das Foto, darauf ist jeder ein Star, ist dem Stern näher oder ähnlicher als der Fotografierte sich träumen lässt.

Ja, wenn ich das Foto wiederfinden würde, auf dem ich vor einem leeren Blatt sitze, einen Füller in der Hand, von jemandem aufgenommen, der ins Haus bestellt wurde, um dies festzuhalten. Wenn ich die irgendwo in mir verlegten Bücher nochmals lesen würde. Sie sind da, aber sie halten ihr Versprechen, Sprache der Abwesenden zu sein. Sie stecken alle so sehr in meiner Nähe, dass es mir so vorkommt, als hielten sie sich versteckt. Es ist die wunderbare Nähe des Freundes, der nie von sich hören lässt, aber immer da ist. Spürbar. Da ist noch lange nicht alles gesagt. So bleibt es sagbar. Das in meinen Worten Abwesende. Das ist allemal das, was zwischen den Zeilen steht, aber auch das, was durch die Worte selbst abwesend gemacht wird.

Das ist die Ritze, die Fuge, die Lücke.

Das ist die Welle, mit der das Mädchen am Meeresstrand spricht.

Das ist der visuelle Konjunktiv, den das Foto vermeintlich nicht kann.

Das ist die Mattscheibe als Fülle und Erfüllung des Abwesenden, als Ineinander von Nichts und Sein.

Das ist der Bildschirm,
die Leinwand,
die weisse Seite,
der Bühnenvorhang.

Das ist die Zelluloidhaut und die Magnetbandhaut,
ist Schleier,

Laken, Hülle, Segel,
Segel, das im Gaumen weht, auf dem Meer blinkt,
uns fliegen lässt und Bilder auf uns zukommen lässt.

Das ist unsere visuelle Haut, die man sich ansieht, sich anzieht, die Haut, aus der man nicht kann.

Das ist die Spur, die uns gewahr werden lässt, dass im Vorbeigegangenen alleweil Ungekommenes steckt.

Die **PENSION SEHBlick** ist nach Westen orientiert. Damit durch die Fensterfront des Hauses die Fernsehbilder den Sonnenuntergang sehen können. Auf dass sie sich Tag für Tag als Sieger über das Himmelslicht halten mögen.

Das Gebäude ist in Gedanken errichtet, in Sizilien, dem Komplement zu Sizilien.

Sizilien ist die Matrix unserer Audiovision. Die griechischen Zuzügler verglichen die Insel mit dem Haupt der Medusa. Die Meduse ist ein meerestierisches Geschöpf, dessen Berührung uns auf der Haut brennt. Ein Geschöpf wie der Gelee-Körper, der zwischen Pupille und Netzhaut unseres Auges liegt. Die Medusa ist ein sagenhaftes Geschöpf, dessen Blick uns versteinert. Eine Frau, sagt man. Sie wurde getötet von Perseus, der ihr im Schutze seines Schildspiegels den Kopf abschlug. Es geht das Gerücht, dass ihr Blick noch in jeder Pupille nachleuchtet, in dem kleinen Mädchen, das jeder von uns im Auge hat. Sie wird im Wappen der **PENSION SEHBlick** geführt, als Türschild, als Briefkopf.

Die Geschichte der Technik der Sinneswahrnehmung ist die Geschichte unserer Entkörperlichung.

Je livehafter die Kommunikation, desto leibloser die Kommunikanten.

Die Geschichte des Sehens ist eine Geschichte der Enthauptung. **Nicht dass das Sehen kopflos wäre. Aber das Sehen ist ohne Hand und Fuss.**

Da siegte vor Ort der männliche Blick, ein Blick indes, der letztlich weiblich gelenkt wurde, doppelt: abgelenkt von Medusa, angelenkt von Athene, die



Perseus mit Witz und Waffe beistand.

Er hatte den Superkopf im Kopf, das theoretische Konzept und die primitive Gerätschaft für technisches Sehen. Er sah sie indirekt als Spiegelbild im Schild und traf sie leibhaftig tödlich. Um sich der Dinge zu bemächtigen, bedarf es ihres von ihnen abgelösten Abbilds. Das ist das spätere Foto. Mit dem Kopf und dem Blick in der Hand hatte er dann auch das Instrument, mit dem man Menschen zum Erstarren bringen kann. Das Medusenhaupt ist die spätere Kamera. **ZUERST WAR DAS FOTO, DANN DER APPARAT.** Im Spiegelschild steckt das technotückische Verfahren der Fotografie, durch das man zur Apparatur des Fotografierens kommt. Im Spiegelschild kommt das zum Vorschein, als was die Kamera auch immer wieder begriffen und gegriffen wird: Augenschutz und bewaffnetes Sehen. Und im Spiegelschild vorweggenommen ist der Satellitenempfangsspiegel unserer Fernsehbilder.

Pupille. Kleines Mädchen des Auges.

NINA DEL OJO, so heisst das Begrüssungsgetränk, das in der **PENSION SEHBlick** gereicht wird.

Und es gibt jede Menge Souvenirs, in denen die dreieckige Gestalt Siziliens dargestellt ist als Medusenhaupt mit drei Beinen:

Trikelis, Trinakria.

Ich bilde mir ein, zugegeben, eine medienmythisch verträumte Einbildung, dass Sizilien die Kamera unserer alten abendländischen Erde ist, ein Land in der Gestalt eines vom kontinentalen Rumpf abgeschlagenen Haupts, als Sehkörper mit drei Stativbeinen.

Die **PENSION SEHBlick** ist ein Gebäude aus Wahrnehmungs(t)räumen.

Das Haus ist errichtet, um Seherkenntnis-Treffen durchzuführen. Dabei geht es um die Techniken, Blicke zu werfen, um die Geschäfte, Blicke zu tauschen, um die Temperamente, Augen zu machen. Um das Reizensemble von Sehen und Blicken, von Auge und Apparat, um das audiovisuelle Reizensemble in seinem Subjekt-Objekt-Verhängnis. Um das, was dabei an Widersprüchlichem, an Unabgegoltenem und an Veränderbarem spürbar ist und aufspürbar gemacht werden kann. Das sind Treffen, an denen man sich die Geschichte(n) vom Sehen erzählt. Um vielleicht ein Auge zu haben für die Sinnesverfassung unserer Medienwahrnehmung. Nähe und Ferne, Präsenz und Abwesenheit zwischen dem Sichtbaren und dem Sehen, dem Gesehenen und dem Sehenden soll in den Räumen der **PENSION SEHBlick** erlebbar gemacht werden. Die Besucher, sie alle kommen in Gedanken, sollen sich ih-

res Körpers besinnen und ihre Sinne spüren und spüren lassen. Was wir denken mögen über Entkörperungsangst und Verkörperungswut oder über Sehflüchtigkeit und Blickstarre in anbetracht des Prozesses der Durchdringung von Realität und Medialität. Dies Denken, das wir immer wieder für das Sein zu halten versucht sind, ist selbst geprägt vom Wechselspiel zwischen Körper und Geist, Sinnlichkeit und Bewusstsein, Sehen und Erkennen.

Wie die **PENSION SEHBlick** ein Konstrukt ist, so sind es die Gedanken, denen ich einen solchen Ort der Begegnung offeriert habe. Es ist eine Pension, kein Grand Hotel und kein Motel. In einer Pension lässt man sich nieder, lässt man sich gehen. So hoffe ich. Hier wird **subjektive Wissenschaft** betrieben, gar Wissenschaft vom Subjekt, vom Unterworfenen, das Superjekt werden will, Überworfenes. Das ist wider besseres Wissen, aber nach bestem Gewissen.

Ich habe mir ein Zimmer genommen, mit fließendem Fernseher und Frühstück. Mit Balkon, der, damit der Blick nicht abstürzt, ein Gittergeländer hat, an dem das Auge sich entlangtasten kann, wie an den Säulen, die an der Zufahrt zur Pension stehen, wie an den Baumalleen im Garten, an denen entlang man sich in seinem Blick ergehen kann, wie mit einem Blindenstock, wie mit dem Augenzeigefinger auf den Buchstaben, diesen Baumstäbchen, diesen Denktaststockchen, $\{ \{ \} \}$, die erfunden wurden, um sicher zu gehen, eins ums andere, denn nicht was verstellt ist, macht dem Blinden Angst, sondern der offene Raum.

Die Schrift ist im Ursprung Blindenschrift, deren späte Erfindung ist eine Rückkehr zu ihrem Ursprung.

Als die Schrift noch erhaben und gegraben war, mit dem zum Menschenleib aus Lehm gestalteten Wort Gottes, das beinah am Anfang war. Menschenleib aus Lebenshauch, der am Anfang ist und am Anfang war, noch bevor geredet oder gar gelesen und geschrieben wurde. Und wir kennen das Lesen und Schreiben vor dem Lesen und Schreiben: in der Lust der Kinder am Graben und am Klumpen von Lehm, auch wenn sie mittlerweile gewandt mit dem flüchtigsten Schreiben spielen, am Computer, der vielleicht der Schrift Gottes bei weitem näher ist als das, was die Schriftgelehrten drucken liessen. Diese Sehschrift machte nieder, was geprägt war und prägte. Mit Worten, die dann in der Tat abgeriffen waren. Die Blindenschrift lässt verweilen, so geschwind auch jemand damit umzugehen vermag. Sie gibt Halt. Wer so liest, nimmt so wahr, wie er sieht, mit der Berührtheit seines Körpers, **NAHSINNIG GANZSINN- LICH**. Welch eine Kraft an Wissen da im **FINGERSPITZENGEFÜHL** stecken muss.

Aus solchen Händen müssen die Wahrsager lesen. Um dem Seherischen nahe zu kommen.

Die Schriftgelehrten haben uns das Wort aus den Händen genommen. Jetzt holen wir es uns zurück: in Bildern. Zusammen mit den vielen Kindern und mit den Wortwendigen, die ihnen das Wort im Mund umdrehen. Umdrehen, das ist, um daran zu erinnern, so erotisch wie revolutionär. Wir **Eideten**. Die manch einer als Proleten der deklassierten Schriftgesellschaft beschimpft. Wir, die wir videogierig sind, oder einfach seh(n)süchtig.

Sie können gehen, die Schriftgelehrten. Sie vertragen das Reizklima der **PENSION SEHBlick** sowieso nicht. Hier gehen viele Voyeure ein und aus, Augenzeugen, die mit den Augen zeugen. Und auch Exhibitionisten. Was an ihnen so begeistert, dass sie kapiert haben, dass Sein Erblicktsein ist: *Esse est percipi*, Sein ist Wahrgenommenwerden, wie es 1710 in einer Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis ausgedrückt wurde. Sie haben Lust, angefasst zu werden. Mit den Augen gestaltet zu werden, gestreichelt, gedrückt. Sie erwachsen durch den Blick des anderen, wie wir alle, nur mit Absicht. Sie erfüllen das alte **BÜNDNIS VON AUGE UND HAND** mit immer wieder neuem Leben, das Bündnis von Hinsehen und Anlangen.

Es gibt in der **PENSION SEHBlick** von allen Räumen Modelle, über welche die Hand spazieren geführt werden kann, bevor man ein Zimmer echt betritt,



wenn einem dies Fingerspitzeneräugnis nicht schon genügt.

Ich mache den Fernseher an, und da steht die ganze Pension nochmals. Nicht wirklich, aber real. Das ist der Horizont, in dem ich mich unbeschwert bewegen kann. Durch gezielte Fingerberührung auf dem Bildschirm lass ich mir die einzelnen Sehblick-Aspekte avisieren, kann ich imaginär durch die verschiedenen Räume gehen, indem ich mich durchtaste:

☞ **Avenue** (Augenblick...) ☞ **Eingangs-Kapitell** (Von der visuellen Haut der Dinge) ☞ **Tür-Schild: Schreckenshaupt** (Von der Entleibung des Blicks) ☞ **Höhle: das Scherelles** (Aspektiven - Perspektiven - Despektiven - Zirkaspektiven) ☞ **Rezeption: In alten Gästebüchern blätternd** (von Homo-, Hetero- und Utopisten des Sehens) ☞ **Kleiner Leseturm: für frühe Medienkorrespondenz** (Sehen als Sendung, Sehen als Empfang) ☞ **Blickkammern, Kamerablicke** (Eye-I und das Subjekt als Société Anonyme) ☞ **Spielesalon: Perzeptionsapparate** (Schädel-Höhlen-Kammer-Kasten-Imaginations-Werk-Spiel-Zeug) ☞ **Konferenzraum** (Lichtbildvortrag für Apparate und Subjekte) ☞ **Identifikationspassagen: Fotopla** (Das Das-Dada und das Ich-Hier und das Achtung-Jetzt) ☞ **Massage-Salon, Message-Sulte** (Das Foto, wie es leibt und lebt) ☞ **Schnellzeitparcours** (Entleibesertüchtigung) ☞ **Fuhrwerk-Werkstatt** (Augenscheinwerfer) ☞ **Spiegel-Sulte** (Ich bin ganz Auge) ☞ **Lift** (Vive la différence) ☞ **Panorama-Terrasse** (Spaziergänge der Wahrnehmung) ☞ **Werkzeug-Depot** (Sehtstoffgestaltungsgriffe) ☞ **Ausgangs-Peripherie: Dekomposition** (Blow up) ☞ **Open-air** (Augenblick...) ☞

Auf dem Monitor sieht das alles ganz anders aus.

Und auf dem Display sieht das schon gar nicht aus. Display, dieses Entspiel: Delusion, Zersetzung der Illusion. Illusion, das ist im Spiel sein. Darauf kommt es an; anders hätten wir nichts zum Verspielen, nicht einmal mehr das Endspiel. Die Schriftgelehrten haben uns verschieden aus dem Spiel der Welt hinausinterpretiert, **ES KOMMT ABER DARAUf AN, MIT DER WELT ZU SPIELEN**. Das meint, dass wir die Bilder verändern müssen, **WENN WIR WOLLEN, DASS SICH DIE WIRKLICHKEIT ÄNDERT**.

Ich kenne allerlei Fremdenverkehr, auch ausserhalb der **PENSION SEHBlick**. Es gibt kaum Zweifel, was zu den ersten Aktionen gehört, wenn man in einem Gästezimmer absteigt. Man macht sich frisch. Man probiert das Bett. Man wirft einen Blick aus dem Fenster, man wirft einen Blick in den Fernseher. In der **PENSION SEHBlick** geht das nicht anders. Ausgehend vom Rezeptionsraum unseres Fernsehens führen mannigfach anschauungsspielerische Gänge durch die Geschichte(n) des Sehens. Um uns das Entfernsehen des Video zu vergegenwärtigen, suchen wir die Wege durch das

Nah-Sehen vergangener Kulturen und absonderlicher Geister auf: Wege, die der Perspektive entspringen, um in einem koexistentiellen Sehen von uns als den Wahrnehmenden und dem von uns Wahrgenommenen zu münden.

Ich will einen Besuch in der **Spiegel-Sulte** machen, ich lasse sie nicht ins Zimmer übertragen, sondern ich suche sie auf. Ich geh aus dem Zimmer, nicht ohne das ungewisse Gefühl, was die Dinge wohl treiben würden, wenn sie meinem Blickfeld entzogen sind. Für gewöhnlich sehen wir die Dinge nur, während wir sie sehen. Aber dann drehen wir ihnen den Rücken zu. Und wenn wir zurückkommen und bekommen die Dinge wieder zu Gesicht, fragen wir uns, ob sie sich verstellen, um uns glauben zu lassen, dass nichts an ihnen verstellt ist. Vielleicht verlassen so manche Leute deswegen nicht mehr ihren gewohnten Fernsehraum oder weiten ihn einfach virtuell aus, weil die Dinge nach der Rückkehr einen so verdächtig vertrauten Anblick machen. Es brächte eine Gewohnheit durcheinander, diejenige, sich in seinem Vertrauen auf das Vertraute nicht stören zu lassen. Dabei ist das der Anfang für Selbstvertrauen, zu sich und zu anderen.

Ich freue mich, wenn es die Dinge treiben.

Ganz zu schweigen von den Wörtern. Von ihrem Verhältnis zu meinen Worten. Es passiert immer wieder, dass die Wörter sich von sich aus erregen. Dann seh ich am nächsten Tag, was sie in der Nacht getrieben haben. Und dann kommt es vor, dass ich sie es mit mir treiben lasse. Ich bewundere ihre Verwandlungskünste, lasse mich von diesem Spiel auf Fährten führen, auf denen sich Verdächtiges und Unerdachtes auftut, des Nach-Denkens wert. Bisweilen. Provokateure, Interventionisten, Performer der Konsonanz: Pagina - Vagina, nur ein Lippenverschlussöffnungshauch. Und das **AUGE**, das sich **Entrollt**, das **dAhinrollt**, **AUGE**, das nach einem Zeichen tastet, auf der Haut, Haut aus Faltblättern, aus Papier, aus Körperfaltungen, aus Fleisch, das aus dem Wort hervorkommt und das Wort hervorbringt.

Umdrehen, das ist eben doch erotisch und revolutionär, auch wenn die Sage (Orpheus und Eurydike) uns vor Augen führt, dass wir das Liebste verlieren, dass es zu tode erstarrt, wenn wir uns nach ihm umdrehen. Wer sein Wort, das Wort für sein Liebstes, ins Leben zurückführen will, es in die Augen nehmen will, wer mit liebender Stimme seiner geliebten Stimme Gestalt geben will, umsichtig, dieses Leben zu Gesicht bringend, der wird mit dem Tode bestraft, mit der Versteinering dieses Lebens, letztendlich mit seiner eigenen Zerstückelung: **Analyse** heisst das, diese Hinrichtungskunst der Schriftgelehrten, die sonst aber keinen Splatter sehen können.

Sich umzudrehen, das war schon immer verpönt. Es ist meist so, dass diejenigen, welche sich nach einem umgedreht haben, sich umdrehen, wenn man sich nach ihnen umdreht.

In der **PENSION SEHBlick** gibt es eine alte **Höhle**, in der wir Bilder über uns werfen lassen können.

Eine alte Wunschvorstellung ist im Fernsehen aufgehoben: diejenige der **KOINZIDENZ VON GEGENSTAND UND ERSCHENUNG**. Das kommt aus der Höhle von Platon. Diese Koinzidenz ist eine - eigentlich als zutiefst pervers angesehene - Wunschvorstellung. In der Livehaftigkeit (im echtzeitigen direkten hautnahen Dabeisein) des Fernsehens scheint sie eine Erfüllung zu haben: Das befriedigt den Zuschauer, erschöpft ihn, lässt ihn matt zurück, aber immer wieder mit ungestilltem Begehren.

Das Unabgegoltene, das Sinnträchtige an dieser alten Höhle, das ist nicht, dass wir die Abbilder für die Wirklichkeit halten oder den Schein für das Sein. Das, was wir in der Höhle erfahren können, das ist die wahrnehmungstechnisch vergegenständlichte Herrschaft des Sehens: **das System - der Apparat der Apparate.**

Es ist nicht unmöglich, von Platon nicht gefesselt zu sein.

Hier wird das Zerreißen von Abbild und Inbegriff vorausgesehen, von sinnlich wahrnehmbaren Schatten und nur geistig erkennbarem Licht, von Sinnen und Verstand (als deren willkürlichem Repräsentanten), das Zerreißen von Materialität der Sinne und Idealität des Sinns. Diejenigen, welche in der Höhle sitzen und die Welt der Abbilder für die wirkliche Welt halten, sind in Fesseln gelegt. Und sie müssen mit Gewalt zum Ausgang der Höhle gebracht werden, wo das Licht ist (wessen Licht?), das die Schatten wirft (wessen Schatten?), das zu sehen blendet, schmerzt und zur Umkehr auf die Zuschauerplätze in der Höhle zwingt. Da wirft jemand (mit) Schatten, jemand, dem sich zuzuwenden, dem entgegenzusehen oder nahe kommen zu wollen, Pein und Reue verursacht. Von was da Schatten geworfen wird, das ist die Welt der Mächtigen und der herrschaftlichen Dinge. Die Schattenbildseher in Platons Höhle sind so gefesselt, dass sie alle Dinge, auch einander und sich selbst nur im und als Widerschein wahrnehmen können. Was da fesselt, ist das Gesamtensemble ihrer Situation, ist die Perspektive; und es ist erträglicher, gar lebenssicherer, sich in ihr einzurichten als aus ihr auszureißen. Sie können ihren Kopf nicht umdrehen, den Blick nicht wenden: von Kind an.

In dieser Höhle ist **ein gesellschaftliches Verhaeltnis** entworfen, das bestimmt ist durch

- Entfremdetheit der Dinge,
- Entfremdung der Menschen untereinander,
- Selbstentfremdung.

Das ist ein gesellschaftliches Verhältnis des Scheins. Eine unheimliche und wunderliche Kraft, bedient zwar von unbändigen Strategen, Artisten und Managern des Scheins, gebändigt aber von ihren Schriftgelehrten.

Wenn die Höhle das ist, in was wir schon von Kind an hineingesetzt sind, so müssten wir, um aus ihr hinauszukommen, nochmals von vorn anfangen: uns nach einem Licht aus unserer frühesten Zeit umsehen, nach dem suchen, was uns zeitlebens befangen macht. Das wäre indes das Vorhaben einer Selbstfindung, das man uns übel nehmen könnte.

Also versuchen wir, von der anderen Seite zu uns zu kommen.

Auf indirektem Weg sind wir angekommen, wo wir eigentlich hin wollten: Wir gehen in die **Spiegel-Sulte**. Wir wollen **GANZ AUGC** sein. Den Körper zu verlassen und im wahrsten Sinne ganz ausser sich zu sein, das widerfährt dem Blick im Spiegelbild: Zwar werde ich mir auch hier im Erblicktsein gewahr, aber so sehr (verliebt?) denn immer ich einen anderen sehe, der andere, der mich sieht, ist kein anderer (geringerer?) als ich selbst. Im Spiegelbild ist das Abgespiegelte (als der Gegenstand oder gar als das Ich) ineins mit dem Vorgespiegelten (als dem Bild): dies im Unterschied zum üblichen Vorkommen des Zeichens, das als die Anstiftung zur Anwesenheit des Abwesenden definiert werden kann.

Sich selbst im Imaginären aufgehen zu sehen, seinen eigenen Körper ins Imaginäre zu entführen, das mag als lebensgefährlich ver-rückt gelten. Die Geschichte unserer Bildergeschichten ist reich an solchen spiegelbildversucherischen Zerreißproben. Immer wieder gleitet der Körper an sich ab, zersplittert zu Scherben, zerfetzt oder schwimmt in den unwiderstehlichen Pfützen dieser Welt. Kaum einer, der daran nicht zugrunde gegangen wäre oder darin entschwunden wäre, wenn er denn überhaupt hineingekommen ist wie der Orphé in die Unterwelt oder die Alice ins Wunder- und Spiegelland. Um bei Sinnen und Bewusstsein in solcher Imagination aufgehen zu können, darin überleben und lustwandeln zu können, um das Leben im Vis-à-vis mit sich selbst zu erlangen und dem Ich auf den Grund gehen zu können, müsste die im Spiegelblick begehrte Entkörperlichung technisch aufgehoben sein, und zwar ausgerechnet verspielt, ganz und gar illusionär: **wie in der blau-**

en Blume der Romantiker so in der Blue box der Videotiker; im Bild vom Maler, das den Maler beim Malen des Bildes vom Maler darstellt; in den Nimm-mich-mit-Märchen, im Fernsehmonitor, der den Betrachter des Fernsehmonitors beim Betrachten des Fernsehmonitors im Fernsehmonitor verspiegelt. In solchen Sehspiralen ins Unendliche sind wir weiterhin unterwegs mit unseren Körperverwünschungen und Wunschverkörperungen, die wir uns so gut und immer besser von den Augen ablesen können.

Verspiegelungen, Vorspiegelungen:

In einem Spiegelbild bin ich absolut dort, wo ich absolut nicht bin. Das Spiegelbild ist das originalste Bild; es ist quasi Selbstzeugnis; in ihm ist das Verhältnis eines Subjekts zu seinem Objekt die perfekte Vergegenwärtigung: die Präsenz in der Präsenz. Das hat etwas verflucht Konservatives, das bringt Weile, bisweilen schöne lange Weile, ist altmodisch, angesichts einer Welt, in der man durch Abwesenheit in der Präsenz glänzt.

Im Spiegel seh ich das, was Sache ist, aber nicht da, wo es ist.

Oder doch? ʎɹɔɔɔ ɹɛɔɔ
Oder doch? ʎɹɔɔɔ ɹɛɔɔ

Offeriert der Spiegel nicht die intensivste Beinahe-Identität, als Widerpart extremster Eigenenteignung, als Bewahrung und Bewährung **IM BERÜHMTEM KLEINEN UNTERSCHIED**, der erst das Selbst gewährt, des Unterschieds, durch den wir **GEGEN DIE IN-DIFFERENZ** aufbegehren? In Wi(e)derspiegelung: Sind da nicht die Dinge des Sehens und das Sehen effektiv aufs nächste beieinander? Amanda Lear, Discodiseuse und Malerin, soll sich statt Spiegel eine Videoanlage halten. Dadurch kann sie sich von ihrem Bild begleiten lassen, kann sie beständig in ihrer nächsten Nähe neben sich selbst her gehen. Sie ist sie selbst und sie selbst als ihr eigenes visuelles Double-Präsent. Aber, und damit überbietet sie den Spiegel mit seinen eigenen Mitteln zeitmaschinell, in solcher Spiegel-Transzendenz kann sie nicht nur sich sich präsentieren, sondern auch sich sich re-präsentieren. Zweimal doppelt reflexiv, das stimmt so. Sie überlistet durch die potentielle Aufzeichnung des Video den Spiegel noch in seiner rück-sichts-los gnadenlosen Aufrichtigkeit:

Aufrichtigkeit in der Koinzidenz von Bezeichnetem und Bezeichnendem.

Auch in der **PENSION SEHBlick** hinterlässt manch einer seine Sprüche, von den Orten kommend, an denen man dies zu tun pflegt. Am Münzeinwurf beim Photomaten, da muss jeder Ankömmling durch, findet sich der Witz vom Kunstprofessor, der im Strassengraben eine Spiegelscherbe erblickt,

hineinschaut und durchaus Verständnis dafür hat, dass man ein so miserables Bild wegwirft.

Das postmoderne Städtebaugesicht blinkt im Spiegelschmuck: Affront gegen die gnadenlose Reproduktion des Mitsichselbergleichen. Aber siehe da, gelegentlich tut es auch eine Scherbe. Die des Punks. Einfach die, welche Glück bringt. Im Zerbrochenen haben wir das Ganze erst recht: für denjenigen, der es getan hat, als Entwurf und als Vorwurf.

Und mit dem kleinen Taschenspiegel, den es gelegentlich in der Wundertüte voll Bonbons gab, haben wir als Kinder der Sonne das Feuer und das Licht entwendet, haben wir die Mädchen geblendet, Gräser angesengt und die Katze zum Spiel gereizt. Welt im Spiegel, das ist der Wassertropfen, das ist der Glitzerbauch des Meeres, wenn es am Strand auf dem Rücken sich sonnt, das ist letztendlich auch das Auge selbst, in eine Pfütze geworfen.

Das Spiegelerlebnis soll die erste ganzheitliche Subjekterfahrung jedes Einzelnen sein: Unserer Identität und Integrität und unserer leibhaftigen Existenz vergewissern wir uns durch eine solche frühkindliche Bilderkenntnis. Wir haben ein Leben lang die Illusion von uns/unserem Körper. Aber die uns von unserem Spiegelbild gemachte Illusion ist nicht einfach eine falsche Annahme oder trügerische Vorstellung, sondern diese Illusion ist das Sichein-



spielen in das Bild, das wir von uns haben, ist das offensive Sicheinlassen auf das Luder, das wir uns sind.

Was ersetzt eigentlich dem von Geburt her blinden Menschen sein kindliches Spiegelerlebnis?

Und vom erwachsen erblindeten Menschen erfährt man, dass er oft glaubt, ein Geist zu sein, nur Erinnerung zu sein, weil er mit dem Verlust des Bildes vom eigenen Gesicht auch sein Selbstbildnis verlöre; und man erfährt, dass die meisten Blinden nur deshalb nicht sehen würden, weil sie kein Einsehen hätten mit ihrer Blindheit.

Aber auch wir, die wir mit Augenlicht sehen, kennen das. Wer nicht sieht, verfällt leicht dem Glauben, nicht gesehen zu werden. Das beim Waschen überraschte junge Mädchen hält sich die Hände vor die Augen statt vor die nackten Brüste, damit man es nicht sehe. Sein, das ist wahrgenommen werden.

Erst wenn wir grösser werden, wissen wir um das Verbot, alles aufzunehmen, alles in den Mund zu nehmen, in alles die Nase reinzustecken. Doch mit der Nase sind wir alle lebenslänglich quasi noch an den Dingen dran, auch mit dem Gaumen, da sind wir hautnah mit allem vermischt.

Je entmischer der Sinn,
je feiner, je ferner, je lichter,
desto entfremdeter das Denken
von den Dingen und
von der eigenen Leibhaftigkeit.

Unsere Haut ist an vielen Stellen Netzhaut, nimmt also visuell auf: Die Dinge, als ob man sie wirklich auf sich zukommen lassen kann, drücken uns, zart und grob, hinterlassen einen Eindruck, die Dinge geben, wie auch wir mit unseren untrüglichen Fingern, einen Abdruck, so sehr, dass wir nicht mehr wissen, wo die Dinge anfangen und wir aufhören. Wir erfahren es immer wieder, dass wir unseren Augen nicht trauen, dass ein Blick uns nicht genügt, dass wir betasten wollen, was wir sehen, dass eventuell alles Sehen verstecktes Berühren ist (und alles Zeigen qua Malen, Filmen usw. verstecktes Anfassenlassen).

Blindsein (als Verlust des Augenlichts) ist Zersplitterung, Unterbrochenheit der Wahrnehmung, ist zugleich Allgegenwart, Ortssinnschwund, Zerfluss, Auflösung der Körpereinheit. Da alles dies uns auch das Fernsehen bietet, könnte man schliessen, dass Fernsehen blind macht - - - aber sehend, ohne

die Gnade innerer Sehkraft. Das Fernsehen macht uns blind und betrügt uns zugleich um dieses Blindsein.

Für den Blinden stellt sich sein Körper nicht als menschliche Gestalt dar, sondern als ein Ensemble von Empfindsamkeiten. Er sieht sich als einen Menschen, der mit dem ganzen Körper sieht.

Auch der Schirm der Fernsehbilder ist eine Haut, aufgespanntes **GEWEBE AUS SCHUSS UND GEGENSCHUSS**, visuelles Textil, Sehtextur. Wir sehen uns hautnah, auch im Dunkeln. Spiegelerlebnis der Hauterfahrung. Haut, mit ihren unzähligen Augen, das sind ihre Poren, in jeder ein Tröpfchen Meer. Indes, für die sehahenden Völker ist der Spiegel die effektivste Verteidigung der doppelten Identität, Mittel gegen das Verschwinden in der gentechnokratisch regierten Selbstreferenz des Ich. **Wenn ich mir der gleiche bin, ohne dass wir der selbe sind, bin ich ich selbst.**

Ich sehe mich ein Foto von ihr an den Spiegel meines Gästezimmers stecken. Das Foto, wie es leibt und lebt.

Es ist, als ob wir mit der Fotografie eines Menschen quasi seine Seele haben: in Wut zerreißen wir sie, in Sehnsucht tragen wir sie mit uns herum. Das fotografische Sichtbarmachen dessen, was ist, macht dieses zauberhaft anrührend: Hast du nicht ein Foto von dir? Ich hab eins. Und der Augenblick, dieses zu dunkle Erleuchten, lässt uns ein Foto von einem Menschen näher sein als den Menschen selbst, der es einem gibt. Jemandes Foto zu zerreißen, das ist schon ein verflucht wirklichkeitsträchtiger Akt - nicht nur im Film. Das tut weh.

Ich stecke mir ein Foto von ihr hin. Da ist ein Wesen, das endgültig zu sich gekommen ist, das, gleichwohl es noch voller Leben ist, sich nicht mehr verändert. Als wäre es an der Zukunft gestorben, ein wenig. Als würde es im Plusquamfutur leben. Oder in einer Vergangenheit als permanentem Advent. Da ist ein Mensch so unwiderruflich wie unwiederbringlich präsent. Was im Foto festgehalten ist, das ist die von aussen und für alle erkennbare Einsheit des Subjekts mit sich selbst, eine Einsheit, die einem todesähnlichen Zustand gleichkommt. Beschwörung dieses todesähnlichen Zustand ist schon die Pose als überlebensgünstiges Sichttotstellen, ist die uns vertraute Empfehlung des Fotoapparates, ob mit oder ohne Besatzung: Lächeln, sich natürlich geben, lebendig wirken.

Das ~~Jetzt-Gesicht~~ / ~~Nichtjetzt-Gesicht~~

Das ist die Pose, die wir einnehmen, ob der Fotoapparat eben gedrückt worden ist oder eben gedrückt werden wird oder gar nicht gedrückt wird: die Pose, mit der wir die Positur der Kamera parieren.

Die Karte, meine Ansichtskarte, mit den vier Fotos, die ich beim Einschreiben in die **PENSION SEHBlick** im Photomaten mir habe abziehen lassen, fällt mir in die Hand. Dieser vierfache Selbstschuss auf das eigene Gesicht. Man muss darauf warten. Zeitzeuge der Entwicklung seiner eigenen Evidenz. Es muss trocken geblasen werden und fällt dann in ein Behältnis an der Kopfbildmaschine, schrecklich wie das Haupt in den Fangkorb an der Köpfungsapparatur. Und man greift nicht ohne Abscheu nach den noch feuchten und klebrigen Köpfen, die in diesem speziellen Fall sogar die eigenen sind. Was man dann einsteckt, hat man zu Tode gebracht und zugleich dem Tode abgeluchst. Und dies wahrlich allemal einmalig, wie das Ich und sein Tod.

Das Ich ist ganz Bildwerdenwollen, Einverständnis und Einflussnahme auf das Gestaltetwerden, ist eigene Fremderschaffung. Das in die Kamera gerückte Gesicht nimmt immer schon einen Anflug Zukunft vorweg. Es, es, es, eeeee..... streckt sich über das Jetzt hinaussssss, als ob es spürte, dass die Aufnahme Gelegenheit zu dem Abenteuer bietet, ins lichte Jenseits des dunklen Augenblicks von der Zukunft her vorzustossen.

Eine geheimnisvolle Kopräsenz von Vergangenen und Realem widerfährt mir da im Foto, ob es das Foto von ihr ist oder auch bloss eins von mir. Im



Unterschied zur Telepräsenz in elektronischer Hochgeschwindigkeitsvision, die wenig Geheimnisvolles mehr hat, die vielmehr die schlichte Klarstellung der Echtzeit ist. Das absolut offene Auge sieht nichts, es ist gebrochen. **Die fotografische Kopräsenz kann erotisch berühren. Die videomatische Telepräsenz macht pornografisch an.**

Ich habe im Gästebuch der **PENSION SEHBlick** angeregt, dass man die Gedankengänge des Anwesens um einen inneren Trakt für Blindsehen erweitern sollte. Als Blinde sind wir nicht empfänglich für das Pornografische. **DAGIBT ES KEINE PERSPEKTIVE, DA HABEN WIR DAS PURE RAUMHAUTE/MPFINDEN** Unsere Beziehung zu den Körpern und den Körpern untereinander ist durcheinander. Unser Video-Auge, es ist dem Kino und dem Fernsehen entrückt, ist bereits wie eine medientechnologische Essenz unserer alten Seh(n)sucht, ins Auge überzugehen. Das Ich ereignet sich in der Äquivalenz von Sehen und Sein. Magie der virtuellen Realität: Der Bildraum, in dem ich mich sehe, nimmt Gestalt an und ändert sie, indem ich mich darin ergehe und besehe. Der Bildraum ist erst durch mich, mein Subjekt ist erst durch meine fortwährende Objektivierung. Ich existiere leibhaftig, indem ich visuell insistiere.

Je höher aufgelöst unser Sehen, desto erlebnisreicher für uns. Vollendete Auflösung wäre vollkommenes Sehen. Und so könnte es doch sein, das Aufgehen im Sehen: Wie ich sage, dass ich **GANZ AUGE** bin, so sagt der Blinde, dass er **GANZ KÖRPER** ist. Liebe macht nicht blind, sie ist blind. Wo die Liebenden eins werden, da ist das Unsichtbare. Die Koninzens ist ohne Evidenz. Und das macht wahrscheinlich auch das Wunder der erotischen Kunst aus, gegenüber dem Pornografischen, das ohne Berührung ist, ohne Versteck, ohne Geheimnis, ohne ein Darunter und Dahinter.

Fernsehen ist pornografisch. Und es macht blind, aber es betrügt uns um das Seherische. Es lässt uns im Pornografischen erblinden, ohne uns für den Zauber des Erotischen empfänglich zu machen. Das Fernsehen hat noch nie verschleiert. Auch wenn es da immer wieder den einen oder anderen Enthüllungskünstler geben mag. Das Pornografische ist die Information, die nackte Tatsache, ist die Apparatur pausenloser Videjakulation. Das Erotische wäre Sinnlichkeit, Besinnung, Versonnenheit.

Ich komme vom Hölzchen aufs Stöckchen. Und das wäre schon bald wieder das Buchstäbliche, dieses sonderbare Verbindungszeichen zwischen Erkenntnis und Sinn, oder zwischen **AUGE UND HAND, SEHEN UND TASTEN.**

Also ich nehme den **Uft**, der von der Spiegelsuite zur Panoramaterrasse führt.

Der Lift ist, wo er angekommen ist, kein Lift: auf der gewünschten Etage. Lift ist er zwischen den Etagen, im Zwischenzustand, zwischen zwei Halten. Im Lift sind Sprüche an die Wand geschrieben. Wortspiele, ent- und umgewendete Parolen. Einfachere Sprüche: *Weg mit der Wiedervereinigung!* Schwierigere Sprüche: *Jedes Ding hat zwei Seiten! Einmal ist keinmal!* Mitunter nur Buchstaben, kaum etwas anderes darstellend als sich selber, oder die passierte Präsenz des Urhebers, den Urheber in vollkommener Subjektivität repräsentierend, als pures Zeichen. Also mitunter auch nur Kleckse. Einer der Kleckse sieht aus wie ein Rorschachtestbild, eines dieser Urgemälde der Seele, Ideal des geteilten Gleichen, der Beinahe-Identität, des Doubles, des vaginalen Selbstentwurfs. Und selbstverständlich einschlägige Sprüche:

Es lebe der elektromag(net)ische Idealismus!

Ecce homo video!

Dem Spiegel ähnlich, den Spiegel überlistend, ihm die Zeit stehend, ist Video ein Medium wider die In-Differenz, ein Medium der Doppelung. Die kleine Differenz durch meinen Doppeltgänger, mein Video-Double, ist Gewähr für meine Identität. Im Spiegel des Videobildes schauen wir ein-ander



an, erkennen wir ein-ander. Video ist ein Medium der unendlichen Annäherung, der Annäherung im Unendlichen.

Die Fernsehleuchte ist längst erloschen. Diese zwielichtige Lampe, die man auf den Wunderkasten zu stellen empfahl. Mit rieselndem, tropfendem, stillem verständigem Licht. Als der Fernseher unsere Sinnesorgane wachsen liess, Fernes vor Auge führte, Unerhörtes zum Klingen brachte. In einer neuen Hautnähe, stürmisch und schüchtern. Wir empfingen diesen Besuch bei Dämmerung; und die war diffus und erst noch hausgemacht. Es waren zauberhafte Begegnungen: spassig, andächtig, erschütternd. Ein Fernsehen mit Anschluss an die Familie, häufig unter Aufsicht ihres Oberhaupts, als sein Vis-à-vis, mit Entscheidungs- und Erklärungsgüte vom Regentensessel aus. Alles an einem Ehrenplatz, mit Fruchtschale und Ahnenbild drauf. Abschliessbar von Fall zu Fall, wie der Tresor für die Geburtsurkunde, die Sparbüchlein und den letzten Willen. Und gerne luden wir auch Nachbarn dazu und liessen diese sich einladen. In die gute Stube. Da war die Fernsehleuchte angebracht. Für das Mischlicht, in dem bald alles gleich klar und undeutlich wurde, gleich schmerzlich und besänftigend. Für das Mischlicht, in dem das Fremde zutraulich wurde. Das dann zudringlich wurde, dann gewöhnlich.

Was mehr und mehr zur Gewohn(t)heit des Fernsehens wurde, ist eine Mischstimmung aus Allzweckleuchte, Nachttischlampe und Variétéscheinwerfer, ist eine Mischung, in der **DAS MEDIALE SEHFELD UND DER AUFENTHALTSRAUM DES ZUSCHAUERS INEINANDER** übergehen. Man kann mit abgewandtem Auge zusehen, (von) nebenher zusehen, man ist dabei. Dies vielleicht macht mithin das Fernsehen aus, dass man sich davon entfernen kann, ohne dass einem dabei das Sehen verloren geht.

Die Entwicklung der audiovisuellen Technologie scheint es dahin zu bringen, wohin der traditionelle Glaube den Menschen hingehofft hat, aus seinem körperlichen Verfängnis raus. In der schönen neuen virtuellen Welt der Simulationsmedien schwingt verspielt alter Erlösungsglaube nach.

Mediengeschichte..... ist die Geschichte der Erlösung des Geistes vom Körper, des Signals vom Material, letztlich der Message vom Messias. Und das ist die ganze Geschichte. Und die Moral von der Geschichte....., das ist die Verkörperung unserer Sinne.

Mit unseren Medientechnologien, mit denen sich das zweiflerisch getreue Nachahmen der Realität durch ein gnadenlos verzweites Verrechnen von Wirklichkeit ersetzen lässt, erstirbt das, was uns verschieden macht, in Indifferenz, im nunmehr gen(uin)technischen Selbststimmergleichen, droht uns die

Vernichtung des Doubles: durch Vernichtung des Unterschieds, der verschiedenen Ein(zig)heit. Also erfreuen wir uns an der *UNVERSUCHT* des Mittelwellenradioempfangs, am Klang der Schallplatten, mit ihren Wein- und Wachsflecken, am Kratzen der Rille, das die *D i f f é r e n c e* mit sich führt, voll von Fingerabdrücken, voll von diesen Doubles. Also sollten wir nichts unversucht lassen, um uns in unserer Haut wohl zu fühlen.

In der **PENSION SEHBlick** wird viel erzählt. Ich meine nicht das Erzählen als Preisgabe der Sprache an Zahlen. Dass ist ja nicht zum Hinhören, Hingehören. Ich meine Erzählungen von Geschichten, wie sie das Leben schreibt. Es soll Dinge geben, die allem Anschein nach nur dazu dienen, ein Ereignis in gang zu setzen oder am laufen zu halten. Und das müssen nicht einmal Subjekte sein, das können Leerstellen sein, Auslassungen, Lücken, in denen wir bekanntlich oft erst den eigentlichen Sinn erahnen. Wenn wir

z w i s c h e n

den Zeilen lesen, zwischen den Textzeilen oder zwischen den Fernsehzeilen. Wenn wir uns dabei erwischen, dass wir auch den Fehldruck beim Fotokopierer für eine Botschaft halten, dass ein Verrutscher uns plötzlich etwas bedeutet. Oder wenn wir uns einem lange nicht beachteten Buch wieder zuwenden, wenn wir das zwischen den einstigen Unterstreichungen Herausgefallene oder das darin Aufgehobene wieder lesen. Das kann Stottern sein, das uns der Rede so befremdlich nahe bringt. Das ist das Zwinkern, in dessen kurzem Augenversteck wir zum Verschwörer erwählt werden. Schöne Geschichten.

Ich stehe auf der **Panoramaterrasse**. Und ich denke ab sofort nicht weiter über Breitwand- und Rundumprojektionsverfahren nach. **Ich sehe nur Video**. Video, das Experiment, die Alternative, die Opposition, das lässt sich schon sehr beeindruckend von der Wirklichkeit, aber es setzt Eindrücke. Das ist ein hervorbringendes Sehen, eines, das der Lichtstrahlbedrängtheit entgegengesetzt ist. Der Sehstrahl des Video schafft Realität:

Video-Reality wider Reality-Television. **V wider TV**. Indem V in TV das Tele überspielt, lässt es die Vision zum Vorschein kommen.

Das Augenzeugen-Video gibt es doppelt:

■ als apparative Perfektion der Aufnahme von Ding-Lichtstrahlungen, da (er)zeugt das Auge gar nichts;

■ als Erschauung von Gegenständen, Ausschickung des gestaltenden Sehstrahls, da (er)zeugt das Auge wahre Wunder. Das ist ein zauberhaftes

Sehen (wie mit der elektronischen Wunderlampe von Aladin), das Menschen und Kontinente hervor- und hinwegbringt. Das ist das alte 1001-Nacht-Märchen, was die US-Streitkräfte mit ihrer Simulationsmedienkriegstechnologie 1991 in Bagdad auszuraubern versuchten.

Das Imponiergehabe mit Reality-Television ist Abrichtung zum omnipräsenten Werdenwollen wie Objektiv, wie Rezeptomat, ist die technologisch scharf gemachte - unbefleckte - pure Empfängnis. Wenn die ganze Realität weitestgehend medial durch- und überwachsen ist, dann sind die Begegnungen, die jetzt aufregend sind,

■ zum einen diejenigen zwischen medial bewaffneter Wirklichkeit (als Bilder) und dem blossen Auge - also in Umkehrung der traditionellen Wahrnehmung,

■ zum andern diejenigen zwischen der Überzeichnung, der phantastischen Übersteuerung dieser (manifest oder latent) ins Bild verrückten Wirklichkeit und dem haltlos schöpferischen und verträumt überbewaffneten Auge des

Vide : Ich sehe.

In der Umgebung der **PENSION SEHBlick** gibt es allerlei Bildjäger, solche aus Profession und solche aus Passion. Wenn sie ein Bild schießen, suchen sie den Augenblick der Wahrheit, machen sie Beute für die köstlichen Bildspezialitäten des Restaurants oder sorgen für die Gesunderhaltung unseres Bildbestands. Und auch manche Bilderer treiben sich da herum; sie schießen alles, ohne Genehmigung und Rücksicht auf Schonzeiten. Ich bin im Ungewissen, welche mir weniger unangenehm sind. Immerhin, zu Bildgeschnetzeltem habe ich eine Beziehung, aber zum ausgestopften Bild ganz und gar nicht.

Das Sehen ist mir näher als das Bild.

Es gibt das Sehen, das Sichtbare, und es gibt das Sehenswürdige.

Daran kommt man in der **PENSION SEHBlick** nicht vorbei. Wenn das, was man zu sehen bekommt, als sehenswert gilt, ist das so, als ob es nur existierte, damit man es sieht. Weil man es sieht. Einerseits scheint es nur dadurch zu existieren, dass man es sieht. Andererseits hat man eine merkwürdig ungezwungene Beziehung zu dem, was man sieht. Es handelt sich dabei um eine höchst freie Sehweise.

Es ist diejenige des **SIGHTSEEING**, d.h. des Sichtsehens. Wer so sieht, gilt als Tourist.

Ich bin **Tourist**. Und so stelle ich mich **mit einer Ansichtskarte** dar, wie es sich gehört. Ich bin fremd hier, Fremder im eigenen Gedankengebäude.

Der Tourist fühlt sich frei. Was er sieht, ist sehenswert. Anders als üblich, also auch frei. Es ist, als ob er seine gewohnte Verwandtschaft von Handeln und Sehen verlässt, als ob er seinem Gesichtsfeld entrückt ist. Dem Menschen ist, wenn er zum Sichtsehenden wird, sein Auge entrissen, mit dem er sonst durch die Welt zu gehen pflegt. Vielleicht auch ein Grund, warum man ihm penetrante Knipserei nachsagt, warum der Tourist und die Kamera so innig miteinander verbunden sind. Was er sieht, sieht er eigentlich immer erst danach. Im Augenblick des Sehens scheint er gar nicht recht bei der Sache zu sein. Nicht bei der Sache, die er sieht. Und auch nicht so bei der Sache des Sehens wie ein Mensch ohne Kamera.

Der Tourist ist gegenüber all den schönen Orten, Werken und Menschen, auf die er trifft, desynchronisiert und desidentifiziert, desinifiziert. Diese Freiheit mag auch das spöttische Lächeln aufkommen lassen, das man allenthalben für ihn übrig hat.

Der Tourist ist der echte **NICHTECHTZEITSEHER**. Er erlebt fortwährend das, was der Flugpassagier mittlerweile schon gut und gerne wegsteckt: den Zeitsprung. Solang er ist, ist er im Delay. Und wenn er noch so zuerst irgendwo ist, er kommt immer erst hinterher dazu. Wenn er überhaupt noch zu einem Objekt kommt, er war immer zuerst bei einem Motiv.

Der Tourist, so widersprüchlich das anmutet, könnte wahrhaftig ein Günstling des Differenzierens sein, ein **Dissident der Indifferenz**. Er hat hat ein gebrochenes Verhältnis zu seiner augenzeugenschaftlichen Präsenz vor Ort. Hier wird es besonders augenfällig: Gibt es Dinge ohne Wahrnehmung überhaupt? Mag sein, die Tempelsäulen, Windmühlen, Sendetürme oder Wasserfälle gibt es gegebenenfalls auch unbesehen. Aber einfach so zu existieren, das kann wohl nicht ihre ganze Aufgabe sein. Sie bedürfen eines unoperativen Sehens. Das ist ein künstliches Sehen, ein Sehen, das dem Realitätsbezug entzogen ist. Zu Sehenswürdigkeiten verhält man sich **NICHT OPERATIV, SONDERN LUXURIÖS**. Sie zu sehen, bannt nicht die Sicht. Sie geben die Sicht zum Sehen frei. So frei, dass wir den Sonnenuntergang im Meer (nicht trotz, sondern wegen der unzähligen fotografischen Vor-Bilder) wirklich für ein Spektakel halten, für eine brillante Darbietung, für ein Natur-schauspiel nach menschlicher Szenografie.

Ich bin hier Tourist. Ich drehe, drehe um, drehe mich um. Was ich dabei als Sehblicker treibe, das ist das Spiel eines Doppel-Agenten der Wirklichkeit. Schreibend sich einem Gegenstand zu nähern, aber dies auch quasi von innen her, sich dem sinnlichen Fluidum eines Gegenstandes nachzuempfinden, das

hat sein Entzücken und hat seine Tücken. Was der Schreiber da zu treiben versucht, auch das ist das Spiel eines Doppel-Agenten: Aber das ist nicht einfach ein charakterloses Wesen. Ich glaube, ein Ding oder ein Ereignis zu erschreiben, es in Worte(n) zu fassen, das ist, sich wie ein Tourist zu verhalten: bei seinem MOTIV, GEMISCH AUS OBJEKT UND SUBJEKT, wie ein Sehtourist, bevor es den Tourismus gab, also kurz vor **Platon**, an dessen Liebe so viel **kaputt** ging, **zu Kopf** ging, den wir uns dann auch noch zerbrechen mussten, seitewegen, aber eben noch nicht einmal an seiner Höhlenwand, sondern über sie.

Wir wundern uns über die Näh(t)e zwischen den menschlichen Knochen der Prähistorie und den elektronischen Röhren der Posthistoire. Wir nehmen die lange verlorenen Fahrten auf zwischen Erkenntnis und Wahrnehmung, Geist und Sinn. Über Zeiträume hinweg. Wir setzen unserem Sehen den

BLICK der Kamera auf. Und wir tasten mit dem **AUGE** nach der visuellen Haut der Dinge. Wir finden Orte der Entkörperungsangst und der Verkörperungslust. Wir bekommen es mit Sehflüchtigkeit und Blickstarre zu tun. Wir gehen der visuellen Eile nach und dem Verweilen des Augenblicks voraus. Und wir treffen auf das Eigensinnige der Fotografie, des Films, des Fernsehens, des Video, um uns nach Sehpassagen umzuschauen zwischen den audiovisuellen Medien.



schicke, das ist eine Ansichtskarte von einem Denkgebäude, mit all seinen Böden, Gängen und Stiegen, seinen Türen, Luken und Terrassen, seinen Fluchten und Verliesen, Schächten und Türmen. Spitzfindig gemeint, wäre eine Ansichtskarte von mir die Karte einer Ansicht von mir. Da wäre das Photomaten-Bild, das man sich für die Eintragung in das Gästebuch abziehen lässt. Es ist weg, es ist ein phantomatisches Bild, ein Bild, das auf die Suche geschickt wurde nach seinem Gesicht, ein Fahndungsbild unterwegs zu seiner Verkörperung....

Ich habe noch einige Bilder. Ich revidiere mich:

Sie sind mir jetzt nah; über das Sehen sind sie mir nahe gekommen. Sie sind ein Stück von mir, und jetzt sind sie auch ein Stück Erkenntnis von so etwas wie ich, Ich.

Wenn jede fotografische Aufnahme ein kleiner Tod ist, wenn also beim Film 24mal in der Sekunde für lebende Bilder jemand ein bisschen zu Tode kommt, dann müsste es, auf unsere fotografische Vergangenheit bezogen, mehr zu Tode Gekommene als Tote gegeben haben. Abgesehen davon, dass jedem ein solcher Tod unzählige Male widerfahren kann. Das Fotografieren ist ein Zutodebringen. Aber das Foto ist die Wiederkehr des zu Tode Gekommenen, eine Wiederkehr, die quasi ewig währt. Man kann sagen, dass wir im Foto unsterblich geworden sind. Aber man kann auch sagen, dass uns durch das Foto die ewige Ruhe (des Todes) vergönnt ist, und das schon zu Lebzeiten.

Jede Fotostunde ist eine Geisterstunde (ob mit einer Achzigstel oder einer Tausendstel aufgenommen). Wer aufgenommen wird, nimmt an, er werde verewigt, er wirft sich in einen Untod ohne Qual. Die elektronische Audiovision könnte die Scharen an fotografisch Erlegten aus dem Reich der Un-Toten erlösen. Dekonservieren, wiederbeleben, um sie live sterben lassen zu können.

Der *ELEktronENStrahl* als der Pfahl, den man den vom blutsaugenden *Riño* ums Sterben gebrachten Vamps in die Brust treibt. Ein Medium wie das Fernsehen könnte uns das zurückgeben und uns neu zur Verwendung geben, was das Kino dem Leben raubte. Indem das Fernsehen unentwegt Spielfilme ausstrahlt, ist dieser Wunsch nicht erfüllt, aber in seiner Unerfülltheit spürbar gemacht. Und dass mit dem Fernsehen an all den unzähligen Un-Toten und den Un-Toten in uns Lebenden ein bisher ungeahntes Live-Morden begangen werden könnte, das wäre eine schreckliche Vorstellung:

mediagenozid.

Es macht die lebenden Menschen, so scheinen sie zu glauben, verflucht unglaubwürdig, ja fast nicht ganz lebendig, wenn sie nicht aufgezeichnet sind, so dass man der Meinung sein könnte, sie trauten sich nicht unaufgenommen

unter die Leute. Das ist nicht einfach Eingebildetheit. Das ist ein nahezu transzendenter Drang zum Eingebildetsein.

Die Überwindung der Ferne ist eine Überwindung des Körpers. Den Körper zu überwinden, hat die Überwindung des Todes im Sinn. Im Prozess der elektronischen Mediatisierung unserer Wirklichkeit ist die Vereinnahmung der äussersten Übergänge des Lebendigen inbegriffen. In diesem Prozess liesse sich zwar zum einen tendenziell Lebenszeit in Umschlagszeit des Technokapitals auflösen. In diesem Prozess liessen sich aber zum andern Utopien entwerfen, die wir noch lange nicht verspielt haben, die vielleicht bisher nur zu wenig verspielt waren.

Verlören wir das Sehen aus den Augen, verfielen wir dem reinen Blick:

Geschick, das Erblindung wünschenswert erscheinen liesse, um aufs neue unsere Augen entdecken zu können zum Sehen.

Nicht bloss das oft beschworene Funkeln der Katzenaugen lässt mich glauben, dass wir weniger die Dinge ablichten als sie zum Erleuchten bringen. Um besser zu sehen, reissen wir die Augen nicht auf, sondern verschlitzen sie, visierend; wir drücken ein Auge zu, um mit dem anderen besser zielen zu können, nicht nur beim Schiessen, auch beim Einfädeln oder beim Lesen. Und wer ein Auge zudrückt, gilt als tolerant.

Aufgerissene Augen sind wie geschlossene: Sie sehen inwendig. Um ganz zu sehen, schliesse ich die Augen - für einen Augenblick.



Jetzt wird der Tee serviert, werden Kuchlein gereicht, von denen wir wissen, dass man sie in den Tee tunken und sich dann auf der Zunge zergehen lassen muss, um sehend zu werden.

Es liegt mir auf der Zunge, was ich noch sagen wollte.

"Unsre Lippen haben oft viel Ähnlichkeit mit den beiden Irrlichtern im 'Märchen' (...). Die Augen sind das höhere Geschwisterpaar der Lippen - sie schliessen und öffnen eine heiligere Grotte als den Mund. Die Ohren sind die Schlange, die das begierig verschluckt, was die Irrlichter fallen lassen. Mund und Augen haben eine ähnliche Form. Die Wimpern sind die Lippen, der Apfel die Zunge und der Gaum, und der Stern die Kehle. Die Nase ist die Stirn des Mundes - und die Stirn die Nase der Augen. Jedes Auge hat sein Kinn am Wangenknochen."

(1798/99, Novalis)



aus und über

ERWIN REISS

PENSION SEHBlick

EIDETIK AUDIOVISUELLER MEDIEN
EINE VIDEOTOPIK DER SEHERKENNTNIS

erschienen bei Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1995