

The background of the cover is an abstract, blurred image featuring horizontal streaks of light in various colors, including yellow, green, and blue, against a dark, indistinct background. These streaks suggest motion or light trails.

Lorenz Engell

DAS SCHALTBILD

Philosophie des Fernsehens

konstanz | university press

Das Schaltbild

Lorenz Engell

DAS SCHALTBILD

Philosophie des Fernsehens

Konstanz University Press

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Konstanz University Press 2021

www.k-up.de | www.wallstein-verlag.de

Konstanz University Press ist ein Imprint der
Wallstein Verlag GmbH

Vom Verlag gesetzt aus der Chaparral Pro

Einbandgestaltung: Moritz Wehrmann

ISBN (Print) 978-3-8353-9139-0

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-9739-2

Lange Zeit bin ich nicht mehr früh schlafen gegangen. Beim Fernsehen denke ich unaufhörlich über das Gesehene weiter nach, aber meine Überlegungen gehen seltsame Wege; es kommt mir etwa so vor, als sei ich selbst, wovon das Gesehene handelt, eine Kirche, ein Krieg, ein Quartett, ein Kandidat. Der Gegenstand meiner Wahrnehmung löst sich von mir ab, ich kann mich damit beschäftigen oder nicht; gleichzeitig kehrt meine Aufmerksamkeit zurück und ich bin erstaunt, rings um mich her ein Halbdunkel wahrzunehmen, das für meine Augen sanft und ausruhend ist, mehr aber vielleicht sogar noch für meinen Geist, dem es grundlos, unbegreiflich, wahrhaft habdunkel erscheint. Ich frage mich, wie spät es wohl sei.

Der Fernsehende spannt in einem Kreis um sich den Ablauf der Stunden, die Ordnung der Jahre und der Welten aus. Er orientiert sich dann nach dem Gefühl an ihnen, er liest in einer Sekunde daraus ab, an welchem Punkt der Erde er sich befindet, wieviel Zeit während seines Zuschauens verflossen ist; doch diese Systeme können sich verwirren und überschneiden. Wenn er nach dem Abendessen in seinem Lehnstuhl sitzt, so wird die Verwirrung der aus ihrer Bahn geschleuderten Welten vollkommen, der Zaubersessel trägt ihn in Windeseile durch Zeit und Raum dahin. Vielleicht beziehen die Dinge um uns ihre Unbeweglichkeit nur aus unserer Gewißheit, daß sie es sind und keine anderen, aus der Starrheit des Denkens, mit der wir ihnen begegnen.

Nach: Marcel Proust: *In Swanns Welt. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (erster Teil).

Inhalt

- 1 Einschalten. Anfänge des Fernsehens 9

TEIL I

FERNSEHEN 1.0 27

- 2 Live-Fernsehen 29
- 3 Die Serie (1) 57
- 4 Flow 97
- 5 Zusammenschalten 123

TEIL II

TRAJEKTORIEN, EXPANSIONEN, INTENSIVIERUNGEN 149

- 6 Instant Replay 153
- 7 Das All-Bild 183
- 8 Umschalten: Remote Control 219
- 9 Second Screens 259

TEIL III

FERNSEHEN 2.0 295

- 10 Die Serie (2) 297
- 11 Reality und History 325
- 12 Abschaltbilder. Enden des Fernsehens 363

Dank 401

Bibliografie 403

Register 419

1 Einschalten. Anfänge des Fernsehens

Betrachten wir das Fernsehen zunächst nur als ein Bild (das aus Bild und Ton besteht). Natürlich ist das Fernsehen mehr als das, es ist z. B. auch eine ökonomische und gesellschaftliche Institution, eine Kunst, eine Agentur des Wissens und ein politischer Raum; es hat eine Geschichte. Trotzdem dürfen wir es für den Beginn als Bild aus Bild und Ton betrachten. Denn es tritt bei all dem anderen, das das Fernsehen ist, doch stets in Bild und Ton in Erscheinung. Für Fernsehen als Kunst gilt das ohnehin, aber auch für das Fernsehen als Ware, denn mit Bild und Ton verdient es sein Geld. Die Institution Fernsehen setzt Bilder und Töne in Umlauf, seine Handlungsmacht wächst ihm über Bilder und Töne zu. Das Wissen, das es zirkulieren lässt, codiert es über Bilder und Töne und seinen politischen Raum bevölkern Bilder und Töne.

Betrachten wir also dieses Bild mitsamt seinem Ton und konzentrieren wir uns dabei für den Anfang auf die Art und Weise, *wie* und *wodurch* das Fernsehbild die Dinge zeigt und tut, die es zeigt und tut, statt immer schon auf diese Dinge selbst, auf das *Was*. Damit folgen wir alten medienphilosophischen Grundannahmen: Das *Wie* der Medien bestimmt das *Was* der Medien oder setzt es zumindest unter Bedingungen. Wie und wodurch ruft das Fernsehbild seine Themen, Gegenstände, Personen, Welten auf? Statt traditionell zu fragen: »*Was* ist Fernsehen?« beginnen wir daher lieber mit den Fragen: »*Wie* operiert Fernsehen, *wie* kommt es zustande, *wie* funktioniert es?« Denn durch dieses *Wie* hindurch kommt schließlich zustande, was das Fernsehen zeigt und tut und was es selbst ist.

Das schaltbare Bild

Um das zu betrachten, müssen wir das Fernsehgerät einschalten, denn sonst erscheint weder Bild noch Ton. Durch das Einschalten wandelt sich das Fernsehgerät von einem bloß dastehenden Möbelstück zu der komplexen Apparatur, um die es hier geht.¹ Das Einschalten ist die *conditio sine qua non* des Fernsehbildes. Das Fernsehbild ist nämlich zuallererst ein schaltbares Bild, und alles andere folgt buchstäblich danach und genau daraus. In

¹ Paddy Scannell: *Television and the meaning of live*, Cambridge UK 2014, S. 60–77.

ähnlicher Weise ist etwa, um einen Vergleich zu ziehen, das Leinwandbild des Kinematografen an eine unhintergehbare Bedingung gebunden: Es weist nicht nur, wie viele andere Bilder auch, einen Rahmen in der Fläche auf, sondern zwingend einen Verlauf in der Zeit (und meist auch eine zeitliche Begrenzung, nämlich Anfang und Ende). Genau darin ist der Charakter des Films als Bewegungs- und Zeitbild bestimmt, wie dies verschiedene Filmtheorien vertreten. Auch für den Film folgt alles Weitere buchstäblich daraus. Das Fernsehbild dagegen muss vor allem eingeschaltet werden (oder sich einschalten), um überhaupt vorhanden zu sein und dann die Welt zeigen, aufrufen, ansprechen und anweisen zu können, sie zu berühren, auf sie und sie selbst und sich selbst zu deuten – und man kann es jederzeit wieder abschalten. In der Evolution technischer Bilder sind andere Bildtypen dem Fernsehen darin nachgefolgt, z. B. Videobilder und digitale Bilder. Aber das Fernsehbild ist der Prototyp des schaltbaren Bildes – und umgekehrt ist das Schalten der Prototyp aller televisiven Operationen. Das Fernsehen ist, wie wir später sehen werden, sogar der Prototyp eines Bildes, das schließlich selbst als Schalter fungiert.

Das Fernsehbild leitet sich also mitsamt seinem Ton von seiner Schaltbarkeit her und definiert sich über sie. Es verfährt dagegen nicht, wie andere Bilder, vor allem anderen über seine Sichtbarkeit und Hörbarkeit, seinen Rahmen oder seine Dauer, wie der Film. Das Einschalten ist dabei immer wieder die erste Operation des Fernsehens, immer wieder sein Anfang. Ein nicht eingeschaltetes Fernsehbild existiert nicht, und ebenso wenig ein abgeschaltetes. So, wie die Begrenzungen in der Fläche und in der Zeit den anderen Bildern überhaupt Unterscheidungsfähigkeit wie auch Unterscheidbarkeit verleihen, so verhält es sich beim Fernsehen mit dem Schalten. Struktur, Ästhetik und Semantik der Bilder setzen eine solche Unterscheidungsfähigkeit voraus, die sie als Ausgangspunkt für alles Weitere annehmen können. Natürlich besitzt auch das Fernsehbild eine Begrenzung in der Fläche, die von Größe und Format des Bildschirms abgeleitet ist; einen äußeren, mehr oder weniger weiten Rahmen. Frühe Fernsehtheorien haben gerade aus der – damaligen – Winzigkeit der Bildschirmfläche recht weitgehende Schlussfolgerungen gezogen: Das Fernsehbild dringe überall leichter ein, es bevorzuge »sprechende Köpfe« und setze sich an die Stelle echter Gesprächspartner, es verkleinere und »verbiedere« die Welt.² Ebenso haben auch Fernsehbilder durchaus, besonders erneut solche aus der Frühzeit, als es noch Sendebeginn

2 Günter Anders: »Die Welt als Phantom und Matrise«, in: Günter Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1, München 1956, S. 97–211; siehe auch André Bazin: »Looking at Television«, in: Dudley Andrew (Hrsg.): *André Bazins New Media*, Oakland, Calif. 2014, S. 67–74.

und Sendeschluss gab, Grenzen in der Zeit. Dennoch sind für das Fernsehen nicht seine Grenzen als Bildfläche bestimmend, sondern dies ist seine Schaltbarkeit. Und selbst wenn man die rundfunktechnische Reichweite nimmt, die die Aussendung eines Fernsehbildes im geografischen und soziografischen Raum der Einschaltquoten erlangen kann, und die oftmals (nicht immer) begrenzt ist, mit erheblichen Folgen für das Fernsehbild selbst, so ist doch auch sie vom Einschalten und von Schaltvorgängen abhängig.

Der Gründe für diese außerordentliche Stellung des Schaltens für das Fernsehen sind drei. Erstens bestimmt das Schalten, wie wir schon gesehen haben, vorrangig die Handhabung des Fernsehbildes, also die Praxis des Fernsehens. Die Schaltknöpfe sind noch vor dem Sehen und Hören die Berührungs-, Unterscheidungs- und Übergangspunkte zwischen dem Fernsehen und seiner Umgebung, insbesondere zu seinen menschlichen Nutzerinnen. Paddy Scannell hat das in seiner Analyse des Einschaltens in einen Zusammenhang mit dem »In-der-Welt-Sein« im Sinne Heideggers gestellt: Das bloße Fernsehmöbel ist ein lediglich vorhandenes Ding, durch das uns die uns umgebende Welt wie ein Außen entgegentritt. Das Einschalten jedoch lässt das Gerät »zuhanden« sein: Es ist handhabbar und mit uns verbunden. Es bindet uns jetzt in die Welt ein, sodass unser Dasein als ein »In-der-Welt-Sein« hervortritt.³ Medienphilosophisch kann man diesen Gedanken auch anders fassen: So wie der Bildschirm, der elektromagnetische Signale umsetzt in optische, für uns als Lebewesen wahrnehmbare Signale, eine Schnittstelle ist, so schlägt schon vor dem Erscheinen der wahrnehmbaren Bilder in den Schaltern des Geräts der zunächst rein technische Vorgang um in eine den Menschen einbeziehende Aktion, eine wie immer mikroskopische Handlung, oder besser: eine Geste. Um sich einschalten zu lassen, um überhaupt sein zu können, instrumentalisiert das Fernsehen eine menschliche Geste. Genau diese Zwischenstelle zwischen technisch ablaufendem Prozess und menschlich-subjektiver Handlung bezeichnen wir mit dem Begriff der *Operation*. Genauer handelt es sich um eine *anthropomediale Operation*.⁴ Die *anthropomediale Operation* erst erzeugt einerseits das Medium (hier: das Fernsehbild, nämlich durch das Einschalten), andererseits und im selben Zug artikuliert es seine menschliche Nutzung und bringt damit die Fernsehzuschauerinnen als solche (nicht als menschliche Wesen, sondern speziell als fernsehende menschliche Wesen) überhaupt erst hervor. Und das gilt nicht nur für das Zuschauen, sondern auch für die Produktion von Fernsehbildern.

3 Paddy Scannell: *Television and the meaning of live*, a. a. O., S. 62–64.

4 Christiane Voss: »Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (ZMK)* 1/2 (2010), S. 170–184.

Zweitens jedoch werden die Fernsehbilder *untereinander* durch Schaltvorgänge unterschieden und miteinander verknüpft, sodass sie einander berühren. Das Fernsehen macht diese Schaltvorgänge sogar ihrerseits, obwohl sie technisch und funktional sind, für die Nutzerinnen wahrnehmbar und ausdrücklich («wir schalten jetzt um nach ...»). Und drittens wirkt das Schalten nicht nur auf der Makroebene der anthropomedialen und operativen Handhabung und des Fernsehhandelns sowie auf der Mesoebene der Struktur und Ästhetik der Bilder untereinander, sondern auch gänzlich unterhalb der menschlichen Wahrnehmungsebene und vor der Fertigstellung der Bilder, allein bei der technischen Erzeugung der Bilder selbst. Schon der unendliche, flüchtige Strom der elektromagnetischen Signale, die der Bildschirm in optische Signale konvertiert und denen sich daher das Bild verdankt, wird durch Schaltvorgänge geregelt, gesteuert, artikuliert und strukturiert. Aus seiner Schaltbarkeit erwächst das Fernsehbild als überhaupt konturierte und damit auch für uns beobachtbare Größe. Für das Fernsehbild gilt vielleicht tatsächlich das berühmte Diktum Friedrich Kittlers: »Nur was schaltbar ist, ist überhaupt.«⁵

Daran können auch Spitzfindigkeiten nichts ändern. Etwa lässt sich natürlich diskutieren, ob nicht das Öffnen des Vorhangs vor einem Bühnenbild, ob nicht das Anschalten der Beleuchtung eines Gemäldes im Museum, ob nicht das Einschalten des Projektors bei Projektionsbildern bereits Formen des Einschaltens der jeweiligen Bilder seien oder dem Einschalten gleichkämen. Aber das ist abwegig. All diese Bilder mögen zwar nicht sichtbar sein, wenn sie nicht durch Beleuchtung (oder offenen Blick wie beim Vorhang) freigegeben sind, aber sie sind dennoch stets als Bilder vorhanden wie die Diapositive in ihren Rahmen, die Bildkader auf den Filmstreifen oder die Gemälde nachts im Museum. Sie alle beziehen ihre jeweilige Spezifik und schon gar ihr Vorhandensein nicht aus der Tatsache, dass sie in der Art einer Schaltung geöffnet oder beleuchtet werden können. Das wird daran deutlich, dass diese Bilder allesamt wie Gegenstände aufbewahrt, z. B. archiviert werden können. Nicht so – zunächst – das Fernsehbild. Das Fernsehbild entsteht überhaupt erst im angeschalteten Gerät. Vielleicht könnte man das über das Bewegungsmoment des bewegten Filmbildes, so wie es ausschließlich im projizierten Bild auf der Leinwand erscheint, auch sagen. Aber selbst dann bleibt ein gravierender Umstand, der das Fernsehen an die Elektrizität und an den Elektromagnetismus bindet und damit an deren Schaltbarkeit: Die Signale, die das Gerät empfängt, sind überhaupt keine Bilder, sondern Anweisungen, nach denen das Gerät das Bild erst erzeugt. Selbst wenn man

5 Friedrich Kittler: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993, S. 182.

diese Signale heute, anders als in der Frühzeit des Fernsehens, durchaus aufzeichnen und archivieren kann, hat man damit noch keine Bilder.

Auch der Auslöser des Fotoapparates, den man noch am ehesten einem Schalter vergleichen könnte, hat für die Fotografie nicht die gleiche Funktion. Das Foto ist das erste Bild, das automatisiert produziert wird, foto-mechanisch. Die Mechanik und der foto-chemische Prozess müssen durch den Knopfdruck ausgelöst werden; ab dann laufen sie eigengesteuert ab, rein nach kausalen Gesetzen. In dieser mechanischen Kausalität liegt das Eigentümliche der Fotografie, und an ihr haben sich die Ästhetiken und Theorien der Fotografie hauptsächlich abgearbeitet.⁶ Das Fernsehbild dagegen besteht, wie später das digitale Bild, nur dann, wenn und nur so lange, als es eingeschaltet ist. Es wird nicht beleuchtet und nicht aufprojiziert, es leuchtet von innen, aus sich selbst heraus und es erscheint nur, wenn es leuchtet und während es gerade produziert wird; und dieses Leuchten ist ebenfalls notwendig elektrisch induziert und damit schaltbar – wie der elektrische Strom.

Strom und Schaltung

Damit Bilder auf der Oberfläche des Bildschirms durchlaufen können, müssen zwei eigentlich triviale, aber folgenreiche Bedingungen erfüllt sein. Das Fernsehgerät muss nämlich auf zweierlei Weise mit der Welt außerhalb des Fernsehens verbunden werden, und zwar erstens mit dem elektrischen Stromnetz und zweitens mit der Ausstrahlung oder Übertragung der elektromagnetischen Signale. Noch heute verbinden sich Computer- und Telefonbilder – wenigstens zeitweise: Man muss sie aufladen – mit dem Stromnetz und dem Datennetz (sofern sie online sind). Beide Ströme umspannen spätestens seit der Mitte des 20. Jahrhunderts mit dem Ausbau der Strom- und der Funknetze die gesamte Erde und greifen zum Teil – man denke an die Fernsehsatelliten, die inzwischen einen eigenen Gürtel um die Erde gelegt haben – sogar über sie hinaus. Sie bilden die primäre technische Umwelt, das Milieu oder die Mediasphäre des Fernsehens.⁷ Sie gehen schließlich, mehrfach umgeformt und gesteuert, durch das Fernsehbild hindurch und bringen es dabei zusammen erst hervor. Bevor es irgendetwas anderes verzeichnet oder gar abbildet, verzeichnet das Fernsehen diese beiden Ströme, denen es sich verdankt, die durch es hindurchgehen und mit der Welt außerhalb

6 Peter Geimer: *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009; s. a. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*, Frankfurt a. M. 1960.

7 Régis Débray: *Cours de médiologie générale*, Paris 1991, S. 245–247.

des Fernsehens verbinden. Das Fernsehbild ist vorhanden, wenn die Verbindung zu diesen beiden Strömen hergestellt wird, und nicht vorhanden, wenn das nicht der Fall ist. Alle sichtbaren und erkennbaren Bilder, die das Fernsehen dann seinerseits in Umlauf setzen wird, sind Konversionen und Komplikationen der beiden Ströme, in die das Fernsehen sich einschaltet.

Technikgeschichtlich ist die Bildröhre im Übrigen tatsächlich zunächst ein elektrografisches Gerät. Sie dient zur Sichtbarmachung, zur optischen Verzeichnung und Vermessung elektrischer Ströme und Signale, vergleichbar einem Oszillografen oder einem Radarbildschirm.⁸ Kommunikationstheoretisch sind Fernsehbilder nach einem Begriff des Linguisten Roman Jakobson also zunächst rein »phatische« Zeichen, das heißt Zeichen, die den bloßen Signalfuss oder den Kanal selbst verzeichnen und anzeigen, ohne darüber hinaus etwas auszusagen oder auszudrücken.⁹ Erst danach, durch zahlreiche Implikationen und Komplikationen, durch Relationen und allerlei weitere Operationen, denen wir natürlich ausführlich in den späteren Kapiteln nachgehen werden, nehmen die Fernsehbilder dann andere Funktionen an. Um weiter mit Jakobson zu sprechen: In referenzieller Funktion beziehen sich die Bilder dann auf die Welt, konativ und expressiv erreichen sie uns und drücken etwas aus, ihre ästhetischen und metasprachlichen Funktionen sagen etwas über sie selbst als Bilder und über das Fernsehen aus.¹⁰ Das Fernsehbild ist also Teil des Strom- und Signalumlaufs zum einen, sein Produkt zum anderen und seine Verzeichnung zum dritten. Es zeigt den Signalstrom an, dem es sich verdankt und dessen Teil es ist; von dem es sich nicht so sehr scharf unterscheidet, sondern aus dem es sich erhebt und mit dem es sich verkoppelt. Wir nennen dieses Verhalten des Fernsehens hier – zunächst ohne den Begriff genauer zu diskutieren – *ontografisch*.¹¹ In diesem Sinne *ontografisch* ist also nicht nur das Geschehen im Inneren und auf der Oberfläche der Bildröhre, sondern erst recht die Funktion, die das Fernsehbild in seinem sehr viel weiteren, weltumspannenden und weltbildenden Kontext hat, seiner elektrografischen Mediasphäre, in die es sich einschaltet, wenn man es einschaltet.

Betrachten wir also den Vorgang des Einschaltens etwas genauer. Das Einschalten des Fernsehens ist nämlich überraschenderweise, aller Intuition und Erwartung zum Trotz, keineswegs die simple und streng binäre, ihrer-

8 Albert Abramson: *Electronic Motion Pictures*, New York 1974, S. 65–69.

9 Roman Jakobson: »Linguistique et poétique«, in: Roman Jakobson: *Essais de linguistique générale*, Paris 1963, S. 213–222.

10 Ebenda.

11 Michael Stadler: *Was heißt Ontographie? Vorarbeit zu einer visuellen Ontologie*, Würzburg 2014, S. 13–22, S. 31–60.

seits so zeit- wie körperlose An-/Aus-Unterscheidung, wie sie in idealisierter und abstrakter Weise gerne angenommen wird. Genauso ist – für einen erneuten Seitenblick – schon die Kadrierung der Filmbilder, allein schon wegen der Beweglichkeit der Kamera, keine stabile und einfache Innen-/Außen-Unterscheidung.¹² Das Einschalten des Fernsehgeräts ist selbst eine Operation, also ein Eingriff einerseits und ein Verlauf andererseits: eine *ontografische Operation*.

Was genau geschieht also beim Einschalten des Fernsehgerätes? In seiner hypothetischen und experimentellen Zeit, von den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts, war das Fernsehgerät noch keine abgeschlossene Blackbox, sondern eine offene und ziemlich komplexe Anordnung, eine Assemblage aus zahlreichen technischen Aggregaten, die alle untereinander und mit dem Stromnetz verbunden und einzeln verschaltet werden mussten, um als Ganzes zu funktionieren, d. h. ein Bild zu erzeugen.¹³ Es mussten also nacheinander verschiedene Einschaltvorgänge vollzogen werden, bis das Gerät endlich arbeitete und ein Bild erzeugte. Dieses schließlich erscheinende Bild war im Vergleich zur Apparatur, der es sich verdankte, im Übrigen auch winzig klein. Das änderte sich dann mit der Entwicklung zum Fernsehgerät als geschlossenem, kompakten Kasten (und damit als marktfähiges, dingförmiges Konsumgut) seit den dreißiger Jahren. Nun schalteten sich die einzelnen Komponenten selbsttätig oder der Reihe nach ein. Es gab nun einen einzigen Schalter, der die gesamte Apparatur auf einmal in Betrieb setzte, indem er sie mit dem Stromnetz verband. Eigentlich muss man sogar genauer sagen: Der zentrale Schalter beendete die Unterbrechung, die das Stromnetz, mit dem das Gerät ja immer verbunden war, sobald der Stecker steckte, vom Gerät trennte. Das Einschalten war die Beendigung der Stromunterbrechung, der Schalter ein Unterbrecher.

Das Gerät – wir sprechen jetzt vom klassischen Röhrenfernsehen seit den späten vierziger Jahren, in denen das Medium seine Prägung erhielt – konnte (und kann) aber keineswegs sofort mit dem Einschalten ein Bild zeigen, so wie eine – heute altmodische – Glühfadenlampe sofort leuchtete, wenn man den Lichtschalter betätigte. Vielmehr mussten die einzelnen technischen Komponenten erst nach und nach betriebsfähig werden. Kondensatoren z. B. mussten sich aufladen und die Bildröhre musste sich aufwärmen. Dies nahm einige Zeit in Anspruch. Sichtbar und hörbar waren in dieser Warte- und Schwellenzeit nur unsemantische, keine äußeren Gegenstände zeigenden

¹² André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1994, S. 129–149, S. 187–202.

¹³ Albert Abramson: *Electronic Motion Pictures*, New York 1974, S. 15–34.

Spuren des allmählichen Vorandrängens des Strom- und des Signalflusses in die Komponenten des Gerätes, die als Bild- und Tonrauschen, als Knacken oder als optisches Wellenmuster bemerkbar wurden.

Und noch heute müssen digitale Empfangsgeräte, genau wie Computer (sie sind Computer), nach dem Einschalten erst einmal hochfahren, was mehr oder weniger lange dauert. Sie sind in dieser Zeit weder ein- noch ausgeschaltet. Besonders eindrucksvoll ist dies beim Internet-Fernsehen, das seine Signale digital über die Telefonleitung empfängt. Hier dauert die Inbetriebnahme nach dem Einschalten mehrere Minuten, während derer schriftliche Texte und grafische Zeichen uns genau über die verschiedenen technischen Phasen des Prozesses der Kontaktaufnahme mit dem Internet informiert halten. Heute hat sich die Einschaltoperation aber auch insofern geändert, als das Fernsehen, wie viele andere Geräte auch, sich überhaupt nicht mehr ganz abschalten lässt, sondern immer im sog. Stand-by-Modus hält. Es steht immer unter Strom, und einige seiner Komponenten sind immer aktiviert in einer Art Minimalbetrieb. Wie bei einem Computer, so ist auch schon bei einem Fernsehgerät seit den achtziger Jahren das Einschalten ein Hochfahren. Das Einschalten ist dadurch keine reine Frage des Fließens oder Nichtfließens von Strom, sondern der Spannung und Menge des Stroms und seiner Einleitung in bestimmte Bauteile.

Ob es ein für uns sichtbares Bild von etwas zeigt oder nicht, das Gerät ist heutzutage – und schon seit etlichen Jahrzehnten – immer in Betrieb, und es verzeichnet diesen Zustand auch immer, nämlich durch das Leuchten der Diode an der Vorderseite des Gerätes, die, meistens in Rot, den abgeblendeten, aber dennoch aktiven Betriebszustand des Gerätes signalisiert. Durch diese Diode signalisiert das nicht eingeschaltete, schlafende Gerät, dass es, ob mit uns oder ohne uns, ununterbrochen mit der Welt verbunden ist, und dass es sich, wenn wir es anschalten, in einen Strom einschaltet, mit dem es schon immer verbunden war. Und was für den elektrischen Strom gilt, das betrifft, in anderer Weise, auch den Signalfluss. Zwar empfängt das Gerät, wenn es heruntergefahren ist, tatsächlich keine Signale. Dennoch sind diese Signale stets vorhanden, sie umgeben das Gerät oder warten geradezu darauf, das Gerät zu erreichen. Genau wie der elektrische Strom sind auch sie immer schon da, ubiquitär und omnipräsent; und die Diode zeigt nicht nur an, dass das Gerät bereits mit dem Stromnetz verbunden ist, sondern auch, dass es empfangsbereit ist. Man kann erneut in linguistischen Begriffen sagen, dass die Diode als »phatisches« Zeichen nichts als ihre eigene Kommunikationsfähigkeit kommuniziert, nichts als das bloße Bestehen oder Fortbestehen des Kontakts. Die Diode leuchtet stellvertretend für die Empfangbarkeit Dutzender oder Hunderter Bilder und Programme, die das

Gerät immer schon umgeben und in die das Gerät sich und in die wir uns einschalten können.¹⁴

Dies gibt natürlich Anlass für Überlegungen zu diesem Zwischen- und Schwellenzustand. Wie ist die *Art zu sein* eines eingeschalteten, aber noch-nicht-sichtbaren Bildes, eines möglicherweise anderswo oder später oder überhaupt nie erscheinenden Bildes einzuschätzen, das dennoch »irgendwie« vorhanden und wirksam ist, das sich anbietet oder anstellt? Wie ist der Wirklichkeits- und Möglichkeitsstatus der anstehenden Signale, Bilder und Programme, die stets präsent sind, aber in einem abgeblendeten Modus verbleiben, beschaffen? Sie scheinen in einer Art Zwischenmodus, in einer gemischten Modalität zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit zu existieren, die vielleicht vorerst einmal durch modallogische Begriffe wie die des Latenten – das Verborgene, das noch Ausstehende, aber dennoch Vorhandene – und des Manifesten – das Handfeste, Greifbare, Eingetretene – beschrieben werden kann. Das Latente tritt zwar nicht auf, ist aber da und könnte auftreten oder freigelegt werden und macht sich genau mit dieser Möglichkeit auch bemerkbar, z. B. als etwas noch Bevorstehendes. Latent ist auch technisch der Zwischenzustand zwischen einer Ursache (etwa: dem Einschalten) und seiner Wirkung (etwa: dem eintretenden Bild). Es ist deshalb (gleichsam im Hintergrund) wirksam und daher wirklich. Die Diode des Geräts zeigt die Latenz einer unüberschaubaren Vielzahl von Bildern an, die der Möglichkeit nach vorhanden sind oder realisiert werden können und genau darin als Mögliche dennoch bereits wirksam und wirklich sind, einander etwa unter Bedingungen setzen. Sie sind immer schon da, sie bilden eine – für uns so nicht wahrnehmbare – Umwelt des Fernsehens, gleichsam sein – zunächst technisches – Milieu. Nach dem Einschalten verdichten und verwirklichen, manifestieren sich dann nach und nach bestimmte, greifbare Bilder auf dem Bildschirm. Der modallogische Unterschied und Übergang zwischen den latenten und den manifesten Bildern wird mit dem Einschaltknopf und im Einschaltvorgang operationalisiert.

Das Röhrenbild

Oben haben wir vereinfachend gesagt, dass ein nicht eingeschaltetes Fern-sehbild auch nicht vorhanden wäre. Nun zeigt sich aber, dass das nicht ganz der Fall ist. Auch ein nicht eingeschaltetes Fernsehgerät zeigt über die Leuchtdiode im Stand-by-Modus genau die Vorhandenheit verfügbarer

14 Roman Jakobson: »Linguistique et poétique«, a. a. O.

Signale und damit mögliche, genauer: latente Bilder an. Ein schließlich eingeschaltetes, arbeitendes Gerät lässt die Einschreibung oder Einzeichnung eines (oder mitunter mehrerer) dieser Signalflüsse auf dem Bildschirm zu und leistet ihre Konversion in für uns sichtbare Bilder, die Erzeugung nunmehr an- und ausgewählter, bestimmter Bilder nach den Anweisungen der Signale. Die Differenz zwischen eingeschaltetem und ausgeschaltetem Gerät ist also nicht absolut, sondern eine Frage des Grades und der Intensität des Stromflusses zum einen, der Modalität des Signalflusses zum anderen sowie drittens ihrer beider Kopplung. Der Prozess des Ein- und Ausschaltens trennt also keineswegs das Sein der Bilder von ihrem Nichtsein. Vielmehr unterscheidet die Operation des Einschaltens eine Welt der elektrischen und elektromagnetischen Ströme und der potenziellen Bilder, die als immer schon vorhanden vorausgesetzt wird und die das Gerät auch schon immer umgibt und erreicht oder gar durchzieht, von ihrer Verzeichnung, ihrer Sichtbarmachung und ihrer Bildwerdung durch den Bildschirm; und dies ist nicht so sehr ein scharfer und prinzipieller Unterschied nach Maß, Grad und eben Modalität.

Mit dem Einschalten ist aber die Umformung des Latenten in das Manifeste noch nicht abschließend vollzogen, sondern sie hat erst begonnen. Diese Umformung geschieht nämlich in der Bildröhre des klassischen Röhrenfernsehens, einmal in Betrieb gesetzt, unaufhörlich weiter und wiederholt sich immer wieder, solange das Gerät eingeschaltet bleibt. Die elektromagnetischen Signale werden nach dem Einschalten zwar in die Bildröhre eingelassen und liegen dort vor, manifest, aber sie sind und sie ergeben als solche noch kein für menschliche Beobachterinnen und Zuschauerinnen wahrnehmbares und in diesem Sinn greifbares Bild. Insofern bleiben sie noch immer latent, ausstehend. Erst, wenn sie auf der Innenfläche der Bildschirmröhre auftreffen und die dort aufgetragenen elektrosensitiven Punkte, die Pixel, zum Aufleuchten bringen, erscheinen sie.

In gewisser Weise wird das Fernsehbild sogar niemals manifest: Das Fernsehbild besteht (oder manifestiert sich) nämlich ausschließlich darin, gezeichnet oder geschrieben zu werden, ohne jemals vollständig und vorhanden zu sein.¹⁵ 50 Mal in der Sekunde schwenkt der Kathodenstrahl die Innenseite des Bildschirms von links oben nach rechts unten ab, Zeile für Zeile und Punkt für Punkt, und bringt dabei die Pixel auf der Innenseite der Glasröhre zum Aufleuchten, die nach der Berührung durch den Strahl jedoch alsbald wieder verlöschen, bis der Strahl erneut vorbeizieht. Das Bild ähnelt deshalb mehr dem Prozess des Schreibens in seinem Vollzug

15 Albert Abramson: *Electronic Motion Pictures*, a. a. O., S. 48 ff.

als einem traditionellen Bild: Die Schrift des Fernsehbildes besteht wie eine Geisterschrift nur im Moment ihres Geschrieben-Werdens; sie verblasst sofort wieder, sobald sie geschrieben worden ist, sie verschwindet unausgesetzt und im selben Maße, in dem sie geschrieben wird. Noch bevor die Bildschirmfläche überhaupt zu Ende beschrieben worden ist, beginnt die Bildschrift schon wieder zu verdämmern. Nichts bleibt. Die Bilder des Fernsehens manifestieren sich nicht, sondern sie bleiben eben durchlaufende Umformungsprozesse des Latenten in das Manifeste. Auf ein- und derselben Fläche des Bildschirms läuft so ein ununterbrochener Strom des laufenden Aktivierens und wieder Verlöschens, des Verzeichnens und Schreibens durch, ohne dass es je zu einem abgeschlossenen, abrufbaren oder wiederholbaren Bild oder Verzeichnis, einer zeitresistenten Bildgrafik oder Schrift käme, die länger bestünde als der Vorgang des Verzeichnens und Schreibens selbst andauert. Insofern ist das Fernsehbild ein dauerndes Zeichnen und Verschwinden. Seine *Art zu sein* ist ein fortlaufendes Gezeichnet- oder Verzeichnetwerden.

Wir sehen jetzt auch, warum die elektromagnetischen Signale des Kathodenstrahls keinerlei Bildinformation enthalten. Sie stellen nichts dar, sondern erteilen lediglich die Anweisung an die individuellen Pixel, aufzuleuchten oder nicht aufzuleuchten. Das klassische Röhrenbild ist also kein Bild im herkömmlichen Sinn, es macht am Ende etwas sichtbar für uns, aber es zeichnet nichts auf und hält nichts fest. Da es selbst, anders als alle anderen Bilder, auch anders als fotografische und kinematografische Bilder, die ja immerhin als feste Bildkader auf dem Zelluloidstreifen existieren, auch dann, wenn sie gerade nicht durch den Projektor laufen, und die wieder und wieder gezeigt werden können, nichts bewahrt, kann man es auch nicht bewahren, nicht besitzen und nicht transportieren.

Und auch für diese *Art zu sein* verwenden wir den oben bereits benutzten Begriff des *Ontografischen*: Das Fernsehbild ist *ontografisch*, insofern es ausschließlich darin besteht, in einem Verlauf gezeichnet zu werden.¹⁶ Das televisive Bild ist keine fertige Grafik, keine Schrift und kein Verzeichnis, sondern ein Schreiben und ein Verzeichnen. Das Fernsehbild ist kein Bild, sondern ein unendlicher Strom elektromagnetischer Signale ohne jeden Bestand, die an der Oberfläche des Bildschirms jedes Mal genau jetzt gerade dabei sind, sich aus der Latenz zu erheben. Sie verwandeln sich in optische Signale, in Lichtpunkte, bereit, sich auf der Oberfläche zu manifestieren, sodass wir sie wahrnehmen können. Aber darin bereits sind sie gezwungen,

¹⁶ Lorenz Engell: »Der Film zwischen Ontografie und Anthropogenese«, in: Lorenz Engell, Christiane Voss (Hrsg.): *Mediale Anthropologie*, München 2015, S. 63–82.

wieder zu verlöschen und vorüberzugehen. Und erst mithilfe der Trägheit unseres Auges können wir sie dann überhaupt zu so etwas wie einem Bild in einer Art Synthese oder Makroskopie zusammenziehen. Die Bilder manifestieren sich erst im menschlichen Sehapparat, und deshalb sind auch sie, genau wie die Einschaltoperation, *anthropomedial*. Dies alles wird im Moment des Einschaltens in Gang gesetzt.

Anfänge im Fernsehen

Nun besteht die Welt natürlich nicht nur aus elektromagnetischen Signalen und elektrischen Strömen, die das Fernsehen konfiguriert, registriert und manifestiert. Wie wir gerade am Beispiel der Bildröhre gesehen haben, konvertiert das Fernsehen vielmehr elektromagnetische Signale in optische Signale, die sich *anthropomedial* zu manifest wahrnehmbaren Bildern verdichten (und ebenso verhält es sich mit den Tönen). Umgekehrt geschieht es bei der Aufnahme, die Licht- und Klangdaten in elektromagnetische Signale verwandelt. Einmal eingeschaltet, ist das Fernsehen deshalb nicht mehr nur Teil seiner primären Mediasphäre, der elektrischen und elektromagnetischen, elektrografisch verzeichneten Welt der Ströme und Signale, sondern auch der für uns sichtbaren und hörbaren Welt, als deren Teil es erscheint und mit der es sich verkoppelt, sobald sich Bilder und Töne auf dem Bildschirm und im Lautsprecher manifestieren. Es ist nach seinem Einschalten mit der sichtbaren und hörbaren Welt verschaltet, durch einen Signal- und Ereignisfluss mit der Welt nicht nur der elektrischen Ströme und elektromagnetischen Signale kontinuierlich verbunden, sondern mit der sichtbaren und hörbaren, ja der für uns vorstellbaren und erkennbaren, wissbaren Welt insgesamt. Wie es beim Einschalten in den latenten Signalfluss eintritt, sich einschaltet, so ist auch bei dem, was es zu sehen gibt, das Fernsehen von der Welt, die es zeigt, nicht durch eine semantische Ebene oder einen semiotischen Abgrund getrennt wie das Zeichen vom Bezeichneten, sondern lediglich durch einen eher seitlichen Abstand nach Maß, Grad und, wie gesehen, Modalität.

Dies kann man sehr schön erkennen, wenn man sich, analog zum Einschalten, das Phänomen des Beginns von etwas im Fernsehen ansieht. Jede Sendung und jeder Beitrag des Fernsehens kennt einen Beginn. Mindestens tendenziell kann man aber beobachten, dass alles, was im Fernsehen beginnt, bereits begonnen hat, nie vollständig eintritt und auch nicht wirklich aufhört. Das Fernsehen grenzt sich von dem, was es zeigt, genau nicht scharf und prinzipiell ab, sondern schaltet sich – nicht nur technisch, sondern auch in seinen Sendungen, seinen »Inhalten« – in immer schon laufende

Vorgänge, die es verzeichnet, mit unterschiedlicher Intensität ein. Das haben wir anhand des Einschaltens des Gerätes bereits gesehen mit Bezug auf das technische Funktionieren. Es gilt aber auch danach für das Einsetzen, das Beginnen der manifesten Sendungen und Programme.

Nehmen wir als Beispiel eine Nachrichtensendung. Einerseits ist nichts so pünktlich wie eine Nachrichtensendung, nichts markiert eine bestimmte Uhrzeit so scharf und wirksam wie ihr Beginn. Andererseits jedoch hat auch eine Nachrichtensendung bereits begonnen, insofern sie bereits vor ihrem Beginn vorweggenommen wurde. Die meisten Nachrichtensendungen sind nämlich nicht nur zuvor schon als eben bevorstehend angekündigt worden, in Programmhinweisen, Ansagen, Texttafeln oder insbesondere am Ende der vorhergehenden Nachrichtensendung desselben Senders. Oft wird kurz vor Beginn der Nachrichtensendung bereits eine ganz kurze Vorschau auf die wichtigsten Meldungen und Schlagzeilen gegeben. Die wichtigsten der Acht-Uhr-Nachrichten sind schon vor acht Uhr bekannt. Wenn die Sendung dann beginnt, steht nicht die Begrüßung an erster Stelle oder gar die erste Meldung, sondern zunächst der wiederkehrende Vorspann der Sendung mit oft aufwendiger Grafik, mit Logo und Senderkennung, meist mit markantem Musikjingle unterlegt. Dieser sekundenkurze Zwischenzustand entspricht dem Niemandsland der Schwellen- und der Wartezeit beim Einschalten. Hinzu kommt, dass in kommerziellen Sendern die Nachrichtensendungen oftmals unterbrochen werden durch Werbeblöcke. Das wiederum erfordert, dass bereits in der laufenden Nachrichtensendung ein Ausblick auf das gegeben wird, was nach dem Werbeblock folgen wird; und dass der zweite Nachrichtenblock mit einer Zusammenfassung des bisher Gemeldeten beginnt. Nicht selten endet eine Nachrichtensendung auch mit einer nochmaligen Zusammenfassung des Wichtigsten (die der vorab, vor Beginn ausgestrahlten Zusammenfassung meist sehr ähnelt) und schließlich mit der Ankündigung der nächsten Nachrichten mitsamt deren »Top-Themen«. Bei manchen Sendern läuft sogar während der Nachrichtensendung unten ein Schriftzug mit den noch aktuelleren oder noch wichtigeren Nachrichten unter dem Bild durch.

Einzelbeiträge, Nachrichtensendungen und das umgebende Programm werden so in dichteren und lockereren Kopplungen vorgeführt, die einander durchdringen und ablösen. Dabei betrifft dies nicht nur die Unterscheidbarkeit der Sendung, ihrer Teile und anderer Sendungen auf der horizontalen Ebene des Zeit- und Programmablaufs. Es betrifft auch die Unterscheidung der semantischen Stufen: Handeln die Nachrichten von der Welt – das wäre erneut die referenzielle Funktion nach Jakobson – oder – als Metatext – vom Fernsehen selbst (oder von beider Beziehung, etwa hinsichtlich ihrer

Gleichzeitigkeit, der Aktualität)?¹⁷ Ob die Zusammenfassung am Ende nämlich die Fortsetzung der Sendung mit einer verdichteten Wiederholung des Wichtigsten ist oder aber ein Metatext zu ihr, der nicht von den Geschehnissen, sondern der eben gesehenen Sendung handelt, das ist nicht mehr auszumachen. Ebenso könnte die Ankündigung der Nachrichtensendung eine Vorwegnahme auf derselben Ebene oder ein Blick auf die bevorstehende Sendung von einer höheren Ebene aus sein.

Und was für die Nachrichten gilt, das findet sich auch in anderen Formen des Beginnens, etwa bei fiktionalen Fernsehserien. Auch hier ist die jeweils neue Folge einer Serie in Programmhinweisen, Ankündigungen, Ansagen und Texttafeln schon vor ihrem Sendetermin und vor ihrem Beginn vorhanden, und zudem in Trailern als verkürzte Vorschau gezeigt worden. Beginnt dann die Folge tatsächlich, so mischen und überlagern einander über die Anfangsminuten drei verschiedene Teile, nämlich der Serienvorspann, der allen Folgen der Serie gemeinsam ist und so etwas wie das Kennzeichen der Serie, dann der Vorspann der individuellen Folge, in dem deren Titel und Mitwirkende genannt werden, und schließlich die fiktionale Handlung selbst. Hier werden also nicht nur Text (diese Folge der Serie) und Kontext (was geschah bisher) gegeneinander versetzt, sondern auch Text und Paratext (vergleichbar dem Klappentext oder der Autorenbiografie beim Buch). Entscheidend ist auch hier, dass in diesem Spiel zwischen Text, Paratext und Kontext wiederum die Unterscheidbarkeit der semantischen Stufen aufgelöst wird. Verschiedene Grade der horizontalen Zugehörigkeit, Abgrenzbarkeit und Verschiebbarkeit eines Teils der Sendung an einen anderen Ort verdrängen die Unterscheidbarkeit zwischen hierarchischen, vertikal verschiedenen semantischen Ebenen. Und genauso verhält es sich mit dem Ende: Auch hier wird der Hinweis auf die nächste Folge gegeben, mitunter sogar mit einem ersten vorausblickenden Trailer versehen, von den Komplikationen des Cliffhangers einmal ganz abgesehen.¹⁸ In der äußersten Ausdehnung – aber dem können wir hier nicht nachgehen – wird ahnbar, dass die außertelevisive Realität, sei sie fiktional oder real, etwas ist, wovon die binnentelevisive Realität erneut nur graduell und horizontal, nicht aber grundsätzlich und hierarchisch zu unterscheiden wäre.

Um zusammenzufassen: Der Strom- und der Signalfluss führen beim Einschalten ins *ontografische* Bild des Fernsehens hinüber. Das Fernsehen bringt darin seine Mediasphäre, die elektromagnetische Welt, dazu, sich im Fernsehbild zu verzeichnen und sichtbar zu werden. Ebenso schalten

17 Roman Jakobson: »Linguistique et poétique«, a. a. O.

18 Vincent Fröhlich: *Der Cliffhanger und die serielle Narration*, Bielefeld 2015.

und schreiben sich die sichtbaren und makroskopischen Sendungen, die Episoden und die Beiträge in das kontinuierlich laufende und ihnen immer vorausgehende Sendegeschehen ein, so als hätten sie immer schon begonnen. Durch Verdichtung und Ablösung schälen sie sich innerhalb einer Sendefolge heraus und lösen sich in sie wieder auf. Dabei lassen sich die Metatexte von den Objekttexten im Fernsehen nicht mehr scharf unterscheiden, sondern alle Textteile operieren auf ein- und derselben Ebene, auf der sie sich gegeneinander verschieben und miteinander verschalten. Schließlich könnte sich auch – und das in der Tat ist die Hypothese, die ich einlegen möchte – das Fernsehen insgesamt *ontografisch* zur Welt verhalten, die es umgibt und in die es sich einträgt und einschaltet; eingeschlossen seine *anthropomediale* Verstrickung mit seinen Nutzerinnen.

*Abschalten von der Welt und Einschalten in die Welt:
Stanley Cavell und Marshall McLuhan*

In einem berühmten Essay zum Fernsehen hat Stanley Cavell das Fernsehen beschrieben als ein spezielles Verhältnis zwischen der Welt und ihrer Beobachtung, nämlich als »Strom simultaner Ereignisrezeption«, im Gegensatz zum Film, den er als »Sukzession automatischer Weltprojektionen« versteht.¹⁹ Anders gesagt, schauen wir, so Cavell, der Folge der Ereignisse, die in der Welt eintreten, durch das Fernsehen hindurch zu, während sie sich ereignen; der Ereignisstrom zieht simultan über unsere Bildschirme hinweg. Wir könnten mit Cavell also annehmen, dass Ereignisse und Bildschirmereignisse durch nichts getrennt sind, sondern Teil ein- und desselben Verlaufs. Damit schreibt auch Cavells Betrachtung dem Fernsehen *ontografische* Züge zu.

Andererseits jedoch entwickelt Cavell für das Fernsehen einen speziellen Begriff für die Rezeption. Das zeigt sich anhand eines Vergleichs der Fernschwahrnehmung mit dem Filmbetrachten. Der Ereignisstrom des Fernsehens wird nämlich, so Cavell, nicht betrachtet, wie dies für den Film gilt (»Viewing«), sondern überwacht (Monitoring).²⁰ Wohlgemerkt: Nicht die Zuschauerinnen und Nutzerinnen werden, wie man heute gleich annehmen würde, vom Fernsehen überwacht, sondern, so Cavell, die menschlichen Subjekte überwachen ihrerseits die Welt durch das und mithilfe des Fernsehens wie ein Kaufhausdetektiv im Überwachungsraum. Für das »Viewing«

¹⁹ Stanley Cavell: »The Fact of Television«, in: *Daedalus*, vol. 111 (1982), no. 4, S. 75–96.

²⁰ Ebenda.

des Films ist nun, so sieht es Cavell, eine Einbeziehung und Anteilhabe, eine Implikation, Beteiligung oder Immersion der Betrachtung und der betrachtenden Subjekte in das projizierte Geschehen kennzeichnend. In anderen Begriffen kann man dies als *anthropomediale Relation* der wechselseitigen Einbeziehung auffassen.²¹ Dagegen schafft die Überwachung der Welt durch Fernsehen eine maximale Beteiligungslosigkeit. Das Monitoring des Fernsehens führe zu einer größtmöglichen Entfernung zwischen den unbeteiligten Zuschauerinnen und der Welt und ordnete den einen einen mehr oder weniger hermetisch abgeschlossenen Innenraum der Betrachtung, der anderen aber ein unerreichbares »Draußen« zu. Das Fernsehen verweise die Welt in einen entfernten Außenraum, sperre sie aus, stelle sie still und suggeriere uns so einen Schutz vor ihr; es schirmt uns ab und schaltet uns von der Welt ab. Angesichts des katastrophalen Zustands und der zunehmend desaströsen Entwicklung der Welt liege darin das Geheimnis sowohl der Wirksamkeit des Fernsehens als auch des Unwillens und der Unfähigkeit der Theoriebildung und der Philosophie, das Fernsehen als Reflexionsgegenstand ernst zu nehmen.²²

Die *Ontografie* des televisiven Monitoring nach Cavell wäre also diejenige der Abtrennung zwischen Subjekt und Objekt oder Bewusstsein und Welt. Tatsächlich sehen einige Autoren, Graham Harman etwa und Ian Bogost, in der *Ontografie* ein Verfahren, mit dessen Hilfe man die Welt, insbesondere die Welt der Dinge, beschreiben und betrachten kann, als ob es keine Beschreibung und Betrachtung gäbe; wie sie außerhalb und vor aller Beschreibung und Betrachtung sei, ganz für sich allein, noch bevor die Dinge zu Objekten für Subjekte werden können.²³

Der Auffassung Cavells vom Fernsehen diametral entgegengesetzt ist diejenige Marshall McLuhans.²⁴ Für McLuhan ist das Fernsehen nämlich nicht das Medium der gegen-*anthropomedialen* Abspaltung, der Abtrennung und Stillstellung der Welt, sondern im Gegenteil der Ort der maximalen Involviertheit der Welt. So spricht McLuhan z. B. vom Fernsehen als »kaltem Medium«, das, selbst immer unvollständig, ja unwahrnehmbar, seine Zuschauer in besonderer Weise in das Bild integriere bzw. umgekehrt, das Bild in sie hineinprojiziere; im Gegensatz zum »heißen Medium«, wie

21 Christiane Voss: »Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen«, a. a. O.

22 Stanley Cavell: »The Fact of Television«, a. a. O.

23 Graham Harman: *The Quadruple Object*, Winchester, Washington 2010, S. 124–135; Ian Bogost: *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*, Minneapolis, London 2012.

24 Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*, London, New York 1964, S. 24–36, S. 341–344.

der Film eines ist, das sich der Betrachtung in aller Fülle entgegenstellt.²⁵ Zugleich verschmelze das Medium mit der Welt, indem sie es zum »Globalen Dorf« zusammenziehe. Ob in der Metapher vom »Globalen Dorf« oder noch mehr in derjenigen vom »kalten Medium«, immer scheint bei McLuhan die Idee einer Unmittelbarkeit zwischen Welt, Betrachtung und Medium durch. Ein Einschalten des Fernsehens wäre demnach immer ein Einschalten in die Welt. McLuhans Ontografie würde daher eher einer phänomenologischen Position entsprechen, die, wie etwa bei Maurice Merleau-Ponty, ihren Ausgang von der Wahrnehmung als Bezugnahme, als Übergänglichkeit und Einbindung, als eine Zone der »Gemeinde und Gemische« nimmt statt von ihrer Trennung.²⁶

Schalten und Walten

Mit Cavell und McLuhan können wir also eine Differenzierung zweier televisiver Ontografien vornehmen. Die eine, die Ontografie der Abtrennung, ist epistemologisch und ontologisch motiviert. Sie zielt auf die Selbstverzeichnung und Selbstverknüpfung der Dinge und Operationen in einer Welt, die so ist, wie sie ist, die ohne Subjekte und ohne menschliche Eingriffe auskommt und in die wir trotzdem Einblick nehmen können, mithilfe eben des ontografischen Fernsehens. Sie schaltet sich zuerst in die primäre Mediasphäre des Fernsehens ein, in die Welt des Elektromagnetismus, wie sie dort draußen *waltet*. Die andere dagegen, die Ontografie der wechselseitigen Eintragung, ist ästhetisch und phänomenologisch motiviert. Sie zielt auf die rekursive Einbindung von Zeichen (in einem weiten Sinn, der auf das Fernsehbild aus Bild und Ton zutrifft) und der *Art zu sein* einer sich (und uns) verzeichnenden Welt ab. Sie schaltet sich in die Welt so ein, wie wir als Zuschauerinnen sie wahrnehmen und *schalten* können.

²⁵ Ebenda, S. 364.

²⁶ Sébastien Blanc: »L'ontographie ou l'écriture de l'être chez Merleau-Ponty«, in: *Les Etudes philosophiques* 3 (2000), S. 289–310; Michel Serres: *Les cinq sens*, Paris 1985.

TEIL I

FERNSEHEN 1.0

2 Live-Fernsehen

Im Jahre 1884 beantragte und erhielt Paul Nipkow ein Patent auf seine Erfindung des, wie er es nannte, »elektrischen Teleskops« beim Patentamt in Berlin. Der Apparat funktionierte allerdings nicht nach dem Prinzip der Bildröhre, von dem wir hier ausgegangen sind. Vielmehr handelte es sich um eine elektromechanische Apparatur, bei der zwei rotierende Lochscheiben die Aufgabe der Herstellung von Lichtimpulsen übernahmen. Deren Umwandlung in elektrische Impulse wurde durch eine Platte aus dem fotosensiblen Element Selen geleistet. Dennoch legte das »elektrische Teleskop« den Grund für die Erzeugung und Übertragung flüchtiger Bilder mithilfe des elektrischen Stroms. Im Übrigen hat Nipkow sein Gerät niemals wirklich gebaut. Das ist auch für die Erteilung eines Patents nicht notwendig: Das Gerät muss lediglich der Möglichkeit nach funktionstüchtig und herstellbar sein, um patentiert werden zu können. Aber andere Pioniere, besonders John Logie Baird in Großbritannien, übernahmen später, in den zwanziger Jahren, Nipkows Konstruktionsprinzip und bauten und implementierten experimentelle Fernsehgeräte. Auch als die Bildröhre bereits entwickelt und erprobt wurde, in Deutschland etwa von Manfred von Ardenne und von Dénes von Mihály, in Russland von Alexander Zworykin, arbeiteten andere weiter mit den rotierenden Lochscheiben und Selsensoren. Das elektromechanische Fernsehen konkurrierte noch eine ganze Weile durchaus mit dem elektronischen Röhrenfernsehen. Bei der Berliner Nazi-Olympiade im Jahr 1936 waren beide Systeme sogar parallel im Einsatz. Danach wurde das Nipkow-Prinzip zugunsten der Bildröhre aufgegeben, die wesentlich dichtere Bilder mit mehr Pixeln erzeugen konnte und letztlich auch weniger störanfällig war.

Eine Definition des Fernsehens und die Ordnung des Gleichzeitigen

Dennoch ist Nipkows »elektrisches Teleskop«, auch wenn es technisch überholt wurde, von entscheidender Bedeutung und auch von theoretischem Interesse. Die Patentschrift nämlich enthält eine der frühesten Definitionen dessen, was Fernsehen ist. Das elektrische Teleskop sei »eine Apparatur mit dem Zweck, ein an einem Ort A befindliches Objekt an einem Ort B sichtbar