

Winkler, Hartmut: Vom Programm als Ereignis zum Programm als Ort.
Zeit und Linearität im Fernsehen und in den digitalen Medien.
In: Kinoschriften, Bd. 4, Wien 1996, S. 45-54.

Beginnt man, sich neben dem Fernsehen auch mit den Computern zu beschäftigen, nimmt der Begriff des Programms eine eigentümlich doppeldeutige Färbung an. „Programm“ im Fernsehen meint eine zeitliche Abfolge, im Rechner dagegen eine Verarbeitungsvorschrift, die erst in der Ausführung und abhängig von konkreten Daten eine linear-zeitliche Ausdehnung gewinnt. Diese Doppeldeutigkeit nun kann man, so denke ich, nutzen, um zwischen beiden Medien eine Verbindung zu zeigen; einen Punkt der Kollision und der Krise, an dem das neue Medium eine Restrukturierung des etablierten erzwingt...

Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist die Beobachtung, daß sich die Rhythmen und die Zeitstruktur des Fernsehens seit ca. 1990 signifikant verändern. Nach einer kontinuierlichen Beschleunigung im Lauf der achtziger Jahre und einer stetigen Zunahme der visuellen Dichte, scheint sich der Bilderstrom nun wieder deutlich verlangsamt zu haben. Der bisher „schnellste“ Sender, MTV, setzt zunehmend auf Gesichter und Moderation, die Clips und Werbespots sind deutlich ruhiger geworden und der „Musikantenstadl“ scheint, zumindest was seine Zeitmaße angeht, nicht mehr ganz so rettungslos überholt...

Diese Entwicklung nun könnte man, vorausgesetzt, die Beobachtung stimmt, als ein Zurückschwingen des Pendels verstehen, als die notwendige Korrektur einer Vereinseitigung oder allgemein als jene Oszillation, die nahezu alle ästhetischen Parameter von Zeit zu Zeit ergreift. Ich möchte jedoch eine andere Deutung vorschlagen.

Mein favorisiertes Beispiel – und mein gegenwärtig favorisierter Kanal – ist der Sender Lifestyle. (1) Ein Sender, der nicht mehr Spots in Programme einbettet wie die öffentlich-rechtlichen Anstalten, und nicht mehr Programme um Spots gruppiert wie die Privaten, sondern neben ein paar Serien am Nachmittag über Stunden reine Werbesendungen, meist unter dem Titel „Amazing Discoveries“, zeigt. Meine Tageszeitung verschmäht es deshalb, die Sendungen dieses Kanals überhaupt anzukündigen und sein Erfolg beim Publikum ist sicher bescheiden. Dennoch halte ich diesen Kanal für mehr als signifikant.

Absolut frappierend nämlich sind die geradezu luxurierenden Zeitmaße, die sich dieser Sender gönnt. Wenn Werbespots normalerweise die kondensierteste Programmsparte darstellen, werden hier über geschlagene zwanzig Minuten Motorhauben poliert, Holzbretter mit dem „Europainter“ gestrichen oder Berge von Gemüse durch einen neuartigen Häcksler geschleust. (2) Kleine Showeinlagen wie ein Feuer auf der frisch polierten Motorhaube oder ein improvisierter Boxkampf sorgen für ein Minimum an Bewegung; generell setzt der Sender auf die Interaktion mit dem Saalpublikum und auf zwei Moderatoren, die – als ein neuer Typus sehr alltagsnaher Stars – das Publikum durch die Sendung und von Produkt zu Produkt führen.

Neben den Werbesendungen findet täglich eine Talkshow, ebenfalls mit Saalpublikum, statt, in der Sally Jessy Raphael, eine seriöse und extrem zurückhaltende Moderatorin, Opfer und Täter zum Thema Kindesmißbrauch befragt (Stargast ist Latoya Jackson), Fettleibige über Selbsthilfegruppen berichten oder Töchter über die Schwierigkeiten, die sie mit der außerehe-

lichen Sexualität ihrer Mütter haben. Vom Thema abgesehen, laufen auch diese Talkshows nach einem absolut identischen Ritual und in einem mehr als ruhigen Rhythmus ab.

Wie nun ist das Auftreten eines solchen Kanals zu deuten? Meine These ist, daß Lifestyle nicht eigentlich ein *Programm*, sondern einen Ort markiert. Oder, pointierter gesagt: den systematischen Punkt, an dem Fernsehen in *Architektur* übergeht.

Selbstverständlich ist ein Kanal wie Lifestyle nur als ein Spartenkanal denkbar; wenn man die Ausweitung der Kanäle aber ausschließlich unter dem Aspekt der inhaltlichen Differenzierung (und einer möglichen Zielgruppenorientierung) diskutiert, scheint mir dies zu kurz zu greifen; es muß damit gerechnet werden, daß die Vervielfachung der Kanäle auch jenseits der konkreten Inhalte auf die Struktur und die Ästhetik der Programme zurückwirkt, und es müssen Modelle gefunden werden, die geeignet sind, solche Veränderungen zu beschreiben.

Der gegenwärtige Umbruch der Zeitmaße nun scheint mir eine solche Rückwirkung anzuzeigen; die Ausweitung der Kanäle scheint nicht nur den Preis der Werbezeiten reduziert, sondern allgemeiner die Bedeutung der Zeitachse verändert zu haben; zunächst vielleicht in dem schlichten Sinn, daß ein breiterer Fluß langsamer fließt, dann in einem zweiten, der mit der Linearität des Mediums und einer latenten Krise dieser Linearität eng zusammenhängt. Um die Bedeutung zu klären, die Zeit und Linearität im Medium der bewegten Bilder haben, ist es notwendig, in der Geschichte der Medien etwas zurückzugehen.



Linearität ist untrennbar verbunden mit dem Universum der Schrift. Der Medientheoretiker Flusser hat hervorgehoben, daß diese Linearität einen äußerst aggressiven Ein-Schnitt in ein vorgängiges, völlig anders strukturiertes Universum bedeutet hat:

Bei der ersten Betrachtung des Schreibens ist die Zeile, das lineare Laufen der Schriftzeichen, das Beeindruckendste. Das Schreiben erscheint dabei als Ausdruck eines eindimensionalen Denkens und daher auch eines eindimensionalen Fühlens, Wollens, Wertens und Handelns: eines Bewußtseins, das dank der Schrift aus den schwindelnden Kreisen des vorschriftlichen Bewußtseins emportaucht. (...). Man [hat] dem Schriftbewußtsein verschiedene Namen gegeben. Man nannte es das „kritische“, das „fortschrittliche“, das „zählerische“ oder das „erzählerische“. All diese Namen können jedoch auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden. Es ist beim Schriftbewußtsein von einem „historischen Bewußtsein“ zu sprechen. (Flusser 1992: 11)

Flusser also leitet die Schrift nicht aus dem (ebenfalls linearen) Lautstrom der gesprochenen Sprache her, sondern sieht im Schreiben eine Kulturtechnik, die das Kreisen des mythischen Denkens zerbricht und die – uns selbstverständliche – lineare Zeit im Denken überhaupt erst durchgesetzt hat. (3)

Die eindimensional-lineare Schrift muß sich dabei gegen ein mächtiges, bereits etabliertes System, das System der *Bilder*, behaupten:

Die Geste des Schreibens richtet sich nicht unmittelbar gegen das Objekt, sondern mittelbar, durch ein Bild hindurch bzw. durch Vermittlung eines Bildes. Er [der göttliche Stilus, der schreibend den Menschen erschafft] gräbt in Lehm, um ein Bild zu zerreißen. Das grabende Schreiben (das Schreiben überhaupt) ist ikonoklastisch. (...) Der ritzende Stilus ist ein Reiß-

zahn, und wer Inschriften schreibt, ist ein reißender Tiger: er zerfetzt Bilder. Inschriften sind zerfetzte, zerrissene Bildkadaver, es sind Bilder, die dem mörderischen Reißzahn des Schreibens zu Opfern wurden. Daher das Entsetzen, von dem die ersten Empfänger von Inschriften ergriffen wurden. (...) Tatsächlich geht es beim Schreiben um ein Transcodieren des Denkens, um ein Übersetzen aus den zweidimensionalen Flächencodes, aus den kompakten und verschwommenen Bildercodes in die distinkten und klaren Schriftcodes, aus Vorstellungen in Begriffe, aus Szenen in Prozesse, aus Kontexten in Texte. (Flusser 1992: 17 f.)

Von Beginn an also steht die Linearität der Schrift gegen die ganz anders strukturierte, zweidimensionale Welt der Bilder. Der Vektor der Schrift durchschneidet die Bilder und setzt dem Nebeneinander in der Fläche ein Ordnungsschema entgegen, das nur noch die Reihung – d. h. das Nebeneinander entlang einer einzigen Raumachse – erlaubt. Das neue Ordnungsschema also ist ungleich rigider (und der höhere Abstraktionsgrad, der die arbiträren Zeichen von den ikonischen unterscheidet, hat sich vielleicht nur in Funktion dieses rigideren Schemas herausbilden können). Man kann die Schrift damit als eine *Maschine zur Unterbindung der Gleichzeitigkeit* betrachten. Und wenn es eine allgemeine Leistung der Zeichensysteme ist, Komplexität zu reduzieren (Luhmann 1975: 177, 184), dann bedeutet die Unterbindung von Gleichzeitigkeit gerade hier einen enormen Sprung.

Das rigide Schema allerdings hat seinen Preis in einem ebenfalls rigideren Ausschluß: während das ikonische Nebeneinander in der Fläche die Kopräsenz verschiedener Bildelemente und eine gewisse Unbestimmtheit ihrer Relationen zuläßt, muß die Schrift verdrängen, was sich der linear-syntagmatischen Anreihung widersetzt. Das Prinzip der Reihung läßt zu jedem aktuellen Zeitpunkt die Auswahl nur eines einzigen neuen Elements zu; alle anderen möglichen Elemente müssen ausgeschlossen werden und bleiben als nicht gewählte, paradigmatische Verweise kopräsent.

Die (material anwesende) syntagmatische Achse ist damit umgeben von einer schwirrenden Vielfalt paradigmatischer Achsen, die der aktuelle Text nicht kontrollieren kann, sondern anderen Texten und letztlich dem Code überlassen muß. Die Spannung zwischen dem aktuell Artikulierten und dem Nichtartikulierten (d.h. dem Code) nimmt damit dramatisch zu.

Diese systematischen Mängel der Schrift sind immer gesehen worden; und das Schriftuniversum hatte sich damit abzufinden, daß sein Publikum immer auch die Parallelmedien der Malerei, der Skulptur und der Architektur, des Rituals und des Theaters, und damit sinnlichere, kontextuellere und intuitionsnähere Modelle der Welterschließung aufgesucht hat. Die Geschichte der Schrift ist eine Geschichte der Auseinandersetzung dieser Medien, eine Geschichte eher des Kampfes und der Konkurrenz als einer harmonischen Komplementarität. (Goody/Watt/Gough 1991 und Ong 1987)

Die entscheidende Krise der Schrift aber trat in dem Moment ein, als es gelang, die Produktion von Bildwerken zu mechanisieren. Mit der Photographie war ein Medium entstanden, das jeden malerischen und literarischen Realismus überbot, Referenz und Ordnung scheinbar mühelos vereinigte, und dabei dichter, konkreter, reicher, und gleichzeitig offener und weniger regulierend-imperativisch erschien. Das Versprechen der Photographie operierte damit unmittelbar auf den Defekten der Schrift. Dies und die Mühelosigkeit ihrer Herstellung verhalf den technischen Bildern zur Durchsetzung und begründete die über 150 Jahre stabile Phase ihrer Herrschaft.

Einen extrem wichtigen Punkt in der Mediengeschichte stellt der Sieg der Bilder vor allem deshalb dar, weil er einen Bruch mit dem Paradigma der Linearität bedeutete; die Gleichzeitigkeit, die die Schrift hatte unterbinden wollen, brach nun in die symbolischen Universen wieder ein; an die Stelle der linearen Syntagmen mit ihrer streng vektorialen Ausrichtung traten die richtungs-unspezifischen Syntagmen in der Fläche. Und wenn das Modell der Schrift das konsekutiv-historisch-kausale Weltbild hervorgebracht und über lange Zeit stabil gehalten hatte, fand dieses Weltbild nun, im Universum der Bilder, keine Stütze mehr vor. (4)

Ein neuerlich signifikanter Punkt in der Mediengeschichte wurde deshalb erreicht, als die Linearität – in einer äußerst wirkungsvollen Strategie der Rückeroberung – das Terrain nun der Bilder selbst sich unterwarf. Das Auftreten des Mediums *Film*, so könnte man sagen, hat die Bilder weniger das Laufen gelehrt, als sie der Zeitachse, und damit der traditionellen, linear-vektorialen Anordnung wieder untergeordnet. Dem augenfälligen Zuwachs an „Realismus“, medialer Leistungskraft und Komplexität des Films also stehen, sofern man die hier verfolgte Perspektive teilt, ein Moment von *Restauration* und ein Zuwachs an Determination und Ordnung gegenüber. Daß die Dimension der Linearität die Bilder tatsächlich zumindest ebenso sehr domestiziert wie zur Entfaltung gebracht hat, ist in der Filmtheorie vor allem am Problem der Narration und der Dominanz des narrativen Films über andere, „schwächer lineare“ Formen wie etwa den Experimentalfilm diskutiert worden. (Heath 1981 und de Lauretis 1984)

Die Polarität zwischen linearen und nicht linearen Systemen als gültig unterstellt (5), lassen die technisch-medialen Folgeentwicklungen sich relativ mühelos zuordnen; dabei fallen zumindest drei Dinge auf: zum einen, daß das Problem der Linearität nicht allein als eine bestimmte Signifikantenanordnung beschrieben werden kann, sondern – komplexer und zusätzlich – als ein Problem des *Zugriffs* auf diese Signifikanten konzipiert werden muß. So hat das Auftreten des Videorecorders die Linearität der bewegten Bilder entscheidend geschwächt, insofern nun wie im Fall der Schrift ein Zurückblättern möglich wurde. (Zielinski 1986) (Im Vergleich mit dem Film erscheint die Schrift sogar als schwächer linear, insofern sie den sequenziellen Zugriff zwar nahelegen, nicht aber materiell durchsetzen kann...).

Zum zweiten wird man neben der Signifikantenanordnung die Makrostruktur des Diskurses in den Blick nehmen müssen. Daß die Schrift u.a. als ein kultureller *Speicher* fungiert, ein schriftlicher Text also sehr unterschiedliche Zeitstellen durchläuft und seine Identität gerade auch *gegen* die Zeit behauptet, ist ein Moment, das dem linearen „Fortschrittsmodell“ diametral widerspricht. Dasselbe gilt für die „simultane“ Konkurrenz der Texte untereinander; wieviele Texte der Diskurs nebeneinander verfügbar hält, ist damit ebenso wichtig wie die innere Struktur der Texte selbst. Auf das Fernsehen übertragen bedeutet dies, daß die Anzahl der Kanäle als eine Dimension von Simultanität der Linearität der Einzelprogramme gegenübertritt.

Als drittes ist auffällig, daß die sehr langen, linearen Syntagmen einem Erosionsprozeß ausgesetzt sind, bzw. einem zunehmenden Zweifel anheimfallen. In der Literatur äußert sich dies in den wiederholten Krisen der Romanform und – auch innerhalb des Romans – im Übergang zu essayistischeren, offeneren und „schwächer linearen“ Erzählstrategien bis hin zur Reflexion der Linearität selbst. (6) Im Hörfunk und im Fernsehen in der Herausbildung immer kürzerer Einheiten bis zum berüchtigten 3-Minuten-Radio und zum Musik-clip, jener Phänomene also,

die eine zu kurz angelegte Medienkritik zu den bekannten Lamentos über den Rückgang der „average attention span“, den drohenden Analphabetismus und den allgemeinen Kulturverfall veranlaßt hat. (7)

Inwieweit die skizzierte Entwicklung mit Veränderungen in der Medienlandschaft und der Ablösung der Schrift durch die technischen Bilder tatsächlich zusammenhängt, ist bislang ungeklärt; daß die simultanen Bildwelten das Vertrauen in die Linearität nicht eben gestärkt haben, ist sicher; ebenso aber gibt es Indizien dafür, daß der Siegeszug der technischen Bilder ein latentes Krisenbewußtsein bereits zur Voraussetzung hatte und vor diesem Hintergrund überhaupt nur möglich gewesen ist. Parallele Entwicklungen in der Philosophie und eine Krise der Kausalitätsannahme innerhalb der Naturwissenschaften (8) sprechen dafür, daß die Linearität sehr grundsätzlich relativiert und als ein arbiträres, und der Realität gegenüber unterkomplexes Ordnungsschema zunehmend erkennbar wird. (9) Es ergibt sich damit die Frage nach anderen, d.h. nichtlinearen Formen symbolischer Repräsentation; und die wohl interessanteste und voraussichtlich folgenreichste Entwicklung ist die der Hypertext-Systeme.



Hypertextsysteme oder relationale Datenbanken geben das lineare Ordnungsprinzip auf; relativ kurze, im Rechner gespeicherte Textsegmente werden untereinander auf vielfältige Weise verknüpft, so daß von jedem Begriff des vorliegenden Textes auf andere Texte, Anmerkungen, Fußnoten, Kommentare oder Paralleltexte verwiesen werden kann. Alle Textsegmente sind dabei hierarchisch völlig gleichrangig; was aus der Sicht des einen Textes eine Fußnote ist, kann selbst den Mittelpunkt eines umfangreichen Verweissystems darstellen – in ihrer Gesamtheit bilden die Textsegmente und Verweise eine Art Netz, das dem Nutzer an jedem Punkt eine Vielzahl von Wegen eröffnet. (10)

Die Metapher des Weges macht den eigentümlichen Doppelcharakter dieser Anordnung deutlich: In der Konstruktion des Netzes ist die Linearität suspendiert, bzw. in eine Pluralität linearer Bezüge übergegangen; all jene „Assoziationen“, die einen normalen Text paradigmatisch begleiten, die sein lineares Syntagma von einer materiellen Repräsentation aber ausschließen würde, können nun als Verweise im Netz installiert und damit *materiell repräsentiert* werden. Der Übergang vom Text zum Hypertext bedeutet damit, daß latente, paradigmatische Bezüge in manifeste, syntagmatische überführt werden. Mit der Folge, daß sie dem linearen Syntagma des ursprünglichen Textes als eine gleichrangige Alternative und als unmittelbare Konkurrenz gegenüberreten.

In der Lektürebewegung des Nutzers allerdings – und dies ist die zweite Seite der Doppelstruktur – stellt sich Linearität wieder her; indem er an jedem Verzweigungspunkt seinen Weg wählen und einen der angebotenen Bezüge gegen alle anderen favorisieren muß, konstituiert der Rezipient das lineare Syntagma seiner Lektüre, eine materielle Reihung von Textsegmenten, die sich von derjenigen anderer Rezipienten materiell unterscheiden wird. (11) Betrachtet man die Gesamtheit der Nutzerbewegungen, werden einzelne Wege häufig, andere seltener beschritten werden; und es gibt Überlegungen, diese Bewegungen im System selbst zu protokollieren (Idensen/Krohn 1991: 379, 391), so daß nach und nach Signifikanzunterschiede, d.h. „Hauptstraßen“ und „Nebenwege“, „Vorderseiten“ und „Hinterhöfe“ entstehen würden.

Hypertextsysteme bieten die Perspektive auf eine ungleich größere und allgemeinere Entwicklung. Mit der zunehmenden Vernetzung der Rechner und Datenbanken, Informationsdienste und Angebote wird sich eine kohärente, symbolische Topologie herausbilden, eine Art Landschaft, in der sich der Nutzer entlang seiner Fragen, seiner Informations- und Unterhaltungsbedürfnisse bewegen wird. Für die Nutzerbewegung hat sich der Begriff der „Navigation“ (Idensen/Krohn 1991: 391), für die symbolische Topologie der Gibson-Terminus des Cyberspace, des „Docuverse“ oder der „Knowsphere“ (12) etablieren können. Daß es überwiegend Architekturmetaphern sind, die die Struktur des neuen Diskurses beschreiben, scheint mir dabei alles andere als zufällig zu sein; ist doch die Architektur das bislang einzige symbolische System, das ein ähnliches Verhältnis von Vorgabe und subjektiver Erschließung, Determination und aneignender Eigenbewegung kennt.

Von der Vorstellung einer dreidimensionalen Objektivität allerdings wird man sich verabschieden müssen; da der Datenraum beliebig viele Dimensionen gleichrangig vorhalten kann, wäre eine Beschränkung auf die drei Dimensionen des physischen Raums allenfalls als ein Kompromiß mit dem menschlichen Vorstellungsvermögen denkbar. (13) Und die multidimensionalen Verweise der Hypertextsysteme haben diesen Rahmen bereits gesprengt. Man wird sich an Architekturen gewöhnen müssen, die, obwohl in materialen Strukturen niedergelegt, die Undurchdringlichkeit der Körper aufheben und eigentümliche fraktale Einstülpungen des Datenraumes zulassen; und im so skizzierten, doppelgesichtigen Verhältnis zur Materialität werden gleichzeitig die Grenzen der Architekturmetapher hervortreten...



Was nun bedeutet all dies für das Fernsehen? Ist das Programm, auch wenn die Perspektive die einzelne Sendung überschreitet, nicht rettungslos linear? Ist der Programmbegriff – nach Flusser eine „Vor-Schrift“ – nicht an diese Linearität und das Vorgabe/Folgerhältnis gebunden? Und präsentieren die Sender nicht nach wie vor eine Folge von „Ereignissen“, die jeweils einen Ort und eine genaue Zeitstelle miteinander verschweißen? Mein Beitrag zielt darauf ab, diese scheinbar selbstverständliche Sicht zu erschüttern. Ich glaube, daß Sendungen wie die eingangs zitierten auf dem Hintergrund des Ereignis-Modells nicht mehr adäquat zu verstehen sind. Und ich glaube zweitens, daß die Perspektive sich vom einzelnen Sender wird lösen müssen, um den Raum zwischen den Sendern in den Blick zu nehmen, und die latenten semantischen Bezüge, die in diesem vom Medium scheinbar offengelassenen Raum sich etablieren.

Ich glaube, daß das Fernsehen gegenwärtig eine Struktur (oder Sub-Struktur) ausbildet, die als eine *symbolische Topologie* wird begriffen werden müssen. Lifestyle ist weniger ein Programm als ein Ort; wann immer ich die „15“ auf meiner Fernbedienung wähle, finde ich eine ruhige, kohärente Atmosphäre vor, die durch bestimmte ästhetische Konstanten, durch ein wiederkehrendes Personal und durch ein Set von Ritualen gebildet wird, die nur an diesem Ort in dieser Form Gültigkeit haben. Am ehesten ähnelt Lifestyle damit dem Platz in einer Stadt, oder vielleicht einer Straßenecke, die durch einen Brunnen, vier Ladengeschäfte und die Tatsache bestimmt wird, daß der Drogist jeden Morgen Punkt 9 Uhr vor seine Ladentüre tritt. Auf diesem Platz werden sich Dinge ereignen, Tageszeit und Wetter werden wechseln und eine schleichende Modernisierung wird das Environment als Ganzes verändern. Sein Gebrauchswert aber wird

nicht in diesen Veränderungen, sondern umgekehrt in der (wie immer scheinhaften) Identität des Ortes bestehen, einer Identität, die auf meine Zustimmung nicht angewiesen ist, um zu funktionieren und ihre orientierende und die Welt strukturierende Funktion zu erfüllen.

Wichtig nun scheint mir, daß die sich abzeichnende symbolische Topologie keineswegs an die Identität der Sender, oder die Bemühung, den Anstalten ein jeweils spezifisches Profil zu verschaffen, gebunden ist. Das im Fernsehen allgegenwärtige Tennis etwa kann als eine Anordnung gelesen werden, die die Sendergrenzen souverän überschreitet. Die räumlich-tiefe Standardeinstellung auf den perspektivischen Platz, die suggestive Farbigkeit des Rost-rot/grün/weiß, die konstante Melodie der Ballaufschläge, des Stöhnens und des Beifalls – all dies konstituiert einen Ort, der das Drama und die Frage, wer spielt und wer gewinnen wird, deutlich dominiert.

Der Stadtplan des Fernsehens, so könnte man sagen, verfügt über einen eigenen Tennisplatz, der die konkreten Plätze in Wimbledon, Flushing Meadows, Tokio und Paris zu einem einzigen, nun symbolischen Ort, zusammenzieht; diesen Ort sucht man auf, wenn man die Atmosphäre sucht, die der Ort verspricht. Die Atmosphäre anderer Orte bietet als Alternative sich an, und die zeit- und masseenthobene Bewegung mit der Fernbedienung verbindet die Orte zu einer Matrix, zu einer relationalen Topologie.

Daß viele Fernsehserien Ortsnamen im Titel führen, erscheint nun in der Funktion dieses allgemeinen Prinzips; mehr als eine Stadt in der Topographie der USA bezeichnet „Miami“ einen Ort in jenem semantischen System, in das die Serie selbst investiert; einen Knoten im Netz wie die Shiloh-Ranch, das Raumschiff Orion oder das Weiße Haus, das die Non-fiction-Serie der Nachrichten zu einem mythischen Ort erhoben hat.

Die Konstanz des Ortes, dies muß man deutlich sagen, entmächtigt das Drama, den Verlauf und die Linearität. Die Gewißheit, zurückkehren zu können und den Ort nahezu unverändert vorzufinden, bedingt, daß die Tragödie die wichtigsten Protagonisten aussparen und den Ort als solchen verschonen muß; das Prinzip der Dauer – paradox – wendet sich damit gegen die Linearität, auf der sie doch gerade zu beruhen schien; und der „constant flow of broadcasting“ kehrt vom linearen Fluß der Schrift endgültig sich ab.

Und gleichzeitig tritt der zweite Zug des Schriftuniversums, die Wiederholbarkeit, hervor: Lifestyle strahlt seine 40-Minuten-Werbesendungen nicht nur einmal aus, sondern zigfach und völlig identisch wiederholt. Diese Form der Wiederholung beschädigt die Linearität wiederum. Sie etabliert eine zirkuläre Struktur, einen systematischen Rückverweis, der den Fluß des Programms zum Stocken bringt und zum Eindruck einer architekturähnlichen Stabilität beiträgt. MTV, obwohl völlig anders strukturiert, wiederholt bestimmte Clips bis zu viermal am Tag, eingebettet in ein Studiosetting, das für sich einen ähnlich ortfreien Ort bildet.

Vielleicht also baut sich das Fernsehen gegenwärtig tatsächlich zu einem Hypertextsystem um. Die linearen Syntagmen, die die Sender vorgeben, bilden die „Kette“ des Gewebes, den „Schuß“ bilden jene Suchbewegungen, die – quer zum Fluß des Programms – den paradigmatischen Assoziationen folgen. Das Medium selbst kann die nicht-linearen Verknüpfungen bislang kaum kontrollieren; die Theorie, so denke ich, muß sie vorvollziehen, wenn sie nicht auf Dauer mit einem unterkomplexen Programmbegriff arbeiten will.

ANMERKUNGEN

- 1 Lifestyle hat seinen Sendebetrieb inzwischen eingestellt. Seit März 1993 gibt es ein Nachfolgeprogramm, das unter dem Namen ASTV Daytime über Intelsat 601 ausgestrahlt wird. Einige der Lifestyle-Sendungen waren zudem auf Super-Channel zu sehen. „Many of Lifestyle's former material has been taken up by other programmers...“ („Cable and Satellite Express“, 20. 4. 93)
- 2 Kurioserweise wird für die Produkte selbst gleichzeitig mit dem Argument der Zeitersparnis geworben.
- 3 In dieser Überzeugung ist sich Flusser mit McLuhan und einer Vielzahl anderer Theoretiker einig; zu erweitern und zu differenzieren wäre das Modell durch Theorien, wie die Linearität sich in der Geschichte der Aufzeichnungssysteme durchgesetzt hat. Daneben wäre es wichtig, semantische Überlegungen einzubeziehen und zu zeigen, auf welche Weise lineare Syntagmen nicht-lineare semantische Relationen generieren.
- 4 Flusser versäumt es, den Zusammenhang zwischen zeitlicher Folge und Kausalität genauer zu erörtern; konsekutive, konditionale und kausale Relationen zweier Glieder gehen sicher auf eine allgemeinere Vorstellung von Linearität zurück; gleichzeitig aber unterscheiden sie sich in ihrem Anspruch auf Verallgemeinerbarkeit (oder Notwendigkeit); und diese Verallgemeinerbarkeit wird aus dem linearen Modell selbst kaum zu gewinnen sein.
- 5 ...eine zugegeben etwas grobe Trennung...
- 6 So stellt es etwa Julio Cortázar in seinem Roman „Rayuela. Himmel und Hölle“ seinem Leser frei, in welcher Reihenfolge er die Kapitel liest.
- 7 „There is evidence that this disturbing trend is related to the frequent commercial interruptions that children view...“ (Esslin 1981: 79)
- 8 Beispiel sei eine Äußerung des Mathematikers Peitgen: „Die Chaostheorie macht (...) den Rand dieser primitiven Naturwissenschaftsgläubigkeit und Naturwissenschaftsgültigkeit kenntlich und markiert deshalb den Anfang einer Revision. Chaostheorie revidiert unsere Vorstellung, daß die Natur in einfache Ursache-Wirkung-Beziehungen kodiert ist, die wir irgendwann schon noch dekodieren werden, um sie uns danach nutzbar zu machen.“ (Peitgen 1991: 271)
- 9 Innerhalb der Medien scheint die Krise der Linearität mit einer Überbelastung des Narrativen verbunden zu sein. Offensichtlich vertragen es narrative Muster schwer, wenn sie inflationär eingesetzt werden, und ein Rezipient, der wöchentlich 20 Kriminalfilme sieht, wird sich nicht mehr wirklich dafür interessieren können, wer im Einzelfall der Mörder war. Der explikative Wert beispielhafter Ursache-Folge-Ketten scheint mit gehäufter Rezeption eher abzunehmen, das Interesse für Strukturen, Situationen und Konstellationen dagegen scheint stabiler zu sein. In der Folge könnte ein veränderter, antikausaler und kontextueller Wissenstyp an Terrain gewinnen.
- 10 Zur genauen Funktionsweise dieser Systeme siehe z.B. Landow 1992.
- 11 „Reading path“ ist ein feststehender Begriff innerhalb der Hypertextsysteme (Landow 1992: 5, 7, 11).
- 12 Kiefer (1991: 214) zitiert ein Buch von D.B. Lenat mit diesem Titel.
- 13 Die Versuche mit den sogenannten Virtual Realities stehen beispielhaft für diesen Kompromiß; der dreidimensionale Raum fungiert hier als eine Schnittstelle zwischen körperlicher Bewegung und Datenraum.

BIBLIOGRAPHIE

- Cortázar, Julio: Rayuela. Himmel und Hölle. Frankfurt a. M. 1987.
- Esslin, Martin: The Age of Television. Stanford, Cal. 1981.
- Flusser, Vilém: Die Schrift. Frankfurt 1992 (Original 1987).
- Goody, Jack/Watt, Ian/Gough, Kathleen: Entstehung und Folgen der Schriftkultur. Frankfurt 1991 (engl. Original 1968).
- Heath, Stephen: Narrative Space. In: Ders.: Questions of Cinema. London und Basingstoke 1981 (Original 1976).
- Idensen, Heiko/Krohn, Matthias: Kunst-Netzwerke. Ideen als Objekte. In: Rötzer, Florian (Hg.): Digitaler Schein. Ästhetik der digitalen Medien. Frankfurt a.M. 1991.
- Kiefer, Erich: Künstliche Intelligenz und Virtuelle Realität. In: Rötzer, Florian (Hg.): Digitaler Schein. Ästhetik der digitalen Medien. Frankfurt a.M. 1991.
- Landow, George P.: Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology. Baltimore 1992.
- Lauretis, Teresa de: Desire in Narrative. In: Dies.: Alice Doesn't. Bloomington 1984.
- Luhmann, Niklas: Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolgeneralisierter Kommunikationsmedien. In: Ders.: Soziologische Aufklärung, Bd 2. Opladen 1975.
- Ong, Walter J.: Oralität und Literalität. Die Technisierung des Wortes. Opladen 1987 (engl. Original 1982).
- Peitgen, Heinz-Otto: Ordnung im Chaos – Chaos in der Ordnung: Ein neues Weltbild oder nur eine flüchtige Mode? In: Rötzer, Florian und Peter Weibel (Hg.): Strategien des Scheins. München 1991.
- Zielinski, Siegfried: Zur Geschichte des Videorecorders. Berlin 1986.

KINOSCHRIFTEN

BAND 4

SYNEMA

Ein Buch von SYNEMA  Publikationen

Redaktion: Georg Haberl, Michael Omasta, Gottfried Schlemmer

© Wien 1996

SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien

Neubaugasse 36/1/1/1

A-1070 Wien

Lektorat: Sabrina Adlbrecht

Graphisches Konzept: Sibylle Gieselmann

Graphische Gestaltung und Produktion: Christine Zöchling-Schlemmer

Druck: REMAprint

Verlags- und Herstellungsort: Wien

ISBN 3-901644-01-6

SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien ist eine vom Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst (BMWFK) geförderte Institution.

INHALT

- 7 PETER NAU**
DIE „CAHIERS DU CINÉMA“ UND DER FRÜHE ANTONIONI
- 15 LEOPOLD FEDERMAIR**
BILD UND BEWEGUNG. ZUR FILMKUNST WIM WENDERS'
- 31 YVONNE SPIELMANN**
ZENTRALPERSPEKTIVE UND SYMMETRIE. ZÄHLSYSTEME
UND ENZYKLOPÄDIE ALS FILMISCHE STRUKTUR:
PETER GREENAWAY, EIN FORMALIST PAR EXCELLENCE?
- 45 HARTMUT WINKLER**
VOM PROGRAMM ALS EREIGNIS ZUM PROGRAMM ALS ORT.
ZEIT UND LINEARITÄT IM FERNSEHEN UND IN DEN
DIGITALEN MEDIEN
- 55 GEORG SEESSLEN**
ARISTOTELES, DIE ALIENS UND DIE SEHNSUCHT DER EINSAMEN
COWBOYS. DAS FREMDE IM KINO: GRAUEN, GLÜCK UND LEIDER
AUCH IDEOLOGIE
- 73 MARKUS VORAUER**
DAS FREMDE BLEIBT FREMD: JOURNALISMUS IM FILM.
VERSUCH EINER DARSTELLUNG ANHAND AUSGEWÄHLTER
FILMBEISPIELE DER 80ER UND 90ER JAHRE
- 87 JOACHIM PAECH**
ZWEIMAL „DEUTSCHLAND IM HERBST“: 1977 UND 1992
- 107 THOMAS ELSAESSER**
PRAGMATIK DES AUDIOVISUELLEN: RETTUNGSBOOT AUF DER
TITANIC?
- 121 FRANK KESSLER**
„ICH STUDIERE FILM, WEIL ICH IN DIE PRAXIS WILL!“ – ÜBER
EIN MISSVERSTÄNDNIS HINSICHTLICH DER FILMWISSENSCHAFT
- 125 FRANK KESSLER**
PHOTOGÉNIE UND PHYSIOGNOMIE

- 137 JÖRG SCHWEINITZ**
DIE VERGESSENE THEORIE: HUGO MÜNSTERBERGS
„THE PHOTOPLAY“
- 161 HUGO MÜNSTERBERG**
WARUM WIR INS KINO GEHEN [1915]
- 171 EDITIONSNOTIZ**
- 172 BIOGRAPHISCHE HINWEISE**
- 174 DRUCKNACHWEIS**
- 175 ABBILDUNGSNACHWEIS**