

EINBRUCH DES REALEN IN DEN SYMBOLISCHEN RAUM. Medien als Subjekt und als Objekt des Authentischen

[Einleitung]

Der kalte Blick der Medien
Wenn Medien sich offenbaren
Rauschen und *Eigenrauschen*
Testbilder, TV-Rauschen
Störung als Information: *The Truman Show*

[Einleitung]

Beginnen wir mit dem klassischen Radioempfang oder Fernsehbild. Am Anfang entbirgt sich das technische Medium in seiner Authentizität, nämlich als Störung; am Ende erweist sich das Medium als selbst-flexiv über diese Signatur medialer Authentizität, indem es eine technische Störung als dramatisches Motiv in die mediale Botschaft selbst einführt - eine Authentifizierung zweiter Ordnung. Der ganze Unterschied liegt zwischen signaltechnischer Authentizität versus diskursiver Authentifizierung.

Zunächst ein Beispiel für mediale Authentizität, ein Ausschnitt aus dem Werk der Filmemacher Harun Farocki und Andrej Ujica *Videogramme einer Revolution*: den entscheidenden Moment der rumänischen Revolution vom Dezember 1989. Hier „erscheint Geschichte fast wie eine Fehlfunktion des medialen Apparats“¹, im Zusammenbruch des Fernsehbilds von Ceaucescu während seiner letzten öffentlichen Rede auf dem Balkon seines Staatspalasts in Bukarest. Achten wir vor allem auf die Einblendung "Direktübertragung" (*Transmissume directa*), als das Bild des Diktators buchstäblich auf dem Monitor zusammenbricht.

"Die Fähigkeit, ein Ereignis live zu übertragen, d. h. das Zeitintervall der Übertragung gegen Null konvergieren zu lassen, zeichnet das Fernsehen gegenüber anderen Medien aus. Wenn es keine Differenz zwischen der Zeit der Produktion und der Zeit der Reproduktion gibt, erlangen Ereignisse Autonomie gegenüber den sie definierenden Zeit- und Raumkoordinaten. <...> Da, laut Informationstheorie, der Informationswert eines Ereignisses sich indirekt proportional zur Wahrscheinlichkeit des Ereigniseintritts verhält, hat die Störung einen enorm hohen Informationswert und ist nicht redundant. Ein hochgradig unwahrscheinliches Ereignis hat „Störcharakter“, der im Falle des Ceaucescuschen Bildzusammenbruchs am 21. 12. 1989 die produktive und eigendynamische Kraft eines Prager Fenstersturzes hatte."²

¹ Baumgärtel 1998: 190. Hier wird konkret, was medienwissenschaftlich längst aufgespürt wurde; siehe Albert Kümmel / Erhard Schüttpelz (Hg.), *Signale der Störung*, München (Fink) 2003

² Aus einer Hausarbeit der Studierenden der Medienwissenschaft Elisa Barth, Bauhaus-

Authentisch ist jeder Moment, in dem das Reale in den symbolischen Raum einbricht. Hochtechnische bilden Medien nicht nur den Schauplatz von Strategien der Authentifizierung oder gar Re-Authentisierung, sondern vermögen auch ihrerseits Subjekte des Authentischen zu sein. Sie verfügen selbst über eine Art Unbewußtes, in dem das Authentische sich als Aufzeichnung und/oder als Störung manifestiert.

Der kalte Blick der Medien

Der philosophischen Anthropologie ist es lange Zeit gelungen, den Begriff der Authentizität an individuelle Wahrnehmung zu binden. Im 19. Jahrhunderts aber vollzieht sich eine Gegenreaktion darauf: Individuen entdecken anhand technischer Medien die Lust, von ihrer eigenen subjektiven Wahrnehmung befreit zu werden. Die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston nennt es dies die Vorstellung einer „mechanischen Objektivität“, welche auf die Ausschaltung aller Formen des menschlichen Eingriffs in die Natur abzielt: Keine anthropologische, d. h. ästhetisierende Verfälschung der Daten, sondern mediale *aisthesis* - kulminierend im Photoapparat (auch wenn dessen Detailgenauigkeit zuweilen noch zu wünschen übrigließ). Symptomatisch dafür ist nicht nur der Diskurs der Photographie als Abbild von Wirklichkeiten, sondern der Beweggrund für die Erfindung der Photographie selbst: "Es ging <...> um Authentizität: Allein durch die Art und Weise, wie der Fotoapparat funktionierte, schuf er die Illusion eines nicht durch menschlichen Eingriff vermittelten Abbilds."³ William Henry Talbot hält 1839 vor der Royal Society seine Abhandlung *Bericht über die Kunst des Lichtbildzeichnens oder des Verfahrens, mit dessen Hilfe natürliche Gegenstände dazu gebracht werden können, ohne Dazutun des Stiftes eines Künstlers sich selbst abzuzeichnen*. „Er war sich dessen voll bewußt, daß Fotografie eine Art Automatisierung bedeutete, welche die syntaktischen Methoden mit Feder und Bleistift ausschaltete“⁴. Photographie registriert passionslos - Kunst wie technische Bilder, Profanes wie Poetisches. Etwa die Photographie eines Häuserpanoramas:

"Ein wahrer Wald von Schornsteinen säumt den Horizont: Denn das Instrument registriert alles, was es wahrnimmt, und einen Schornsteinaufsatz oder einen Schornsteinfeger würde es mit der gleichen Unparteilichkeit festhalten wie den Apoll von Belvedere."⁵

Universität Weimar 2002

³ Lorraine Daston, Die Kultur der wissenschaftlichen Objektivität, dtsh. in: Science + Fiction. Zwischen Nanowelt und globaler Kultur, hg. v. Stefan Iglhaut / Thomas Spring, Berlin (Jovis) 2003, 45-64 (60)

⁴ McLuhan 1964/68: 207

⁵ William Henry Fox Talbot, Der Zeichenstift der Natur, in: Die Wahrheit der Photographie, hg. v. W. Wiegand, Frankfurt/M. 1981, 61

Im Verbund damit steht die Emergenz sogenannter „selbstschreibender Maschinen“ - als reale Apparaturen und als diskursives Phantasma. Der Pariser Arzt Etienne-Jules Marey etwa (1830-1904) entwickelte einerseits den Sphymograph, den mechanischen Pulsaufzeichner. Als Physiologe entwickelt er später Aufzeichnungsgeräte, welche - allerdings erst aus der Retrospektive - cinematographisch *avant la lettre* operierten: das photographische „Gewehr“ zur ultraschnellen Aufnahme des Flügelschlags von Vögeln etwa. Damit wird der Begriff von Authentizität radikal in die Welt der Maschinen verlagert. Selbstschreibende Maschinen (vom Smyograph über Grammophon und Film bis zur elektronischen Kamera) *vermitteln zwischen* dem Realen (Physik) und dem Symbolischen (Schrift). Als regelgeleitete, gar rückkoppelbare Mittler und Dazwischen erfüllen sie genuin mediale Funktionen. "Nur das Meßbild ist richtig" (Albrecht Meydenbauer).

In der Störung aber spricht das Medium am authentischsten. Unterbrechungen, Bugs und Rauschen in Kunst und Medien erinnern daran. „*Naturgetreue Wiedergabe* ohne störende Nebengeräusche ist die Qualitätsforderung an die Schallkonserve" (Dominik), doch erst im Störgeräusch spricht sich die Wirklichkeit des Mediums, anstatt hinter seinen referentiellen Realitätseffekten der Wiedergabe einer äußeren Wirklichkeit (frei nach Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*) zu verschwinden.

Im Stocken und im Abbruch der Rede manifestiert sich das authentische Zeugnis als Symptom eines Undarstellbaren. Die Unterbrechung gilt seit der antiken Rhetorik als Figur des Erhabenen. Korrespondieren damit buchstäbliche Sprachstörungen (etwa die Aphasie) und ihre ästhetische Bewältigung in der Literatur? Als die Nachrichtensprecherin des ungarischen Staatsfernsehens 1968 die Beteiligung von Truppen des Warschauer Pakts, also auch ihres Staates, in der Tschechoslowakei bekanntzugeben hatte, war sie über das, was sie zu verkünden hatte, so irritiert, daß sie nachher wochenlang in Sprachlosigkeit verfiel - ein "anderer Zustand in Anlehnung an den antiken Begriff des *enthusiasmos*. Spricht sich das Medium buchstäblicher Sprache selbst, wenn unter Verzückung Glossolalie zustandekommt?

In technischen Medien ist die Störung zum Grund medialer (Auto-)Repräsentation geworden. Die Unterbrechung, die Störung, die Interzeption werden selbst zu einer Erkenntnisfigur: Erst wo Medien Widerstand leisten, werden sie als Medium sichtbar. Betreiben technische *breakdowns* also veritable Medienarchäologie? Martin Heidegger zufolge entbirgt sich das Wesen der Technik im Moment des Versagens, in der Unverwendbarkeit eines Werkzeugs.

Dies wirft radikal die Frage nach der Art des Wissens auf, das wir von Medien haben können. Versuchen wir uns also an einer Epistemologie, einer Erkenntnislehre der Störung als Signatur des Authentischen (im Anschluß an die Informationstheorie, denn nur die Störung ist nicht-redundant). In der Störung spricht das

Medium selbst. Die Störung ist der kleine Moment, in dem sich das Medium an unser Verständnis von Authentizität adressiert.

Wenn Medien sich offenbaren

Im Moment der unredigierten Direktübertragung der Terroristenattacke auf die Twin-Tower des World Trade Center in New York / Manhattan am 11. September 2001 über den Nachrichtenkanal CNN wurde es offenbar: Die Unterbrechung gilt seit der antiken Rhetorik als Figur des Erhabenen. Im Stocken und im Abbruch der Rede, im Einbruch des Körpers in den Fluß der Erzählung, manifestiert sich das authentische Zeugnis, also Symptom eines Undarstellbaren. Einbruch von Realzeit / Zeit als Parameter des Realen: Die Katastrophe repräsentiert „that which cannot be contained within <...> an ordering of temporality“⁶; gerade für das Fernsehen ist sie damit das Gegenteil des Archivs. Wir erinnern uns an die extrem merkwürdigen Bilder von nächtlichen Reportern im vergangenen Irak-Krieg, die in Nahaufnahme über Satelliten-Bildtelefon berichteten, wie etwa in der *n-tv*-Berichterstattung vom April 2003. Schemenhaft und digital verwackelt (wie ein stockender Pixelfluß: Womöglich ist auch das simuliert, der Authentizität wegen), sehr dunkel, mit grün hervorstechenden Augen wie auf einem Photo mit Blitzlicht. Hätte VISOMAT nicht besser machen können.⁷

Damals bin ich sofort zum Videorecorder gehechtet, um diese Momente von Störung und *break-down* zu fixieren - denn darin offenbart sich das Medium. In der Störung zeigt sich die *facies hippocratica*, das Antlitz, die Fratze des Realen. So hieß eine Tagung an der Medienfakultät der Bauhaus-Universität Weimar „Störzeichen: *Das Bild angesichts des Realen* (Oktober 2001). Der Begriff des Realen ist die Herausforderung jeder symbolischen Ordnung. Von dem Moment an, wo mit der Photographie technische Codes an die Stelle kultureller Codierungen in der Malerei treten, wird die Bildfläche empfänglich für Signale, die nicht mehr Zeichen, sondern schlicht Signale sind. Ein Effekt dieses Einbruchs ist die Irritation der *Ordnung der Bilder*.

Im Film *The Matrix* - daran erinnerte in diesem Zusammenhang jüngst Slavoj Žižek - begrüßt der Anführer des Widerstands, Morpheus, den aus der virtuellen Illusion in den Ruinen Chicagos aufgewachten Protagonisten mit den Worten: "Willkommen in der Wüste des Realen." Die technischen Medien haben, wie es scheint, die rhetorische Figur des Erhabenen übertragen in eine epistemologische Situation. Jeder klassische Filmriß erinnert uns daran: Verschärft gilt für jene künstlichen Welten, die als das Imaginäre technischer Medien operieren, daß erst das technische Breakdown die Illusion transparent macht.

⁶ Mary Ann Doane, Information, Crisis, Catastrophe, in: Patricia Mellencamp (Hg.), *Logics of Television. Essays in cultural criticism*, Bloomington / Indianapolis (Indiana UP) 1990, 222-239 (233)

⁷ E-Mail Sebastian Klotz (Berlin), 27. März 2003

In der Radio- und TV-Ästhetik des "live" ist erst die Störung Signatur des Authentischen; bereits in der Konzeption von Kunst als Mimesis, als Nachahmung der Wirklichkeit in der Poetik des Erzählens, klingt - alternativ zur dramatischen Darstellungsform - die direkte, unmittelbare, distanzlos-überzeugende Form der Mimesis als Mittel zur vollkommenen Täuschung. Der Mimetiker wählt, Plato zufolge, "den Donner, das Rauschen des Windes und Hagels, das Krächzen der Achsen und Räder, den Ton der Trompeten und Flöten und Pfeifen und aller Instrumente, dazu noch die Stimmen der Hunde und Schafe und Vögel."⁸

Rauschen und *Eigenrauschen*

Mediale Authentizität liegt zunächst auf der Ebene von Materialitäten, nicht der Inhalte. Niklas Luhmann bestimmt die Realität der (Massen-)Medien, „ihre reale Realität“, unter Verweis auf ihre eigenen Operationen: „Es wird gedruckt und gefunkt. Es wird gelesen. Sendungen werden empfangen.“ Allerdings sieht er - im Unterschied zur Medienarchäologie - sogleich wieder von den *Materialität der Kommunikation* abzugehen: „Dennoch wollen wir die Arbeit dieser Maschinen und erst recht ihr mechanisches oder elektronisches Innenleben nicht als Operation <sc. von Kommunikation> im System der Massenmedien ansehen.“⁹ Vielmehr nennt er das „Konzept der Irritation“ als integrativ für den Informationsbegriff der Massenmedien - die Registrierung eines Unterschieds, „der sich als Abweichung von dem einzeichnet, was schon bekannt ist“: auf der Höhe der Informationstheorie.

Der Begriff des *pink noise* meint die Störung von Information; anhand des medialen *Kanals* läßt sich nachweisen, wie beim Kanalisier(t)en sogenanntes *Ein<->rauschen* auf- oder eintritt. Max Benses Informationsästhetik hat kunsttheoretisch darauf reagiert. "Eine Störung aber ist immer nur relativ zu einem Standard, wie wir ihn setzen"¹⁰ - und das gilt auf technischer wie diskursiver Ebene. In elaborierter Form spürt die Kunst dem Einbruch des technisch Realen als Störelementen medialer Illusionen nach und macht sie selbst zum Objekt ästhetischer Experimente.

Im Rauschen findet man die Spannung zwischen Information und Interferenz in stark verdichteter Form vor. Wo kulturelle Zeichensysteme weiter anwachsen, kann man Rauschen metaphorisch als etwas verstehen, das mit traditioneller kultureller Information interferiert, aber auch neue Bedeutungsfelder eröffnen kann. Doch je mehr etwas rauscht, desto weniger verfügt das

⁸ Plato, *Der Staat (Politeia)*, 3. Buch, § 397a. Siehe Andreas Solbach, *Evidentia und Erzähltheorie. Die Rhetorik des anschaulichen Erzählens in der Frühmoderne und ihre antiken Quellen*, München (Fink) 1994, 66

⁹ Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, Opladen (Westdeutscher Verlag) 1995, 7, unter ausdrücklichem Verweis auf Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1988

¹⁰ Christoph Hubig, *Mittel oder Medium? Technische Weltgestaltung und ihre verkürzten Theorien*, in: *Jahrbuch 4 (Thema: Entwerfen)* der HdBK Braunschweig, Köln (Salon) 2000, 71-83 (71)

kulturelle Gedächtnis über den Zugangscode.

Zugleich scheinen technische und kognitive Irritationen gerade das Reizauslösende am (massen-)medialen *Entertainment* zu sein. Nichts anderes meinte der Sensationscharakter emergierender Medien wie Film und Fernsehen, bevor er in Programm übergang. Hinter allen Formen der medialen Unterhaltung birgt sich die Drohung der Bild- und Tonstörung, und nach Programmschluß sehen oder hörten wir Rauschen. Noch einmal: Erst wo Medien Widerstand leisten, werden sie als Medium sichtbar. Technische *break-downs* betreiben also veritable Medienarchäologie. Bedarf es selbst eines rauschhaften Zustands, um solche Effekte medienarchäologisch wahrzunehmen? Am Ende stehen die Interferenzen von *communication + errors by technical causes* und *communication + error by human causes*.

In chaotischen Zuständen liegt eine nachrichtentechnische Chance, wenn man sie in den Griff bekommt. Etwa in der Nachrichtenübermittlung per chaotischem Laser; hier werden "sinntragende Wellen" durch ein chaotisches, daher sinnloses optisches Rauschen anderer Wellen maskiert. Jeder Laser hat neben seinen berechenbaren Eigenschaften ein chaotisches Eigenrauschen, das normalerweise minimiert wird. "Man kann es aber auch verstärken" (Heimann).

Einer Medienarchäologie des technischen Bildes entspricht von Anfang an auch ein Fehlerprotokoll technischer Bildstörungen. "Statt der gewünschten Abbildung der Welt liefert der Apparat nur eine Abbildung seiner eigenen Materialität. Was in der Übertragung unsichtbar bleiben sollte - nämlich das technische Medium dieser Übertragung selbst - kommt jetzt zum Vorschein und stört den Fluß der Information. Am Beispiel der Fotografie erzählt der Vortrag von diesen Effekten eines Rauschens, das stumm hinter der Oberfläche der Bilder haust und von Zeit zu Zeit als Störung zum Vorschein kommt." (Peter Geimer, Berlin)

(Grund)Rauschen: Nicht allein in der Ereignishaftigkeit der Störung, sondern in der Nachhaltigkeit von Grundrauschen äußert sich Information über das überhaupt-Dasein des Mediums als Botschaft, daß es funktioniert; im Rauschen erinnert sich das Medium, im Rauschen spricht (sich) das Medium. Das Medium als Botschaft: Damit sind wir wieder bei Marshall McLuhan. "Heiße" Medien mit hoher Auflösung sind "niedrig in der Beteiligung und kalte Medien hoch in der Beteiligung oder Ausfüllung durch die Zuhörer".¹¹ "Die Aufheizung eines einzigen Sinnes führt tendenziell zur Hypnose und die Abkühlung aller Sinne tendiert zur Halluzination" <McLuhan 1994: 32>.

Im 19. Jahrhundert arbeitet die Photochemie weiter am Bild, verrauscht es, ver- oder zerstört es. Hier handelt es sich nicht um irgendwie intendierte, bewußt kodierte "Signale" der Störung, sondern um das Impulsive der Physik selbst, die originäre Störung - das, was Rechner nach wie vor nicht zu kalkulieren vermögen.

¹¹ Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extension of Man*, Cambridge / London 1994, 22f

"Signal oder Rauschen" (Foucault)? Hier bildet sich nicht etwas ab, sondern schlicht ein, originäre photographische Inskription. Photographien beginnen hier die Spuren ihrer eigenen Materialität aufzuzeichnen (Peter Geimer), was dem hermeneutischen Blick des 19. Jh. unerträglich erscheint. So daß photographische Bewegungen als Botschaften (spiritistische etwa) entziffert werden - ganz analog zu den Operationen der Historiker, die sich als Adressen selbst unbeabsichtigter Überlieferung setzen. Der photographischen Platte (er)scheint alles gleichgültig¹²; sie vermag nicht einmal zwischen Störung und Nicht-Störung zu unterscheiden. In seinem Aufsatz "Ding und Medium" insistiert Fritz Heider 1921 darauf, daß mediale Übertragungen (Lichtstrahlen etwa) "Kunde von Dingen geben".¹³ Doch welche Kunde? "Der Wahrnehmungsapparat macht <...> das Ding auch dort wieder zu einem einheitlich wirkenden, wo es nur mehr durch ihm zugeordnete falsche Einheiten wirkt. Durch die Sinnesapparate werden diese falschen Einheiten wieder zu echten Einheiten" <ebd., 332>.

Testbilder, TV-Rauschen

Fernsehen emergiert als *medienepistemisches* Objekt aus einem Prozeß fortwährender Störung und Entstörung, von Ungleichzeitigkeit in der Signalübertragung und deren Synchronisation (Christian Kassung). Dies produziert Dissonanzen, Störungen zwischen der physiologisch subliminalen und der kognitiven Bildwahrnehmung - das, was Leibniz die „petits perceptions“ nennt. Das Wesen des Fernsehens ist Rauschen, asemantisch:

"Schalten Sie ein. Entspannen Sie sich. Es beginnt mit dem Ton, mit der Musik. Sie hören Stimmen. Der Bildschirm beginnt aufzuleuchten, verlöscht, das Bild erscheint. Das ist es, das Fernsehen. Schauen Sie ihm ins Angesicht"¹⁴

- das Interface, die reine *Sendung*. Darunter täglich eine Stunde *Rauschen*, wo *trash* nicht das Signifikat, sondern der Signifikant des Mediums Fernsehen ist: Sendung, nicht Programm. Hier wird das Mikro-Programm selbst zur Medialität der *Sendung*, und Programm wieder zu dem, was es akut ist: Fernsehsignalübertragung. „Wir testen Bilder“ heißt das Motto des *Kunstfernsehens*.

Literatur vermag dieses Phänomen von Kulturwandel hin zu audiovisuellen, mithin rauschenden Umgebungen darzustellen, es „gewissermaßen sprachlich auffangen und semantisieren“ und so „die audiovisuellen Medien zur Rede“ zu stellen. Don DeLillos Romantitel *White Noise* von 1985 ist der Fernsehkultur entnommen;

¹² Peter Geimer, Bild und Bildstörung. Unfälle in der Fotografie, Vortrag im Rahmen des Kolloquiums *Signale der Störung*, Kulturwissenschaftliches Forschungskolleg "Medien und kulturelle Kommunikation", Universität Köln, 11./12. Juli 2001

¹³ Fritz Heider, Ding und Medium [1921], Wiederabdruck in: Pias et al. (Hg.) 1999: 319-333 (329)

¹⁴ Max Egly, Eintritt frei Fernsehen, hg. v. Jean-Pierre Moulin / Yvan Dalain, übers. v. Nino Weinstock, Lausanne (Ed. Rencontre) 1963, 240 (Schlußsatz)

er bezeichnet den sowohl akustischen als auch visuellen „Grundlärm“ eines eingeschalteten Fernsehapparats ohne Bild. Wobei *white noise* nicht Unsinn ist, sondern ein „unaufhörlicher Partikelstrom von Information <...> in ständiger Bewegung“.¹⁵ Tatsächlich transportiert das Rauschen permanent die Erinnerung an jenen medienarchäologischen Moment, als bei der frühen Entwicklung des Fernsehens die Bilder noch nicht technisch stabil waren, Ende der 20er Jahre (Baird etwa):

"In these early prototypes, a transmission could be considered successful as long as an image took shape against the choppy grey static. <...> But if these images rush to make a claim on reality, it rests on the fact of transmission - reproduction at a distance - not on the veracity of its representations."¹⁶

Nun das ästhetische Re-entry:

"In der zeitgenössischen Musik wie in der Fotografie verzeichnen wir „eine Tendenz der Rückkehr zu dem nicht perfekten Bild oder dem nicht perfekten Ton. Frühe Technoscheiben sind schlecht produziert auf Vinyl mit verstärktem Rauschen und Knacken; und das geht dann so weit, dass man nur noch so was hat wie Pink Noise, dass das Rauschen also wirklich an sich der Wert ist. Und man nur noch das Rauschen und das Dazwischen der Plattenrillen hört."¹⁷

So wird der technische Signifikant (besser: der Impuls) selbst zur Aussage. Im Rauschen spricht das Medium - die Grundlage eines transharmonischen Verständnisses von Musik auch in der Rap-Kultur (*scratching*). Zapping und Skratzen meinen *das Medium surfen*, transitiv; und hier gilt also für Medien, was Walter Benjamin für die Sprache anhand der (Auto-)Referentialität von Eigennamen geschrieben hat: daß sie nämlich primär sich selbst kommunizieren.¹⁸

Die digitale Nachbearbeitung der Video-Aufnahmen des Eichmann-Prozesses in Jerusalem in Eyal Sivans Film *Ein Spezialist* diente der Herstellung eines authentischen Verhältnis zwischen der Mimik der Protagonisten und dem Ton; so wurden alle Bewegungen geräuschsynchronisiert sowie die ursprünglich kaum zu hörenden Reaktionen aus dem Publikum im Gerichtssaal verstärkt und so verständlicher gemacht. "Analog verhält es sich zu dem nachhaltigsten auditiven Spezialeffekt des *Spezialisten*, bei dem der Ton von Eichmanns kratzendem Stift, als er sich Notizen macht, derart übersteuert wird, das dieser selbst wie eine Anklagerede klingt und damit das eigentliche Verbrechen Eichmanns - im wahrsten Sinne des Wortes - beschreibt."¹⁹

¹⁵ Edouard Bannwart / Daniel Fetzner, Reflexionen – die Wissensmembran, in: Ausstellungskatalog *7 Hügel / VI: Wissen*, Budde / Sievenich (Hg.), Berlin 2000, 27

¹⁶ Richard Dienst, *Still Life in Real Time. Theory after Television*, Durham / London (Duke UP) 1994, 20

¹⁷ Birgit Richard (im Gespräch mit Friedrich Kittler), Zeitsprünge, in: *Kunstforum International* Bd. 151, Juli-September 2000, 100-105 (104)

¹⁸ Dazu Christopher Fynsk, *The Claims of History*, in: *diacritics* vol. 22, fall/winter 1992, 115-126 (118)

¹⁹ Aus einer Hausarbeit des Studierenden der Medienwissenschaft Virgil Grymonprez, Ruhr-Universität Bochum 2001

Zwischen Fernsehprogramm und Verschwinden liegt der Moment des Ausschaltens, den John Hawk in seinem *Video Signal to Noise* (USA 1998) durch extreme Verlangsamung dieses Moments zum Thema gemacht hat: Was ist noch sichtbar im Moment des Ausschaltens eines laufenden Fernsehers? Das Medium wird im Testbild zum Inhalt, zum visuell buchstäblichen Programm (oder zum Prographen, in der Tradition der Echtfarben-Testtafeln der *Printmedien*). Das *Testbild des Fernsehens* funktioniert ganz in Dziga Vertovs Sinn strukturell ähnlich wie die Testbilder der Experimentalpsychologie, nur daß hier nicht Sinne vermessen werden, sondern Fertigungstoleranzen: "Es sind Bilder, die nicht entlang der Physiologie des Menschen, sondern entlang der Hardware von Maschinen entworfen sind."²⁰

Im Re-entry medialer Authentizität wird Störung "nicht als Unglück, sondern als ästhetischer Glücksfall" erlebt²¹; in diesem Sinne auch Bill Viola frühes Videoband mit dem treffenden Titel *Information* (1973). Vielleicht verrät sich Videozität ja erst im Moment der (Bild-)Störung. Das Verrauschen ist eine spezifische Qualität des Videobilds - und zwar nicht als Ausnahmezustand, sondern als Regel:

Musikalisch gesprochen, ist die physische Erscheinung einer Sendung eine Art von Gesumme. Das Videobild wiederholt sich ständig selbst ununterbrochen im gleichen Frequenzbereich. Dieser neue allgemeine Zustand des Summens stellt eine bedeutende Verschiebung in unseren kulturell abgeleiteten Denkmodellen dar <Viola 1993: 26>

- parallel zur mathematischen Theorie der Information, die nicht von Text und Interpretation, sondern von einer *signal-to-noise-ratio* aller Kommunikationsakte ausgeht.

Ganz im Sinne Terry Winograds sind es gerade die Störungen (*breakdowns*), welche die Natur einer Praxis enthüllen.²² TV ist ein Funkmedium, und es wäre schön, nicht nur in Inhalten, sondern auch in der Materialität der Sendungen zappen zu dürfen. Das Proto-TV erinnert gerade mit seinen technischen Defekten den Betrachter drastisch an seine Medialität, die im perfektionierten Empfang zum ästhetischen Verschwinden gebracht ist „und bei manchen eine gefährliche Hypnose“ erzeugt. „Seine zeitweiligen Bildstörungen bewirken, daß man sich anstrengt, besser zu sehen“ <ebd., 8> - das *kalte Medium TV* (nach McLuhan) erzwingt also in seiner Medialität zunächst noch aktive Zuschauerpartizipation nicht auf inhaltistischer („interaktiver“), sondern medienarchäologischer Ebene. Kaum sind diese technischen Interferenzen zum Verschwinden

²⁰ Aus dem Exposé zu: Claus Pias (Hg.), *Kulturfreie Bilder. Zur Ikonographie der Voraussetzungslosigkeit*, demnächst Berlin (Kulturverlag Kadmos)

²¹ Wulf Herzogenrath, *Der Fernseher als Objekt. Videokunst und Videoskulptur in vier Jahrzehnten*, in: ders. u. a. (Hg.), *TV-Kultur. Das Fernsehen in der Kunst seit 1879*, Amsterdam / Dresden (Verlag der Kunst) 1997, 110-123 (113)

²² Terry Winograd, *Understanding computers and cognition*, Norwood, N. J. 1986

gekommen, bemüht sich die Medienkunst um ihr arbiträres *re-entry* - Nam June Paiks elektrotechnischen Modulationen des TV-Bildes.

An die Stelle der TV-Sendung und des Programms treten DVB (Digital Video Broadcast) und der Strom, sehr buchstäblich. In der italienischen Version von *Big Brother* wird ein Pay-TV-Sender mit dem sprechenden Namen *Stream* die Direktübertragung der Experimentalanordnung vornehmen und damit den Effekt der Internet-Webcams wieder ins Medium TV zurücktransportieren.²³ Das andere Extrem - das Gegenteil von Echtzeit-Experimenten mit Lebenwesen in Containern - ist die filmische Langzeit-Dokumentation *Berlin - Ecke Bundesplatz* von Detlef Gumm und Hans-Georg Ullrich, die in sechs neunzigminütigen Filmfolgen für das Fernsehen zusammengefaßt wurden.

Störung als Information: *The Truman Show*

„The death associated with catastrophe ensures that television is felt as an immediate collision with the real <...> - bodies in crisis, technology gone awry“ <Doane 1990: 238>. Und wie kommt es zu diesem unmittelbaren Kontakt bildelektronischer Medien zum Realen? „Bilder haben <...> Anteil am Unbewußten.“²⁴ Dies gilt nicht nur für poetische Bilder, sondern auch die Nachrichtenbilder von Katastrophen. In der Katastrophentheorie (René Thom), „catastrophy is defined as unexpected discontinuity in an otherwise continuous system“ <Doane 1990: 228>. Was hindert unsere Kultur eigentlich immer noch daran, in losen Kopplungen zu denken statt in festen?

Foucault hat einmal davon gesprochen, dass die Gesellschaft Angst hat vor dem „großen, unaufhörlichen und ordnungslosen Rauschen des Diskurses“ und wie sie aus lauter Angst davor immer wieder Anfänge setzen mochte, wie dagegen er am liebsten gar nicht anfangen, sondern sich am liebsten einfach wie hineingleiten lassen würde in dieses große, unaufhörliche ordnungslose Rauschen der Welt.²⁵

Synästhetisch korrelieren damit Wolken, Chiffren des Sublimen. Der blutüberströmte zusammengesunkene Fürst Andrej Bolkonskij erblickt am Ende der Schlacht von 1805 in Tolstojs *Krieg und Frieden* "leise dahinschwimmende Wolken" mehr als sein Idol Napoleon, das gerade an ihm vorbeireitet und ihn anspricht: "Aber er hörte die Worte nur so, wie er das Summen einer Fliege gehört hätte. Er interessierte sich nicht für die Worte <...>"; vielmehr für das Blau des Himmels. An die Stelle des (Welt)Geists rückt *aisthesis materialis*, wie sie Tolstoj in einem langen geschichtsphilosophischen Exkurs darlegt.²⁶

²³ Meldung in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung v. 14. Juni 2000

²⁴ Helga Nowotny, Das Sichtbare und das Unsichtbare. Die Zeitdimension in den Medien, in: Mike Sandbothe / Walther Ch. Zimmerli (Hg.), Zeit - Medien - Wahrnehmung, Darmstadt (Wiss. Buchges.) 1994, 14-28 (26), unter Bezug auf: Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, Paris 1958

²⁵ Rolf Vollmann, Was war am Anfang?, in: *Die Zeit* v. 5. Januar 2000, 35

²⁶ Leo Tolstoj, *Krieg und Frieden*. Roman, Bd. 1, Berlin 1928,

Enden wir mit dem Film *The Truman Show* (Oliver Stone); hier werden wir der ganzen Skala von Störung bis Rauschen einsichtig. Erst ein auf dem Himmel herabfallender Scheinwerfer (für Sonne / Mond) weist den Protagonisten als Störung auf die simulierte Welt, in die er seit seiner Geburt hineinversetzt ist, hin. Am Ende rammt sein Segelboot den blauen Horizont, der sich als Leinwand entpuppt: Ein/bruch des Realen, das sich - frei nach Lacan - immer erst im Riß zeigt. Nach dem endlich selbst-bewußten Ausstieg Trumans aus der Show bricht die TV-*real-life-soap* ab; der Film selbst endet mit weißem TV-Rauschen. Diese Störung ist unsagbar in der symbolischen Ordnung der Buchstaben, also muß sie gezeigt werden - videographisch.