

Hinzuzufuegen:

Auf Seite 1 nach "Fernsehns gekommen", also nach der 5. Zeile von unten, der folgende Absatz:

Als ein Beispiel fuer diese autonomisierenden Tendenzen bei grundlegender Untersuchung des Phaenomens kann die "Welt als Phantom und Matri<sup>ze</sup>" in "Die Antiquiertheit des Menschen" von Guenther Anders dienen. Dort wird das Fernsehns einer glaenzenden und tiefschuerfenden ontologischen Analyse unterworfen und Aspekte werden zu Tage gefoerdert, welche noch heute, nach beinahe zwanzig Jahren der Entwicklung des Tvs einerseits, und der TV-analyse andererseits, das Anderssche Essay zu einer Fundgrube machen. Und doch wird dort das Phaenomen nicht durchblickt, weil naemlich <sup>nicht</sup> hinter ihm stehende Mensch, sondern nur der vor ihm sitzende, erblickt wird. Dadurch gewinnt das Fernsehns einen transhumanen Charakter und wird fuer nur menschliche Eingriffe unzugaeenglich. Wider den eigenen Willen leistet daher dieses Essay dem verfremdenden Einfluss des Fernsehns Vorschub. "Verteufeln ist Anbeten" (molussisch).

Auf Seite 18 nach "ist dafuer bezeichnend", also nach der 6. Zeile von unten der folgende Satz:

Einen weiteren Test fuer den Widerstand der Systembesitzer wird die juengst unternommene Einfuehrung des Kabels in Hamburg bieten.

Auf Seite 19, am Ende des Aufsatzes, der folgende Absatz:

Allerdings muss diese Frage in einem Kontext gestellt werden, der sich vor unseren nicht begreifen koennenden oder wollenden Augen taeglich aendert. Der Begriff "entfremdete und einsame Masse", der so muehselig im Lauf der letzten Jahrzehnte ausgearbeitet wurde, muss vielleicht angesichts solcher Aenderungen aufgegeben werden. Die Bevoelkerungsexplosion hat ja naemlich nicht nur das Schwergewicht der Menschheit geographisch verlagert, sondern vor allem hat sie die Masse durch quantitative Steigerung qualitativ veraendert. Ein in vier bis fuenf Milliarden von Exemplaren verfuegbarer Mensch ist ein anderes Wesen als der "alte Mensch", wiewohl uns fuer diese sprunghafte Verwandlung noch viele Masstaebe fehlen. Eine solche Masse ist vielleicht nicht mehr "entfremdet und einsam", sondern hat ganz andere und noch nicht abzuschaeztende Eigenschaften. Eine dieser Eigenschaften ist wahrscheinlich ihr endemischer, (und periodisch epidemischer), Hunger. Die Frage also, ob man an der Funktion des Fernsehns etwas aendern kann, bekommt ihren prospektiven Sinn erst wenn man sich dessen bewusst wird dass in den Begriffen "Massenkommunikation" und "Massenkultur" das Wort "Masse" eine neue Bedeutung gewinnt, welche bei weitem noch nicht geklaert ist.

## VILÉM FLUSSER

Fernsehtechniker, Fernsehmanipulatoren, Videomanipulatoren, Kritiker, Theoretiker der Kommunikation, Soziologen, Philosophen und so weiter haben zu mindest einen ersten interdisziplinären Kontakt nehmen koennen, und wenn sich dabei das Problem nicht klaerte, so wurde doch allen bewusst, wie weit verzweigt es ist, und wie tief die Wurzeln sind, mit denen es im Boden unserer Kultur haftet. (Das Fehlen psychologischer Mitarbeit war dabei uebrigens zu bedauern).

Der Autor der vorliegenden Abhandlung hat an der Konferenz teilgenommen. Sein Beitrag bestand im Versuch, die phaenomenologische Methode auf das Phaenomen "Fernsehn" anzuwenden. Und zwar nicht so sehr auf das Fernsehn als "Kommunikationsstruktur", also auf jenes Gefuege, das Sender und Empfaenger von Botschaften umfasst und ueber beide hinausgeht. Sondern auf das Fernsehn, so wie es sich dem Empfaenger bietet, also als Kiste in einem Wohnraum. Die Absicht dabei war, das "Wesen", (eidos), des Phaenomens "Fernsehn" vom Standpunkt des Empfaengers aus zu ueberraschen. Selbstredend bietet dieses "Wesen" vom Standpunkt des Senders, des Uebermittlers und so weiter andere, in dieser ~~Arbeit~~ <sup>Arbeit</sup> nur gestreifte, Aspekte.

Die phaenomenologische Methode ist im Grunde eine spezifische Schau der Dinge, die darauf abzielt, an ihnen Aspekte aufzudecken, welche der ueblichen Schau durch Gewohnheit verdeckt sind. Wenn man mit dieser Methode die uns umgebenden Dinge anschaut, dann kann man sie in drei Gruppen ordnen, (wenn auch dieses Ordnen immer prekaer bleibt). Naemlich in Dinge, hinter denen sich menschliche Entwuerfe verbergen: die "erzeugten" Dinge, die man in ihrer Gesamtheit "Kultur" nennen koennte. In Dinge, hinter denen solche Entwuerfe nicht zu entdecken sind: die "gegebenen" Dinge, die man in ihrer Gesamtheit "Natur" nennen koennte. Und in Dinge, in denen sich der Beschauer selbst erkennt, weil sie ihm nicht Widerstand leisten, (also keine echten "Dinge" sind), sondern den Beschauer ihrerseits zu erkennen versuchen: die "anderen", die man in ihrer Gesamtheit "Gesellschaft" nennen koennte.

Wendet man diese Methode auf die Fernsehkiste an, dann erweist sie sich ziemlich eindeutig als Instrument, als Werkzeug. Man kann hinter ihr einen menschlichen Entwurf entdecken. Dieser Entwurf ist das "Wesen", (eidos), der Kiste, und die Aufgabe des Untersuchers ist es, dieses Wesen so klar wie moeglich ins Bewusstsein zu ruecken. Nicht nur, um die Kiste zu "erkennen", sondern vor allem, um sie wesensgerecht, als Werkzeug das sie ist, zu verwenden. Es zeigt sich dabei uebrigens sofort, dass die erwahnten Tendenzen zu einer Autonomisierung des Fernsehns Folgen einer Projektion des "anderen" in das Phaenomen des Fernsehns sind, und also sein Wesen verdecken. Sie sind von vorn herein als "schlechter Standpunkt" zu verwerfen.

## VILÉM FLUSSER

Um das Resultat der Untersuchung vorwegzunehmen: sie erweist, dass der gegenwaertige Gebrauch des Fernsehns dem ihm zu Grunde liegenden Entwurf zuwiderlaeuft, dass man es in diesem Sinn misbraucht, und dass, wenn man es seinem Wesen gemaess gebrauchen wuerde, seine Funktion eine ganz andere, (und mindestens ebenso wichtige wie die gegenwaertige), waere. Dies muss allerdings etwas praezisiert werden. Wenn man einen Hammer verwendet, nicht um Naegel in die Wand zu schlagen, sondern um anderen die Koepfe einzuschlagen, dann hat man den Hammer in gewissem Sinn richtig verwendet. Er funktioniert bei diesem Gebrauch sehr gut, also ist dieser Gebrauch eine der ihm inhaerenten Moeglichkeiten. Und doch ist es ein Misbrauch. Denn es ist charakteristisch fuer menschliche Entwuerfe, dass sie Absichten verfolgen. Sie haben "ethische" Dimensionen. In der Absicht des Entwurfs, der dem gegenwaertigen Hammer zu Grunde liegt, ist es nicht, Koepfe einzuschlagen. (Allerdings hat es in der Vergangenheit einen Hammer mit solcher Absicht gegeben, und dies beweist die Problematik aller "ethischen" Fragen.) Die gegenwaertige Verwendung des Fernsehns ist nicht ein funktioneller, sondern ein "ethischer" Misbrauch dieses Werkzeugs.

Der gegenwaertige Gebrauch des Fernsehns ist kurz so zu skizzieren: es wird verwendet, um den Empfaenger seiner Botschaften zu einem spezifischen Verhalten zu fuehren, naemlich zum Verbrauch jener physischen und geistigen Gueter, an denen die Besitzer des Fernsehsystems interessiert sind. Dabei ist festzustellen, dass dieser Gebrauch weitgehend unabhaengig ist vom politischen, sozialen und oekonomischen System, in dem er sich abspælt. Mit anderen Worten: grundsaeztlich funktioniert das Fernseh in Amerika, Europa, Russland, der dritten Welt, (aber vielleicht nicht in China), auf die gleiche Weise. (Dies ist uebrigens eine der Mitursachen zur Tendenz, das Fernseh zu autonomisieren.) Die Frage, warum der Gebrauch des Fernsehns weitgehend von "Ideologien" unabhaengig zu sein scheint, soll hier unbeantwortet bleiben. Es ist aber klar, dass sie ein gruendliches Studium erfordert. Denn die Antwort, der Gebrauch des Fernsehns liege in seinem Wesen, ist, wie gesagt, und wie die Folge zu beweisen sich bemuehen wird, abzulehnen. Die Folge wird naemlich zu zeigen bemueht sein, dass die urspruengliche Absicht des Entwurfs zum Fernseh war, eine Art von Fenster zu schaffen, welches einen Ausblick auf die Welt dort draussen bietet, und erlaubt, mit den anderen dort draussen zu sprechen. Dies also ist, nach der These der vorliegenden Arbeit, das "Wesen" des Fernsehns. Und dieses Wesen wird, nach dieser These, in einer phaenomenologischen Schau der Fernsehkiste ersichtlich. Die Absicht der vorliegenden Arbeit ist also, kurz gesagt, zu einem radikal neuen Gebrauch des Fernsehns beizutragen, naemlich einem Gebrauch,

## VILÉM FLUSSER

der seinem Wesen entspricht, also der Absicht, nach der es entworfen wurde. Und dabei ist klar, dass ein solcher radikal neuer Gebrauch den Empfaenger der Fernsehbotschaft, also den "Menschen" tout court, aendern wuerde. Besser: durch diesen radikal neuen Gebrauch wuerde sich der Mensch selbst aendern. In diesem Sinn ist die Absicht dieser Arbeit eine revolutionaere zu nennen, (wenn naemlich "Revolution" jener Prozess ist, durch den sich der Mensch selbst aendert).

**B: Beschreibung:** Unter den Moebeln eines Wohnraums steht eine Kiste. Sie hat ein fensteraehnliches Glas und verschiedene Knoepfe. Werden die Knoepfe zweckmaessig behandelt, entstroemen der Kiste kino-aehnliche Bilder und Toene. Die Knopfbehandlung ist einfach, aber die Gruende, warum sie zum Funktionieren der Kiste fuehrt, sind nicht leicht ersichtlich. Ein solches System ist strukturell komplex und funktionell einfach. Nach der Spieltheorie kann man vier Systemarten, ("Spielarten"), unterscheiden. (Wobei "Funktion" die Summe der Regeln ist, die die moeglichen "Strategien" dem System gegenueber ordnen, und "Struktur" die Summe der Regeln, nach denen sich die Elemente des Systems ordnen.) Funktionell und strukturell einfache "Spiele", (wie zum Beispiel Ping-Pong oder der Hebel). Funktionell und strukturell komplexe Spiele, (wie zum Beispiel die Wirtschaft oder lebende Organismen). Strukturell einfache und funktionell komplexe Spiele, (wie zum Beispiel das Kartenspiel oder die Arithmetik). Und strukturell komplexe und funktionell einfache Spiele, (wie zum Beispiel das Fernsehensehen oder das Auto). Bei der letzten Art, besteht die Gefahr dass der "Spieler" zum Spielball des Spiels wird, weil er zwar ihm geheimnisvolle Kraefte zu meistern scheint, aber von diesen Kraeften, eben weil sie fuer ihn geheimnisvoll sind, verschluckt werden koennte. Es sind "magische" Spiele, (und die Magie ist fuer sie der Prototypus). Der "magische" Charakter des Fernsehens, (die Gefahr, das Verhaeltnis "Spieler-Spielzeug" umzuwenden), ist durch die Struktur der Fernsehkiste gegeben. — Die Raumbewohner sitzen um die Kiste in einem Halbkreis herum, um die ihr entstroemenden Bilder und Toene zu empfangen. Der Halbkreis, ("theatron"), ist eine Struktur, welche dem Kreis, ("amphitheatron"), zum Beispiel dem traditionellen Familienkreis, entgegensteht. Im Zentrum des Halbkreises, auf der "skene", steht ein Handelnder, (Aktoer, "drontes"), und in diesem Zentrum spielt sich die Handlung ab, ("drama"). Die im Halbkreis Sitzenden sind Zuschauer, (sie sind in der "theoria"). Der Kreis hingegen ist ein Platz, ("agora", "forum"), auf dem etwas, zum Beispiel Meinungen, ("doxai") ausgetauscht werden. Daher beruht die Meinung einiger Psychologen, das Fernsehensehen ersetze die traditionelle Mutter, auf einem strukturalen Irrtum. Sondern das Fernsehensehen fuehrt zu einer "Familienstruktur", welche radikal neu ist.

## VILÉM FLUSSER

Die Bilder und Toene, die der Kiste entstroemen, "bedeuten" etwas fuer die Empfaenger. Sie bilden einen "code", (wobei "code" ein System ist, in dem sich Symbole ~~regelmaessig~~ ordnen). Der Empfaenger kann die Bilder und Toene dekodifizieren, und so ihre Bedeutung, (ihre Botschaft), lesen. Der Typ des "code" ist fuer ein Verstaendnis des Fernsehns wichtig. Bis vor Kurzem verfuegte der Westen, (zum Unterschied vom Fernen Osten), ueber zwei Arten von "codes": ein- und zweidimensionale. (Von den dreidimensionalen, wie der Skulptur und der Architektur, ist hier abzusehen.) Zweidimensionale codes sind Bilder, welche ihre Bedeutung "abbilden", (zum Beispiel Landkarten und Gemaelde). Sie werden dank der Imagination, (Einbildungskraft) gelesen. Eindimensionale codes sind aus Punkten bestehende Linien, welche ihre Bedeutung "abtasten", (zum Beispiel das Alphabet und die gesprochene Sprache). Sie werden begrifflich, (konzeptuell), gelesen. Das Fernseh, (und der Film), ist ein code, in dem zweidimensionale Elemente, (Bilder), sich in eine Linie, (die Bildfolge), ordnen. Was ihr Lesen betrifft, hat dies eine ambivalente Folge. Es kann entweder eine neue Art Bildlesen sein, (also ein Rueckfall in den Analphabetismus). Oder aber ein Lesen sein, bei dem sich das begriffliche Denken auf die Ebene der Imagination hebt, und andererseits die Imagination die Struktur des begrifflichen Denkens annimmt. Beim heutigen Gebrauch der Television ist nur die erste Lesart moeglich. (Es sei auf meinen diesbezuglichen Artikel "Line and Surface" in "Main Currents", Januar 73, verwiesen.)

Nach ihrer Dekodifikation bedeuten die Bilder und Toene dem Empfaenger Ereignisse dort draussen. Diese Bedeutung wird aber nur gewonnen, wenn der Empfaenger einiges Wissen von der Struktur des Fernsehns ausklammert, (eine Ausklammerung, die ihm das Fernseh selbst weitgehend erleichtert). Er weiss, dass die Kiste mit einem "Kanal" genannten Glied an eine Stelle gebunden ist (an die Sendestelle), an der die Bilder und Toene von Spezialisten behandelt werden. Und dass dieses Glied nur ein Teil einer ihm nicht ganz ueberblicklichen Kette ist, welche die Kiste hoechst mittelbar mit den Ereignissen verbindet, die ihre Bilder und Toene bedeuten. Also weiss er, dass zwischen Bedeutung und Bedeutetem ein kostspieliger Prozess liegt, der von jemandem bezahlt wird, und dass dieser Jemand ein Interesse daran haben muss, welche Botschaft als Endprodukt dieses Prozesses herauskommt. Der magische Charakter der Kiste, (und einige noch zu erwahnende Aspekte), lassen den Empfaenger dieses Wissen fuer den Augenblick des Empfanges vergessen. Er liest die Botschaft der Kiste als direkte Vermittlung, ("medium"), zwischen sich und den Ereignissen in der Welt dort draussen.

Die Botschaft ist in verschiedenen Richtungen "gezielt", und einige davon sollen betrachtet werden. Ontologisch gibt die Botschaft vor, auf zwei Ebe-

## VILÉM FLUSSER

nen, naemlich als Darstellung und als Vorstellung der Welt, zu fliessen. In die erste Kategorie gehoeren Programme wie Wochenschau, Ansprachen von Polikern, und sogenannte "live shots". In die zweite Programme wie Filme und Fernsehspiele. Vom Standpunkt der Theorie der Kommunikation ist der Unterschied zwischen darstellender und vorstellender Botschaft dieser: Phaenomene werden durch ihre Symptome dargestellt, und durch Symbole vorgestellt, die bewusst oder unbewusst zu diesem Zweck vereinbart wurden. Zum Beispiel: das Zeichen "a" ist ein Symptom der Schreibmaschine und stellt sie dar, und ein Symbol einen spezifischen Laut, und stellt ihn vor. Da ein Symptom eine Folge des von ihm Bezeichneten ist, kann man aus ihm auf das Bezeichnete, seine Ursache schliessen. Aber ein Symbol kann man nur entziffern, wenn man an seiner Vereinbarung teilnimmt. Im gegebenen Beispiel: Jeder kann in der These vom Zeichen "a" auf die Schreibmaschine schliessen. Aber die Bedeutung des Symbols "a" liegt in seiner Konvention, und diese kann das Symbol einen Laut, einen arithmetischen Wert, einen logischen Begriff, usw. bedeuten lassen. Im Fall des Fernsehens liegt der Fall anders als im Fall des alphabetischen codes: im Alphabet kann man den symptomatischen Charakter der Zeichen ignorieren, und sich auf die symbolische Seite der Botschaft konzentrieren. Aber im Fernsehen kann man das nicht tun. Denn das Alphabet "stellt immer etwas vor", und es ist bei ihm gleichgueltig, was es "darstellt", (ob eine Feder, eine Druck- oder eine Schreibmaschine). Aber das Fernsehen stellt in manchen Faellen nichts vor, sondern ist nur eine Darstellung der Bedeutung seiner Botschaft.

Ontologisch gesehen ist der Unterschied zwischen Darstellung und Vorstellung dieser: Bei der Darstellung liegt die Botschaft auf der selben Wirklichkeitsebene wie seine Bedeutung, (Symptom ist mit Bezeichnetem kausal verbunden). Bei der Vorstellung gibt es einen Bruch zwischen der Ebene der Botschaft und ihrer Bedeutung, (Symbol ist mit Bedeutetem konventionell verbunden). Daher sind Darstellungen "wahr" oder "falsch", (echte und falsche Symptome), und Vorstellungen "fiktiv", (auf Vereinbarung beruhend). Das Kriterium zur Unterscheidung zwischen den beiden Botschaftsarten ist beim Fernsehen nicht aus der Botschaft selbst, sondern aus einem vom Fernsehen gelieferten Kommentar zur Botschaft zu ersehen. Alle Fernsehbotschaft hat einen fiktiven Charakter. Alle Bilder und Toene erscheinen, als waeren sie Symbole. Aber es gibt Kommentare, welche von einigen Bildern behaupten, sie seien Symptome. Zum Beispiel: man kann bei einem Bild einer Mondlandung nicht beurteilen, ob es im Laboratorium oder auf dem Mond aufgenommen wurde, und bei einem Bild eines Sportereignisses, ob es sich um Sportler oder Schauspieler handelt, welche Sportler vorstellen. Der Ansager gibt dem Lesenden den Schluessel. Aber er kann selbst ein Schauspieler sein, der einen Ansager vorstellt. Dadurch wird alles

## VILÉM FLUSSER

fiktiv, naemlich die ganze Welt, welche das Fernsehenn vorstellt, (auch wenn sie sie angeblich darstellt). Die Folge ist ambivalent zu werten: entweder verliert fuer den Empfaenger der Unterschied zwischen Wirklichkeit und Fiktion jede Bedeutung. Oder er ueberlaesst die Unterscheidung einem anderen. Beides sind Symptome einer pernizioesen Entfremdung.

Epistemologisch gibt die Botschaft ebenfalls vor, auf zwei Ebenen, naemlich der subjektiven und objektiven, zu fliessen. In die erste Kategorie gehoeren Werbungen, in die zweite alle anderen Programme. Die subjektiven Botschaften uebermitteln dem Empfaenger ~~BEWAHNUNGSVERHALTENSMODELLE~~ Verhaltensmodelle ~~ANNA~~, die im Interesse des Senders liegen. Die objektiven uebermitteln Erkenntnismodelle, (zum Beispiel Mondlandungen), und Erlebnismodelle, (zum Beispiel Filme). Die Theorie der Kommunikation <sup>unterscheidet</sup> diese drei Modelle formal: Verhaltensmodelle, ("normai"), sind Imperative; Erkenntnismodelle, ("epistematata"), sind Indikative; Erlebnismodelle, ("aistheta"), sind Implikationen. Eine Analyse der Fernsehprogramme ergibt, dass sich hinter allen Erkenntnis- und Erlebnismodellen ihrer Botschaft immer Verhaltensmodelle verbergen. Alle Programme sind im Grunde Werbung. Die Tatsache, dass die Werbung dem Empfaenger oft verborgen bleibt, verstaerkt ihre Wirkung, (sie wirken "subliminar"). Die Welt erscheint dem Empfaenger durchs Fernsehenn als eine Serie zu Teil fuer ihn verborgener Imperative, also, laut Kelsen, "magisch-mythisch". Nur liegen diese Imperative im Interesse der Besitzer des Fernsehensystems, nicht in irgend einem "Transzendenten". Dies fuehrt zur Verdinglichung, ("Reifikation") und Verwerkzeugung, ("Instrumentalisation") des Empfaengers, und dies ist im Grund das Motiv aller Fernsehbotschaft.

Ethisch gibt die Botschaft vor, dem Empfaenger die Kontrolle ueber den Empfang zu ueberlassen, ihm also "Freiheit" zu bieten. Er kann die Kiste ein- und ausschalten, und zwischen verschiedenen Kanaelen waehlen. Tatsaechlich verhaelt es sich anders. Ganz abgesehen davon, dass die Freiheit der Wahl nicht existenzielle Freiheit ist, (sondern die hat mit Handlung zu schaffen), bietet die Kiste keine echte Wahlfreiheit. Im gegenwaertigen Kontext hat das Fernsehenn die Funktion vieler traditioneller Kommunikationsmittel uebernommen, oder ist im Begriff, sie zu uebernehmen, (zum Beispiel die der Familie, der Nachbarschaft, des Kinos, Theaters usw.). Das Ausschalten der Kiste bedeutet also den Verzicht auf eine wichtige Kommunikationsmethode, und kommt, was "Freiheit" betrifft, dem Verzicht auf Schule nahe. Und die verschiedenen zur Verfuegung stehenden Kanaele senden zwar verschiedene Erkenntnis- und Erlebnismodelle, (verschiedene Programme), aber die grundlegenden Verhaltensmodelle ist allen gemeinsam. Daher ist die "Freiheit", die die Kiste bietet illusorisch. Im Gegenteil: sie bedingt den Empfaenger unter Vorspiegelung von Freiheit.

## VILÉM FLUSSER

Politisch zielt die Botschaft auf eine Entpolitisierung des Empfängers. Strukturell ist das politische Leben ein rhythmisches Vorstossen aus dem privaten Raum, ("oiké") in den öffentlichen ("polis"). Die "res publica" setzt eine "res privata" voraus, das "forum" eine "domus", denn der öffentliche ist ein leerer Raum zwischen privaten, und von den privaten aus zu füllen. "Politisieren" heisst publizieren. Das Fernsehenseh dreht dieses Verhältnis um: es ist ein Vorstoss des Öffentlichen ins Private. Es publiziert nicht das Private, sondern privatisiert das Publike. Der Politiker wird zu einem ungeladenen Gast im Privatraum. Dadurch wird er zwar als Privatperson in sehr zweifelhafter Art angenommen, aber er verliert seine politischen Dimensionen. Und zwar in doppelter Hinsicht. Erstens erlaubt die Kiste, die den Politiker in den Privatraum projiziert, keinen Dialog mit ihm, und der Dialog ist die Struktur des politischen Lebens. Und zweitens sind die Millionen von Kisten, die in der Gesellschaft verteilt sind, zwar alle mit dem selben Sender, (dem Politiker), aber nicht unter einander verbunden. Sie erlauben also keinen Dialog ueber das vom Politiker Gesagte zwischen den Empfängern. Das hat eine doppelte Folge: es fuehrt einerseits zur Vereinsamung, (Entpolitisierung) des Empfängers, und andererseits zur allgemeinen Invasion des Privaten, (zum Totalitarismus). Auch dies ist ein Motiv aller Fernsehbotschaft.

Aesthetisch zielt die Botschaft auf eine sich ueberstuerzende Serie einander ueberholender Erlebnismodelle, bei staendig gleichbleibenden unterirdischen Verhaltensmodellen. Sie bietet immer neue "aesthetische Genuesse" wobei das Neue immer "besser" ist als das eben Ueberholte. Diese sensationalistische Aesthetik, (in manchen Kontexten "Massenkunst" genannt), fuehrt im Empfaenger zu einer unstillbaren Gier nach immer neuem fiktiven Erleben. Sie konditioniert ihn so zu einem idealen, weil bodenlosen, Verbraucher. Da dabei das grundlegende Verhaltensmodell immer gleich bleibt, (naemlich das Modell des Verbraucher verhaltens), wird dadurch das Fernsehenseh zu einem wirksamen Instrument in den Haenden seiner Besitzer.

Unter allen diesen Zielen der Fernsehbotschaft aber liegt die Tatsache, dass die Kiste zwar Botschaften empfaengt, aber nicht sendet. Sie verurteilt damit den Empfaenger zu einem passiven Leben, ("biós theoretikós" in einem neuen, und pernizioesen, Sinn dieses Wortes). Um die Fernsekiste ist eine neue Form des kontemplativen, beschaulichen, andaechtigen Lebens im Entstehen. Eine neue Religionsform.

So also erscheint die gegenwaertige Art, das Fernsehenseh zu verwenden, unter einer phaenomenologischen Schau der Fernsekiste, und der ihr entstroemen den Bilder und Toene.

C: F Fernsehenseh als Fenster zum Blicken auf die Welt: Der "wesentliche" Teil der eben betrachteten Kiste ist eine Kathodenroehre, ein Glas, also fensterar

## VILÉM FLUSSER

tig. Das "Wesen" der Fernsehkiste ist eine neue Art von Fenster. Sie ist im Wesentlichen eine Weiterentwicklung des Fensters. Dabei ist allerdings sofort zu sagen, (wie René Berger richtig erkennt), dass sich die Roehre vom Fenster durch das Licht unterscheidet, das aus ihr ausstrahlt. Das Kathodenlicht ist eines der wenigen Lichter auf Erden, das nicht einmal indirekt von der Sonne stammt, und hat daher einen anderen, ("kalten"), Charakter. Dies ist jedoch nicht mit "cool media" zu verwechseln.

Es wird also ersichtlich, dass die Absicht des Entwurfs zum Fernsehsehn war, eine neue Art Fenster zu erzeugen. Denn das traditionelle Fenster genuegt als Werkzeug nicht mehr. Fenster sind Loecher in Waenden. Waende sind Instrumente zum Schutz gegen aussen. Fenster sind Instrumente zum Heraus-schauen, (neben anderen Funktionen). Auch Tueren sind Loecher in Waenden. Sie dienen dem periodischen Vorstoss nach aussen, (der Politik), und Rueckkehr nach innen, (Verselbstung). Die drei Werkzeuge muessen synchronisiert werden, sollen sie sinnvoll funktionieren. So: Ausblick aus dem Fenster, (Orientation), gefolgt vom Vorstoss aus der Tuer, (orientiertes Engagement) gefolgt von Rueckkehr in die vier Waende, (Einkehr). Dies ist der Rhythmus des menschlichen Lebens, und ohne Waende, Fenster und Tueren kann der Mensch nicht sinnvoll leben. Sie sind lebenswichtige Instrumente.

Waende sind Vorbedingungen fuer Fenster. Aber es besteht zwischen beiden ein feed-back. Waende sind kahl, und koennen uebermalt werden. Wandmalereien sind "kuenstliche" Fenster. Sie stellen vor, was sich durch das Fenster darstellt, oder darstellen koennte, oder was man sich wuenscht, dass es sich darstellt. Kinos sind verbesserte Wandmalereien, weil sich in ihnen die Bilder bewegen und sprechen. Aber sie sind Vorstellungen geblieben: der Film ist eine Kunstform.

Dies ist zum Erkennen des Fernsehns wichtig zu sagen. Weil zwar niemand ein Fenster mit einer Wandmalerei, aber viele das Fernsehns mit einem "Kino im Heim" verwechseln. Der Grund fuer diese Verwechslung ist doppelt: Erstens ist Film und Fernsehns der "code", naemlich in Bildfolge gereichte Bilder, gemeinsam. Und zweitens ist die Technik des Fernsehns weitgehend von der Technik des Films uebernommen worden. Aber diese Verwechslung ist verhaengnisvoll, weil sie nicht erlaubt, das Fensterwesen des Fernsehns, und damit die in ihm enthaltenen Moeglichkeiten, zu erkennen.

Fenster sind Instrumente, um auf die Welt zu blicken. Aber aus zwei Gruenden mangelhafte Instrumente. Erstens sieht man durchs Fenster nur Phaenome<sup>ne</sup>, die nicht allzugross oder zu klein sind, und die sich nicht allzurash bewegen. Und zweitens hat das Fenster einen starren Rahmen, und bietet nur eine spezifische und beschraenkte Ansicht. Der erste Mangel ist, im Kant-schen Sinn ein "phaenomenologischer", der zweite ein "kategorischer" zu nen<sup>nen</sup>

VILÉM FLUSSER

nen. Um diese Maengel zu ueberwinden, um das Parameter der durch das Fenster sich darstellenden Phaenome zu erweitern, und um die Kategorien der Wahrnehmung der Phaenome biegsamer und damit reicher zu machen, ist das Fernsehen entworfen worden. Es ist als verbessertes Fenster entworfen worden, und, so es diesem seinem Wesen entsprechen, muss es eine Wahrnehmungsform werden. - Zum Verstaendnis dieses Wesens ist zwar die Kantsche Analyse der Wahrnehmung wertvoll, aber ungenuegend. Kant dient naemlich als Modell fuer die Wahrnehmung das traditionelle Fenster. Und eben von diesem Modell soll uns das Fernsehen befreien. Wenn naemlich das Fensterwesen des Fernsehns einmal erfasst ist, dann bieten sich der Wahrnehmung bisher kaum geahnte Moeglichkeiten. Aus folgenden Gruenden: (a) Die dem Fernsehns inhaerente Technik, (die diesem Spiel entsprechende "Strategie"), erlaebt, sehr grosse und sehr kleine Phaenome, und sehr langsame und sehr schnelle Bewegungen dieser Phaenome wahrzunehmen. (b) Die ihm inhaerente Technik erlaebt, der traditionellen Wahrnehmung unzugaeugliche Phaenome wahrzunehmen, (zum Beispiel in lebenden Organismen vor sich gehende Prozesse usw.) (c) Sie erlaebt, Modelle dynamisch wahrzunehmen, (zum Beispiel statistische Bewegungen, Bewegungen von Gleichungen, von Molekularmodellen usw.) (d) Sie erlaebt, den Phaenomenen gegenueber verschiedene Standpunkte einzunehmen, (zum Beispiel durch travelling, close-up, scanning usw.). Sie erlaebt, kurz gesagt und um mit Kant zu sprechen, die Kategorien der Wahrnehmung bewusst zu manipulieren. Damit waere eine neue "reine Vernunft" moeglich. Naemlich "Wahrnehmung als bewusstes Eingreifen in die Phaenome". Das haette allerdings unvorsehbare Folgen, wenn wir bei Kant bleiben wollen. Es hiesse gewissermassen, die Wahrnehmung "praktisch" zu transzendieren. Ein weites Feld fuer philosophische Untersuchungen ist damit eroeffnet, und soll hier nur vag angedeutet werden.

Der fundamentale Grund fuer diese moegliche Revolution in unserer Wahrnehmungsform liegt im "code", der dem Fernsehns eignet. Es sei wiederholt: es ist ein linearer code, dessen Elemente zweidimensional sind. Genauer: das Repertoire des "codes" sind Bilder und Toene, und seine Struktur die Linie. (Wobei Repertoire die Summe der Elemente eines Systems, ist, und Struktur die Summe der Regeln, nach denen sich die Elemente im System ordnen.) Nun ist fuer das Dekodifizieren zweidimensionaler Elemente die Imagination, und fuer das Dekodifizieren eindimensionaler Strukturen die Konzeption entscheidend. Daher ermoeoglicht der Fernsehcode ein zugleich imaginatives und konzeptuelles Perzipieren, eine noch nie dagewesene Lage. Es werden naemlich dabei alle Prozesse "vorstellbar", und alle Vorstellungen "prozessierbar". Will man "vorstellende Wahrnehmung" die "praehistorische" nennen, und "konzipierende prozessuelle Wahrnehmung" die "historische", dann kann man beim Fernsehns von einer Moeglichkeit einer "posthistorischen Wahrnehmungsform" sprechen.

### VILÉM FLUSSER

Das eben Gesagte ist selbstredend in der Zukunft weitgehend auszuarbeiten und zu präzisieren. Zum Beispiel, (einem einzigen nur), ist das Verhaeltnis zwischen Bildern und Toenen im Fernsehcode aeusserst problematisch, und zwar sowohl vom theoretischen wie vom praktischen Standpunkt. Denn die Bilder sind zwar zweifellos zweidimensional, setzen sich aber nicht aus Linien sondern aus Punkten zusammen, (wobei es interessant ist, zu bemerken, dass erstens die Punkte zu Linien werden, und zweitens, dass dabei zwischen den amerikanischen und europaeischen Systemen keine "Uebereinkunft" ueber die Zahl der Punkte getroffen wurde.) Aber die Toene sind dreidimensional, sie fuellen den Raum und wir sind in sie getaucht, waehrend wir den Bildern entgegenstehn. Dieses Misverhaeltnis zwischen Bild und Ton muss in der Zukunft fuer unsere Wahrnehmungsform entscheidende Folgen haben, denn es ist durch "electronic intermix" dem Fernsehnen moeglich, Toene sichtbar und Bilder hoerbar zu machen. (Es sei dabei an die Experimente von Montes Baquer in Koeln und von Woody Vasulka in Buffalo erinnert.)

Ueberhaupt soll nicht geleugnet werden, dass es ueberaall, (und vor allem in den Staaten), Ansaetze zu einer Verwertung des Fernsehens als neue Wahrnehmungsform gibt, vor allem auf dem Gebiet der Medizin, der Nuklearphysik, der Molekularbiologie einerseits, und der Manipulation von port-apacs und videotapes auf der anderen. Auch in Richtung einer neuen Form von "Dokumentation" wird in Amerika gearbeitet, wobei es interessant ist zu sehen, wie diese "Techniker" unbewusst zu phaenomenologischen Methoden greifen. (Uebrigens hat diese neue Dokumentationsform einen politisierenden Effekt, von dem noch die Rede sein wird.) Aber trotzdem bleibt es wahr, dass es grundsatzlich unmoeglich ist, das Fernsehnen bewusst als Wahrnehmungsform zu behandeln, wenn man nicht vorher sein Fensterwesen klar erkannt hat. Es ist unmoeglich, ein Werkzeug voll zu benuetzen, hat man nicht sein Wesen verstanden. Und das heisst, im Fall des Fernsehens, dass man es von der es verhuellenden Decke "Kino im Heim" befreien muss.

Aus Gruenden, die schon erwaeht wurden, und die sowohl historischer wie strukturaler Natur sind, wird das Fernsehnen beinahe ausschliesslich wie eine Art Film behandelt. Das heisst als "Vorstellungsform", nicht als "Darstellungsform". Als "Kunst", nicht als "Wahrnehmung", als Medium fuer Erlebnismodelle, nicht fuer Erkenntnismodelle. Charakteristischerweise betrachten sich selbst die Experimentatoren, welche das Fernsehnen in Richtung Wahrnehmung manipulieren, nicht als Forscher, sondern als Kuenstler. Zum Beispiel Nam Paik, (der wahrscheinlich radikalste), der in einem atemraubenden Experiment die rechte mit der linken Hand auf einem videotape zur Deckung bringt, und damit sozusagen aus der dritten Dimension visuell hinaus-schreitet. Hier ist es Aufgabe der Phaenomenologie, Klarheit zu schaffen.

## VILÉM FLUSSER

Das heisst zu seigen, dass beim Fernseh die selben Techniken ein ganz anderes Ziel verfolgen muessen wie beim Film, und dass sie sich darum in einer ganz anderen Richtung entwickeln muessen. Sie sollen, um es noch einmal zu sagen, nicht unser Erleben, sondern unser Wahrnehmen manipulieren. Hier ist eine selbstverstaendliche Einschraenkung einzuschalten. Darstellung und Vorstellung, Kunst und Erkenntnis der Wirklichkeit, sind selbstverstaendlich existenziell ueberhaupt nicht zu trennen. Kunst ist eine gewaltige Methode, die Wirklichkeit zu erkennen, und es ist, im strikten Sinn dieses Wortes, eine Kunst, die Wirklichkeit zu erkennen. Praktisch gesagt: Bilder sind eine Art, die Wirklichkeit wahrzunehmen, und Bilder werden als Wirklichkeit wahrgenommen. Und trotzdem ist es ein Ziel einer jeden ontologischen Analyse, Wirklichkeitsebenen zu unterscheiden, und zwischen der "Wirklichkeit tout court", (was immer das sein mag), und der Fiktion zu unterscheiden. Um dies auf das Problem "Film - Fernseh" anzuwenden: Zwar kann der Film auch dem Wahrnehmen dienen, (zum Beispiel der Dokumentarfilm), und kann das Fernseh auch der Kunst dienen, (zum Beispiel Fernsehspiele), aber dies sind marginale Moeglichkeiten. Sie sind den beiden Medien zwar nicht wesensfremd, aber liegen nicht im Kern ihres Wesens. Im gegebenen Augenblick, in dem der Film das Fernseh ueberschattet, ist es geboten, die Unterschiede zwischen beiden, nicht ihre Aehnlichkeiten, zu betonen.

An diesem Punkt ist in Hinsicht "Kunst" noch mindestens eins zu sagen: das Fernseh bietet ungeahnte Moeglichkeiten einer Kunstkritik, weil es naemlich einerseits das Kunstwerk dynamisch und visuell kommentieren kann, und andererseits ein Ueberholen des Museums nicht nur "imaginaer", (im Sinn Malrauxs), sondern auch konzeptuell ermoeoglicht. Diese Moeglichkeit des Fernsehns als Kunstkritik in Form einer dynamischen "vïdeothèque" ist noch nicht einmal eingesehen worden. Fernseh eben als Wahrnehmungsform der Kunst, nicht als Kunstform. Doch steht auch auf diesem Gebiet das Feld einer theoretischen und praktischen Forschung noch sperrangelweit offen. Zum Beispiel muss von diesem Standpunkt aus die Frage nach der "Massenkunst" ganz neu gestellt werden. Eine Aufgabe fuer die Zukunft.

Wenn einmal das Fensterwesen des Fernsehns, (das Fernseh als Wahrnehmungsform), erkannt ist, steht einer solchen neuen Anwendung des Fernsehns technisch und finanziell nichts im Wege. Es gibt aber andere Schwierigkeiten. Eine solche Anwendung wuerde naemlich die gegenwaertige Entfremdung des Empfaengers brechen. Er wuerde von neuem der Wirklichkeit ansichtig werden, und zwar mit einer vorher nie erreichten Weite und Tiefe. Das kaeme der Herausforderung gleich, die wahrgenommene Wirklichkeit veraendern zu wollen. Sollte, mit anderen Worten, das Fernseh wie ein Fenster funktionieren, dann wuerde

## VILÉM FLUSSER

der Empfaenger nach einer Tuer suchen, um sich an der Welt zu engagieren. Und mangels einer solchen Tuer, (dieser Mangel ist ja gegenwaertig gegeben, aber nicht allgemein wahrgenommen), wuerde er versuchen, in die ihn umgebenden Waende Tueren zu schlagen. Das liegt aber nicht im Interesse derer, welche das Fernsehsystem besitzen und kontrollieren. Es liegt nicht in ihrem Interesse, den passiven Verbraucher in einen aktiven Veraenderer verwandelt zu sehen. Einen Vorgeschmack eines solchen Widerstands seitens der Besitzer der Entscheidungen koennen wir durch die Erfahrung des amerikanischen "video-undergrounds" gewinnen. Die dort erzeugten Dokumentarvideos, (zum Beispiel ganz banaler Strassenszenen), werden entweder totgeschwiegen, oder ins offizielle Fernsehsystem absorbiert, und damit zu Fiktionen verwandelt. Was naemlich das video unter anderem vom Film unterscheidet, ist die Tatsache, dass es sofort verwendbar ist, (also nicht "editiert" wird), und trotzdem erlaubt, vom Empfaenger manipuliert zu werden. Das kann zu einer aktiven Wahrnehmung, (also zu Partitipation an der Handlung) fuehren. Wird aber das video als Fernsehprogramm gezeigt, verliert es diesen Charakter. Es wird, vom Standpunkt der Besitzer der Entscheidung, weit harmloser. Und andere Beispiele fuer diesen aktiven und passiven Widerstand werden sich zweifellos in der Zukunft haeuften.

Das Problem, wie das Fernsehensehnen trotzdem als Wahrnehmungsform zu benuetzen, geht offensichtlich weit ueber das Fernsehproblem selbst hinaus, ist aber keine strikt "politische" Frage. Es wurde schon gesagt, dass sich das gegenwertige Benuetzen des Fernsehens als Instrument fuer Massenmanipulation nicht durch die "Ideologie" seiner Besitzer unterscheidet. Es ist ein Problem, das hier selbstredend nicht geloest werden kann, sondern nur aufgeworfen. Eins aber ist klar: von der Loesung des Problems, (oder seiner Nicht-loesung), haengt ein wichtiger Aspekt der Frage ab, wie wir in Zukunft leben werden. Hier liegt wahrscheinlich einer der Punkte, an denen sich die Wege der "Optimisten" und "Pessimisten", der "Zukunftsschwaeemer" und der "Realisten" trennen.

Selbst aber wenn man das Fernsehensehnen in diesem Sinn als Wahrnehmungsform benuetzen sollte, bleibt die Tatsache bestehen, dass die Kiste, so wie wir sie heute kennen, zwar empfaengt, aber nicht sendet. Das heisst: die zwecks Wahrnehmung manipulierten Phaenomene werden von anderen manipuliert, nicht vom Empfaenger. (Mit Ausnahme, vielleicht, mancher bereits bestehenden und vieler in naechster Zukunft verfuegbaren Videokassetten.) Der Empfaenger bleibt also, in hohem Grad, wenn auch auf andere Weise, zu einer passiven Betrachtung verurteilt. Das beweist, dass auf diese Art das "Fensterwesen" des Fernsehens nicht erschoeepft waere. Sondern eine andere zusaetzliche Aenderung seiner Benuetzung ist zu diesem Zweck noetig.

## VILÉM FLUSSER

D: Fernsehn als Fenster zum Sprechen mit anderen: Die Fernsehkiste sieht zwar wie ein Radio aus, das auch Bilder sendet, aber ihr Name, "Television", deutet darauf, dass es in der Absicht ihres Entwurfs war, nicht ein verbessertes Radio, sondern ein verbessertes Telephon zu erzeugen. Mit anderen Worten: die Kiste sieht nicht so aus, wie ~~sich~~ sie nach der Absicht des ihr zu Grunde liegenden Entwurfs aussehen sollte. Betrachtet man nun das Telephon, kann man, (mit zugegeben einiger Muehe), daran eine Weiterentwicklung eines Aspekts des traditionellen Fensters erkennen. Naemlich jenes Aspekts, dank dessen wir durchs Fenster mit anderen sprechen koennen. Um den Unterschied zwischen Radio und Telephon zu verstehen, ist ein kurzer Exkurs in die Theorie der Kommunikation geboten.

Grundsatzlich gibt es zwei Kommunikationssysteme: das Netz und den Rundfunk. Im Rundfunksystem ist ein zentraler Sender strahlenfoermig und eindeutig, ("univok"), mit einer Zahl von peripaerialen Empfaengern verbunden. Der Kommunikationsprozess in solch einem System heisst "Diskurs". Im Netzsystem ist eine Zahl von Teilnehmern "bi-univok" so miteinander verbunden, dass alle Beteiligten senden und empfangen koennen. Der Kommunikationsprozess in solch einem System heisst "Dialog". Der Zweck des ersten Systems ist, vorhandene Information zu verteilen. (A. Moles nennt dies eine "Informationskonserve"). Der Zweck des zweiten Systems ist, aus vorhandenen Teilinformationen eine neue zu synthetisieren. Anders gesagt: beim ersten System wird eine in einem "Sendegedaechtnis" aufbewahrte Information in andere "Gedaechtnisse" gesendet; beim zweiten System wird eine Information erarbeitet, die vorher nur bruchartig, (und daher andersartig), in den beteiligten Gedachtnissen gelagert war. Der negativ entropische Charakter der menschlichen Kommunikation ist eine Folge des Zusammenspiels beider Systeme: im zweiten wird Information erhoeht, im ersten gespeichert. Beispiele mehr oder weniger reiner Netzsysteme ist die Post und das Telephonnetz, Beispiele mehr oder weniger reiner Rundfunksysteme ist das Radio und die Presse.

Jedes der beiden Systeme hat eine ihm eigene Stimmung. Das dialogische Netzsystem hat die Stimmung der Verantwortung, (Moeglichkeit zur Antwort) und die der Taetigkeit, (Ausarbeitung von Informationen). Das diskursive Rundfunksystem hat die Stimmung der Autoritaet und des Konservativismus, (Speicherung einer anerkannten Information), und des Konsums, (Verschlucken und Verdauen von Informationen). In der Geschichte des Westens gibt es ein Pendeln um die Vorherrschaft des einen oder des anderen der beiden Systeme. Ein Modell fuer das Rundfunksystem ist die Kirche, ein anderes der Absolutismus. Ein Modell fuer das Netz ist der Liberalismus, ein anderes die Soviets.

VILÉM FLUSSER

Aus der Sicht der Theorie der Spiele jedoch, (die ja eine der Grundlagen der Kommunikationstheorie ist), ist grundsätzlich zwischen Systemen unter einem anderen Kriterium zu unterscheiden: naemlich zwischen offenen und geschlossenen Systemen. Systeme sind offen, wenn eine Aenderung ihres Repertoires keine Aenderung ihrer Struktur erfordert. (Fuer die Definitionen von "Repertoire" und "Struktur" siehe an frueherer Stelle die ser Arbeit.) Im entgegengesetzten Fall sind die Systeme geschlossen. Um ein Beispiel zu geben: die deutsche Sprache ist ein offenes "Spiel", weil mein Lexikon, (sein Repertoire), aendern kann, ohne notwenigerweise auch seine Grammatik, (seine Struktur), zu aendern, und in dem Grad, in dem man das tun kann, ist die deutsche Sprache offen. Das Schachspiel hingegen ist ein geschlossenes Spiel, weil jede Aenderung des Repertoires (zum Beispiel die Einfuehrung neuer Steine, oder eines neuen Bretts), eine Aenderung der Struktur, (der Spielregeln) fordert. Dieses Kriterium einer Systemunterscheidung ist fuer die Kommunikationstheorie wichtig, weil es die "Strategie" der Kommunikationssysteme, (die somit zu Spielen werden), angeht.

Es besteht eine Tendenz, diese beiden formalen Kriterien, (das strukturelle und das funktionelle), so zur Deckung zu bringen: Rundfunksysteme sind offene Spiele, Netze sind geschlossene Spiele. Mit anderen Worten: man kann an Rundfunksysteme beliebig viele Empfaenger, (aber nicht Sender!), anschliessen, ohne deren Struktur aendern zu muessen. Will man jedoch die Zahl an einem Netz Beteiligter erhoehen, dann zeigen sich immer wieder Schwellen, von denen ab die Struktur des Systems eine Reformulierung erfordert. Diese Tendenz ist aesthetisch anziehend, (denn sie bringt die Sicht der Spieltheorie mit der der Kommunikationstheorie zur Deckung), und ideologisch attraktiv, (denn sie fundiert theoretisch die gegenwaertige Spaltung von Massenkultur, (offene diskursive Rundfunksysteme), und Elitekultur, (schwach mit einander verbunden Inseln dialogischer Netzsysteme)) Mit anderen Worten justifiziert diese These formal die gegenwaertige Lage, in der die Elite dialogisch Information erarbeitet, (in der Wissenschaft, der Kunst, der Politik usw.), waehrend sich die Masse darauf beschaenkt, diese Information zu speichern und zu verbrauchen, (und zwar in imperativer Form zu verbrauchen). Trotz dieser doppelten Attraktion ist aber die These falsch, und die "Offenheit" mancher Netze, (wie eben des Telephonnetzes), ist ein Gegenbeweis, an dem sie nicht vorbei kann. Es ist keine Tatsache, dass die dialogische ~~Ko~~arbeit von Information strukturell und strategisch nur wenigen Auserwaehlten gestattet ist, sondern strukturell und strategisch, (das heisst: theoretisch), ist die Demokratie, (Dialog aller mit allen), moeglich. Sie ist nur praktisch unmoeglich, weil wir keine dazu passenden Netze besitzen.

VILÉM FLUSSER

Wird nun an dieser Stelle der Exkurs in die Kommunikationstheorie unterbrochen, dann faellt sofort ein seltsamer Widerspruch in der besprochenen These ins Auge. Einerseits behauptet sie, die Trennung von Massenkultur und elitaerer Kultur sei theoretisch immer gegeben, und keine wie immer geartete Verwendung des Fernsehns koenne daran etwas aendern. Andererseits aber behaupten manche ihrer Verfechter, das Fernseh, (und aehnliche Rundfunksysteme), seien der Demokratie behilflich, denn sie haetten sozusagen "dialogische Oeffnungen", (feed-backs), durch die hindurch sich die Empfaenger mittels anderer Media dialogisch betaetigen koennen. (Zum Beispiel: durch Telephonrufe an Sender, durch Briefe an den Herausgeber usw.). Man kann aber nicht beides haben. Entweder sind dialogische Netze theoretisch geschlossen, dann habe solche "Oeffnungen" nur die Funktion einer absichtlichen Verschleierung der Geschlossenheit dem Empfaenger gegenueber. (Und das ist tatsaehlich der Fall in der gegenwaertigen Lage). Oder aber dialogische Netze koennen geoeffnet werden, dann ist das Fernseh als ganzes von einem Rundfunksystem in ein Netz verwandelbar, und der gegenwaertige Gebrauch, (inklusive der feed-back-Stellen), ist ein Misbrauch.

Nimmt man den Namen "Television" ernst, (und Namen sind unter phaenomenologischer Sicht ernst zu nehmen), dann ist das Fernseh, ebenso wie das Telephon, fuer ein Netzsystem entworfen worden. Und zwar aus folgenden Gruenden: Das traditionelle Fenster als Instrument fuer Gespraechе mit anderen dort draussen ist durch die industrielle Revolution so gut wie vernichtet worden. Es funktioniert nur in Doerfern oder kleinen Staedten. In der gegenwaertigen Situation gibt es fuer so ein Funktionieren zu viele "Geraeusche", (und zwar im Sinn der Informationstheorie wie im ueblichen Sinn des Wortes). Dadurch ist dem Dialog ein wichtiges Medium genommen. Die Folge ist einerseits eine Vereinsammung, (Massifikation), und andererseits die Vorherrschaft des Diskurses, (dank, unter anderem, dem gegenwaertigen Gebrauch der Rundfunksysteme). Dieses Verdraengen des Dialogs durch den Diskurs in Richtung von Eliten, (Parlamenten, Kommittees, Studiengruppen, elitaeren Ausstellungen usw.), ist ueberhaupt fuer die industrielle Revolution charakteristisch. Es bedeutet das Ende der Volkskultur, (folklore), und das Aufkommen der manipulierten Masse.

Darum hat man im 19. Jahrhundert versucht, bessere Fenster zu entwerfen. Nicht nur, um die Mehrheit zu entmassifizieren, sondern auch, um die Minderheit vor einer Isolation von ihrer gesellschaftlichen Grundlage zu retten. Und zwar einerseits das Postsystem, welches dank der diskursiven Verbreitung des Alphabets, (Schule), moeglich wurde. Andererseits etwas spaeter das Telephonsystem, welches technisch moeglich wurde. Aber beide Entwuerfe hatten einen gemeinsamen Mangel, obwohl es sich beim ersten um ein "visuelles" und beim zweiten um ein "auditives" Medium handelt. Sie haben beide linea-

VILÉM FLUSSER

re "codes", (die Post das Alphabet, das Telephon die gesprochene Sprache). Darum ist beiden Systemen, trotz dem dialogischen und offenen Charakter ihrer Netze, nicht gelungen, die Vereinsamung der Massen zu durchbrechen. Da zu ist erklärend das Folgende zu sagen:

Die okzidentale Kommunikation bedient sich traditionell zweier Code-arten: der zweidimensionalen imaginativen, und der eindimensionalen konzeptuellen. (Von dreidimensionalen Codes wird hier wieder abgesehen. Sie sind ein Problem fuer die wekttere Zukunft.) Zweidimensionale Codes uebermitteln Bilder, (Gestalten) der Phaenomene. Eindimensionale tasten die Phaenomene ab und verwandeln sie in Prozesse. Bei Dialogen durchs Fenster sind beide Codearten, sozusagen paralell, gegenwaertig. Durch Dekodifikation des eindimensionalen Codes koennen die Gespraechspartner ihre gegenseitige konzeptuelle Botschaft verstehen. (Obwohl selbstredend der gesprochenen Sprache auch Elemente extra-konzeptualer Natur anhaften, doch hier ist nicht der Ort, die zu behandeln.) Durch Dekodifikation des zweidimensionalen Codes koennen die Gespraechspartner sich gegenseitig erkennen. (Auch dieses fundamentale Problem der Kommunikation: das Anerkennen des anderen, sei hier beiseite geschoben.) Das Zusammentreffen der beiden Codearten im traditionellen Fensterdialog ueberwindet zum Teil die Einsamkeit der Partner. (Selbstredend nicht ihre grundsaeztliche Einsamkeit zum Tod, aber davon ist hier nicht die Rede.) Fehlt aber der imaginative Code, (wie bei Briefen und Telefongespraechen), dann bleibt die Einsamkeit der Partner unangetastet. Der Dialog beschraenkt sich dann auf Austausch einer eindimensionalen, konzeptuellen Botschaft. Die gegenwaertige Ueberlastung des Post- und Telephonnetzes durch verzweifelte Versuche, die Einsamkeit zu brechen, belegt das.

Im 20. Jahrhundert wurde es technisch moeglich, ein Medium zu entwerfen, in dem sich beide Code-arten nicht nur zusammenfuehren lassen, sondern einander auf die oben skizzierte Weise ergaenzen. Das Fernsehnen naemlich. Ein Medium also, das die nachindustrielle Gesellschaft dank einem verbesserten Fenster in ein "kosmisches Dorf" verwandeln koennte, (aber nicht im Sinn von McLuhan, dem ein kosmisches diskursives Sparta, nicht dialogisches Athen, vorschwebt). Das ist nicht geschehen, weil das Fernsehnen nicht als Telephon (Netz), sondern als Radio, (Rundfunk), angewandt wurde. Darum sieht die Kiste so aus, wie sie aussieht.

Wie anders koennte sie aussehen, oder besser: sollte sie aussehen? Einige Antworten auf diese Frage sind bereits vorhanden. Sie koennte wie ein Telephon mit einem Bildschirm aussehen. Keine sehr glueckliche Antwort, denn sie verfehlt das Wesen des Fernsehens. (Wie die kutschenaehnlichen Autos des Jahrhundertanfangs das Wesen der Autos verfehlten.) Sie koennte so aussehen wie beim "programmierten Unterricht", also wie eine mit Bildschirm

## VILÉM FLUSSER

versehene und mit einem Computer rueckgekuppelte Schreibmaschine. Sie koennte ungefaehr so aussehen, wie die zaghaften Versuche zu einem rueckgekuppelten Kabelfernsehn. Oder wie bei den Versuchen, Videokassetten dialogisch zu tauschen, zu manipulieren und dann zu prajizieren. Wie sie tatsaechlich aussehen wird, sollte der Durchbruch zu einem offenen Fernsehnetz gelingen, entgeht fast voellig unseren heutigen Begriffen. Denn es sind im Fernseh dialogische Moeglichkeiten inhaerent, die wir vorlaeufig nur ahnen koennen.

Eines ist sicher: der Fernsehcode macht Dialoge moeglich, die nicht nur ganz andere Themen besprechen koennen als die heutigen, sondern auch auf eine ganz andere Weise. Eben Dialoge mit einem weiteren Parameter an Phaenomenen, und anderen Kategorien zur Wahrnehmung dieser Phaenomene. Aber obwohl das Instrument schon in unseren Haenden ist, bleibt es beinahe "science fiction", das Resultat seiner im Wesensgerechten Verwendung beschreiben zu wollen.

Sollte der Durchbruch zu einem offenen Fernsehnetz gelingen, an dem ebensoviele Partner teilnehmen wuerden wie am gegenwaertigen Fernsehgrundfunk, oder am gegenwaertigen Post- und Telephonnetz, dann wuerde sich die Struktur der Gesellschaft ziemlich grundsaeztzlich geandert haben. Alle Fenster stueden dann allen offen, um mit allen zu sprechen, und zwar ueber eine auf neue Art wahrgenommene Wirklichkeit zu sprechen. Dies kaeme einer allgemeinen Politisierung gleich, denn die Gesellschaft waere dann um eine kosmische "agora" versammelt, und jeder koennte publizieren. Ueberall wuerden neue Informationen entstehen. Damit waere allerdings ein neues Problem entstanden. Herrsch heute Mangel an Dialog, dann wuerde dort Mangel an Diskurs bestehen. Mit anderen Worten: es bestuende die Tendenz, bei der allgemeinen Politisation den privaten Raum zu entleeren. Diese Gefahr wird schon heute von einigen am gegenwaertigen System engagierten Theoretikern angefuehrt, um gegen eine solche moegliche Oeffnung des Fernsehns zu polemisieren. Dazu ist zu sagen, dass dieses Argument wahrscheinlich wahr, aber sicher verfrueht ist. Es ist dringlich nicht diese Gefahr, sondern die der allgemeinen Massifikation nach Moeglichkeit ins Auge zu fassen.

Aber die Verteidiger des gegenwaertigen Systems muessen sich nicht allzu grosse Sorgen machen. Der Widerstand der Besitzer des Fernsehsystems gegen sein Oeffnen waere noch groesser als der, dem sie einer Benuetzung des Systems fuer Wahrnehmung leisten. Ihr Verhalten den Versuchen mit Kabelfernsehn in USA und Europa, (und in letzter Zeit angeblich auch in Kanada), ist dafuer bezeichnend. In China soll es echt dialogische Dorfkabelsysteme geben, doch wissen wir zu wenig darueber. Wie unter Paragraph C dieser Arbeit gesagt, uebersteigt das Problem, das Fernseh trotz diesem Widerstand wesengerecht zu benuetzen, den Rahmen und die Kompetenz dieser Arbeit.

E: Zusammenfassung: Eine phaenomenologische Schau der Fernsehkiste entdeckt

VILÉM FLUSSER

deß ihr zugrunde liegenden Entwurf wieder. Es haette ein Werkzeug sein sollen, um die Wirklichkeit wahrzunehmen und darueber mit anderen zu spre<sup>ch</sup>en. Statt dessen wird sie als Werkzeug zum Behandeln entfremdeter und einsamer Massen verwendet. Laesst sich daran etwas aendern?

VILÉM FLUSSER Fuer eine Phaenomenologie des Fernsehns.

A: Die Absicht dieser Abhandlung: Es wird immer ersichtlicher, dass das Fernsehns ein Phaenomen ist, welches nicht nur in der Gegenwart, sondern voraussichtlich noch mehr in der naechsten Zukunft dazu bestimmt ist, eine wichtige Rolle im Gewebe der Gesellschaft zu spielen. Es ist nicht uebertrieben, wenn man behauptet, dass unter den Instrumenten, welche gegenwaertig zur Verfuegung stehen, das Fernsehns ebenso entscheidend fuer die Zukunft sein kann wie die Nuklearbombe und der Computer, und dass daher die Art, wie dieses Instrument verwendet werden wird, ein grundlegendes Problem ist. Man kann dieses Problem nicht den Technikern ueberlassen, (ebensowenig wie das Problem der Verwendung der Bombe und des Computers). Sondern es ist geboten, die Frage des Fernsehns und seiner Verwendung von verschiedenen Ebenen aus und so tief wie moeglich zu beleuchten, um die Reichweite und das "Wesen" dieses Instruments zu erkennen. Es ist uebrigens vielen inzwischen klar geworden, dass die Reichweite des Fernsehns, (die in ihm verborgenen Moeglichkeiten), noch unabhuehbar ist, und dass das "Wesen" des Fernsehns, (naemlich die Absicht, nach dem es urspruenglich entworfen wurde), droht, trotz der relativen Jugend des Instruments in Vergessenheit zu raten.

Nicht etwa, dass bisher dem Fernsehns nicht genuegend Aufmerksamkeit gewidmet worden waere. Im Gegenteil: es gibt eine Tendenz, (besonders unter einigen Kommunikologen und Soziologen), das Phaenomen des Fernsehns zu autonomisieren, das heisst aus seinem gesellschaftlichen Kontext zu reißen und so zu einer Art selbsttaetigen und selbstentscheidenden Goetzen zu erheben. (Eine aehnliche Idolatrie ist auch in Bezug auf den Computer im Gange.) Durch dieses Verdraengen des Instrumentalcharakters des Fernsehns, naemlich der Tatsache, dass hinter jedem Instrument Menschen sind, die es besitzen, und infolge dessen zu eigenem Vorteil benuetzen oder benuetzen lassen, entsteht die Gefahr, das Problem aus dem Reich der Wissenschaft in die Mythologie zu verschieben. Charakteristisch fuer diese Gefahr ist die, (allerdings bewusst polemische), Behauptung McLuhans, das Medium selbst sei die Botschaft. Aber trotz dieser Tendenz zur Idolatrie, und trotz den zum Teil gruendlichen Untersuchungen des Phaenomens seitens der Kommunikologie, der Soziologie, der Kunstkritik und anderer Disziplinen, ist es bisher nie zu einer echten grundlegenden interdisziplinären Diskussion des Fernsehns gekommen.

Daher war die Initiative des "electronic intermix", zusammen mit der Rockefeller Foundation und dem Staat New York im Museum of Modern Art in New York im Jaenner dieses Jahres eine Konferenz ueber "The Future of Television" einzuberufen, sehr zu begruessen. Die dort versammelten