

Guido Isekenmeier

**(Fast) Live.
Zur Dekonstruktion medialer Gleichzeitigkeit**

Abstract: Das Fernsehen gilt weithin als Live-Medium. Aus theoretischer Sicht ist jedoch darauf zu bestehen, dass es stets nur fast live ist. Mit Derridas Sprechakttheorie des (Medien-) Ereignisses und Eschs Rhetorik der (televisuellen) Temporalität werden zwei Modelle vorgestellt, die ein Fern-Sehen ausgehend von der unhintergehbaren Verspätung seiner Bilder entwerfen, und es von einer Sichtweise abgrenzen, der Television als Medium der Gleichzeitigkeit gilt.

Inhalt

I. Einleitung.....	2
II. Live als Ideologie: zur Phänomenologie televisueller Ungleichzeitigkeit.....	3
III. Konstatives und performatives Sprechen vom Ereignis.....	6
IV. Symbolisches und allegorisches Fern-Sehen	14

I. Einleitung

Der Diskurs über das Fernsehen ist durchdrungen vom Topos medialer Gleichzeitigkeit (*liveness*). Es gehört vermeintlich zur „Tatsache des Fernsehens“ (Cavell 1982, 2002), dass seine Bilder direkt übertragen werden können, weshalb es sich medienontologisch etwa als ein „current of simultaneous event reception“ (Cavell 1982: 85)¹ beschreiben lässt. Ohne der Komplexität dieser Definition gerecht werden zu können, die sich nur als Gegenstück einer Auffassung des (Kino-)Films als „succession of automatic world projections“ (Cavell 1979: 72) erschließt, lässt sich festhalten, dass die „Simultaneität des Mediums“, die „Tatsache, dass es zu jeder Zeit live sein könnte“ (Cavell 2002: 145), eine ihrer wesentlichen Komponenten bildet. Gegenwärtigkeit wird so bei Cavell – zum Beispiel bei Cavell – zur notwendigen Bedingung von Televisualität oder zumindest zu ihrem medialen Spezifikum (beispielsweise im Vergleich zum Film).

Dieses Kriterium, diese Eigenschaft des Mediums Fernsehen, die Gleichzeitigkeit, die seiner „materiellen Basis“ (Cavell 2002: 144) eingeschrieben sein soll, nimmt in der Ausformulierung eine konjunktivische Form an, die lediglich besagt, dass es live sein *könnte*, „that at any time it might be live“ (Cavell 1982: 86). Damit ist jedoch vielmehr die televisuelle *Wahrnehmung*, das Fern-*Sehen* angesprochen, das von der steten Möglichkeit der Live-Übertragung heimgesucht wird, da „kein sinnlicher Unterschied zwischen live, Wiederholung und Wiedergabe besteht“ (Cavell 2002: 145). Diese Verschiebung der Argumentation vom Medium auf dessen Wahrnehmung ist als Preisgabe einer wichtigen theoretischen Unterscheidung, als „collapse of the distinction between the ‚aesthetic fact‘ and the ‚material basis‘“ (Esch 1999: 67), verstanden worden. Gleichwohl bleibt auch in der ästhetischen Sicht ein mediales Apriori enthalten, eine technische Voraussetzung, die für die Heimsuchung durch das Gespenst der Simultanität gegeben sein muss: dass es mediale Gleichzeitigkeit bisweilen gibt oder zumindest grundsätzlich geben kann.

¹ In der dt. Übersetzung (Cavell 2002: 144) als „Strom simultaner Ereignisrezeptionen“ im Plural. Für die Beibehaltung von ‚simultan‘ spricht, dass es die beiden semantischen Dimensionen ‚parallel/zeitgleich‘ (wie in ‚Simultanschach‘) und ‚gleichzeitig/gegenwärtig‘ (wie in ‚Simultanübersetzung‘) zusammenführt, die beide für eine Beschreibung des Modus televisueller Rezeption als „monitoring“ (Cavell 1982: 85) bzw. als „Überwachen“ (Cavell 2002: 144) von Bedeutung sind. Im folgenden geht es vor allem um die Simultan(e)ität von Ereignis und medialer Wahrnehmung, weniger um die Parallelität der Überwachungskanäle, die die Vermehrung der Rezeptionen in der deutschen Fassung durchaus plausibel macht, jedoch für die Diskussion des Live-Charakters nur diagnostischen Wert hat (vgl. die Anekdote bei Esch weiter unten, in der die doppelte Beobachtung des Ereignisses über Fernsehen und Radio eine Rolle spielt).

II. Live als Ideologie: zur Phänomenologie televisueller Ungleichzeitigkeit

Was diese ästhetische Tatsache, den Live-Eindruck des Fernsehens, anbetrifft, so ist es nicht schwer, exemplarische Störungen dieser Illusion auszumachen. Charakteristischerweise zeigen sich diese gerade dort, wo das televisuelle Bild den Glauben, es sei live, am eindringlichsten zu erwecken sucht, das heißt mittels Einblendung eines entsprechenden Schriftzuges („Live“). Dieses Verfahren führt regelmäßig zu illusionsstörenden Effekten, wenn verschiedene Kanäle simultan betrachtet werden. Dazu zwei Beispiele.

Zu Beginn des Irak-Krieges 2003 wurde das aktuelle Geschehen in Bagdad über weite Strecken nur von automatischen Kameras aufgezeichnet, die die arabischen Satellitensender Al Jazeera und Abu Dhabi TV auf den Dächern ihrer Bagdader Büros aufgestellt hatten. Die so entstandenen Bilder wurden in der Folge von amerikanischen Sendern übernommen, auf deren Material ihrerseits viele deutschsprachige Nachrichtensendungen zurückgriffen. Die Sender- und Live-Logos der einzelnen Stationen wurden dabei jeweils mitzitiert, sodass sich im deutschen Fernsehen mehrere Programme zugleich, gleichsam übereinander, beobachten ließen. Dem Zuschauer bot sich schließlich auf dem Bildschirm erkennbar das Zitat eines Zitats dar, das dennoch den Anspruch erhob, live, also direkt übertragen worden zu sein. Jeder Eindruck einer Gleichzeitigkeit der Übertragung mit dem Ereignis wurde schon dadurch dementiert, dass der Schriftzug ‚live‘ als Marke der Unmittelbarkeit gleich drei Mal, auf jeder Ebene der Zitation in anderem Design, auf dem Bild prangte und somit tatsächlich Indirektheit und verzögerte Übertragung anzeigte (vgl. Isekenmeier 2008).

Oder es werden verschiedene Übertragungswege nebeneinander verfolgt, wobei sich das Live-Bild des Fernsehens, das mit ‚live‘ beschriftete Fernsehbild, als zeitverzögert herausstellt. Von einer solchen Anordnung berichtet Deborah Esch in anekdotischer Form:

Several seasons back, I was working on a preliminary version of what eventually would become this text as the Senate Judiciary Committee’s hearings on the confirmation of Clarence Thomas as Supreme Court Justice – what ABC correspondent Jack Smith characterized at the time as ‘perhaps the most riveting television since Watergate or the McCarthy hearings’ – were broadcast ‘live’ by the American networks (including CNN, which became a full partner with ABC, CBS, and NBC during its saturation ‘coverage’ of the war in the Persian Gulf earlier in the same year). For the most part, I listened to the hearings on National Public Radio, with the TV on but the sound muted. At a certain point on the afternoon of October 12, 1991, I looked up from my draft and over at the other screen and saw that the video image of the hearings bore a caption whose variants are familiar to viewers of broadcast news: ‘NBC, Live 5:00 EDT.’ I then discerned that the video and audio were out of synch, that the radio

transmission emerged in advance of the sound restored to the televised image that was nonetheless emphatically labeled 'live'. (Esch 1999: 63)

Dieses leicht verschoben übertragene Event, diese Instanz eines „live broadcasting of history“ (Dayan und Katz 1992), wird von Esch zum ‚phänomenalen‘ Ereignis stilisiert, was sich bis in die Rhetorik ihrer Einschätzung Bahn bricht: „The ‚effect of this small postponement‘ [...] the effect on my perception of time and on my attitude towards what I was seeing and hearing was indeed ‚considerable‘ (Esch 1999: 63). Die Versatzstücke dieses Satzes werden dabei der Beschreibung eines Experiments entnommen, für das Max Horkheimer in einer anderen mediengeschichtlichen Epoche vorgeschlagen hatte, Tageszeitungen erst einige Wochen oder Monate nach ihrem Erscheinen zu lesen. Der Rückverweis auf diesen Versuch, der der Auslassung im Zitat entspricht („– not a matter of a few weeks or months, as in Horkheimer’s proposed experiment with print journalism, but of less than a second –“, Esch 1999: 63) rechtfertigt aufgrund seiner Länge jedoch nur zum Teil die variierende Wiederaufnahme des Satzgegenstandes („The effect..., the effect...“), die vielmehr dessen Nachhaltigkeit zu beschwören scheint.

Sorgfältig wird die Ekiphanie televisueller Wahrnehmung durch beiläufige Hinweise in Parenthesen vorbereitet, die der beiläufigen Nutzung des Nebenbei-Mediums Fernsehens entsprechen (dieses ‚fesselnde‘ Fernsehereignis wird in erster Linie im Radio verfolgt, das seinerseits nur das Schreiben begleitet). Schließlich öffnet sich im letzten Satz, der mit einem in Anführungszeichen gesetzten ‚live‘ endet – im ersten Satz müsste es für diese Pointe eigentlich ohne Hervorhebung verwendet werden –, ein Raum zwischen dem Ereignis und seiner Live-Wiedergabe, ein zeitliches Differential tut sich zwischen ihnen auf, das die Erfahrung des Fern-Sehens ‚beträchtlich‘ verändert.

Der ästhetische Modus aber, der sich aus dieser Veränderung, dieser Entdeckung der inneren Temporalität von Liveness ergibt, ist zunächst nur bestimmt als ein Ausbruch aus der emphatischen Simultanität von Cavells Medienontologie, seiner ‚ästhetischen Ideologie‘ (Esch 1999: 67) der Gleichzeitigkeit. Eschs Episode wirft somit die Frage auf, wie jener andere Blick auf das Fernsehen, den sie impliziert, zu konzeptualisieren sei. In Namen welcher Wahrnehmungsweise scheint es angeraten, aus theoretischer Sicht strikt auf dem Unterschied zwischen live und fast live („live‘ in Anführungszeichen, als Zitat) zu insistieren, auf jener kleinen Verschiebung zu bestehen, die die Übermittlung jedes Ereignisses ereilt?

Dabei ist es keineswegs so, dass die (minimale) Temporalität televisueller Gleichzeitigkeit in Live-Diskursen gänzlich in Abrede gestellt wird. Sie wird eher als etwas behandelt, das nur um der technischen Korrektheit willen hinzugefügt wird, aber eigentlich

keine Rolle spielt. Dieser Gestus, der das Eingeständnis zeitlicher Differenz zum syntaktischen Zusatz in Gedankenstrichen oder Klammern macht, ist weit verbreitet und findet sich in gleicher Weise bei Medienpraktikern wie -wissenschaftlern:

For the journalists of NBC News and other news organizations, it was to be a different kind of war. It would be possible to provide live coverage – or coverage that was only slightly delayed – directly from the battlefield onto television screens throughout the world, including the Arab world, where technical and political constraints had previously discouraged coverage of unfolding news events. (Brokaw 2003: ix)

Der Live-Text ist nicht mit dem Film, sondern nur im Fernsehen zu realisieren. Er entsteht mit der elektronischen Kamera, die die Bilder per Kabel, Radiowellen oder Satellit sofort an die Fernsehsendesysteme weitergeben kann. Der Zuschauer kann ihn im Augenblick des Geschehens (mit einer winzigen Verzögerung) sehen. Der Live-Text selbst kennt keine Bearbeitung des Materials. (Hickethier 2003: 110)

Die faktische Verspätung des Live-Bildes, die Moderator wie Lehrbuchautor derart parenthetisch einräumen, ist freilich keine Nebensächlichkeit, sondern der Ausgangspunkt einer Anschauung des Fernsehtextes, die eben darauf beruht, dass dieser das, was geschieht, im strengen Sinne nicht augenblicklich oder instantan ‚weitergibt‘ oder ‚abdeckt‘: „Strictly speaking, television is never live“ (Esch 1999: 66)².

Eine Theorie des Fernsehens, die dem Sachverhalt Rechnung trägt, dass die „so genannte *live*-Reportage des Geschehens [...] nie auf der Höhe des Ereignisses ist“ (Derrida 2003:22), wird deshalb im allgemeinen zwei Momente umfassen: sie wird, erstens, jede Betrachtung des Fernsehens als Live-Medium zurückweisen, ungeachtet dessen, ob die Gleich-Zeitigkeit des Fernsehbildes mit dem Ereignis als apparativ vorgegeben oder definitiv gesetzt oder nur als jederzeit möglich oder annäherungsweise erreichbar vorgestellt wird. Sie wird televisuell hergestellte Echtzeitlichkeit als mediale Utopie ausweisen, in der die Bilder des Fernsehens zu ‚Medien der Unmittelbarkeit‘ stilisiert werden: „the generalised fantasy of the television institution of the image [sic!] is exactly that it is direct, and direct for me“ (Heath und Skirrow 1977: 54)³. Zweitens wird eine solche Theorie die unumgängliche Verspätung des Ereignisbildes zum Ausgangspunkt einer Wahrnehmung des Fernsehens machen, die nicht der

² Vgl. Hope (2004: 2): “real time never quite reaches full identity with itself”.

³ Vgl. Esch (1999: 62): „What still recommends this analysis [Heath and Skirrow’s, G.I.] [...] is the remarkable economy with which it designates two crucial components of the televisual imaginary that have come to be generalized – that is, to be taken as the basis for a theory of television as medium, theory being the grounding of the interpretation and evaluation of the object in a general conceptual system. Those components are first, the fantasy that the image is direct (i.e., that it functions as if it were not produced, by way of a particular technics or technology of *representation*, but were somehow an unmediated, straightforward presentation); and second, the concomitant fantasy that the image is direct for me (as if it were unproblematically addressed to me, presented to me, in a here and now that I share with the imaged event)”.

Ideologie der Liveness verhaftet ist. Als Symptom prinzipieller Ungleichzeitigkeit eröffnet die „winzige Verzögerung“ einen anderen Blick auf den Bildschirm, der auf die Temporalität der vermeintlich direkten Übertragung fokussiert ist.

Innerhalb des so gesteckten Rahmens lassen sich zumindest zwei grundverschiedene Ansätze ausmachen, die anhand von Derridas Sprechakttheorie des Medienereignisses (Derrida 2003) und Eschs Rhetorik der Temporalität (Esch 1999) vorgestellt werden sollen. Obgleich beide versuchen, eine sprachtheoretische Dichotomie auf die televisuelle Ereignispräsentation zu anzuwenden, kommen sie dabei zu vollkommen unterschiedlichen Sichtweisen. Grob gesagt mündet die Übertragung der Differenz von konstativen und performativen Äußerungen in eine politische Interpretation des (Zeit-)Raums zwischen Ereignis und medialer Wiedergabe, während die Opposition von Symbol und Allegorie eine phänomenologische Lesart nahelegt. Der erste Ansatz ist als Artikulation des *common sense* konstruktivistischer Medienbetrachtung letztlich weniger interessant als der kaum je betrachtete und auch bei Esch vage bleibende zweite, dem das eigentliche Interesse dieses Aufsatzes gilt. Für die Herausarbeitung der Konturen dieser zweiten Betrachtungsweise erweist sich eine Rekonstruktion der Thesen Derridas allerdings als hilfreich, da sie einige Orientierungsmarken vorgibt.

III. Konstatives und performatives Sprechen vom Ereignis

Die erste Variante einer Dekonstruktion medialer Gleichzeitigkeit folgt getreu den Spuren, die Austin in seinen Vorlesungen zur Theorie der Sprechakte gelegt hat. Sie nimmt also ihren Ausgang von einer provisorischen Gegenüberstellung von zwei Arten des Sprechens vom Ereignis, den konstativen und den performativen Äußerungen. Konstativ nannte Austin Aussagen, die einen Sachverhalt wiedergeben: „the business of a ‘statement’ can only be to ‘describe’ some state of affairs, or to ‘state some fact’” (Austin 1975: 1). Performative Äußerungen hingegen nehmen nicht auf etwas Bezug, das ihnen vorgängig wäre, sondern sind selbst Hervorbringungen dessen, was sie sagen, sind Sprech-Akte: „A. they do not ‘describe’ or ‘report’ or constate anything at all [...]; and B. the uttering of the sentence is, or is a part of, the doing of an action” (Austin 1975: 5). Derrida greift diese grundlegende Opposition auf, wobei er ob ihrer allgemeinen Bekanntheit nur auf Austin anzuspielen braucht:

Und wie Sie wissen (ich will ihnen hier keine Vorlesung über konstativ und performativ halten), gibt es ein Sprechen, das man konstativ nennt – es ist theoretisch und besteht darin, zu sagen, zu beschreiben oder zu konstatieren, was ist –, und es gibt ein Sprechen, das man performativ nennt und das etwas tut, indem es spricht. (Derrida 2003: 19-20)⁴

Noch stärker als bei Austin, der von einer „preliminary isolation of the performative“ (Austin 1975: 4) spricht, tritt dabei bei Derrida der vorläufige, heuristische Charakter der Unterscheidung in den Vordergrund: „Selbst wenn man, wie ich, diese mittlerweile kanonisch gewordene Opposition nicht uneingeschränkt gutheißt, kann man ihr zunächst einmal soviel Kredit geben, dass in die Fragen, die wir zu behandeln haben, ein wenig Ordnung kommt“ (Derrida 2003: 20). Tatsächlich erfüllt die Setzung der Differenz von konstativ und performativ, nebst der Isolierung des streng linguistischen Gegenstandes der performativen Verben und ihrer Klassifizierung, schon bei Austin vor allem den strategischen Zweck aufzuzeigen, dass die Vorstellung eines reinen Konstatierens, eines Aussagens, das frei von Spuren der Performativität wäre, nicht haltbar ist. Einen Sachverhalt zu beschreiben heißt unvermeidlich, ihn auf diese Weise zu bewirken oder hervorzubringen. Konstative Äußerungen sind somit nichts anderes als eine besondere Art von (impliziten) Performativen: „stating is only one among very numerous speech acts of the illocutionary [that is, performative, G.I.] class“ (Austin 1975: 147).

Ebenso dient der Rückgriff auf die „kanonisch gewordene Opposition“ bei Derrida wohl der Eröffnung eines Feldes performativer Akte, die sich nur noch teilweise oder unvollständig als Sprech-Akte verstehen lassen (wie die Gabe, die Erfindung oder die Gastlichkeit). Sofern jedoch mit dem Thema des Sprechens vom Ereignis auch Medien-Ereignisse, mediale ‚Äußerungen‘ des Ereignisses, gemeint sind, so liegt ihre Aufgabe vor allem darin, die Aporie eines konstativen oder deskriptiven Sprechens zu formulieren. Dabei ist zunächst nicht explizit von Medien die Rede, aber im Mittelpunkt der Argumentation steht von Anfang an die notwendige Verspätung (der Sprache) gegenüber dem Ereignis:

Vom Ereignis zu sprechen heißt sagen, was ist, also die Dinge so mitzuteilen, wie sie sich darstellen, die historischen Ereignisse so zu beschreiben, wie sie sich zugetragen haben, und das ist die Frage der Information. [... Dabei] sieht es so aus, als wenn dieses Sprechen vom Ereignis als Mitteilung von Wissen oder Information, als sozusagen kognitives Sprechen oder Beschreibung, in gewisser Weise

⁴ Vgl. Derrida (2003: 18-19): „In Bezug auf das Ereignis gibt es mindestens zwei Weisen, das Sprechen zu bestimmen. Mindestens zwei. Sprechen, das kann ‚sagen‘ bedeuten [...], aussagen, sich beziehen auf, benennen, beschreiben, mitteilen, informieren. Die erste Modalität oder Bestimmung des Sprechens ist in der Tat eine Mitteilung von Wissen: Sagen, was ist. Vom Ereignis sprechen heißt auch sagen, was geschieht, zu sagen versuchen, was gegenwärtig ist und gegenwärtig passiert – also sagen, was ist, was kommt, was geschieht, was passiert. Das ist ein Sprechen, das nah am Wissen ist und an der Information, nah an der Aussage, die etwas über etwas sagt. Und dann gibt es ein Sprechen, das handelt und wirkt“.

immer problematisch wäre, weil das Sprechen als Sprechen schon aus strukturellen Gründen immer nach dem Ereignis kommt. (Derrida 2003: 20-21)

Insofern das Ereignis nur einmal geschieht und einmalig ist, insofern es also als historisches Ereignis eine „absolute Singularität“ (Derrida 2003: 21) darstellt, muss es vom Sprechen verfehlt werden, da dieses „an die Struktur der Sprache gebunden ist“ (Derrida 2003: 21), die der Ordnung der Wiederholung angehört. Diese Bestimmung der Sprachlichkeit des Sprechens vom Ereignis als „einer gewissen Iterierbarkeit, einer gewissen Wiederholbarkeit“ (Derrida 2003: 21) ist es, die eine Verallgemeinerung oder Übertragung des sprechakttheoretischen Modells auf das Medienereignis ermöglicht. Die transmediale Ausweitung wird bei Derrida freilich nicht thematisiert oder problematisiert, sondern unter der Hand vollzogen. „Das Erste, was einem einfällt“ (Derrida 2003: 22), heißt es schlicht, und schon begegnet die Aporie des konstativen Sprechens in der vertrauten Form, doch auf (technische) Massenmedien hin gewendet:

Das Fernsehen, der Rundfunk und die Zeitungen übermitteln uns Ereignisse, sie sagen uns, was gerade geschieht oder geschehen ist. Man sollte meinen, dass die Weiterentwicklung, der immense Fortschritt der Informationstechnologie – jener Maschinen, die dazu geschaffen sind, uns vom Ereignis zu sprechen – dazu angetan ist, die Möglichkeiten der Ereigniswiedergabe, des mitteilenden Sprechens überhaupt, zu steigern. Nun ist es aber evident [...], dass die Techniken der unmittelbaren Wiedergabe von Worten und Bildern im selben Maße, in dem sie sich entwickeln, zugleich auch interpretieren, selektieren, filtern und infolgedessen das Ereignis machen, anstatt es bloß abzubilden. (Derrida 2003: 22)

Lesbar bleibt die sprachtheoretische Herkunft dieser Konzeptualisierung in der scheinbar widersprüchlichen Rede von den Maschinen, die vom Ereignis ‚sprechen‘, in Bildern („anstatt es bloß abzubilden“), sowie in der zögerlichen Annäherung an ein genuin technisches Register der Beschreibung der performativen Leistung der Medien („interpretieren, selektieren, filtern“). Hinsichtlich der Problematik des Konstatierens stellt sich die Situation für die nachrichtenmediale Ereigniswiedergabe in der Tat nicht anders dar als für ein Sprechen vom Ereignis (in Worten). Auch sie muss dem Ereignis fern bleiben, sofern technische Reproduzierbarkeit eine Form der Wiederholbarkeit konstituiert, während das Ereignis unwiederholbar bleibt. Technische Medien mögen die Möglichkeiten gesteigert, die Distanz zum Ereignis verringert haben, aus struktureller Sicht bleibt auch mit ihnen eine reine Repräsentation, eine bloße (visuelle) Mitteilung des Ereignisses unmöglich.

Von dieser Warte aus lassen sich die Live-Ideologie, das Fern-Sehen im Zeichen einer emphatisch verstandenen Gleichzeitigkeit, und der ihr entgegensetzende Modus

televisueller Wahrnehmung eingedenk der Uneinholbarkeit des Ereignisses wie folgt charakterisieren. Auf der einen Seite zeitigt eine Theorie des Fernsehens als Live-Medium eine Betrachtungsweise, die die abgebildeten Ereignisse naturalisiert oder authentisiert, indem sie den inszenatorischen oder interpretativen Aspekt ihrer Tele-Visualität systematisch ausblendet, ihn verschweigt oder sogar verschleiert:

Eine Interpretation tut, was sie sagt, während sie gleichzeitig vorgibt, eine von ihr unabhängige Realität bloß auszusagen. Tatsächlich ist die Interpretation produktiv und in gewisser Weise immer schon performativ. Stillschweigend und ohne es zuzugeben lässt man ein Sprechen, das das Ereignis macht, als simple Mitteilung des Ereignisses durchgehen. (Derrida 2003: 23)

Liveness, wie sie etwa Cavell behauptet, ist also ein Ideologem, da einem von ihr angeleiteten Blick die Performativität der Fernsehbilder entgehen muss, sodass diese unbemerkt und unter dem Mantel der Deskription das Ereignis konstruieren können: „Ein ‚Machen‘ des Ereignisses substituiert sich in aller Heimlichkeit seiner Mitteilung“ (Derrida 2003: 24).

Auf der anderen Seite verlangt eine Theorie des Fernsehereignisses als medialer Äußerung, die selbst eine Veränderung bewirkt und also ein „zweites Ereignis“ (Derrida 2003: 26) hervorbringt, nach einem Fern-*Sehen*, dessen Blick gekennzeichnet ist durch eine grundsätzliche Skepsis gegenüber dem technischen Versprechen der reinen Wiederholung des Ereignisses, der also misstrauisch („dass dieses angebliche Sprechen vom Ereignis [...] nie a priori vertrauenswürdig ist“, Derrida 2003: 22) und kritisch ist: „Was dieses Sprechen angeht, das gerade da das Ereignis macht, wo es vorgibt, es einfach nur auszusagen, zu beschreiben oder mitzuteilen, öffnet sich uns ein riesiges Feld für die kritische Analyse“ (Derrida 2003: 24). Der Raum dieser Kritik, die Öffnung, hinter der sich ihr Gebiet auftut, ist dabei genau jene technisch minimierte, doch unhintergehbare zeitliche Differenz, die das Ereignis von seinen Medien trennt, und die sich regelmäßig in Störungen der Live-Illusion artikuliert.

Die Perspektive Derridas verfügt über eine Vorstellung von der Medialität des Fernsehens, verstanden als strukturelle (oder ontologische⁵) Differenz zum Ereignis. Dies unterscheidet sie von einer Live-Theorie wie der Cavells, die den Versuch unternommen hatte, die materielle Basis des Fernsehens in der medialen Herstellung von Un-Mittelbarkeit zu sehen, also in einer Immaterialität oder Amedialität. Dieses paradoxe Unterfangen gipfelt in der Feststellung, dass das Medium des Fernsehens keine eigene Präsenz besitzt, im Unterschied zum Kino: „receiving or monitoring, unlike screening and projection, does not come between their presence to the camera and their presentness to us“ (Cavell 1982: 86).

⁵ Zur Problematik dieser Alternative vgl. die Ausführungen zur „ontologischen Selbsterstörung der Struktur“ bei Eco (1972: 395ff.).

Cavell nimmt dabei freilich Bezug auf televisuelle Personen, im Versuch die Art von Gesellschaft zu erklären, die sie dem Zuschauer leisten. Auf Ereignisse angewendet würde das bedeuten, dass die fernen Geschehnisse uns vollkommen gegenwärtig erscheinen, gleichzeitig und in ihrer Gegenwart vor Augen treten. Fernsehen wäre dann so etwas wie eine Übermittlung ohne Übertragung, weshalb es kurzerhand unter Absehung von seinen Rundfunkeigenschaften definiert werden könnte: „in characterizing television’s material basis, I have not included transmission as essential to it; this would be because I am not regarding broadcasting as essential to the work of television“ (Cavell 1982: 86)⁶.

Allerdings gelangte Cavell auf der Grundlage der kontrafaktischen Beschreibung des Fernsehens als Medium der reinen Simultanität immerhin zu der plausiblen ästhetischen Tatsache, dass es keinen sinnlichen Unterschied zwischen Live und Nicht-Live gebe. Sodass durchaus Anlass bestünde, die Ereignisbilder des Fernsehens als vollkommen direkte Übertragungen vom Geschehen zu betrachten, wäre nur die technische Herstellung vollendeter televisueller Gleichzeitigkeit möglich. Derrida hingegen, der diese Möglichkeit abweist, indem er gegen die Live-Ideologie das Fernsehen als Medium im Sinne eines verallgemeinerten Sprach- oder genauer Schrift-Begriffs profiliert, entwirft zwar die überlegene Theorie der televisuellen Apparatur, der Produktion des Fernsehbildes, eine Theorie der televisuellen Aisthesis, des *Fern*-Sehens jedoch, scheint man bei ihm vergeblich zu suchen.

Im selben Maße, in dem Derrida die Aufmerksamkeit weglenkt vom Fernsehen als eines Stroms der Ereignisse, hin auf die „enormen Informations- und Bemächtigungsmaschinerien“ (Derrida 2003: 24), über die es verfügt, wendet er zugleich den Blick ab von der Oberfläche des Bildschirms, der phänomenalen Begegnung mit Fernseh(programm)en, um ihn auf die Institution des Fernsehens, die Inbesitznahme des Ereignisses durch „[d]ie Sender“ (Derrida 2003: 24) zu richten⁷. Noch einmal im Rückgriff auf die Unterscheidung von konstativ und performativ umschreibt er seine Zielrichtung deshalb nicht als eine Ästhetik *des* Fernsehens, sondern als ein Wissen *über* das Fernsehen: „Die politische Wachsamkeit, die das von unserer Seite fordert, besteht offenkundig darin, ein kritisches Wissen von allen Apparaten zu

⁶ Weiter heißt es: „In that case, the mysterious sets, or visual fields, in our houses, for our private lives, are to be seen not as receivers, but as monitors“ (Cavell 1982: 85-86). Die Differenzierung zwischen Empfangen und Überwachen tritt jedoch sogleich wieder hinter der größeren Opposition von Fernsehen und Kino(film) zurück („receiving or monitoring“ vs. „screening and projection“).

⁷ Vgl. mit ähnlicher Tendenz Hope (2004: 2): “intersecting information and communication networks provide ontic authority for global television news. Audiences worldwide witness volatile unfolding events through electronically networked screens. Over recent years the lag between the occurrence of an event, its television broadcast and its social dissemination has reduced markedly. And, the prevalence of mobile, satellite driven newsgathering has projected ‘liveness’ as a defining, ideological feature of television news.”

organisieren, die vorgeben, Ereignisse mitzuteilen, die sie aber in Wirklichkeit interpretieren, hervorbringen oder machen“ (Derrida 2003: 23).

Dieses apparative Medienwissen nähert sich einer Konkretisierung der Visualität des Fernsehens einzig dort, wo das Verhältnis zum Medium des Films angesprochen ist. Nach verbreiteter Ansicht besteht der „Live-Aspekt der Fernsehproduktion“ (Hickethier 2003: 73) in einer „Gleichzeitigkeit von Aufnahme, Sendung und Rezeption“ (Hickethier 2003: 73), die es in der Filmproduktion nicht gibt: „Aufnahme, Schnitt und Wiedergabe, drei Phasen, die beim Film deutlich unterschieden sind und eigenen Gesetzen unterliegen, fallen hier zusammen. Daraus folgt das schon erwähnte Zusammenfallen von realer Zeit und Zeit der Fernsehdarstellung“ (Eco 1973: 189). In umgekehrter Richtung zu diesem auch bei Cavell anzutreffenden Mythos der Television deutet sich bei Derrida die Reaktualisierung einer kinematographischen Sicht des Fernsehens an:

Wie direkt und unmittelbar Bild und Ton auch immer zu uns kommen – wenn man uns heute angeblich ‘live’ überträgt, was geschieht, zum Beispiel das Ereignis des Golf-Kriegs, dann weiß man, dass extrem subtile Aufnahme-, Projektions- und Filtertechniken es ermöglichen, das, was uns gezeigt wird, in Sekundenschnelle zu kadrieren, zu selektieren und zu interpretieren, sodass die Bilder das Ereignis schließlich nicht zeigen, sondern hervorbringen. (Derrida 2003: 23)

Diese Aufteilung des Fernsehprozesses in die drei Phasen Aufnahme, Filterung und Projektion steht dem filmischen Modell unter den genannten Varianten am nächsten. Während sich Hickethier um ein genuin televisuelles Register bemüht, indem er von Aufnahme, Sendung und Rezeption spricht⁸, bezeichnet Derrida den letzten Schritt mit dem Terminus der Projektion, der mit der medialen Anordnung des Kinos verbunden ist. Während jedoch bei Cavell mit „screening and projection“ (Cavell 1982: 86) die Spezifik des Films in Opposition zum Fernsehen („receiving and monitoring“, Cavell 1982: 86) gemeint ist, betont Derrida mit der terminologischen Übertragung den filmischen Charakter des Fernsehens. Die Ähnlichkeit zwischen den drei Operationen des Films und des Fernsehens schlägt sich schließlich in Redeweisen nieder, die die Mitte zwischen filmischen („Schnitt“ im Sinne von *post-production*) und fernsehspezifischen Begriffen („Sendung“ im Sinne von *transmission*) halten, und uneindeutig von ‚Filterung‘ (Derrida) sprechen oder auch, anstelle von Projektion (Kinovorführung) oder Rezeption (Fernsehen), von ‚Wiedergabe‘ (Eco).

Der kinematographische Blick auf das Fernsehen, seine Betrachtung als elektronisch beschleunigte Verfilmung des Ereignisses in Sekundenschnelle, ist Live-Übertragungen von

⁸ Vgl. Weber (1996: 110): „television consists primarily of three operations: production, transmission and reception“.

geplanten Ereignissen, *media events* im Sinne von Dayan und Katz (1992), sicherlich angemessen. Zum Beispiel gibt es gute Gründe, bei diesem „Kommunikationstyp, den nur das Fernsehen kennt“ (Eco 1973: 188), bestimmte Verfahren der Live-Regie als eine Art des Schnitts anzusehen. Die Live-Sendung arbeitet „mit einer Montage – man spricht von Montage, weil das Ereignis bekanntlich von drei oder mehr Fernsehkameras zugleich aufgenommen und dann jeweils das Bild der Kamera, die es am besten wiederzugeben scheint, gesendet wird“ (Eco 1973: 189).

Auf die televisuellen Anordnungen der Wiedergabe von unvorhersehbaren und überraschenden, also ereignishaften, Ereignissen bezogen jedoch, scheint diese Perspektive ebenso unzutreffend wie die Live-Emphase bei Cavell. Tatsächlich lässt sich dies anhand genau jener Konstellation der Berichterstattung anlässlich des Irak-Krieges zeigen, die schon den Anspruch des Fernsehens auf Simultanität mit dem Ereignis unterminierte. Denn das Bildmaterial, auf dem sich in der globalen Zirkulation der Nachrichten die ‚Live‘-Logos anreicherten, die wider Willen zu Marken der Verspätung wurden, entsteht auch in einem besonderen Medienverbund, der weniger eine filmische Interpretation des Ereignisses entstehen lässt, als dessen Überwachung gewährleistet. Damit ist nicht nur die diesbezüglich suggestive, aber vage Konzeption von Fernsehen als *monitoring* gemeint, „which is [...] preparing our attention to be called upon by certain eventualities“ (Cavell 1982: 90), sondern vor allem die Infrastruktur der Ereignisabbildung selbst.

Es waren feststehende, allenfalls schwenkbare Kameras, die Bagdad beobachteten, darauf wartend, dass etwas geschieht. Die dabei entstandenen Ereignisbilder mit ihrem unveränderlichen Bildausschnitt und ihrer semantischen Offenheit (zwischen Präzisionsangriffen und Bombenterror) sowie der Prozess ihrer Veröffentlichung spotten geradezu einer filmischen Beschreibung als Kadrierung, Selektion und Interpretation. Für die fast gleichzeitige Wiedergabe des Ereignisses, dessen, was gerade geschieht oder geschehen ist, gibt es in dieser Konstellation überhaupt nur die Wahl, auf Bilder zu verzichten oder eben den Überwachungsblick zu übernehmen. Dessen automatische Visualisierung zeitigt aber Bilder des Ereignisses, die alles andere als kinematographisch sind und nachgerade einen Gegenentwurf zur Darstellung des Krieges im Kino bildeten (vgl. Isekenmeier 2008). Natürlich besteht für die Nachricht vom Ereignis im Unterschied zum Film immer noch die Möglichkeit, die Ereignisbilder durch Einblendungen und graphische Elemente (er)neu(t) zu rahmen oder ihnen Ikonotexte beizugeben, die sie in die ein oder andere Richtung interpretieren (als Spektakel oder humanitäre Katastrophe). Dabei fungieren jedoch die Bilder

des Ereignisses nicht als Medien seiner Hervorbringung, sondern seines Erscheinens, sind nicht die Interpretation des Ereignisses, sondern deren Gegenstand.

Sofern es also bei Derrida überhaupt den Versuch einer Annäherung an die televisuelle Gestalt des Ereignisses gibt, erfolgt sie maßgeblich über das audiovisuelle Modell des Films. Das kinematographische Register jedoch, also das bewährte Vokabular der Beschreibung filmischer Performanz in den Bereichen Kameraarbeit, *editing* und Projektion, scheint zumindest manchen Formen des Ereignisfernsehens unangemessen. Den Nullpunkt einer filmischen Bearbeitung des Fernsichttextes markieren solche Übertragungen wie die aus Bagdad, in denen alle Operationen bestenfalls noch in Schwundstufen auszumachen sind.

Problematisch sind dabei nicht nur die Unzulänglichkeiten des filmischen Modells selbst zur Fassung televisueller Prozesse der Ereignisübermittlung, es ist vor allem der visualitätsferne Charakter der Konzeptualisierung medialer Performanz, der zuallerst zur Heranziehung eines audiovisuellen Vor-Bildes nötig ist. Eine Öffnung der Überlegungen Derridas auf die (tele)visuelle Gestalt des Ereignisses hin, verlangt unvermeidlich nach einer solchen Folie, da ihre sprechakttheoretische Fundierung jeden Bezug zu Bildlichkeit vermissen lässt⁹. Die auf dem Begriffspaar konstativ-performativ aufruhende Medientheorie ist somit *visualitätsfern* und als solche *wahrnehmungsfern*. Die minimale Verzögerung des Live-Fernsehbildes ist deshalb für sie die Art und Weise, „wie das Fernsehen sein Medium enthüllt“ (Cavell 2002: 142), ist also Symptom seiner Medialität, der „materiellen Basis des (ästhetischen) Mediums Fernsehen“ (Cavell 2002: 143). Die Tatsache der Verspätung des Fernsehbildes gegenüber dem Ereignis ist dann nicht Anhaltspunkt für einen anderen Modus des Sehens, sondern begründet eine Form der Medienbeobachtung, die sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie über das Gezeigte hinwegsieht, um hinter den Bildern die performative Macht der Sender und ihrer Apparate aufzuspüren.

⁹ Die Schwierigkeit, eine genuin visuelle Konzeption von Performativität zu finden, lässt sich allerorten beobachten. Bei Dayan und Katz beispielsweise, die sich ebenfalls „zum Teil“ auf Austin beziehen (Anm. d. Ü. in Dayan und Katz 2002: 413; der englische Titel des Aufsatzes lautet „Performing Media Events“), ansonsten aber meist den anthropologischen Performanzbegriff bemühen („television ceremonies,’ or ‚festive television,’ or even ‚cultural performances’“, Dayan und Katz 1992: 1) reduziert sich die performative Leistung des Fernsehens in letzter Instanz darauf, das Ereignis zu erzählen (*media events* als „narrative genre“, Dayan und Katz 1992: 1). Das aber ist eine Bestimmung von Performativität, die nicht nur an die filmwissenschaftliche Betonung von Narrativität anknüpft, sondern transmediale Tragweite besitzt, will sagen: die Spezifik televisueller Medientexte nur unzureichend erfassen kann.

IV. Symbolisches und allegorisches Fern-Sehen

Insofern Derrida die Temporalität der Live-Übertragung auf die mediale Struktur des Fernsehens bezieht, muss die Frage nach ihrem Effekt auf die televisuelle Wahrnehmung des Ereignisses offen bleiben. Deren Beantwortung bleibt einer Ästhetik des beinahe direkten Sehens des fernen Ereignisses vorbehalten, einer Theorie des Fern-Sehens, deren Bezugspunkt nicht die Tiefe der technischen Orchestrierung, sondern die mediale Oberfläche des Ereignisbildes selbst ist, der Blick auf den Monitor. An eine solche theoretische Fassung der Veränderung der Wahrnehmung durch die Entdeckung, dass die Tele-Vision des Ereignisses stets nach dem Ereignis kommt, lässt sich entsprechend die Forderung stellen, dass ihre Begriffe visuell, auf das Fernsehen anwendbar sein müssen, ohne die Heranziehung zusätzlicher transmedialer Konzepte (Narrativität als Performativität der Fernsehbilder) oder medialer Modelle (Kinematographie als visuelle Performativität) zu erfordern.

Wenn also Esch für die Fernsehtheorie wiederum den Einsatz eines literaturtheoretischen Begriffspaares vorschlägt – der Opposition von Symbol und Allegorie, wie sie sie bei De Man (1989) vorfindet –, so geschieht dies nunmehr im Namen nicht eines verallgemeinerten Medienbegriffs, sondern der Erfassung der Besonderheiten televisueller Ereigniswahrnehmung: „In this context, de Man’s analysis has much to contribute to the possibility of reading the differential specificity of television“ (Esch 1999: 67). Allerdings bleibt Esch den Nachweis des theoretischen Nutzens der ‚Rhetorik der Temporalität‘ für ein Verständnis des Fernsehens weitgehend schuldig, da ihre Darstellung des Verhältnisses von Symbol und Allegorie ganz dem literarhistorischen Duktus de Mans verhaftet bleibt, dessen Erwägungen stellenweise nur paraphrasiert werden, ohne dass deren Relevanz für den televisuellen Kontext deutlich gemacht würde. Nur dem geneigten Leser dürfte es überhaupt möglich sein, in Eschs Ausführungen die Grundlegung einer Fernsehästhetik zu erkennen, zumal in den betreffenden zwei Absätzen, die nachfolgend in voller Länge, also in aller Kürze, zitiert seien, vom postmodernen Leitmedium oder auch nur von technischen Medien überhaupt keine Rede ist:

As the preceding chapter recalls, that analysis entails a sustained investigation of the values associated, at least since the eighteenth century, with symbolical and allegorical conceptions of language. In ‘The Rhetoric of Temporality,’ de Man interrogates the way in which ‘the supremacy of the symbol, conceived as an expression of unity between the representative and the semantic functions of language, becomes [in the nineteenth century] a commonplace that underlies literary taste, literary criticism, and literary history,’ as well as the extent to which the symbol ‘still functions as the basis of recent French and English studies of the romantic and postromantic eras’ (189-190). He argues that the symbol, a

figure predicated on the presumed continuity and simultaneity of ‘the sensory image and the supersensory totality that the image suggests,’ in turn grounds an understanding of the subject-object relation ‘in which the experience of the object takes on the form of a perception or a sensation. The ultimate intent of the image is synthesis,’ he writes, and ‘the mode of this synthesis is defined as symbolic by the priority conferred on the initial moment of sensory perception’ – that is, on the *aesthetic* moment (193). The symbol, then, proves to be the linguistic condition of possibility of a certain claim for the autonomy and the power of the aesthetic.

De Man’s analysis demonstrates that the symbol, rather than serving as the legitimate basis for a theory of language as such, is ‘a special case of figural language in general, a special case that can lay no claim to historical or philosophical priority over other figures,’ including allegory (‘Rhetoric of Temporality,’ 191). Allegory disrupts the possibility of the symbolic synthesis by opening up a constitutive temporal dimension, the difference that divides the allegorical sign from the previous sign to which it refers: ‘The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the *repetition* . . . of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority. Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference’ (207). Allegory confesses the failure of coincidence forgotten or repressed in the symbol, in which the relationship of representation and substance, image and event, is taken to be ‘one of simultaneity, which, in truth, is spatial in kind, and in which the intervention of time is merely a matter of contingency’ (207). (Esch 1999: 67-68)

Nun ist es nicht schwer, im Anschluss an eine Lektüre Derridas die Verwandtschaft zwischen dekonstruktiven und dekonstruktivistischen Theoremen¹⁰ zu erkennen. Offenkundig handelt es sich bei der Temporalität der Allegorie um eine Gedankenfigur, die der strukturellen Verspätung des Sprechens bezüglich des Ereignisses sehr ähnlich ist. Noch weniger als Derridas Text jedoch, der immerhin auf mediales ‚Sprechen‘ vom Ereignis Bezug und das Wort ‚Fernsehen‘ in den Mund nimmt, kann Eschs Wiederaufnahme von de Mans ideengeschichtlicher Rekonstruktion ohne weiteres als eine Theorie des Fernsehens bezeichnet werden. Zu tentativ bleibt diese Möglichkeit der televisuellen Anwendung, die sich im zitierten Abschnitt einzig in dem kurzen Zusatz artikuliert, der auf Bild und Ereignis, „image and event“, hinweist. Es ist auch nicht so, dass Esch in der Folge des Zitats große Anstrengungen unternähme herauszuarbeiten, wie die Begriffe des Symbols und der Allegorie televisuell zu wenden wären. Sie versucht nach ihren eigenen Worten lediglich, dies flüchtig zu skizzieren oder im Umriss anzudeuten (*to adumbrate*), indem sie de Mans Argumentation auf Alvin Kernans Aufsatz „The Death of Literature“ hin liest (*read into*):

¹⁰ Zur Unterscheidung der philosophischen ‚Methode‘ Derridas und der Literaturtheorien de Mans und anderer *Yale Critics* kann kurz von Dekonstruktion resp. Dekonstruktivismus gesprochen werden (vgl. Zima 1994: ix-xi).

De Man's argument effects a radical revision of conventional literary-historical and aesthetic categories, disrupting the rhetoric and the ideology of the symbol, with its values of continuity, organicity, homogeneity, symmetry, and totality. If we read his analysis of aesthetic ideology into one recent lament for the decline of print and the ascendancy of electronic media, we may at least adumbrate its potential for coming to terms with television. (Esch 1999: 68)

Im folgenden soll deshalb versucht werden genauer zu bestimmen, welchen Beitrag die Thesen zum Verhältnis von Symbol und Allegorie zu einer – von Esch suggerierten, aber unausgeführten – Ästhetik des Fernsehens leisten. Dabei kann es nicht darum gehen Esch vorzuwerfen, die Komplexität der Argumentation de Mans unbotmäßig reduziert zu haben, indem sie auf die einzelnen Teile des Unterkapitels „Allegory and Symbol“ (De Man 1983: 187-208) zurückgreift, die sich der deutschen (188-191), der englischen (191-198) sowie der französischen Diskussion (198-208) widmen und neben den romantischen Entwürfen auch deren post-romantische Rezeption im Blick haben¹¹. Schließlich steht nicht zu erwarten, dass die Übertragung des kulturgeschichtlichen Gegensatzes zweier Sprachfiguren auf die Gegenwart des Fernsehens ohne eine gewisse Verzerrung, eine bestimmte Forcierung der Begriffe des Symbols und der Allegorie vonstatten gehen könnte.

Nicht die Konzentration auf einige wenige Ideen eines überaus reichhaltigen Diskurses ist deshalb problematisch, sondern das fehlende Bemühen, diese ins Televisuelle zu übersetzen, ihre Bedeutung für die Television explizit zu machen. Da Esch sich, getreu der erhobenen Forderung an die Visualität oder Visualisierbarkeit der Begriffe einer textwissenschaftlich geleiteten Medientheorie, zweier Konzepte aus dem Bereich der literarischen Bildlichkeit („figural language“, De Man 1983: 188) bedient, handelt es sich also darum zu zeigen, dass einige der Denkfiguren der (post-)romantischen Literaturtheorie angemessene Beschreibungen einer symbolischen und einer allegorischen Art des Fernsehens ergeben,

¹¹ Diese reflexive Doppelung unterschlägt Esch unter anderem, indem sie in einem ihrer Zitate eine Auslassung auslässt. „The ultimate intent of the image is synthesis,' he writes“, heißt es bei ihr, während de Man tatsächlich schrieb: „The ultimate intent of the image is not, however, as in Coleridge, translucence, but synthesis“ (De Man 1983: 193), nachdem zuvor klar gemacht wurde, das die spätere Literaturkritik („later English and American criticism“, De Man 1983: 193) gemeint ist, die auf Coleridge rekurriert, aber ihn missversteht. Ausgehend von der englischen Ausgabe (De Man 1983) lässt Esch, die freilich die amerikanische Ausgabe verwendet (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), bei der Zitation de Mans fast durchgehend jede philologische Sorgfalt vermissen. Dies reicht von unbedeutenden Kleinigkeiten (eigentlich: „[t]he supremacy of the symbol“ mit ersetzter Majuskel; „post-romantic“ mit Bindestrich) über weitere fehlende Auslassungspunkte, die einen ganzen Satz unterschlagen („since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority. [...] Whereas the symbol . . .“) bis hin zu semantisch relevanten Veränderungen („the mode of this synthesis is defined as ‚symbolic‘“ ohne die Anführungszeichen; „the image that rises up before the senses“ heißt es bei de Man, nicht „the sensory image“, zudem sich die Stelle auf S. 189 findet, also zumindest missverständlich nachgewiesen ist). Schon diese Sorglosigkeit im Umgang mit de Mans Aufsatz mag darauf hindeuten, dass es nicht um dessen argumentative Feinheiten geht, sondern um die großflächige Gegenüberstellung zweier ästhetischer Modi.

wenn jeder Hinweis auf sprachliche Bilder als Verweis auf technische Bilder gelesen wird. Bei Esch bleibt es indes allein die implizite Nutzung der Polysemie des Bildbegriffs („the image that rises up before the senses“), die überhaupt die Stoßrichtung auf das Fernsehen hin erkennen lässt („image and event“).

Die Distanz, die dabei zwischen Bildlichkeit und Fernsehbildern argumentativ einzuholen bleibt, lässt sich am ehesten ermessen mit Blick auf die Teilstrecke, die vom sprachlichen oder mentalen zum veräußerten Bild führt, also zu einem „Bildbegriff, der [...] seine historische Erfüllung im neuzeitlichen Tafelbild hat (Gadamer 1975: 145). Im Kapitel „Die Grenze der Erlebniskunst. Rehabilitierung der Allegorie“ hatte Gadamer eine Begriffsgeschichte von Symbol und Allegorie vorgelegt, die parallel zu de Mans Überlegungen verläuft und dort auch als autoritative Fassung der deutschen Diskussion zitiert wird (De Man 1983: 188-189). Insofern darin entgegen der Überschrift eher die „Abwertung der Allegorie“ (Gadamer 1975: 74) nachvollzogen wird, erweisen sich diese Ausführungen aber als weniger interessant als der Rückverweis auf sie in der späteren Behandlung von Bildern in „Der ontologische Grund des Okkasionellen und des Dekorativen“. Das „Wesen des Bildes“ (Gadamer 1975: 144) wird dort als Mitte „zwischen zwei Extremen“ angesehen: „Diese Extreme von Darstellung sind das reine Verweisen – das Wesen des Zeichens – und das reine Vertreten – das Wesen des Symbols“ (Gadamer 1975: 144).

Die Ähnlichkeiten zwischen der Beschreibung des Bildes als Symbol und als Zeichen und der Unterscheidung von Symbol und Allegorie liegen, nicht nur terminologisch, auf der Hand, wengleich sie nur in einer Fußnote angedeutet werden (Gadamer 1975: 146). Auf halbem Wege zu Fernseh-Bildern, also mit Bezug auf (gemalte) Bilder, ergibt sich dann zum einen eine Übersetzung des symbolischen Aspekts als ‚ontologische Teilhabe‘:

Das Bild geht nicht in seiner Verweisungsfunktion auf, sondern hat in seinem eigenen Sein teil an dem, was es abbildet. Solche ontologische Teilhabe kommt nun freilich nicht nur dem Bilde zu, sondern auch dem, was wir ein Symbol nennen. Für das Symbol gilt wie für das Bild, daß es nicht auf etwas verweist, das nicht zugleich in ihm selber gegenwärtig ist. (Gadamer 146)

Auf der anderen Seite besteht das allegorische Potential des Bildes in seiner Zeichenhaftigkeit, also im „Moment des Verweisens auf das, was sich in ihm darstellt“ (Gadamer 1975: 144), an dem es aber selbst nicht teil hat: „ein Zeichen ist nichts anderes, als was seine Funktion fordert; und die ist, von sich wegzuweisen“ (Gadamer 144)¹².

¹² Missverständlich sind die Aussagen zum Verhältnis von Präsenz und Absenz im Zeichenprozess, wonach das Zeichen „nur etwas gegenwärtig machen [soll], das nicht gegenwärtig ist, und so, daß das Nichtgegenwärtige allein das Gemeinte ist. Es darf also nicht durch seinen eigenen Bildgehalt zum Verweilen einladen“ (Gadamer

Während jedoch Gadamer versucht, zwischen diesen zwei Wesenszügen des Bildes zu vermitteln, von denen jeweils „etwas im Wesen des Bildes da [ist]“ (Gadamer 1975: 144), werden diese in Fortschreibung auf das Fernsehen bei Esch zu sich ausschließenden Weisen der Wahrnehmung von dessen Bildern. In Weiterführung und Überbietung der hermeneutischen Bildtheorie gelangt sie so zu einer televisuellen Fassung des Gegensatzes von Symbol und Allegorie, die genau die Differenz zwischen der Live-Ideologie und einer Ästhetik der Ungleichzeitigkeit wiedergibt, ohne ihre Anschlussfähigkeit an das ideengeschichtliche Modell zu verlieren.

Hinsichtlich des Symbols ist der gerade noch lesbare Ausgangspunkt für Esch Coleridges „Ausweitung des Symbolbegriffs zum ästhetischen Universalprinzip“ (Gadamer 1975: 73)¹³, derzufolge es an einer „supersensory totality“ (Esch 1999: 67; De Man 1983: 189) teilhat. De Man (1983: 192) zitiert immerhin die ersten beiden Sätze der maßgeblichen Stelle, an der der symbolische Modus als ein Durchscheinen des Allgemeinen (vgl. zu Schelling: Gadamer 1975: 73) bestimmt wird:

a Symbol...is characterized by a translucence of the Special in the Individual or of the General in the Especial or of the Universal in the General. Above all by the translucence of the Eternal through and in the Temporal. It always partakes of the Reality which it renders intelligible; and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that Unity of which it is representative. (Coleridge zit. Ward 1966: 28)

Die so umrissene, gewissermaßen klassische, symbolische Konstellation erfährt dann im Transfer auf das Fernsehen zwei Verschiebungen, die bei Esch nur unzureichend markiert sind, weshalb die gesamte Operation einer televisuellen Anwendung des Symbolkonzepts gewagter erscheint als nötig. Zum einen verändert sich der Charakter der ontologischen Teilhabe dadurch, dass ein optisches Medium an die Stelle der Sprache tritt. Bei Coleridge war es noch die Einbildungskraft, die das Symbol mit seinem Gehalt vermittelte: „the symbol, while remaining distinct from the thing symbolized, is yet in some mysterious way

1975: 145). Dies bedeutet aber keinesfalls, dass das Zeichen keine ihm eigene Gegenwärtigkeit besäße, sondern lediglich, dass diese Präsenz gerade die Abwesenheit des ‚Gemeinten‘ bezeugt. Umgekehrt meint die ‚Seinsvalenz‘ des Symbols, dass dieses zwar die Aufmerksamkeit auf sich zieht, aber nur insofern es die Anwesenheit des Gezeigten selbst markiert: „Das Bild ist verweisend, indem es verweilen läßt. Denn das macht jene Seinsvalenz aus, die wir betonten, daß es von dem, was es darstellt, nicht schlechthin geschieden ist, sondern an dessen Sein teilhat. Wir sahen, das Dargestellte kommt im Bilde zu sich selbst. Es erfährt einen Seinszuwachs. Das heißt aber, es ist im Bilde selber da“ (Gadamer 146).

¹³ Gadamer bezieht sich auf Schelling, der „den Zusammenfall von sinnlicher Erscheinung und übersinnlicher Bedeutung“ (Gadamer 1975: 75) im Symbolbegriff gedacht hat und damit ein maßgeblicher Bezugspunkt für Coleridge war: „from Schelling, the idea of the symbol as the representative of the ultimate reality of the universe which Coleridge later interpreted as the fusion of the infinite in [sic!] the finite“ (Ward 1966: 25).

inter-penetrated by its being, and partakes of its reality. Such symbolism is the work of the imagination” (Shawcross zit. Ward 1966: 28-29). Bei Esch hingegen ist es nicht mehr die Imagination, sondern es sind die Eigenschaften der Verfahren der Bildgebung (*imaging*), die die ontologische Grundlage des Symbols plausibilisieren. Der Anspielung auf Coleridge schickt sie deshalb einen knappen Hinweis auf die technische Forcierung des Anspruchs auf Teilhabe am Symbolisierten voraus, also auf die Topoi der Indexikalität und der Gleichzeitigkeit der Bilder des Fernsehens, „continuity and simultaneity“.

Zum anderen richtet sich das Symbol im Zeichen der Televisualität nicht mehr auf die Allgemeinheit des Begriffs, sondern auf die Wirklichkeit der Ereignisse. Diese Modifikation geht weit über das Missverständnis (*misreading*) des symbolischen Modus des Durchscheinens in der späteren literaturwissenschaftlichen Verarbeitung des romantischen Symbols hinaus, auf das de Man abstellt. Darüber hinaus legt der von de Man ausgelassene Schlusssatz des obigen Coleridge-Zitats nahe, den Gegenstand der symbolischen Darstellung selbst umzuinterpretieren, in Richtung auf jene Realität, die den Wirklichkeitssinn einer auf Neuigkeiten versessenen Gesellschaft allererst prägt: die Ereignisse. Was das Fernsehen symbolisiert und damit verständlich macht, ist das Geschehen in der Welt, die fernen Ereignisse, die es auf den Bildschirm bringt, was Esch freilich in der Übersetzung von „representation and substance“ als „image and event“ allenfalls andeutet. Erst unter diesen Vorzeichen aber wird nachvollziehbar, warum Esch die Live-Ideologie (am Beispiel Cavells) als ein Zusammentreffen von symbolischer Bildwahrnehmung und einem Verständnis von Wirklichkeit als Einheit der Ereignisse begreift: „what he [Cavell] specifies as the ‚aesthetic fact of television‘ – a current of simultaneous event reception – marks the point of convergence between aesthetic ideology and an ideology of realism“ (Esch 1999: 69). Von Coleridge zu Cavell lässt sich also eine Linie ziehen, die die Transformation des Symbolbegriffs durch den Medienwechsel von der Sprache zum Fernsehen nachzeichnet.

Was die Allegorie anbelangt, so ist es ungleich schwerer, den Weg von der Romantik zum Fernsehen, von Wordsworths und Rousseaus negativer Subjektivität (De Man 1983: 207) zu Eschs Ästhetik der Ungleichzeitigkeit, auszumachen. In gewisser Weise hatte Esch in der Sache sogar vollkommen recht, die Spuren des Rückbezugs auf die säkularisierte Allegorie der Frühromantiker (De Man 1983: 207) aus ihren De Man-Zitaten restlos zu tilgen, da es schon diesem nicht eigentlich um die literarische Figur der Allegorie oder eine epistemische allegorische Konstellation getan ist, sondern um eine allegorische Lesart des Zeichenprozesses, eine Allegorisierung der Semiose. Dies gipfelt bei De Man in der Rede vom „allegorical sign“ (De Man 1983: 207), die endgültig die beiden Gegenbegriffe zum

Symbol zusammenführt, die bei Gadamer nur über eine Fußnote verbunden waren. Dessen Anwendung eines allegorisch informierten Zeichenbegriffs auf Bilder verdeutlicht zugleich das visuelle Potential einer solchen Konzeption.

Allerdings verläuft zwischen de Man und Gadamer zugleich eine Bruchstelle im Denken des allegorischen Zeichens, die der Differenz von Hermeneutik und Poststrukturalismus entspricht. Einem funktionalen („ein Zeichen ist nichts anderes, als was seine Funktion erfordert“) steht folglich ein strukturaler Zeichenbegriff („[t]he meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the *repetition* [...] of a previous sign“) gegenüber, weshalb sich Gadamer damit zufrieden gibt, der Allegorie die „Nicht-Übereinstimmung“ von Erscheinung und Idee (Gadamer 1975: 76) zuzuordnen, während es de Man um das „temporale Schicksal“ der Allegorie (De Man 1983: 206) geht. Dieses Motiv der Temporalität der Allegorie entnimmt de Man seinen Romantikern, um daraus eine Bestimmung des allegorisierten, also verspäteten Zeichens abzuleiten: „the prevalence of allegory always corresponds to the unveiling of an authentically temporal destiny“ (De Man 1983: 206).

Das semiotische Modell de Mans ähnelt in seinen Implikationen der transmedial verallgemeinerten Sprechakttheorie Derridas. Das allegorische Zeichen ist, wie das Sprechen vom Ereignis, niemals auf der Höhe dessen, wovon es kündigt („it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority“), und ebenso wie dieses muss es notwendig verfehlen, worauf es zielt („allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference“). Die Übereinstimmungen reichen bis hin zur Feststellung einer „*inadéquation fondamentale du langage et du réel*“ (Barthes zit. Reckwitz 2004: 562), analog zur strukturellen Verspätung des Sprechens gegenüber dem Ereignis, die dem Wort ‚Allegorie‘ eingeschrieben sei: „it suggests a disjunction between the way in which the world appears in reality and the way it appears in language“ (De Man 1983: 191).

Derrida und de Man und schließlich, auf das Fernsehen gewendet, Derrida und Esch, stimmen darin überein, dass es einen Abstand zwischen Bild und Ereignis gibt: „if the medium’s temporality is not, cannot be, one of precise simultaneity, something does come between“ (Esch 1999: 66). Aus der Temporalität der Allegorie, die de Man beschwört¹⁴, zieht Esch indes andere Schlüsse als Derrida, für den die Verspätung des Fernsehbildes, der Zeitraum, der sich zwischen ihm und seinem Gegenstand auftut, die Heimstätte einer

¹⁴ Der Vollständigkeit halber sei noch angemerkt, dass das letzte Zitat Eschs die zweite Hälfte des Satzes auslässt, in dem de Man Symbol und Allegorie vergleicht: „Their relationship [that of image and substance in the symbol] is one of simultaneity, which, in truth, is spatial in kind, and in which the intervention of time is merely a matter of contingency, whereas, in the world of allegory, time is the originary constitutive category“ (De Man 1983: 207).

performativen Hervorbringung des Ereignisses vermittelt medialer Produktionstechniken ist. Für Esch ist dieser Zwischenraum hingegen der Ort einer Öffnung der Wahrnehmung auf die Ungleichzeitigkeit der Repräsentation hin. Die temporale Differenz zwischen dem Ereignis und seiner Wiedergabe ist für sie deshalb nicht das heimliche Indiz einer interpretativen Festschreibung des Ereignisses, sondern begründet gerade die ästhetische Möglichkeit, es aus dieser medialen Einfassung zu befreien.

Sofern die Spuren der Verspätung dem Fernsehereignis eingeschrieben (und nicht geheim) sind, kann das Ereignis als Singularität, als ereignishaftes Vorkommnis, von einer „Ästhetik des ‚fast live‘“ gerettet werden, die seine Unvorgänglichkeit, seine reine Vorzeitigkeit aus einer Betrachtung seines televisuellen Bildes zurückgewinnt. So könnte, noch immer sehr tentativ, die theoretische Legitimation für eine Praxis des Fern-Sehens im Geiste der Ungleichzeitigkeit lauten, wenn Esch es unternommen hätte, sie zu formulieren. Immerhin liefert sie im Aufsatz mit dem Titel ‚No time like the present‘ neben der Idee einer televisuellen Allegorese auch noch ein empirisches Beispiel für eine entsprechende Betrachtung des ‚Live‘-Fernsehens, das bereits eingangs angeführt wurde. Zu einer entwickelten Theorie des Fernsehens ist es von dort aus jedoch noch ein weiter Weg, für den auch hier allenfalls die grobe Richtung vorgegeben werden konnte. Einstweilen bleibt die Aufforderung bestehen, mit allen Mitteln den ideologischen Charakter medialer Gleichzeitigkeit zu denken: „there is no time like the present for addressing the dangerous, even deadly, consequences of the failure to reflect on the rhetorical, temporal and ideological conditions of the signals we mistakenly call ‚live‘“ (Esch 70).

Literatur

- Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard UP, ²1975.
- Brokaw, Tom: „Foreword.“ in: Marc Kusnetz: *Operation Iraqi Freedom*. Kansas City: A. McMeel 2003: ix-x.
- Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard UP 1979.
- Ders.: “The Fact of Television.” *Daedalus* 111 (4), 1982: 75-96.
- Ders.: “Die Tatsache des Fernsehens.” in: Ralf Adelman et al. (Hgg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz: UVK 2002 [= UTB 2357]: 125-164.
- Dayan, Daniel und Elihu Katz: *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Cambridge: Harvard UP 1992.
- Dies.: „Medienereignisse.“ in: Ralf Adelman et al. (Hgg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz: UVK 2002 [= UTB 2357]: 413-453.
- De Man, Paul: „The Rhetoric of Temporality.“ in: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd ed. London: Routledge 1989: 187-228.
- Derrida, Jacques. *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*. Berlin: Merve, 2003.
- Eco, Umberto: „Zufall und Handlung. Fernseherfahrung und Ästhetik.“ in: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973: 186-211.
- Esch, Deborah: *In the Event. Reading Journalism, Reading Theory*. Stanford: Stanford University Press 1999 [= Meridian: Crossing Aesthetics]. (vgl. „No Time like the Present.“ *Surfaces* 3, 1993, <http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol3/esch.html>)
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1975.
- Heath, Stephen und Gillian Skirrow: „Television: a world in action.“ *Screen* 18 (2), 1977: 7-59.
- Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2003.
- Hope, Wayne. „Global Television News and the Ideology of Real Time.“ Vortrag auf der International Association of Media Communication Research Conference 2004: 12 S., vormals online unter <http://www.pucrs.br/famecos/iamcr/textos/hope.pdf>.

Isekenmeier, Guido: ‚*The Medium is the Witness*‘. *Entwurf einer Theorie des Medienereignisses und Analyse der Fernsehnachrichten vom Irak-Krieg*. Trier; WVT, 2008 (im Erscheinen).

Reckwitz, Erhard: „Realismus-Effekt.“ in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler ³2004: 562.

Ward, Patricia A.: „Coleridge’s Critical Theory of the Symbol.“ *Texas Studies in Literature and Language* 8 (1), 1966: 15-32.

Weber, Samuel. „Television: Set and Screen.“ in: *Mass Mediauras. Form, Technics, Media*. Stanford: Stanford UP 1996: 108-128.

Zima, Peter V. *Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik*. Tübingen: Francke 1994 [= UTB 1805].