

Peter Mahr

**„Für eine Phänomenologie des Fernsehens“ II:
das Schicksal eines Texts und der Wechsel zur Fotografie¹**

Obwohl Vilém Flussers Text „Für eine Phänomenologie des Fernsehens“ nur 21 Seiten umfasst (Flusser 1997), gibt es kaum einen Text in Flussers Oeuvre, um den der Autor hinsichtlich seines eigenen philosophischen und methodologischen Selbstverständnisses so schwer gerungen hat. Diese Bemühungen im Stillen werden begleitet, wenn nicht konterkariert durch eine unglückliche Performancegeschichte. Eine erste, noch unvollständig ausgearbeitete Version für das New Yorker Symposium im Januar 1974 erscheint mit vierjähriger Verspätung. Doch die an seiner Stelle von Flusser vorgesehene definitive Ausarbeitung bleibt unpubliziert liegen, ohne dass beim gegenwärtigen Erkenntnisstand vollständig geklärt werden könnte, wieso. Letztlich schiebt sich aber mit einem anderen Untersuchungsgegenstand – Fotografie – auch eine andere theoretische Grundkonzeption über das alte unglückliche Unternehmen, nämlich die Philosophie als ganze und allgemeine, die Flusser die Freiheit geben wird, die die Produktivität besonders seiner letzten Jahre auszeichnen wird. Diese Etappen sollen im Folgenden im Blick auf die Text deutlich werden.

**Version 1: „Two Approaches to the Phenomenon, Television“ <1973/74>
(1977)**

Was sagte Flusser 1974 in New York über das Fernsehen? „Fernsehen“ ist eigentlich ein Möbelstück, um das man im Halbkreis sitzt. Es ist die funktional einfach handzuhabende, strukturell aber komplexe Fernsehbox mit ihrem Bildschirm und einem radioähnlichen Lautsprecher zum Transport filmähnlicher Bilder. Komplex ist sie, weil die Botschaften, die Bilder und Töne, nicht aus der Box kommen, sondern von einem unbekanntem Ort, wo sie teuer

¹ Dieser Text geht aus meinem Vortrag „Flusser, phenomenology and television art“ (http://www.westdenhaag.nl/films/Synthetic_Thinking_4) hervor, den ich am Symposium "Transcoding Flusser: Synthetic Thinking" (15./16. 4. 2016) hielt (http://www.westdenhaag.nl/exhibitions/16_04_Flusser/more1). Das Symposium wurde von West Den Haag (Marie-José Sondejker und ihr Team) an der Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, Prinsessegracht 4, Den Haag, veranstaltet. Vielen Dank für die großartige Betreuung! Allgemein Dank schuldet die hier vorgelegte Arbeit dem Executive Board von FlusserBrasil, das sind Dinah Flusser, Eva Batlickova, Gustavo Bernardo und Miguel Gustavo Flusser, die, nahezu bespiellos für wissenschaftliche Nachlässe, eine enorme Anzahl von Vilém Flussers Typoskripten in gescannter Form zugänglich machen: <http://www.flusserbrasil.com/>.

produziert und gesendet werden, finanziert von jenen, die ein Interesse haben, das sich in den Botschaften reflektiert.

Es lassen sich zwei Arten von Botschaften unterscheiden, wahre Präsentationen der Ereignisse der Welt in Wochenschauen und politischen Reden und fiktive Repräsentationen der Ereignisse der Welt in Fernsehspielen und Filmen. Diese Unterscheidung vom Zuseher zu treffen, wird erst durch einen Kommentar möglich, sonst wäre etwa „To watch the landing on the moon ... watching science fiction.“ (Flusser 1977: 236) Oder: „An actor representing a politician often looks 'truer' than the politician himself“. (ebd.)

Die Absicht hinter den Botschaften ist das Geben von Verhaltensimpulsen wie in der Werbung. Der Eindruck der Kontrolle der Fernsehbox verschafft dem passiven Zuseher eine mechanische illusorische Freiheit der Teilnahme an der Welt. Umgekehrt verlieren vielmehr die privaten Räume ihre Privatsphäre <Anders' Masseneremit?> und damit zusammenhängend die Öffentlichkeit ihre politischen Dialoge.

Aber das Fernsehen könnte künftig ein anderes Kommunikationsmittel werden. Denn der Bildschirm, die Fernsehbox, war von Anfang an als eine Art Fenster (nicht 'Auge') zum Sehen der Welt und der Kommunikation mit der Welt gedacht, die Landkarte dagegen für das Hinausgehen durch die Türe. Flusser möchte mit Kant koordinieren: die Türe ist das Werkzeug der praktischen Vernunft, das Fenster das Werkzeug der theoretischen Vernunft. (238f.) Aber diese Erkenntnis wird verhüllt, die „'window essence' ... has been cloaked by the image of the 'movie theatre made private.'“ (238)

Dabei beachtet Flusser die Tradition der Bilder. Wände können auch bemalt, mit Bildern behängt und mit Büchern verstellt werden. Noch das Kino sei ein spätes Wandgemälde. Anders das Fernsehen. „TV was projected to be a new type of window. ... This is what the word 'television' means: a better vision that <recte: than> is provided by conventional windows. To use TV as a kind of wall painting is to abuse it.“ (239) Es soll das Fenster verbessern, es soll eine weitere Sicht auf zu ferne und zu nahe, kleine und langsame Dinge verschaffen. Anders als bei den Darstellungskategorien im Film geht es im Fernsehen um Wahrnehmungskategorien. Auch geht es nicht mehr darum, die Raum-Zeit durch Symbole wie noch im Film und in linearer Sequenz wie in Büchern darzustellen. „TV was projected to be ... not a new art form, but a new form of seeing and understanding the world. ... TV must try to free itself from film influence, if it is ever to become what it should be.“ (241)

Kant kommt noch einmal, ungenannt, herein mit seiner Beziehung von Anschauung und Verstand. Während das unmittelbare Wahrnehmen der Ereignisse der Struktur eines Fensters und der einbildbaren Welt entspricht, beruht das vermittelte Sehen der Ereignisse auf dem verständigen Begreifen, Konzipieren in der Struktur des Schreibens und seiner aufeinander

folgenden Linien und Diskurse, die die Ereignisse in Sequenzen einer logisch Welt anordnen. Dies gilt es nach Flusser wieder zu verbinden, um der heute wachsenden Kluft zwischen Wahrnehmung und Begreifen entgegenzuwirken: „no medium so far has been invented for the imagination of concepts. ... In this sense TV may become a tool for a new type of reason, a radical improvement on windows.“ (243) Das Fernsehen manipuliert Bilder zu Zeilen und ermöglicht so die Einbildung von Begriffen. Dementsprechend aber ist ein Wechsel in der Einstellung der Zuseher gefordert, nämlich dass diese die Fernsehbox nicht mehr als Fenster, sondern als etwas auffassen, mit dem das Programm, ja sogar das Videotape re-arrangiert wird. Die ästhetische Funktion des Fernsehens wäre dann nicht so sehr die ästhetische Erfahrung, sondern das Mittel der Kritik und des Eingriffs in seinen Prozess, wie Gérald Minkoff in Genf vorgezeigt habe – die einzige Künstlererwähnung in diesem Text. „Art would be something different from what it is in our present situation. And so of course, would be politics and science.“ (244)

Der Schlüssel dazu ist für Flusser die Dialogizität des Fernsehens, die Umwandlung vom Broadcasten zu einem wahren Network. Denn wenn „TV was projected to be an improved window“ (245), dann auch zu einem Fenster, durch das man andere treffen kann, wenn auch ohne sie zu berühren wie etwa die Bäuerin im Dorf, die aus dem Fenster hinaus mit jemandem draußen redet – das ist für Flusser bereits Telekommunikation! Das wäre dann McLuhans Verwandlung der Gesellschaft in ein kosmisches Dorf, wie Flusser sagt, es wäre audiovisuelle Telekommunikation. Sie würde die Synthese zu Wege bringen zwischen Zeile/Linie und Oberfläche, zwischen Einbildung und Begriff für Verstehen der Welt. Aber diese Synthese wäre nur inklusive eines Erkennens des Anderen zu haben. Sie könnte dem einsamen Massenmenschen – Flusser spielt auf David Riesmans einsame Masse und Anders' Masseneremiten an² – helfen zu intersubjektiven Beziehungen, die die wahre Polis hervorbrächte. Damit wäre „TV ... an audiovisual window for discursive communication with the world and dialogical communication with the other person“. (247)

Eine Kurzcharakterisierung könnte so aussehen: Es fällt auf, dass dieser Text sich in einigen Passagen *colloquially* an ein Auditorium richtet und dennoch über weite Strecken sperrig wirkt. Einzelne Sätze wie die des Anfangs wirken fast wie ohne Zusammenhang aneinander gereiht. Manches wirkt komprimiert thesenhaft. Dennoch handelt es sich um eine kompakte Ausführung.

Bei dieser Version, deren Vortragstitel gemäß Programmzettel (a. <1974a>) „Two Approaches to the Phenomenon Television“ lautet, handelt sich um den Text, der dem Vortrag im MoMA zugrunde lag. Flusser dürfte ihn 1973 oder 1974 geschrieben haben. Er ist kürzer als

² So explizit in Flusser o.J.b: 6: „Das Fernsehenn wurde urspruenglich als Werkzeug entworfen, diese Einsamkeit zu brechen.“

„Für eine Phänomenologie des Fernsehens“ und dessen Manuskriptfassungen (Flusser 1997, Flusser o.J.a, Flusser o.J.d), etwas weniger ausgearbeitet und vor allem theoretisch nicht explizit in den Kontexten der Phänomenologie, Kommunikationstheorie und anderer Theorien angesiedelt. Inhaltlich erinnert er an die Seiten über das Fernsehen im laut Herausgeber 1973-74 verfassten Text „Umbruch der menschlichen Beziehungen?“ (Flusser 1998a: 200-204)

Über eine „ursprüngliche“ Fassung knapp vor dem Vortrag sowie eventuelle Überarbeitungen für den Vortrag und Überarbeitungen danach gibt es keine Informationen. Es scheint kein Manuskript oder Typoskript zu existieren (a. <2013a>). So dürfte das von Flusser auf der MoMA-Konferenz Vorgetragene 1977 in wohl ziemlich unveränderter Form anhand von Flussers englischem Manuskript gedruckt worden zu sein.

Auch dürfte diesem Text eine deutsche Vorlage zugrunde gelegen haben, wie durch die Nennung der Übersetzerin suggeriert wird. Ihr Name, „Ursula Beiter“ (Flusser 1977: 235), ist ein so ungewöhnlicher deutscher Familienname, dass „Beiter“ wohl ein *misreading* des am Manuskript handschriftlich undeutlich vermerkten Familiennamens „Reiter“ ist. Interpunktion, Wortstellung und Stil lassen jedenfalls darauf schließen, dass die Übersetzung nicht von einem *native speaker* des Englischen angefertigt wurde.³

Gegenüber den langen Textversionen (Flusser o.J.a, Flusser o.J.d) ist es die Überlegung wert, ob es sich hier um eine teilweise sehr freie Übersetzung der Version Flusser o.J.b hätte handeln können und zwar mit redaktionellen Eingriffen in Flusser o.J.b wie etwa Umformulierungen, Kürzungen, kleineren Umstellungen und Streichungen dessen, was Flusser in Klammern und als Überschriften für die einzelnen Teile setzt. Dabei wäre Flusser o.J.b die bereits etwas popularisierende Version von Flusser o.J.a, deren Übersetzung Flusser wahrscheinlich zuerst für die amerikanische Veröffentlichung vorsah.⁴ Trifft dies zu, dann hat entweder Flusser sich dazu entschlossen, diese kürzere siebenseitige Fassung nicht zu übersetzen, oder die Herausgeber ergriffen aus anderen Gründen nicht die Möglichkeit ihrer Übersetzung, für deren letztere Existenz sich übrigens kein Anhaltspunkt finden lässt. Die wichtigsten Unterschiede wären die vollständige Streichung von Teil „A: *Die Absicht dieser Abhandlung*“, die Streichung von vielen das Kino betreffenden Passagen aus Teil „B: *Beschreibung*“, die zum Teil starken Abweichungen in den Teilen „C: *Fernsehn als Fenster zum Blicken auf die Welt*“ und „D: *Fernsehn als Fenster zum Sprechen mit anderen*“ sowie die vollständige Streichung von Teil „E: *Zusammengefasst*“. Dass irgendjemand so weitreichend in den Text eingriff, ist unwahrscheinlich.

³ Siehe die Wortstellung von „This window, is however, a hole in the wall“ (239), dem „Thanks to it“ statt dem korrekten „Due to“ (241) oder „TV was projected“ (241) anstelle des korrekten und auch sachlich zutreffenderen „TV was designed“.

⁴ Aufgrund Inhaltlichkeit, Diktion und Korrektur- und Kürzungsweise sind die kürzeren beziehungsweise neu geschriebenen Fassungen von Flusser <o.J.b> und, für die Südtiroler Tageszeitung „Dolomiten“, Flusser <o.J.c> wohl auch 1974 oder spätestens 1975 entstanden. Diese Versionen werden hier nicht eingerechnet.

Nachdem Flusser seinen langen Text (Flusser o.J.d) nicht in den Konferenzband bringen konnte, scheint dieser Text wohl eine Notlösung angesichts des Vorliegens der reiferen Texte von Flusser o.J.a/Flusser o.J.d gewesen zu sein. Wohl dürfte Flussers Paper von den Herausgebern des Bandes in etwas ausführlicherer Form erwartet worden sein, auch wenn man den Flusser auf der Konferenz zur Verfügung stehenden *time slot* von 12 Uhr bis 14 Uhr 45 in Betracht zieht, Mittagspause inklusive. Nur dürfte die Länge von Flusser o.J.d die Umfangsvorgabe überschritten haben, und Flusser dürfte (vergeblich?) zu einer Kürzung aufgefordert worden sein, vorausgesetzt, dass Flussers langes Manuskript über den Teich geschickt und von den Herausgebern empfangen wurde.⁵

Zwei Bemerkungen zu eventuellen Streichungen aus dem Manuskript, das Flusser 1977 zugrunde liegt, im Blick auf die Langfassungen von Version 2, Version 3 und Version 4.

1) Man beachte, dass Flusser eine Reihe von Bemerkungen einsetzt, um das Fernsehen vom Film abzugrenzen. Sie sind letztlich für den Begriff des Fernsehens nicht konstitutiv. Tatsächlich wird Flusser die Filmpassagen in den späteren Versionen nicht mehr beibehalten.

2) Eine andere Streichung gegenüber späteren Versionen muss eine oder mehrere Ausführungen zur Ästhetik des Fernsehens betroffen haben. Jane Livingston spricht von einem Teil 4 von Flussers *paper* (Livingston 1977). Wenn eine Fünfteilung von Flusser o.J.a und Flusser o.J.d nachträglich in Flusser 1977 hineingesehen werden kann, so enthält das dem Teil 4 Entsprechende, „Fernsehen als Fenster zum Sprechen mit anderen“, nichts (Flusser 1977, 238-245), wogegen sich Livingston wenden könnte, nichts zum Topos der ästhetischen Reaktion.⁶

Version 2: „Fuer eine Phaenomenologie des Fernsehns“ (1974)

Die ausgeführte deutsche (und englische) Langversion besteht aus fünf Teilen, hier mit Seitennummerierung des deutschen Typokripts:

- 1-4 A: Die Absicht dieser Abhandlung/*The purpose of this paper*.
- 4-5 B: Beschreibung/*Description* <der Fernsehbox>:
- 5-8 die Botschaft ist gezielt/*the message is directed* <und zwar>
- 5-7 (a) ontologisch/*ontologically*
- 7 (b) epistemologisch/*epistemologically*

⁵ Siehe jedoch Flussers Ankündigung aus Umfangsgründen nicht phänomenologisch, sondern (kommunikations-)theoretisch vorzugehen: „this paper will stay within acceptable limits in the number of pages“. (Flusser o.J.d: 11)

⁶ Livingston wendet gegen Teil 4 ein, dass „video exhibits rather than provokes esthetic response.“ (Livingston 1977: 84) So sei Langeweile *in* den Videos von Joan Jonas, Bruce Nauman, Terry Fox, Richard Serra und Andy Warhol ausgestellt, ähnlich der de-ästhetisierenden Kippung von Robert Rauschenbergs alltäglichem „Bed“ (1955) an die Wand gemäß einem „flat bed principle“. (85)

- 7 (c) ethisch/ *ethically*
 8 (d) politisch/ *politically*
 8 (e) ästhetisch/ *aesthetically*
 8 <englische Version:> (f) <instrumentalisierend PM>
 8-13 C: TV als Fenster zum Blicken auf die Welt/ *TV as a window to look at the world*:
 14-18 D: TV als Fenster zum Sprechen mit anderen/ *TV as a window to talk through with others*:
 18-19 E: Zusammenfassung/ *Conclusion*:

An der Datierung kann kaum Zweifel bestehen: Flusser o.J.a spricht von der Konferenz „in diesem Jahr“, dem Jahr 1974. Es darf angenommen werden, dass Flusser den Text sehr bald *nach* dem New Yorker Aufenthalt im Jahr 1974 schrieb.⁷ Hätte er sie vor New York geschrieben, dann würde sich die Dreiteilung, Konstruktion und Gedankenführung des Texts auch im Referat klar ersichtlich abgebildet haben. Das tun sie aber nicht. So kann dieser Langtext als definitiver Ausdruck der Haupt- und Kernarbeit in Flussers Auseinandersetzung mit dem Thema angesehen werden, wie sie nach der Konferenz an Fahrt aufnahm.

Zur Phänomenologie

Die Einleitung *A: Die Absicht dieser Abhandlung* tut alles nur Erdenkliche, um die Phänomenologie stark zu machen und für die Untersuchung des Fernsehens aufzubieten. Wenn also auf die Einleitung Abschnitt *B: Beschreibung <der Fernsehbox>*: folgt, dann muss diese „Beschreibung“ – die brentanistisch-husserlianisch getönte 'direction/Zielung' ist unüberhörbar – durch die phänomenologische Methode quasi einer brentanoschen deskriptiven Philosophie, von der Husserls Phänomenologie herkommt, eingeschrieben sein. Das wird bestätigt durch den phänomenologischen Blick auf die Fernsehbox, der auf „*TV als Fenster zum Sehen*“ übergreift. Und noch für „*TV als Fenster zum Sprechen*“ ist der phänomenologische Blick in Kraft, wenn er auch nun eine kommunikationstheoretische Alternative zur Seite gestellt bekommt.

Letzteres wird von Flusser nicht ausgeführt. Warum? Ist es der erkenntnistheoretische Überhang der Phänomenologie, die sich mehr für das Sehen und seine Dinge eignet wie etwa die primär visuelle Fernsehbox? Ist es das Sprechen, das Husserls Philosophie eher sekundär behandelt, auch wenn er spät in seinem Leben sich dieser Dimension gewidmet hat?⁸

7 „Es wurde darauf hingewiesen, dass unter der Kennzahl „Vilém Flusser Archiv 2661“ noch ein Text zum Thema vorliegt, nämlich der „Versuch, eine phänomenologische Schau des Fernsehens glossenartig zu ballen“ (Bröckling 2015). Dieser Text ist hier ebenso wenig berücksichtigt wie andere Texte zum Thema in der Archivliste, in der dieser nicht erfasst zu sein scheint (a. <2013a>).

8 Die Ironie der Philosophiegeschichte bei Flusser will es, dass Husserl im November 1935 gerade vor dem Prager Cercle linguistique sprach. (Schuhmann 1977: 469)

Man konnte beim ersten Lesen den Eindruck gewinnen, dass, abgesehen von der allgemeinen Beschwörung des Primats der Phänomenologie, Flusser sich unter dem Primat der Kommunikationstheorie der Informationstheorie, Spieltheorie, Systemtheorie, Semiotik, Kybernetik, Anthropologie, Medientheorie, Sozialtheorie, Geschichtsphilosophie und eben auch der Phänomenologie bedient. Nun, nach der Lektüre der unveröffentlichten Langmanuskripte Version 2 und Version 3, und nicht nur der veröffentlichten Version 4, zeichnet sich ein differenzierteres Bild ab.

Die Phänomenologie wird, wenn auch aus Gründen leichter Handhabung, auf die Beschreibung der Fernsehbox beschränkt. Der Kommunikationstheorie dagegen wird die Erklärung des Fernsehens als „Fenster“ zum Sehen und Sprechen zugewiesen. Damit stellt sich die Frage: Wie verhalten sich Phänomenologie und Kommunikationstheorie? Flusser beantwortet diese Frage nicht, jedenfalls nicht in diesem Untersuchungszusammenhang.

Version 3: „Toward a Phenomenology of Television“ (1974)

Die deutsche (und die englische) Langfassung des Texts beeindruckt neben einer Fülle von Ideen und angewandten Theoremen sowie mit Kenntnissen einer Reihe von Disziplinen, deren sich Flusser bedient. Vor allem wird die Konstruktion deutlich. In klarer Weise werden Phänomenologie und Kommunikationstheorie in ein Verhältnis gesetzt. Dieses Verhältnis ist im Inhaltsverzeichnis (siehe oben) nicht abgebildet.

Die Tatsache, dass das Typoskript „Für eine Phänomenologie des Fernsehens“ (Flusser o.J.a) die Grundlage für die geringfügig modifizierte, intern mit 1974 datierte und ebenso nie veröffentlichte Übersetzung des Typoskripts „Toward a Phenomenology of Television“ (Flusser o.J.d) ist, legt nahe, dass die Arbeit an beiden Texten im Hinblick auf die Veröffentlichung im Konferenzband unternommen wurde. Es versteht sich von selbst, dass Flusser den langen englischen Text o.J.d im Konferenzband unterbringen wollte. Leider vergeblich. Es gibt keine Indizien dafür, dass er die deutsche und die englische Version für einen anderen Anlass verfasste und anderswo unterbringen wollte. Was die Übersetzung anbelangt, hat er entweder selbst Flusser o.J.a übersetzt – inzwischen eines besseren Englisch mächtig – oder an der Übersetzung mitgearbeitet und dabei die Gelegenheit für kurze Änderungen genutzt. Die englische Langversion, Version 3, folgt der deutschen, Version 2, in der Fünfteilung und ihren Gliederungen. Auch hier spricht Flusser von der Konferenz „last January“, die Abfassungszeit ist also ebenso 1974.

Dass die lange Fassung Flusser o.J.d nicht in den Konferenzband fand, ist wahrscheinlich der

Tatsache geschuldet, dass dessen Herausgeber den Text aus welchen Gründen auch immer nicht annahm und für den Abdruck das mehr oder weniger bearbeitete *paper* des Vortrags vom Januar 1974 zurückgriffen (Flusser 1977). Da der Konferenzband erst 1977 erschien – nach Angaben von Bibliothekskatalogen erst 1978 ausgeliefert wurde –, darf angenommen werden, dass aufgrund der verstrichenen Jahre der in zwei Sprachen existierende Text wohl auch aufgrund Flussers publikatorischer Frustrationen in der Schublade liegen blieb und später mit keinem Wort mehr erwähnt wurde. Das zeigen jedenfalls die Veröffentlichungen wenige Jahre vor seinem Tod, die immer wieder um die Fernsehtheorie kreisen (Flusser 1990a, Flusser 1990b, Flusser 1991a, Flusser 1991b, Flusser 1991d, Flusser 1994): kein einziger auch noch so kleiner Hinweis auf die Arbeiten von 1974!

Version 4: „Für eine Phänomenologie des Fernsehens“ (1993)

Zuerst wirkt die nach Flussers Tod publizierte, etwas abgeschwächte deutsche Version (Flusser 1997) wie aus der Erinnerung konstruiert. Ein Textvergleich (Flusser 1997 und Flusser o.J.a.) erbringt jedoch klar den Nachweis, dass dieser Eindruck auf eine Schwächung fremder Hand, das heißt – man kann es nicht anders sagen – auf die verstümmelnden editorischen Eingriffe zur Drucklegung zurückzuführen ist. Der Vergleich enthüllt beträchtliche Kürzungen, stilistisch unvorteilhafte Veränderungen, die Unterlassung von Kursivsetzungen für Flussers Unterstreichungen, oft aufgelöste Klammern für einzelne Wörter, schließlich die allgemeine Tendenz, die Benennung der Disziplinenkontexte von Phänomenologie, Kommunikationstheorie und andere zu tilgen.

Am schwersten wiegen neben den vielen ausgelassenen, unverzichtbaren ganzen und halben Sätzen die folgenden umfangreichen Streichungen: A) der erste Absatz von „ad: ...“ zu Günther Anders' Fernsehreflexionen in dessen *Die Antiquiertheit des Menschen* als Addendum zur Einfügung von Flusser vorgesehen nach dem Ende des Absatzes 103f. (Flusser o.J.a, Seite 20, 13 Zeilen); B) der Schluss des Absatzes 105f. (Seiten 3f., 17 Zeilen) mit unter anderem dem klaren Hinweis, dass „das 'Wesen des Fernsehns' ... in einer phänomenologischen Schau der Fernsehkiste ersichtlich“ wird; C) die nicht unerhebliche Raffung der spieltheoretischen Passage 106 (Seite 4, 10 Zeilen), wobei der textliche Übergang in die Situierung der Fernsehbox unter den Zuschauern nicht mehr ersichtlich ist und die Konsequenzen für eine allfällige Erörterung von Videogames, die Flusser nicht vornimmt, sich nicht mehr erahnen lassen; D) der größte Teil des ersten Absatzes 108 („Die Botschaft ...“), der Grundlagen der Semiotik unter dem Stichwort „Theorie der Kommunikation“ komprimiert (Seite 6, 20 Zeilen); E) die Forderung nach einer

Untersuchung der Massenkunst aus dem letzten Absatz von 115 (Seite 12, 7 Zeilen); F) die politische Frage der Nutzung des Fernsehens als Wahrnehmung am Ende des Absatzes vor „ ... Vom Standpunkt der Entscheidungsgewalt“¹¹⁶ (Seite 13, 12 Zeilen); G) zum Schluss 123 der Ausblick auf die Verteidiger des aktuellen Fernsehsystems und „E: Zusammenfassung“ (Seiten 18f., 14 Zeilen).

Zu erwähnen sind außerdem, um zur Philosophie zu kommen, die folgenden kürzeren Streichungen betreffend die Rolle Kants und der Phänomenologie:

- „auf das 'Fernsehen“ (104) statt „auf das Phaenomen Fernsehen“ (2).
- gestrichen nach „überraschen“ (104): „Selbstredend bietet dieses 'Wesen' vom Standpunkt des Senders, des Uebermittlers und so weiter andere, in dieser Arbeit nur gestreifte, Aspekte.“ (2)
- vor „die man in ihrer Gesamtheit 'Kultur' nennen“ (104): „hinter denen sich menschliche Entwuerfe verbergen: die 'erzeugten' Dinge“ (2).
- vor „die man in ihrer Gesamtheit 'Natur' nennen“¹⁰⁴: „hinter denen solche Entwuerfe nicht zu entdecken sind: die 'gegebenen' Dinge“ (2).
- statt „ist das Wesen der Kiste“ (105) „ist das Wesen, (eidos), der Kiste“ (2).
- statt „die Aufgabe des Phänomenologen“ (105) „die Aufgabe des Untersuchers“ (2).
- Nach dem Absatz mit dem Ende „ Eine neue Religionsform.“ (111) wurde gestrichen: „So also erscheint die gegenwaertige Art, das Fernsehenn zu verwenden, unter einer phaenomenologischen Schau der Fernsehkiste, und der ihr entstroemenden Bilder und Toene.“ (8)
- erfundener Nebensatz des Herausgebers im folgenden Satz: „muss es eine Wahrnehmungsform werden, die uns vom Modell des traditionellen Fensters befreit und der Wahrnehmung bisher kaum geahnte Möglichkeiten bietet.“ (112) Gestrichen: „Zum Verstaendnis dieses Wesens ist zwar die Kantsche Analyse wertvoll, aber ungenuegend. Kant dient naemlich als Modell fuer die Wahrnehmung das traditionelle Fenster.“ (10)

Aber, und das entgeht aufgrund der Streichung vollständig, es geht nicht nur um die Phänomenologie, es geht auch um die wissenschaftliche Disziplin, der sich Flusser im Lauf seines Lebens verschrieb, die Kommunikologie. Drei Passagen sind für die phänomenologisch und kommunikationstheoretisch ausgerichtete methodische Anlage der Abhandlung ausschlaggebend. Es sei aus Version 2 und Version 3 parallel zitiert.

1. am Ende von *B: Beschreibung*: „Such is the present use of the TV box if it is viewed through the phenomenological method.“ (Flusser o.J.d: 7) „So also erscheint die gegenwaertige Art, das Fernsehenn zu verwenden, unter einer phaenomenologischen Schau der Fernsehkiste, und der ihr entstroemenden Bilder und Toene.“ (Flusser o.J.a: 8)

2. gleich zu Beginn von *C: TV als Fenster zum Blicken auf die Welt*: „The 'essential' part of

the box is a cathode tube which reminds one of a window. In fact: if one looks at it phenomenologically, it shows its 'window project'. It was meant to be an improved window.“ (Flusser o.J.d: 7) „Der 'wesentliche' Teil der eben betrachteten Kiste ist eine Kathodenroehre, ein Glas, also fensterartig. Das 'Wesen' der Fernsehkiste ist eine neue Art von Fenster. Sie ist im Wesentlichen eine Weiterentwicklung des Fensters. ... Es wird also ersichtlich, dass die Absicht des Entwurfs zum Fernsehern war, eine neue Art Fenster zu erzeugen.“ (Flusser o.J.a: 9)

3. gleich zu Beginn von *D: TV als Fenster zum Sprechen mit anderen*: „The TV box looks like a radio with a cathode tube attached to it, but its name, 'television', points in a different direction. It points to the fact that TV was not meant to be an improved radio, but a new kind of 'telephone with vision'. The box does not look like it should according such a project. In order to see the difference between radio and telephone, one may either look at both phenomenologically, or take recourse to theoretical considerations. Since the second method is less strenuous, (though less penetrating), this paper will make use of it, and thus stay within acceptable limits in the number of pages. Theory of communication distinguishes structurally ... Theory of games distinguishes functionally ...“ (Flusser o.J.d: 11f.). „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 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 Kommunikationstheorie geboten. ... Aus der Sicht der Theorie der Spiele jedoch, (die ja eine der Grundlagen der Kommunikationstheorie ist), ...“ (Flusser o.J.d: 14f.)

Version 2 und Version 3 enthalten noch mehr Wertvolles. S.1: „dass das 'Wesen' des Fernsehens, (naemlich die Absicht, nach dem <recte: der> es urspruenglich entworfen wurde), droht, trotz der relativen Jugend des Instruments in Vergessenheit zu <ge>raten.“ S.1: „we are to discover its range and its 'essence' (eidos). Its range, (the virtualities it encompasses), has not even been mapped as yet, and its 'essence', (its underlying project), is, inspite of the relative recentness of the instrument, in danger of being forgotten.“

S. 2: Dinge von menschlichen Entwuerfen, gegebene Dinge, Dinge für Selbsterkenntnis nicht Widerstand leistend. „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.“ S.1f.: „The phenomenological method is basically a specific way of looking at things, in order to see what may be hidden to common vision, If applied to our surrounding, it allows the distinction between three types </> of things: (a) those that hide a human project, ('instruments', the totality of which is 'culture'). (b) those that do not reveal any such project, ('data', the totality of which is 'nature'). (c) those in which the observer recognizes himself, ('others', the totality of which is 'society'). The TV box reveals, if thus observed, a human project, which is its 'essence', and the task of the observer is to show this project clearly. Not only in order to understand the box better, but mostly in order to use it better. Therefore: the TV box is shown to be an 'instrument', and the tendency to idolize it is shown to be a projection of the observer in the box, ('alterification'). It is a wrong view and should be abandoned.“

S. 3: „es ist charakteristisch fuer menschliche Entwuerfe, dass sie Absichten verfolgen. Sie haben 'ethische' Dimensionen.“ S.2: „The present use of TV is an ethical, not a functional, abuse“

S. 5: „wenn der Empfaenger einiges Wissen von der Struktur des Fernsehns ausklammert, (eine Ausklammerung, die ihm das Fernsehns selbst weitgehend erleichtert).“ S.4: „if the receiver 'forgets' some previous knowledge. ... Such 'forgetting' is made easy by the magical character of the box“.

S. 5: „Die Botschaft ist in verschiedenen Richtungen 'gezielt““. S.4: „the message is 'directed':“.

S. 7: „Dies fuehrt zur Verdinglichung, ('Reifikation') und Verwerkzeugung, ('Instrumentalisation') des Empfaengers, und dies ist im Grund das Motiv aller Fernsehbotschaft.“ <ohne englische Parallelstelle>

S. 9: „Es wird also ersichtlich, dass die Absicht des Entwurfs zum Fernsehns war, eine neue Art Fenster zu erzeugen.“ S.7: „To understand the 'window project', traditional windows must be considered, and why it was necessary to improve on them.“

S. 9f: „Der erste Mangel ist, im Kantschen Sinn ein 'phaenomenologischer' <handschriftliche Korrektur wohl von Flussers Hand>, der zweite ein 'kategorischer' zu nen</>nen. Um diese Maengel zu ueberwinden, um das Parameter der durch das Fenster sich darstellenden Phaenomene zu erweitern, und um die Kategorien der Wahrnehmung der Phaenomene biegsamer und damit reicher zu machen, ist das Fernsehns entworfen worden.“ S.8: „In Kantian terms the first defect of traditional windows may be called a 'phenomenal limitation', and the second defect may be called a 'categorical limitation'. TV is essentially a tool to increase the parametre of phenomena seen through traditional windows, and to allow the manipulation of

the categories of traditional windows.“

S. 10: kaum geahnte Möglichkeiten der Fernsehtechnik: „Sie erlaubt, 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 unvorhersehbare Folgen, wenn wir bei Kant bleiben wollen. Es hiesse gewissermassen, die Wahrnehmung 'praktisch' zu transzendieren.“ S.8: „To speak with Kant: *TV is a deliberate manipulation of perception, therefore a new type of 'pure reason', (practical transcendence)*.“

S. 11: Fernsehen wird wie Film behandelt, „als 'Vorstellungsform', nicht als 'Darstellungsform'. Als 'Kunst', nicht als 'Wahrnehmung', als Medium fuer Erlebnismodelle, nicht fuer Erkenntnismodelle.“ <ohne englische Parallelstelle>

S.11f: „Hier ist es Aufgabe der Phaenomenologie, Klarheit zu schaffen. Das heisst zu zeigen, dass beim Fernseh die selben Techniken ein ganz anderes Ziel verfolgen muessen als beim Film, und dass sie sich darum in eine ganz andere Richtung entwickeln muessen.“ S.9: „Here the task of phenomenology becomes clear: to show that the same technique which in film serve 'art', should serve in TV, perception.“

S.15: „Aus der Sicht der Theorie der Spiele ..., (die ja eine der Grundlagen der Kommunikationstheorie), ist grundsatzlich zwischen Systemen unter einem anderen Kriterium zu unterscheiden: naemlich zwischen offenen und geschlossenen Systemen.“ S.12: „Theory of games distinguishes functionally between two types of 'games': open ones and closed ones.“

S. 18f.: „Eine phaenomenologische Schau der Fernsehkiste entdeckt den ihr zugrunde liegenden Entwurf wieder. Es haette ein Werkzeug sein sollen, um die Wirklichkeit wahrzunehmen und darueber mit anderen zu sprechen. Stattdessen wird sie als Werkzeug zum Behandeln entfremdeter und einsamer Massen verwendet. Laesst sich daran etwas aendern?“ S.15: „Phenomenological vision of the TV box shows that it was projected to provide us with a vision of the world outside and to be a means to talk with others. It is being used instead as a tool to manipulate lonely and alienated masses. Can something be done so that it be used more in accordance with its project?“

Aber es geht theoretisch nicht nur um die Phaenomenologie, es geht auch um eine wissenschaftliche Disziplin, der sich Flusser im Lauf seines Lebens immer mehr verschrieb, die Kommunikologie. Drei Passagen sind für die phaenomenologisch und kommunikationstheoretisch ausgerichtete methodische Anlage der Abhandlung ausschlaggebend. Es sei aus Version 2 und Version 3 parallel zitiert.

1. Am Ende von *B: Beschreibung*: „Such is the present use of the TV box if it is viewed through the phenomenological method.“ (Flusser o.J.d: 7) „So also erscheint die gegenwaertige

Art, das Fernsehern zu verwenden, unter einer phänomenologischen Schau der Fernsehbox, und der ihr entströmenden Bilder und Töne.“ (Flusser o.J.a: 8)

2. Gleich zu Beginn von *C: TV als Fenster zum Blicken auf die Welt*: „The 'essential' part of the box is a cathode tube which reminds one of a window. In fact: if one looks at it phenomenologically, it shows its 'window project'. It was meant to be an improved window.“ (Flusser o.J.d: 7) „Der 'wesentliche' Teil der eben betrachteten Kiste ist eine Kathodenröhre, ein Glas, also fensterartig. Das 'Wesen' der Fernsehbox ist eine neue Art von Fenster. Sie ist im Wesentlichen eine Weiterentwicklung des Fensters. ... Es wird also ersichtlich, dass die Absicht des Entwurfs zum Fernsehern war, eine neue Art Fenster zu erzeugen.“ (Flusser o.J.a: 9)

3. Gleich zu Beginn von *D: TV als Fenster zum Sprechen mit anderen*: „The TV box looks like a radio with a cathode tube attached to it, but its name, 'television', points in a different direction. It points to the fact that TV was not meant to be an improved radio, but a new kind of 'telephone with vision'. The box does not look like it should according such a project. In order to see the difference between radio and telephone, one may either look at both phenomenologically, or take recourse to theoretical considerations. Since the second method is less strenuous, (though less penetrating), this paper will make use of it, and thus stay within acceptable limits in the number of pages. Theory of communication distinguishes structurally ... Theory of games distinguishes functionally ...“ (Flusser o.J.d: 11f.) „Die Fernsehbox 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 Telefon zu erzeugen. Mit anderen Worten: die Kiste sieht nicht so aus, wie sie nach der Absicht des ihr zu Grunde liegenden Entwurfs aussehen sollte. Betrachtet man nun das Telefon, kann man, (mit zugegeben einiger Mühe), daran eine Weiterentwicklung eines Aspekts des traditionellen Fensters erkennen. Nämlich jenes Aspekts, dank dessen wir durchs Fenster mit anderen sprechen können. Um den Unterschied zwischen Radio und Telefon zu verstehen, ist ein kurzer Exkurs in die Kommunikationstheorie geboten. ... Aus der Sicht der Theorie der Spiele jedoch, (die ja eine der Grundlagen der Kommunikationstheorie ist), ...“ (Flusser o.J.d: 14f.)

Ein Vergleich der Versionen 1 (Flusser 1977) und 4 (Flusser 1997) zeigt, dass Flusser nicht alle Elemente des New Yorker Vortrags/Texts in die Langversion übernahm. Sind die drei Hauptteile B) Fernsehbox, C) Sehen und D) Sprechen von Anfang an erkennbar, wenn auch verschwommen, so zeigen sich kleine Unterschiede, die an der Gesamtaussage nichts ändern.

Im B)-Abschnitt bringen sowohl Version 1 wie Version 2/3/4 Ausführungen über das Möbelstück Fernsehbox und ihre Botschaften. Aber nur in den Langversionen sind die Botschaften aufgefächert in „ontologisch“, „epistemologisch“ etc. Die Passage zu

Darstellung/Vorstellung von 1977 geht in den Abschnitt 'ontologisch' von 1997 ein. Das andere zu den Botschaften – 1977 erst angedeutet, wenn überhaupt existent – wird 1997 unter 'epistemologisch' etc. rubriziert.

Nur 1977 wird im C)-Abschnitt in kantischer Diktion die Türe als Werkzeug der praktischen Vernunft und das Fenster als Werkzeug der theoretischen Vernunft gedacht. Ebenfalls nur 1977 scheint das kantische Paar Einbilden/Konzipieren auf. 1997 werden die Paare Vorstellen/Prozessieren und präsentische Vorstellungsform/fiktional-filmische Darstellungsform hineingenommen, letztere als möglicher Spielball der 'reinen' Vernunft von 'Technikern' und 'Experimentatoren', etwa Videokünstlern wie Nam June Paik.

Während im D)-Abschnitt von 1977 das Fenster zum Sprechen noch etwas utopischer gefasst wird, kommt erst 1997 die Gegenüberstellung von Rundfunk–Kirche und Post-/Telefon-Netz–Liberalismus in den Text hinein.

Was steht nun in den Langfassungen? Und wie? (Flusser o.J.a, Flusser o.J.d, Flusser 1997) Flussers Vorgangsweise in „Für eine Phänomenologie des Fernsehens“⁹ ist doppelt. Erstens soll das Wesen des Fernsehens theoretisch herausgestellt werden, „die Absicht, mit der es ursprünglich entworfen wurde“ (Flusser 1997: 103): „Die gegenwärtige Verwendung des Fernsehens ist ... ein 'ethischer' Mißbrauch dieses Werkzeugs.“ (105) Zweitens gilt es, die praktischen Möglichkeiten der Box auszuloten – nicht die „Botschaften ... zum Verbrauch jener physischen und geistigen Güter, an denen die Besitzer des Fernsehsystems interessiert sind.“ (105f.) –, die aus der Einsicht in die wesensgerechte Verwendung der Box als Werkzeug folgen, dass nämlich die Funktion des Fernsehens „eine ganz andere ... wäre“ (105). Diese Strategie wird in drei Schritten umgesetzt, der theoretischen „Beschreibung“ der Box, und praktisch das „Fernsehen als Fenster zum Blicken auf die Welt“ und das „Fernsehen als Fenster zum Sprechen mit anderen“.

Die Fernsehbox – Flusser sagt eindeutig „Fernsehkiste“ – ist ein Möbelstück mit fensterähnlichem Glas und Knöpfen, dem „kino-ähnliche Bilder und Töne“ (Flusser 1997: 106) entströmen mit eindimensional (begrifflichen) und zweidimensional (imaginativ) kodierten Botschaften, deren lineares Lesen auf die Ebene der Einbildung gehoben werden sollte und deren Bedeutungsgewinnung eine Einklammerung des „Wissen(s) von der Struktur des Fernsehens“ (107) voraussetzt: des Orts der Gewinnung der Bilder und Töne, des Kanals als Teil der Verbindung zu den Ereignissen und des Interesses der Fernsehproduzenten an ihren Produkten. Um die Box versammelt sind die Zuschauenden im Halbkreis (theatron), der der wie der Platz/agera/forum dem Austausch von Meinungen/doxai dient und zu einer radikal neuen

⁹ Die editorischen Nachweise sowohl zu Flusser 1993a („Manuskript zu einem Vortrag beim Treffen 'The Future of TV' ...“) als auch zu Flusser 1997 („Vortragsmanuskript zu einem Vortrag beim Treffen 'The Future of TV' ...“) sind falsch. Das edierte abgedruckte Manuskript ist nicht dasjenige des Vortrags vom 23. Januar 1974.

Familienstruktur führt. Und wie um zu unterstreichen, dass seine Theorie des Fernsehens eine philosophische Unternehmung ist, belegt Flusser den Rahmen der Botschaften der Fernsehprogramme mit philosophisch-disziplinären Aspekten: ontologisch als fiktionale Darstellung oder als Vorstellung, epistemologisch als subjektiv verhaltende Werbung oder objektive News und Unterhaltung, ethisch als unexistenzielle, unechte Freiheit des Ein-, Um-, Aus- oder Nicht-Einschaltens, politisch als Entpolitisierung der Empfänger und Privatisierung und Dekommunikation des Öffentlichen und ästhetisch als immer neues fiktionales Erleben bei gleichbleibendem Verhalten. Doch sind das nur Präliminarien. Denn die Box „Fernsehen“ ist für Flusser nur über ein materielles Konstrukt, sagen wir besser, eine materielle Metapher erschließbar, die für unseren Weltbezug wie für unsere Kommunikation fundamental ist: das Fenster (nicht die Linse). Flusser glaubt, dass das „Fernsehen als Fenster zum Blicken auf die Welt“ unzulänglich bleibt und zum „Fernsehen als Fenster zum Sprechen mit anderen“ erweitert werden muss. Damit werde erst der ursprüngliche Entwurf des Fernsehens eingeholt. Was ist damit gemeint?

Das *Blicken* führt Flusser zur Art und Form der Durchlässigkeit der Box (perviousness, permeability, conductivity). Wir haben es mit LCD-Screens oder den Kathodenröhren mit ihrem kalten, indirekten Kathodenlicht zu tun. Das „Fensterwesen des Fernsehens und die in ihm ... enthaltenen Möglichkeiten“ (Flusser 1997: 112) sind zwar schwer zu erkennen. Was wir sehen, muss nicht mehr klein oder groß genug sein wie beim Fenster des Hauses (Fenster wie Fernsehkamera/-apparat haben einen festen, unverschiebbaren Rahmen). Auch können nun schnelle Bewegungen wahrgenommen werden. Möglich ist ein „zugleich imaginatives und konzeptuelles Perzipieren“, in dem in in einer „'posthistorischen Wahrnehmungsform'“ (113) „alle Prozesse 'vorstellbar' und alle Vorstellungen 'prozessierbar'“ (113) sind. Nur, die neuen Möglichkeiten bringen im Fernsehcode ein problematisches Verhältnis von Bild und Ton. Die Bilder setzen sich nicht aus Linien, sondern aus Punkten zusammen. Die Töne bringen uns wie die Bilder die dritte Dimension, sie tauchen uns in einen Raum. Überhaupt können nun Töne sichtbar, Bilder hörbar gemacht werden. Damit wird die Wahrnehmungsform in einen gehörigen Strudel gezogen. Die präsentische Vorstellungsform und die eher fiktional-filmische Darstellungsform, die der kantischen Anschauungsform (Flusser: Wahrnehmungsform) zugeschlagen werden, werden Spielball der 'reinen' Vernunft von 'Technikern' und 'Experimentatoren' wie etwa von Videokünstlern wie Nam June Paik, den Flusser als einzigen Künstler nennt¹⁰ hin zu dem Punkt, dass in einer solche Grundlagenforschung Darstellung und Vorstellung oder Kunst und Erkenntnis nicht mehr zu trennen sind. Wie immer auch qualitativ

10 Flusser hätte auf den gemeinsam von Shuya Abe und Nam June Paik im Jahr 1970 entwickelten analogen Synthesizer hinweisen können.

hochstehende Produkte entstehen mögen wie etwa die Dokus der US-Underground-Videoszene, die vom Fernsehsystem sofort in Fiktion absorbiert oder totgeschwiegen werden – , eines bleibt unverändert: „Die zum Zweck der Wahrnehmung manipulierten Phänomene werden von anderen manipuliert, nicht vom Empfänger.“ (116)

Das *Sprechen* kommt über das „Fenster zum Sprechen mit anderen“ ins Spiel. <wieso nicht Türe? nicht Brille?> Flusser meint natürlich Sprechen, Kommunizieren mit Bildern, denn der Fernsehapparat ist ein Radiogerät mit Bildern. Aber die ursprüngliche Intention des Entwurfs sei ein verbessertes, erweitertes Telefon. Daher sehe die Box nicht so aus, wie sie aussehen sollte. An dieser Stelle trifft Flusser eine grundlegende Unterscheidung von zwei Kommunikationssystemen, die dem Blicken und dem Sprechen korrespondieren, deren Zusammenspiel negativ entropisch sei: der Rundfunk und das Kommunikationsnetz. Fernsehen speichert Information und verteilt sie diskursiv über zentrale Sendestationen strahlenförmig univok an periphere Empfänger, Sendegedächtnisse. Es herrscht eine kirchenähnliche Autorität des Konservierens und Konsums vor; funktionale und strukturelle Kriterien decken sich. Das heißt, die Systeme des Rundfunks sind zwar spieltheoretisch offen, die Repertoireänderung erfordert keine Strukturänderung (Vergleichsbeispiel: Sprache Deutsch). Aber es gibt keine Sendervielfalt, es gibt nur beliebig viele Empfänger. Flussers setzt seine Hoffnung auf das mehr oder weniger reine, offene, dialogische Netz. Es erhöht wie Post und Telefon Information und verbindet bi-univok Teilnehmer, die empfangen, aber auch senden können. Informationen werden aus Teilinformationen synthetisiert, die vorher bruchstückartig in Sendegedächtnissen lagerten. Liberalismus. Die Deckung funktionaler und struktureller Kriterien bedeutet, dass Netze spieltheoretisch geschlossen sind. Repertoireänderung erfordert wie beim Schach Strukturänderung. Warum sich das Fernsehen nicht im Sinne eines Netzes¹¹ entwickelte? Der ästhetischen Sichtweise liege eine Spaltung in Massenkultur und Elitekultur zugrunde. Nur diese habe bisher dialogische Information erarbeitet, die Masse aber speichere und verbrauche Information imperativisch. Nur das Telefonnetz ermöglicht Demokratie aller mit allen. Anrufe bei Sendern, Briefe an Herausgeber laufen auf bloßes System-Feedback hinaus.

Für eine Philosophie der Fotografie

Bisher hat sich gezeigt, dass die Phänomenologie zumindest das philosophische Wunschzentrum, wenn nicht die wirkliche Methodik Flussers „Für eine Phänomenologie des Fernsehens“ ausmacht. Kant blieb außen vor, indem er von Flusser auf die technische

¹¹ Die Rede von Networks wäre ideologisch.

Wahrnehmung beschränkt wurde. Dann wurde ein Verhältnis eingezogen, das Verhältnis Phänomenologie und Kommunikationstheorie. Dieses wurde knapp, aber einigermaßen klar bestimmt. Kunst blieb aus perzeptuell epistemischen Gründen auf ein einziges Beispiel beschränkt. Dieses kam aber in Flussers Sicht über eine wie auch immer geartete ästhetische Wahrnehmung nicht hinaus. Frage: Musste das für Flusser so sein, um in die Dimension der vollen Kommunikation des „Sprechens“ durch das Fernsehen vordringen zu können? Jedenfalls blieb alles in Phänomenologie gerahmt.

Wir könnten Flussers *Für eine Philosophie der Fotografie* links liegen lassen. Hat sich dieses Buch nicht von der methodologischen Perspektive und Programmatik der Phänomenologie verabschiedet, indem es offener, aber auch unverbindlicher „Für eine Philosophie“ anstelle „Für eine Phänomenologie“ eintritt? Gewiß, die Fotografie als Spielzeug und nicht wie bei Heidegger noch als Werkzeug und neuer Typ von Modell kommt den neuen Grundstrukturen unseres Daseins gleich, die sich mit einer beispiellosen existenziellen Revolution der Freiheit des Zufalls herausbilden: „Freiheit ist, gegen den Apparat zu spielen.“ (Flusser 1983: 73) So ist, auf der Linie von Sartres Engagement, bei den experimentellen Fotografen die Fotografie ein „Modell für die Freiheit im nachindustriellen Kontext“. (74)

Für Flusser wird das fotografische Bild jetzt – wenn es auch nicht das Bild der Film- oder Fernsehkamera einschließt – zum Paradigma des technischen, apparaterzeugten Bilds schlechthin.¹² Wieder eine Box, aber anders als die Fernsehbox nun Prototyp aller Apparate, ist in die Kamera ein Programm eingebaut, das nun die verstärkte, quasi kantisch kategoriale Begrifflichkeit¹³ der Optik, Mechanik, Chemie (und Elektrodynamik?) verkörpert: die Kategorie der Information trotz allem Vorwiegen symbolischer Konnotationen, die Kategorien von Raum und Zeit auf der Außenseite des Fotoapparats zur Manipulation der Abstände, die Sichten, die Perspektiven und Verschlusszeiten, ja selbst die weltanalysierenden Fotofarben, schließlich das Drücken auf den Auslöser – sie ist die letzte einer Reihe von 'körnigen' Teilentscheidungen, die das Funktionieren des Programms laufend bestätigt.

Dem korrespondierend und zugrundeliegend rechnen Fotografen mit klaren, distinkten Punkten, das heißt mit Elementen genauso wie mit Begriffen. Dabei bedeutet nach Flusser der körnige Raster der 'bedeutenden' Fläche des Fotos, der von der Einbildung geschaffen wird¹⁴, Descartes' *res extensa* und mit ihr „jeder Begriff einen Punkt in der ausgedehnten Welt dort

12 Die Foto-Kamera des Bewegtbildes von Film und Fernsehen wird übrigens auch nicht in *Standpunkte. Texte zur Fotografie* angesprochen. (Flusser 1998c <1980-91>).

13 Eine Kritik an Flussers Fernsehtheorie, vielleicht schon geäußert in der New Yorker Konferenz, könnte Flusser zu seiner Fototheorie mit angeregt haben: Video sei kein Fenster mehr, sondern etwas Konzeptuelles, wie bereits „photography as a non-window kind of art“ aufzufassen sei. (Livingston 1977: 85)

14 Auf Flussers Ausdehnung und etwas anders gelagerte Weiterführung der Punktstrukturen etwa hin zum Fernsehen und den technischen Bildern insgesamt (Flusser 1985: 31) muss hier nicht eingegangen werden; sie bleibt punktuell.

draußen.“ (Flusser 1983: 61) Mehr noch, den Apparaten gelingt eine cartesianische Simulation des Denkens. Angesichts der schier endlosen Zahl der Fotos spricht Flusser von einem fotografischen Universum.¹⁵ Dabei ist das Verhältnis von apparathaft körnigem Universum und Programm bi-univok. Alle Kombinationen der begrifflichen Parameter und der möglichen Einstellungen verwirklichen sich langfristig und zufällig im Spiel der Apparate, in dem Fotos nun je einen Programmpunkt bedeuten.

In einer offensichtlich vom späten Husserl angeregten Aneignung und Überbietung von Descartes versteht Flusser nun auch die Begriffe selbst als „klares und distinktes Element des linearen Denkens“. Begrifflich programmiert ist daher die „Imagination des Apparates ... größer als die ... aller Fotografen zusammen“. (34) Das so beschaffene (saussuresche?) Signifikante, das Bedeuten, ist somit wichtiger als das Bedeutete. Daraus folgt eine neue Art eines inzwischen atomisierten Zweifels der Einstellung, die Flusser als „'phänomenologisch' im Sinn von ideologiefreudlich“ (36) gilt: „Die Fotogeste ist die des 'phänomenologischen Zweifels', insofern sie versucht, sich den Phänomenen von zahlreichen Standpunkten aus zu nähern. ... die 'Mathesis' dieses Zweifels ... ist vom Apparatprogramm vorgezeichnet.“ (35)

Dieser cartesisch radikalisierte Kantianismus der Fototheorie fordert nun nicht eine kommunikationstheoretische Ergänzung, sondern eine kritische Gesellschaftstheorie heraus – die Anspielung auf Horkheimer/Adornos *Dialektik der Aufklärung* ist unüberhörbar (58). Das mächtige Setting des Fotoapparats, das mit der massenhaften Verbreitung der Fotografie der Industrie ein Feedback zu ihrer erneuten Optimierung der Apparate gibt, beruht nach Flusser auf dem Metaprogramm der Industrie und dieses wiederum auf dem Programm des gesamten sozioökonomischen Apparats. Programmiert werden also nicht nur die Fotografien, sondern auch der Fotograf und der Bildbetrachter, letzterer zur neuen magischen, nicht entziffernden Projektion auf die Welt draußen. Diese Projektion fällt nicht mehr in die vorgeschichtliche Magie von Fernsehschirm, Kinoleinwand oder Höhlenbildern zurück.

Mit dem Fotoapparat ist aber auch eine Geste des Fotografierens verknüpft. Sie besteht nach Flusser in einem nachindustriellen Lauern, das seine Gegenstände stellt, damit aber den Blick auf anderes verstellt – gewissermaßen ein 'Dispositiv'.¹⁶ Mit ihm erweist sich zwar die Geste des

15 Nicht ganz unähnlich sagt Deleuze, „die Welt selbst macht nun Film, irgendwie Film, und genau das ist das Fernsehen, wenn die Welt irgendwie Film macht“. (Deleuze 1996: 112)

16 Flusser verwendet den postphänomenologischen Begriff des Dispositivs nicht. Er könnte aber der Sache nach vom Kapitel „IV Das Dispositiv der Sexualität“ von Michel Foucaults *Sexualität und Wahrheit I* angeregt worden sein, welches Buch in französischer Original- und Erstausgabe von 1976 in Flussers Reisebibliothek enthalten ist (a. <2013b>). Mit *Gesten* (Flusser 1991e, Kapitel „Die Geste des Fotografierens“, 100-118) wird dann eine andere Sicht auf die Philosophie der Fotografie gewonnen. Diese kann hier ausgeklammert bleiben, zumal Flusser die philosophische Phänomenologie nicht mehr ins Spiel bringt und das Fernsehen nicht mehr anspricht. Eine Ausnahme, die an Stanley Cavells Filmtheorie erinnert („The material basis of the media of movies ... is a succession of automatic world projections. 'Succession' includes ... the current of successive frames“. Cavell 1979: 72f.) –, ist die Filmkamera und ihr Ziel, „die Welt als einen Strom ununterscheidbarer Bilder (unbestimmbarer Begriffe)

Fotografen als begrifflich prägend. Vorgegeben ist aber die Wahl begrifflich zugeschnittener Sachverhalte, in die jene erkenntnistheoretischen, ästhetischen oder politischen Kriterien übersetzt werden müssen, die wir gemeinhin mit dem Fotografieren verbinden. Die gesellschaftliche Verteilung der Fotos zeigt, dass sich das Programm in mehrere kodifizierte Kanäle hinein verlängert, etwa in die Kanäle der Wissenschaftszeitschriften, Werbeplakate und Fotogalerien.

Eine emanzipatorische Parallele findet das fernsehtheoretische Fenster als Sehen oder als Sprechen darin, dass die Fotografie Information entweder im Diskurs oder im Dialog erzeugt. Das aber ist eine kommunikationstheoretische und keine phänomenologische Frage. Anders gesagt, die Verteilung der informierten Flächen, genannt Fotos, verläuft entweder unabsichtlich in massenhaften Reproduktionen als ein „automatisches Kamera-Funktionieren“ (53) der ewigen Wiederholung des Knipsens (Nietzsche) oder absichtlich selegierend in den geistig bereichernden Dialogen von Wissenschaft, Video und synthetischen Computerbildern, in denen Spezialisten Fotos 'schreiben' und kleine Publika diese lesen können. An diesem Punkt konstatiert Flusser, dass die menschliche Absicht der Erzeugung dieser Apparate nun über das tatsächliche Eindringen in das Innere der 'Blackbox' Fotoapparat erkannt werden kann. Experimentatoren des Fernsehens finden hier (wie Nam June Paik) ihr Pendant in Künstler-Fotografen.

Die 'Zukunft des Fernsehens', so der Titel der New Yorker Konferenz, ist für Flusser – so könnte man es die Wende-Pointe auf den Publikationsfrust auf den Punkt bringen – nun zur Allgegenwart der Fotografie geworden, positiv wie negativ. Damit erklärt sich, dass das Denken Flussers in seinen späten Jahren wohl immer wieder punktuell um das Fernsehen kreist, dass er aber weder weiter „Für eine Phänomenologie des Fernsehens“ gearbeitet, noch einzelne ihrer Aspekte systematischer ausgearbeitet hat.

Bibliographie

- a. 1974a: „'Open Circuits: The Future of Television'. A Study Conference at The Museum of Modern Art, New York, January 23-25, 1974“, Scan des hektographierten Konferenzprogramms, 3 Seiten. http://www.eai.org/user_files/supporting_documents/schedule.pdf accessed 29.7.2016
- a. 2013a: Bestand Vilém Flusser Archiv – Manuskripte und Korrespondenz. Collection Vilém Flusser Archive – manuscripts and correspondence <17.12.2013>. <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/185813/23ae46b397d118312babd69d95be069f.pdf> accessed 28.6.2016
- a. 2013b: Flusser Archiv Travel Library Index.xlsx, 19.12.13, 34 Seiten. <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/185811/81ba2234aae3864e896fc055a5d8dcfa.pdf> accessed 29.7.2016
- Cavell, Stanley (1979): *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Enlarged Edition, Cambridge-MA/London: Harvard University Press.

einzufangen“ und nicht wie mit dem Fotoapparat eine „eine Serie distinkter Bilder“ zu schaffen. (111)

- Flusser, Vilém o.J.a: Fuer eine Phaenomenologie des Fernsehns. / ad: Fuer eine Phaenomenologie des Fernsehns. (Fassung von 19 Seiten). Undatiertes Typoskript, 20 Seiten (die Seiten 1 und 20 sind vertauscht). <http://www.flusserbrasil.com/artg167.pdf> accessed 29.7.2016
- Flusser, Vilém o.J.b: Fuer eine Phaenomenologie des Fernsehns. Undatiertes Typoskript, 7 Seiten. <http://www.flusserbrasil.com/artg166.pdf> accessed 29.7.2016
- Flusser, Vilém o.J.c: Fernseh nacher gesehen. Undatiertes Typoskript, 3 Seiten (für die Südtiroler Tageszeitung „Dolomiten“?). <http://www.flusserbrasil.com/artg137.pdf> accessed 29.7.2016
- Flusser, Vilém o.J.d: „Toward a Phenomenology of Television“. Undatiertes Typoskript, 15 Seiten. <http://www.flusserbrasil.com/arte190.pdf> accessed 29.7.2016
- Flusser, Vilém (1977): Two Approaches to the Phenomenon, Television, übers. v. Ursula Beiter, in: Douglas Davis/Allison Simmons (Hg.), *The New Television: A Public/Private Art. Essays, Statements, and Videotapes*. Based on: „Open Circuits: An International Conference on the Future of Television“. Organized by Fred Barzyk, Douglas Davis, Gerald O'Grady, and Willard Van Dyke. For the Museum of Modern Art, New York City, Cambridge-MA/London-E: The MIT Press, 234-247. (wieder in: Wolfgang Schirmacher (Hg.) (2003): *German 20th century philosophical writings*, = *The German library* 77, New York-NY: Continuum, 10-21.)
- Flusser, Vilém (1983): Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen: European Photography.
- Flusser, Vilém (1989a): Angenommen. Eine Szenenfolge, Göttingen: Immatrix Publ. <Kant> NB
- Flusser, Vilém (1990a): Fernsehbild und politische Sphäre im Lichte der rumänischen Revolution, übers. v. Almuth Carstens, in: Keiko Sei (Hg.), *Von der Bürokratie zur Telekratie: Rumänien im Fernsehen*, übers. v. Birger Ollrogge, Monika Rauschenbach u. Almuth Carstens, = *imd* 157, Berlin: Merve, 103-114. Ang. 33227/157 III/A/B
- Flusser, Vilém (1990b): Eine neue Einbildungskraft, in: *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, = es 1475, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 115-126. Flusser, Vilém (1991a): Nächstenliebe, in: *Kunstforum International*, Nr. 112, 80-83.
- Flusser, Vilém (1991b): Vom Fernsehen und der Vorsilbe >Tele<, in: *Weiterbildung und Medien* 14, Nr.1, 27-29.
- Flusser, Vilém (1991d): Bilderstatus, in: Christos M. Joachimides/Norman Rosenthal (Hg.), *Metropolis. Internationale Kunstausstellung Berlin 1991*. Martin-Gropius-Bau, [20. April - 21. Juli 1991] Stuttgart: Cantz. 48-53. NB
- Flusser, Vilém (1994): Abbild – Vorbild. Was heißt darstellen?, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt "Darstellen"?*, = es 1696, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 34-48. NB UB Ger m UB Theat
- Flusser, Vilém (1997): Für eine Phänomenologie des Fernsehens, in: *Medienkultur*, hg. v. Stefan Bollmann, = *ftb* 13386, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 103-123. (zuerst in Flusser 1993a)
- Flusser, Vilém (1998a): Umbruch der menschlichen Beziehungen?, in: *Kommunikologie*, = Fischer TB 13389, Frankfurt am Main: Fischer, 7-231. <1973-74>
- Flusser, Vilém (1998b): Standpunkte. Texte zur Fotografie. Göttingen: European Photography.
- Livingston, Jane (1977): Panel Remarks, in: Douglas Davis/Allison Simmons (Hg.), *The New Television: A Public/Private Art. Essays, Statements, and Videotapes*. Based on: „Open Circuits: An International Conference on the Future of Television“. Organized by Fred Barzyk, Douglas Davis, Gerald O'Grady, and Willard Van Dyke. For the Museum of Modern Art, New York City, Cambridge-MA/London-E: The MIT Press, 84-86.