

Erstveröffentlichung

1 Cf. Hrachovec, Herbert: Gesetzeswidrigkeiten. In: <http://timaios.philo.at:8080/silva/pub/Gesetzeswidrigkeitn/>, letzter Zugang 28.12.2005

2 Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt: Suhrkamp 1997. Zum Thema Paul, Axel T.: Überschreitung und Schwellenangst. Über die nautische Phantasie und die Küste. In: *Ästhetik und Kommunikation* 102/29 (September 1998), pp. 59-6, http://www.prkolleg.com/aesthetik/102_o8.html, letzter Zugang 28.12.2005. Weiters Niehaus, Michael: Durch ein Meer von Unwägbarkeiten. Metaphorik in der Wissensgesellschaft. In: <http://www.sfs-dortmund.de/docs/isko.pdf>, letzter Zugang 28.12.2005

3 »Es ist angenehm, bei hochgehender See, wenn die Winde das Meer aufwühlen, vom Land aus die große Mühsal eines anderen mit anzusehen. Nicht weil es ein Vergnügen ist, daß jemand sich abquält, sondern weil es angenehm ist zu sehen, von welchem Übeln man selbst frei ist.« [Übers. Ch.M. Wieland] Lukrez, *De Rerum Natura*, 2, 1-36.

4 Ibid., p. 31ff.

Ein Gegenbegriff zu »Naturgesetze« ist »Naturkatastrophe«. An ihm wird deutlich, dass diese Regularitäten mit menschlichen Gesetzen nur entfernt verwandt sind. Denn »die Natur« kann keine Vorschriften übertreten. Ihre Extravaganzen werden an den Bedürfnissen jener Gattung gemessen, die sich zur »unbeseelten Natur« in ein einzigartiges Verhältnis setzt.¹ Die Explosion einer Supernova in einer entfernten Galaxie zählt nicht als Naturkatastrophe. Der Terminus bezeichnet einen jener Schnittpunkte, an dem unmotivierte Ereignisse und sinnvoll geplante Welterschließung einander in die Quere kommen. Es scheint, dass solche Kollisionen angesichts der zivilisatorischen Überreizung natürlicher Ressourcen in absehbarer Zeit zunehmen werden.

Die Jahre 2004 und 2005 brachten Tsunami, Hurrikans und Erdbeben. Anlass genug, nicht nur über Zerstörungspotenziale und Hilfsmaßnahmen, sondern auch über die Modalitäten nachzudenken, unter denen Naturkatastrophen wahrgenommen werden und mit denen über sie berichtet wird. Beim Alltag der Massenkommunikation wird die Betrachtung der diskursiven Formationen im Hintergrund von Katastrophenmeldungen nicht stehen bleiben können. Der Schock derartiger Neuigkeiten wird in spezifischen Rollenverteilungen vermittelt. Ihre Analyse bezieht das Moment der Erschütterung auf anthropologische Konstanten und erlaubt andererseits einen Kommentar zur Berichterstattung, die sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts in den Medien eingespielt hat.

Gemälde

Einen Prototyp der Konstellation hat Lukrez im Proömium seiner Schrift *De rerum natura* vorgegeben. Hans Blumenberg ist dem Motiv im Essay *Schiffbruch mit Zuschauer*² bis ins 20. Jahrhundert gefolgt.

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis
e terra magnum alterius spectare laborem;
non quia vexari quemquamst iucunda voluptas,
sed, quibus ipse malis careas, quia cernere suavest.³

Im Bildentwurf wird die Befindlichkeit einer Person beschrieben, die in Distanz zu einer Not-situation steht. Sie ist beides: in das Geschehen einbezogen – und ausgespart. Die Ambivalenz entsteht durch die doppelte Perspektive in der Wahrnehmung am Strand. Der Augenschein verstört, die Überlegung sagt der Betrachterin hingegen, dass sie es gut getroffen hat. Das Spektakel hat notwendig ein reflexives Moment. Die Übertragung des Gedankens Lukrez' in ein faktisches Bild verdeutlicht den Zusammenhang. In einem solchen Werk steht eine Figur dem Wüten des Meeres gegenüber und die Betrachterin *des Bildes* kommt auf die beruhigende Idee. Der Bewusstseinszustand im Originalzitat ist ähnlich geschichtet. Die spektakuläre Komponente wird in der Sicht auf zweiter Stufe hinzugefügt. Hans Blumenberg verweist auf die ursprüngliche philosophische Nutzenanwendung.⁴ Lukrez wollte den epikuräischen Abstand vom riskanten Tagesgeschehen exemplifizieren. Die Vorlage eignet sich auch für aktuellere Überlegungen.

Strukturell gleicht das Sujet etwa der Fernsehübertragung von *Formel 1*-Veranstaltungen, in denen Rennwägen vor der Publikumstribüne in Flammen aufgehen können. Hier wird man eher an Schaulust, Nervenkitzel und sogar Schadenfreude denken. Die bloße Rahmenvorgabe einer Betrachtung, die sich ihrer Ungefährdetheit bewusst ist, lässt diese Variante offen. Im Folgenden geht es nicht um psychologische Motive, sondern um eine medientheoretische Reflexion der Bildkomponenten. Speziell die visuellen Techniken zu Beginn und am Ende des 20. Jahrhunderts werden zur Sprache kommen. Zur Eingrenzung hilft ein Verweis auf die piktoriale Tradition der Seenot. Holländische und französische Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts haben Schiffbrüche und das rettende Ufer dramatisch inszeniert. Die Betrachterin ist eingeladen, das Verhältnis zwischen den Naturgewalten und der Zuflucht auf sicheren Boden nachzuvollziehen. Zwei exemplarische Gemälde von Adam Willaerts und Jaques Vernet führen die Idee vor Augen.



Das »Wüten der Naturgewalten« ist eindeutig wichtiger, als die winzigen Menschen, die dem Ereignis gegenüberstehen. Dass ihre eindeutigen Gesten dennoch nicht unerheblich sind, zeigt der Kontrast zur menschenleeren Ansicht, die Caspar David Friedrich in seinem Gemälde *Das Eismeer. Die gestrandete Hoffnung* inszeniert hat.



Kein lebendes Wesen vertritt in dieser Darstellung die Sicht auf das Dargestellte. Es fehlt ein quasi natürlicher Punkt, um den herum sich die Szene (in der Szene) organisiert. Die Verweigerung der Identifikationsfigur wirft die Wahrnehmung des Kunstwerkes auf ihre eigene (Des-)Orientierung zurück. Eine Variante des Sujets ist »benutzerfreundlich«, sie vermittelt die eklatante Sensation und den Kunstgenuss am Tafelbild, indem sie das symbolisierte Unglück in ein Wrack und Betrachtungspositionen aufteilt. Beinahe instinktiv werden die gemalten Bootsleute als Komplizen jener Personen angesehen, welche das Bild (statt im Bild) betrachten.



Kamera

5 The Virtual Museum of the City of San Francisco. In: <http://www.sfmuseum.org/1906/coulter.htm>, letzter Zugriff 29.12.2005.

Nach der Erfindung des Fotoapparates lassen sich die angedeuteten Genrekonventionen methodologisch pointieren. Die Rolle der Symbolperson übernimmt die Kamera. Sie steht in der neuen Konstellation für den Sichtkontakt mit dem ablaufenden Geschehen *und* liefert das Foto, dem die Zuseherin die Vorgänge entnimmt. Das Gerät substituiert die Malerei per Hand durch das foto-chemische Verfahren, lässt aber die herkömmliche Redeweise unberührt. Nach wie vor ist die Rede von einem Naturereignis, das eine vermittelnde Instanz »gesehen hat«. Der Unterschied liegt – medientechnisch – in der Ablösung des symbolisierten durch das mechanische »Auge«. Dessen »Blick« ist nicht mehr in die Bildvorlage eingezeichnet; die Foto-Sicht vermittelt – selbst unsichtbar – zwischen dem Geschehen und den Adressatinnen der Fotografie. So lassen sich die frühen Aufnahmen von Naturkatastrophen als Realisierung der zuvor imaginierten Augenzeugenschaft verstehen. Die foto-chemische Reproduktion bedarf keiner Platzhalter im Bild, um in der Kette der Informationsübertragung den systematischen Ort der Vermittlung einzunehmen.

In einer Fotografie des großen Brandes nach dem Erdbeben von San Francisco 1906 sind die Rollen von Küste und Wasser vertauscht. Das Unglück ereignet sich zu Lande, der Blickpunkt befindet sich auf einer Fähre.



Es existiert ein Tafelbild, das einen Uferbereich in eben diesem fotografischen Gestus wiedergibt. William Alexander Coulter hat das dramatische Geschehen bei ruhender See und aufgewühlten (Rauch-)Wolken, welche das Festland in ein Inferno verwandeln, dargestellt. Der Unterschied zwischen Malerei und Kameraaufnahme, der den Foto-Journalismus des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat, ist an diesem Beispiel gut zu explizieren.



Der Qualm bedeckte, wie dem Foto zu entnehmen ist, die gesamte Aussicht. Das Gemälde setzt ihn strategisch zur Steigerung des visuellen Effektes ein und »fälscht« die Topografie San Franciscos im Interesse höherer Repräsentativität.

The eye, at first, is drawn to the large sailing ships highlighted against the thick, black smoke which obscured the downtown area. He moved the Hall of Justice near Chinatown to just left of center, the Call Building to just right of center, and depicted the burning of Nob Hill on the far right. True perspective would place almost all of these landmarks within the ominous smoke cloud.⁵

Faktizität und Imagination verbinden sich in den beiden Darstellungsformen auf unterschiedliche Weise. Das Instrument »Kamera« erzeugt im Vergleich zum Instrument »Pinsel« eine

6 Cf. den Eintrag in <http://www.archive.org/details/EdisonNe1906>, letzter Zugriff 29.12.2005.

7 Die Nationalgalerie in Washington bietet eine multimediale online Analyse des Schiffbruch-Bildes von Claude Joseph Vernet. »For the eighteenth-century imagination, this representation of a shipwreck was the equivalent of a modern movie, in full technicolor and stereo sound.« In: http://www.nga.gov/feature/artnaton/vernet/the-painting_1.shtm, letzter Zugriff 29.12.2005.

8 Informationen und Programm. In: http://www.comedycentral.com/shows/the_daily_show/videos/jhon_stewart/index.jhtml, letzter Zugriff 29.12.2005.

9 Letzter Zugriff 29.12.2005.

Externalisierung und Manipulierbarkeit des früher nur ikonisch suggerierten »Blickes«. Vom Zustand nach dem Unglück sind auch Filmaufnahmen vorhanden. Thomas Edison selbst hat die Verwüstung dokumentiert.⁶ Die barocken Visionen platzieren Zuschauer an pittoresken Stellen,⁷ der Ort der Kamera findet sich nicht im Bild, er verankert die Zerstörung in der Optik einer ihr entgegengehaltenen Maschine. Die Widrigkeit ist »eingefangen«, so weit reicht die Idee des Lukrez. Bewegte Bilder gehorchen anderen Regeln. Die medialen Mitteilungsformen des 20. Jahrhunderts sind nicht bloß, wie im Fall der Fotografie, technische Erweiterungen der piktorialen Tradition. Der Film nimmt dem »Schiffbruch mit Zuschauer« den alten philosophischen Anstrich.

Es war unmöglich, eine Sicht-Position einzunehmen, die zur internen Zeit des Bildmediums in Konkurrenz tritt. Theaterszenen konnten Verläufe bieten, in denen eine Figur verschiedene Stadien einer Bühnenhandlung durchläuft. Ihr gegenüber befindet sich das Publikum in einer ähnlichen Position, wie die Betrachterin eines Gemäldes, nur eben gegenüber einer theatralischen Temporalität. Die Zeiten der Aufführung und der Zuschauerinnen koinzidieren. Ein Foto kann man noch in diesem Schema auffassen. Das Abgebildete, der Blickpunkt und die Foto-Betrachtung entsprechen einander in einem quasi zeitlosen Koordinatensystem. Filme operieren mit einem internen Zeitverlauf, der nicht am Rhythmus der Betrachtung hängt. Die Filmkamera, welche den Part der Zuschauer übernimmt, ist in der Regel kein fester Bezugspunkt gegenüber bewegten und bewegenden Ereignissen. Vom Foto hat sie die Distanz der Bildprägung, aber diese Distanz ist ihrerseits mobil. Der Blickwinkel, der Standort und die Aufnahmetechnik der Filmkamera wechseln. Epikuräische Intuitionen, betreffend die Entrücktheit der Zuschauerposition, werden vom zunächst unmotivierten Wechsel der Kameraperspektive überlagert. Das ruckartige Springen der frühen Filmaufnahmen ist nicht nur eine technische Kinderkrankheit, es indiziert auch eine konstitutive Unruhe des neuen Mediums. Zwischen die Betrachterin und ihre Welt schiebt sich die Bildregie.

Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts ist die Grammatik der bildlichen Kommunikation durch Aufnahmegeräte erweitert und verfeinert worden. Zum Film kam Fernsehen und analoges/digitales Video. Diese Medien nutzen den Direktkontakt des Fotoverfahrens und die Spielräume der Kamertechnik und Montage zum Aufbau einer visuellen Kultur, gemischt aus Aktualität, Reportage und Unterhaltung. Wie stellt sich 100 Jahre nach dem Beben von San Francisco die Technik und soziale Praxis für Zuschauer beim Schiffbruch dar? 2003 hat der US-amerikanische Satiriker Jon Stewart in seiner TV-Sendung *The Daily Show*⁸ das Publikum zur Videodokumentation des prognostizierten Hurricans Isabel aufgerufen.

Also there is this huge weather news here on the east cost. Hurricane Isabel its on his way, it looks like it's going to hit North Carolina tomorrow. To all those people brave or, I should say foolhearted enough to remain in the area when it hits: for God's sake tape it. You know what I mean, just hang in there. Don't necessarily stand right by the window, but if that's the only way you can tape it – stand by the window. [...] In fact, if the kids have camcorders get them up on the roofs because these extreme weather shows, they don't tape themselves, people. Put yourselves in harm's way, I need to see what a lot of rain looks like.

Am 26.12.2004 ist ein Ernstfall eingetreten, der den Spott weit hinter sich läßt. Er erlaubt es, einen Bogen über das Jahrhundert zu spannen.

Boote, Balkone

Die Tsunami-Katastrophe fiel in eine Ferienzeit der reichen Industrienationen, aus denen zahlreiche Touristen, mit Kameras ausgestattet, südostasiatische Strände frequentierten. Fotos und Videoclips der hereinbrechenden Flutwelle sind unter waveofdestruction.org⁹ archiviert. Sie bilden ein zeitgenössisches Echo auf den altrömischen Gedanken und zeigen gleichzeitig die Technik, die zu Beginn des Jahrhunderts das US-amerikanische Erdbeben aufgezeichnet hatte, in ihrer modernsten Erscheinungsform.

Ein Schiffbruch unterscheidet sich nach wie vor von Zugsunglücken oder Autounfällen, die in vielen Fällen auf menschliches Versagen zurückzuführen sind. Seefahrer wagen sich in ein fremdes Element und stehen seinen Kapripen bisweilen machtlos gegenüber. Das demolierte, ans Land gespülte Boot ist darum doppelt befremdlich. Der Ruin eines Fahrzeugs in seinem angestammten »Element« ist unproblematischer zur Kenntnis zu nehmen, als seine Zerstörung

in einem Kontext, in dem es niemals hätte funktionieren können. Die Bildkompositionen erinnern von ferne an die Caspar David Friedrichsche Vorlage: klippenartig ragt der Gipfel eines Schrotthaufens in der Mitte der Destruktion nach links oben, darunter verkeilt sich Abfall. Die Semiotik der Direktwiedergabe von Verwüstung hat sich nicht wesentlich verändert.



Allerdings ist der Spielraum für raffiniertere Darstellungsweisen beträchtlich erweitert worden. Die Strandhotels in Thailand bieten genügend Balkone für Kameraaufnahmen, inklusive schaulustiger BetrachterInnen.



Das gibt die fotografische Variante der barocken Betrachtung von Schiffsgemälden. Sie besitzt eine Eigenheit, die angesichts der Analogie leicht übersehen wird. Im ersten Ansatz substituiert die Kamera den imaginierten Blick. *Im* Bild ist darum kein Blickfeld angeboten. Wird es hinzugefügt, gleicht sich das Motiv einerseits dem überlieferten Sujet an. Die Fotografie eines Blickes ist so wenig eine Sehtätigkeit, wie der gezeichnete Blick. Andererseits steckt in dieser Konfiguration der Beginn eines weitreichenden Medienwandels. Die fotografierten Zuseher sind selber potenzielle Fotografen. Der Mechanismus der Darstellung gerät in eine rekursive Schleife.



In die klassische Bildkonvention schiebt sich eine Neuerung, deren Auswirkung erst in jüngerer Zeit zu ermessen ist. Im simpelsten Fall dupliziert ein Foto eine Betrachterin, aber damit ist eine Kaskade möglicher technischer Verläufe angestoßen, für die das Vorbild in der Malerei fehlt. Filme von Fotografinnen, umgekehrt Fotos von Filmenden, TV-Aufnahmen live, mit Korrespondentinnen im Fokus der Kamera, Videos der Videoproduktion etc. Zuletzt sind alle derartigen Aktivitäten auf einen gemeinsamen Nenner gebracht worden. In (primär oder

10 Zum Thema cf. Hrachovec, Herbert: »Photogene Enttäuschungen«. In: <http://sammelpunkt.philo.at:8080/archive/00001149/>, letzter Zugriff 29.12.2005.

sekundär) digitalisiertem Format stehen zahllose Bilder über Bilder am Internet zur Verfügung. Die vergleichsweise einfachen Thesen der Foto- und Filmtheorie sind angesichts der avancierten Hybridisierung von ikonischem Material bestenfalls eine erste Orientierung.



Das Archiv *waveofdestruction* führt die Situation deutlich vor Augen. Dort finden sich nicht einfach Fotos, Videoclips, Fernsehberichte, Computergrafik und Animationen. Zwischen diesen Beiträgen lässt sich nach alten Kriterien unterscheiden. Bemerkenswert ist v.a., dass diese Genres bis zur Unkenntlichkeit ineinander übergehen. Einen Schnappschuss aus einem Video zu nehmen ist noch keine Affäre. Aber das Foto eines Korrespondenten, der über Telefon zu hören ist, und in dessen Hintergrund die Einspielung einer Nachrichtenagentur läuft – alles moderiert von der Sprecherin vorne im Bild – ist ein mediales Gesamt(kunst)werk von bedeutender Komplexität. Die Spanne des 20. Jahrhunderts ist damit abgesteckt. Erstens funktionieren die Momentaufnahmen noch immer wie in der Frühzeit der Kionematografie; zweitens sind sie immer stärker in einen Verwertungszusammenhang eingebettet worden, der aus der vieldiskutierten Authentizität der Foto-Optik¹⁰ eine postmoderne Collage macht.

Vertreibung aus dem Paradies

Ein Beispiel soll belegen, wie sich die paradigmatische Filmaufnahme im Augenblick zum vielfach überformten Videomaterial verhält, das den Alltag des beginnenden 21. Jahrhunderts bestimmt. Es enthält den Augenzeugenbericht eines deutschen Urlaubers aus Khao Lak.¹¹ Die Flutwelle nähert sich, Boote kentern, Menschen fliehen. Das Video für sich betrachtet enthält die Motive, die auch schon bei Vernet zu finden sind, verstärkt natürlich durch die Dokumentation in Echtzeit. Aber diese Parallelisierung verfehlt die wichtigsten Entwicklungen. Im global ausgebauten Nachrichtennetz ist eine Katastrophe kein Einzelereignis, sondern eine interessante Meldung für die internationale Seherschaft. Das Ferienvideo bleibt nicht privat, sondern wird sofort in die Datendistribution einbezogen. Im Internet findet sich ein Ausschnitt des Clips von Stefan Kühn vom 26.12.2004 und ein Fernsehbericht, der sich des Videos bedient.

11 Die beiden besprochenen Videos finden sich in <http://www.waveofdestruction.org>, letzter Zugriff 29.12.2005. Thailand meldete 5395 Opfer des Tsunamis, aus dem Hotel *Sofitel Magic Lagoon* in Khao Lak starben 186 Menschen. (FAZ v. 23.12.2005, p. 7).



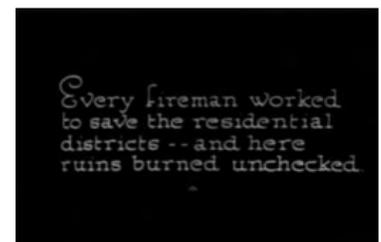
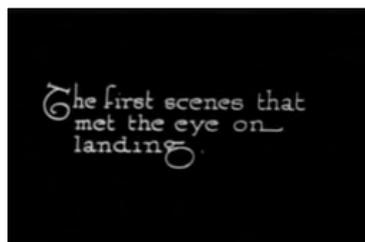
Der Vergleich ist instruktiv. Nicht so sehr, weil er in Erinnerung ruft, was Redakteure mit den ihnen zugespielten Informationen in der Regel tun – obwohl das eine nützliche Betrachtung ist. Die weiter reichende Bedeutung des Vergleiches liegt darin, das Kontinuum zu exemplifizieren, das heute – angesichts von Schiffbrüchen – zwischen den Zusehern vor Ort und den Zuseherinnen auf der ganzen Welt besteht.

Die Szene ist familiär. Die Videokamera sucht den Horizont ab, an dem sich eine ungewöhnlich hohe Welle zeigt. Der filmende Urlauber berichtet seiner Frau, das Baby krakeelt im Hintergrund. Unfokussiert schweift die Aufnahme die Küste entlang, zeigt den blauen Him-

mel, Badegäste und Patrouillenboote. Langsam steigt das Befremden. »Was ist das?«. Die Kameraführung wird erratisch. »Wir müssen weg hier!« Die Ereignisse überstürzen sich, es folgen einige Abrisse des Innenraums, von dem aus der Blick nach außen zielte, dann ein abruptes Ende. Kunstlos dokumentiert die Sequenz das Staunen und das nachfolgende Entsetzen angesichts eines unvorhersehbaren, zerstörerischen Naturgeschehens. Sie spricht für sich, die Tonspur informiert über den Vorfall. »Hier, die hauen auch alle ab, die Thai.« »Die Schiffe sind gekentert.« Beinahe ist es eine »Mauerschau«, jenes dramatische Hilfsmittel, das im Theater undarstellbare Vorgänge (Schlachten, Verfolgungsjagden) durch den Bericht des Spähers wiedergibt.¹² Nach den Kriterien des 19. und 20. Jahrhundert ein Maximum an Lebensechtheit. Was wird aus diesem Clip im Fernsehen? Die Charakteristika der Unmittelbarkeit bleiben erhalten, aber die Botschaft ist grundlegend modifiziert.

Die Sendeanstalt hat das Video gekauft und markiert es mit ihrem Logo. Der neue Kontext sind die Nachrichten- und Unterhaltungskanäle, die mit ihrer Signatur das Territorium abstecken. Eine Live-Reportage vermittelt direkt »Neuigkeiten« von den »zum Ort des Geschehens geeilten« TV-Journalisten. Sie sind im Medium des audiovisuellen Broadcasting ein Äquivalent zur Augenblicksverhaftetheit der Videoaufnahme. Das Sendernetz, welches diesem Genre zu Grunde liegt, macht die Zuseherinnen weltweit zum Publikum der Singularität. Der Video-Ausschnitt von Stefan Kühn *im Fernsehen* hat die hier schon mehrfach angesprochene Struktur des Ansehens eines Ansehens. Die Aufnahme selbst (1. Blick) mit dem Live-Kommentar dient als Bezugspunkt für den 2. Blick, der mit entsprechend emphatischem Nachdruck aus der Perspektive der sicheren Wohnzimmer auf das Blickfeld des Außenpostens gerichtet wird. Was früher als Motivation im Hintergrund der Bildgestaltung vermutet oder unterstellt werden konnte (Anteilnahme, Neugierde etc.), wird nun explizit. Der Sender übernimmt die Darstellung aus Thailand und unterzieht sie einer »professionellen« Transformation. Schon die Ansage definiert den Prozess. Das Feature ist als *ZDF Special. Bericht: Achim Fluhr* ausgewiesen und beginnt mit zwei Schiffen friedlich auf ruhiger See. »Es ist der Tag, an dem der Tsunami Khao Lak zerstören wird. Zunächst ein Tag im Paradies, wie er nicht schöner hätte sein können.« Uraltan Konventionen der Narration entsprechend beginnt man nicht beim Unglück, sondern mit einer doppelseitigen Geste. Der Gefahr entronnen setzt sich der Erzähler in retrospektiver Antizipation an den Beginn der Entwicklung, *vor* die Ereignisse, die ihn das Leben doch nicht gekostet haben.

Das »Urlaubsvideo« Stefan Kühns wird mit einem *time-stamp* versehen – 26. Dezember 2004 – und in eine Dramaturgie zweiter Ordnung eingebaut. Nicht: eine dramatische, abgerissene Videosequenz, sondern die passend garnierte Vorführung von Teilen dieser Sequenz als Inszenierung eines Welttheaters: »Ein Tag im Paradies.« – »Dokument einer beispielelosen Katastrophe.« »Anfangs herrscht faszinierte Verwunderung beim Hobbyfilmer und seiner Frau ...« Die Beschreibung ist in die existierende Tonspur mit Babygeräuschen eingeblendet. Das nachträgliche Bessereswissen der Weltöffentlichkeit, die nach dem Vorfall klug geworden ist, präludiert dem Bericht beinahe wie unglückswangere Musikbegleitung. Ein subtiler Schauer überläuft die TV-Konsumentinnen. Ihre Distanz vom Einbruch des Schreckens ist nicht einfach jene der Zuseherinnen gegenüber einem Bildbericht. Der Bericht setzt sich von Anfang an über die Zeit des eingebetteten Videos hinweg mit dem Publikum ins Einvernehmen. Die Strategie gehört zur Grundausstattung des Filmemachens. Schon die Text-Inserts in den Stummfilmen aus 1906 folgen dieser zeitversetzten Erzählweise.



Mit der Überformung eines in sich kompletten, audio-visuell dokumentierten, Erlebnisabschnittes durch die globale Sinnerzeugungsinstanz des Fernsehens, welche das Einzelschicksal ins Exemplarische wendet, trifft die Strategie auf eine Grenze. »Der Tsunami kommt, bei Stefan Kühn weicht die Faszination der Angst. Endlich tut er das Richtige, er flieht mit seiner Frau.« Der Sprecher belobt den Akteur, ohne dessen »unvernünftige« Verhaltensweise es kein ZDF

12 Cf. den Eintrag *Teichoskopie* in <http://de.wikipedia.org/wiki/Teichoskopie>, letzter Zugriff 29.12.2005.

13 Bolter, David Jay/Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge/Mass.: MIT Pr. 2000.

14 Cf. das Fotoalbum in <http://www.waveofdestruction.org/tsunami-photos/JohnandJackieKhaoLak>, letzter Zugriff 29.12.2005.

Special gäbe, für seine Rettung der Familie. Das Genre dieser Episode ist »Kurzgeschichte in einer Rahmenhandlung« und man kann sie in Parallele zu den bewegten Seelandschaften setzen, welche die Gemälde des Schiffbruchs bieten.

Mixtum Compositum

»Glücklich entkommen, aber fassungslos und auf Video festgehalten; das Ende eines Paradieses.« Die Erzählung schließt sich, der Zeremonienmeister spricht das Schlusswort, ganz zuletzt kommt Stefan Kühn. »Das ist eine Katastrophe!« Er schluchzt. Die Hyper-Medialität des Beispiels mischt Video Live, TV und Internet, das den Vergleich des Rohmaterials und des zugeordneten ZDF-Beitrags ermöglicht. Kürzungen, die das Redaktionsteam vorgenommen hat, lassen sich leicht herausfinden. Das Kompositum aus Zufallstreffer, Sensation und Weltdeutung markiert den Punkt, an dem – zu Beginn des 21. Jahrhunderts – die Erinnerungen an Foto-Realismus weitgehend von den Erfordernissen des Mediengeschäftes überlagert werden. Im Umschwenken der Kamera, als die Familie schleunigst flüchtet, ist es gut zu sehen. Plötzlich bricht die Kontinuität der Bildfolge, der Apparat liefert ein Überangebot verwackelter, rapide wechselnder Impressionen. Interessanterweise hat man sie aus dem TV-Bericht nur teilweise entfernt.



Das Tohuwabou signalisiert und verbürgt akute Gefahr. Es ist für Fernsehzeher nicht aufzulösen und trägt nicht zur Familiengeschichte bei. Analysiert man das Dokument allerdings mit einem Programm zur Bildverarbeitung, zeigen sich interessante Details: der Wohnraum, die Architektur des Apartments, der Filmer selbst (als Schatten). Auf diese Spuren der realen Umstände nimmt die Berichterstattung nicht Bezug, obwohl sie sich technisch gesehen nicht von den vorhergehenden Passagen unterscheiden. Die Pointe ist der *Eindruck* der Authentizität, weniger die Beschaffenheit des Videoclips selber. Seine Echtheit wird zur »Echtheit« redigiert. Das heißt nicht, er sei unecht, sondern: zur komplexen Aufgabe, die ein TV-Feature über den Tsunami erfüllen muss, leistet der Faktor Echtheit einen beschränkten Beitrag.

In gewisser Hinsicht ist in derartigen Präsentationen das 20. Jahrhundert übersprungen. Der Bericht »zeichnet ein Bild« der Situation. Seine Ästhetik gleicht den Porträtskizzen, die nachträglich, nach fotografischer Vorlage, angefertigt werden. Die Figur der betrachteten Betrachterin definiert eine Lebensweise, innerhalb derer es möglich ist, sich Ereignissen anzunähern und vor ihnen zurückzuziehen. Raffinierte semiologische Koppelungen verschalten die Projektion eines Sehvorganges (im Bild) mit dem (realen) Ansehen *des* Bildes. Die Selbstverständlichkeit, mit der die Turbulenz im Bildraum als Folge einer fluchtartigen Bewegung aufgefasst wird, belegt das jüngste Stadium unserer Video-Sozialisation, mit der es – inklusive aller technischen Raffinessen – vielleicht nicht weiter her ist, als lange bekannt.

Medien sind Vermittlungsformen. Sie tendieren dazu, in immer neuen Überlagerungen ein Kommunikationsuniversum zu füllen. Re-Mediation¹³ fusioniert einen Informations-Trigger mit wechselnden Neben- und Gegeneffekten zu einer polyvalenten Botschaft für Endverbraucher. In Khao Lak, an jenem Strand, den Stefan Kühns Video wiedergibt, sind John und Jackie Knill umgekommen. Ein Foto-Kommentar gibt an:

First of six photos in a sequence showing the beach at Khao Lak, Thailand, on Dec. 26, 2004. The photos which show the water first receding, then forming into the first wave that crashed ashore, were found on the digital camera card of a North Vancouver couple whose bodies were identified recently.¹⁴



Das Ende der Serie: »Sixth of six photos in a sequence showing the beach at Khao Lak, Thailand, on Dec.26, 2004.«



Der ungeplante Foto-Journalismus, der sich im Internetarchiv niederschlägt, hatte seinen Preis. Welchen Status hat die Foto-Folge der Todeswelle? Strukturell bietet sie einen Blickpunkt für einen Blickpunkt, die Tragödie wird durch die Erzählung ergänzt. Nur Narrationen können Katastrophen mitteilen, (Schreckens-)Bilder können das nicht. »Schiffbruch mit Zuseher« ist eine Blaupause für Tragödien; ein Muster stellvertretender (Un-)Betroffenheit. Im Zeitalter fotomechanischer Reproduktion konnte man glauben, dass sich das Verhältnis zumindest auf Seite der Bildherstellung fixieren lässt. Die angeschwemmt Kamera zeigt, dass ein »Blickpunkt« alleine in der Luft hängt. Er muss unter den entsprechenden Gesichtspunkten gelesen werden, um seine Wirkung zu entfalten. Ein Unglück kommt niemals allein.

Prof. Dr. Herbert Hrachovec, geb. 1947, ist außerordentlicher Professor am Inst. für Philosophie an der Univ. Wien. Studium der Germanistik, Geschichte, Philosophie und Theologie in Wien und Tübingen. Dissertation 1971: *Sonographische Untersuchungen zur Mundart des mittleren Pulkautales*. Habilitation 1980: *Vorbei. Heidegger, Frege, Wittgenstein. Vier Versuche* (erschieden 1981 bei Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt). Längere Lehr- und Forschungsaufenthalte in Oxford, Münster, Cambridge, Massachusetts, Berlin, Essen und Weimar; Arbeiten über analytische Philosophie, Metaphysik und Ästhetik. Gegenwärtiger Arbeitsschwerpunkt: Neue Medien. Betreuung der Webseiten am Institut für Philosophie der Universität Wien.

Kontakt: herbert.hrachovec@univie.ac.at