

## Wie kommt man ins Programm?

Joachim Paech

„Wie schön das wäre, wenn wir in das Spiegelhaus hinüber könnten! Sicherlich gibt es dort, ach! so herrliche Dinge zu sehen! Tun wir doch so, als ob aus dem Glas ein weicher Schleier geworden wäre, dass man hindurchsteigen könnte. Aber es wird ja tatsächlich zu einer Art Nebel! Da kann man ja mit Leichtigkeit durch' – und während sie das sagte, war sie schon auf dem Kaminsims, sie wusste selbst nicht wie, und wirklich schmolz das Glas dahin, ganz wie ein heller, silbriger Nebel. Sogleich war Alice durch das Glas geschlüpft und flink in das Spiegelzimmer hinabgesprungen.“<sup>1</sup>

Eine Bedingung für die folgende kleine Reise durch verschiedene Bildprogramme - und das sind die Programme, denen die Frage des Titels gilt - ist, dass sie nicht bei Narziss, sondern bei Alice beginnt. Würde sie mit Narziss beginnen, wäre sie auch gleich wieder zu Ende oder müsste im Reich der Pflanzen und Ornamente fortgesetzt werden. Anders als Narziss, der im Spiegel der Wasseroberfläche auf sich selbst hereingefallen ist, hat Alice im Spiegel alles, ausser sich selbst gesehen. Sie stellt ausführliche Vermutungen an, was sie auf der anderen Seite erwarten würde, ob in dem Zimmer jenseits auch das Kaminfeuer brennt oder ob ihrer Katze die Spiegelmilch schmecken wird, nur dass sie selbst längst auf der anderen Seite des Spiegels ist, das kommt ihr zum Glück nicht in den Sinn. Irgend etwas scheint dort zu fehlen, weshalb es sie magisch auf die andere Seite in das Zimmer hinter dem Spiegel zieht, wo alles ganz ähnlich und doch ganz anders ist, wie sich schnell herausstellen wird. Offenbar verwirklicht ‚Alice‘ das Programm, das unsere unstillbare Sehnsucht motiviert, am anderen Ort den Platz eines Anderen einnehmen zu wollen, an dem wir uns immer schon befinden und der mit uns von vornherein identisch ist. Die mimetisch wiederholte Welt soll nach wie vor vertraut und doch ganz anders sein, damit wir selbst in dieser Differenz uns imaginär verorten können. Die Bildprogramme, die auf dieses mimetische Begehren antworten, tendieren in ihrer historischen Entwicklung zur ständig sich steigernden Komplexität sich spiegelnder Spiegelungen (als ob Alice entdecken würde, dass auch das Spiegelhaus wieder einen grossen Spiegel enthält ...). Schon das gemalte Bild kann sich

als ‚immersiver Bildraum‘ ein- und als *trompe l'oeil* zum Beispiel eines Panoramas entfalten; das Theater kann seine Bühne auf der Bühne wiederholen; das Bewegungsbild des Kinos zeigt einen Spiegel, der wie kein anderer den Wünschen jeder ‚Alice‘ nach Identifikation mit einer imaginären Welt entgegen kommt. Es zeigt sich, dass auch das gemeinsame Monitorbild so unterschiedlicher Medien wie Fernsehen, Video und Computer für das soziale Imaginäre der Bewohnbarkeit ihrer medialen ‚Spiegelhäuser‘ noch der Projektionen auf die Leinwände der Kinos bedarf, bis sie sich in Echtzeit als alternative Welten in globalen Datennetzen unverzichtbar gemacht haben.

Die Geschichte immersiver Bilder und ihrer Programme von der Antike bis zur digitalen Gegenwart kann hier nicht annähernd wiedergegeben werden<sup>2</sup>. Auf den Spuren von Alice trifft man zum Beispiel Denis Diderot, den französischen Aufklärer und Enzyklopädisten, im Salon von 1765 vor einem Bild von Jean-Baptiste Le Prince: *Pastorale russe*. In seiner Betrachtung der ländlichen Szene geht er immer mehr ‚in das Bild hinein‘ bis es heisst:

„Ich befinde mich bereits dort. Ich werde an diesen Baum gelehnt bleiben, zwischen diesem Greis und seiner jungen Tochter, solange der kleine Junge spielt. Wenn er aufgehört haben wird zu spielen und der alte Mann seine Finger wieder auf die Balalaika legen wird, werde ich mich an die Seite des Jungen setzen; und wenn die Nacht hereinbrechen wird, werden wir alle drei gemeinsam den alten Mann zu seiner Hütte begleiten. Ein Bild, das man so beschreibt und das einen in die Szene versetzt und von dem die Seele ein so köstliches Gefühl empfängt, kann niemals ein schlechtes Bild sein.“<sup>3</sup>

Das ‚Betreten‘ des Bildes verdankt sich einer paradoxen Bedingung, die Diderot jeder szenischen Darstellung und ihrer Rezeption (auch auf dem Theater) vorschreibt: Die Szene soll alles, was nicht zu ihr gehört, also auch den Betrachter, ignorieren, damit der Betrachter, für den die Szene schliesslich gemalt oder aufgeführt wird, sich unbemerkt und um so vollkommener von ihr absorbieren lassen kann. Gerade weil Diderot (noch) nicht in der Szene enthalten ist, kann er seinen Platz in ihr einnehmen (vergleichbar Alice, die in das Bild hinter dem Spiegel gelangt, weil sie noch nicht dort ist). Immer wieder ist in diesem Zusammenhang vom chinesischen Maler die Rede, dem

„sein Bild so sehr (gefiel), dass ihn die Sehnsucht packte. Er ging in sein Bild hinein und folgte dem Pfad, den er selbst gemalt hatte. Er wanderte immer weiter und weiter in die Tiefe des Bildes, dann verschwand er hinter dem Berg und kam nie mehr zum Vorschein.“<sup>4</sup>

Nicht umsonst handelt es sich um chinesische Malerei, die einem anderen Bildprogramm als die Perspektivkonstruktion der europäischen Renaissance folgt. Die nämlich hält den Betrachter aus dem Bild heraus, um ihn um so fester vor dem Bild an seinem Platz zu fixieren, das den Bildraum mit dem Raum des Betrachters in einem szenischen Dispositiv zusammenschliesst. Diese Szene lässt sich ohne Weiteres in den (barocken) Bühnenraum fortsetzen, wo der Betrachter nur in die Szene eingeschlossen ist, wenn er (körperlich) aus ihr ausgeschlossen bleibt und erst im Dispositiv des Theaters aus Bühne und Zuschauerraum mit der Bühne verbunden ist. Das Paradox des Betrachters (analog zum Paradox des Schauspielers), dass das (mimetische) Bildprogramm ihn nur unter der Bedingung integriert, dass er nicht dazu gehört, trifft auf das Theater ganz besonders zu, weil durch die gleichzeitige Präsenz von Bühnenrealität und Zuschauerrealität das Überwinden der Rampe und Eindringen in die Szene grundsätzlich möglich und gerade deshalb ‚programmatisch‘ wegen der damit verbundenen Drohung des Abbruchs, unmöglich ist. Sich ständig wiederholende Erfahrungen mit der Theatralisierung des Lebens (von den barocken Festen bis zur Ornamentalisierung der Masse in den modernen Diktaturen) legen dagegen den umgekehrten Weg nahe. Das Theater überwindet die Rampe, dehnt seine Szene in den Zuschauerraum aus und macht seine Zuschauer zu Mitspielern ‚auf der anderen Seite‘. Während die Bühnenfiktion das körperliche Eindringen des (fremden) Zuschauers nicht überleben würde, ist es dem Theater offenbar unmöglich, sich selbst in sein Gegenüber aufzulösen, auch wenn das zu seinem Programm gehören sollte. Die Avantgarden der 1920er Jahre haben sich alle Mühe gegeben, sich ‚ins Leben‘ hinein aufzuheben, was bei den Futuristen oder DADA herausgekommen ist, war ein inszeniertes Publikum, das auch noch an seiner (Zer-)Störung ästhetisches Vergnügen empfunden hat.

Die Bildprogramme der Malerei und des Theaters verbinden sich in der besonderen Konstellation des kinematographischen Bewegungsbildes im (Theater-)Dispositiv des Kinos. Das Vordringen des Zuschauers auf die Theaterbühne hätte zur Störung der Bühnenillusion geführt, im Kino hat der Versuch, in die dargestellte Szene des projizierten Bewegungsbildes vorzudringen, dessen Zerstörung zur Folge: Jean-Luc Godard hat den in seiner Naivität zerstörerischen Soldaten Michelangelo genannt, der im Kino zum ‚Bad der Dame von Welt‘ ins Bild steigen möchte und die Leinwand dabei herunterreisst (*Les Carabiniers*, 1963). Vladimir Majakowski hat seinem ‚vom Film gefesselten‘ Dichter im Kino erlaubt, die geliebte Tänzerin von der Leinwand herunter, aus dem Film heraus und mit nach Hause zu nehmen. Weil sie jedoch in der Welt des Films fehlt, muss sich der Dichter am Ende doch wieder von ihr trennen und sie dem Kino zurückgeben (*Vom Film gefesselt*, 1918). Das ist die gleiche Geschichte, die

Cecilia mit dem Abenteurer und Leinwandhelden Tom Baxter widerfahren ist (Woody Allen: *Purple Rose of Cairo*, 1985). Als sich Tom Baxter aus dem Film in Cecilians Welt begibt, bleibt der Film ‚stehen‘, die Szene wird zur Theaterbühne, auf der die Darsteller mit dem Fortgang der Handlung so lange warten müssen, bis der Filmheld wieder zurück kommt; diesmal bringt er Cecilia mit, die nun ihrerseits in den Film eindringt. Am Ende trennen sich die beiden Welten wieder, Cecilia nimmt wieder im Kino Platz und der Film mit Tom Baxter kann auf der Leinwand weitergehen.<sup>5</sup> Unendlich viele Phantasien von Grenzüberschreitungen und Traversalen zwischen Leinwand und Kino füllen die Leinwände der Kinos. Jenseits von Bild und Theaterbühne scheint Alice regelrecht befreit zu sein, zwischen beiden Seiten des Spiegels hin und her zu wechseln. Auf der Leinwand lässt Jean Cocteau seinen *Orphée* (1949) durch einen Spiegel gehen, bevor er dahinter das Reich des Todes betritt. Vor der Leinwand tobt sich das Publikum in den 1950er Jahren noch einmal ‚programmgemäss‘ aus, bevor es dem Kino dann Ende der 1960er Jahre (vorläufig) den Rücken kehrt. Das Phänomen ist zwiespältig, zwei Mal hat sich eine Art Jugendbewegung des Kinos bemächtigt. In Paris waren es die Lettristen, junge Künstler wie Isidore Isou und Maurice Lemaître, die das Publikum mit dem ersten lettristischen Film, der am 7.12.1952 im ‚Ciné Club du Quartier Latin‘ uraufgeführt wurde, provozierten. Der Film mit dem Titel ‚*Le film est déjà commencé?*‘<sup>6</sup> stammte von Maurice Lemaître. Ob sich das Publikum tatsächlich in seiner Anteilnahme am Film hat regulieren lassen, war auch den Veranstaltern fraglich, deshalb waren Konserven mit Geheul, Applaus, Gelächter etc. präpariert worden. ‚Professionelle Zuschauer‘ sorgten darüber hinaus für die planmässige Aktivierung des Publikums. Das begann schon vor dem Kino, wo man die Leute eine Stunde lang warten und über die Frage, ob der Film schon begonnen habe, nachdenken liess. Die Kinoschlange, die aus dem ersten Stock mit Wasser begossen wird, lässt man eine Stunde warten. Die Wellen der Empörung gehen hoch, deshalb werden die Türen zum Kino nun schlagartig geöffnet. Der Kinodirektor warnt inständig vor dem Film und bietet Pärchen sogar Geld fürs Hotel. Im Kino tat man alles, um den Zuschauern klarzumachen, dass sie besser das Kino verlassen sollten – natürlich mit dem entgegengesetzten Effekt. Ein Western wird jetzt projiziert, irgendwo in der Mitte fängt er an und sogleich ist auch ‚le mot ‚FIN‘ zu sehen. Eine heftige Schlägerei entwickelt sich zwischen dafür vorgesehenen Leuten. Putzfrauen erscheinen mit Besen und schmutzigem Wasser und fangen an, den Saal und die Zuschauer zu reinigen. Etc. Dann gab es tatsächlich einen Film zu sehen, der im wesentlichen aus wahllos aneinandergereihtem *found footage* - Material bestand. Zwei Wiederholungen dieser Kinoveranstaltung soll es 1952 gegeben haben.<sup>7</sup> Die andere Seite des Phänomens eines aktivierten Publikums wird von den randalierenden

Halbstarke vertreten, die im Anschluss an Filme mit Elvis Presley das Kino auseinandergenommen haben.

„Zwanzig schwarze ‚Lederjacken‘ verwandelten während des Elvis-Presley-Films ‚Mein Leben ist Rhythmus‘ am Vorabend des zweiten Adventsonntages die ‚Lichtburg‘ teilweise in ein Trümmerfeld. Die Angestellten des Theaters konnten die beiden ersten Stuhlreihen nach Schluss der Abendveranstaltung am Sonnabend nur noch zusammenfegen. Die zwanzig Jugendlichen hatten am Schluss des Filmes, nachdem sie schon während der ganzen Vorstellung gelärrt hatten, aus dem Zuschauerraum einen wahren Hexenkessel [gemacht].“<sup>8</sup>

Das war 1958. Zehn Jahre später hatte es sich das Kinopublikum und darunter wohl auch mancher ‚Rocker‘ vor dem heimischen Fernsehgerät bequem gemacht. Würde Alice auf die Idee kommen, in diesem neuen Möbel mit dem kleinen anfangs nur schwarz/weissen Monitorbild eine andere, magische Welt jenseits von ihrem Wohnzimmer zu suchen, dessen Bestandteil der Fernseher nun mal war? Die folgenden Beispiele geben verschiedene Antworten auf diese Frage, die sämtlich symptomatisch auf das Medium reagieren.

Die erste Stufe der Annäherung an das Fernsehprogramm heisst ‚Regression‘ und die Geschichte, die Tex Avery in einem seiner Metro-Cartoons erzählt (*Cellbound / Immer im Kasten*, 1955), wiederholt die frühen Erfahrungen im Umgang mit dem Fernseher aus der Ablösung vom Bildprogramm des Kinos. Der grosse Hund sitzt als schwerer Junge im Knast. Mit einem Löffel gräbt er sich einen Tunnel unter der Gefängnismauer hindurch. Am Hochzeitstag des Direktors gelingt ihm die Flucht bis zur Bahnlinie, wo er sich in einem abgestellten Waggon versteckt: Aus einem Fernseher, den er dort findet, nimmt er die ganze Technik heraus und macht es sich in der Kiste bequem ohne zu merken, dass der Fernsehapparat



von einem Lieferwagen abgeholt wird. Was er für den Ausblick in die Freiheit (oder ‚Fern‘-sehen) hält ist nur der Weg zurück zum Gefängnis, wo der Direktor das Gerät seiner Frau zum Hochzeitstag schenken will. Als er den Fernseher ausprobiert, muss der zurückgekehrte

Ausbrecher alle Programme, die der Direktor sehen will, später auch noch bei dessen Frau zu Hause wie im Kasperle-Theater improvisieren. Nie mehr wird er aus der Kiste herauskommen. Das Fernsehen ist ein Bilder-Gefängnis, und jeder Fluchtversuch endet mit ‚lebenslänglich‘. Der Weg ins Fernsehen ist die kürzeste Verbindung zwischen ‚Knast‘ und ‚Kiste‘.

Etwas anders ist die Situation für Clayton Poole (Jerry Lewis), der eigentlich den Hollywood-Star Carla Naples liebt, am Ende aber froh ist, mit deren kleiner Schwester Sandy vorlieb nehmen zu können. Sandy lockt den Fernstechniker Clayton in ihr Jungmädchenzimmer, indem sie ihren Fernseher kaputt macht und Clayton bittet, ihn zu reparieren. Sandys Vater, der wütend ist, dass der Versager Clayton seinen Töchtern nachstellt (tatsächlich ist es umgekehrt), will spät abends ziemlich betrunken noch fernsehen und nun muss Clayton im kaputten Fernsehapparat den Kasper und Programm machen. Carla, die Hollywood-Diva und ‚Jungfrau vom Nil‘ macht Clayton zur ‚Mutter‘ ihrer Drillinge, die Clayton versorgen muss. Sandy, die zu Hause nur das Fernsehen hat, kann am Ende in der ‚Kiste‘ ihren Clayton fangen. Und das Programm ist fruchtbar, denn es beschert Clayton statt Carlas Hollywood-Drillingen Sandys eigene Fernseh-Sechslinge (Frank Tashlin: *Rock a bye Baby*, 1957).

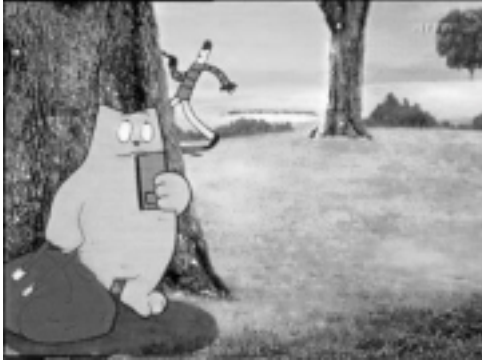


Das Fernsehen ist eine Falle, kein Zweifel, und die grosse Welt des Kinos ist zu Hause ziemlich klein und piefig geworden, aber wenn man sich arrangiert, ist das ‚Programm‘ gar nicht so falsch, auch (oder weil) überall Clayton ist, im Fernseher und davor. Und darüber hinaus, denn der Ort, an dem diese traurige Geschichte von Claytons Verzicht auf die Filmdiva Carla und dem Rückzug auf das Fernsehprogramm erzählt wird, ist nach wie vor der Kinofilm.

Weit sind beide mit dem Fernsehen nicht gekommen, weder der Ausbrecher aus dem Gefängnis noch Clayton, der künftig statt des Fernsehers in Sandys Wohnung hoffen kann, die Wohnung mit dem Fernseher (und Sandys Sechslingen) bewohnen zu dürfen. Wenn man das Programm (aus Angst vor dem Gefängnisdirektor oder dem Schwiegervater) nicht selber machen muss, wie kommt man dann eher unfreiwillig hinter die Glasscheibe des Monitors? Die folgenden Beispiele zeigen, dass die ‚Remote Control‘ das geeignete Mittel ist, sich selbst in das Programm zu

‚beamen‘. Weil derartige Versuche in der Regel schlecht ausgehen, heisst die nächste Abteilung der Annäherung an das Fernsehprogramm ‚lost control‘. Da ist zunächst der typische Programm-Zapper, der in Unterhosen vor der ‚Glotze‘ sitzt und (wie seine Frau in Schürze und mit Lockenwicklern feststellt) seit vierzehn Tagen das Haus nicht mehr verlassen hat. Als er wieder umschalten will, funktioniert die Fernbedienung nicht, er richtet den Schalter auf sich selbst, um das Infrarot-Licht zu kontrollieren, da schaltet er um und den Zapper weg, der sich gleich darauf in einem der Programme, hier im Wetterbericht wiederfindet. Er ruft seine Frau Selma vor dem Fernseher um Hilfe, die schaltet um und ihren Mann ins nächste Programm, einen Sportbericht, dann in einen Musik-Clip, im Spielfilm wird er von King Kong aus dem Zimmer in einem Hochhaus geraubt, mit einer nackten Schönen darf er anschliessend im Pool sitzen um schliesslich von Bambi im Zeichentrickfilm geküsst zu werden. Das ganze Fernsehabenteuer des Zappers ist wiederum Teil eines Spielfilms (Joe Dante, John Landis u.a.: *Amazon Women on the Moon*, 1988) als Fernsehparodie. Die Handlung springt wie im ‚echten Fernsehen‘ hin und her zwischen einer Science-Fiction-Serie (das sind die Amazonen auf dem Mond), einer Arzt-Serie, einem politischen Programm, einer Talk-Show, einem Piratenfilm etc. Und immer wieder erscheint der nach wie vor unerlöste Zapper in Unterhosen, den seine Frau Selma nicht aus dem Programm befreien kann (oder möchte?), weil mal wieder die Gebrauchsanweisung für die ‚Remote Control‘ nicht zu finden ist.

Das Zappen kann aber vorteilhaft oder sogar Leben rettend sein, wenn sich ein Fernsehzuschauer im Programm verirrt hat. Der Strassenarbeiter Matt und sein fatter Kater leben in einer grauen Zeichentrick-Welt aus Papier und Pappe (Daniel Greaves: *Flatworld*, 1997). Aus Versehen schneidet Matt das Fernseekabel durch und nun wird jede Pfütze in der Strasse zu einem Bilderloch, durch das zuerst der Kater und dann Matt (auf der Flucht vor grossen Hunden bzw. Gangstern und der Polizei) in eine dreidimensionale bunte Fernsehwelt fallen. Immer wieder drohen den beiden Gefahren, dann braucht man nur mit der ‚Remote Control‘ umzuschalten in ein anderes Programm, wo dann auch wieder wilde Tiere oder Rennwagen auf einer Strasse auf sie zukommen. Jetzt sieht man, dass Buster Keatons *Sherlock Jr.* (1924) ein früher Vorfahre des Zappers gewesen ist, der auch ohne Fernbedienung nur durch die Film-Montage von einer Szene in die andere fallen konnte.



Aber die Schere ist furchtbar langsam, während das bloss Umschalten es dem Kater auf der Flucht vor dem Gangster ermöglicht, ihn rasend schnell in eine Fliege, einen Rasenmäher oder ein Dinosaurier zu verwandeln, während der Gangster, der sich der Fernbedienung bemächtigt hat, den Kater mit der Pause-Taste einfach anhält oder rückwärts laufen lässt. Es kommt zu einem Show Down mit einem ‚Remote Control‘-Duell zwischen Matt und dem Gangster. Matt und sein Kater kehren nach Flatworld zurück, saugen mit dem Kabel alle Programme, die sich selbständig gemacht haben, wieder wie mit einem Bilder-Staubsauger ein und am Ende ist die Welt in Flatworld wieder in Ordnung (mit ein wenig mehr Farbe als zuvor).

Der Einstieg ins Fernsehprogramm (der üblicherweise über sog. Casting-Agenturen erfolgt), wurde bisher durch die Fernbedienung und durch defekte Fernsehkabel möglich. Jetzt (Peter Hyams: *Stay Tuned*, 1992) ist es eine Mephisto ähnliche Figur, die bei dem Fernsehjunkie Roy Knable auftaucht und ihm gegen eine Unterschrift auf einem Vertrag eine riesige Fernsehantenne für sechshundert und mehr Programme verkauft. Eines Abends als Roys Frau Helen ihren fernsehsüchtigen Mann endgültig verlassen will, werden beide durch einen Magnetsturm in die Antenne gezogen und per Kabel direkt in das laufende Quizprogramm transportiert. Dieser futuristisch anmutende Weg ins Fernsehprogramm liefert Roy und Helen dem Unterhaltungsteufel aus, der die beiden skrupellos ‚verheizt‘. Schliesslich sind es die Kinder von Roy und Helen, die (anders als in Ray Bradburys Erzählung *Das Kinderzimmer*<sup>9</sup>, wo die Kindern ihre Eltern ins Programm locken, um sie virtuellen wilden Tieren zum Frass vorzuwerfen) ihre Eltern retten, als sie in unzähligen Programmen (u.a. unter der Guillotine der französischen Revolution) gerade dem Tod ausgeliefert sind. Die Antenne spuckt sie rechtzeitig wieder aus, bevor sie implodiert und verschwindet.

Am Beispiel *Pleasantville* (Gary Ross, 1998) ist in diesem Zusammenhang nur wieder die Frage, ‚wie kommt man in das Programm?‘ interessant. David ist ein Fan der Oldie-Fernsehserie ‚Pleasantville‘ aus den 1950er Jahren, die gerade komplett im aktuellen Fernsehprogramm wiederholt wird. Im Zusammenhang mit dieser Wiederholung steht ein Wettbewerb, an dem David teilnimmt. Er und seine Schwester Jennifer streiten sich wie üblich, wer welches



Programm sehen darf, als die Fernbedienung hinfällt und kaputt geht. Diesmal ist es ein geheimnisvoller alter Mann, der in der Tür erscheint und David eine Ersatz-,Remote Control' anbietet. Die ‚Pleasantville‘-Serie im Fernsehen zeigt gerade das Geschwisterpaar der Familie, deren Geschichte dort erzählt wird. Auch diese beiden streiten sich – um ein Transistorradio, während vor dem Fernseher David und Jennifer an der Fernbedienung zerren. Beide Aktionen sind schliesslich vollkommen parallel, bis sich David und Jennifer plötzlich im Fernsehmonitor in den Rollen der anderen Geschwister wiederfinden.



Erstaunt stellen sie fest, dass sie sich in einer anderen Umgebung befinden – und nur noch schwarz/weiss wie in der Fernsehserie ‚Pleasantville‘ sind. Sie befinden sich tatsächlich in der Serie und müssen die Rollen so lange spielen, bis sie endlich ‚Farbe‘ bekennen und Farbe in die tristen 1950er Jahre, den Menschen den Wunsch nach Sex und das Glück des modernisierten *american way of life* gebracht haben. Die Idee, das Leben *vor* dem Fernseher mit dem Leben *im* Fernseher parallel zu schalten, um den Übergang ‚ins Programm‘ herzustellen, kommt den Erfahrungen von Alice wohl am nächsten, die im Spiegel ebenfalls eine Parallelwelt gesehen hat, in die sie durch den Spiegel übergewechselt ist. Aber im Fernsehprogramm sind schon die ‚Anderen‘, die erst mit den Neuankömmlingen ausgetauscht werden müssen, die ihnen so ähnlich wie möglich sind (und offenbar ist es auch diese bekannte Ebene der Identifikation, die den Transfer schliesslich auslöst – die Rolle in der Fernsehserie folgt einer Art Bildungsroman, durch den David schliesslich ‚im Fernsehprogramm‘ der wird, der er dann in der wirklichen Welt und deren besserem – farbigen, gefühlvollen - Fernsehprogramm sein soll).

Der Ausgangspunkt für die bisherigen Beschreibungen der diversen Versuche *to get into the program* war die einfache Traversale der kleinen Alice ‚hinter den Spiegel‘, wo alles genauso wie vor dem Spiegel war, nur eben ganz anders. Alice war hinter dem Spiegel in einem Programm, das ihre Alltagswelt auf absurde Weise wiederholt und mit der sie über diese Differenz ihrer Wiederholung interagiert hat. Die nächsten Beispiele für die Beobachtung von Übergängen zur ‚anderen Seite‘ der Medien-Programme behandeln Formen der Interaktion mit

den Programmen der Medien, des Fernsehens in diesem Fall. Den Prototyp dieser Interaktion, ihre ‚dichteste Beschreibung‘ gewissermassen, habe ich zufällig in einem französischen Fernsehprogramm (‚La Classe‘) gesehen: Zwei Clowns ‚arbeiten‘ mit dem einen, gemeinsamen Gerät, einem Fernsehapparat. Zuerst ist der eine ‚drin‘ und spielt Geige in Nahaufnahme, der Bogen verschwindet oben im Bild, da ergreift ihn der andere von ‚draussen‘ und zieht ihn heraus. Als der drinnen mit einem neuen Bogen weitermacht, verschiebt der draussen den Fernseher zur Seite, woraufhin der drinnen aus dem Bild rutscht. Schliesslich wird es dem drinnen zu dumm, er öffnet oben im Bild einen Reissverschluss und fängt an, aus dem Kasten zu steigen: Zuerst erscheint über dem Fernsehapparat der Oberkörper, während der Rest noch ‚im Bild‘ ist, dann steigen auch die Beine heraus. Vor der Rache des anderen flüchtet sich der Clown, der zuerst draussen war, durch einen schnellen Sprung ‚ins Bild‘ und so weiter. Diese Interaktion zwischen Bühnenshow und Monitorbild ist wirklich verblüffend, weil die Anschlüsse zwischen realer Körperaktion und ihrer Verlängerung im Bild perfekt funktioniert hat. Üblicherweise wird die physische Grenze zwischen der körperlichen Realität des Fernsehzuschauers und dem materialen Fernsehapparat interaktiv nicht überschritten, es sei denn, dass allein durch die Tatsache, dass sich das Fernsehmöbel in der Wohnung des Zuschauers als Bestandteil seiner Alltagswelt befindet, eine Vermischung beider Seiten bereits stattgefunden hat. Schon in den 1950er Jahren hat André Bazin festgestellt, dass eine allzu attraktive Fernsehmoderatorin in der ehelichen Gemeinschaft der Fernsehzuschauer, an der sie *nolens volens* teilnimmt, Unfrieden stiften könnte<sup>10</sup>. Bis heute haben wir (haben wir wirklich?) bisweilen das Gefühl, vom Fernsehbild beobachtet zu werden, weshalb sich einige Zeitgenossen zumindest vor den Augen von, sagen Sabine Christiansen, auch in ihrem Wohnzimmer anständig benehmen. In der Fernsehparodie von John Landis, dem Kinofilm *Kentucky Fried Movie* (1977), hat in einer der Episoden ein Pärchen Sex miteinander auf der Wohnzimmercouch, während im Fernsehen gerade unbeachtet das Nachrichtenprogramm läuft. Der Nachrichtensprecher stockt und als der jungen Dame auf der Couch gerade die Bluse aufgeknöpft und der Büstenhalter aufgehakt wird, ruft der Nachrichtensprecher ‚im Bild‘ seine Kollegen im Studio von der Technik herbei, die sich ‚im Bild‘ drängeln und alles, was sie ‚sehen‘ kommentieren bis zum Höhepunkt, dem sie begeistert gefolgt sind. Diese Umkehrung des ursprünglichen Eindringens ins Bild durch die Aktion, die vom Bild zum Zuschauer reicht, scheint medientypisch zu sein, sie setzt voraus, dass das ‚gesamte Dispositiv‘ von Wohnzimmer und Fernsehgerät bereits Teil des Programms ist, das die Interaktion zwischen User und Medium organisiert (man denkt an die barocke Situation, wo Theater und Leben ähnlich in einem Dispositiv verbunden waren). Dabei spielt keine Rolle, ob sich hier das Fernsehprogramm voyeuristisch mit der Aktion im

Wohnzimmer kurzschliesst oder das Programm lediglich eine Videokassette ist, die dispositive Ausgangssituation des Zuschauers vor dem Monitor in seinem Wohnzimmer ist die gleiche. Ray (in der letzten Episode der *Amazon Women on the Moon*) hat sich im Videoshop eine Pornokassette geholt, die seinen Namen trägt, als ob sie nur für ihn gemacht sei. Tatsächlich spricht die Dame, die sich nackt auf einem Bett vor ihm Monitorbild räkelt, Ray auch direkt an. Sie lädt ihn zur Interaktion ein (sagen wir mal). Ray will seinerseits gerade loslegen, da geht ‚im Bild‘ die Tür auf und der eifersüchtige Liebhaber der Dame stürzt herein und erschiesst sie, weil er sie inflagranti mit Ray erwischt hat. Anschliessend erschiesst er sich selbst, nachdem er Ray mit furchtbaren Vorwürfen überhäuft hat. Jetzt dringt die Polizei ein, ein Officer ‚im Bild‘ bedroht Ray ‚vor dem Bild‘ mit der Pistole, zwei andere Polizisten nehmen Ray in seiner Wohnung fest. Es gibt keinen Unterschied mehr zwischen dem, was auf beiden Seiten passiert. Genau das hatte Ray sich gewünscht. Aber ganz anders.

Im Zusammenhang mit dieser Form der Interaktion zwischen Monitor und Zuschauer muss am Schluss noch ein Bild erwähnt werden, das in seinem äusserst komplexen ‚programmatischen‘ Kontext nicht mehr behandelt werden kann, das jedoch auf extreme Weise ausdrückt, worum es hier geht (David Cronenberg *Videodrôme*, 1982).



Der Programmierer Max Renn in einer Fernsehfirma hat zunehmend das Gefühl, dass das neue Programm seine User auf eine Art und Weise ‚programmiert‘, die alle bisherigen Grenzen zwischen Mensch und Medientechnik übersteigt. Es kommt zu einer extremen Form der Interaktion, als der Monitor den Mund der Frau, die er zeigt, verführerisch nach vorne wölbt und Max, der sich unwiderstehlich angezogen fühlt, in den Fernsehapparat lockt. Im Versuch, den riesigen Mund zu küssen wird er von diesem Mund verschluckt, er kriecht in das Bild hinein – bis er von einem Alptraum erwacht.

Die Interaktion zwischen Fernsehzuschauern, die bereits symptomatisch unter Realitätsverlust leiden und dem ‚Programm‘, kann nur noch in einem anderen Medium gesteigert werden, dessen ‚Programm‘ kein Aussen zur Wirklichkeit mehr kennt, sondern deren vollkommene Simulation

ist, dem Computer. Das beginnt ganz harmlos mit dem Freudenschrei von Boris Becker ‚Ich bin drin!‘ in der Computer-Werbung und endet mit der totalen von der ‚Matrix‘ simulierten Realität, um deren Wirklichkeitsreste und authentische Erfahrungen Neo, Morpheus und deren Freunde gegen die Agenten der Matrix, eines gigantischen Computerprogramms, kämpfen. Sie tun dies in einem ganz und gar konventionellen Medium, in dem auch schon die Interaktion mit den Fernsehprogrammen ‚durchgespielt‘ wurde, dem Hollywood-Kino, also auf der Kinoleinwand, auf Video und auf DVD. Ist es tröstlich, dass die totale Matrix sich (vorläufig) noch des alten computergraphisch aufgemöbelten Kinos (*The Matrix*, Andy und Larry Wachowski, 1999) bedienen muss, um ihren ganzen Schrecken und ihre Faszination zu verbreiten, eine Welt, die auf dem medientypischen Computermonitor zur Aktentaschengrösse schrumpft? Alles ist eine Frage der Perspektive, wenn auch die Nano-Welt künftig ‚das Ganze‘ repräsentiert. In Steven Lisbergers Film *Tron* (1982) wird der Held, der als Computer-Spieler den Umgang mit virtuellen Welten gewohnt ist, in ein Computer-Spiel-Programm hineinversetzt und muss dort nun die Kämpfe ‚selbst‘ an den Lötstellen der Platinen ausfechten, die er normalerweise über das Keyboard steuern und die er, auf dem Monitor visualisiert, beobachten konnte. Es sieht so aus, als ob es der Wunsch, auf die andere Seite des Spiegels, zu gelangen, noch immer mit denselben Operationen zu tun hat, wenn es darum geht, ‚ins Programm‘ zu gelangen. Irgendwie muss man irgendwo ‚durch‘, durch die Leinwand des Kinos, durch die Monitorscheibe des Fernsehers oder durch das Kabel des Fernsehsenders und schliesslich ‚über‘ eine der Schnittstellen, die den Computer mit seinen externen Anschlussgeräten und Steckern verbindet. Aber sprechen wir noch über dasselbe? Was sich dabei verändert hat, ist das ‚Programm‘ selbst. Dieser Wandel reicht von der Form der Veranstaltung im Kino und Fernsehen, zu der es gilt, irgendwie Zugang zu bekommen und interaktiv mitzumachen, bis zur algorithmischen Struktur von Rechenoperationen, die zur audiovisuellen Simulation von Realitätserfahrungen genutzt werden und mit denen ein User umgehen kann wie mit Operationen der Realität.

An dieser Stelle stösst der Versuch, die Frage *How To Get Into The Program?* zu beantworten, im doppelten Sinne an seine Grenzen: Einerseits könnte die kleine Alice überfordert sein, auch noch in Programme einführen zu sollen, für deren Zugang es einer Trinity (*The Matrix*) oder Lara Croft bedarf (bzw. die Frage müsste neu gestellt werden); und schliesslich ist beim munteren Hin und Her zwischen Kinoleinwand, Fernsehmöbel und globaler Computer-Matrix der vorliegende Text selbst mit seinem Programm an das ihm zugestandene Limit im alten Medium Buch gekommen. Und das ist definitiv.

Für Knut in alter Freundschaft.

---

<sup>1</sup> Lewis Carroll: Alice hinter den Spiegeln. Frankfurt/M. 1974, S.21-22.

<sup>2</sup> Ich verweise auf Oliver Grau: Virtuellen Kunst in Geschichte und Gegenwart: Visuelle Strategien. Berlin 2001.

<sup>3</sup> Michael Fried: Absorbtion and Theatricality. Berkeley 1980, S.121.

<sup>4</sup> Béla Balázs: Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst. Wien 1972, S.40.

<sup>5</sup> Vgl. dazu Anne und Joachim Paech: Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart, Weimar 2000, S.124-126.

<sup>6</sup> Der Film von Maurice Lemaître *Le film est déjà commencé?* mit dem Kurzfilm *Film annoncé* sind als Video (1993) erhältlich bei Re:Voir, [www.re-voir.com](http://www.re-voir.com)

<sup>7</sup> Vgl. Joachim Paech: The Time for Action has Come oder Der avantgardistische Kinozuschauer. In: Wolfgang Asholt, Rüdiger Reinecke, Erhard Schütz, Hendrik Weber (Hg.): Unruhe und Engagement. Blicköffnungen für das Andere. Festschrift für Walter Fähnders zum 60.Geburtstag. Bielefeld 2004, S.295-315.

<sup>8</sup> *Osnabrücker Tageblatt* vom 8.12.1958 ‚Zwanzig schwarze Lederjacken zerlegen die Stuhlreihen‘ (zit. nach Anne und Joachim Paech: *Gente en el cine*. Madrid 2002, S.234 („Veinte cazadoras negras ...“).

<sup>9</sup> Ray Bradbury: Das Kinderzimmer. In ders. *Der illustrierte Mann*. Zürich 1977.

<sup>10</sup> André Bazin: Pour contribuer à une érotologie de la télévision. In: *Cahiers du Cinéma*, Vol 7, No 42, 1954, S. 23-26, 74-76.