

041346

Transkribieren Medien/Lektüre

Herausgegeben von
Ludwig Jäger und Georg Stanitzek

Wilhelm Fink Verlag

PVA

2002.

1542

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Umschlagabbildung aus:

Marshall McLuhan/Quentin Fiore, *The Medium is the Message.
An Inventory of Effects* [1967], San Francisco: HardWired 1996, S. 121

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Transkribieren Medien, Lektüre / Hrsg.: Ludwig Jäger;
Georg Stanitzek. – München: Fink, 2002
ISBN 3-7705-3615-0

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISBN 3-7705-3615-0

© 2002 Wilhelm Fink Verlag, München

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

Bayerische
Staatsbibliothek
München

102 PM

Inhaltsverzeichnis

Georg Stanitzek	
Transkribieren. Medien/Lektüre: Einführung	7
Ludwig Jäger	
Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik	19
David Martyn	
Der Geist, der Buchstabe und der Löwe.	
Zur Medialität des Lesens bei Paulus und Mendelssohn	43
Gabriele Schabacher	
Lesbar/Schreibbar. Transkriptionen in Roland Barthes' <i>S/Z</i>	73
Brigitte Weingart	
Flüchtiges Lesen: TV-Transkripte (Goetz, Kempowski, Nettelbeck)	91
Angelika Redder	
Professionelles Transkribieren	115
Gary Bente	
Entschlüsselung einer ungewissen Botschaft. Zur Transkription und Analyse nonverbaler Kommunikationsprozesse	133
Eva Meyer/Eran Schaerf	
Europa von weitem	153
Rembert Hüser	
Restating Cat	179
Marcus Hahn	
Das Eckermannproblem. Versuch in Berührungstheorie	215
Erhard Schüttpelz	
Eine Umschrift der Störung. Shannons Flußdiagramm der Kommunikation in ihrem kybernetischen Empfang	233
Angaben zu den Autoren	281
Register	283

Brigitte Weingart

Flüchtiges Lesen: TV-Transkripte (Goetz, Kempowski, Nettelbeck)

1. Programmübersicht

Mädchenst[imme]: Hi, Sam!

Jungenst[imme]: Hey, Clarissa! Hast du dir schon dein Schulprojekt ausgedacht?

Mädchenst.: Ja, ich habe beschlossen, fernzusehen.

Jungenst.: Verschieb das lieber auf später.

Mädchenst.: Warum sollte ich? Versteh doch: Das Fernsehen ist mein Projekt!

Jungenst.: Du willst das Fernsehen verbessern?

Mädchenst.: Ich will es versuchen.

Wenn ich erst mal 24 Stunden ferngesehen habe, weiß ich mit Sicherheit, was zu verbessern ist.

Jungenst.: Wow! Du kannst fernsehen, während ich mich mit Gemüse abmühen werde.

Mädchenst.: Ach ja? Was willst du am Gemüse verbessern?

Jungenst.: Na, um viereckige Erbsen zu kriegen, könnte man Erbsen mit Weizen kreuzen. Stell dir mal vor, die rollen dann nicht mehr von der Gabel!

Mädchenst.: Cool! Viereckige Erbsen!

Jungenst.: Ein großer Fortschritt für die Menschheit!¹

Dieses Zitat habe ich aus Walter Kempowskis *Bloomsday '97* abgeschrieben. Der wiederum hat es aus dem Fernsehen, und zwar als zufälliges Ergebnis eines Experiments, das dem in diesem Wortwechsel beschriebenen Schulprojekt so frappierend gleicht, daß man in dieser rekursiven Struktur eine *Mise-en-abîme* erkennen möchte. Allerdings stand Kempowskis Fernsehmarathon nicht im Dienste eines Schulprojekts, sondern in dem der Literatur, und deshalb hat er auch nicht 24 Stunden geguckt, sondern nur von 8 Uhr morgens bis 3 Uhr nachts – getreu seiner literarischen Vorlage. Denn mit *Bloomsday '97* will Kempowski nicht nur Fernsehen – in der doppelten Bedeutung dieses Wortes – *abschreiben*, sondern sich auch in eine literarische (Höhenkamm-) Tradition *einschreiben*, indem er sein Zapping-Protokoll als aktuelle *Umschrift* von James Joyce' *Ulysses* präsentiert.

Aber ich schalte hier für einen Moment ab (eine Option übrigens, die Kempowski dem als zwangsweise dauerberieselte simulierten Fernsehrezipienten abspricht), um vom zitierten Schulprojekt ausgehend den Gegenstand genauer in den Blick zu nehmen, der im Titel als „TV-Transkripte“ bezeichnet

¹ Kempowski, Walter, *Bloomsday '97*, München 1997, S. 126 f.

wird. Es handelt sich dabei um literarische Texte, wobei ‚Literatur‘ hier nicht emphatisch gemeint ist. Es geht lediglich um eine Abgrenzung von Transkriptionen etwa im Dienste wissenschaftlicher Fernsehanalyse oder als Verfahren der Filmphilologie. Das ist insofern relevant, als die Provenienz dieser Texte im literarischen Diskurs den Fokus weg von funktionalen Kriterien – wie der Eignung als Heuristikum – verschiebt. Die Texte zielen nicht auf eine ‚adäquate Abbildung‘ des Audiovisuellen im Medium des Schrifttextes, um dieses zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Analyse zu machen.²

Die Nähe von Kempowskis literarischem zu dem zitierten Schulprojekt zeigt zwar, daß es zwischen wissenschaftlichen und literarischen Transkriptionspraktiken und den jeweiligen epistemologischen Interessen offenbar durchaus Überschneidungen geben kann. Dennoch reklamieren literarische Transkripte keinen vergleichbaren Stellvertretungsanspruch in bezug auf das Original. Diese Unterscheidung ist zu berücksichtigen, wenn man die Frage stellt, wie hier Fernsehen in den Text gelangt: Was passiert beim Medienwechsel vom Fernsehen zum Buch? Was wird wie mitgeschrieben, um das Flüchtige des Fernsehens schriftlich zu fixieren, und wie übersteht das vielfach als Charakteristikum des Fernsehens beschworene ‚Ephemere‘ diesen Medienwechsel? Auch wenn im folgenden zwischen verschiedenen Textstellen hin und her gesprungen wird – eine diskontinuierliche Rezeptionsform, die in der (Text-)Lektüre bereits als Blättern und ‚Querlesen‘ praktiziert wurde, bevor das TV-Zappen zur diesbezüglich paradigmatischen Kulturtechnik erklärt wurde³ –, verläuft *dieses* Experiment entlang einiger durchgängiger ‚Erkenntnisinteressen‘, die die Auswahl steuern: Das betrifft zunächst die Frage der *Transkription*, denn obwohl allen Texten das Verfahren des Abschreibens zugrunde liegt, sind die Resultate äußerst unterschiedlich. Damit stellt sich die Frage nach Strategien der *impliziten Kommentierung*, die in der vermeintlich kommentarlosen Abschrift am Werk sind. Das, wie es in der Einleitung zu diesem Band heißt, „den Verfahren zur Herstellung von Lesbarkeit innenwohnende performative Moment“⁴ ist dabei nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, daß den TV-Transkripten ihrerseits eine Lektüre vorausgeht, die durch einen *Leseapparat* vermittelt wird, nämlich den Videorecorder bzw. das Tonaufnahmegerät. Dieses Spektrum von Übersetzungen (vom Fernseh- zum Videoapparat zum Schrifttext) eröffnet verschiedene Einfallstore für Abwei-

² Der literarische Status begrenzt insofern das, was Ludwig Jäger als „Interventionsrechte gegen die mögliche Unangemessenheit der Transkription“ beschreibt. Vgl. Jäger, Ludwig, „Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik“, in diesem Band, S. 19–41, hier S. 33.

³ Zur Stellenlektüre vgl. Stanitzek, Georg, „Brutale Lektüre, ‚um 1800‘ (heute)“, in: *Poetologien des Wissens um 1800*, hrsg. von Joseph Vogl, München 1999, S. 249–265; zum Zappen vgl. Winkler, Hartmut, *Switching, Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallel laufendes Unterhaltungsprogramm*, Darmstadt 1991.

⁴ Stanitzek, Georg, „Transkribieren. Medien/Lektüre. Einführung“, in diesem Band, S. 7–18, hier S. 11.

chungen des Transkripts vom Original, mit dem die literarischen Texte – das ist das gemeinsame Programm – offensiv umgehen. Es kann nicht darum gehen, die TV-Transkribenten ihrer Fehlleistungen zu überführen. Vielmehr lassen sich hier *Transkriptionseffekte* besonders gut beobachten: als Effekte medialer Differenz, die nicht geleugnet, sondern im Gegenteil durch die – jeweils spezifische – Inszenierung als solche ausgestellt werden.

Auch wenn in allen hier diskutierten TV-Transkripten gezielt vom Fernsehen ab- und vor dessen Bildern sogar ausgewichen wird, sind die durchaus unterschiedlichen Transkriptionseffekte nicht zuletzt das Ergebnis der jeweiligen *literarischen Einsätze*. Das betrifft nicht nur den Einsatz bestimmter Signale, die der von einem konservativen Literaturverständnis her naheliegenden Kritik entgegenwirken, hier werde eben „nur abgeschrieben“⁵, und den Transkripten die Aura des ‚Werks‘ sichern. Darüber hinaus sind die Texte als literarische Versuche in den Blick zu nehmen, sich mit der Repräsentation von Fernsehen der Situation von Medienkonkurrenz stellen. Es geht hier auch um *Medien- bzw. Fernsehkritik*, ohne daß diese explizit ausbuchstabiert würde – wobei das vermeintlich ‚Selbstredende‘ der Fernsehabsschriften durch implizite Kommentierung eben doch ein bißchen ferngesteuert wird.

Allerdings: Die selbstreferentielle Pointe des oben angeführten Zitats legt den Verdacht nahe, daß das Fernsehen die Fremdbeobachtung inkorporiert und immer schon zurückguckt. Können diese Transkripte etwas über Fernsehen vermitteln, was darin nicht schon vorprogrammiert ist? Und: Kann man damit „das Fernsehen verbessern“? Die Literatur? Bringt das einen „Fortschritt für die Menschheit“ (wie viereckige Erbsen)? Oder nur viereckige Augen?

2. Fernsehen ohne Bilder

Zur Textauswahl: Ich schalte mich kurz bei „Dalli-Dalli“ ein, transkribiert vermutlich von Uwe Nettelbeck, jedenfalls 1982 in der von ihm und Petra Nettelbeck herausgegebenen Zeitschrift *Die Republik* veröffentlicht.⁶ „Hans Rosenthal: ‚Wer nun gegen wen heute. In der ersten Runde heißt es Komik gegen Kampf. Zwei Humoristen gegen zwei Sportlerinnen. Und danach erleben Sie dann Kamera gegen Klang, zwei Bildschirmstars gegen Experten der Melodie.‘“ („Dalli-Dalli“, S. 343).

⁵ Von Seiten einer sich avanciert gebenden Kritik wird dieses angebliche Problem mitunter jovial an „Germanisten“ abgetreten: „Die Debatte, ob Kempowskis *Bloomsday '97* eine literarische Leistung, überhaupt Literatur darstellt, mögen Germanisten führen“ (Huber, Joachim, „Zappen statt Schreiben. Walter Kempowskis Programmzeitschrift für den Tag danach“, in: *Der Tagesspiegel*, 11. Oktober 1997).

⁶ „Dalli-Dalli“, in: *Die Republik*, Nr. 55–60, 3. Juni 1982, hrsg. von Petra und Uwe Nettelbeck, S. 341–391. Es ist kein Zufall, daß sich gerade bei diesem Transkript ein Problem mit der Autorzuweisung ergibt, weil hier am nachdrücklichsten auf die Weihen des literarischen, durch kreative Urheberschaft nobilitierten Werkes verzichtet wird.

13.07 Uhr

den, ja? Das kostet das Unternehmen doch nicht viel ...
m.S. Nur das Briefpapier ...
m.S. Nur das Briefpapier. So, jetzt stellen Sie sich das aber auf 'ner höheren Ebene mal vor, ja ...

13.07 Uhr

m.S. Meldungen zur Verkehrslage auf den Autobahnen mit bundesweiter Bedeutung: A 1 Würzburg Richtung Frankfurt; zwischen Seligenstadt und Oberursel steckender Verkehr. – A 3 Basel Richtung Karlsruhe; zwischen Bühl und Baden-Baden z Kilometer Stau. – A 81 Heilbronn Richtung Stuttgart; zwischen Ludwigsburg-Süd und Stuttgart-Feuerbach 8 Kilometer Stau. – So weit die Meldungen.

m.S. Und was für uns ganz wichtig war – denn das war bisher ein großes Problem –, daß Verbraucherschutz, wenn es notwendig ist, auch



m.S. Schwerin: 192,10. Siemens: 100,40. Sparvögel: 29,98. Thyssen: 425. Telekom AG: 42,05. Veba: 100. Volksfürsorge: 707. VW: 120,5. Bayerische Vereinsbank: 72,20. Commerzbank: 49,80. Deutsche Bank: 100,50. Und die Dresdner Bank: 61,40. Diese Angaben sind ohne Gewähr. Ab etwa 14 Uhr 45 hören Sie die Frankfurter Schlusskurse. Auf Wiedersehen.

m.S. 1: Das erkläre ich euch später.
m.S. 2: Gib es mir, sonst garantiere ich für nichts!
m.S. 3: Kommt da nicht die Polizei?
m.S. 4: Wo?
m.S. 2: Haaaa ... ? Der Trick funktioniert doch immer!

m.S. 3: Schau mal! Das ist es! Gentechnisch veränderte Viren! Sie dringen in den Zellkern ein, und dort verändern sie die alten Individualitätsgen in die neuen Ekogen. Keine Mutation, keine Nebenwirkungen, keine Probleme.

m.S. (singt): Weiß-blau, wie der Himmel über Bayern, weiß-blau ... Radio MELODIE!

m.S. 1: Besonders ungerecht seien die Kürzungen bei den Beamtenanwältern und die Nachteile für Polizeibeamte.

m.S. 2: Anschlag im Südlibanon. Ein israelischer Soldat kam ums Leben, und drei weitere wurden verletzt, als unter ihrem Panzer ein ferngesteuerter Sprengkasten explodierte. Die Soldaten waren auf einer Patrouillenfahrt im Osten des von Israel besetzten Südlibanon. Zu dem Anschlag hat sich die radikal-islamische Hisbollah-Miliz bekannt, die seit Jahren gegen die israelischen Besatzungstruppen kämpft.

m.S. 1: Also, ja, ich hab' damit gelernt zu leben; mein, ich will nicht wie Claudia Schiffer aussehen. Also ich will nicht dünner werden, die 100 Kilo; sagten wir ja auch schon, ne. Also, ich möcht' nicht 'ne dünne Bohnenstange sein, weil, da werd' ich aggressiv. Und ich hab' gemerkt, so um die 100 rum hab' ich mein rotales Wohlfühlgefühl.

m.S. 2: Wieviel wiegst du jetzt?
m.S. 1: Oöhh ... seit 'm Weihnachten
 147.
m.S. 2: Aber du möch's dann wieder auf die 100 kommen, damit du dich wohl fühlst?
m.S. 1: Ja ... nee ... nicht unbedingt. Also schon langsam, also nicht so wie mit diesen Kurven, das hab' ich so gut gemacht; also ich war zweimal in Kur, für mich schon zu oft, weil, das ist echt 'n Joko-Effekt. Man nimmt erst ab, kriegt Unterstützung, macht Sport, macht dies, tut wirklich in diesen sechs oder vier Wochen nur mit seinem Körper sich auseinander setzen, und nach den sechs Wochen sitzt man dann daheim allein und kriegt vielleicht auch mal 'n Frost so nach dem Motto, jetzt sitzt man allein da, kein Arzt, der einen auch unterstützen oder ... ja, wie soll ich sagen ... echt keine Hilfe. Selbst die Freunde ... gut, die versuchen einem zu helfen, aber die sind auch nicht rund um die Uhr dann da. Oder in der Schule. Die eiseln essen dann Nutella-Brot oder dicke Schinken, und ich soll dann ...
m.S. 2: ... ist du gerne ...?
m.S. 1: Jaan!

Comicist. 1: Also sind wir wieder in Führung! Jaat!
Comicist. 2: Komm schon, Räuber, kommt schon! Nur noch ein paar Langen, und wir haben es geschafft! Wir sind gleich im Ziel!
m.S.: Was fällt Ihnen ein, hier so herumzuremen?! Was glauben Sie, wo Sie sind??

m.S.: It looks that way and certainly Mr. Prescott wasn't very happy about the company the other weekend. Yes, he was very grumpy and very grumpy about the whole affair.

Abb. 1: In: Kempowski, Walter, *Bloomsday '97*, München 1997, S. 116 f.

Kamera gegen Klang: Was im folgenden als TV-Transkripte gelesen wird, sind insofern ‚buchstäbliche‘ Mitschriften, als sich die Übertragung des Audiovisuellen auf die Tonspur beschränkt und hier wiederum auf die diskursiv verfaßten Elemente; Fernsehbilder werden weder einmontiert noch mittels Ekphrasis in den Text übersetzt. Transkribieren wird also sehr eng gefaßt als ein *Mit-* oder *Abschreiben* (im Unterschied zum *Um-* oder *Beschreiben*), das das Zitat der Paraphrase oder der Metapher vorzieht – unberücksichtigt bleiben andere im weiteren Sinne intermediale Form wie Fernsehgedichte⁷, Collagen, die Bilder integrieren oder Popkultur-Zitate einmontieren (z. B. Rolf Dieter Brinkmanns „Film in Worten“) etc.

Das zweite Beispiel, nach „Dalli-Dalli“, ist Kempowskis schon erwähnte Transkription des Video- und Tonbandmitschnitts einer 19stündigen Zappingaktion durch 37 Fernseh- und Radiostationen. In *Bloomsday '97* tauchen zwar Bilder auf, die aber als ‚das Andere‘ des Fernsehens markiert werden (Abb. 1): nostalgische Kinderporträts „aus der Zeit um 1904“, also dem Jahr, auf dessen 16. Juni die Handlung von Joyce‘ *Ulysses* datiert – der Tag, den

⁷ Vgl. dazu Schenk, Klaus, „Das Fernsehgedicht. Medienbezüge in deutschsprachiger Lyrik der sechziger und siebziger Jahre“, in: *Bildschirmfiktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien*, hrsg. von Julika Griem, Tübingen 1998, S. 89–115.

Dossier VI/
For me the most confusing period of the whole sixties was the last fifteen months I was taping and Polaroiding everything so tight, but I didn't know what to make of it all. In '61 there were big California earthquake predictions, and Dennis Fields went up there and rented a house as close as he could find to whatever fault line it was, because, he told us, "I want to be in a Disaster. I've been seeing movies about them for so long, I really want to know what it feels like." People were so worried that they wanted something big to happen—in the media, in the earthworms, anywhere, anything. I went down to the factory compulsively every afternoon and spent four to six hours there, yet I was confused because I wasn't painting there and wasn't filming there. I would just sit in my tiny office and peer out toward the front at Paul and Fred taking care of business. When harmless-looking friends or friends of friends stopped by, I'd step out and tape and photograph them, and then I'd go back into my office and wait for somebody else to drop by. Now that I think back on it, I guess it was all the mechanical action that was the big thing for me at the factory at the end of the sixties. I may have felt confused myself, but the sounds of phones and cameras and cameras shutters and flashbulb pops and the Movieola going and slides clinking through viewers, and sort of all, the typewriter and the sounds of voices off the tapes being transcribed—all those things were resonating to me. I knew that work was going on, even if I didn't have any idea what the work would come to. I'd get jealous whenever I'd hear about other low-budget people suddenly coming into big bucks, getting money from sources that sometimes would even leave them completely alone to do their art. I still feel that out films, full of the strange, funny people we picked up on, were unique, and I couldn't understand why no big studio had come forward to push us forward. The big question that anyone who came by the factory was suddenly asking everyone else was, "Do you know anyone who'll transcribe some tapes?" Everyone, absolutely everyone, was tape-recording everybody else. Machinery had already taken over people's sex lives—dildos and all kinds of vibrators—and now it was taking over their social lives, too, with tape recorders and Polaroids. The running joke between Bridget and me was that our phone calls started with whomever had called by the other saying, "Hello, sit a minute," and running to plug in and hook up. It'd provoke any kind of hysteria I could think of on the phone just to get myself a good tape. Since I wasn't going out much and was home a lot in the mornings and evenings, I put in a lot of time on the phone transcription and making trouble and getting ideas from people and trying to figure out what was happening—and taping it all. The trouble was, it took a long time to get a tape transcribed, even when you had somebody working at it full-time. In those days even the tyists were making their own tapes—and I said, everybody was into it. It's hard to believe, but very few journalists tape-recorded interviews back then. They'd come with their pads and pencils and scribble down what you do you said and then go home and do it up from memory. (Of course, when I said "everybody was taping," I meant "everybody we knew." Other people weren't taping at all and, as a matter of fact, when they'd see your recorder they'd get all paranoid: "What's that? . . . Why are you taping? . . . What are you going to use it for?" etc., etc.) Tapes brought up great possibilities for interviews with all kinds of celebrities, and since we were a long time between movies lately, I began to think about starting a magazine of nothing but taped interviews. Then John Wilcock dropped by one day and asked me if I would start a newspaper with him. I said yes. John was already publishing a magazine on newsprint called *Other Scenes*, so he had a complete typesetting and printing setup already. Together we brought out the first issue of *Interview Magazine* in the fall of '69. Newspapers and magazines kept sending reporters to do stories on us, and we made sure we always had somebody new around for them to focus on. At the end of the year it was Candy Darling—who was confident to then all that she had a "multipicture deal" with us, and she'd dream up titles—*Land on a Summer, New Girl in the Village, Beyond the Boys in the Band*, whatever names occurred to her that day. (Even if our movies had gotten fewer and farther between, there was no shortage of titles.) We got thousands of dollars' worth of publicity for movies we weren't bothering to make and for experiments we never got around to doing on film. *Flesh* had a smash run from October '69 through April '70 at the Garrick Theater on Bleecker. Joe DiMaggio got quite a following around town—the assistant manager at the Garrick, a young kid named George Abagnale, told us that he noticed the same faces coming back to see the movie again and again. And Candy, too, was a big hit in her one scene where she sits, very ladylike, on a couch with Jackie and reads old comic magazines out loud while Bertie the topless go-go dancer gives Joe a blow job. Sometime during the run of *Flesh*, Jackie and Candy rented a room together at the Hotel Albert on 10th Street and University Place. By then Jackie was into total frumpiness with bushy red-henched hair, dark lipsticks and forlorn dresses fastened with big brooches, including a favorite one that spelled "Xmas" in marcasite. When people asked him why he'd "gone all the way," Jackie could explain, "It's much easier to be a weird girl than a weird guy." Jackie was a full-blown woman wasn't that hard to take because he played it like a total comedy; it was his in-between stage that had been so creepy. He'd started taking female hormones sometime in '68, and by that summer, when Paul was filming him and Candy in *Flesh*, he was in that weird part man/part woman stage—but still a long, long way from both. His eyebrows were all plucked and he wore pancake makeup, but it didn't make up for much: the beard was growing through in stubble, and there were little tiny red bumps—where you could see he'd been getting electrolysis. But the most striking part of a sex change has nothing to do with appearance—it's the voice. In Jackie's case, he did what most men do when they want to sound like a woman—he dropped his voice to a whisper. However, the thing was, whispery voices never made his drug queen sound more femme—they only made them sound more desperate. *Sticky*, he drug queen sound more femme—

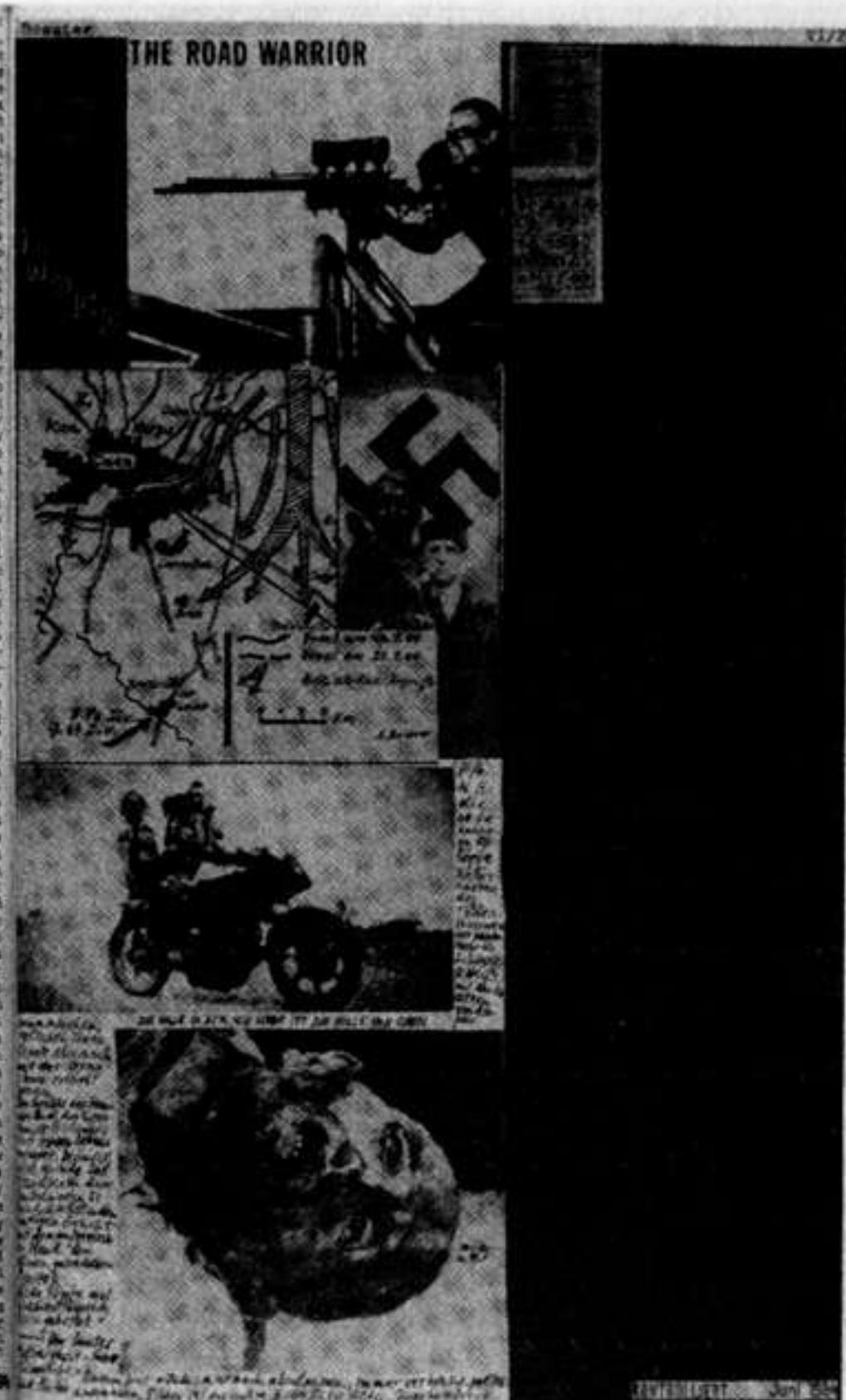


Abb. 2: In: Goetz, Rainald, *Kronos*. in: Ders.: *Festung*, Bd. 3. Frankfurt/M. 1993, o. P. [S. 166 f.]

Kempowski 93 Jahre später (immerhin eine Zahl, die sich der musealen Logik entzieht) mit der Fernbedienung nachspielt. Vor der visuellen Komplexität von Fernsehbildern, die sich gerade durch das Verhältnis zu den diskursiven Elementen des Fernsehens (und natürlich durch die Bewegung) zusätzlich verkompliziert, scheint Kempowski zurückzuschrecken. Die beinahe vergilbten Photographien, die er verwendet, stehen schon als solche für jenes unschuldige Zeitalter, als die von nun an rasante Medienentwicklung noch in den Kinderschuhen steckte; motivisch kommentieren sie die Textspalten mit einem naiv-kindlichen Staunen.⁸ Das Text-Bild-Verhältnis inszeniert einen Kontrast zwischen damals und heute, zwischen Unschuld und Entfremdung, Künstlichkeit und Authentizität – überspringt also auch den medialen Status der hier verwendeten Bilder – und ist eines der deutlichsten Signale für den

⁸ Vielleicht sollen die Bilder, wie Joan Kristin Bleicher vermutet, auch „dem infantilen Charakter des Mediums Ausdruck verleihen“; dafür spräche zumindest die Rede vom „Infantile[n] und zugleich Terroristische[n] unserer Medienwelt“ im Klappentext. Bleicher, Joan Kristin, „Rez. Walter Kempowski: Bloomsday '97“, in: *Medienwissenschaft. rezensionen. reviews* 2, 1998, S. 167–170, hier S. 168.

dass die Leute selber ihr Licht vor sich her tragen	ja also wir müssen da gleich mal hin	und Seufzen bedeuten	der Regisseur dieser Spiele war bevor er zur Revolution kam Arzt
Bilder	gucken was da gerade eben passiert	nun fragt man sich natürlich was hat das Ganze mit der Marseillaise zu tun	
hier unten auf der Place de la Concorde stand ja früher auch die Guillotine	und hier können wir glaube ich die Bilder gleich sehen	jetzt laufen die Chinesen mit Fahrrädern	
sagen Sie kann man in dieser Atmosphäre überhaupt ernsthaft arbeiten	aber nochmal Zeit	gucken Sie sich diese Bilder an	
ich frage Exkanzler Helmut Schmidt ob	für unsere Direktschaltung zu den Champs Élysées	die Wirkungen der französischen Revolution das erleben wir ja im Augenblick hier	
multilaterale Hilfe bedeutet dass wir uns öffnen	so und hier sieht man noch Bilder vom Tiananmen Platz	verfolgten damals sechshundert Millionen Menschen	
aber ich muß noch einmal sagen Kapital allein genügt nicht	so jetzt geb ich mal wieder ab auf das Dach zu Heribert Schwan	es sei viel wichtiger den Geist der Revolution zu treffen	
ja meine Damen und Herren da ist ein kleiner Fehler da müßte eigentlich ein Band ab	hier wieder die Volkstanzgruppe wahrscheinlich	Geist der Revolution	
so aber jetzt noch mal ein Wort zu der		Unsere Wahrnehmung trennt so wird schon seit längerer Zeit vermutet den Zeitpfeil in Abschnitte von zwanzig bis vierzig Millisekunden. Wir erleben Dauer also stets als eine Menge dieser Zeitatome.	
		Unser Bewußtsein hingegen operiert mit größeren Einheiten. Das Jetzt des Augenblicks dauert für uns durchschnittlich drei Sekunden.	

22

23

Abb. 3: In: Goetz, Rainald, 1989, *Material*, in: Ders.: *Festung*, Bd. 2.1–2.3, Frankfurt a. M. 1993,
hier Bd. 2.2, S. 22–23.

keineswegs ‚neutralen‘ Status dieses Transkripts. Der kulturkritische Impetus wird aber auch an anderen Operationen lesbar, auf die zurückzukommen sein wird.

Trotzdem gilt nicht für alle TV-Transkripte ohne (Fernseh-)Bilder, daß „[d]ie Reduktion auf Sprachvermittlung bereits die negative Blickrichtung auf das Medium [impliziert]“, wie Joan Kristin Bleicher feststellt.⁹ Das zeigt z. B. der dritte Text, der sich auch als kommentarlose Direktübertragung präsentiert: Rainald Goetz’ dreibändige „Zeitungsmitschrift der großen öffentlichen Rede in den Medien“, die er 1993 unter dem Titel 1989 in dem 5bändigen Konvolut *Festung* veröffentlichte.¹⁰ Mitgeschrieben (oder nachträglich abgeschrieben) hat Goetz – im Zeitraum von 1989 bis zum Tag der deutsch-deutschen

⁹ Bleicher, „Rez. Walter Kempowski“ (Anm. 8), S. 167.

¹⁰ Goetz, Rainald, 1989. *Material*, in: Ders., *Festung*, Bd. 2.1–2.3, Frankfurt a. M. 1993. Im Text zitiert als 1989.1, 1989.2, 1989.3.

— 358 —

so etwas verschenkt, gleichzeitig ist das etwas für einen guten Zweck. Vielen Dank. Lampenfieber ist doch — — Inge Lavika: „Ja.“ Hans Rosenthal: „Ganz toll.“ Inge Lavika: „Nicht zu unterschätzen.“ Hans Rosenthal: „Und nun wird bei uns gezeichnet. Unser Quiz-Sieger wird schnell skizziert, und dafür haben wir Oskar — noch dreißig Sekunden, Oskar, noch zwölf, acht, vier Sekunden, aus. Majestät, zunächst die Schallplatte.“ Hans-Michael Krepold: „Vielen Dank.“ Hans Rosenthal: „Und dann die Skizze, von Oskar. Das sind Sie. Sie können sie zu Hause — Sie können's auch mit zur Schule nehmen, nicht? Ist der Lehrer gleich ehrfürchtig und sagt Donnerwetter Majestät. Vielen Dank. Das haben Sie gewonnen, und jetzt haben Sie noch etwas gewonnen, drei Tei — — drei Dinge, nicht dreiteilig, drei Dinge. Wollen Sie Vorhang auf sagen, oder Sesam öffne dich?“ Hans-Michael Krepold: „Na, Vorhang auf.“ Hans Rosenthal: „Vorhang auf. Einmal für Sie, eine Pendeluhr, eine Tischuhr, und eine goldene Armbanduhr. All das haben Sie gewonnen. Herzlichen Glückwunsch. Wunderbar. Er ist völlig hin. Weiß gar nicht, was er sagen soll. Dankeschön. Können Sie nachher abholen. Ja, ich möchte Ihnen unseren ersten musikalischen Sollsten vorstellen, ein Globetrotter in Sachen Musik. Auf diesem Sektor, kann man wirklich sagen, ein Hauptexportartikel Deutschlands, Ivan Rebroff. Und was nur wenige wissen, ist, daß der Ivan jahrelang im Kirchenchor sang, daß er Solist im Schwarzmeer-Kosaken-Chor war, und sensationell war zum Beispiel sein Erfolg in Paris, in französischer Sprache, war er der Milchmann Tevje im Musical *Anatevka*, und er konnte gar nicht, also er hat das nur phonetisch erst gelernt, und dann ging er hin, sang, es war ein Triumph, inzwischen spricht er sehr gut Franzö-

— 359 —

sisch. Er bringt uns heute eine der schönsten russischen Melodien, Schwarze Augen. Für Sie, Ivan Rebroff!“ Ivan Rebroff:

Очи черные, очи страстные,
Очи жгучие и прекрасные,
Как люблю я вас, как боюсь я вас,
Знать увидел вас я в недобрый час.
Не встречал бы вас, не страдал бы так.
Век бы прожил жизнь, улыбаючи.
Вы стубили меня, очи черные,
Унесли навек мое счастье.
Скатерть белая залита вином.
Все гусары спят беспробудным сном.
Лишь один не спит, пьет «Шампанское»
За очи черные, за цыганские.
Очи черные, очи страстные,
Очи жгучие и прекрасные,
Как люблю я вас, как боюсь я вас,
Знать увидел вас я в недобрый час.

Hans Rosenthal: „Ivan Rebroff, ein Mann mit einer Stimmtiefe wie Chaliapin, mit einer Stimmhöhe wie eine Sopranistin. Vielen Dank, Ivan. Einige Kollegen wollen Ihnen noch Guten Abend sagen, auch unser musikalischer Leiter, zwei Monate war der Heinrich krank, nun spielt er wieder, Gott sei Dank, Heinrich Riethmüller! Wie immer mit von der Partie, unsere hervorragende Band. Jochen Brauer und seine Männer! Und damit Kamera gegen Klang. Für die Kamera begrüßen wir einen Mann vom Bildschirm, der einen Beinamen hat. Man nennt ihn den Ratefuchs. Und einen Fuchs, der so manchen schon aus seinem Bau hervorgeholt hat. Alle Beide sind sowohl in Deutschland, in Österreich, auch in der Schweiz bekannt und beliebt. Allerdings heißt es heute bei uns nicht Aktenzeichen XY, sondern Aktenzeichen GB und EZ, Guido Baumann und Eduard Zimmermann! —

Abb. 4: In: „Dalli-Dalli“, in: *Die Republik*, Nr. 55-60, 3. Juni 1982, hg. v. Petra u. Uwe Nettelbeck, S. 341-391, hier: S. 358-359.

Wiedervereinigung 1990 – nicht nur beim Fernsehen. Zitiert werden auch Zeitungen und das ‚unvermittelte‘ Stimmengewirr um ihn herum, innere Stimmen gelegentlich inbegriffen, ohne daß die unterschiedlichen Quellen und jeweiligen Medien als solche ausgewiesen würden.

Das Motto, das Goetz jedem der drei als „Material“ ausgewiesenen Bände voranstellt, stammt von Andy Warhol, der seinerseits aus (vor allem Tonband-)Abschriften Bücher gemacht hat: „and trying / to figure out what / was happening – and taping it all.“ Für seinen Roman *a z. B.* hat Warhol die Tonbandmitschnitte von Gesprächen in der *Factory* transkribieren lassen, wobei er außerordentlichen Wert darauf legte, daß jeder Versprecher und jedes Hüsteln in die Abschrift aufgenommen wurden, ebenso wie orthographische Fehler im maschinengeschriebenen Transkript in den Drucksatz.¹¹ Mit dieser 1:1-Übertragung (bzw. der gezielten Stilisierung der Transkription zu einer

¹¹ Vgl. Warhol, Andy, *a. A Novel*, New York 1968. Transkriptionen von (insbesondere Telefon-)Gesprächen liegen auch anderen Büchern Warhols zugrunde; vgl. ders., *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, London 1975; ders./Hackett, Pat, *POPism. The Warhol 60s*, New York 1980; ders., *The Andy Warhol Diaries*, ed. by Pat Hackett, New York 1989.

solchen) hat Warhol auch ein Verfahren in die Literatur überführt, das bereits einige seiner frühen Filmen zugrunde lag, so z. B. der 45minütigen Aufnahme mit Standkamera des Malers Robert Indiana beim Verspeisen eines Pilzes (*Eat*, 1963).

Goetz verwendet in einem seiner „Dossiers“, das heißt den Text-Bild-Collagen, die er in *Kronos* – einem Teilband von *Festung* mit für verschiedene Zeitschriften verfaßten „Berichten“ – publiziert, wiederum eine Abschrift.¹² Es handelt sich um genau jene Passage aus Warhols *POPism*, die nicht nur das als Motto von 1989 verwendete Zitat enthält, sondern Warhols Bericht über Transkription als *das Modephänomen im Umfeld der Factory* (Abb. 2): „The big question that everyone who came by the factory was suddenly asking everyone else was, ‚Do you know anyone who'll transcribe some tapes?‘ Everyone, absolutely everyone, was tape-recording everyone else [sic]. Machinery had already taken over people's sex life – dildos and all kinds of vibrators – and now it was taking over their social lives, too, with tape-recorders and Polaroids.“¹³ Warhol war sich der Transformation des Aufgenommenen durch den Akt des Aufnehmens und der Effekte des anwesenden Tape-Recorders in Gesprächen und sozialen Situationen sehr wohl bewußt – die Verwischung der Grenze von ‚natürlichem‘ Verhalten und Selbstinszenierung war nicht zuletzt das, was ihn daran reizte.¹⁴ Goetz transkribiert nun – zumindest in 1989 – keine ‚unmittelbaren‘ sozialen Situationen, sondern bleibt als ‚Aufnahmegerät‘, als mitschreibender Leser der „großen öffentlichen Rede in den Medien“, selbst unbeobachtet. Das Ergebnis in Goetz' eigener Formulierung: „das Wortgebirge gegenwärtig gesprochener Sprache, in praktisch automatischer Textgestalt, die Stimme des reinen Materials“ (Klappentext).

¹² Das Abschreiben nicht nur vom Fernsehen, sondern auch von Büchern und Tonbandmitschnitten von Gesprächen gehört zu Goetz' zentralen Verfahrensweisen. Stellvertretend nur eine der zahlreichen programmatischen Formulierungen: „die Wahrheit schreiben von allem, die keinen Big Sinn nicht hat, aber notwendig ist, notwendig ist das einfache wahre Abschreiben der Welt“ (Goetz, Rainald, „Subito“ [1983], in: Ders., *Hirn*, Frankfurt a. M. 1986, S. 9–21, hier S. 19). Vgl. dazu und für eine umfassende und genaue Lektüre von Goetz' *Festung* insgesamt Schumacher, Eckhard, „Zeittotschläger. Rainald Goetz' *Festung*“, in: *Vergangene Gegenwart – Gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960–1994*, hrsg. von Jörg Drews, Bielefeld 1994, S. 277–307.

¹³ Warhol: *POPism* (Anm. 11), S. 291; hier zitiert nach Goetz, Rainald, *Kronos. Berichte*, in: Ders., *Festung* (Anm. 10), Bd. 3, o. P. [S. 166]. Dasselbe Dossier erschien bereits in: Ders.: *Hirn* (Anm. 12), S. 150. Goetz – übrigens seinerseits bekannt dafür, immer einen Photoapparat dabei zu haben – zitiert Warhol im Sinne Warhols: ohne Quellenangabe.

¹⁴ „The acquisition of my tape-recorder really finished whatever emotional life I might have had, but I was glad to see it go. Nothing was ever a problem again, because a problem just meant a good tape, and when a problem transforms itself into a good tape it's not a problem any more. An interesting problem was an interesting tape. Everybody knew that and performed for the tape. [...] Better yet, the people telling you the problems couldn't decide any more if they were really having the problems or if they were just performing“ (Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol* (Anm. 11), S. 26 f.).

Eine solche Materialempphase provoziert den naheliegenden Einwand, daß jede Transkription die Lektüre des Gegenstands als einen produktiven Akt voraussetzt, der diesen notwendig transformiert, und daß die „praktisch automatische Textgestalt“ eben immer schon Ergebnis von *Gestaltung* ist. Von der programmatischen Entscheidung gegen das Bild einmal abgesehen, gilt das auch für die Transkription von diskursivem Material.¹⁵ Bereits ein Blick auf die „Textgestalt“ der drei Transkripte (vgl. Abb. 1, 3 und 4) verdeutlicht, daß sich – obwohl das Produktionsverfahren bei allen darin besteht, TV-Tonspuren zu transkribieren – die Praktiken der impliziten Kommentierung unterscheiden.

Die Abbildungen haben hier auch die Funktion von *visuellen* Zitaten. Damit wird auf einen der Transkriptionseffekte des vorliegenden Textes, wo Zitate ansonsten abgeschrieben und Schriftbilder vereinheitlicht werden, zumindest verwiesen. Das Schriftbild spielt z. B. in Goetz' Anordnung seines Materials eine wesentliche Rolle: So wird gerade an der Stelle, wo er unter anderem aus der Übertragung eines Tennisspiels zitiert („und Becker liest gut / die Bewegung / von Lendl ab“; 1989.1, S. 450), durch Zweispaltigkeit der Effekt von Fernsehbildern bzw. das Hinundherschwenken des Blicks beim Tennis imitiert. Im zweiten Band, mit „Sprachgebirge“ überschrieben, gibt der Transkribent selbst den Hinweis, daß hier Verfahren der Konkreten Poesie beerbt werden: „bildliche / Darstellung des / Zitats als Sprachgebirge“ (1989.2, S. 20); im folgenden fransen die beiden Blöcke entsprechend ‚bergspitzenförmig‘ nach innen aus, werden dann wieder linksbündig gesetzt, etc. Die simultane Wahrnehmung der Bruchstücke, die dadurch simuliert wird, ist allerdings trotz der verschiedenen Gestaltungsweisen eher als Anliegen erkennbar und durch die Grenzen des Buchmediums notwendig eingeschränkt.

Ihrerseits Transkripte, fungieren die Abbildungen an dieser Stelle auch als Abkürzungen, die mir einige Umschreibungen (wie die vorhergehende) ersparen – was übrigens nicht per se als Plädoyer für das flüchtige Lesen dieser Texte aufzufassen ist. Mit der Privilegierung des Zitats gegenüber der Paraphrase kopiert dieses Vorgehen ein Verfahren, das in den TV-Transkripten selbst verwendet wird – und ist von durchaus vergleichbaren Motiven gesteuert. Denn die Texte verfolgen ganz offenbar sehr unterschiedliche Absichten, die die *Selektion* dessen, was geguckt und mitgeschrieben wird, und die *Zitierweisen* beeinflussen.

¹⁵ Und das würde z. B. Goetz wohl auch kaum abstreiten – doch die Operationen als solche auszuweisen ist mit der Rhetorik der Direktübertragung, aus der das Projekt seine Verve (oder auch: sein Pathos) bezieht, offenbar unvereinbar.

3. Schnelldurchlauf

Goetz will die Medienrealität möglichst unvermittelt vermitteln, als „wirkliche Wirklichkeit“.¹⁶ Die jeweilige Provenienz der Diskursfragmente in 1989 wird nicht ausgewiesen, noch sind die Zitate mit Quellen versehen.¹⁷ Die gezielt inkonsequente Verwendung von Anführungszeichen – konventionellerweise Marker für den Diskurs des anderen¹⁸ – verwischt die Unterscheidung zwischen ‚Eigenem‘ und dem, „was da, wo man sich aufstellt, gerade gesendet wird“.¹⁹ Allerdings wird ab Seite 40 von 1989.1 und in den beiden weiteren Bänden auf Anführungszeichen ganz verzichtet; damit wird die zumindest angedeutete Individualisierung der Sprecher weiter aufgelöst zugunsten eines anonymisierten Stimmengewirrs. Diese Beobachtungen mögen pedantisch erscheinen – aber der Gegenstand (und das gilt vielleicht für Transkription generell) gibt in Sachen Akribie die Maßstäbe vor. Denn es ist nicht anzunehmen, daß Goetz seine Verfahren der Bearbeitung des Zufälligen dem Zufall überläßt: „Demnächst möchte ich mal untersuchen, wie in Büchern Anführungszeichen verwendet werden und wofür und wozu genau.“²⁰

Das Ergebnis von Goetz’ Live-Übertragung ist ein potentiell unendliches Kontinuum von Disparatheiten, wobei aber auf den Nimbus von Literatur nicht verzichtet wird. Mittels Zeilensprüngen und Zwischentiteln wird eine ‚Gedichthaftigkeit‘ suggeriert (Band 3 hat den Untertitel „Weltgedicht“). Wie der Zeilensprung per se einen Lyrikeffekt gewährleistet, so kann konsequente Kleinschreibung auf das Flair von experimenteller Avantgarde setzen – an den wenigen Stellen in 1989, wo sich Goetz dieses Stilmittels bedient, könnte es allerdings auch vom abgeschriebenen Prätext übernommen sein (z. B. 1989.2, S. 240). Durch die Zitierweise werden die Alltagspartikel zu Mythologemen aufgeblasen, wobei die parolenhafte Prägnanz von ‚low‘-codierten Slogans²¹ eher selten erreicht wird; vielmehr wird ein an anderer Stelle selbstaufgeriegtes Tabu – „Verboten: Aphorismenscheiße“²² – durch die im sentenzhaften Zuschnitt der Zitate sich verkündigenden Weisheiten vielfach unterlaufen. Auch die einmontierten Selbtauskünfte haben einen eher poetischen Sound: „Verlorenheit ans Einzelne – im Einzelnen – die Einzelheitenmasse –

¹⁶ Goetz, *Kronos* (Anm. 13), S. 259.

¹⁷ Gelegentlich werden Daten angegeben, wobei allerdings unklar bleibt, ob sie einzelne Tage bezeichnen, an denen geguckt und mitgeschrieben wurde, oder als Zwischenmarkierungen für größere Zeitabschnitte fungieren.

¹⁸ Vgl. Derrida, Jacques, *Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen* [1989], Berlin 1997, S. 25 ff.

¹⁹ Goetz, Rainald, „Katarakt“, in: Ders.: *Festung* (Anm. 10), Bd. 1, S. 251.

²⁰ Goetz, Rainald, „Festung“, in: Ders., *Festung* (Anm. 10), Bd. 1, S. 164.

²¹ Ein Beispiel dafür liefert Goetz selbst mit dem Titel seines nachträglich in Buchform publizierten Internet-Tagebuchs: Goetz, Rainald, *Abfall für alle. Roman eines Jahres*, Frankfurt a. M. 1999.

²² Goetz: *Kronos* (Anm. 13), S. 294.

Gnade des Verloreneins in der Masse der Einzelheiten / Was aber geht vor? / Das Unbekannte des Geschehens rückt vor ins Unbekannte der erfassenden Maschine (Schrift) – / und was geschieht dann da? – wie soll Dunkles Dunkles erhellen?“ (1989.1, S. 18)

Diese Sicherheitshalber auf den ersten Seiten mitgelieferten poetologischen Rahmenbedingungen von Goetz' Experiment verweisen gleichzeitig auf die epistemische Funktion des Transkribierens: Das Abschreiben von ‚Wirklichkeit‘ ist der paradoxe Versuch, noch aus der Flüchtigkeit und Unübersichtlichkeit ihrer sich ständig verändernden Zustände eine Art von Vergewisserung zu beziehen²³, ohne sich deren Festschreibung oder „Big Sinn“-Konstruktionen²⁴ zu überantworten – obwohl dem Projekt ja offenbar auch ein Aufklärungsimpetus zugrunde liegt und ‚Dunkles erhellt‘ werden soll. Beim Versuch, abzuschreiben, ohne festzuschreiben, bewegt sich Goetz innerhalb von Gegensätzen wie einem Präsentismus, der den Schreiber zur a-medialen Durchlaufstation stilisiert, einerseits, und einem gleichzeitigen emphatischen Setzen auf Schrift andererseits.²⁵ Denn in ihrer Eigenschaft als Falle für das Flüchtige bzw. das Ereignis wird der Schrift gleichzeitig das Potential unterstellt, das Festgehaltene in ‚neuem Dunkel‘ erscheinen zu lassen. Aber auch in einem Glanz, der durch die Verewigung in einem gewichtigen Buch, dessen Titel das historisch schwerwiegende Datum 1989 trägt, auf die noch so banalen „Einzelheiten“ abstrahlt – und nicht zuletzt den Autor als solchen nicht nur autorisiert, sondern auch auratisiert. Mit dem Setzen auf eine Art instantaner Transzendenz des in unmittelbarer Umgebung Aufgelesenen schaltet sich Goetz deutlich in das Programm ‚Pop‘ ein. Das beinhaltet auch, daß, obwohl Pop nicht einfach mit Affirmation verrechnet werden kann, Kritik nicht explizit mitformuliert wird.

Auch wenn in 1989 mit der Ausrichtung des „Weltempfängers“ auf Aufzeichnung Inszenierung ins Spiel kommt²⁶, hat die ‚Medienlektüre‘ offenbar ihren Sitz im Alltag des aufzeichnenden Subjekts. Kempowskis *Bloomsday '97* hingegen ist das Ergebnis einer tatsächlichen Laborsituation, die wohl keinem

²³ Oder auch eine Beruhigung: „Zur Zeit schreibe ich die Ordnung der Dinge ab, um mich zu beruhigen.“ Goetz, Rainald, *Kontrolliert. Geschichte* [1988], Frankfurt a. M. 1991, S. 150.

²⁴ Vgl. Anm. 12.

²⁵ „Die Leidenschaft ist nur zu gut verständlich, die durch das Abschreiben von öffentlich gesagten Sachen, im Fernsehen etwa, in dem Schreiber, der das mitschreibt, sich entfacht, weil er schreibend wirklich mitschreibt mit der Wirklichkeit. Schließlich aber sind die Worte hindurchdruckt nicht Hinweis auf sich selbst und ihre Wirklichkeit, die sie jetzt stumm gefroren sagen, sondern viel stärker Hinweis auf die Leidenschaft des Schreibers, der sie fest gebannt hat durch die Abschrift“ (Goetz, *Kontrolliert* (Anm. 23), S. 49); den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich dem Aufsatz von Schumacher, „Zeittotschläger. Rainald Goetz‘ Festung“ (Anm. 12), S. 289.

²⁶ Für den Nachweis, daß Goetz nicht „so telepuristisch [ist], wie er vorgibt“, vgl. auch Winkels, Hubert, „Parodie und Überbietung. Rainald Goetz und Patrick Roth“, in: Ders., *Leselust und Bildermacht. Literatur, Fernsehen und Neue Medien*, Frankfurt a. M. 1999, S. 86–103, hier S. 88.

real existierenden Zapping-Verhalten entspricht²⁷, weil das Kriterium der Wahl ausgeblendet, der Zufall verordnet und dadurch die vermeintliche Kontingenz reglementiert wird. Der schematisierte Ablauf – „der Reihe nach und immer wieder von vorne“ (*Bloomsday '97*, S. 395) – soll offenbar das Diskontinuierliche und das zusammenhanglose Nebeneinander von Banalitäten simulieren, dem der Empfänger per se ausgesetzt ist; der Fernseher wird ein-, der Zuschauer als Individuum ausgeschaltet. Zappen wird damit nicht als Kulturtechnik dargestellt, sondern als Effekt einer essentialisierten technischen Apparatur, die ihre Verwendungsweisen determiniert.

Im Unterschied zu Goetz hat der Akt des Transkribierens bei Kempowski keinen eigenen Stellenwert; kein Zufall, daß ein Team damit beauftragt wurde.²⁸ Im Vordergrund steht die Bestandsaufnahme, diesmal des vermeintlichen Fernsehalltags, die Kempowskis Reihe zeitdokumentarischer Montagen um eine aktuelle Version ergänzt.²⁹ Zu den letzten Differenzen im großen Rauschen, als das dieser ‚Alltag‘ hier dargestellt wird, gehört offenbar die der Geschlechter: Die Identifizierung der O-Töne im Transkript beläßt es in der Regel bei die Gender-Zuweisung ‚männliche/weibliche Stimme‘. Ausnahmen sind große Namen (großer Männer) wie Helmut Kohl, Theo Waigel und Heiner Müller, letzterer offenbar im Gespräch mit Alexander Kluge, der aber unerwähnt bleibt – als hätte er mit seiner Sendung die Seite gewechselt und fungiere eben nicht als ‚Literat‘, sondern als Fernsehmacher, der zum Stimmen-gewirr beiträgt.

Daß mit den (Fernseh-)Bildern ein sinnkonstitutives Element weggelassen wird, ist bei *Bloomsday '97* problematisch, weil der Text weniger an seiner eigenen Textualität (und damit an Fragen des Medienwechsels) interessiert ist, sondern so nachdrücklich darauf abzielt, Fernsehen ‚an sich‘ vorzuführen. Mit dem Ausklammern der bildlichen Bedeutungskomponente wird dessen vorausgesetzter Unsinnigkeit zugearbeitet. Kempowskis Kulturkritik setzt das Repräsentationsprivileg der Schrift voraus, um das vermeintlich omnipräsen-te, überbordende Zeichenuniversum des Fernsehens als Leere auszustellen – das Ergebnis ist ein Buch, daß man paradoxeise eigentlich gar nicht lesen

²⁷ Vgl. auch Bahners, Patrick, „Das Zappen nach der verlorenen Zeit. Walter Kempowski guckt in die Röhre“, in: *FAZ*, 2. Dezember 1997: „Von allen strategischen Elementen im Zapping wie der Absicht, Werbeprogrammen zu entgehen, müßte Kempowski abstrahieren, um sein mechanisches Weiterknipsen als normal auszugeben.“

²⁸ Was nicht verhindert hat, daß das Buch „handwerklich so schlecht gemacht ist, wie es sich keine Fernsehproduktion erlauben dürfte“: Für diesen Nachweis und die Angabe diverser Transkriptionsfehler („Die englischen Passagen strotzen vor Fehlern“) vgl. Bahners, „Das Zappen nach der verlorenen Zeit“ (Anm. 27).

²⁹ Vgl. die Sammlung von Tagebüchern, Briefen, Autobiographien und Photos aus den dreißiger und vierziger Jahren im „Kempowski-Archiv“, die Kempowski – nachdem sie übrigens nicht abgeschrieben, sondern eingescannt wurden – als mehrbändiges „kollektives Tagebuch“ veröffentlichte: Kempowski, Walter, *Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch, Januar und Februar 1943*, 4 Bde., München 1993; ders., *Das Echolot. Fuga Furiosa. Ein kollektives Tagebuch, Winter 1945*, München 1999.

darf, wenn man seine Botschaft verstanden hat, weil sich das Denunzierte darin fortsetzt: Die Lektüre wäre Zeitverschwendung.

Anders als bei *1989* und *Bloomsday '97* ist beim *Dalli-Dalli*-Transkript die schiere Masse kein Argument – und das verdankt sich nicht nur dem Entstehungszeitpunkt, wo die Fernsehlandschaft, weil auf die öffentlich-rechtlichen Sender beschränkt, noch übersichtlicher war. Ausgewählt wurde eine einzige Sendung, ein ‚Klassiker‘ des Genres Unterhaltungsquiz, der hier von Anfang bis Ende ohne Absätze abgeschrieben wird – skurrilerweise inclusive einer Übertragung eines russischen Liedes von Ivan Rebroff ins Kyrillische. Das Transkript setzt auf die Selbstevidenz des diskursiven Materials und lanciert keine Interpretationshilfen.³⁰ Während Kempowski und Goetz auf die Bandbreite des Gesendeten setzen – sei es, um diese als ledigliche Variationen eines Einheitsbreis zu denunzieren, sei es, um das geheimnisvolle Glitzern des vermeintlich Oberflächlichen auszustellen – schafft es die *Dalli-Dalli*-Mitschrift, das Panorama bundesdeutscher Zustände in einer einzigen Sendung verdichtet zu lokalisieren. Zum Einstieg: „Diese Wochen haben es in sich. Vorgestern große Politik, Wahlen in Amerika. Gestern großer Sport, Fußball-Europapokal. Nächste Woche große Tage der Kirche, der Papst kommt nach Deutschland“ („Dalli-Dalli“, S. 340). Politische Themen – und Geschlechterverhältnisse – werden in der Dalli-Dalli-Jury beispielsweise so verhandelt (im Vorfeld war um Sekt gewettet worden, wer die Präsidentschaftswahlen in USA gewinne): „Hans Rosenthal: ‚Brigitte, jetzt sagen Sie mal allen, wie kamen Sie auf Reagan?‘ Brigitte Xander: ‚Na ja, ich hatte zwei Gründe. Erstens sehe ich gern Wildwest-Filme. Und der zweite Grund, ja das war sein Schlager.‘ Hans Rosenthal: ‚Er hat einen Schlager? Welchen?‘ Brigitte Xander: Naja – am Tag als der Regen kam, lang ersehnt – – –‘ Hans Rosenthal: ‚Danke schön, also hat – deshalb, Frauenlogik, nicht? Mehr kann man dazu nicht sagen. [...]“ („Dalli-Dalli“, S. 341)

Mehr wird dazu auch vom Transkribenten nicht gesagt, der sich jedes Kommentars enthält und den Leser durch das pausen- und im Transkript absatzlose Showgeschehen schickt, welcher nur von dem (für seine Betriebsamkeit berüchtigten) Moderator en passant über die Dramaturgie informiert wird: „Wir wollen Sie auch in gute Stimmung versetzen, mit insgesamt vier-

³⁰ Auch unter den Texten Uwe Nettelbecks zum Fernsehen gibt es mehrere Abschriften; darunter „Aktenzeichen XY ungelöst“, in: Nettelbeck, Uwe, *MAINZ WIE ES SINGT UND LACHT. Texte aus den Jahren 1969–1976*, Salzhausen-Luhmühlen 1976, o. P. [S. 91–96]. Darauf bezieht sich nun wiederum Rainald Goetz, wenn er seinen (teilweise O-Töne zitierenden) Kommentar zu *Aktenzeichen XY* mit einer Reverenz gegenüber Nettelbeck – als einem weiteren ‚Traditionsstifter‘ in Sachen Transkription – beendet: „Und schließlich ist es nicht einmal eine Frage, ob Mainz wie es singt und lacht inzwischen etwa gar nicht mehr von selber so singt und lacht wie es singt und lacht, sondern nach den in Mainz Wie Es Singt Und Lacht verbindlich nachgeschriebenen Vorschriften, sondern eine Verneigung vor Uwe Nettelbeck“ (Goetz, *Kronos* (Anm. 13), S. 92). *Aktenzeichen XY*-Moderator Eduard Zimmermann gehört wiederum zu Hans Rosenthals Gästen in der von Nettelbeck transkribierten *Dalli-Dalli*-Sendung.

zehn Kandidaten, zwei Solisten, interessanten Spielen. Vierzehn Kandidaten, können Sie mitrechnen, acht Mal bei unserem Schnelldenkerspiel, zwei Kandidaten bei der Dalli-Tonleiter, und vier Gäste haben wir eingeladen zu unserer Dalli-Reise, heute beschäftigen wir uns mit Spanien.“ („Dalli-Dalli“, S. 342) Dabei wird nicht nur allerhand Prominenz – darunter mit Eduard „Ganoven-Ede“ Zimmermann von *Aktenzeichen XY* eine andere Instanz des ‚interaktiven‘ Fernsehens –, sondern auch Hans Rosenthals rhetorisches (Durchhalte-)Vermögen vorgeführt. Wobei ‚vorgeführt‘ hier keineswegs auf eine negative Darstellung hinweist: Der Text gibt keine Anhaltspunkte, ob er aus der Perspektive des Fernsehkritikers geschrieben wurde oder sich der Obsession eines Fans verdankt. Was die Bewertung des Phänomens betrifft, lässt er den Leser im bestens Vertrauten ziemlich allein.

Trotzdem ist die Auswahl von *Dalli-Dalli* wohl kaum beliebig: Nicht zuletzt handelt es sich bei dem äußerst populären Showmaster ‚Hänschen‘ Rosenthal auch um eine Symbolfigur für die Möglichkeit einer deutsch-jüdischen Versöhnung. Seine als bekannt vorauszusetzenden autobiographischen Berichte über seine Verfolgung durch die Nazis – das Versteck in einer Berliner Gartenlaube, unter einem Bett, auf dem SA-Männer saßen – sind bei der Lektüre des *Dalli-Dalli*-Transkripts als Subtext zugleich anwesend und abwesend. Die durchgehaltene Harmlosigkeit von Rosenthals von Sportsgeist geprägter Unterhaltungskunst vermittelt auch den Eindruck einer Art Stillhalteabkommens: Das Publikum freut sich über die Normalität der deutsch-jüdischen Nachkriegsbeziehungen und bleibt dafür von jeglichem Ausbruch aus der Unterhaltungsroutine verschont. (Apropos Sportsgeist: Das Transkript bringt auch die ritualisierte Miniaturekstase in Erinnerung, Rosenthals in jeder Sendung erwartbaren Hüpfen: „Oh, Sie sind der Meinung, das war – – –“ Publikum: ‚Spitze!‘; „Dalli-Dalli“, S. 364).

Als Zeitdokument funktioniert das Transkript aber auch gerade in den zahllosen verzeichneten Details: Die zwei Mark pro verkaufter Schlager-LP an die Deutsche Krebshilfe und die Stiftung des erspielten Geldes für einen ‚guten Zweck‘ erinnern an den bis heute in vielen Unterhaltungssendungen gepflegten kompensatorischen Verkauf von gutem Gewissen; eine Ratespiel-aufgabe verdeutlicht die Rolle des West-Fernsehens für die deutsch-deutschen Beziehungen zu Zeiten der Mauer und die diesbezüglichen Gedächtnispraktiken: „Ich nehme an, eine Frage, die viele, die drüben hinter der Mauer wohnen, freuen wird. Nennen Sie alle Orte und Städte in der DDR, die Ihnen einfallen. Sie beginnen. Dalli dalli!“ („Dalli-Dalli“, S. 362 f.)

Vielleicht zeigt sich beim *Dalli-Dalli*-Transkript am deutlichsten, was auch für die anderen beiden Texte gilt, nämlich daß es sich auch um *Konzept-Bücher* handelt, die den Mythos von Autorschaft als Originalität noch einmal demonstrieren (wobei ich mit Bezug auf Goetz und Kempowski schon angedeutet habe, daß auf den Autorstatus keineswegs verzichtet wird).³¹ Entsprechendes

³¹ Ein anderes Beispiel hierfür ist das von Nettelbeck in verschiedenen Texten verwendete

gilt für die Geste, sich statt den literarisch nobilitierten großen Gegenständen dem möglichst Trivialen zuzuwenden. Hier kommt allerdings eine dialektische Logik zum Tragen, die durch die eventuellen Absichten der Transkribenten nicht vollständig reguliert werden kann. Denn die Verwendung von Popkultur-Elementen in hochkulturellen Kontexten bringt immer dann auch eine betonte Zuschreibung von Trivialität mit sich, wenn der Impetus, high-low-Grenzen zu durchbrechen, in den Vordergrund rückt. Daß auch solche Texte an der Trivialisierung ihres ‚low‘-codierten Gegenstandes beteiligt sind, die das vermeintlich Triviale als eigentlich komplexes Faszinosum darstellen, hängt mit der anhaltenden Wirksamkeit der high-low-Unterscheidung zumindest im deutschen Kulturbetrieb zusammen (wobei sich in den neunziger Jahren hier einiges getan hat).³² Popkultur-Referenzen werden häufig noch immer als Signale für ‚Überschreitung‘ gelesen – als zeitgenössische Variante eines literarischen Realismus geraten sie nicht in den Blick. Exkurse in die Domäne des ‚Niedrigen‘ ebenso wie das Verfahren des Abschreibens lassen sich aus dieser Perspektive auf den einfachen Nenner der ‚Provokation‘ bringen.

Aber die Lesart von Transkription als Statement an sich, die die Lektüre ersparen würde, greift zu kurz. Und natürlich werden und wurden die Texte, um die es hier geht, auch interpretiert, und zwar in der Regel als Fernsehkritik. Zeitgenössische Reaktionen auf das *Dalli-Dalli*-Transkript, die das Folgeheft der *Republik* dokumentiert, sehen darin einen Beweis dafür, „daß das ‚Medium‘ niemals die ‚Botschaft‘ sein kann. Was sich so blöd liest, kann auch in der originalen Gestalt nur blöd sein.“³³

Dieser These möchte ich nicht nur in bezug auf *Dalli-Dalli* widersprechen. Die Schriftfassung rückt eher den ‚ganz normalen Wahnsinn‘ in den Blick, den die Perfektion der Unterhaltungskunst nicht verdeckt, sondern der genau in deren Perfektionierung besteht – genau darin besteht auch die analytische Dimension des Transkripts selbst, die die vorliegende Lektüre ihrerseits umschreibt. Allen Unterschieden zum Trotz, oder: gerade in ihrer Unterschiedlichkeit, bestätigen die TV-Transkripte das Diktum McLuhans und zeigen, daß das Medium einen Unterschied macht. Fernsehen ohne Bilder ist kein Fernsehen, sondern etwas anderes.

Prinzip ‚Liste‘. Für eine Auflistung seiner vollständigen Plattsammlung incl. Bestellnummer (Stand: 29. Juni 1970) vgl. Nettelbeck, Uwe, „Generalthema ‚Trivialmythen‘ (um es einmal so zu nennen)“, in: *Trivialmythen*, hrsg. von Renate Matthaei, Frankfurt a. M. 1970, S. 151–179.

³² Die US-amerikanische Literatur z. B. trifft diesbezüglich nicht auf strukturell andere Bedingungen, aber dank der Experimente einer medieninteressierten Nachkriegs-Avantgarde (Pynchon, DeLillo u. a.) haben sich zumindest sehr viel früher andere Standards etabliert. Vgl. dazu Wallace, David Foster, „E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction“ [1990], in: Ders.: *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. Essays and Arguments*, Boston, New York, London 1997, S. 21–82.

³³ H.K.J., in: *Frankfurter Rundschau*, 19. August 1982, zitiert nach: *Die Republik*, Nr. 68–71, 22. Mai 1984, S. 37.

4. Ephemeres und Ephexis

Ich zitiere aus dem Klappentext von *Bloomsday '97*: „Ein Medium, dessen Hauptcharakteristikum ungehemmtes Fluten und Rauschen ist, wird plötzlich fixiert. Die flüchtigen Erscheinungen des Alltags blicken dem Leser aus dem klassischen Medium des Buches fremd und befremdlich entgegen.“ In der Rede über die medialen Differenzen zwischen Fernsehen und Buch ist die Dichotomisierung von Flüchtigkeit versus Fixierung so einschlägig wie die Topik, die sie organisiert: Das Flüchtige bzw. Flüssige, Vergängliche, Augenblickshafte, Transitorische wird dem Fixierten bzw. Festen, Bleibenden, Bestehenden, Archivarischen gegenübergestellt.³⁴ Dem entsprechen die vorausgesetzten Normalitätsstandards für Inhalt und Rezeption: Fernsehen ist für das Ephemere, für Tagesaktuallitäten zuständig und einer zerstreuten Rezeption zugänglich, während Bücher dem überzeitlich Relevanten verpflichtet sind und Konzentration abverlangen. Die TV-Transkripte erweisen sich als Schauplatz, wo diese Dichotomisierung aufgegriffen, aber auch verkompliziert wird, und zwar unter anderem, weil Abschreiben die Operation und den Effekt der *Verlangsamung* beinhaltet.

Zitat Nietzsche: „Unter Philologie soll hier, in einem sehr allgemeinen Sinne, die Kunst, gut zu lesen verstanden werden, – Thatsachen ablesen können, ohne sie durch Interpretation zu fälschen, ohne im Verlangen nach Verständniss die Vorsicht, die Geduld, die Feinheit zu verlieren. Philologie als *Ephexis* in der Interpretation: handle es sich nun um Bücher, um Zeitungs-Neugkei-

³⁴ Die nachhaltigen kulturellen (und kulturwissenschaftlichen) Struktureffekte des Gegensatzpaars fest/flüssig und seiner Metonymien hat Aleida Assmann in einem historischen Querschnitt aufgezeigt; vgl. Assmann, Aleida, „Fest und flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur“, in: *Kultur als Lebenswelt und Monument*, hrsg. von Aleida Assmann und Dietrich Harth, Frankfurt a. M. 1991, S. 181–199. Obwohl Assmann die historische Variabilität der entsprechenden Zuschreibungen hervorhebt und das Oszillieren zwischen beiden Polen programmatisch setzt, tendieren ihre Ausführungen zu einer Substantialisierung der fest/flüssig-Dichotomie. Diese ‚Festschreibung‘ kündigt sich bereits in der Vermutung an, der epistemologische Status der „Denkfigur“ ließe sich als „absolute Metapher“ im Sinne Blumenbergs beschreiben (ebd., S. 181). Daß damit auch die an die Topik des Festen und Flüssigen gekoppelte High-Low-Dichotomie perpetuiert wird, verdeutlicht die frappierende Nähe von Assmanns Argumentation zu Schopenhauers kulturreditischer (hier: literaturimmanenter) Gegenüberstellung einer „fließenden“ und einer „stehenden Litteratur“: „Es giebt, zu allen Zeiten, zwei Litteraturen, die ziemlich fremd neben einander hergehn: eine wirkliche [!] und eine bloß scheinbare. Jene erwächst zur BLEIBENDEN LITTERATUR. Betrieben von Leuten, die FÜR die Wissenschaft, oder die Poesie, leben, geht sie ihren Gang ernst und still, aber äußerst langsam, producirt in Europa kaum ein Dutzend Werke im Jahrhundert, welche jedoch BLEIBEN. Die andere, betrieben von Leuten, die VON der Wissenschaft, oder Poesie, leben, geht im Galopp, unter großem Lerm und Geschrei der Beteiligten, und bringt jährlich viele Tausend Werke zu Markte. Aber nach wenig Jahren frägt man: wo sind sie? wo ist ihr früher und so lauter Ruhm? Man kann daher auch diese als die fließende, jene als die stehende Litteratur bezeichnen“ (Schopenhauer, Arthur, „Ueber Lesen und Bücher“, in: Ders.: *Werke in 5 Bänden*, hrsg. von Ludger Lütkehaus, Bd. 5: *Parerga und Paralipomena: Kleine philosophische Schriften II*, Zürich 1988, § 290–297, S. 480–486, hier § 296, S. 483).

ten, um Schicksale oder Wetter-Thatsachen, – nicht zu reden vom ‚Heil der Seele‘ [...]“³⁵ (oder von ‚Fortschritten für die Menschheit‘, ließe sich hinzufügen). Ephexis heißt wörtlich: Verzögerung. Nietzsches auf Philologie bezogene Programmatik erfaßt sehr prägnant zwei der für TV-Transkription relevanten Aspekte: das Ideal einer Transkription ohne Interpretation und die Verlangsamung als Bedingung einer adäquaten Lektüre, die der Interpretation vorgeordnet wird.

Wären die Texte also mit ‚Fernsehphilologie‘ doch besser beschrieben als mit dem Klischee von der ‚postmodernen‘ Zitatmontage, vom zur Schnittstelle medialer Sendungen aufgelösten Subjekt? Es geht hier um die Tatsache, daß die TV-Transkripte noch dort, wo sie an der in der Einleitung dieses Bandes angeführten Feier der „Unerreichbarkeit des Kursorischen“³⁶ teilhaben, den Umweg über statarische Lektüren nehmen müssen. „this is a recording / this is a recording / this is a recording“ (1989.1, S. 19): Die TV-Transkripte von Kempowski, Goetz und Nettelbeck sind strenggenommen weniger *Mit-*, als vielmehr *Abschriften*. *Mitgeschrieben* haben Speichermedien: Videorecorder bzw. Tonband³⁷ – also Apparate, die ‚lesen‘. Hier ist allerdings zu berücksichtigen, daß die Lesemetapher sich auf verschiedene Begriffe von Lektüre beziehen kann. Im Fall ‚lesender Apparate‘ bezeichnet Lesen den technischen Prozeß der Decodierung; die durch sie geleistete Lektüre bzw. Transkription entspricht also jener Form der Signalverarbeitung, wie sie etwa Friedrich Kittlers Medienbegriff zugrunde liegt.³⁸

Was nun die TV-Transkripte betrifft, so ist die Aufzeichnung von elektronischen Signalen nur ein Zwischenschritt, auch wenn sie als Lektüreform für das Ideal einer möglichst ‚originalgetreuen‘, ‚reinen‘ Transkription einstehen mag. Sie fungiert als technische Möglichkeitsbedingung für eine andere Lektüre, die von diesem Ideal notwendig abweicht und die den lesenden Apparat selbst als *Leseapparatur* einsetzt: „Rewind – slow motion – still – pause – fast forward – stop: Das sind die technischen Mittel (die sogenannten *features* des Videorecorders), die wir benötigen, um markante Spuren in der elektronischen Textur auf- und wiederzufinden“ – so Siegfried Zielinski in einem Text

³⁵ Nietzsche, Friedrich, „Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum, Nr. 52“, in: *Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6, 2. Aufl., München 1988, S. 233. Zu Nietzsches Begriff der Ephexis und den philologischen Folgen vgl. Birus, Hendrik, „Nietzsche als Interpret“, in: *Euphorion* 78, 1984, S. 436–449; Wegmann, Nikolaus, „Was heißt einen ‚klassischen Text‘ lesen? Philologische Selbstreflexion zwischen Wissenschaft und Bildung“, in: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp, Stuttgart 1994, S. 334–450, bes. S. 419 ff.

³⁶ Stanitzek, „Transkribieren. Medien/Lektüre“ (Anm. 4), S. 12.

³⁷ In *Bloomsday '97* wird das explizit ausgewiesen; auch Goetz erwähnt in *Kronos* Tape- und Videorecorder. Wie die Tonspur von *Dalli-Dalli* aufgezeichnet wurde, ist mir unbekannt; die minutiöse Mitschrift kann aber nicht ohne technische Hilfsmittel zustande gekommen sein.

³⁸ Vgl. etwa Kittler, Friedrich, „Am Ende der Schriftkultur“, in: *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*, hrsg. von Gisela Smolka-Koerdt, Peter M. Spangenberg und Dagmar Tillmann-Bartylla, München 1988, S. 289–300.

über die „Auslegung von elektronischen Texten“.³⁹ Am Buchmedium entwickelte philologische Operationen wie Blättern oder das gezielte Ansteuern bestimmter Stellen zur wiederholten Lektüre finden ihre Entsprechung im Vor- oder Zurückzuspulen, in der Verlangsamung des audiovisuellen ‚Fließtext‘ und dem Standbild. Die Videoaufzeichnung verhindert die Verflüchtigung des audiovisuellen Textes – viereckige Erbsen, die nicht von der Gabel rollen. Der nächste Schritt ist die Übertragung in den Schrifttext, der dann wiederum zum Gegenstand von Lektüre und von philologischen Operationen wird – zu denen mit dem Zitieren auch das Abschreiben gehört (wie es z. B. von mir hier praktiziert wird).

Ich zitiere, diesmal aus einem bislang unerwähnten Transkript: „Andauern-de Versprecher ... sind das ‚Versprecher‘? Wir fangen an, die ‚Slips‘ zu sam-meln (das Ohr ist ja eher freundlich, gleicht von selber diesen und jenen Un-fug aus, den es gar nicht erst ‚hört‘, sondern gleich in etwas ‚Geläufiges‘, et-was an ‚Kommunikation‘ Grenzendes übersetzt); was sagt er denn? / Willkir, sagt er. O ja, die Ethich, auch die Technich und die Großtechnisch. Eine ‚Un-tepeitsche‘ erscheint vorm Ohr, ja, Hundepetsche, ja richtig, das gab es. Ju-den vor der Gaskammer ‚sogen sich aus‘... [...] und nun macht er aus Dosto-jewski, mit dem er grade seinen Satzsalat ziert, ‚Destojewski‘. Wir spulen zu-rück: wirklich, Destojewski rede ich jetzt weiter.“⁴⁰ Klaus Theweleit liest die Rede Jenningers 1988 anlässlich der Reichskristallnacht, die zu dessen Abgang als Bundestagspräsident führte, mit dem Videorecorder. Theweleit liest lang-sam, statarisch, gerade *weil* es ihm um Interpretation geht, und zwar um eine, die nicht „spezifische ‚Aussagen‘“, sondern die „totale Abwesenheit eines persönlichen Gestus, eines *Sprechakts*“ feststellt – womit die Auslöschung der Opfer fortgesetzt werde.

Anders „Dalli-Dalli“, ich spule vor zu einer ganz bestimmten Stelle: „Mein ehemaliger Chef und Abteilungsleider – – – leiter wurde heute siebzig, und ich hab’ sehr viel von ihm gelernt“ („Dalli-Dalli“, S. 343) – Fast forward: „Wir geben alle sechs, also alle sechs werden gegeben. Jetzt mal sechs, mal sex hätt’ ich auch sagen können, und wir wollen von Ihnen wissen, woran Sie denken, wenn Sie den Begriff Paradies hören“ („Dalli-Dalli“, S. 350). Auch bei diesem Transkript kommt Freud ins Spiel: Leider mein Abteilungsleider, und in einem Fernsehquiz, wo paradiesische Zustände als krampfhafte Unterhaltungsunschuldigkeit durch Vermeidung jeglicher Anstößigkeit kultiviert werden, hat Sex nur als Flüchtigkeitsfehler vorzukommen. Das ist nun (meine) Interpretation, die die Mitschrift provoziert, aber – anders als die Tran-skription Thewelets – nicht mitliefert. Aber bereits die Entscheidung für die

³⁹ Zielinski, Siegfried, „Auslegung von elektronischen Texten. Jean-Luc Godards Mini-Serie ‚Histoire(s) du cinéma‘“, in: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, hrsg. von Helmuth Brackert und Jörn Stückrath, Reinbek 1992, S. 237–249, hier S. 244.

⁴⁰ Theweleit, Klaus, „Kann es denn Zeitungen geben nach Auschwitz?“, in: *10 Jahre taz* (Jubi-läumsausgabe), Berlin 1989, S. 16–23, hier S. 17.

Transkription des Versprechers in der unkommentierten *Dalli-Dalli-Mitschrift* zeigt, daß Nietzsches Ideal des ‚Ablesens‘ ohne Interpretation in Reinform nicht zu haben ist.

Die TV-Transkripte sind das Ergebnis einer *ephēxis* des Ephemeren qua Leseapparatur, und das erfordert auch dort den Zwischenschritt einer statischen Lektüre, wo sie – wie *Bloomsday '97* – die kurSORische Lektüre, das flüchtige Überfliegen, als vermeintlichen Normalfall der Fernsehrezeption inszenieren. Dabei scheinen Goetz' und Kempowskis Mitschriften die Flüchtigkeit des Gegenstands beibehalten zu wollen und sich selbst zur flüchtigen Lektüre anzubieten. Es sind nicht-lineare Texte, in denen man blättern, einzelne Passagen überfliegen kann, was aber eine intensive Stellenlektüre nicht verhindert – so wenig wie, dank Video, das Fernsehen. Mit der Transkription als Effekt von und Voraussetzung für eine verlangsamte Lektüre nutzen die TV-Mitschriften das Schriftmedium auf eine vergleichbare Weise, wie es Adorno lange vor der Entwicklung der Videotechnik der Fernsehforschung (verstanden als Ideologiekritik) anempfohlen hat: „Die inhaltliche Analyse von Fernsehmanuskripten ist geraten, weil sie wiederholt sich lesen und studieren lassen, während die Vorführung vorbeifliegt. Würde dem entgegengehalten, das behende Phänomen bringe schwerlich alle jene Wirkungen hervor, welche die Analyse als Potential des Manuskripts bestimmt, so ist darauf zu erwidern, daß, da ja jene Implikationen in weitem Maße aufs Unbewußte zugeschnitten sind, ihre Macht über den Zuschauer vermutlich anwächst in einer Perzeptionsweise, die der Kontrolle seines bewußten Ichs so rasch sich entzieht.“⁴¹

Der Medienwechsel hin zur Schrift beinhaltet per se eine Verzögerung auch bei der Rezeption – mit dem Effekt, daß tatsächlich, wie der Klappen-text von *Bloomsday '97* will, die „flüchtigen Erscheinungen des Alltags [...] fremd und befremdlich“ wirken: Fernsehen abschreiben als Fern-Schreiben. Bei Kempowskis *Bloomsday '97* erweist sich das Distanzieren allerdings bei genauerem Hinsehen als Denunzieren. Denn trotz Aufzeichnung wird das Ephemere – im Sinne des nicht nur Flüchtigen und Flüssigen, sondern zumindest *sub specie aeternitatis* auch Überflüssigen – als solches bestätigt. Die Mitschrift wird gerahmt und in die richtige Perspektive gerückt durch das vorangestellte Motto aus Joyce' *Ulysses*: „[...] in dieser geschwätzigen, allumfassenden, mischmaschigen Chronik. Erstaunlich!“ Geschwätz, Mischmasch: Vor dem Hintergrund des so lancierten Ressentiments ist es dann weniger verwunderlich, daß trotz des automatisierten Verfahrens die einzelnen Sequenzen fast immer aus vollständigen Sätzen bestehen, wobei Passagen, die die klassischen Topoi der Geschwätzkritik bedienen, wie Wetternachrichten oder Talk-

⁴¹ Adorno, Theodor W., „Fernsehen als Ideologie“, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 10.2: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte. Anhang*, Frankfurt a. M. 1977, S. 518–532, hier S. 518. Allerdings werden in Drehbuchmanuskripten die Bilder natürlich nicht gezielt ausgespart, sondern als Beschreibung antizipiert.

shows⁴², mitunter besonders lang sind. Jeder Stundenabschnitt wird eingeleitet durch die entsprechenden Zitate aus einer Internet-Version des *Ulysses* mit dem sprechenden Titel: „Ulysses for dummies“. Die konzeptuelle Grundidee des mechanisiert produzierten Transkripts wird durch solche manierierten Einfälle, die ‚neue‘ Medien jenseits des Buches als trivial, trivialisierend und darüber hinaus imperialistisch expansiv diskreditieren, der richtigen Lesart zugeführt: Fernsehen macht dumm, und das Internet nimmt das Staffelholz auf und stellt sich auf Dummies ein – das Buch bleibt auf der Strecke. Darüber hinaus aber legitimiert sich der Text selbst als kulturell hochwertig, eben als ‚Literatur‘, und sichert auch dem Transkriptionsautomaten die Aura von Autorschaft.

Während dem vorsätzlich zwangsüberfluteten Dauergucker Kempowskis keine Fernsehzeitschrift zu Hilfe kommen darf, um Sendungen gezielt anzusteuern oder zu umgehen, wird dem Leser von *Bloomsday '97* ein Register mitgeliefert (also ein Transkript im Transkript). Dieses erweist sich aufgrund seiner fehlenden Systematik weniger funktional als plakativ. Die Schlagworte fassen das ‚Mischmaschige‘ noch einmal komprimiert zusammen: Brustvergrößerung, Grillmeisterschaft, Krustenechse, dazwischen „schwere Zeichen“ (Rutschky) wie AIDS und gewichtige Themen wie NS-Verfolgte – wir haben verstanden: das zynische Nebeneinander, mit dem das Fernsehen alle Relevanzunterschiede einebnet –, außerdem Skurriles oder ein unschuldiges Springseil.⁴³ In dieser Liste fehlt, für Dummies, nur noch ‚Reizüberflutung‘.

Anders Goetz, wen immer er hier zitiert (ich tippe auf Luhmann): „Die Analyse dieser Beziehungen und allgemeinen Zusammenhänge macht das Wahrnehmen aus [...] Diese Bewußtseinsform ist in besonderem Maße widersprüchlich, weil sie Einzelnes und Allgemeines nur vermischt.‘ / (was heißt da: nur) – Kunst: Gemisch (die Mischung muß stimmen) – Stimmen (Stimmung)“ (1989.1, S. 33). Wenn Goetz' und Kempowskis Medienmitschriften sich darin ähneln, daß beide einen Querschnitt durch die heterogene Masse der gesendeten Zeichen setzen, um die sogenannte Informationsflut auf Papier zu bannen, so liegt der zentrale Unterschied darin, daß die Fragmente in Goetz' Text als gleich bedeutsam, in dem Kempowskis als gleich unbedeutend präsentiert werden. Als komplementäre Figur zur Wahrnehmung ist das Ereignis eine zentrale Kategorie in 1989. Doch die Aufzeich-

⁴² Vgl. Stanitzek, Georg, „Talkshow-Essay-Feuilleton-Philologie“, in: *Weimarer Beiträge* 38, H. 4, 1992, S. 506–528.

⁴³ Wo es sich bei den Lemmata dieses Registers nicht ohnehin um Kollektivsymbole handelt, werden sie aufgrund des unübersehbaren kulturdiagnostischen Anliegens von Kempowskis Projekt als solche in Szene gesetzt. Zur Kollektivsymbolik und deren interdiskursiver Funktion als eine Art ‚sozialen Klebstoffs‘ in durch Spezialisierung ausdifferenzierten Kommunikationsgemeinschaften vgl. die Arbeiten von Jürgen Link; stellvertretend: Link, Jürgen, „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik“, in: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, hrsg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller, Frankfurt a. M. 1988, S. 284–307.

nungen machen keinen Unterschied zwischen dem vermeintlich Marginalen und den ‚großen‘ Ereignissen (Mauerfall, Wiedervereinigung), die ihre historische Dimension erst retrospektiv entfalten. Um in Goetz’ (für die Selbststilisierung zum ‚deutschen Dichter‘ bezeichnende) Metaphorik zu bleiben: Jegliches Geröll wird dem „Gebirge“ einverleibt, wobei die gelegentlichen Gipfeltreffen mit großen Geistern wie Luhmann, Hegel und Adorno dem Niveauverlust zusätzlich vorbeugen (vgl. stellvertretend: 1989.1, S. 310).

Goetz’ kommentiertes Zitat zur „Bewußtseinsform“ des Wahrnehmens gibt auch einen Hinweis auf die Fiktion, die Routinen der Informationsverarbeitung könnten zugunsten einer ungefilterten Wahrnehmung außer Kraft gesetzt werden. Nietzsches Unterscheidung zwischen bloßem ‚Ablesen‘ und Interpretation kann auch auf dieser Ebene nur ein Ideal formulieren, das als absolutes zumindest dann unerreichbar ist,⁴⁴ wenn mit kommunikativen Absichten wahrgenommen wird; Wahrnehmen heißt dann bereits Lesen bzw. Schreiben.⁴⁵ Als Aufgabenstellung ist dieses Ideal aber nicht diskreditiert; vielmehr hieße es umgekehrt, einer Fiktion von Authentizität und Unvermitteltheit aufzusitzen, die Transkriptionseffekte nur als Verluste zu kritisieren. Trotzdem: Die jeweiligen Strategien der impliziten Kommentierung machen einen Unterschied, und wie die flüchtige, aber gelegentlich verlangsamende Lektüre der TV-Transkripte zeigt, stehen dabei ganze kulturdiagnostische, medienkritische, literarische und eben immer auch ideologische Programme auf dem Spiel.

5. Sie sehen, Sie sehen nichts

Apropos Medienkritik kurz vor Sendeschluß ein letzter Blick in 1989: „„Tja!, diese Bilder!, meine Damen und Herren!, sagen alles!““ (1989.1, S. 19). Dieses Statement faßt, verstärkt durch die quasi-phonetische Transkription, noch einmal prägnant zusammen, daß das Fehlen der Bilder zugunsten des Abschreibbaren Methode hat (in anderen Texten arbeitet Goetz ja auch mit Bildern, unter anderem von Fernsehbildschirmen⁴⁶). Womit wir wieder bei der

⁴⁴ Mit dieser Einschränkung – die in Goetz’ Parazitat angelegt ist – wird hier auch die sprachphilosophische Debatte über den prä-/semiotischen Status von Wahrnehmung umgangen.

⁴⁵ Wie Hubert Winkels zutreffend formuliert, seligiert Goetz’ Transkript „aus dem Material mit einer Art freischwebender Aufmerksamkeit, die noch kein differenziertes Muster kennt, aber über ein gestimmtes Ohr verfügt, ein Ohr für verborgene Ähnlichkeiten und Gegensätze, Nachbarschaften und Fremdheiten, für semantische Tiefenverhältnisse ebenso wie für klanglich-rhythmische Oberflächenfügung“ (Winkels, „Parodie und Überbietung. Rainer Goetz und Patrick Roth“ (Anm. 26), S. 89).

⁴⁶ Zu Text-Bild- als manipulierbaren Kommentarverhältnissen vgl. etwa eine Collage in Goetz, *Kronos* (Anm. 13), o. P. [S. 112], wo aus dem Fernsehen abphotographierte Bilder aus Godards *A bout de souffle* mit einem Text über den Einsatz von Photographie in der wissenschaftlichen Forschung kombiniert werden. Dazu, leicht verzerrt, das berühmtes Godard-Zitat: „Und Der Kleine Soldat sagt: Fotografie ist die Wahrheit. Film ist 24 mal Wahrheit

Frage des Medienwechsels wären, dem naheliegenden Einwand, warum statt der Transkripte nicht einfach Videomitschnitte veröffentlicht wurden. Denn die Ephexis in der Rezeption des Ephemeren ermöglicht hier auch das genaue Studium ‚flüchtiger‘ Bilder.

Aber das Fehlen der Fernsehbilder in den TV-Transkripten von Goetz, Kempowski und Nettelbeck ist nicht allein dem Wechsel ins Schriftmedium geschuldet; die Bilder werden ja auch nicht beschrieben, sondern ihr Mangel gezielt als solcher inszeniert. Durch diese Invisibilisierung wird die Komplexität des Audiovisuellen auf eine Weise reduziert, daß der Effekt keineswegs als Simulation, sondern als Verfremdung des Fernsehens zu beschreiben ist. Übrigens hatten verschiedene Leser/-innen den Eindruck, daß die *Dalli-Dalli-Mitschrift* Erinnerungsbilder aufruft und auch gewisse Wiedererkennungseffekte des aktuelleren Kempowski-Buchs Visualisierungen auslösen, während bei Goetz' 1989 auch der innere Bildschirm leer bleibt.⁴⁷ Die Anonymisierung der Stimmen, aber auch die schiere Masse der Fragmente scheinen die Imagination zu blockieren – allerdings nicht die Erinnerung an eine diffuse Größe wie den ‚Sound der späten 80er‘.

Festzuhalten bleibt, daß der Bezug der TV-Transkripte zum Fernsehen nicht darin besteht, dieses zu imitieren. Dem steht schon die bewußte Konzentration auf die Tonspur entgegen, also auf das Element, das in der Rede über das *Fernsehen* („Flimmerkiste“, „Glotze“ etc. inbegriffen) meist als akzidentielles behandelt wird. Entsprechend liegt die Stärke der Texte in der Ausdifferenzierung auf Seiten des Diskursiven; hier wird mit der Fixierung im Schriftmedium eine Bestandsaufnahme kursierender Idiome geleistet, die schon durch die Verlangsamung der Rezeption einer Jargonkritik oder einer Diskursanalyse zugeführt werden, ohne daß die Texte diese explizit durchführen müßten. Insofern haben die Texte auch den Status von Dokumenten einer ‚alternativen‘ Geschichtsschreibung, was 1989 und *Bloomsday* '97 ja auch programmatisch sein wollen, während die dem Marginalen gewidmete Akribie der *Dalli-Dalli-Mitschrift* retrospektiv auch einen gewissen Camp-Charme ausstrahlt. Und es gehört zu den Vorzügen von Kempowskis großangelegter Denunziation des Ephemeren, daß sie zu dessen Archivierung beiträgt.

Es handelt sich bei den TV-Transkripten also auch um eine Form von Dokumentarliteratur, die mit dem Fernsehen eine Facette zeitgenössischer ‚Wirklichkeit‘ zum Gegenstand nimmt. Die Zitatmontage gehört zu den zentralen Verfahren, die dieses Genre ausgebildet hat. Daß die epistemologische Funktion, die der Abschrift dabei zugesprochen wird, eine eigene Form von Lektüre voraussetzt, hat der in literarischen ebenso wie filmischen Montage-

pro Sekunde.“ Es ist aber die gegenseitige Erhellung von Text und Bild, die durch die Parodie als Lüge denunziert wird; die Bildfolge behält für sich genommen ihre ‚Wahrhaftigkeit‘.

⁴⁷ Diesem ‚empirischen‘ Befund entspricht der Eindruck, daß die Texte ausnahmslos sehr ‚deutsch‘ sind und die Rezeption diesen kulturellen Referenzrahmen voraussetzt; eine Übersetzung ist schwer vorstellbar.

praktiken erfahrene Alexander Kluge in einem Text über „Verarbeitungsformen der Erfahrung“ genau beschrieben – weshalb ich ihn hier ausführlich zitieren möchte: „Das 20. Jahrhundert hat selbst kaum eigenständige Werkzeuge dafür hervorgebracht. Es vertraut ganz auf das Arsenal des 19. Jahrhunderts, auf dessen Neubearbeitung. Die Mittel und Auswege, die sich im 18. Jahrhundert angedeutet haben, werden nachlässig behandelt. Die Bearbeitungsformen der Erfahrung, die dem 19. Jahrhundert entstammen, werden wiederum selektiv und eklektisch angewendet: einerseits zur Herstellung von *Übersichten*, andererseits zur Herstellung von *Illusionen* und *Bildern*. Beides entspricht nicht dem, was man bei Büchern lesen nennt: dem Entziffern des Textes. Eher geht es um eine Technik der Verweigerung: es wird nicht übersetzt, sondern ein Ersatz gebildet. Das Lesen eines Textes, den die wirklichen Verhältnisse geschrieben haben, wird verweigert und ein Realitätsbild, das vertraut ist, an dessen Stelle gesetzt – das ist der Grundmechanismus der Bearbeitung. [...] Die Blöcke untereinander haben verblüffend wenig Verkehr. Alle Wirklichkeiten gemeinsam zeigen keine Notwendigkeit, keine Fatalität, sondern absolut Mangel an Bearbeitung.“⁴⁸

Die vorangegangenen Ausführungen zur impliziten Kommentierung haben gezeigt, daß die Transkriptionseffekte den „Mangel an Bearbeitung“, den das ‚bloße Abschreiben‘ programmatisch setzt, relativieren. Daß das Transkript nicht der ‚Wirklichkeit‘ entspricht, ist die Rückseite der Tatsache, daß diese außerhalb von Transkripten nicht verfügbar ist.⁴⁹ Als Versuche der Übersetzung von ‚Fernsehwirklichkeit‘ ins Buch bilden die TV-Transkripte ihrerseits einen „Ersatz“, der von der Herstellung von Übersichtlichkeit zwar weit entfernt bleibt, aber deutlich Spuren der Bearbeitung aufweist.

Daß die Stärke dieser TV-Transkripte mit ihrer Schwäche identisch ist – die Flucht vor dessen Bildern –, bringt mich zu der Annahme (und zurück zur Ausgangsunterscheidung von wissenschaftlicher ‚vs.‘ literarischer Transkription), daß bei einem Medienwechsel – wie hier vom Fernsehen zum Buch – vielleicht die überzeugendere Strategie diejenige ist, die den Mangel an Übertragungsmöglichkeiten, also die mediale Spezifität des Transkripts, nicht unterschlägt, sondern als Restriktion, aber auch, emphatisch formuliert, als ‚Chance‘ betont.⁵⁰ Auch wenn diese Flucht vor dem Bild dessen ideologiekritischer Dämonisierung als archaisch und irrational und der Paranoia der ‚Verblendung‘ entgegenkommt, sind die TV-Transkripte nicht auf den Nenner von Fernsehkritik zu bringen. Die steht nun auch nicht bei allen ausdrücklich

⁴⁸ Kluge, Alexander, „Das Lesen des Textes wirklicher Verhältnisse. Die schwerwiegende Frage, ob wir die Chiffre unseres Jahrhunderts verstehen“, Nachwort zu Hans Dieter Müller: *Der Kopf in der Schlinge* [1985], in: Negt, Oskar/Kluge, Alexander, *Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*, Frankfurt a. M. 1992, S. 195 f.

⁴⁹ Vgl. Jäger (Anm. 2), S. 32 f.

⁵⁰ Zu den sachdienlichen Hinweisen in *Bloomsday '97* für die Fernsehforschung in Fragen des Programmangebots (Wiederholungen, erkennbare Zeitleisten) vgl. Bleicher, „Rez. Walter Kempowski“ (Anm. 8), S. 169.

auf dem Programm, und gerade Goetz greift den medienkritischen Topos ‚Fernsehen generiert Wirklichkeit‘ als Tatsache auf, mit der man arbeiten muß. Es geht nicht um ein Zurück zur Natur, sondern um Erfassung der vermittelten als eben der „wirklichen Wirklichkeit“. Der Authentizitätsanspruch (wohlgemerkt: nach Maßgabe des eigenen Mediums, dem der Schrift) läßt ‚die Medienwelt‘ aber als zweite Natur erscheinen – und den Unmittelbarkeitswillen als eine Art Rousseauismus zweiten Grades. Von daher erklärt sich vielleicht, warum die Trivialisierung des Fernsehens auch in den beiden anderen TV-Transkripten nicht so recht gelingt – der Effekt ist eher seine Transzendierung; wenn es darin ein kritisches Anliegen gibt, so ist es von der Faszination schwer zu unterscheiden.

Als letztes Ergebnis dieser mehr oder weniger flüchtigen Lektüre wäre also festzuhalten, daß die Transkribenten nicht nur *vom* Fernsehen, sondern auch drin sitzen. Um kurz vor dem Ausschalten noch einmal aus *Bloomsday '97* zu zitieren:

„**w[eibliche] S[timme] 1:** Hey, tut endlich was, anstatt rumzusitzen! Meine Pixel fangen an, auszufransen!

m[ännliche] S[timme] 1: Meine beste Freundin – gefangen in einem Fernseher!

w.S.1: Helft mir! Ich schwöre, ich werde nie wieder fernsehen, wenn ihr mich hier rausholt!

m.S.1: Das ist doch blöd! Ich stelle es einfach ab!

w.S.1: Nimm deine Finger weg! Oder willst du, daß ich für ewig verschwinde?

m.S.1: Tu es nicht! Du kannst doch nicht deine eigene Schwester ausschalten!

w.S.1: Bitte tut endlich was!

m.S.2: Ich war das nicht! Sie hat einfach nur zuviel ferngesehen! [...]“ (*Bloomsday '97*, S. 203)