

Rolf F. Nohr

Karten im Fernsehen. Die Produktion von Positionierung

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13091>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Nohr, Rolf F.: *Karten im Fernsehen. Die Produktion von Positionierung*. Münster: LIT 2002 (Publizistik 10). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13091>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0>

Rolf F. Nohr

Karten im Fernsehen

Die Produktion von Positionierung



Publizistik

LIT

Rolf F. Nohr

KARTEN IM FERNSEHEN

Publizistik

Band 10

LIT

Rolf F. Nohr

KARTEN IM FERNSEHEN DIE PRODUKTION VON POSITIONIERUNG

LIT

Bucheinbandgestaltung: Rolf F. Nohr

unter Verwendung von Standbildern der ARD, des WDR, der NATO, des DWD und der ASK

Buchgestaltung: © Roberta Bergmann, Anne-Luise Janßen, Tonia Wiatrowski

<http://www.tatendrang-design.de>

Satz: Rolf F. Nohr

© Lit Verlag Münster 2002

Grevener Straße / Fresnostraße 2 D-48159 Münster

Tel. 0251-23 50 91 Fax 0251-23 19 72

e-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Chausseestr. 128 / 129 D-10115 Berlin

Tel. 030-280 40 880 Fax 030-280 40 882

e-Mail: berlin@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de/berlin/>

Die Onlineausgabe dieses Buches ist deckungsgleich mit der 1. Auflage der Druckversion.

Das Redesign entspricht seitengleich der Original-Druckversion und ist identisch zitierbar

Die Onlineausgabe ist lizenziert unter einer Creative Commons "Namensnennung – Nicht-kommerziell – Weitergabe unter gleichen Bedingungen" 3.0 Unported Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.de>).



Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet die Druckversion dieser Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über

<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-8258-6372-7

Printed in Germany

INHALT

EINFÜHRUNG	7
EINLEITUNG	11
Fokussierungen	16
Soziale Praxis	18
Wissenssysteme	21
Raumstrukturierende Medien	22
KARTEN IM FERNSEHEN	26
Kursorische Geschichte der Medienkarten	36
Kontextualisierungen der Karten im Fernsehen: Flow	42
Logos	51
Trailer	57
Visiotyp und Blauer Planet	62
Bedeutungsproduktion	71
Nachrichten	77
Infographik	83
Hintergrundkarte	89
Insertkarten	97
Ideologische Setzungen	106
WETTERKARTEN	110
Zeichensätze	117
Nachrichtenkontext der Wetterkarte	123
NARRATION DER KARTE	126
Narratologie	127
Formatierte Erzählungen	134
Kommonsensuale Erzählungen	141
DIGITALE KARTEN	146
Intermedialität und Hybridität	146
Hybridkultur	148
Kartographie im Fernsehen als Intermedialität	152
Digitale Kartographie als Hybridisierung	156
Digitale Kartenflüge	175

KARTOGRAPHISCHE REPRÄSENTATION	182
Perspektive und Horizont	188
Lesweisen des Wetterflugs	195
Kartenflug als Transparenzillusion	201
DIE PRODUKTION VON POSITIONIERUNG	205
Raumkonstruktion und konstitution	207
Mentale Modelle	209
Kognitive Raumkarten	213
Kartographie und kognitive Karten	220
Medien und mentale Karten	229
Raumerfahrung	232
Kognitive Karten: Produktion subjektiver Positionierung	243
Subjektposition	250
TOPOGRAPHIEN DES FERNSEHENS	264
Raummedium oder Identitätsmedium ?	266
Global-Lokal-Nexus	268
Global Village vs. Wohnzimmer	273
ANDERE RÄUME – ANDERE KARTEN	278
EPILOG	290
LITERATURVERZEICHNIS	293

Der Blick gleitet als Vogelperspektive über eine leicht gewellte, grün-braune Topographie. In der Bildmitte schließt sich der Horizont, der Untergrund trifft auf eine grauweiße Wolkendecke. Das unsichtbare (Kamera) Auge scheint sich unterhalb der Wolkendecke weiterzubewegen, Regen streicht immer wieder von oben nach unten durchs Bild. Vertraut anmutende Gebäude überziehen den unifarbenen Untergrund, versehen mit Städtenamen. München, Nürnberg, Erfurt, Hannover ziehen vorbei, markieren Punkte auf einer Karte oder einer Reise. Der Flug endet, in der Ferne Hamburg. Dazu eine Stimme: »...Bayerns Landeshauptstadt unter grauem Himmel. Aber trocken. So bleibt es zunächst bei unserer Weiterreise. Es wird trister, und über Franken geraten wir richtig hinein ins Regenwetter. Auch über dem Main fallen Tropfen. Ebenso über dem Thüringer Wald. Und auch am Zielort Hannover gibt es nasse Füße...«

Die ntv Börsennachrichten: Hinter der Moderatorin bildfüllend ein stilisierter Globusausschnitt, auf Europa zentriert.

Ein RTL Trailer: auf blutrotem Hintergrund entfaltet sich aus einer stilisierten Weltkugel das Schiffbild »Der große TV Roman«.

Eine sich langsam drehende Weltkugel in schwarzem Raum. Der nordamerikanische Kontinent kommt ins Bild, innerhalb der USA sind die Grenzen der Bundesstaaten und einige Städte zu erkennen. Während der Globus dichter ins Bild rückt, ihn ausfüllt, dreht sich der Bilduntergrund weiter, der Ausschnitt streift über den Atlantik, über Afrika und ins Mittelmeer. Dort verharrt der Blick, aus dem amorphen, undifferenzierten Untergrund schälen sich die Ländergrenzen Serbiens, des Kosovos, Mazedoniens, Albaniens und Montenegros. Der körperlose Blick richtet sich auf einen animierten Flottenverband in der Adria, zentriert ihn, lässt ihn bildfüllend werden; ein US-Kreuzer startet eine Rakete. Der Blick wechselt nun in den Gefechtskopf der Rakete, der Flug beschleunigt sich, führt den Betrachter im rasenden Tiefflug über die Landschaft Ex-Jugoslawiens und endet mit der Explosion über Belgrad in einer weißen Überblendung. Im Off kommentiert der Sprecher die Lage im Kosovo und die Notwendigkeit der amerikanischen Intervention.

Die Erdkugel vor schwarzem Hintergrund. Von vorne gleitet lautlos eine Kreditkarte auf sie zu, dringt auf Äquatorhöhe in den Globus ein. Im Off eine sonore Stimme: »Weltweit Bargeld... Mastercard«.

Auf Pro7 ein Sendertrailer – aus einer Wundertrommel-Animation schält sich eine Erdkugel und bildet mit der enger werdenden Kadrage das Senderlogo.

EINFÜHRUNG

Diese Arbeit beginnt mit Beobachtungen einer normalen Fernsehwoche im Mai 1999. Dem aufmerksam gewordenen Auge offenbart sich plötzlich eine wahre Invasion von televisuellen Texten in Form von topographischen Artefakten. Karten, Kartographien, Bilder des blauen Planeten und virtuelle, pseudodreidimensionale Raumflüge erscheinen dem einmal aufmerksam gewordenen Zuschauer überall. Nicht nur in den Nachrichten und Wetterberichten, auch auf der Ebene von Senderlogos, Trailern, Werbung oder im corporate identity Design argumentiert der ›ewige‹ Text des Fernsehprogrammes mit Raumbildern. Die Kartenformen erscheinen einmal als dominante Setzungen und Markierungen, einmal als Marginalien und Fussnoten, sie erscheinen als Texte und Bilder. Woher kommt die Ballung dieses visuellen Kanons? Wie entfalten diese Elemente ihre Bedeutung? Was ist der Stellenwert der Kartographie für Macher und Rezipienten von Fernsehen? Wie wirken die Karten auf den Einzelnen und wie wirken sie mit am Verständnis und Gebrauch des Fernsehens? Wie interagieren die beiden Mediensysteme, nämlich die Kartographie als historische und tradierte kulturelle Praxis und das Fernsehen als (transitorisches) Leitmedium miteinander? Und vor allem, als grundlegende Fragestellung dieser Arbeit: wie produzieren Karten im Fernsehen Positionierung?

Das Fernsehen postuliert das globale Dorf. Es ist ein Medium, das globale Wirksamkeit entfalten möchte, das als raumwirksam betrachtet wird, das uns – im Sinne eines ›merkwürdigen‹ Realismuseffektes – ein ›Fenster zur Welt‹ sein will. Wie geht ein solches Medium mit den Bildern von Raum, also den Karten und Kartographien, den Globen und Satellitenbildern um? Welche Bedeutung produzieren diese Bilderformen, wie werden sie vom Zuschauer angeeignet? Wie positioniert sich das Subjekt zum Fernsehen, wo verortet das Fernsehen das Subjekt? Und natürlich wird auch und zuerst zu fragen sein, wie das Fernsehen die Karten benutzt: welche Narrationen produzieren sich am Einsatz der Kartographie? Welche Kontexte prägen das Bild des Raumes im Fernsehen? Inwieweit wird die Grundfunktion der Karte, nämlich ihren Leser zu orientieren, im Fernsehen verwirklicht? Welchen Stellenwert hat die Karte im Fluss der Bilder, wieso scheint sie vor allem im Kontext der Selbstthematisierung der Sender (Logos und Trailer) und der Nachrichten (Hintergrundkarte und Wetter) aufzutauchen?

Noch einmal: diese Arbeit will sich mit dem Phänomen Kartographie im Fernsehen auseinander setzen. Der dabei gewählte Weg führt nicht über Statistik und quantitative Auswertung zu einem verallgemeinerbaren Ergebnis. Diese Arbeit will vielmehr den Bedeutungsproduktionen, Her- und Ableitungen, den Aufladungen und Leerzeichen der Kartographie im Fernsehen nachgehen. Grundthese soll dabei sein, dass das Fernsehen eine Alltagspraktik ist, dass die Analyse von Fernsehen auch und immer zugleich eine Analyse der sozialen Praktiken der Aneignung, des

Gebrauchs und der Bedeutungsproduktion ist. Am Beispiel der Fernsekartographie soll so letztendlich über das Fernsehen an sich nachgedacht werden, aber auch über Strategien des Raumverstehens durch das Subjekt ebenso wie über die Raumstrukturierung durch das Medium selbst. Weniger die Frage nach dem geographischen, meteorologischen oder kartographischen Inhalt soll im Mittelpunkt stehen, sondern vielmehr die Frage nach den Bedeutungen, Diskursen und Ideologien der Kartenbilder. Karten sollen als signifikanter Teil einer visuellen Kultur betrachtet werden, die einerseits aktuell eine hohe Wirkungsmächtigkeit entfalten und andererseits in einer Reihe von Entwicklungen und Referenzsystemen stehen.

Diese Arbeit will ihren Wert aus dem Synthetisieren und (Re-)Kombinieren von Ansätzen und Reflexionen gewinnen, aus der Anwendung verschiedenster theoretischer Positionen auf ein Materialfeld, das in der fernsehwissenschaftlichen Beschäftigung bis dato weitgehend unberücksichtigt geblieben ist. Aber gerade an diesen unbeachteten Formen, den Marginalien im Bilderfluss des Mediums, lassen sich meines Empfindens nach exemplarisch Haltungen und Strukturen ablesen. Um dies zu gewährleisten, verpflichtet sich diese Arbeit auch der (heuristischen) Dreiteilung, ihre Analyseobjekte unter den Perspektiven der Funktionen in der Produktion, als ›singuläres‹ Produkt und im Kontext der Rezeption zu berücksichtigen (vgl. dazu Hepp 1999, 109). So verstanden wird sich auch fast zwangsläufig ein Verständnis einstellen, die eigentliche ›artefaktische‹ Karte zugunsten eines eher umfassenden, kommunikativen und interagierenden Aufschreibesystems ›Raumbeschreibung‹ aufzugeben.

Unter diesen Vorannahmen lässt sich also die Frage nach der Produktion von Positionierung als Kern dieser Arbeit präzisieren. Positionierung wird so verstanden als Grundfunktion jeder Karte beziehungsweise des kartographischen Systems im Ganzen, nämlich ihren Rezipienten zu orientieren und ihm Aufschluss über seine Position zu vermitteln. Dadurch wird die Produktion von Positionierung aber auch erkennbar eine Funktion des subjektiven und gesellschaftlichen Wissens. Die Frage nach den Wissensbeständen, den Einflussnahmen und Kontexten dieses Wissens macht schon deutlich, dass Karten viel mehr sind als ›nur‹ pragmatische Orientierungshilfen. Der Produktionsbegriff verweist daher auch auf eine Ebene der Reflexion, Karten im Fernsehen als Teil eines konsumatorischen und ideologischen Systems zu begreifen, innerhalb dessen Karten als Waren hergestellt, zirkuliert und artikuliert werden. Die Produktion von Positionierung oszilliert somit zwischen den (inner)subjektiven Momenten der Produktion von raumverhaftetem Wissen und den sozialen Momenten der Herstellung von ideologisierten Raumkonzepten.

EINFÜHRUNG

Diese Arbeit ist eine überarbeitete und gestraffte Version meiner Dissertationsschrift (Nohr 2002) am Institut für Film- und Fernsehwissenschaften an der Ruhr-Universität Bochum. Mein Dank gilt Wolfgang Beilenhoff, Hartmut Winkler und Peter M. Spangenberg für konstruktive Kritik in verschiedenen Phasen des Projekts. Ebenso den Bochumer Kolleginnen und Kollegen, namentlich Markus Stauff und Ralf Adelman für Hilfe, Rückhalt und Diskussion. Ebenso haben Wolfgang Settekorn, Matthias Thiele und Wilhelm Trapp durch Anregung und Diskussion meine Argumentation weiter gebracht. Nicht unerwähnt bleiben darf die Unterstützung meiner Arbeit durch die Körber-Stiftung und das Engagement des Deutschen Wetterdienstes (Offenbach). Ein letzter Dank an Nicole – neben anderem – für Interpunktion.

EINLEITUNG

So schreibt, sein Lebenswerk resümierend, der Baseler Kartograph und Professor für Hebraistik Sebastian Münster.¹ Bestrebt, eine möglichst exakte und detailgetreue Gesamtkarte erstellen zu können, rief er 1528 in Ingolstadt alle deutschen Gelehrten auf, geographische Angaben und detaillierte Beschreibungen ihrer Heimat an ihn zu senden. Um möglichst der gleichen Beschreibungsgrundlage entsprungene Berichte zu erhalten, legte er seinem Aufruf die »Anleytung wie man geschicklich eyn umbkreys eyner Statt beschreiben soll« bei. Diese Arbeit dürfte, zumindest für Mitteleuropa, eine der ersten und umfangreichsten Versuche zur Vereinheitlichung der geographischen Wissenschaft darstellen (Kupçık 1980, 110). Bei genauerer Lektüre und gleichzeitiger Betrachtung einer Münsterschen Karte wird aber weit mehr über Kartographie und Raumverständnis offensichtlich als lediglich eine wissenschaftshistorische Würdigung. Zunächst wird deutlich, dass eine Karte kein isolierbares Artefakt darstellt, sondern im Kontext von Herstellung und Rezeption steht. Die reine Karte bedarf einer »Anleytung« zu ihrer Herstellung, bevor sie ein »trefflich nutz ding« werden kann. Und selbstverständlich dient sie nicht nur der Orientierung des Einzelnen (»...nimm für dich die tafel...«), sondern verweist auch auf ein epistemologisches Paradigma, dem historischen Wissensbestand ihrer Herstellung. Die Karte spricht ihr *Welt-Wissen* aus, gleichzeitig verschweigt sie aber auch das Nichtwissbare (beispielsweise Nordamerika). So wird sie zu einem beredten Zeugnis eines Wissens über und einer Vorstellung von Raum, sowohl in seiner konkret vorgestellten Ausdehnung (»...den Rhein hinab... bis an das Meere...«) als auch in seiner abstrakten Konzeption (»Orient... Okzident... Mittag«). Sie orientiert den Benutzer ebenso, wie der Hersteller dessen Positionierung wünscht. Und gleichsam fällt in der Betrachtung der Weltkarte von 1532 (s. Abb.1) die Durchdringung verschiedener kommunikativer Systeme in der Abbildung der Welt auf: Das graphische Bild der Welt steht fast gleichberechtigt neben den Elementen des (textuellen) Beschreibens und des bildlichen Narrativisierens. Textuelle Kartenlegende und ausschmückende Legendenbilder umranken und durchdringen die wissenschaftliche Abbildung der Welt.

Hie wird dir noth seyn, daß du offt und viel anschauest die Tafel Europe und'd Länder gelegenheit wol in dein Kopf fassest: dan es ein trefflich nutz ding ist, so der Mensch weißt, wo hinaus ein jetlich Landt gelegen ist, ob es gegen Occident od'Orient oder mittag hinaus sein Lager habe. Hie wirstu sehen, daß einer zu Basel oder Mentz in einem Schiff sitzen mag und fahren bis zu St. Jacob in Hispaniam. Fragst du, wo muß er dann hinausfahren, antwort ich: nimm für dich die Tafel Europe..., so sihest du, daß er den Rhein hinab fahren kann, biß an das Meere, darnach fahret er zwischen Flandern und Engellandt der Normandie zu und darnach fürbaß in Hispaniam.

Sebastian Münster

¹ zit. nach Zahn/Kleinschmidt 1995, 154

Die Karte ist kein *Ab-Bild*, sondern ein diskursives, mehrstimmiges Kommunikationssystem, das sich im Wesentlichen mit der Beschreibung der Welt (*geographia*) und des abstrakten Raumverständnisses (*cosmographia universalis*) beschäftigt. Sie ist nicht mehr eindeutig zuordenbar: Zeigt sie die Welt als Text oder als Bild, was genau repräsentiert sie? Münsters Blick auf die Welt ist mehrfach gebrochen. Er will orientieren, positionieren, objektivieren, rückt die Perspektive des in-der-Welt-seienden Menschen in den Mittelpunkt. Aus der Beschreibung seines Augenfeldes, seines Umweltraumes, der erlebten Landschaft extrapoliert und addiert der forschende Mensch das Bild der Welt als Ganzes. Was er nicht sehen kann, davon schweigt er, somit radikale Epistemologien vorwegnehmend, nur um sie auf einer weiteren Ebene zu unterwandern. Denn keineswegs ist ihm die Welt die Summe ihrer Tatsachen, das Schweigen der Karte füllt er mit den Phantasien, Legenden und Mythen einer diskursiv-historischen Kultur. Seine reale Welt ist ihm – fast buchstäblich-bildlich – das Zentrum in einer ›legendären‹ und imaginären Welt. Der abstrakte Raum ist eingebettet in eine mythische Landschaft. Kartographie steht hier weniger für ein *Sehen der Welt*, sondern vielmehr für ein *Sehen der Welt als...* ein. Kartographie ist bei Münster keine objektive Verbildlichungsstrategie, sondern ein von darstellenden und ideologischen Parametern



Abb.1: Erdkarte, Sebastian Münster, 1532

durchzogenes Abbildungssystem.◀2 Die Karte spiegelt nicht die Welt, sie ist Sinnbild oder Repräsentation des Welt Bildes. Die ›naive‹ subjektive und gesellschaftliche Anschauung der Kartographie, nämlich ein Grundbedürfnis nach Orientierung und Information zu erfüllen, ist nur eine Ebene der Repräsentation. Positionierung selbst ist ebenso nur in einer ersten Ebene ein tatsächlich räumlich-geographischer Wunsch nach Verortung im Raum. Darüber hinaus steht die Idee der Positionierung auch für einen (kognitiven) Handlungsprozess der subjektiven und diskursiven Seinsbestimmung, der Selbstbestätigung nicht nur im Raum sondern auch in der Zeit; schlicht: im Sein. Karten sind also per se hochgradig aufgeladenen Metaobjekte, die spezifischen Abbildungsstrategien unterworfen und bewussten oder unbewussten nichträumlichen Einschreibungen und Bedeutungsaufloadungen interdependent sind. Die Karte ist aber nicht nur aus sich selbst heraus oder durch ihren Produzenten aufgeladen, sondern auch für Aufladungen und Durchdringungen durch andere, weniger deutlich verort und lokalisierbare diskursive◀3 Strömungen offen. Karten sind insofern auch prinzipiell ideologisch und damit (auch) normativisierbare und funktionalisierbare Systeme.

-
- 2► Hier schreibt sich – übergreifend und auf das gesamte Feld verweisend – das Grundproblem der *kartographischen Generalisierung* ein. Die Abbildung der dreidimensionalen Welt in einem zweidimensionalen Bild ist zwangsläufig ein Prozess, der Entscheidungen zur Reduktion, Auslassung, Interpretation und Verkürzung erzwingt. Die Person oder Institution des Kartenherstellers rückt ins Augenmerk, tritt aus dem Verborgenen hervor. Unterstellen wir dieser Autorenschaft, dass sie bewusst oder unbewusst intentionale Einflüsse ihres Kontextes, ihres politischen, sozialen und ökonomischen Umfeldes in diese Entscheidungsleistung mit einbeziehen, so wird deutlich, wie sehr die Karte als Modell von ihrem Hersteller abhängig ist. Gerade an einer Figur wie Sebastian Münster oder – noch deutlicher – dem ›Gründungsvater der deutschen Kartographie‹ Gerhard Mercator wird dies erkennbar. Auf der einen Seite präsentiert Mercator sich als Universalgelehrter und Hofkosmograph, ein Mensch zwischen den Polen von wissenschaftlicher und politischer Macht auf der Suche nach Universalien. So fungiert er als das Urbild des zweckfreien Wissenschaftlers, der Grundlagenforschung, lediglich institutionell und finanziell eingebunden in ein wissenschaftlich-politisch-ökonomisches System. Auf der anderen Seite erscheint Mercator als ein ›Patenthalter‹ der Mercatorprojektion als paradigmatischem Abbildungsverfahren, hochgradig eingebunden in ein System der ökonomischen Potenzierung, sei es als Begründer einer erfolgreich vermarkteten Produktlinie (dem »Mercatoratlas«), sei es als Schöpfer eines Kolonialisierungswerkzeugs, eines Erschließungsinstruments neuer Märkte (vgl. Thiele 1995, 29). So stellt sich die Figur des Gerhard Mercator auf der Scheidelinie zwischen den Zeitaltern dar: Auf der einen Seite Kartograph für Karl V. als letztem Kaiser des Mittelalters, auf der anderen Seite als marktwirtschaftlich orientierter Produzent der Aufklärung. Diese Polarität der Figur Mercator fixiert John Fiske an der vollzogenen Namensänderung von ›Cremer‹ nach ›Mercator‹. Durch die Änderung verdichtet er eine zweifache Repräsentation: zum einen durch die Latinisierung seines Namens eine Koppelung an intellektuelle Diskurse, durch die assoziative Nähe von ›Mercator‹ zu ›merchant‹ (wie auch ›Cremer‹ zu ›Krämer‹) eine Koppelung an den ökonomischen Diskurs (Fiske 1993a, 157f).
- 3► Ich beziehe mich in der Verwendung des Diskursbegriffes auf eine Denkungsweise, in der dem Diskurs nicht nur die Summe der symbolischen und materiellen Praktiken, sondern zusätzlich dazu auch außersymbolische Praktiken (im Sinne der sozialen Praktiken) enthält (vgl. dazu exemplarisch Winkler 1999, 45f).

Ein Nachdenken über moderne Kartographie muss fast zwangsläufig auch zur Frage nach der Distribution der Kartographie gelangen. Und eine Form dieser Distribution ist das Fernsehen. Eine nur auf die Kartographie bezogene Historiographie und Analyse würde die Karte zwar vorrangig als Medium⁴ begreifen, die Spezifika der Medialität selbst aber weit außer acht lassen. Karten sind eben nicht nur Repräsentationen räumlicher wie nichträumlicher Bedeutungen, sondern auch Teil eines Mediensystems, das zunächst auch unabhängig seiner Inhalte ebenso Bedeutungen produziert. Ein Nachdenken über die Zirkulationen gesellschaftlicher Wertesysteme am Beispiel der Kartographie darf letztlich die Spezifika des Trägersystems dieser Kartographie nicht unberücksichtigt lassen.

Generelle Fragestellung der Argumentation ist somit die Bedeutungsproduktion durch, zum anderen die individuellen Leseweisen von Karten im Fernsehen. Das bindende Glied dieser Doppelklammer ist das als (im weitesten Sinne) aktiv postulierte Subjekt.⁵ Daraus resultiert die konkrete Untersuchung einerseits des (vorrangig: nichttopographischen) Gehalts von Fernsehkarten, und zum anderen die individuelle Rezeption (also die Aneignungsformen von kartographischen Raumbildern). Da sowohl das Objekt der Untersuchung selbst (die Karte) als auch das Medium selbst (Fernsehen) vielfach von differenten Aussagesystemen durchdrun-

4► Ich sehe mich an dieser Stelle natürlich mit dem Problem konfrontiert, eine eigentliche Definition des Begriffes ›Medium‹ leisten zu müssen. Jenseits eines Ausschlusskriteriums, nämlich der Annahme, dass eine Definition des Mediums lediglich über die Topoi der Massenhaftigkeit und der Reichweite, oder über ästhetische Konfigurationen zu leisten sei, kann an dieser Stelle vielleicht die These stehen, dass ein Medium ist, »...was für und zwischen Menschen ein (bedeutungsvolles) Zeichen (oder ein Zeichenkomplex) mit Hilfe geeigneter Transmitter vermittelt, und zwar über zeitliche und/oder räumliche Distanzen hinweg« (Bohn/Müller/Ruppert 1988, 10; zit. nach Müller 1994, 127). Aber selbst diese weit gefasste Definition kann nicht als definitorische Basis dienen, betont sie doch beispielsweise eher die verbindende Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt und nicht die ebenso zu konstatierende Trennung derselben im Medienbegriff (vgl. Ochsner/Hoffmann 2000, 410f). Am pragmatistischsten lässt sich das ›Dilemma‹ des ungeklärten Begriffs vielleicht durch den Kittlerschen Ansatz überbrücken, den Begriff des Mediums als Aufschreibesystem zu paraphrasieren. Aufschreibesystem bedeutet ihm nicht nur eine Umfassung des instrumentellen Charakters der Werkzeuge, sondern auch »das Netzwerk von Techniken und Institutionen [...], die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben« (Kittler 1993, 519); und dies eben – in meiner Leseweise – nicht nur im Sinne eines medialisierbaren Kommunikats, sondern im Verständnis einer Bedeutungsmaterialisation. Eine so umrissene Begrifflichkeit von Medium meint im Folgenden dezidiert nicht eine über ihre Materialität oder technisch, ›hardware-orientiert‹ definierte Objektklasse, sondern genereller einen Bedeutungsträger im reaktiven Interagieren zwischen Produzent und Rezipient..

5► Dass Rezeption primär ein aktiver Prozess ist, ist als verkürzte Aussage sinnvoll, theoretisch-analytisch jedoch genauer zu differenzieren. »Aktivität‹ der Rezeption muss also als eine bedingte und deshalb vermittelte aufgefasst werden. ›Passivität‹ dürfte dabei das eine (und praktisch nie erreichbare) Extrem auf der Bandbreite der Möglichkeiten abgeben. Zudem ist die Konfrontation von Aktivitäts- und Passivitätspostulaten theoretisch insofern gegenstandslos, als beide Paradigmen gänzlich unterschiedliche Gegenstände konstruieren: Konzepte ›starker‹ Medien beschäftigen sich mit medialen Strukturen, sei es ihre institutionelle Verfasstheit, ihrer Ökonomie oder ihrer Programme und Sendungen« (Müller/Wulff 1997, 172).

gen ist, scheint nur eine interdisziplinäre Herangehensweise, oder zumindest ein Argumentieren auf der Grundlage verschiedener Paradigmen sinnvoll. Zu erwartende Brüche und Diskontinuitäten werden in Kauf genommen.

Bei der Überführung des Mediums Kartographie in das Medium Fernsehen findet – so die These – eine progressive Hybridisierung statt.◀6 Die Überschneidung der beiden Linien ›Fernsehen‹ und ›Kartographie‹ ist nicht additiv; der entstehende Hybride *Fernsehkartographie* setzt eine spezifische – und im Folgenden zu reflektierende – Bedeutungsproduktion frei. Als Konsequenz der Hybridisierung muss davon ausgegangen werden, dass darstellungs- und rezeptionsspezifische Postulate der reinen Kartographieanalyse nur eingeschränkt angewandt werden können, da sich in der Hybridisierung das transferierte Medium verändert. Ziel ist es also, diese – vielleicht vage als ›synergetisch‹ zu bezeichnenden – Effekte des Hybridisierungsprozesses zu analysieren. Hybridisierung kann somit nicht als ein rein struktureller, medienapparativer Verschmelzungsprozess verstanden werden, sondern muss auch als rezeptionsseitige Produktion angenommen werden. Ein besonderes Augenmerk muss in diesem Betrachten daher zweierlei finden: einerseits das kognitive und relationale Subjekt, das die Hybridisierung und ihre Bedeutungsverschiebungen rezeptionell aneignet, andererseits aber auch die eher strukturelle Hybridisierung von sowohl in der Kartographie als auch im Fernsehen selbst angelagerten Formen und Bedeutungsstrukturen. Nicht nur deswegen wird im Folgenden ein perspektivischer Spagat zu leisten sein: Es soll das (kognitive) Subjekt selbst in seiner prozessualen Interaktion mit der Fernsehkarte neben dem gesellschaftlichen Subjekt als Rezipient im Feld zwischen Medieninteraktion und gesellschaftlicher Kommunikation im Augenmerk stehen. Wenn wir den Produktionsbegriff von Positionierung in dem Sinne verstehen, dass Produktion immer ein Prozess sowohl der zugrundeliegenden Struktur wie auch des konsumierenden und aneignenden Einzelnen ist, so wird deutlich, dass eine Analyse dieser Positionierungsproduktion beide Ebenen zu berücksichtigen hat. Im weitesten Sinne könnte also die Betracherperspektive aufgespalten werden in das kognitive Individuum und das gesellschaftliche Subjekt. Weniger soll hierbei eine Unterscheidung in *res cogitans* und *res extensa* als Begründung dienen, sondern die Überlegung, ein – wie auch immer geartetes – ›aktives Subjekt‹ als doppelt perspektivierbar anzunehmen. Vielmehr kann hier eine Nähe zum

6► Gegen die populäre Verwendung des Begriffes Hybride möchte ich dezidiert die von McLuhan (1992 [1962]) etablierte Verwendung stellen. Er analysiert beispielhaft an dem Zusammengehen von oraler und schriftlicher Kultur die Energien und Reaktionen des entstehenden neuen Kommunikationssystems und zeigt dabei einerseits, dass das Zusammenfallen nicht als additiver Prozess, sondern als ›Bedeutungsexplosion‹ betrachtet werden muss. Andererseits betont er, dass gerade im Zusammengehen zweier Medien die Strukturmerkmale beider Medien besonders deutlich hervortreten: »Der Augenblick der Verbindung von Medien ist ein Augenblick des Freiseins und der Erlösung vom üblichen Trancezustand und der Betäubung, die sie sonst unseren Sinnen aufzwingen« (ebd. 73.)

Anschauungsbegriff abgeleitet werden, die sich aus der Modellhaftigkeit und der konzeptuellen Analogiebildung der mentalen Modelle speist. Absichtliches Sehen und die daraus resultierende deutliche Wahrnehmung scheint im anschauungsbegriff als Wechselspiel zwischen Wahrnehmung und Vorstellung. Mit dieser Parallele wird aber auch mein eigentlicher Punkt dieser Argumentation betont: der Kern der Anschauung ist ein zutiefst subjektiver, hochgradig individueller Punkt. Diese Doppelung (oder innen-außen Dichotomie) beruft sich einerseits auf die mentale Aktivität des handelnden Subjekts, wie es beispielsweise der Kognitivismus beschreibt, zum anderen auf die Konzeption des gesellschaftlichen Subjekts, wie es aktuell im Kontext (post-)strukturalistischer und diskursanalytischer Ansätze diskutiert wird. Die zweite Linie der Hybridisierung jeweiliger Bedeutungsproduktionen von sowohl Fernsehen als auch Kartographie wäre insofern wiederum über das Subjekt integriert. Es ist dies die Frage nach den in beiden Medien selbst angelegten Diskursstrukturen, Machtpraktiken und Aussagesystemen.

Fokussierungen

Die Reflexion des Hybridisierungsprozesses von Karten und Fernsehen bedarf aber eines geschärften Blickes für den Kontext und seine Rückbindung in gesellschaftliche, soziale und mediale Strukturen. Nicht Binnenanalyse, sondern Ethnographien, *dichte Beschreibungen* (Geertz 1983) scheinen zur Umfassung des Topos angezeigt. Entscheidender ist aber, dass für die beiden Verdichtungspunkte dieser Arbeit, nämlich *Karte* und *Fernsehen*, eine materialistische, objektorientierte Betrachtungsweise ausscheidet. Fernsehen kann nicht produktiv am technischen Artefakt, an der rein apparativen Anordnung festgemacht werden. Fernsehen als Konglomerat aus Sendung, Sender, Apparat, verstreuten Zuschauern (mit Fernbedienungen) bildet ein dynamisches Beziehungsgeflecht ohne abgeschlossene distinkte Einheiten, innerhalb dessen in einem komplexen und oftmals oszillierenden Rückkoppelungsgeflecht Bedeutungen an Artefakten wie den Karten produziert werden. Nicht unähnlich in der Kartographie: Auch hier ist nicht von eindeutigen und linearen Dependenz auszugehen, sondern, wie einführend angerissen, ebenso von einer Vielzahl von Abhängigkeiten und Beeinflussungen. Ebenso ist die Kartographie selbst nicht ausschließlich über das distinkte und enthistorisierte Objekt Karte analysierbar. Vorausgeschickt sei aber bereits hier die Einschränkung, dass sich diese Arbeit in ihrer Beschränkung eher dem genealogischen als dem archäologischen Zugang widmen wird.◀7 Es sei aber dennoch angedeutet, dass

7▶ Vage orientiert an der von Michel Foucault (1992 [1977]) vorgegebenen Linie der theoretischen Dialektik von Genealogie (Forschung nach Folge und Verwandtschaft) und Archäologie (Rückschluss vom Heute auf das Gestern).

das Nachdenken über die Etablierung von aktuellen Selbstverständlichkeiten nicht zuletzt auch eine historische Perspektive mit einschließt, was gleichermaßen für ›das‹ Fernsehen gilt.

Karten sollen also nicht als hermetische Objekte angesehen werden, sondern als Teil einer relationalen Beziehung zum Subjekt analysiert werden. Somit ist es notwendig, den Prozess der Interaktion zwischen Karte bzw. kartographischer Information einerseits und dem rezipierenden Subjekt andererseits näher zu bestimmen. Es ist daher offensichtlich, dass die Bestimmung eines Kulturverständnisses – als dem Kontext dieser Interaktion an Gewicht gewinnt. Denn selbstverständlich ist die Überführung der Karte ins Fernsehen kein singuläres Phänomen, sondern Teil eines komplexen Wirkungszusammenhangs – der Handlungsrahmen ist die Kultur, das Handeln des Subjekts individuelle, kulturelle und soziale Praxis.

Kartographie ist eine tradierte und historische kulturelle Praxis, Fernsehen ein Leitmedium. Die Interaktion dieser Diskurse setzt spezielle Aussagesysteme und Bedeutungsproduktionen frei. Interessant sollte in der Analyse des aktuellen Bilderprogrammes Fernsehen sein, den parallel stattfindenden gesellschaftlichen Veränderungen des Raumbegriffes und des Raumbildes im Medium nachzuspüren. Dabei scheint die Kategorie *Raum* sowohl im sozialen wie auch im medialen Feld eine hervorgehobene Kategorie zu sein. Ob sich diese Korrelation von Veränderungen sowohl des Wahrnehmungsfeldes Raum wie auch des Raumkonstitutivums Fernsehen auf einen Binarismus wie »global flow versus local viewing« (vgl. Crang 1998, 93) reduzieren lässt, wird zu diskutieren sein.

Es wird so vielleicht aber auch deutlich, dass es im Folgenden nicht um monokausale und binarische Beschreibungen von Wirkungszusammenhängen gehen kann. Interaktion zwischen Medium und Rezipient, zwischen Welt und Subjekt ist immer ein oszillierender, sich rückkoppelnder Prozess der beständigen Fluktuation und des Austausches. Die Produktion von Bedeutung durch den Medienhybriden Fernsehkartographie auf den Ebenen von Gesellschaft und Subjekt kann somit weder abgeschlossen noch umfassend dargestellt werden. Sowenig der Versuch eine vollständige Ergründung der Tiefenstrukturen zum Ziel haben kann, sowenig kann die angestellte Reflexion als exemplarisch für das gesamte Mediensystem betrachtet werden. Trotzdem sollen beide Linien zumindest angedacht werden: wie lässt sich die Wirkung von Karten im Fernsehen begreifen? Welche allgemeinen Medienhandlungen kommen dabei zum Tragen?

Soziale Praxis

Beginnen wir mit der fundamentalen und verbindenden Ebene unserer disparaten Gegenstände – der Kultur. Dass es mir bei der Bestimmung von Kultur nicht um die materielle Verfasstheit von Kultur geht, scheint aus der gestellten Aufgabe selbst zu sprechen. Kultur kann als die »sinnhafte Dimension des Sozialen« aufgefasst werden. Diese – zunächst noch rudimentäre – Definition Hörnings (1997, 31f) grenzt sich vor allem ab gegen ein reduktives Verständnis von Kultur als Summe von Sinnstiftungen und Deutungsmustern durch symbolische Zusammenhänge. Hörning kritisiert an diesem semiotischen Kulturbegriff die mangelnde Klärung des Verhältnisses von Sinn und Praxis (ebd., 32f). Es erscheint so, als würde sich die soziale Welt als Text erschließen, als Zusammenhang von Zeichen und Regeln, Semantiken und Deutungsmustern. Ein so konzipierter »Kulturalismus«, wie er beispielsweise von Clifford Geertz (1983) vertreten werde, übersehe die Pragmatik der Hervorbringungen, Zirkulationen und Neudeutungen von sozialen Mustern. So fände das Kontingente, Zufällige und die daraus resultierenden möglichen Gegenlesweisen und Umdeutungen in einem semiotischen Kulturalismus keinen Platz.

Dieser eher vage zu nennende Versuch gibt eine Richtung vor, die immateriellen Werte des Feldes Kultur dienlich zu benennen. Steven Greenblatt (1995) selbst leitet aus einem ähnlichen, »immateriellen« Verständnis eine Umfassung von Kultur als Polarität von Restriktion und Bewegung ab (ebd., 48f). So sieht er das Ensemble von Überzeugungen und Praktiken, die in ihrer Gesamtheit eine Kultur bilden, als umfassende disziplinäre und beschränkende Kontrolltechnik der Konformitätsbildung, die aber andererseits auch Bewegungen zulassen muss:

Ohne Bewegungen sind Beschränkungen praktisch bedeutungslos, nur durch Improvisationen, Experiment und Austausch lassen sich kulturelle Grenzen errichten (ebd. 53).

Dieses Verständnis von Kultur als Dichotomie zwischen eingeschriebener Macht und Zirkulation von Bedeutung führt zu einem dienlichen, wenn auch nicht »definitorischen« Begriff der Kultur. Von besonderem Interesse für mein Unterfangen ist dabei sicherlich die räumliche (oder besser: topologische) Dimension der Kultur. Dabei geht es mir nicht vordergründig um die räumliche Erstreckung von Kultur, sondern viel eher um räumliche Sinnstiftungen durch Kultur: »how cultures make sense of space« (Crang 1998, 2). In einem solchen kulturgeographischen

8 ▶ »Der Kulturbegriff, den ich vertrete [...], ist im Wesentlichen ein semiotischer« (Geertz 1983, 9). Dabei zeigt sich jedoch im Folgenden, dass der von Geertz gewählte Kulturbegriff weitaus flexibler ist, als die »semiotische« Definition zunächst unterstellt. So zielt seine anthropologische Analyse von sozialen Handlungen und Praktiken m.E. nicht auf eine Idee einer symbolisch determinierten Ausdrucksform, wie von Hörning (1997, 32) impliziert.

Verständnis wird der Raum und die Landschaft zu einem Einschreibungsort kultureller Bedeutungen und Praktiken, zu einem Palimpsest kultureller Entwicklung und Diffusion. So formt sich aber auch ein anderer Begriff der Geographie als analytischer Wissenschaft. Geographen wie Neil Smith (1996), Edward Soja (1989) oder Irit Rogoff (1992), Denis Wood (1992) und J. Brian Harley (1990; 1992) etablieren mit den *Postmodern Geographies* **9** ein Verständnis der Geographie als im weitesten Sinne diskursiv-topologisch-kognitiver Systeme, welches sich mit den Verbindungen zwischen Subjekt und Ort auseinander setzt und dabei nicht nur die diskursive Positionierung des Subjekts neu bewertet, sondern auch Blickpositionen, Differenzstrategien, Kontextualisierungen in Raum und Zeit und intelligible Artikulationen mit integriert (vgl. Rogoff 1996, 72). Auch der linguistic turn hinterlässt in dieser Auseinandersetzung seinen Spuren. Vor allem die Arbeiten Woods und Harley zeichnen sich durch eine Neukonzeptualisierung der Karten als Sprachsysteme in Anlehnung an (post-) strukturalistische Überlegungen aus. Auch werden (vor allem in der Nachfolge Foucaults) Karten vor allem als hegemoniale Machtpraktiken analysiert und die bis dato angenommene ›Eindeutigkeit‹ der kartographischen Kommunikation durch die ›Krise der Repräsentation‹ in Frage gestellt. **10** Ausgehend von der Perspektive, geographisches Wissen in erster Linie als Manifestation und Repräsentation von (modernen) Machtverhältnissen zu verstehen, erfahren Konzepte wie Nation, raumgebundenen *Identität* oder *Heimat* hier (naheliegende) Umbewertungen.

Modernization, as I view it here, is a continuous process of societal restructuring that is periodical accelerated to produce a significant recomposition of space-time-being in their concrete forms, a change in the nature and experience of modernity that arises primarily from the historical and geographical dynamics of modes of production (Soja 1999, 124).

Grundsätzlich offenbart sich hier das Nebeneinander der zwei entscheidenden Grunddenkungsarten im Feld der *cultural studies* – nämlich der Widerstreit zwischen einer kulturalistischen und einer strukturalistischen Denkungsweise (vgl. Hall 1999b, 128). Um nicht zu tief in diese Auseinandersetzung einzusteigen, sei hier einfach betont, dass der Begriff der *sozialen Praktik* die Prozessualität und Undeterminiertheit, Offenheit des sozialen Handelns betont, die im Vorhaben dieses Projekts passend erscheint. Und nicht zuletzt wird so die Prozessualität des Handelns in der Kultur, in der Gesellschaft betont; eines Handelns, das ebenso auch Kunstform ist – eben die »Kunst des Handelns« (de Certeau 1988). Wichtig scheint jedoch, den Begriff der Handlung und der Praktik grundsätzlich nicht als

9► So der Titel Sojas richtungsweisender Arbeit (Soja 1989).

10► Zu einer dezidierten Auseinandersetzung mit den neuen Ansätzen der Postmodernen Geographie vgl. Huffman (1996).

Gegenbegriff zu einer diskursiven, hegemonialen oder macht-praktischen Konzeption von Kultur und Gesellschaft zu verstehen. Die soziale Praktik ist keineswegs als Bedeutungsproduktion jenseits des Diskurses zu verstehen, als eine Form des sinnfälligen Agierens gegen die soziopolitischen Machtstrukturen, sondern viel eher als eine Form des mikropolitischen Handelns im Rahmen der Diskurse, im generellen System der Machtpraktiken. Die soziale Praktik ist – in meinem Verständnis – lediglich als ein Versuch zu verstehen, individuelle Handlung und Sinngebung jenseits der gesellschaftlichen Makrostrukturen zu konzeptualisieren, und die Bandbreite disziplinatorischer Strukturen dergestalt zu umreißen, als das Individuum vorgebliche Handlungsfreiheiten umzusetzen vermag, die dennoch den Diskurs an sich nicht zu destabilisieren in der Lage sind.

An dieser ›Handlungsdialektik‹ sozialer und individueller Befindlichkeiten wird die Idee der Untersuchung von Raumbildern deutlich. In einem Verständnis der Rezeption von Karten als sozialer Praktik entfaltet sich sinnfällig die Polarität von lokaler und individueller Positionierung wie auch die eher topologische Relationierung des sozialen Gefüges. These dieses Vorhabens ist, dass die kartographische Materialität auf eine spezifische Weise die Sozialität (sowohl gesellschaftlich als auch intersubjektiv) durchdringt und beeinflusst und sich auch in einem rückgekoppelten Austauschprozess mit der sozialen Realität befindet. So zeichnet sich auch eine wissensbasierte Oszillation zwischen Gesellschaft, Subjekt und Medium ab. Die Karte als ›Wissensproduzent‹ wie auch als ›Wissensspeicher‹ interagiert mit kulturellem und sozialem Wissen insofern, als sie einerseits dieses Wissen in sich aufnimmt und aufschreibt, andererseits aber in der Rückkoppelung auch und vor allem an der Produktion eines solchen Wissens beteiligt ist. Diese Bedeutungsproduktion entzieht sich aber einer eindeutig darstellbaren Wirkungsspezifität. Die Rezeption und Interaktion mit kartographischer Bedeutung ist sicherlich ein klar zu umreißendes Alltagshandeln. Aber alleine die Frage, in welchen Bezugsrahmen und mit welchen Kopplungen die Lektüre der abendlichen Wetterkarte zu umfassen ist, macht deutlich, dass die Suche nach einer eindeutigen Regelmäßigkeit am Objekt vorbeigeht. So muß zum Beispiel die Analyse der vom Fernsehen verbreiteten Bilder (Vorstellungen) und der vor dem Fernsehen verbrachten Zeit (ein Verhalten) durch eine Untersuchung dessen ergänzt werden, was der Kulturkonsument während dieser Stunden mit diesen Bildern *fabriziert* (de Certeau 1988, 13).

Wie entsteht Sinn und Bedeutung im Betrachten einer Wetterkarte oder einer politisch-thematischen Karte? Welche Aufladungen erfahren differente kartographische Formen und Inhalte von Seiten der Produzenten? Welche Aneignungen, Interpretationen und (Gegen) Leseweisen tragen Rezipienten an diese Kartenformen heran? Was ›fabrizieren‹ wir aus Karten im Fernsehen?

Wissenssysteme

Karten sind in vielfacher Weise Teil des Wissenssystems. Es gilt daher auch, sie unter der speziellen Fokussierung der Wissensgenese und repräsentation zu betrachten.

Wissen produziert nicht Wahrheit, sondern Macht, und folglich bedeutet seine Produktion und Zirkulation eine Teilnahme an gesellschaftlichen Beziehungen (Fiske 1993c, 51).

In einer so gefassten Fragestellung wird deutlich, dass Kartographie, in einem Verständnis von Raumabbildung, eng verbunden ist mit einem Wissensbegriff. Es gilt daher, Karten unter der speziellen Fokussierung der Wissensgenese und repräsentation zu betrachten. Karten in einem Verständnis von Welt Bildern sind archetypische Wissens Bilder. Sie sind Verbildlichungen, Archive und Dokumente der jeweilig motivierenden Wissenssysteme ihrer Herstellung. Diese archäologische Herleitung lässt deutlich werden, dass an den Komplex der Fernsehkarte die Frage nach dem innewohnenden Wissensbild, und daran gekoppelt auch die Frage der Machtfülle, zu stellen ist. Deutlich geschieden werden muss aber auch hier die dem Medium Fernsehen selbst innewohnende Wissen-Macht-Koppelung. Aber auch hier ist wieder davon auszugehen, dass die Hybridisierung mehr als nur additive Effekte hervorbringt; vielmehr ist von einer ›Potenzierung‹ von Wissenbeständen auszugehen. So stellt sich die Karte in ihrer archäologischen Aufschlüsselung als signifikante Ausdrucksform eines verändernden *Episteme* dar, wie es Foucault in seiner *Ordnung der Dinge* beschreibt (Foucault 1974; vgl. Fink-Eitel 1992, 38).¹¹ Dieser historischen Linie in aller Tiefe und Ausführlichkeit zu folgen, würde den Rahmen dieser Ausführungen jedoch sprengen. Vorläufig kann also der Untersuchungsrahmen der Kartographie am Pol der Macht in der Gesellschaft, am Pol der Wissensproduktion und am Pol der Subjektposition gekoppelt werden. Die Kultur entfaltet die innewohnende Macht, indem sie den Deutungsspielraum einschränkt. Macht ist produktiv und fein verästelt, das Dispositiv der Macht ist in der Formation der Diskurse verankert, und das selbstbewusste Subjekt interagiert in diesem Bezugsgeflecht.¹² Wichtigster Parameter dieser Umkreisung ist aber selbstverständlich das Medium (Fernsehen) als Ausdrucksform dieses Geflechts. Foucaults zentrale Metapher der Normalisie-

11 ▶ »Die klassische ›Episteme‹ definiert als die Gesamtheit der Bedingungen, die das Wissen der Klassik ermöglichen, beruht auf einer allgemeinen Ordnungswissenschaft, in der die Analyse, das Feststellen von Identitäten und Differenzen, universales Erkenntnisprinzip ist« (Plumpe/Kammler 1980, 194).

12 ▶ Ohne dem Verlauf der Argumentation vorzugreifen, scheint eine wichtig Differenzierung bereits hier angebracht: die soziale Praktik ist nicht deckungsgleich mit der foucaultschen Machtpraktik (vgl. Hörning 1997, 40 oder Winkler 1999, 54f).

runngesellschaft ist ein »komplexes Netz aus unterschiedlichen Elementen« ohne einen fest definierbaren Mittelpunkt, ein »Machtzentrum« (Foucault 1994, 396). Es scheint zu weit gegriffen zu sein, dieses dezentrale Netz sofort und ausschließlich mit den Netzwerken der neuen Medien (beispielsweise dem Internet) verknüpfen zu wollen. Vielmehr erscheint diese Metapher vorrangig geeignet, Mikropolitiken von Mediensystemen (beispielsweise dem Medium Fernsehen) näher zu kommen. So könnte darüber reflektiert werden, inwieweit das Medium Fernsehen in einer Betrachtung als dezentralem Kommunikationsmittel (dezentral in dem Sinne, dass es keinen zentralen Produzenten, keinen zentralen »Meinungsmacher« impliziert) nicht strukturkompatibel zur Foucaultschen Beschreibung der gesellschaftlichen Machtpolitik gesetzt werden kann: Die Macht verliert den Körper, entsubstantiiert sich und subjektiviert sich in den Einzelnen. So wirkt sie, körper und substanzlos, nicht institutionell gebunden im dezentralen, semipermeablen Kommunikationsprozess der Fernsehrezeption weiter. In dieser medialen Form aber hat die Macht keine direkte Durchdringung zum Rezipienten: Das Medium ist nicht allmächtiger Manipulator. Vielmehr sind disziplinierende Prozesse somit in das Feld der Rezeption verlagert, können als Austauschprozesse zwischen medialem Kommunikat und dem Subjekt im Moment der Rezeptionsaushandlung angesiedelt werden. Mit dem Begriff der *sozialen Praktik* (oder dem später noch zu diskutierenden Begriffen der *oppositionellen Lesweise* (Hall 1989) oder beispielsweise der *Polysemie* (Fiske 1997)) wird aber die Absolutheit eines so gesetzten Dispositives zumindest kritisch zu hinterfragen sein.

Für den Anfang soll diese rudimentäre (und sicherlich diskussionswürdige) Verknüpfung von (Foucaultscher) Machtkonzeption und Medium genügen. Klar scheint aber, dass nicht nur Inhalte (wie eben beispielsweise Kartographie), sondern auch strukturelle Funktionen dem Hybridisierungsprozess unterworfen zu sein scheinen. Somit sind bereits drei relevante Kriterien der Reflexion gewonnen: soziale Praktik, Wissen und Macht in ihren jeweiligen Funktionen im hybriden Medium.

Raumstrukturierende Medien

Karten produzieren – getreu ihrer pragmatischen Definition – Orientierungsanleitung und individuelle Raumbilder. These ist, dass das Fernsehen als mehrfach auf Räumlichkeit abzielendes Medium (räumliches Kommunikationsmittel, Raumabbildner sowie »Eigenräume« darstellender technischer Verbund) ein essenzielles Mittel der Umweltinteraktion und somit der Orientierungsbildung ist.

Das Fernsehen wird in der Medientheorie meist als ein raumdeterminierendes Medium behandelt. Ob es sich nun um Marshall McLuhans *global-village*-These handelt (McLuhan 1992) oder um Joshua Meyrowitz, demzufolge das Medium die

traditionelle Verknüpfung zwischen physischem Ort und sozialer Situation aufhebt (Meyrowitz 1990), der (kritische) Zusammenhang von Fernsehen und Raum scheint deutlich. So kann das Fernsehen als *raumevozierendes Medium* verstanden werden, und dies in zweierlei Hinsicht. Zum einen schafft sich das Fernsehen eine spezifisch eigene Raumkonstruktion, ähnlich wie beispielsweise das Dispositiv Kino Eigenräumlichkeiten evoziert und konstruiert. Zum anderen ist Fernsehen insofern als raumproduzierendes, bzw. raumstrukturierendes Medium charakterisierbar, als ja gerade an den Thesen McLuhans deutlich wird, dass eine metaphorische Konzeption von Raumstrukturierung durch Kommunikation eben gerade hier nicht mehr *nur* Metapher ist, sondern tatsächlich im weitesten Sinne strukturierende Effekte in der Raumwahrnehmung durch die mediale Anordnung zu beobachten sind. Diesen Linien gilt es, allerdings in unterschiedlichem Maße, Rechnung zu tragen. Die Raumkonstitution des Mediums Fernsehen (sowie seine eigene ›Topologie‹) soll exkursiv gestreift werden: Nicht weil diese Diskussion für das Medium nicht relevant wäre. Im Gegenteil: die Überführung eines raumabbildenden Mediums in ein Eigenräume evozierendes anderes Medium lässt hier eine Vielzahl von spezifischen Bedeutungsproduktionen vermuten. Ebenso ist deutlich, dass die aus der Kinotheorie herstammenden Konzepte zum Verständnis des filmischen Raumes (exemplarisch: Winkler 1992) im Bezug auf das Medium Fernsehen nurmehr Denkanstöße bieten können, sich aber einer Übernahme entziehen. Alternative Konzepte zum Raum des Fernsehens liegen jedoch nur spärlich und, im Sinne dieser Ausführungen, nur schwer nutzbar vor. ◀13

Weit größeren Raum wird vielmehr die Raumstrukturierung durch Kommunikation und die Orientierungsanleitung durch Medieninteraktion einnehmen. Ausschlaggebend ist aber auch hier die Fokussierung der Diskussion auf die medientheoretisch interessanten Aspekte der Fragestellung. Nicht die didaktische Komponente des Raumverstehens soll hierbei im Vordergrund stehen, sondern eher eine Reflexion darüber, wie sich ein generelles Verständnis von Raum, Selbstpositionierung und Raumorientierung – eben die Gewinnung eines Weltbildes – in der Interaktion mit medial dargereichten Raum(ab)bildern herausprägt. Eine interessante und produktive Perspektive in diesem Unterfangen bildet die aus der Stadtplanung (Lynch 1965) und der Kognitionspsychologie (Tolmann 1973) herrührende Idee der mentalen Karten. Roger M. Downs und

13► So wurden in letzter Zeit hauptsächlich semiotisch orientierte Arbeiten zur Kartographie publiziert (beispielsweise Schmaucks 1996, Wulff 1998, Zeitschrift für Semiotik, Bd. 20 1998). Eine zweite Hauptlinie der Beschäftigung mit der Fernsehkartographie hat sich (naheliegenderweise) im Kontext des interdisziplinären Reflektierens zwischen Geographie, Kartographie, Meteorologie und Medienpraxis ergeben (beispielsweise Scharfe (Hg.) 1998 oder Wehry (Hg.) 1998). Vermisst werden hier aber (noch) Arbeiten, die sich mit integrativen und vornehmlich medientheoretischen Aspekten des Materials beschäftigen (als Ausnahmen: Settekorn (1998), Adelman (1999) und Nohr (1999; 2000)).

David Stea (1982), die dieses Konzept in den Siebziger Jahren im Kontext der kognitiven Wende zur Popularität brachten, definieren die mentalen Karten (*mental maps*) als Interaktionsprozess.

Kognitives Kartieren ist ein abstrakter Begriff, welcher jene kognitiven oder geistigen Fähigkeiten umfaßt, die es uns ermöglichen, Informationen über die räumliche Umwelt zu sammeln, zu ordnen, zu speichern, abzurufen und zu verarbeiten. [...] Vor allem aber bezieht sich kognitives Kartieren auf einen Handlungsprozeß: es ist eher eine Tätigkeit, die wir ausführen, als ein Objekt, das wir besitzen. Es ist die Art und Weise, wie wir uns mit der Welt um uns herum auseinandersetzen und wie wir sie verstehen (Downs/Stea 1982, 23).

Für die Film- und Fernsehwissenschaft bis dato hauptsächlich als theoretisches Konzept zur Analyse narrativer Funktionen verwandt,¹⁴ sollen die ›Karten im Kopf‹ hier tatsächlich als Orientierung und Positionierung produzierende Modelle verstanden werden, die in ihrer Funktionalität eher epistemologisch als tatsächlich statistisch empirisch (beispielsweise Winterhoff-Spurk 1989) zum Tragen kommen sollen.¹⁵ Die Tätigkeit der individuellen und subjektiven Orientierungsbildung in der Interaktion mit medialen Karten schient dazu angehalten, den subjektiven Prozess der medienvermittelten Interaktion mit Raum besser verstehen zu können. Neben dieser stark auf das rezipierende Subjekt orientierten Linie soll aber auch die oben schon angerissene Denkungsweise der Raumstrukturierung durch Medien reflektiert werden. Die von McLuhan etablierte Betrachtungsweise der globalen Dörfer, der atomisierten Zuschauer, die sich via Medium in jeden Teil der Welt versetzt sehen können, scheint in der Koppelung mit nachmodernen Globalisierungstendenzen zunehmend an Bedeutung zu gewinnen. Nicht mehr die Frage nach der Orientierung des Einzelnen, vermittelt durch die Medien, soll hier also verhandelt werden, sondern die Veränderung des Raumerlebens durch das Medium selbst. Und im weiteren werden sowohl aus der technischer Anordnung als auch aus den Inhalten herrührende Konsequenzen für die Gesellschaft zu bedenken sein.

David Morley (1997b) weist darauf hin, dass bisherige Analysen von Kultur, Kapitalismus und Gesellschaft den Raum als Kategorie vernachlässigt hätten. Der Raum als solcher wurde auch und vor allem durch die Geographie zumeist topographisch begriffen. Mit Edward Soja (exemplarisch: 1989) beispielsweise stellt sich aber auch die Erkenntnis ein, dass der Raum, auch als hergestellter Raum der sozialen Ordnung und Produktion, als Raum der »zweiten Natur« (Morley 1997, 6).

¹⁴▶ Beispielsweise durch Ohler (1994b) oder Vitouch/Tinchon (1996).

¹⁵▶ Es wurde vorher schon ein Verständnis der Karte als objektiv-umweltabbildendes System der absoluten Positionierung sowie die Möglichkeit des vollständigen und unveränderbaren Transfers in ein anderes Medium verneint. Spätestens an dieser Stelle erscheint diese Argumentation nicht mehr nur als paradigmatische Abgrenzung, sondern als medientheoretisch zwingend relevant.

betrachtet werden kann. In dieser ›neuen‹ Räumlichkeit gewinnt die postmoderne und postkapitalistische, globalistische Konstruktion von Räumen durch Kommunikationsstrukturen ein neues Gewicht; die Analyse der Rekonfigurierung und Restrukturierung von Räumen durch verändernde Kommunikation führt zu weit mehr als zu Aussagesystemen rein topographischer Natur. Dabei – so Morley – darf aber nicht nur die Makroebene (beispielsweise die Globalisierung) analysiert werden, sondern auch die Mikroebene (als Gegenfigur: das Wohnzimmer) verdient eine eben solche Aufmerksamkeit. Dieser Dialektik aus Mikro- und Makroebene will die hier vorgeschlagene Teilung in subjektive kognitive Karten und sich gesellschaftlich verändernden Kommunikationsräumen jeweils in der Interaktion mit dem Medium Karte Rechnung tragen. Hauptgedanke ist dabei, die Fragen nach der Bedeutungsproduktion aus den Karten selbst, ebenso wie aus dem Medium selbst heraus zu erarbeiten, und nicht – wie von John Hartley als Hauptfehler bisheriger Medienforschung subsumiert (Hartley 1999, 130) – aus intellektuellen, gesellschaftlichen oder politischen Zusammenhängen an das Medium heranzutragen. So entwickelt sich die Frage nach der Produktion von Bedeutung: was erzählen, vermitteln und verschweigen Fernsehkarten? Wie ›benutzen‹ wir sie?

Abschließend noch eine Bemerkung zum Materialstand der Untersuchung. Wie ja schon im Beginn der Einleitung dargelegt wurde, interessiert jedwede Darbietungsform von Kartographie im Fernsehen. Ein Schwerpunkt der Analysen soll auf politischen Karten im Fernsehen liegen, beispielsweise Nachrichtenhintergrundbildern oder dem Einsatz von Kartenmaterial in Magazinsendungen. Eine zweite wichtige und differente Form der Fernsehkartographie ist sicherlich die Wetterberichterstattung, also statische und dynamische Karten, Prognose- und Satellitenbildkarten, ›Wetterflüge‹ etc. Die beiden Hauptlinien der Analyse (repräsentationale Bedeutungsproduktionen der Karten und Positionierungs- und Orientierungseffekte) sollen wechselweise an jeweils beiden Materialformen festgemacht werden. Die Grundlage der Analyse bilden vornehmlich aktuelle Fernsehkarten; auf die Geschichte der Karten im Fernsehen soll zwar verwiesen, nicht aber dezidiert eingegangen werden. Darüber hinaus sollen aber auch die eher marginalen und weniger offensichtlichen Durchdringungen des Fernsehens mit geographisch-kartographischem, visuellen Material nicht unreflektiert bleiben. Kartographie im Fernsehen soll somit als eine signifikante visuelle Konstante verstanden und als solche in ihren differenten Wirkungsformen untersucht werden. Dabei soll aber ein integrativer Bogen über möglichst viele der angedeuteten und bereits ausgearbeiteten Einzelaspekte derer Wirkung und Funktion geschlagen werden.

KARTEN IM FERNSEHEN

Kartographische Spuren im Fernsehen sind keine singulären, nur aus sich selbst heraus erklärbaren, unitären Texte. Sie stehen nicht nur in einer Traditionslinie der Kartographie, sondern in einem generellen Zusammenhang der technischen Bilder als Aufschreibung von Positionierung. Um den erweiterten Kontext meiner Argumentation zu verdeutlichen, soll zu Beginn dieser Ausführungen auch ein Exkurs in ein ›anderes‹ technisches Bild stehen, einem Bild, dessen Strukturähnlichkeit zum Wetterkartenflug augenfällig scheint.

Der Autohersteller Nissan wirbt mit seinem GPS-gestützten Autonavigationssystem Birdview um Kunden (vgl. Abb.2). Am Beispiel lassen sich die Eckpunkte der Reflexion definieren: die Beziehung von Subjekt, Raum und technischem Bild der Raumabbildung als ›problematischer‹ Repräsentation. Die Interrelation dieser

Abb.2: Ausschnitt aus einer Nissan Primera – Werbung (1999).
»Primerafahrer können jetzt auf andere herabblicken. Das Birdview-Navigationssystem im Nissan Primera Navigation eröffnet Ihnen ganz neue Perspektiven. Denn es simuliert den Blick aus 300 Metern Höhe und einem Sichtfeld von 26 Grad.«



Signifikate definiert das Feld der zu reflektierenden Phänomene und Beziehungen in einer Umkreisung der Kartographie im Fernsehen. Dass der Fahrer eines Autos sich im Raum bewegt und diesen wahrnimmt, ist evident. Dass sich dieser Raum reduktiv in der Situation des Fahrens, Wegfindens und Orientierens widerspiegelt, sei es in der Form des gewohnten Autoatlanten oder aktuell als monitorgestütztes Navigationssystem, ist ebenso deutlich. Aber wie genau lassen sich die verschiedenen Konzepte von Räumlichkeit in der Situation des Autofahrens und Navigierens beschreiben? Zunächst und rudimentär bietet sich eine Unterscheidung der vorbeiziehenden, beschleunigt wahrgenommenen Landschaft und dem statisch bleibenden, wahrnehmenden Subjekts an. **16** Zwischen Subjekt und Raum schiebt sich die Windschutzscheibe, von Roland Barthes (1964) in ihrer ambivalenten Funktion als Projektionsfläche treffend beschrieben:

Auf die gleiche Weise kann ich, wenn ich in einem fahrenden Auto sitze und die Landschaft durch die Scheibe betrachte, meinen Blick nach Belieben auf die Scheibe oder auf die Landschaft einstellen. Bald erfasse ich die Anwesenheit der Scheibe durch die Entfernung der Landschaft, bald dagegen die Durchsichtigkeit der Scheibe und die Tiefe der Landschaft. [...] Die Scheibe ist für mich zugleich gegenwärtig und leer, die Landschaft ist für mich zugleich irreal und erfüllt (ebd. 110).

Auch Michel de Certeau bestimmt die Bewegung im (vornehmlich urbanen) Raum als narratives Konstitutivum des Raumbildes (1988, 182). Auch er bestimmt die Windschutzscheibe als trennende Instanz zwischen wahrnehmendem, statischem Subjekt im Sein und dem entdiskursivierten Objekt, dem transitorischen schweigenden Außenraum (ebd., 210f).

Dass die beschleunigte und maschinell-industrielle Durchquerung des urbanisierten Raumes die Wahrnehmung desselben fundamental verändert, ist vielfach diskutiert worden. **17** Signifikant und am deutlichsten durchdekliniert ist in diesem Diskurs moderner Beschleunigung sicherlich das Beispiel der Eisenbahn (exemplarisch: Schivelbusch 1977). Die Entwicklung und gesellschaftliche Bedeutung des Eisenbahnnetzes liefert die deutlichste Folie zum Verständnis des Zusammenhanges von Orten, beziehungsweise Reisen, Neuordnung von Landschaft und Stadt und Wahrnehmungsstrukturen des Raumes. Mit der Etablierung der technischen (und industriellen Produktions) Zeit aber setzt auch ein Auseinanderklaffen unterschiedlicher Bewegungszeiten und Raumwahrnehmungen ein. Speziell die beschleunigte Eisenbahn steht dabei zu Anfang des Jahrhunderts in scharfem Kontrast zum Leben auf der Straße oder dem »tradierten Reisen« (vgl. Glaser 1994, 188). Reisen und Bewegen sind nun keine homogenen Handlungen mehr, sie

16► Für Anregungen zum Komplex der Beschleunigung und Wahrnehmung des Raumes im Moment des Autofahrens bin ich Wilhelm Trapp Dank schuldig (vgl. Trapp 1997).

17► Exemplarisch in Virillios Dromologie (1980) und Baudrillards Ausführungen zum Konzept der Simulakren (1978).

zerfallen nicht nur zu Oppositionen, sondern auch zu Divergenzen: Hier beginnt eine Eigenwahrnehmung des Transportmediums, seiner Raum- und Geschwindigkeitsstruktur in Relation einerseits zum Körper und Subjekt, andererseits – davon geschieden – zum Raum und zur Landschaft, die sich bis in unsere heutige Zeit fortgesetzt beschreiben lässt. Augenfällig wird dies auch an der schon früh einsetzenden widerläufigen Konzeptualisierung von Körper und Geschwindigkeit (vgl. Scharfe 1996).

Als analoge und aktuelle Ausprägung lässt sich eine Wahrnehmungsform benennen, die die Straße oder die Autobahn selbst als Verbindungstangente zwischen Orten zu einem spezifischen und dynamischen eigenen Ort werden lässt. Ein Ort, der sich vor allem durch seinen statische Rezeption (im Sinne eines stillsitzenden und isoliert wahrnehmenden Subjekts) auszeichnet.

Erst die Erfahrung der Geschwindigkeit in der Einsamkeit innerhalb des vertrauten Territoriums ermöglicht es uns, jenen Räumen, die an den Fenstern unseres Fahrzeuges vorüberfliegen, eine unserem Gemütszustand entsprechende Bedeutung zu verleihen. [...] Der kinetische Raum der Autobahnen fungiert als fixes Bühnenbild für das Ballett der Identitäten, die uns auf den Exkursionen des täglichen Lebens immer häufiger begleiten (Boeri 1997, 37).

Hinzu tritt nun in diese Anordnung die ›Echtzeit‹-Rückkoppelung der Positionierung über den Monitor des Navigationssystems. Die Verortung der eigenen Position im ambivalenten Raum außerhalb des Fahrzeuges wird im Paradox der ›statischen Beschleunigung‹ präsent. Es sind so der Blick in den Raum und auf den Raum (»Primerafahrer können jetzt auf andere herabblicken«) quasi biokular vorhanden. Die Metaidee dieses Systems ist selbstverständlich, das eigene Durchqueren des Raumes in Echtzeit aus der Satellitenperspektive hochauflösend in den Wagen übertragen zu bekommen – die Selbstbeobachtung¹⁸ als Orientierung im kinetischen Raum.

Wie lässt sich nun diese Agglomeration von ineinander verschachtelten Räumen beschreiben? Grundsätzlich durch die Differenzierung in einen inneren Wahrnehmungsraum als Widerspiegelung eines (gebrochen) wahrgenommenen Umgebungsraums, der wiederum anders angelegt ist als ein im weitesten Sinne präbewusst angenommener, (mathematisch) abstrakter Raum.¹⁹ Letzterer schiebt

18► Natürlich kann das Konzept der Selbstbeobachtung auch als eine Selbstüberwachung begriffen werden. So würde sich der Diskurs der Überwachung zur Selbstdisziplinierung im Sinne des panoptischen Systems verstehen lassen.

19► Schon Kant (1956 [1781]) definiert die euklidische Geometrie als der objektiven Struktur der Welt innewohnend. Die geometrische Form des Raumes liegt bei ihm in der Anschauung begründet: Diese kommt nicht in der Wahrnehmung zustande, sondern liegt gewissermaßen in der Form des Raumes bereit und wird in der Wahrnehmung lediglich aktualisiert und zur Geltung gebracht. Die Geometrie modelliert die Raumstruktur der Gegenwartswelt. Da aber auch eine nicht-euklidische (erst nach Kants Tod entwickelte) Geometrie den Raum exakt determinieren kann, lag die An-

sich vielleicht gerade in dieser Situation sehr bewusst in die Wahrnehmung: Die digitalisierte und reduzierte Bildlichkeit des Navigationssystems rekurriert ja auf vektoruell-mathematische Funktionen. Demgegenüber steht (unvereinbar) der tatsächlich gebrochen erlebte Raum jenseits der Windschutzscheibe, der am ruhenden Fahrer vorbeizieht: Dieser Raum wird als erfahrbare, durchfahrbare Umwelt wahrgenommen. Sie wird zu einer Abfolge distinkter Punkte (Autobahnabfahrten, Kreuzungen, etc.) und dem Geflecht ihrer relationalen Bezüglichkeit («...die vierte Ampel links...»). Die spezielle Form dieser Wahrnehmung sorgt aber dafür, dass die interne Repräsentation als internalisierter Wahrnehmungsraum deutlich vom ›erlebten‹ Umweltraum geschieden ist. Der geometrische, lineare Umweltraum wird gerade in der Situation der technischen Bewegung (sei es nun das Auto, die Eisenbahn oder das Flugzeug) eben gerade als Abfolge durchgängig gleichförmiger Relationen von Punkten und Stetigkeiten wahrgenommen. Und um die Foucaultsche Figur aufzunehmen, dass sogar Zeit (und Geschichte) zur räumlichen Figur transformiert (Foucault 1991, 34): Die Reise auf der Autobahn wird ja gerade dadurch räumlich-temporal, insofern als die Bestimmung der Annäherung an den Zielort zur ausschlaggebenden Einheit wird, nicht jedoch die vergehende Zeit (eben: »...noch fünf Ausfahrten bis zu Hause...« und eben nicht: »...jetzt noch 15 Minuten bis zu Hause...«). Aus der Perzeption des Umweltraums bildet sich die Konzeptionalisierung eines intersubjektiven Wahrnehmungsraumes. Hier synthetisiert sich aus direkter Wahrnehmung, Erinnerung, Orientierungswissen, subjektiven Zuschreibungen, Erfahrungswerten und anderem eine innersubjektive Landschaft, die sich an die Fahrtroute anlegt, sie vorausblickend denkt und prognostizierbar macht und rückblickend verarbeitet, mit Wissensbeständen und Erlebnismerkmalen anreichert und verarbeitet. So wird ein innersubjektiver Raum der Bewertung aus multiplen Parametern, Wahrnehmungen und Diskursen produziert. Hier stoßen wir auch auf den Kern dieser Anordnung: die Positionierung des Subjekts im Konglomerat aus projiziertem Raum, dessen Konzeptualisierung und dessen umweltperzeptivem Erleben. Das Wissen über die eigenen Relation zum Raum ist hierin eine beständige Neuverhandlung zwischen verschiedenen Ebenen der Wissensgenese. Und zum anderen ist dieser Prozess der Positionierung hochgradig eingebunden in ein diskursiviertes System der Raumbeschreibung – nämlich der Kartographie selbst. Die historisch ausgehandelte ›Sprache‹ der Karten ist es ja gerade, die im *Birdview*-System die Überlagerung der rein subjektgebundenen Orientierung durch die Verarbeitung von Umweltreizen überlagert. Es sind Wis-

Annahme nahe, »... daß die verschiedenen Arten von Geometrie nur für die Struktur eines abstrakten Raumes Bedeutung haben, für einen Raum also, der keine unmittelbare, oder sogar überhaupt keine Beziehung zum Anschauungsraum haben und höchstens als dessen Abstraktion betrachtet werden konnte« (Gosztonyi 1976, 724).

sensbestände über die Vereinbarung kartographischer Zeichen²⁰ und Kartenhandlungen, die hier den Moment der Positionierung mitbestimmen.²¹ Versuchen wir diese Anordnung zu verdichten, um der Produktion von Positionierung näher zu kommen: Das Medium der Position ist eine Ambivalenz zwischen dem Auto und der Karte. Das Subjekt ist im Auto, wo es sich selbst (auch) in der Karte wahrnimmt. Dabei nimmt es aber eben nicht (nur) eine Karte wahr, sondern eine wiederum ambivalente Verschmelzung von zwei Landschaftsrepräsentationen – einmal die ›Projektion‹ auf die Windschutzscheibe und zum anderen die Projektion der Karte selbst. Daraus resultiert ein gebrochenes Erfahrungsmoment der Bewegung und der Stillstehung; letztere führt wiederum in ein mehrfach aufgesplittertes Ortswissen einerseits konkreter (wenn auch distanziert-konstruierter) Umweltwahrnehmung und -verarbeitung und andererseits abstrahierter und von der direkten Eigenwahrnehmung distanzierter Positionierungsproduktion.

Man könnte die Beschreibung der Autofahrt dahingehend zuspitzen, die Anordnung Auto Fahrer als Foucaultsche Heterotopie zu beschreiben.²² Wenn wir den Raum der Lagerungen jenseits der Windschutzscheibe lediglich als Projektion auf diese Scheibe verstehen würden, die dem Fahrer in seinem Stillstand erscheint, dann würde sich der Ort Fahrerkabine, sogar das gesamte Auto aus dem räumlichen Geflecht der Lagerungsbeziehungen entfernen.²³ Das Auto hebt sich wider-

20► In der kartographischen Kommunikation ist das kartographische Zeichen selbst sicherlich die essenziellste Einheit der Betrachtung. Kartographisches Zeichenerkennen bedeutet nicht, grundsätzlich Zeichen zu unterscheiden, sondern eher Abstraktionsklassen verschiedener Zeichengruppen zu erkennen. »Daraus lässt sich ableiten, daß in Karten eigentlich nicht Häuser, Straßen, Industrieanlagen, Bergwerke usw. visuell unterschieden werden, sondern lediglich die graphischen (syntaktischen) Merkmale dieser Zeichen, die in der Karte für die jeweiligen Bedeutungen bzw. Inhalte der Zeichen stehen« (Bollmann 1981, 28). Diese kartographische Generalisierung ist über die semiotische Ebene hinausgehend ein basaler Funktionalismus jeder Karte: Sie ist keine Entsprechung, kein über eine kausale Beziehung oder eine Ähnlichkeitsbeziehung mit dem Objekt in der Realität verbundenes System, sondern eine reduktive Modellierung. Der dennoch vorhandene Realismuseffekt soll später noch zum Thema werden.

21► Ganz zu schweigen von den nicht-kartographischen Diskursen, die in der Verwendung des *Birdview*-Systems mitschwingen: Das Statussymbol Auto wird hier als Externalisierung der Perzeption verhandelt. Eine mögliche Leseweise der Anzeige suggeriert gerade, das Nicht-Statussymbol ›Japanischer Wagen‹ durch die Verwendung des High-Tech-Apparats *Birdview* zu ›veredeln‹, in eine hierarchische Position des Herabblicken-Könnens zu erheben. Ebenso ist das Autonavigationssystem auch eine Möglichkeit, die Entnaturalisierung der Fortbewegung voranzutreiben. Die ›feindliche‹ Natur der Windschutzscheibe wird durch ihre technisierte und reduzierte technoästhetische Projektion überblendet, ausgeblendet; weitere Leseweisen sind denkbar.

22► Das Modell der Foucaultschen Heterotopie, seiner »Anderen Räume« (1993) soll aber erst am Ende dieser Argumentation verhandelt werden.

23► Man könnte sogar mit McLuhan (1992, 109f) das Auto als Externalisierung des Körpers begreifen und somit den Zusammenfall von Subjekt und Maschine gänzlich auflösen. Allerdings muss eine solche Darstellung als Wunschkonstellation begriffen werden und nicht als am Phänomen verortbare Analyse. Winkler (1997, 52ff) führt speziell am Beispiel der *Externalisierungs*-These aus, dass sich diese Konstellation letztlich auf den Wunsch nach der Aufhebung von Sprache und Sprachen rückführen lässt (vgl. auch Spangenberg 1991).

ständig aus der beschleunigten Landschaft heraus. Zwar wäre diese Anordnung nicht klassisch als Krisen- oder Abweichungsheterotopie zu verstehen, sie würde aber vielleicht der von Foucault vorgeschlagenen Klasse der *Kompensationsheterotopie* zuzuschlagen sein.

... man schafft einen anderen Raum, einen anderen wirklichen Raum, der so vollkommen, so sorgfältig, so wohlgeordnet ist wie der unsrige ungeordnet, mißraten und wirr ist (Foucault 1991, 45).

Dem ›wirren‹ Raum des Fußgängers steht die Linearität, das wohlgeordnete Vorbeiziehen der Welt gegenüber, die sitzend und klimatisiert *erfahren* wird. Die Heterotopie des Autofahrens würde, so verstanden, durch ein Navigationssystem vervollkommen. Den vielleicht doch noch teilweise wirren Eindrücken auf der Projektionsfläche Windschutzscheibe würde sich so ein Raumbild absoluter Klarheit, Linearität und Wohlgeordnetheit überblenden. Diese eher idealisierte Beschreibung einer Wunschkonstellation steht in einem Kontext von Abstraktion und Transformation. Ein Kern dieses Handelns ist die ›Abstandvergrößerung‹ als Distanzschaffung von Systemen und Praktiken aus dem eigentlichen Kernbereich subjektiven Handelns, einer Erfahrungsweise, die nach Anthony Giddens (1999, 141f) ein wichtiges Merkmal für die Konstellationen moderner Lebensweltlichkeit darstellt.

Eine Karte ist sicherlich naiv betrachtet ein Zeichensystem mit deutlicher Referenz auf die reale Umwelt. Einer dichotomischen und ausschließenden Argumentation (im Sinne eines Verständnisses der Karte als Text *oder* Bild) möchte ich meine eigenen Überlegungen zum Text-Bild-Status der Karte gegenüberstellen. Meiner Verstehensweise nach ist eine Karte eine Mischform verschiedener kommunikativer Zeichensysteme. Sie ist eine Mischform textueller, graphischer und bildlicher Elemente, die nicht nur additiv, sondern kombinant neue Bedeutungen und Aussagen produzieren. Im Falle unseres Autonavigationssystems interagieren verschiedenste Ausdruckssysteme miteinander. So finden wir sprachliche (im Sinne des verbalen Ausdrucks: »..die nächste links...«) und textuelle (*Sossenheim*) Kommunikationssysteme, ebenso wie graphische (beispielsweise die Perspektive) und piktogrammatische Ausdrucksformen (Symbole für *Parkhaus*, *Rasthaus* etc.) miteinander wirken. Dass diese Durchmischung und Interaktion differenter Systeme kein auf das Beispiel begrenztes Phänomen ist, zeigt ein Blick in die Kartographieggeschichte.

24► Die Weiterführung des Gedankens findet natürlich auch ihre Fortsetzung in den Wünschen und Utopien der Autoindustrie, die Windschutzscheibe selbst (in konsequenter Fortführung von militärischen Systemen) zum Display von Fahrdaten und Orientierungssystemen zu machen.



Abb.3: Die Ebsdorfer Weltkarte, ca. 1239

Die Ebsdorfer Weltkarte, sicherlich eine der eindrucksvollsten (und meistinterpretierten) mittelalterlichen Radkarten, weist die gleiche Dichte von unterschiedlichen Kommunikationssystemen auf. Sie erscheint als Momentaufnahme ebenso des geographischen Wissens als auch der politischen Verhältnisse um 1239. Gleichzeitig kann sie als Verkünderin christlicher Heilslehre, als Bilderbuch der bekannten Flora und Fauna, aber auch als Vorläuferin des Satellitenbildes und Hypertextes gelesen werden (vgl. Kugler/Eckhard 1991; Warnke 1998). Sie ist die archetypische *mappa mundi*, an der augenfällig die Frage nach ihrer bildlichen oder textuellen Form behandelt werden kann. Denn schon auf der untersten Ebene der Reflexion wird deutlich, dass die Ebsdorfer Weltkarte nicht nur ›Bild‹ ist, sondern nur mit den sie umgebenden 1400 Textpassagen zum Ausdruck des mittelalterlichen Weltbildes wird – und dass somit auch die Frage nach der Autorenschaft und Produk-

tionsintention eine eminente analytische und rezeptionelle Bedeutung erhält. Dieses Problem der Multidimensionalität des visuellen Ausdrucks ist selbstverständlich kein allein auf Kartographie bezogenes. Es ist vielmehr die Grundauseinandersetzung in der Beschäftigung mit dem Status des visuellen Ausdrucks.

Im Rahmen unserer Argumentation scheint eine aktuelle Diskussion um den Status des Visuellen, die unter dem Schlagwort *visual culture* subsumiert werden kann, dienlicher. Ohne an dieser Stelle schon zu tief in die Darstellung dieses Ansatzes einsteigen zu wollen, ließe sich doch (grob verkürzt) zusammenfassen, dass es im Projekt der *visual culture* um eine Abkehr von einer strikt semiotischen oder ikonographischen, kunstwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Bilderstatus geht. Einem Modell der ›Welt-als-Text‹ wird hier eine Denkweise der ›Welt-als-Bild‹ entgegengesetzt, ohne jedoch – und dies scheint mir entscheidend für mein eigenes Argumentieren – die semiotische Grundlage der Analyse aufzugeben (Mirzoeff 1998, 5). Dabei soll das Hauptaugenmerk der Analyse nicht eine Geschichte der Bilder mit einer ›Prise‹ semiotischer Fundierung sein – wie Bryson/Holly/Moxey (1994, xvi) die gängige Kritik am Projekt *visual culture* zusammenfassen. Vielmehr soll die visuelle Kultur als Determinante der Gegenwartskultur an sich verstanden werden. In dieser Perspektive, das Visuelle als (Haupt-) Bedeutungsträger aktueller Kultur zu verstehen, wird deutlich, dass die Bilder ihre Eindeutigkeit verlieren, sie sprengen das überkommene ikonische Programm ebenso wie sie nicht mehr monomedial generiert werden, sondern als Cluster die gesamte Visualität einer Kultur durchdringen (Mirzoeff 1998, 7). So gliedert sich die analytische Linie der *visual culture* in ihrer Anlehnung an Kulturbegriff, Bedeutungsproduktion und Hegemoniebegriff in eine Linie diskursanalytischen Argumentierens ein. Dabei ist aber die semiotische Fundierung dieser Analyse ein wichtiges Standbein: Die Textualität des Bildes wird nicht in Frage gestellt, sondern betont.

The visual is also an integral part of a culture and of history, not in the sense of a static backdrop [...], but rather as a complexly activating principle. The visual is simply one point of entry, and a very strategic one at this historical moment, into a multidimensional world of intertextual dialogism (Shoat/Stam 1998, 45).

Diese Idee einer allgemeinen Bildtheorie, oder besser einer allgemeinen Repräsentationstheorie beschränkt sich selbstverständlich nicht auf den Ansatz der *visual cultures*. Scholz (1991) weist eine große Bandbreite an theoretischen Ansätzen aus, die, ausgehend von einem am Gebrauch und weniger an der Ästhetik angelehnten Bildbegriff, über eine semiotische und umfassende Theorie des Bildes verhandeln. So wäre für den Bereich der philosophischen Semiotik exemplarisch die *allgemeine Symboltheorie* Nelson Goodmans (1976) zu nennen. Aber auch aus dem Bereich der kognitiven Psychologie und der Philosophie des Geistes entstammen Ansätze zu einer allgemeinen Theorie der Repräsentation. Es sei hier vor allem auf den Ansatz

von Oliver Scholz selbst verwiesen, der sich um eine Repräsentationstheorie bemüht, die die (angenommene) Trennung zwischen innerer und äußerer Repräsentation aufzulösen sucht. In Anlehnung an das Wittgensteinsche Modell des *Aspektsehens* (vgl. Jantschek 1997, 299) werden Sehen und Denken dabei zu interpretativen Akten, die zumindest strukturkompatibel sind.

Das Rätsel des Sehen als läßt sich nicht durch eine Reduktion auf das Sehen oder das Denken lösen, sondern nur aus einer Einsicht, daß Denken und Sehen (immer schon) aufeinander bezogen sind, und daß diese Beziehung im Sehen als zutage tritt (Jantschek 1997, 319).

Diese Anschauung entbindet aber, wie oben betont, nicht von der Notwendigkeit, vor die Beschäftigung mit einem Begriff der Repräsentationsordnung eine Bestandsaufnahme des »semiotischen Feldes« (Eco 1994) zu setzen. Ausschlaggebend für die Argumentation soll also dabei nicht eine ausschließende und definitorische Zuschreibung der Karte als Bild, Text oder mentaler Repräsentation sein. Vielmehr scheinen mit diesen drei Schlagworten drei Zugangswege zum Verständnis des Gesamtkomplexes Kartographie gegeben zu sein, deren integratives Zusammenwirken erst ein tieferes Verständnis der Karte im Fernsehen ermöglichen kann. Diese einleitende Analogisierung führt zu einem Verständnis des medialen Produkts Kartographie und den in ihr transportierten Wertesystemen und Bedeutungen jenseits einer phänomenologischen oder hermeneutischen Durchdringbarkeit. Im weitesten Sinne einer postmodernen Kartographie oder Kulturgeographie wurde versucht, die Karte als vielstimmigen Bedeutungsträger und als diskursives Aufschreibesystem in der Oszillation zwischen gesellschaftlicher und individueller Rezeption zu bestimmen. So verstanden ist – wie schon einleitend angedeutet – die eigentliche »artefaktische« Karte zugunsten eines eher umfassenden, kommunikativen und interagierenden Aufschreibesystems »Raumrepräsentation« in den Hintergrund meiner Überlegungen getreten. Letztlich verstehen sich die so geleisteten Definitionen aber nur als ausführliche Vorarbeit für den Kern meiner Ausführungen. Das skizzierte Feld der Kartographie soll im Folgenden in das weite Feld des Fernsehens instantiiert werden.

Mein Vorgehen, der ausschlaggebenden Frage nach der Bedeutungsproduktion von Karten im Fernsehen näher zu gelangen, wird damit beginnen, durch eine eher deskriptive und »phänomenologische« Beschreibung zunächst die verschiedenen Kontexte, dominanten und intendierten Funktionalismen und grundlegenden Parameter des Wirkungsfeldes von Kartographie im Fernsehen zu bestimmen. Darauf aufbauend gilt es dann, die teilweise schon an der Kartographie entwickelten Raster der Bedeutungsproduktion sowohl im diskursiven wie auch im subjektiven Sinne auf die Fernsehkarten anzuwenden, um so einerseits den eher subdominanten Einschreibungen näherzukommen und andererseits die theoretischen Konzeptualisierungen der unterstellten Bedeutungsproduktionen in und durch

Karten im medialen Feld des Fernsehens einer erneuten kritischen Diskussion zu unterwerfen. In diesem Zusammenhang gilt es, sich einer archetypischen kartographischen Form des Fernsehens zuzuwenden, die eines digitalen Wetterfluges.

Im weitesten Sinne können wir unsere Überlegungen zur Kartographie im Fernsehen mit der These beginnen lassen, die Kartographie vor allem als *Idee* zu begreifen. In diesem Verständnis stünde zunächst eine wahrnehmungsgestützte, ›weltstrukturierende‹ Epistemologie, die erst in einem zweiten Schritt in ein Trägermedium implementiert oder eingeschrieben wird. In dieser (eher metaphorisch gedachten) Argumentation wäre der kartographische, ordnende Gedanke an erster Stelle und würde sich ein strukturkompatibles Medium wählen, um ausgedrückt, gleichsam fixiert zu werden. Somit stellt sich der Zusammenhang zwischen Subjekt, Welt und (Karten) Bild dynamisch dar. Er ist in hohem Maße abhängig von den vorherrschenden human- und naturwissenschaftlichen Paradigmen. Dieser Zusammenhang kann im weitesten Sinne als ein Zusammenhang der Blickordnung beschrieben werden (vgl. Weibel 1995). Neben der Herstellungskompetenz des Kartenautoren rückt die *spectatorship* (im Sinne der Blickkultur, der Beobachterhaltung) ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Dieser Blick eines Rezipienten auf eine technische Bild-Karte kann hier zweifach konzeptualisiert werden. Einerseits als Werkzeug der Untersuchung, Verifikation und Epistemologie, andererseits aber kann er auch als Wunsch verstanden werden. Diese Haltung zielt auf eine (zunehmend unklarer werdende) Aufspaltung in begehrende Subjekte und begehrte Objekte (vgl. Rogoff 1996, 63f). Vor allem diese zweite Haltung, die Herstellung von Differenz im kartographischen Blick und somit die machtpolitischen Implikationen einer diskursiv durchdrungenen Raumabbildung, soll im Folgenden reflektiert werden. Nicht zuletzt motiviert durch die These, dass die Idee des Sehens, des Blickes – sowohl des Betrachters wie auch des Kartenherstellers – auf den Raum der Karte eine entscheidende Differenzierungsstrategie darstellt. Fokus der Überlegungen soll weiterhin die Repräsentation des Subjekts sein. Wie schon am *Birdview*-Beispiel deutlich wurde kann der verbindende ›Koppelungspunkt‹ dabei im Subjekt benannt werden, sowohl als (körperliches) Subjekt in der Karte als auch als Subjekt vor der Karte. Beide Positionen sind Handlungen der Positionierung. Das *Ich* des Blickes, so könnte eine erste Position formuliert werden, ist eine der maßgeblichsten Differenzierungsstrategien im Diskurs der Positionierung im Raum. Eine grundlegende Unterscheidung scheint sich hier abzuzeichnen – wen erblickt dieses *Ich*? Sich selbst, also im Sinne eines abstrakten Selbsterkennens (ich bin *dort* auf der Karte und *hier* im Raum), oder das *Andere* im Sinne einer klassischen Differenzierung (ich bin *hier* im Raum, worauf ich von mir aus blicke, *dort* ist das Andere)? Es gilt also, Kriterien der Produktion dieser Differenzkategorien zu gewinnen.

Der Gedanke, die Idee der Kartographie gerinnt in eine Vielzahl von Medien des Ausdrucks. Die Malerei, der Atlas, die ›kunstvolle‹ Kartographie selbst, das

Satellitenbild aber auch der Globus oder die Strichskizze lassen sich als Medien (zumindest im Sinne eines Aufschreibesystems) nennen.

Kursorische Geschichte der Medienkarten



Abb.4: Wetterkarte, ca. 1956

Karten im Fernsehen haben nicht nur eine aktuelle Wirkung und Ästhetik, sie haben auch eine Geschichte. Einen ersten und dienlichen Überblick liefert der von Wolfgang Scharfe herausgegebene Tagungsband *Mass Media Maps* (1997), speziell der Beitrag Scharfes in diesem Band (Scharfe 1997). Verstehen wir Medien nicht in der weiten Definition des Daten- oder Informationsspeichers, sondern betonen die technische-industrielle Reproduzierbarkeit und Massenansprache als Beschreibungskriterien, so lässt sich eine Geschichte der Karten in den Medien (und im Folgenden speziell im Fernsehen) in groben Zügen skizzieren.

Scharfe (1997, 2) setzt den Beginn einer breiten Funktionalisierung der Kartographie in den Medien für den Medienbetrieb gleich mit dem Beginn der Informations- und Wissensgesellschaft im 19. Jahrhundert. Konkret nennt er die Etablierung der Pressefreiheit 1848 als Initialpunkt des Einzugs der Kartographie in eine neu strukturierte Medienlandschaft (vorrangig natürlich noch in die Zeitungslandschaft). Durch die Benennung solcher beeinflussender Faktoren wird aber implizit deutlich, dass eine Geschichte der Medienkarten, wie jede kartographische Geschichte, auch stets eine Geschichte der Kontexte ist (nämlich des Kontexts des Kartographen, des Kontexts anderer Karten sowie gesellschaftlicher Kontexte (Harley 1990b)). Information wurde durch die ›Massenmedialisierung‹ zur Ware und zum Allgemeingut, gleichzeitig aber wird Information auch zum manipulierbaren Gut; es setzt sich die Erkenntnis durch, dass Bild und Text differente Sorten sind und dass das Bild weitaus stärker zur Lenkung der Meinung funktionalisiert werden kann. Der Beginn einer Medienkartographie scheint also schon verbunden zu sein mit dem (machtpolitischen) Verdikt der ›Manipulierbarkeit‹. Beleg hierfür ist die sprachliche Bedeutung des Wortes *Propaganda* im Sinne der Werbung und des ›Propagierens‹.

25► Unter einem erweiterten Medienbegriff ist die Darstellung der Geschichte einer Medienkartographie obsolet: So verstanden ist die Karte selbst bereits Medium eigener Geschichte und kann nur im Sinne eines hybriden Zusammengehens archäologisch erfasst werden

In that early period caricatures and maps were mentioned together more likely in connection with ›propaganda‹ than ›information‹ as far as the social impact of ›pictures‹ in mass media has been discussed (Scharfe 1997, 3).

So entwickelt sich ein regelrechter inhaltlicher wie auch graphischer Kriterienkatalog für den propagandistischen Einsatz von Kartographie. Zusammen mit der aufkommenden geopolitischen Denkungsweise **26** wird die Karte endgültig als politisches Bild in den Massenmedien erkannt und genutzt. So wird beispielsweise in der *Zeitschrift für Geopolitik* 1934 eine ›Gebrauchsanweisung‹ für den Kartographieeinsatz veröffentlicht und diskutiert (Scharfe 1997, 5). Grundsätzlich ist ab dieser Zeit (und bis nach dem 2. Weltkrieg) davon auszugehen, dass Medienkartographie grundsätzlich anderen Bedingungen funktionaler wie inhaltlicher Natur unterworfen ist als die wissenschaftliche Kartographie. Die Medienmacher sind auf vorgefertigte Karten angewiesen; sie können nicht tagesaktuell erstellt werden, da der Prozess der Zeichnung zu lange dauert. So hat die Karte der Zeitung eher den Charakter einer Skizze; dementsprechend haben Zeitungen keine Kartographen, sondern Graphiker oder Konstruktionszeichner unter Vertrag. So gibt es auch seit 1848 nachgewiesenermaßen Atlanten, die dezidiert für Zeitungsleser etc. als zu-

26 ▶ Meist wird Geopolitik mit der politisch-geographischen Denkrichtung Karl Haushofers (1896–1946) und dem nationalsozialistischen Lebensraum-Konzept gleichgesetzt. Die Wechselwirkung zwischen politischer Geographie und Geopolitik sind vielfältig und differenziert; die Verknüpfung der Komplexität hat in der retrospektiven theoretischen Bewertung zu einigen Unstimmigkeiten geführt. Schöller (1975) beispielsweise beschreibt die Grenze zwischen politischer Geographie und Geopolitik als die Scheide zwischen wissenschaftlicher Forschung und praktisch-propagandistischer Anwendung: »Letztlich war die nationalsozialistische Geopolitik aber ebenso wie die faschistische Italiens weniger aktive Triebkraft als passives Werkzeug im Dienste eines verspäteten Imperialismus« (ebd., 3). Der Begriff *Geopolitik* ist – zumindest terminologisch – speziell in Deutschland durch den Nationalsozialismus diskreditiert: die Etablierung des geopolitischen Denkens in Deutschland verläuft parallel zu den nationalen Großmachtträumen. Jahrzehntlang nach dem Zweiten Weltkrieg tabuisiert, erfährt das Konzept der Geopolitik als Erklärungsgrundlage für moderne, territorial motivierte Konflikte aber Anfang der achtziger Jahre eine Renaissance (Lacoste 1990, 14). Geopolitik im weitesten Sinne konzentriert sich heute auf die politischen Kategorien räumlicher und geographischer Konfigurationen. Analysiert werden in erster Linie die territorialen Bedingungen und Ausprägungen von Machtkonstellationen. Zwar bedient sich die geopolitische Analyse des Werkzeuges der Geographie, doch lässt sie sich nicht von strategischem oder politischem Denken abgrenzen (ebd. 29ff). Die dem Begriff und der Disziplin unterstellte und befürchtete Auflösung der Grenzen zwischen Ideologie und Wissenschaft liegen in der Funktionalisierung der Geopolitik im nationalsozialistischen System begründet. Nationalsozialistische Raumforschung und Raumordnung stellen einen spezifisch neuen Gehalt in der damals noch jungen Geopolitik dar, sowohl was die wissenschaftlich-interdisziplinäre Herangehensweise, als auch die Durchdringung der nationalsozialistische Ideologie und eines wissenschaftliches Konzepts angeht (Rössler 1987, 179ff). Vgl. zu Begriff und Geschichte der Geopolitik auch Kost 1988; Lacoste 1990; Schöller 1989).

»Der Hintergrund im Studio zeigte eine große Landkarte Nordrhein-Westfalens mit mehr als 1000 kleinen Glühbirnen, die jeweils bei den angesprochenen Orten aufleuchteten. Allein die Installation war ein kleines Wunder.«

Alfred Bütow, Dekorateur bei
HIER UND HEUTE (1957)

sätzliche kontextuelle Informationsquelle zur Zeitungslektüre herausgegeben werden, und die den sogenannten *Familienatlanten* stark ähneln. **27** In der Zeit der NS-Diktatur und des Zweiten Weltkrieges vollendet sich die propagandistische Ausformung der Medienkartographie, und trotz der Konkurrenz von Radio und Film wird die Zeitungskartographie eine der wichtigsten Formen der Propaganda. Ich möchte an dieser Stelle das – weite – Feld der kartographischen Propaganda als dezidiertem Manipulationsmittel aussparen. **28** Nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft ändert sich sowohl formal-

technisch als auch inhaltlich wenig am Einsatz der Kartographie in den Massenmedien. Auch das junge Medium Fernsehen ändert zunächst daran nichts, denn das Fernsehen verzichtet ebenfalls aus technischen Gründen beziehungsweise aus dem komplizierten Prozess der Kartenherstellung heraus fast vollständig auf den Einsatz von Kartographie. Schon die Frühform bundesrepublikanischen Fernsehens weist die Wetterkarte als signifikantes Programmelement aus. Das NWDR-Versuchsprogramm von 1951 zeigt 45 Wetterkarten in einer Gesamtlänge von 152 Minuten, welche somit 2,9% des Angebots der Eigenproduktionen ausmachen (Hickethier 1998, 74). Am 26.12. 1952 wird die erste reguläre TAGESSCHAU **29** ausgestrahlt, die sich formal wie auch inhaltlich noch an der

27 ▶ Letztlicherscheint »Meyers Neuer Handatlas für Zeitungsleser, Rundfunkhörer und Fernsehteilnehmer« noch bis 1963 (vgl. Scharfe 1997, 12).

28 ▶ Die Geopolitik ist nicht nur das simple Produkt einer propagandistischen ideologischen Bemühung; sie ist vielmehr das Produkt einer wissenschaftlichen aber auch sozialen, diskursiven Haltung. Dies wird deutlich, wenn nicht nur die Theoretiker der Geopolitik als wissenschaftlicher Disziplin, sondern beispielsweise auch die Geographie als schulische und allgemeinbildende Idee betrachtet wird. Lacoste (1990) unterstellt speziell der deutschen Geographievermittlung eine Sonderstellung: »Tatsächlich wurde in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts etwas eingeführt, das uns heute sehr banal erscheinen mag, nämlich der Geographie- und der Geschichtsunterricht an mittleren und höheren Schulen, wobei diese beiden Disziplinen gemäß den kantschen Vorstellungen von Zeit und Raum miteinander verbunden waren« (ebd., 21). Jenseits der innewohnenden Entmonopolisierung von Wissen leitet Michel Korinmann (nach Lacoste 1990, 20ff) eine weitere, fatale Konsequenz aus dieser Entwicklung ab: Nicht die Militärs oder Politiker, sondern die Geographielehrer waren es, die nach Ende des Ersten Weltkrieges in Deutschland das geopolitische Konzept des »verlorenen Lebensraumes« etablierten. Aus dieser nationalistischen Grundhaltung entwickelt sich, in Opposition zu einer akademischen Geographie, die geopolitische Argumentation als breitenwirksame Meinungsbildung. Dies markiert für die deutsche Geographie vielleicht den entscheidenden Wendepunkt von der Geographie hin zur Geopolitik. »So ist in Wirklichkeit die Geographie ein *politisches Wissen* (*polis* = der Stadtstaat: ein geographischer Begriff par excellence!), aber nicht der Geograph ist es, der die Macht ausübt (ebd., 57).

29 ▶ Wenn im Verlauf dieser Arbeit vornehmlich auf die Nachrichtenformate der ARD und des ZDF eingegangen wird, so vor allem aus dem Grunde, da diese Format sich durch ein tradiertes forma-

Kinowochenschau orientiert (zwar tagesaktueller als die Wochenschau, wird sie dennoch hinter Rundfunk und Zeitung als weniger »informativ« wahrgenommen). Am 1.11.1956 beginnt eine tägliche Ausstrahlung der TAGESschau (bis auf Sonntag). Zu Beginn der 60er Jahre erfolgt dann die Konstituierung eines eigentlichen tagesaktuellen und redaktionellen Nachrichtenangebots (Ludes 1994, 18f). Mit der Erstaussstrahlung der ZDF Hauptnachrichtensendung HEUTE (am 1.4.1963) sowie mit der Diversifizierung der ARD in ihre Regionalprogramme etabliert sich endgültig eine Rundfunklandschaft des Nebeneinanders. Ein erster Einsatz von Wetterkarten im Kontext der TAGESschau ist noch gekennzeichnet vom Duktus der Print-Medienkarten. Der erste Meteorologe der ARD erläutert seine Wetterprognose noch anhand einer Kreideskizze auf einer Schultafel. Mit der technischen und konzeptionellen Weiterentwicklung des Formats ändert sich auch die Präsentation der Karten. Dabei produziert die technische Innovation – wie fast immer – auch inhaltliche Weiterentwicklungen.



Abb.5: Deutschland in den Grenzen von 1937, ARD Wetterkarte vor 1970

Der politische Gehalt und Kontext der Wetterkarten zeigt sich in der Auseinandersetzung um die Grenzziehung der Bundesrepublik (s. Abb.5).

»Die Wetterkarte soll so bleiben wie sie ist.«

Bund der Vertriebenen, nach Korrektur der Grenzen der ARD-Wetterkarte 1970.

Ein weiteres deutliches Unterscheidungsmerkmal [der HEUTE-Nachrichten – RFN] zur TAGESschau war die Präsentationsform des Wetterberichts, dem ein sehr großer Stellenwert eingeräumt wurde. [...] Außerdem überschritt die Wettervorhersage in der ersten Sendeform häufig die Länge von zwei Minuten. Die Wetterkarte des ZDF spiegelt die politische Ausrichtung der Programmverantwortlichen jener Zeit wider. Sie zeigt Deutschland in den Grenzen von 1937 (Wullenkord 1990, 85f; zit. nach Ludes 1994, 26).

Ab 1970 verschwinden dann die Grenzen von 1937, dennoch bleiben auf fast allen Wetterkarten beispielsweise BRD und DDR koexistent.

les als auch inhaltliches »Beharrungsvermögen« auszeichnen und dazu angezeigt scheinen, sie mit »den« Fernsehnachrichten gleichzusetzen

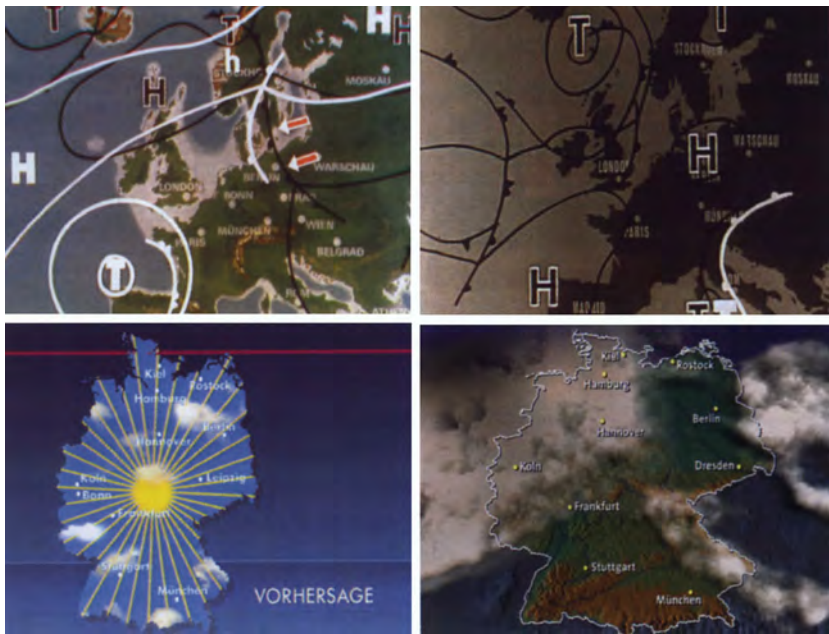


Abb.6: Tagesschauwetterkarten 1960 – 1998

Auch die Felder der wissenschaftlichen Kartographie und der Medienkartographie bleiben weiter strikt getrennt. Ein Veränderungsschub stellt sich um 1965 ein. Zum einen wird sich die Fernsehkartographie ihres Rezipienten bewusst und rückt (auch) die medial dargebotene Karte in ein reflektorisches Augenmerk. Zum anderen macht die 1973 im deutschen Fernsehen eingeführte Blue-Screen-Technik nun auch den erleichterten und flexibleren, aber auch den gestalterischen Einsatz von Karten im Fernsehen (speziell den Nachrichten) möglich.

Very soon (1975–1977) TV maps required more than a quarter of the time a news program had (average 10 maps per news programme) with an average exposition time of 21 seconds (5–53 seconds) per map (Scharfe 1997,17; unter Bezug auf Dzuba 1995).

Erst ab den 80ern – nicht zuletzt unter dem Eindruck einer neuen Konkurrenzsituation durch die Etablierung privater Sender **ARD** – setzte sich die volle Integration von Kartographie im Fernsehen durch. Graphik, Infographik und Karten werden essenzielle und technisch immer besser umgesetzte Teile der Fernsehlandschaft. Mit der Entwicklung von billigen und schnellen Programmen zur digitalen Kar-

30 ▶ Sendebeginn RTLplus: 2.1.1984

tenerstellung wird die Kartographie letztlich vollständig integrierbar, unterliegt aber immer noch produktionsseitig der Ägide der Graphik und nicht einer eigenständigen Kartographietechnik o.ä. Karten werden so – teilweise bis heute – vorrangig unter den Gesichtspunkten eines *corporate design* entwickelt und eingesetzt und weniger unter den Gesichtspunkten eines pragmatischen und rezeptionskompatiblen, kartographiewissenschaftlichen Ansatzes. Die Entwicklung der Kartographie in den Medien und speziell Fernsehen lässt sich somit als extrem technikdeterminiert charakterisieren: Die historische Entwicklung des Fernsehens lässt sich beschreiben als Ineinander greifen von Technologie und kultureller Formgebung. Ein Blick auf die aktuelle Ausprägung von Karten im Fernsehen (oder weiter gefasst: in den Medien) zeigt eine deutliche Prägnanz der Form. Vor allem die graphische Umsetzung im Sinne des *corporate design* scheint bei einer ersten Betrachtung augenfällig. In diesem Sinne scheint den Medienkarten (neben den rudimentären kartographischen Funktionen von Orientierung, Positionierung, Darstellung von Lagebezüglichkeiten und räumlichen Inbezugnahme) auch und vor allem eine ›dekorative‹ Funktion zu eigen zu sein, nicht nur als explizit ausgestellte Karte beispielsweise in einer Nachrichtensendung, sondern auch in ihrer graphischen Verwendung in Trailern, Logos oder Senderkennungen (vgl. Ormeling 1997, 26). Als weiteres Spezifikum der Medienkarten können allerdings auch die medienimmanenten Einschränkungen genannt werden: Karten im Fernsehen müssen sich an der geringen Auflösung, dem Bildschirmformat,³¹ den (teilweise) kleinen Bildschirmen und den Möglichkeiten von Farbe, Kontrast und Helligkeit orientieren.

Darüber hinaus werden Karten im Fernsehen in vielfacher Weise eingesetzt. Neben den naheliegenden und offensichtlichen Funktionen der Karte beispielsweise als Wetterkarte, geographischer Hintergrundkarte in den Nachrichten oder Magazinformaten kann noch eine Vielzahl von Verwendungsmöglichkeiten beziehungsweise Themen, die durch Karten illustriert werden, beobachtet werden. Es scheint fast kein thematischer Bereich denkbar, der nicht mittels einer Karte visualisierbar wäre (vgl. Monmonier 1989): Verbrechen, Tourismus, Politik und Wahlen, militärische Konflikte und Terrorismus, Verteidigungsbelange und Geopolitik, die Entwicklung von Ressourcen und deren Transport, Unfälle und Naturkatastrophen, Wissenschaft, Forschung und ökologische Katastrophen, Erzie-

31► In einem Gespräch mit Herrn Lux vom Deutscher Wetterdienst/Offenbach (10/1997) verwies dieser anekdotisch darauf, dass lediglich Länder, die auf einer genordeten Karte eher höher als breit sind, in ausführlichen Wetterprognosen dazu tendieren, den Meteorologen neben der Karte zu visualisieren, um so ›ungenützen‹ Raum des Bildschirms zu füllen. Diese Aussage mag für die BRD vor der Wiedervereinigung noch in bestimmtem Maße zutreffen, das wiedervereinigte Deutschland jedoch scheint weitaus mehr ›Bildschirmproportion-Kompatibilität‹ zu besitzen und wird dennoch in vielen ausführlichen Wetternachrichten weiterhin mit nebenplatziertem Meteorologen oder Meteorologin visualisiert.

hung, Geschichte und Demographie usw. Im Weiteren zu reflektieren wäre ebenso der sich verändernde Status von Karten im Kontext des Infotainment (vgl. Wittwen 1995, 83ff), wobei als die vordergründigste These sicherlich die Veränderung der Medienkarte im Sinne eines Servicecharakters bzw. unter der Perspektive einer Prägnanz der Form zu formulieren wäre. Im Folgenden soll die Diskussion von formalen, inhaltlichen und ästhetischen Kriterien von Kartenformen im Fernsehen aber dezidiert und kontextualisiert an aktuellen medialen Formen geführt werden – eine Historisierung dieser Diskussion muss aus Gründen der Stringenz leider vernachlässigt werden.

Kontextualisierungen der Karten im Fernsehen: Flow

Nach dieser rudimentären und skizzenhaften Darstellung von Geschichte und Ästhetik der Fernsehkarten gilt es, sich ihren Positionen und Positionierungen im Zirkulationsfeld des Fernsehens zu nähern. Fernsehen als offenes System produziert Bedeutung. Dass diese Bedeutung nicht linear und eindeutig gelesen wird, scheint augenfällig. Welche Erfahrungsqualitäten entwickelt der Rezipient jedoch, wenn nicht vom hypothetisch singulären Text ausgegangen werden soll, sondern vom Gesamtkorpus dessen, was wir gemeinhin als ›Fernsehen‹ subsumieren? Denn es ist deutlich, dass beispielsweise die Wetterkarte am Ende der TAGESSCHAU schwerlich als singuläres Sendeformat beschreibbar ist, noch, dass sie integraler Bestandteil der Nachrichtensendung ist. Die ritualisierte Überleitung³² macht deutlich, dass die Wetternachricht und speziell die Wetterkarte eben nicht überganglos Bestandteil des Nachrichtenblocks ist, auch wenn dieser ebenso stark kartographisch argumentiert wie die Wetterprognose. Aber schon die Tatsache, dass die politische Hintergrundkarte mit einem beglaubigenden, dokumentarischen Impetus zu argumentieren scheint, während die Wetterkarte sich eher im prognostischen Feld ansiedelt, macht die Schwierigkeiten der Zusammenführung beider Formen auf inhaltlicher Ebene deutlich.

Andererseits wirkt die Bilderform Wetterkarte über die abgegrenzte Form der TAGESSCHAU hinaus. Die spezielle und stark wiedererkennbare Form dieser Kartographie ist immer wieder in der ARD anzutreffen: sei es in der Wahlberichterstattung, bei BRISANT oder im BRENNPUNKT oder der Sportberichterstattung.³³

32► In Permanenz: Ulrich Wickert: »...das Wetter...«; als Ausnahme: Hans-Joachim Friedrichs »Morgen wird es auch wieder ein Wetter geben – vielleicht sogar dieses«; zit. nach: die tageszeitung, 29/3/95.

33► Im Falle der ARD handelt es sich hierbei um das *TriVis*-System. Jenseits dieser ästhetischen und graphischen Fortsetzung, die diesen Effekt verstärkt, ist es aber eine generelle inhaltliche Konvergenz zwischen den kartographischen Formen, die den hier beschriebenen Effekt auslöst. Da sich das *TriVis*-System dabei aber auch ästhetisch-grafisch an der ›eingeeübten‹ Oberfläche des Diercke-Schulatlans anlehnt (Koppert 1995), greift eine solche Verweiskette über die Mediengrenze

Dass die Bedeutung in der Rezeption eine Aushandlung zwischen Programmtext und Rezipient ist, wurde schon angedeutet. Aber wie sich diese Bedeutungsproduktion im Gesamtkomplex und -ablauf Fernsehen variiert, verdient eine nähere Betrachtung. Dabei stellt sich aber vornehmlich das Problem der Gewichtung einer homogenen zu einer heterogenen Konzeptualisierung des Fernseh-›Inhalts‹. Begreifen wir das Fernsehen als undifferenzierten und selbstreferentiellen Fluss nichtdistinkter Elemente, wird die fernsehwissenschaftlich analysierbare Sendung zur unmöglichen Größe, sie wird ersetzt durch einen unendlichen Text ohne Anfang, Ende und Grenzen. Dieser intertextuelle *texte général* setzt sich der Gefahr einer potenziellen Beliebigkeit aus; ein entgrenzter semiotischer Fluss kann zumindest immanent keine Kontexte mehr aufweisen. Nicht zuletzt widerspricht eine vollkommen homogenisierte Anschauung des Fernsehens unseren alltäglichen Erfahrungen, der Erfahrung von *timetables*, von Programmzeitschriften und innermedialen Verweissystemen. Andererseits wird uns aber auch deutlich, dass die ursprüngliche Form der moderierten Disparität heterogener Programmsegmente in Auflösung begriffen zu sein scheint.

Die Karte muss nicht als distinktes Programmelement verstanden werden, sondern kann also vor allem in ihrer Relationierung innerhalb des Programmflusses befragt werden. Somit nähern wir uns auch der Frage, wie die Kontextualität des Materials bestimmt werden kann, was eigentlich genau den Kontext eines kartographischen Elementes ausmacht. Durch was wird der ›Text‹ Karte, der ›Zeichensatz‹ Karte als distinktes Programmelement determiniert: durch seinen medienimmanenten Kontext, also im radikalen Sinne durch das vorangehende und nachfolgende Bild, durch seine weiter verstandene Position im Programm, also seine Kontextualisierung in Nachrichten, Trailern, Logos, Werbeclips oder Spielfilmen? Als ebenso relevant drängt sich dann natürlich auch die Frage nach der Kontextualisierung des kartographischen Materials in der Rezeption auf: kontextualisiert der Aneignende vorrangig auf der Basis kartographischen Wissens, alltagsrelevanter Positionierungsstrategien oder medienkontextueller Ideologeme und Diskursformationen – kurz: werden Fernsehkarten vorrangig durch individualisiertes gesellschaftlich-diskursives Wissen in der Aneignung kontextualisiert oder doch eher durch Produktionsideologien, Herstellungspositionen und gesellschaftlich-warenkonsumatorische Werthaltungen? Es liegt nahe, die Antwort eher in einer Mischform dieser verschiedenen Kontextbegriffe zu suchen. Es lassen sich aber bereits an dieser Stelle einige ›Ausschlüsse‹ vornehmen. Zum einen wird aus

des Fernsehens hinaus. Es deutet sich hierin (meiner Argumentationskette weit vorausgreifend) an, dass die Kartographie Teil eines wissenschaftlichen Diskurses ist, und somit auch Teil einer dominanten Wissensproduktion. Sie ist über ihre Repräsentationsfunktion des Raumes auch ein Werkzeug der Normierung des Raumes ebenso wie sie über ihre Funktion als Lehrinhalt (in Form des Schulatlanten), Repräsentation des Kantschen Raum-Apriori (Geographieunterricht) oder machtpolitischem Argumentativ (Territorialpolitik) ein Werkzeug der Normalisierung ist

dieser ersten Reflexion des Kontext-Begriffes deutlich, dass kaum mehr von einer empirisch sicherbaren, zu vereinheitlichenden Struktur medialer Aneignung (im Allgemeinen oder in Bezug auf eine spezifische Form wie Karten) gesprochen werden kann. Die Vielzahl möglicher Kontextprägungen macht Rezeption und Aneignung zu einem individualisierten, subjektiven Prozess, der allerdings ebenso stark in gesellschaftlich-diskursive Prozesse rückgekoppelt ist. Ebenso deutlich wird auch, dass eine innermediale, formalisierbare und hierarchisierte Struktur analytisch nicht sinnvoll und somit ein überstarkes Beharren auf Parametern wie Programm, Sendung oder Format nicht zweckdienlich erscheint. Zum anderen kann und will diese Arbeit den (rezeptorischen) Kontext nicht vollständig benennen, sondern lediglich sondieren und skizzieren.

Rein pragmatisch lässt sich in der Bestandsaufnahme von kartographischen Elementen im Fernsehen in zwei grobe Felder trennen. Zum einen wäre zu benennen ein Feld der ›dominanten‹ Verwendung, Referenzialisierung und Inszenierung von Karten. Es sind dies kartographische Elemente im Fernsehen, die als solche benannt, funktionalisiert und argumentativ formatiert werden. Wetterkarten, Nachrichtenhintergrund und Insertkarten sowie Kartenflüge sind in ihrer Verwendung deutlich als Verweissystem zu benennen. Diesem Feld gegen über steht aber ein breites und disparates Feld der kartographischen ›Marginalien‹, die vor allem im Bereich von Signets, Logos, Teasern, Trailern etc. als graphische ›Artefakte‹ augenfällig werden. Dieser zweiten Gruppe von Kartographien möchte ich mich zunächst zuwenden.

Kern meiner Beschäftigung mit diesen verstreuten Kartenelementen ist die These, dass an ihnen zum einen grundsätzliche strukturelle Funktionalismen von Fernsehen benannt werden können, und dass sie zum Zweiten mehr sind als ›nur‹ graphische Zitate. Ich möchte im Folgenden andeuten, wie die kartographischen Marginalien zum einen konstitutiv an der Ausformung des *flow*-Konzeptes beteiligt sind und zum anderen an der Ausbildung einer Topographie von Ordnung innerhalb dieses Konzepts mitarbeiten. Dazu gilt es aber, zunächst dem Konzept des *flow* an sich näher zu kommen.

Ein Blick auf das Gesamtphänomen Fernsehen zeigt – wie schon angedeutet – eine Divergenz zwischen der Wahrnehmung des Fernsehens als Gesamtkomplex, als ewigwährendem Strom uniformer audiovisueller Angebote, und andererseits einer Wahrnehmung einzelner Sendungen, zeitlicher Formen und spezifischer und differenter Angebote – dem Programm in seiner eigentlichen Bedeutung. Zunächst ließe sich diese Position als Dichotomie einer heterogenen und einer homogenen Konzeptualisierung des Komplexes beschreiben. Ein dienliches Angebot zur Beschreibung dieses Nebeneinanders von Wahrnehmungen bietet der maßgeblich von Raymond Williams (1975) etablierte Ansatz des Verständnisses des Fernsehens als *flow*. Dieser bezeichnet in seiner ursprünglichen Untersuchung der Spezifika amerikanischen Fernsehens die spezielle Programmstrukturierung aus

Werbung, Programmelementen, Trailern, Infos und Serienübergängen als »planned flow« (ebd., 86) im Sinne eines temporal nicht mehr stark segmentierten, institutionell organisierten Programmflusses der ständigen Verfügbarkeit.

There has been a significant shift from the concept of sequence as *programming* to the concept of sequence as *flow*. Yet this is difficult to see because the older concept of programming – the temporal sequence within which mix and proportion and balance operate – is still active and still to some extent real (Williams 1975, 89).

Programming ist hierbei aber eben nicht nur formal zu verstehen, es meint die Zusammenstellung heterogenen Materials zu einem Gesamtsystem, welches darauf ausgerichtet ist, beim Zuschauer einen bestimmten (semantischen) Prozess anzuregen. Das Konzept des *flows* hingegen setzt darauf, die Bedeutungsimplicität im weitesten Sinne auf der Seite des Zuschauers zu anzunehmen. Die Sinngebung erfolgt ›zwischen‹ den einzelnen (semantischen) Formaten.

Das flow-Modell ist ein Versuch, der Heterogenität der Einzeltexte im Fernsehen und den zwischen ihnen herrschenden Brüchen, Inkompatibilitäten und Verschiedenheiten zu begeben (Wulff 1995, 31).

So versucht das theoretische Konzept des *flow*, dem Fernsehen als Konglomerat, als heterogenem Bilderstrom im Sinne einer Mischung aus Realbildern, Graphik, Schnitt, Schrift (und eben Karten) gerecht zu werden. In einer so verstandenen Beschreibung gibt es dementsprechend auch keine spezifischen Sonderpositionen einzelner Segmente. So verstanden wäre das Fernsehen als ambivalentes, grundsätzlich homogenes Ganzes, das aber eine innersystemische Gebrochenheit und Disparität aufweist anzunehmen. Einerseits scheint das Gesamterscheinungsbild von Fernsehen dominiert durch den Willen zur absoluten Verschmelzung – idealtypisch vielleicht beschreibbar als die Wunschkonstellation des ›gemorphten‹ Überganges von einem Format zum anderen, vom schnittlosen Gleiten der Bilder. Andererseits steht dem aber der (eher am öffentlich-rechtlichen Fernsehen festzumachende) Wille gegenüber, das Programm als in individualisierbare Einzelsegmente unterteilt zu verstehen, vor allem motiviert durch ein Verständnis, das Programm an einen subjektiven und idealen Autor gekoppelt zu verstehen und somit auch im Sinne der ästhetischen und individualisierbaren Hervorbringung eines Autorentextes zu segmentieren. Interessanterweise ist es aber vor allem das (zumindest aktuell noch formulierte) Interesse des Rezipienten, Fernsehen als Programm wahrnehmen zu dürfen, das vielleicht eine gewisse Zurückhaltung in der Herstellung sen-



Abb.7: Leserbrief

derinterner *flow*-Strukturen evoziert. Spätestens mit der Vermehrung der Programme durch die Einführung der privatrechtlichen Sendeformen in der BRD Mitte der 80er Jahre setzt ein Zusammenbruch der Wahrnehmung des Fernsehens als gegliederte und strukturierte Abfolge von distinkten Programmabschnitten ein. Durch die Parallelisierung differenter Sender und Formate sowie deren tageszeitliche Orientierung und die Zerstückelung der Programme durch Werbeblöcke ändert sich die Wahrnehmung. Das einst als wohlgeordnet empfundene Fernsehen wird nun anders erlebt. Die wesentliche und fundamentale Unterscheidung, die hier erlebt wird, ist die zwischen einem als Abfolge von abgeschlossenen Sendungen empfundenen Fernsehprogramm und dem Gesamtkomplex Fernsehen als undifferenziertes Nebeneinander von ununterscheidbaren und nicht mehr zuordenbaren Bildern, die nahtlos ineinander übergehen und mittels Fernbedienung zu einem individuellen Erlebnis ›zusammengestellt‹ werden können (vgl. Wulff 1995, 21ff). Das Fernsehen greift, selbst ohne spezifische Inhalte (in dem Sinne, keine genuin medienspezifisch eigenen Formen entwickelt zu haben), ›parasitär‹ auf verschiedenste kulturelle Elemente zurück und vereint sie in seinem Programmschema, welches diese Elemente als heterogene und distinkte (weitgehend externer) Einheiten nebeneinanderstellt. Entscheidend ist dabei, dass das Programm eines bestimmten Senders nur noch formal als zusammengehörig erkannt wird. *Corporate identity*, Senderdesign oder Logokennung sind Signifikanten der Zugehörigkeit eines bestimmten Formats zu einem bestimmten Sender. Als inhaltliche Kategorie bricht das Programm jedoch weg: Nicht Heterogenität sondern Homogenität ist – verallgemeinert – die Grundkonstante des aktuellen Fernsehens. **34** Programmschemata sind somit eher als Strukturmerkmal analysierbar, sie organisieren sich an den vermeidlichen Tages- und Wochenabläufen der Rezipienten (Hepp 1999, 210), bleiben aber nur Konstrukte, da sich die Abgrenzungen der einzelnen Formate aufheben, und sie sich durchdringen. Werbung nimmt Form und Inhalt der Sendungen auf, und kann somit nicht mehr als autonome Fragmentierung des Programms gelesen werden. Heterogene Weltausschnitte bilden eine Reihung von Disparatem, das aber durch die Formkriterien homogenisiert wird. Gesteigert wird diese Erfahrung durch das Moment des *zapping*. **35**

34▶ Die Anpassung der Schemaschemata, der Wechsel von Moderatoren (Gottschalk) und ganzen Sendungen (Schreinemakers) von einem Sender und Sendepplatz zum anderen ist darauf ausgelegt, das Fernsehen als Gesamtheit eines größtenteils aufeinander orientierten Ablaufes erscheinen zu lassen. Darauf zielt auch die Homogenisierung bestimmter Format-Schwerpunkte zu gleichen Tageszeiten auf verschiedenen Sendern (beispielsweise die quantitative Dichte von Talkshows im Nachmittagsprogramm).

35▶ Ich möchte mich hier nicht allzu tief in die Darstellung des *flows* verlieren. Dennoch scheint es mir angebracht, zumindest darauf hinzuweisen, dass gerade an der ›Erfindung‹ der Fernbedienung augenscheinlich ein hohes Maß an technischer Verfasstheit des *flow*-Konzeptes festgemacht werden kann. Somit ließe sich am technischen Artefakt der Fernbedienung und ihrer Umformung zur Handlung im Sinne individuierter Rezeption und einem daraus folgenden *flow*-Charakter, der sich

So entsteht auch eine medientheoretische Auflösung der kategorialen Trennung von Sender und Empfänger: Die Verbindung muss nicht neu erstellt werden, sie ist per se vorhanden, muss nur per Fernbedienung aktiviert werden. Das Fernsehen produziert so einen kontinuierlichen Text (eben den *flow*) der vor allem auch jenseits der apparativen Aktivierung (das Einschalten des Empfängers) vorhanden ist und gesellschaftliche Bedeutung entfaltet. Fernsehen *ist* jenseits des Apparates, umgibt uns diskursiv als gesellschaftliches Konstitutivum, als Leitmedium. Diese fundamentale Beschreibung des Fernsehens nachgerade im Sinne einer Seinsbedingung bringt John Hartley (1992a) auch dazu, das *flow*-Konzept als eine Beschreibungsform einer eher ›nationalen‹ Medienform dahingehend zu erweitern, das weltweite mediale Verbundnetz audiovisueller Produktion unter dem Überbegriff des *floe* zu beschreiben. **36**

Floe [...] is a mixed metaphor of space, including the geopolitics of TV as an international industry, the relations between critical positions and the spaces between viewers (ebd., 12).

So wird mit der Zusammenführung von *flow* und *floe* auch deutlich, dass eine Beschreibung des Fernsehens unter einer solchen Prämisse dem Aufschreibesystem Fernsehen eine fast topographische Struktur zuschreibt, eine Struktur, die durch Clusterung, Relationalität, Trennung und Distinktion usf. charakterisierbar wäre. Fernsehen als *Topographie* zu verstehen, wird in den folgenden Ausführungen daher eine der treibenden Metaphern sein.

Der kontinuierliche *flow* negiert die Annahme, man könne spezifische Sendungen (textuell) analysieren. Die Idee von der einzelnen Sendung, dem Format ist irrelevant, wird zumindest zur unmöglichen Größe. Andererseits ist von Seiten des Rezipienten durchaus von »series of timed units« (Williams 1975, 88) zu sprechen; Fernseh-Verhalten orientiert sich auf rudimentäre Weise zumindest am Sendeschema. Diese beiden Ideen, *flow* und *zeitliche Sequenzierung*, stehen als textuelle Muster nicht in einem ausschließenden Verhältnis, sie sind vielmehr Effekte unterschiedlicher Organisationsmuster. *Flow* bezeichnet so eine Erfahrungsweise, die weder Ursache noch Wirkung einer Zeichenstruktur ist, sondern als Ambivalenzcharakter ein Effekt derselben Existenzbedingungen anzusehen ist (Stauff 1996).

Der *flow* ist also nicht implizierte Bedeutung durch Kombination, sondern entsteht zufällig. Am Beispiel der Werbung lässt sich dies, Hans-Jürgen Wulff (1995, 23f) folgend, verdeutlichen: ein Werbeblock besteht aus einzelnen Segmenten mit

der mikroanalytischen Betrachtungen fast vollständig verschließt, ableiten, inwieweit in einer Analyse von Fernsehen als vorrangig textuellem oder diskursiv verfasstem Medium die ›Hardware‹-Komponente doch immer wieder zurückkehrt (vgl. dazu auch Winkler 1991, 151ff)

36 ► Weitaus interessanter als die räumlich-epistemologische Erweiterung des *flow*-Konzepts erscheint hier vielmehr die Tatsache, dass Hartley dezidiert auf die Eingebundenheit der kritischen Position als theoretischen Positionierung zum Fernsehen eingeht.

einer implizierten Bedeutung, einer Werbebotschaft. Der flow eines gesamten Werbeblocks entsteht aber zufällig und subjektiv beim Rezipienten. Diese Zufälligkeit ist aber davon determiniert, dass die einzelnen Elemente des flows generell aus einem Prozess der kulturell implementierten Tiefenideologien entstehen. Weil jedes der einzelnen Elemente aus einem bestimmten Diskursmuster stammt, lassen sie sich aufeinander beziehen, sie sind also nicht absolut heteronom. Die Frage ist aber, ob diese ›Tiefenideologie‹ nun aber in jedem Text selbst verankert ist, aus ihm spricht, oder ob sie quasi nur in der Aufeinanderfolge hervorbricht, sich also ›zwischen‹ den Texten befindet, vom Zuschauer an diese herangetragen und an ihnen abgelesen wird. Diese – verkürzt – als Polarisierung zwischen *Ideologierepräsentation* und *Ideologiekonstruktion* darstellbare Differenzierung beantwortet Wulff mit dem Verweis auf die Montage. Die Montage geht von einer bewussten Kombinatorik aus, ist also eher eine Produzententheorie. Der *flow* hingegen geht von der unbewussten Hervorbringung aus – er ist also eine Rezipiententheorie. Dadurch wird aber das Fernsehen eben gerade nicht zum kulturellen Supertext, in dem sich die gesamte Diskursmasse ausdrückt. Vielmehr ist der *flow* ein Moment der flüchtigen Entwürfe aus transitorischen Einheiten. Der Rezipient aktiviert die Bedeutung – oder auch nicht (vgl. Fiske 1987, 101).

Die Elemente also, die in einem flow einbezogen sind, sind heterogen und disparat; sie sind vereinheitlicht durch die gleiche mediale Repräsentation und die darauf gerichtete ›Erfahrung‹ (›experience‹), und sie werden aufeinander bezogen nur im Sinne dieser Erfahrung, nicht, um eine Bedeutung zu generieren, die die Elemente insgesamt integrieren könnte (Wulff 1995, 29).

So konstatiert Wulff die »kaleidoskopischen Formationen« der Bedeutungsproduktionen, Formationen, die sich vielleicht am ehesten mit der Widersprüchlichkeit einer diskursiven Zufälligkeit beschreiben ließen. Die Offenheit der Textualität des Fernsehens durch seine Heterogenität erfährt aber eine Schließung durch die homogene determinierende Ideologie. Deutlich muss dabei aber sein, dass weder die Effektivität der textuellen Strukturen noch eine Rezeptionsweise über soziale Differenzen hinweg verallgemeinert werden kann: Zuschauer bilden keine amorphe Masse, sondern ein Gefüge sozialer und kollektiver Identitäten. So entsteht also aus dem Ansatz des *flows* eine Beschreibung des Fernsehen als Tätigkeit, in der man auf schon »Schon-Gewusstes« trifft (ebd., 31). Wichtig ist dabei, dass der maßgeblichste Interpretationsfaktor nicht der *flow* selbst ist, sondern kulturelles Wissen und individuelle Positionierung im kulturellen Wissen (Fiske 1987, 100f).

Flow, with its connotations of a languid river, is perhaps an unfortunate metaphor: the movement of the television text is discontinuous, interrupted, and segmented. Its attempts at closure, at a unitary meaning, or a unified viewing subject, are constantly subjected to fracturing forces (ebd. 105).

Der *flow* ist also eine Rezeptionsform von Fernsehen und kein Strukturmerkmal. Wenn der *flow* eine Rezeptionsform im weiteren Sinne ist, dann muss sich allerdings die Frage stellen, ob er eine ausschließliche Form oder eine spezifische Form der Fernsehrezeption darstellt. Denn wie ich ja schon einführend dargestellt habe, präsentiert sich Fernseh-»Programm« rein phänomenal als ambivalente Mischung aus heterogenen und homogenen Strukturen. Insofern positioniert und agiert das Phänomen *flow* zwischen Fernsehen und Rezipient, ist sowohl rezipierte Organisationsform als auch eigentliche Rezeptionsform des Mediums.

...es liegt nahe, den *flow* als eine der Erscheinungsformen des kulturellen Prozesses zu nehmen, der die Vielstimmigkeit und Widersprüchlichkeit, die Endlosigkeit und Offenheit der Welt auslotet und dazu die konventionellen Formen und Regulierungen unterwandert, sie immer wieder zumindest partiell außer Kraft setzt und so ihren allmählichen Wandel bedingt (Wulff 1995, 38).

Nicht unerheblich ist hierbei aber auch, dass die dargestellten konstruktiven Strukturmerkmale, die als produzierte und hergestellte Momente an das Medium angelegt werden, grundsätzlich angetan scheinen, dem »amorphen Ganzen« Fernsehen eine im weitesten Sinne »räumliche« Ordnung zuzuschreiben. Ob Fernsehen nun als *programm*, *sequenced flow* oder *time-based-unit* wahrgenommen wird, die zeitliche Ordnung des Nebeneinander und Nacheinander verschafft dem Fernsehen (zumindest metaphorisch) eine Topographie. Um in der so umrissenen Metapher zu bleiben: jedes Organisationskriterium des Fernsehens versucht, unübersichtliches und dynamisches »Gelände« zu kartieren, also eine Perspektive auf das Vorhandene zu entwickeln, die entweder von einer distinkten und »mathematisierbaren« Ordnung ausgeht (*programming*) oder aber dem »Fluss« des Fernsehens Erlebnisqualitäten mit bestimmten »arealen« Ausdehnungen und subjektiv-sozial zugeschriebenen Qualitäten zuweist (*flow*). Die eigentliche Topographie des Fernsehens (jenseits der »hergestellten« und »manufakturierten« Oberflächenstruktur) stellt sich somit als eine Organisationsform dar, die dem Fernsehen rezeptorisch und kontextuell zugewiesen wird, und die es weniger aus sich selbst heraus entwickelt.

Bevor nun aber der Begriff einer aneignenden Rezeption medialer Angebote weiter vertieft werden soll, gilt es, den Status des kartographischen Materials im so beschriebenen Phänomenfeld *flow* zu bestimmen. Dass Karten und kartographische Bildformen Teil des Fernsehen sind, ist evident. Dass sie in verschiedensten Ausprägungsformen, Zusammenhängen und inhaltlichen wie auch ästhetischen Funktionalisierungen anzutreffen sind, ist ebenfalls mehrfach betont worden. Und dass diese Auftretensformen in einem breiten Wirkungskontext einerseits mit dem flankierenden visuellen Material wie auch dem gesamten Bilderstrom des Fernsehens zu betrachten sind als auch in der Kontextualisierung ihrer Rezeption betrachtet werden müssen, ist an der Diskussion des *flow*-Konzeptes ebenso deutlich geworden. Im Folgenden möchte ich mich zunächst auf die Betrachtung der kar-

tographischen Formen in einer Binnenperspektive konzentrieren, also auf ihre Kontextualisierung innerhalb des visuellen Flusses als (rezeptorischer) Struktur.

Erste Vermutungen über die Kontextualisierungen von Karten führen in einer Makroebene sicherlich zu der Überlegung, dass raumabbildende Visualisierungen sicherlich in einem – ergänzenden oder konkurrierenden – Kontext mit der Raumstrukturierung und Topographie (als epistemologischer Ordnungsstruktur), also auch der erweiterten ›Eigenräumlichkeit‹ des Mediums selbst stehen sollten. Denn an der Auseinandersetzung mit dem *flow*-Konzept sollte klar geworden sein, dass das Fernsehen seine Segmente und Inhalte zumindest ›funktionalisiert‹, um über bestimmte Reihungen eine eigene Struktur im Kontext der Divergenz von *programming* und *flow* zu erreichen. Die Struktur des Fernsehens wird somit also selbst zu einer als Raumstruktur metaphorisierbaren Organisationsform. Diese Makroebene der Eigenstrukturierung koppelt – wie noch zu zeigen sein wird – eben gerade an der ideologischen Konstruktion des *flows* zwischen Medium und Rezipient an die Raumrepräsentationen an, bedient sich ihrer, um sich in bestimmten Bereichen zu konstituieren. Auf einer Mikroebene stellt sich allerdings dann zusätzlich und vordringlich die ›ästhetisch-inhaltliche‹ Frage, mit welchen Bilderformen oder Visualisierungstypen Karten bevorzugt interagieren, koppeln, oder strukturelle, ästhetische und formale Nähebeziehungen eingehen und Aufschreibesystematiken etablieren. Erste Hinweise in diese Richtung können uns dabei die ›Marginalien‹, die Interpunktionszeichen im Programm geben, die einerseits konstitutiv für das aktuelle Erscheinungsbild des Fernsehens sind, und andererseits trotz ihrer scheinbar untergeordneten Position im Dispositiv dennoch eine hohe Wirkkraft entfalten – nicht zuletzt in der Konstitution der Mikroebene des *flows*. An den Nahtstellen im Programm lassen sich aktuell Indizien für den Umbruch im Erscheinungsbild des Fernsehens sammeln (vgl. Hickethier 1997, 15).

Der *flow* fordert weiche Übergänge, Bewegungskontinuität und aufmerksamkeitsbindene Attraktionen. Gegensätzliches wird durch den Übergang abgepuffert und angeglichen, die Aufmerksamkeit wird fokussiert – letztlich sind die Zwischenstücke so etwas wie »deiktische Programmpartikel« (ebd., 26). Diese Zwischenstücke, in Form von Trailern, Logos, Teasern, aber auch die gesamte Design-Struktur, das *corporate design*, die Fliegen, ³⁷Graphiken und – schon zur Fernsehgeschichte gewordene – Testbilder stehen exemplarisch für die Marginalien, Interpunktionszeichen und Ästhetiken, kurz das Fernsehdesign an sich ein. Diese scheinbaren Marginalien werden und wurden mit großem Aufwand produziert. Man muss nicht so weit gehen, um mit Foucault das Design in diesem Zusammenhang als etablierenden Faktor einer *Ordnung der Dinge* zu beschreiben (Hickethier/ Bleicher 1997, 9), dennoch scheint es sich bei diesen Phänomenen um die Gesamtsumme der formalen ordnenden Elemente im Fluss des Programmes zu

37► *Fliege* bezeichnet die dauerpräsent eingblendete Senderkennung in einer der Bildschirmecken.

handeln. Aktuell könnte vor allem den Logos und Trailern, den Format- und Senderkennungen eine hohe Wirkkraft im Kontext einer ›Beschleunigung‹ des Fernsehens zugeschrieben werden. Gerade im Kontext des *flow*-Konzeptes scheint diesen Formen des Designs eine große Rolle in Bezug auf die Homogenisierung und Rhythmisierung des Programmflusses zuzukommen.

Logos

In der beschriebenen Form des *flows* in seiner Ambivalenz zwischen Heterogenität und rezeptorischer Homogenität stehen Logos und Senderkennungen auf den ersten Blick sicherlich auf der Seite der Herstellungszusammenhang einer (vorgeblichen) Heterogenität. Sie scheinen auf den spezifischen Sender beziehungsweise auf einzelne Formate, Sendungen und Sendeformen zu verweisen. Die Senderkennung beziehungsweise die Formatkennung scheint auf das Prinzip der zeitlichen Programmsegmentierung und die Diversität verschiedener parallel identifizierbarer Sender zu verweisen. Zweitere Aufgabe scheint sich auch jenseits des eigentlichen medialen Feldes ebenso in Paratexten fortzusetzen, beispielsweise in Form der Programmzeitungen, die moderierend und kontextuell auf die identifizierbaren Sender und Formate abzielen, aber eben auch Formatwerbung in Zeitungen, dem öffentlichen Straßenraum, im Kino und nicht zuletzt auch wieder in anderen Fernsehsendern. Betrachten wir zunächst Logos der Sender selbst, die die Kanalidentität darstellen und sichern



Abb.8: Vorspann HIER UND HEUTE (1960), Titelgraphik von TAGESSCHAU (1990) und HEUTE (2001)

sollen. Hier ist maßgeblich auf die fast omnipräsenten Senderkennungen in Form der Fliegen hinzuweisen, andererseits auf die im gesamten Senderdesign immer wiederkehrende Verwendung, Zitierung oder Variation eines spezifischen Kanallogos. Einen ersten Hinweis zu Struktur und Wirkung dieser Logos als Stifter der Kanal- bzw. Senderidentität liefert ein Blick auf generelle Strategien der Herstellung einer solchen Identität vor allem im Kontext der öffentlich-rechtlichen Sender. Diese scheinen aktuell und tradiert eine Selbstdefinition (auch und vor allem als Rezeptionsangebot) über die Ortsgebundenheit darstellen zu wollen (Hickethier 1997, 22). Dies lässt sich an vielerlei Indizien festmachen, auffällig natürlich an den Regionalschienen beziehungsweise den regionalen Dritten Programmen der ARD, die deutlich und immanent auf eine lokale Identitätsstiftung abzielen (was natürlich in einem gewissen Widerspruch zu ihrer bundesweiten Ausstrahlung über Satellit oder Kabel steht).

Dezidiert ist dies auch an der Zuschreibung bestimmter Sendungen an bestimmte Orte nachzuweisen: die TAGESSCHAU ist tradiert in Hamburg angesiedelt (»Wir schalten nun um nach Hamburg zu Gabi Bauer«), der BERICHT AUS BERLIN selbstverständlich schon über den Formatnamen an Berlin gekoppelt, das ZDF als Ganzes wird mit Mainz konnotiert ebenso wie die Politmagazine der ARD über die Pluralität der verschiedenen regionalen Sender an bestimmte Funkhäuser gekoppelt ist: MONITOR aus Köln, REPORT aus Mainz etc. ARTE argumentiert im Sinne der Ortsgebundenheit über eine deutsch-französische Zuschreibung, während 3sat als »Eurovisionsprogramm« maßgeblich im Nachrichtenbereich eine Verortung der deutsch-österreichisch-schweizerischen Trias bildet. Dass dabei der Kerngedanke dieser regionalen Aufspaltungen, eben eine politische Pluralität des Fernsehprogramms durch die föderale Heterogenität darzustellen, in den Hintergrund der Rezeption tritt und zugunsten eines regional-räumlichen Nebeneinanders ersetzt wird, wäre zwar Spekulation, aber letztlich nicht ganz von der Hand zu weisen.

Diese Spezifik des Ortes wird teilweise mit der Symbolik des Live-Charakters konnotiert: wichtig hierfür beispielsweise die eingeblendete Uhr bzw. Uhrzeit des Nachrichtenbeginns. So wird durch diese Konstruktion die Ortsgebundenheit an die Echtzeit gekoppelt. Am symptomatischsten wäre hierfür sicherlich die Auftaktvisualisierung der TAGESSCHAU beziehungsweise der HEUTE-Nachrichten. Diese Verknüpfung des *Hier* und des *Jetzt* kann als Strukturprinzip des öffentlich-rechtlichen Fernsehen verstanden werden (Hickethier 1997, 23). Es kann dies als der Versuch gewertet werden, von Produzentenseite durch die Zeit- und Ortsgebundenheit so etwas wie Programm als distinktes Moment zu konstituieren, im Versuch gegen *flow*-Phänomene zu argumentieren. Diese Strategien scheinen sich aber hauptsächlich auf das öffentlich-rechtliche Fernsehen beschränken zu lassen. Privatwirtschaftliches Fernsehen scheint sich weitaus ortsfreier zu gestalten. Natürlich gibt es auch hier Ausnahmen, beispielsweise in Form der HARALD

SCHMID-SHOW, oder – als Ausnahmephänomen eigener Art³⁸ – BIG BROTHER, die dezidiert auf ihren Aufzeichnungsort (jeweils Köln) hinweisen. Grundsätzlich scheinen sich aber die privaten Sender und ihrer Formate eher durch eine Ortsungebundenheit im Sinne einer globalisierten Ökonomie zu definieren: Privaten Sender und Sendungen könnten als eine Ware beschrieben werden, die gerade nicht lokale Märkte bedienen will, sondern auf eine globale Homogenisierung und Ortsungebundenheit abzielt. Welche Rolle spielen nun kartographische Elemente in diesen Strategien? Meiner Ansicht nach eine tragende, denn es scheint nur konsequent, Sinnstiftungen von Ortsungebundenheit über die Visualisierung der kartographischen Darstellungsformen herzustellen. Naheliegender weise ist dies die Form der Erdkugel, des Globus oder das Bild des Blauen Planeten, die tradiert die Idee von Globalisierung, Einheitlichkeit, Homogenisierung etc. auszudrücken vermag. Vor allem Senderlogos und -kennungen weisen eine hohe Dichte an graphischen Anspielungen auf (Erd)Kugelsegmente und stilisierten Globen auf. Signifikant lässt sich diese Abstraktion an dem in dieser Hinsicht exemplarischen Modell der Ableitung des Pro7-Logos aus einer graphischen Abstraktion der Weltkugel erkennen (vgl. Maulko 1997). Gerade am Beispiel Pro7 wird deutlich, dass die Konnotation von Weltkugel und Senderlogo nicht nur eine graphische



Abb.9: Pro7 Trailer und Logo

³⁸► BIG BROTHER (und ähnliche Formate) müssen natürlich ihrem zugrundeliegenden Strukturprinzip der Authentizitätsproduktion vor allem insofern gerecht werden, als sie dem Geschehen einen dezidierten Ort zuweisen *müssen*.

›Spielwiese‹ ist, sondern ein hergestellter Zusammenhang. Mit Etablierung des neuen Logos ›didaktisiert‹ der Sender auch dessen Bedeutung; in verschiedensten Variationen wird die Herstellung der Sieben aus dem Planeten in Image-Trailern verarbeitet und vorgeführt.

Aber auch die Senderkennungen von Sat.1 (bunte Bälle), Vox (roter Kreis), RTL II (Kreis), Kabel 1 (Kreis) lassen Anklänge an Globen, Erdenrunde usw. anklingen. Dabei steht der Kreis oder das Rad im Zentrum einer dezidierten mitteleuropäischen kartographischen Traditionslinie, mit der sich auch wiederum das Zusammenfallen abbildender und allegorisch-mythischer Bildlicher Ikonografien in der Kartografie aufzeigen lässt.³⁹ Dem gegenüber verzichtet die stilisierte 1 der ARD auf einen Anklang an eine solche Visualisierung, während sich der Doppelkreis des ZDF schon wieder deutlicher auf diese beruft. Grundsätzlich kann also schon an den eigentlichen Senderkennungen und -logos die Verbindung der diskursiven Verräumlichung des nicht ortsgebundenen Mediums Fernsehen mithilfe des visuellen Symbols des Globus dargestellt werden.

Erweitern wir unsere Reflexion nun um die Logos und Titelgraphiken von einzelnen Formaten. Hier fällt, wie oben ja schon angedeutet, vor allem die Koppelung des Formates *Nachricht* oder *Magazin* mit der Karte und dem Globus ins Auge. Ohne an dieser Stelle schon auf den Einsatz von Karten im narrativen oder

39► Das mittelalterliche Karten-Weltbild zeichnet die Welt als Rad oder Kreis, dessen Mittelpunkt Jerusalem darstellt. Herma Kliege (1991, 93ff) differenziert dabei grob in drei Darstellungsformen: Die verbreitetste Form ist die *T-O-Karte*, im weiteren die *Ökumenen-*, und die *Mönchs-* oder *Radkarte*, bei denen allen das Festland des *orbis terrarum* durch eine T-förmige Wassermasse in die drei bekannten Kontinente Europa, Asien und Afrika aufgeteilt war (Schröder 1988,13). Dabei stellen diese Abbildungen nur den bewohnbaren Teil der Erde (die *terra habitabilis* oder *Ökumene*) dar. Diese epistemologische Darstellung von bekannter Welt korreliert nun mit einem metaphorischen (bzw. metaphysischen) Abbildungsverfahren. Das Kreisschema der Weltkarte überlagert sich mit dem tradierten Motiv der *fortuna rotis*. Dieses Motiv stellt typischerweise die Glücksgöttin Fortuna beim Drehen eines (Glücks) Rades dar, symbolisiert also in verschiedenen Ausformungen verschiedener Leseweisen des (nichtdeterministischen) Schicksals. Die zeitgenössische Quelle des Honorius Augustodunensis bemerkt dazu: »Daher schreiben die Philosophen, dass die mit dem Rad verbundene Frau sich in einem fort dreht; ihr Haupt wird bald in die Höhe gehoben, bald nach unten gesenkt. Das Rad, das sich dreht, bedeutet das Glück (Gloria) dieser Welt, das sich beständig verwandelt.« (zit. n. Hahn-Woernle 1991, 189). Nachzeichnen lässt sich somit deutlich, dass die Darstellung des Glücksrades und der Welt als Kreis (zumindest in der Repräsentation) ineinander übergehen und diffundieren. Das Glücksrad ist nicht mehr auf das Einzelschicksal beschränkt und bezogen, sondern auf das Weltgeschehen als Ganzes. In der Weltkarte (vor allem den späteren Formen des T-O-Schemas) setzt sich dieses *fortuna rotis*-Bild fort, es tritt jedoch Christus an die Stelle der Fortuna: An die Stelle des Schicksals tritt der Erlöser, der nicht mehr in seiner ganzen Gestalt zu erkennen ist, sondern reduziert ist auf seine Wirkung (die Umfassung). Der Körper Christi wird somit zum Anfang und Ende der Welt (Alpha und Omega) und zum Erlöser (Kreuznimbus), sowie zur Welt selbst (Körper = Welt), wobei er in der Welt ist und nicht über ihr (die Darstellung des Körpers geht nicht über den Rand der Welt hinaus). Gleichzeitig ist die Verheißung des himmlischen Jerusalems (meist als Kartenzentrum in der Bildmitte) der Verweis auf die determinierte Zeitlichkeit der Welt bis zum jüngsten Tage hin (ebd., 197).

inhaltlichen Zusammenhang mit Nachrichten eingehen zu wollen, scheint es doch mehr als deutlich, dass die graphische Visualisierung eines Aufmerksamkeitssymbols für das Programmelement Nachricht nicht ohne die Attraktion der Karte auszukommen scheint (ebenso wichtig scheint hier, wie erwähnt, auch die Visualisierung der Echt-Zeit in Form von Uhren, aber auch durch stilisierte Ticker-Linien etc.). Hierbei – so meine These – ist es nicht nur die Konstruktion der Sender bzw. Sendungsidentität über eine Ortsbindung (für die öffentlich-rechtlichen) beziehungsweise die Konstruktion von Seriosität der Nachrichtenangebote durch Nachahmung etablierter Formen (für die Privaten), sondern auch die Darstellung der *Fenster-zur-Welt*-Funktion, die hierbei tragend wirksam wird. Ich möchte damit den Effekt des – metaphorisch ausgedrückt – Aggregatwechsels des Fernsehens im Moment der Nachrichtensendung beschreiben. Aggregatzustandswechsel in dem Sinne, dass ein ›flüssiges‹ Bild des virilen Fernsehstromes sich im Moment der Nachricht verfestigt. Nachricht steht in einem common sense für die Konstruktion von Objektivität, Seriosität, dem Impetus des Dokumentarischen usf. Das heißt, die mögliche und unterschwellige Beliebigkeit des Blickes in die Welt muss zur Wahrung dieser Konstruktion im Moment der Nachricht zu einem tatsächlichen Fenster, einer Möglichkeit zur ›realistischen‹ Interaktion mit der Welt gebrochen und unterbrochen werden. »Niemand verwechselt das Fernsehen mit einer Wandmalerei, aber viele verwechseln das Fernsehen mit einem ›Kino im Heim‹« (Flusser 1974, 112). Diese Brechung als aktuelle Befindlichkeit eines im weitesten Sinne konstitutiven Koppels zwischen medialen und ›außermedialen‹ Wirklichkeitskonzepten verweist aber auch auf eine historische Setzung, in der das Fernsehen an sich zunächst als eine Funktion des *fernsehens*, der habitualisierten Kopplung an die Welt verstanden werden konnte.

Im Laufe der 50er und 60er Jahre wurden neue Wahrnehmungs- und Handlungsschemata habitualisiert, die den vom Fernsehen übermittelten Wirklichkeitsbildern denselben Realitätsakzent zuschreiben wie alltagsweltlichen Realitätskonstrukten. Mediales Dabei-Sein wurde als authentische Partizipation an Ereignisse gewertet; Fernsehzuschauer empfanden sich als Augenzeugen des Weltgeschehens (Elsner/Müller 1988, 413).

Dass sich diese Gleichsetzung allerdings aufgelöst hat, scheint mir evident. Ob sie sich jedoch zu einer Wirklichkeitskonzeptualisierung verschoben hat, in der einer Fernsehwirklichkeit ein höherer Grad an Realität wie einer tatsächlichen Erlebnisrealität zugeschrieben wird (ebd., 413), scheint mir diskussionswürdig. ◀40 Deutlich

40► Dass sich jedoch historisch ein mehrfacher Bedeutungswandel in der grundsätzliche diskursiven Leit-Metaphorisierung des Fernsehens vollzogen hat, scheint mir deutlich. Vom *Fenster zur Welt* hin zu einem *sozialreformatoren Modell* der 70er Jahre wäre nur eine der benennbaren Transformationen dieses Wandels. Grundsätzlich muss dabei aber meines Erachtens nach in differente Formen der Metaphorisierung unterschieden werden. Zunächst ist erkennbar, dass sich die Idee der

ist aber, so meine These, dass eine ›Fernsehwirklichkeit‹ zumindest von einer ihr eigenen, ›fließenden‹ Struktur im Sinne des Dargestellten geprägt ist. Und diese so konstituierte Wahrnehmung von Fernsehen bedarf (zumindest aus Produzentenperspektive) eines deutlichen Aufbrechens und ›Verstörens‹, um Nachrichten in ihrer funktionalen Setzung wirksam werden zu lassen. Diese Brechung des Aggregatzustandes, die sich natürlich maßgeblich in der Mikrostruktur der gesamten Sendung (also ihrer Narration, ihrer Visualisierung, ihrer Sprache und Form) ausdrückt, findet ihre Entsprechung durch die Fixation auf dem Stereotyp der Karte beziehungsweise des Globus. Und so zeigt sich auch der archetypische Übergang am Beginn des Nachrichtenformats: In einer aufwendigen graphischen Animation schält sich zumeist eine Karte oder ein Globus (digital) aus einem Hintergrund, entdynamisiert sich und kommt zur Ruhe oder entfaltet sich, um dann mit dem schriftlichen Insert, einer akustischen Fanfare oder Ähnlichem zu einem stehenden Bild der Nachrichteneröffnung zu werden.

Wohlgemerkt handelt es sich bei dieser ersten ausgeführten Linie der kartographischen Elemente in Logos und Formatkennung um eine Darstellung eher aus Produzentenperspektive, eine Strategie der Herstellung bestimmter Bedeutungsstrukturen durch mediale Instanzen selbst.⁴¹ In diesem Zusammenhang muss es selbstverständlich fraglich bleiben, ob die Rezeption und Aneignung solcher designverwandter Strategien tatsächlich den unterstellten Effekt evozieren. Hergestellt werden soll m.E. ein ›Erstarren‹ des *flow*-Erlebens, ein ›Punktum‹ in Form der Nachrichten, welches über eine Markierung verortet wird. In Bezug auf die Fliegen und Logos kann sogar darüber spekuliert werden, wie die Sender- und Kanalidentität mit einer generellen globalen Wirksamkeit aufgeladen wird (als eher privatwirtschaftliche Strategie) beziehungsweise wie eine Ambivalenz zwischen lokaler Präsenz und globaler Gültigkeit (als eher öffentlich-rechtliche Strategie) hergestellt wird.

homogenen *Leitmetapher* diversifiziert hat. Aktuell prägt eine Heterogenität von Zuschreibungssystemen und -modellen die *common sense*-Diskussion um das Fernsehen. Die Bandbreite der Zuschreibungen ist dabei groß, sie reichen von der kompletten Negation eines Wahrheitsbegriffes (»Bilder lügen«) bis hin zur Reetablierung des Dokumentarisch-Authentischen (BIG BROTHER). Die Variabilität des ›Sprechens über Fernsehen‹ könnte vielleicht sogar eine dienliche Leitmetapher für eine aktuelle Position des Fernsehens bieten. Dennoch möchte ich auf der Ebene der Nachrichten weiterhin eine Metaphorisierung im Sinne eines *Fenster-zur-Welt* annehmen, da sich meines Erachtens die grundsätzlichen Bedingungen der Wahrnehmung der Fernsehnachrichten im Sinne einer parasozialen Interaktion und der darin zugrundeliegenden *Transparenzillusion* nicht maßgeblich verändert haben. Es wird aber im weiteren Verlauf meiner Argumentation zu berücksichtigen bleiben, dass alle Aussagen im Kontext des Fenster-zur-Welt-Gedankens, der Ereignishaftigkeit oder der Transformation der Transparenzillusion auf der Basis der Fernsehnachrichten gedacht sind.

41▶ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, welche Logos nicht zu sehen sind: nämlich beispielsweise senderfremde Logos in übernommenem Material, die offensiv und offensichtlich ausgepixelt werden.

Trailer

Erweitern wir die Bestandsaufnahme der ›audiovisuellen Interpunktionszeichen‹ noch um eine weitere Kategorie: die Trailer. Trailer fungieren im Rahmen des Fernsehens als »Autopromotion« (Bleicher 1994, 3; zit. n. Hickethier 1997, 18), sie verweisen auf zukünftige Attraktionen, Regelmäßigkeiten oder Ausnahmen. So verstanden scheinen sie auf einer ersten Ebene wiederum funktionale Bestandteile eines Sendeschemas, einer vorgeblichen Programmstruktur zu sein, übernehmen sie doch letztlich nichts anderes als die Funktion eines Ansagers (oder klassischerweise einer Ansagerin), die die distinkten Teile eines segmentierten Programm nacheinander darstellt und bewirbt. Näher betrachtet scheinen aber gerade die Trailer einen hohen Anteil an der Herstellung des *flows* auszumachen, sind es doch – neben den Werbeblöcken – vor allem die Trailer, die als (selbst) referentieller Verweis die Trennung von Programmelementen unterlaufen. Die klassische Struktur und die Funktion des Trailers lassen sich wie folgt beschreiben. Am Ende eines Werbeblocks innerhalb eines einzelnen Formats verweist ein Zusammenschnitt der Höhepunkte des nachfolgenden Formats auf eine Argumentation, die Aufmerksamkeit und Präsenz des Zuschauers an den Kanal zu binden. So entsteht wiederum eine klassische *flow*-Struktur. Es ist dies eben das formale Konzept, die eigentlichen Grenzen innerhalb des Programms zu unterlaufen und aufzulösen, also das möglichst sanfte Übergehen von einem Programmangebot zum nächsten in einem kontinuierlichen Fließen der Inhalte und Bilder ineinander herzustellen. So sind eben gerade Trailer Markierungspunkte, die die Idee des Programms, welches eine Einheit bildet, in eine Wahrnehmung der hochgradigen Segmentierung in divergente Konglomerate umsetzen. Nicht zuletzt verweisen aber die Trailer als Ankündigungen des Programms auf sich selbst, wenn sie zugleich Ankündigung der Attraktion als auch Strukturelement von Programmstruktur sind.



Abb.10: Opener HEUTE

»Es genügt längst nicht mehr, nur ein gutes Programm zu machen. Wir müssen klarstellen, daß es dieses Programm nur im ZDF zu sehen gibt.«

Joachim Kirscher (ZDF)

»Wir haben erkannt, daß bei aller Promotion für Programmhilights das Übergreifende sehr wichtig ist.«

Nikolaus Geretshauer (Sat.1)

»RTL ist Europas erfolgreichstes Network, da müssen wir unser Image nicht mehr gründen – es ist schon längst fest verankert.«

Manfred Becker (RTL)

Das Programm ist Ankündigung und zugleich Produkt selbst, es ist damit ein Versprechen und die Einlösung des Versprechens. Das Programm stellt sich als Werbung und Beworbenes dar, als etwas Anwesendes und zugleich Abwesendes. Aus dieser Ambivalenz von Versprechen und Erfüllung zieht das Fernsehen wesentliche Momente seiner Faszination (Hickethier 1997, 19).

So verstanden ließe sich ein Trailer ambivalent bestimmen als Verweis auf das Programm als auch als Verweis auf die Programmstruktur. Auch Trailer sind nun wiederum signifikant hoch durchzogen von kartographischen Verweisen, nicht zuletzt wiederum von Erd-sichten und stilisierten Globen. Dies zunächst durch die immer wiederkehrende Figur des Senderlogos – denn es scheint fast selbstverständlich, dass ein Trailer nicht nur auf die zukünftige Attraktion, sondern auch auf den Kanal, die Kanalidentität, den Platz der Attraktion verweist.⁴² Zum anderen jedoch schreibt sich auch in die Trailergraphik der Einsatz der kartographischen Artefakte ein. Vor allem in den sogenannten Vorschalttafeln, die letztlich die Genrebezeichnung des

beworbenen Formats vornehmen, finden sich häufig Globen etc. Die Herkunft dieser visuellen Verweise lässt sich scheinbar einfach klären. Näher betrachtet scheinen es nämlich fast ausschließlich die Vorschalttafeln für große ›narrative‹ Filme zu sein, die so konnotiert werden. Seien es nun der Sat.1 FILMFILM, der RTL GROSSE TV-ROMAN oder das MITTWOCHSKINO: der Vorschalter funktionalisiert den Globus (vgl. Abb.11). Und er scheint damit einfach einen Verweis auf die ›Abstammung‹ der Filme aus dem Kino anzeigen zu wollen, eine intermediale Verweisform. Denn die klassischen Trailer referieren auf die Idee des Kinos, nicht zuletzt auf die Idee der Verleihvorspanne. Denn hier sind es gerade die zu kulturellen ›Stereotypen‹ geronnenen Bilder der Universal Pictures, der RKO oder Filmwelt, die exzessiv den Globusblick als Markenzeichen einsetzen. Diese Logos, die sicherlich ebenso in der direkten Linie des *corporate identity*-Designs stehen, evozieren aber neben der Parallelisierung von Studiosystem (also: Hollywood) und Senderidentität vielleicht auch einen weiteren assoziativen Anklang. Die Ausstrahlung (oder gar die Erstauss-

⁴² Dies vor allem durch die Unterkategorie der Image-Trailer, also Trailern, die in breiterer Form als Logos auf Senderidentitäten verweisen.



Abb.11: Der Große TV-Roman, RTL

strahlung) eines ›großen‹ Blockbusters ist natürlich für den jeweiligen Sender auch eine Möglichkeit, sein Renommé als seriöser *global player* im Mediensystem herauszustellen – und dies kann letztlich durch die Doppelung der Assoziation im Globusbild (nämlich sowohl der Anklang von *Studiosystem* als auch von weltweite Relevanz) herausgestellt werden.◀43

Einen weiteren Moment des Zugriffs auf die Bedeutungsproduktion der Globen vor allem in Zusammenhang mit Trailern bietet uns die Auseinandersetzung mit der immanenten Funktion des Trailers. Vinzenz Hediger (1999) weist nach, dass der Kinotrailer (der zumindest meiner Auffassung nach im Groben strukturidentisch mit dem Fernsehtrailer ist) in seiner Darstellung von ausgewählten Episoden des zu bewerbenden Filmes und seiner Referenz auf die Storyzusammenhänge und -stereotypen auf das spezifische Verfahren der kognitiven Filmerinnerung referiert, also das Erinnern und Rekapitulieren eines gesehenen Filmes. Durch diese Koppelung von kognitiver Retention und Protention entsteht seiner Meinung nach (ebd., 188) ein zentrales Wirkungsmoment des Trailers, nämlich die externalisierte Simulation von individueller Filmerinnerung.◀44

43► In diesem Zusammenhang ist natürlich auch an eine andere Linie der Studiologos zu denken: Virilio (1989) thematisiert die Nähe des Trailers der 20th CenturyFox als Lichtdramaturgie zu den Scheinwerfern und Suchlichtern der Kriegsmaschinerie und (nicht nur darüber) auf die Nähe von Kino und Krieg respektive von Projektion und Aufklärung, der Bewaffnung des Auges etc.. Sehr assoziativ schließt sich auch in dieser Denkgungslinie – wenn man nämlich den Krieg als Raumpolitik versteht – wiederum der Kreis zwischen Logo, Kino und geopolitischer Argumentation: »Der Slogan auf den Kinofassaden der dreißiger Jahre, ›Rund um die Welt in achtzig Minuten‹, signalisierte bereits, daß der Ablauf des Filmes sich deckte mit einer Geostrategie, die seit einem Jahrhundert unaufhaltsam auf eine Vertauschung von Dingen und Orten und schließlich auf ihre Auflösung hinauslief« (ebd., 85).

44► Eine Analyse, die meines Erachtens auch im Kontext der von Rusch (1992) dargelegte Darstellung der Erinnerung als »Elaboration aus der Gegenwart« in Abgrenzung zur einer Konzeptualisierung von Erinnerung als Speicherung gesehen werden kann. So entsteht auch in der Gedächtnis- bzw. Erinnerungsdebatte ein – meiner Argumentation kompatibler – Produktionsbegriff.

Der Trailer würde demnach ein Modell des virtuellen Filmerinnerns abgeben, er würde uns den Film aus der Position des antizipierenden Rückblicks zeigen, oder, anders gesagt, aus der Perspektive des Begehrens (ebd., 188f).

Ich möchte nun nicht ungebrochen vom Filmtrailer auf den Fernsehtrailer übertragen, da meines Erachtens im Kontext von Fernsehen beziehungsweise spezieller im Kontext des *flows* nicht ausschließlich von Strukturen vorweggenommener Filmerinnerung gesprochen werden kann. Dennoch scheint mir der kurze Hinweis auf die kognitive Strukturierung von Kinotrailern eine Verweisebene anzudeuten. Der Trailer – inklusive seiner logotypischen Globen und Erdkugeln – verweist auf Strukturen der Stereotypisierung, der kognitiven Konstruktion von Strukturierungen, Schemata und Mustern – kurz: auf einen Moment der konnotativen Wahrnehmung. Die Platzierung von Markierungen der Senderidentität o.ä. in diesem Feld lässt also vermuten, dass die Globen – beziehungsweise ihr Entstehen für eine Argumentationsfigur – in einen Bereich fallen, in dem von einer spezifischen Sinnstiftung auszugehen ist. Somit stehen die Globen in den Trailern bei weitem nicht in der Position einer Marginalie, sondern im weiteren Kontext narrativen Rezipierens und Aneignens – also an einer Stelle, an der sich ihre Funktion als Verweis auf globale Identitäten, Senderidentitäten etc. vermutlich sinnfällig entfalten können. Wenn Hickethier (1997) also den Trailer in das generelle Ambivalenzverhältnis von *Attraktion* und *Narration* stellt, dem Programmtrailer eine Mischform aus (textueller) *Narration* und (visueller) *Attraktion* und letztlich einen eher dem Attraktionsgehalt des Fernsehens zuzuordnenden Platz einräumt, dann scheint dies zwar nicht uneinsichtig, billigt dem Trailer (und nicht zuletzt all den »Marginalien« im *flow*) aber vielleicht doch zu wenig Entfaltungspotenzial zu. Denn wie ich ausgeführt habe, scheint es mir in verschiedener Hinsicht doch auffällig, dass die konnotative Ebene des Globen- und Erdsichteneinsatzes mehr als nur attraktiven Gehalt entfaltet. Vielmehr meine ich an ihnen und an ihren Positionierungen im *flow* signifikante Produktivkräfte feststellen zu können. Die antizipierende Erinnerungsfunktion der Trailer und ihr funktionaler Moment der *Attraktion* scheint meines Erachtens vielmehr auf eine Markierungsfunktion innerhalb einer generellen Topographie des Fernsehens als *flow*-Phänomen zu verweisen. So wie der Globus in der Vorschalttafel des Trailers zunächst als Identitätsmarkierung für den Sender eintreten kann, scheint er mir über diese Funktion hinaus ein erweitertes Sinnpotenzial zu entfalten. Denn so wie Logos und Trailer konstitutiv als Segmente und deiktische Partikel an der Erzeugung von *flow* beteiligt sind, ebenso stehen sie innerhalb des *flows* in einer herausgehobenen Funktion der Markierung. Innerhalb der Topographie des Feldes Fernsehen markieren die Globen und Erdsichten, Kartenfragmente und Raumblicke vielleicht so etwas wie die Merkzeichen subjektiver mentaler Karten. Sie dienen als Bezugspunkte innerhalb einer Topo-

graphie des Flusses, die nicht nur als Identitätskonstitutiv, sondern auch als Relativierungsfaktoren dienlich gemacht werden können. Die Globen der Trailer und Logos könnten somit analog gesetzt werden zu den stadtplanerischen und orientierungspragmatischen »Merkzeichen« Kevin Lynchs (1965),⁴⁵ die dieser als konstitutiv für subjektive Wahrnehmung und Orientierung in urbanen Landschaften beschreibt.

Merkzeichen können als außerhalb des Betrachters befindliche Bezugspunkte angesehen werden [...]. Merkzeichen werden leichter erkannt und mit größerer Wahrscheinlichkeit als bedeutungsvoll angesehen, wenn ihre Form klar und einfach ist; wenn sie in starkem Kontrast zum Hintergrund stehen oder wenn die räumliche Situation besonders auffallend ist. Der Objekt-Hintergrund-Kontrast scheint ein wesentlicher Faktor zu sein (Lynch 1965, 96f).

Speziell der Objekt-Hintergrund-Kontrast liefert meines Erachtens den Schlüssel zu einem übertragbaren Verständnis der herausgehobenen Markierungsfunktion von kartographischen Artefakten im ›graphischen‹ und fließenden Feld des Fernsehens. Die Markierung mit der wirkmächtigen Ikone des Raumbildes setzt einen orientierenden Kontrastpunkt und bildet ein weithin erkennbares Signet in einer Topographie des Fernsehens als *flow*-Phänomen. Das Bild des Raumes sticht markant aus den enträumlichten Bildern des Fernsehens heraus und ist somit in der Lage, innerhalb des ambivalent homogen-heterogenen Materials des Fernsehens Bezugspunkte zu definieren, Aufmerksamkeiten einzufordern oder auch Koppelungspunkt für spezifische Einschreibepraktiken zu sein. Zumindest wird aber in dieser Argumentation deutlich, dass die Globen und Karten der Logos und Trailer, der Fliegen und Teaser – sei es als Koppelung an Identitätsstrategien, sei es als Markierung spezifisch antizipierender Erinnerungsstrukturen – mehr sind als nur eine graphische Marginalie innerhalb des fließenden Mediums. Deutlich wird an den Ausführungen aber auch, inwieweit das theoretische Prinzip des *flows* hier seine Wirkkraft entfaltet.

Es interessiert hier [...], daß an diesem Punkt der sozio-technologischen Entwicklung eine Beobachtungsrichtung im medienwissenschaftlichen Diskurs Aufmerksamkeit erregt, die das, was wir immer noch als Fernsehen bezeichnen, nicht mehr als Einheit betrachtet, sondern als ein vermischtes, kaleidoskopartig auseinanderstrebendes, diffuses Gebilde: als ein ›Hybridmedium‹ oder gar als eine immer weniger als Einheit zu beschreibende Komponente in einem Medienverbund, dessen Differenz, dessen Nichtidentität im Gegensatz zu älteren Mediendispositionen immer mehr hervorsteht (Spangenberg 1997, 143).

⁴⁵► Ich werde im Kapitel zur Produktion von Positionierung noch ausführlich auf das Konzept der mentalen Karten eingehen.

Kulturelles Wissen formt eine spezifische Rezeptionsform der Sinnstiftung von Inhomogenem. Dabei wird das Transitorische des kaleidoskopischen Flusses in einer Handlung am distinkten Moment zu einer subjektorientierten Landschaft, einer ›Topologie des Fernsehens‹ umgeformt, die durch bestimmte Landmarken Strukturierung und Aufladung erfährt. Fernsehen, als konstruktive Tätigkeit umrissen, produziert eine diskursive Topographie der Bedeutungsproduktion – in unserem Falle bisher der Positionszuweisung von Ortsidentitäten bzw. *floe*-Segmenten an den Medienverbund selbst. Nun ist mit den Globen und Erdsichten aber auch eine Verweisebene, ein kaleidoskopisches Fragment definiert, das sich offensichtlich eher auf die Position des Rezipienten bezieht, also über eine Topographie zwischen Medium und Subjekt spricht.

Wenn ich weiter oben den Globus als wirkmächtige Ikone bezeichnet habe, dann verdient diese Aussage eine weitere Reflexion, zum einen, um die Markierungsfunktion innerhalb der marginalen Ebene der kartographischen Fragmente zu vertiefen, andererseits aber auch, um den dominanteren Formen des Kartographieinsatzes näher zu kommen. Denn schon am Beispiel des Nachrichtenvorspannes, den ich weiter oben zitiert habe, wird deutlich, dass jenseits der Signet- und Logo-funktionen hier ein Übergang zu wesentlich wirkmächtigeren und offensiveren/offensichtlicheren Formen der Karten vorliegt.

Visiotyp und Blauer Planet

Es fällt schwer, auf der Basis der bis hier getroffenen Aussagen eine Analyse von Bedeutungsproduktionen einer visuellen Singularität zu leisten, wenn diese Singularität als hochgradig kontextuell und eingebunden in ein dichtes Geflecht von diskursiven Austauschbewegungen und Zirkulationen verstanden werden muss. Eine Vielzahl von theoretisch-analytischen, maßgeblich aus der Kunst- und Politikwissenschaft herstammenden Versuchen, spezifische visuelle Diskursformationen auf ihre Bedeutungsproduktion zu hinterfragen, würden sich aktuell zur Lösung anbieten. Es sei hier u.a. auf den Ansatz Michael Diers (1997) verweisen, eine politische Ikonographie der Gegenwart unter der Prämisse der Gedächtnisbilder oder *Schlagbilder* zu erstellen,⁴⁴⁶ auf die *Metapherntheorie* Herfried Münklers (1994), oder den Ansatz aus der *symbolischen Politik* Andreas Dörners (1996). Am dienlichsten mag dabei noch der Ansatz der Kollektivsymbolanalyse⁴⁴⁷ sein:

⁴⁴⁶► Wobei der Begriff der »Schlagbilder« hier auf Aby Warburg rückführbar ist.

⁴⁴⁷► Eine Verdichtung findet sich in den Arbeiten Jürgen Links u.a. (exemplarisch Gerhard/Link/ Schulte-Holtey 2001). Die Normalismusforschung untersucht »stereotype interdiskursiven Orientierungs-Modelle« (Link 1998), insbesondere zur ›Kollektivsymbolik‹ des 19. und 20. Jahrhunderts unter der Perspektive, eine Kollektivsymbolik als die gesamte Bildlichkeit einer Kultur (ebd., 24f) darzustellen. Die daraus abgeleiteten Strategien zur diskursabhängigen Normalisierungs- resp. Normativisierungs-

Kollektivsymbole [...] sind also in der Lage, höchst komplizierte Diskussionszusammenhänge auf einfache, von jedermann verstehbare Formeln zu bringen, indem unter den Signifikanten ihrer Bildelemente ganz verschiedene Signifikate integrierend ›hindurchgleiten‹, was sie für den Journalismus [...] so interessant macht und Leser bzw. Zuschauer regelhaft auf sie zurückgreifen lässt (Parr 1998, 67).

Die Schwierigkeit für mein Vorhaben der hier genannten (und durchaus erweiterbaren) Reihe an Ansätzen ist (mit deutlicher Ausnahme der Kollektivsymbolanalyse) ihre eher kulturalistische Rückgebundenheit und ihre hohe Vernachlässigung der Medienspezifiken des von ihnen untersuchten Prozesses. Es scheinen sich nur schwer Ansätze finden zu lassen, die dazu dienen, ein einzelnes – und in seinem Kontext dazu noch ›marginales‹ – visuelles Moment dergestalt zu analysieren, dass sein Herkommen wie auch sein Rückwirken in einer diskursiven gesellschaftlichen Ebene darstellbar wäre, ohne den explizit analytischen Zugriff zu sehr zu vernachlässigen. Die kartographischen Elemente, um die es mir hier geht, sollen eben gerade nicht als Metapher für generalisierte diskursive Formationen gelten, sondern in ihrer spezifischen Ausformung als bedeutungsmächtige ›Diskurssplitter‹ verstanden werden. Dieser wechselseitige Austausch zwischen Diskurs, Medium und Rezeption, seine Bedeutungsentfaltung sowie seine Manifestation in Form von Visualisierungen lässt sich vielleicht am treffendsten mit dem Begriff der *Zirkulation* beschreiben, einer Zirkulation des Analysierens zwischen den Polen von Totalisierung und Differenzierung (vgl. dazu auch Adelman 1998, 74f).

Ein weiterer Ansatz, der kollektivierten Symbolkraft einer visuellen, vorrangig medialisierten Form nachzuspüren, ist sicherlich auch der von Uwe Pörksen (1997) etablierte Ansatz der *Visiotypie*. Analog zur sprachlichen Stereotypie ◀48 versucht Pörksen hier, zeichenhafte, visuelle Symbole nach ihrem Hang zur Veranschaulichung zu hinterfragen, unter der Prämisse, dass die so vage umfassten Visiotypen als »ein Denkstil und ein global wirksames Zeichen« (ebd., 10) fungieren, die in der Aneignung ein Zusammengehen von Zeichen, Zahl, Bild und sprachlicher Stereotypisierung evozieren. Visiotypen neigen ferner, so Pörksen, zur Veranschaulichung, ebenso wie sie hochgradig reduktiv argumentieren und gelesen werden. Im Visiotyp wechselt die Repräsentation in eine distanziertere, ›quasi-objektive‹ Gattung: das Bild strahlt wissenschaftliche, positivistische Distanz aus.

tendenzen erscheinen im Kontext meiner Argumentation als extrem erkenntnisproduktiv, müssen allerdings aufgrund der Komplexität von Methode und Materialanalyse bedauerlicherweise ausgeblendet werden

48 ▶ Pörksen bezieht diese Analogie insofern auch dezidiert auf die Visiotypie, als er sie als analog zur sprachlichen doppelten Metonymie charakterisiert: der Bedeutungsumriss des Bildes ist die Verbildlichung einer zum Bild gewordenen Redensart. »Diese Mädchen für alles sind in sprachwissenschaftlicher Ausdrucksweise strahlkräftige ›konnotative Stereotype‹, die globalen visuellen Zeichen wären in vergleichbarer Weise ›konnotative (eben nicht verbale, sondern visuelle) Stereotype« (Pörksen 1997, 29).

Das Geschehene, Gewesene, der Abdruck des Realen wird zu einer operablen Größe verdinglicht, **49** seine Komplexität wird reduziert (ebd., 66ff) – die verdinglichte Repräsentation wird zum Handlungsträger erhoben. Aus der immanenten Reduktion des Denkens zu einem ikonischen Denken der Visiotype entsteht ein sogenanntes *Logo-Denken*: »Logo-Denken ist die automatische und durch eine schlichte einlinige Logik begünstigte Reproduktion eingepprägter fester Bildverknüpfungen, optischer Solidaritäten« (ebd., 80). Diese Sorte der Logik ist aber primär dadurch als sinnentleert zu erkennen, als sich die Argumentationslinien auch durchaus sinnproduktiv umkehren lassen. Das Logo-Denken ist tautologisch, es ist ein selbsttragendes und selbsterklärendes System (ebd., 86).

Es würde zu weit führen, den Ansatz Pörksens hier weiter auszudifferenzieren und zu kritisieren; **50** ich möchte stattdessen vorschlagen, den Begriff der Visiotype im Sinne der obigen Darstellung zu übernehmen, um eine bestimmte und dezidierte Visualisierungsform analytisch handhabbar zu machen. So verstanden können wir ein bestimmtes Pool von Visualisierungstypen als hochwirksam und bedeutungsproduktiv bestimmen, wenn seine visuelle Zeichenhaftigkeit, seine Ikonizität zu bestimmen ist, wenn seine repräsentative Struktur zur Reduktion und Generalisierung neigt, wenn diese Komplexitätsreduktion operable Wirksamkeit entfaltet, wenn diese Operabilität Diskursformen stützt oder aufnimmt, transportiert oder bestärkt. Als letztes Kriterium sollte noch die ›Multi-Medialität‹ der so bestimmten visuellen Äußerungen betont werden, um zu verdeutlichen, dass die so umfassten Visualisierungsformen nur bedingt von ihrem Medium abhängig sind. »Ein Visualisierungstyp bestimmt sich [...] durch die Kombination von technischen oder ästhetischen Eigenschaften« (Adelmann 1998, 75). Wichtig dabei sollte aber eines sein: die Visiotype fungieren als soziales Werkzeug; sie sind nicht sozial, weil sie linear denkend und »maßlos« sind, aber sie sind sozial wirksam, da sie die Gesellschaft determinieren und umgestalten (Pörksen 1997, 221).

Wenden wir uns also nun wieder unseren Globen und Erdsichten der Trailer und Logos zu. These ist, dass es eben gerade die Bilder des Globus, die Erdsichten und Satellitenbilder sind, die als eine solche Visualisierungsform, als stereotypisiertes Visiotyp argumentieren.

49► Maßgeblich ist dabei für Pörksen, dass das Visiotyp mit der (computablen und digitalen) Zahl konnotiert ist. Das Visiotyp tritt seiner Meinung nach symptomatisch oft als Zahlenbild, Graphik, distinktes Datum etc. auf, eine Zuschreibung, die die Reduktion und ›Objektivierung‹ bzw. ›Objektwerdung‹ unterstützt (Pörksen 1997, 185ff). »Was hier erkennbar wird, ist eine Ontologisierung der Zahl: die Verwechslung der durch Zahlen erfaßten Seite der Sache mit ihrer ›Wirklichkeit‹ « (ebd., 211).

50► Die maßgeblichste Kritik kann sicherlich an der ikonographischen Argumentationsweise Pörksens festgemacht werden. Die Bildlichkeit des Visiotyps wird in seiner Argumentation dabei oftmals dekontextualisiert und in den Rahmen einer vagen Neohermeneutik gestellt. Auch der von ihm etablierte Diskursbegriff (in Anlehnung an Ludwik Fleck), der dies kompensieren soll, bleibt eher unklar und diskussionswürdig.

Die Weltraumbilder haben einen neuartigen Status. Sie sind kein ›Bild‹ in dem älteren metaphorischen Sinn, wie es der Reichsapfel in der Hand des Herrschers war [...], auch kein Abbild, wie es, einem Spiegelbild vergleichbar, die Linsen in Teleskop, Mikroskop und Kamera zu erzeugen vermag, weder Bild noch Abbild, sondern – was ? Ein ›Puzzle‹ [...], ein ›Mosaik‹, komponiert, addiert und subtrahiert, errechnet und unserer Anschauungswelt nachträglich eingeformt: Synbilder (Pörksen 1997, 45).

Um dem Gehalt dieser *Synbilder* näher zu kommen, empfiehlt es sich, sie nach ihrer Herkunft zu befragen. Speziell die Satellitenbilder, aber auch die Bilderfolgen der ›photographischen‹ Ansicht des gesamten Erdballs vor den Schwärze des Weltraums beziehen sich maßgeblich auf die Satellitenphotographie, sie stammen somit aus einem technischen Bildgebungsverfahren her, welches selbst in ein *Großtechnisches System* (Joerges/Braun 1994) integriert ist: das der Raumfahrt. Technische Systeme sind dabei aber nicht nur eine Leistungsmacht, sondern auch eine Kulturmacht: Neben einem Sachaspekt gilt es auch den Sinneaspekt zu verstehen und zu analysieren. Mit der Entdeckung des Mondes, den ersten Schritten auf ihm, hat der Mensch auch seinen eigenen Planeten entdeckt (Abb.12). Der Mond erwies sich vergleichsweise als Enttäuschung im Vergleich zum neuen Blick auf die Erde (vgl. Sachs 1994, 306). Dieser Blick (und seine technische Umsetzung in bildgebende Verfahren) sind zu einer Ikone unseres Zeitalters geworden. Nicht nur, dass die abstrakte Behauptung der Kugelgestalt der Erde zu einer visuell nachprüfbaren Realität geworden ist, auch eine weitaus fundamentalere Sinnstiftung als eine rein kosmologisch-astronomische scheint hierbei in Gang geraten zu sein. Am ehesten lässt sich diese Sinnstiftung noch mit einem ›Blick auf das Ganze‹ umschreiben, also der Erkenntnis, dass die Erde als Heimstätte eine verletzbare und fragile, ›schützenswerte‹ und homogene Entität ist. Diese Erkenntnis setzt sich auf mannigfache Weise um, sei es der (durch den NASA-Berater James Lovelock 1979) initiierte Gedanke des *Gaia-Denkens* (›Mutter Erde‹), sei es der Umweltschutz oder globalisierend gedachte Kulturalismen

Abb.12: Ulf Merboldt: Mein Foto des Jahrhunderts.



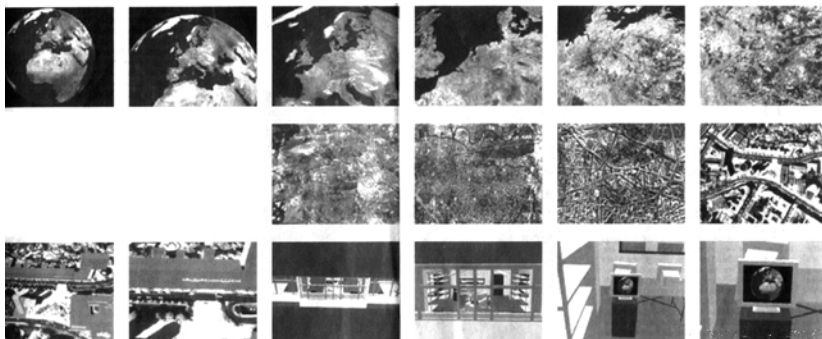


Abb.13: Selbstreflexive Gottmaschine *Terravision*

(»OneWorld – OneVision«).⁵¹ Interessant sind in diesem sich etablierenden Bedeutungsfeld aber auch die sich einschreibenden Strategien des Blicks und des optischen Systems. Einen ersten Hinweis liefert die Herkunft des Satellitenblicks (wie auch im weiteren Sinne der Wettlauf in den Weltraum selbst) aus einer militärischen respektive geopolitischen Natur. Die Platzierung eines Satelliten steht prinzipiell im Modus der Fernaufklärung, des Überflugs über den »Gegner«, also insgesamt im Modus der (Luft) Raumkontrolle. Die »zeremonielle Verausgabeung« (Sachs 1994, 312) der USA (und der Sowjetunion) im Wettlauf ins All sollte nur den Eindruck der militärischen Funktion des Unternehmens verschleiern.⁵² Offensichtlich wird dies an der erst im Nachhinein gestellten Frage, wie die gewonnenen nicht-militärischen Beobachtungsdaten der ersten Satelliten genuin zu verwenden seien.

Während die Technologie bereitstand, musste ihr Zweck im Detail erst entwickelt werden: noch nach dem Start von Landsat I im Jahre 1972 liefen Forschungsprojekte, um die verfügbaren Datenmassen auf ihre verschiedene Nutzenanwendung hin zu testen (Sachs 1994, 316).

So steht die Satellitenphotographie zunächst augenscheinlich in einem Zusammenhang mit überwachenden, hegemonial-dominanten Blickpositionen, mit der Funktion von Überwachung und Kontrolle: kurz – in einem Sinnzusammenhang des panoptistischen Dispositivs. Das Projekt *Terravision* (Abb.13) könnte hierbei als Verdeutlichung herangezogen werden: über vernetzte Parallelrechner wird hier an einer »kompletten« Simulation der Erde gearbeitet. Über eine steuerbare virtu-

⁵¹▶ Zu einer differenzierten Darstellung des Gesamtkomplexes von Satellitenblick, Blauem Planeten und dominanter Blickposition sei auf Adelman (1999) verwiesen.

⁵²▶ Treffend nachvollzogen beispielsweise in Thomas Wolfes Tatsachenroman *The Right Stuff* (München: Knauer 1996 [1979]).

elle Kamera soll im Endzustand jeder beliebige Punkt der Erde ansteuerbar sein, und eben nicht nur ein aktuelles (Satelliten) Bild liefern, sondern jedwede in das Gesamtsystem eingespeiste Information abrufbar machen: von Wetterdaten über Event-Liveübertragungen bis hin zur beliebig manipulierbaren Zeitachse des Systems. So entsteht als Endziel das Abbild und Archiv der Erde, nicht ganz zu Unrecht als »Gottmaschine« apostrophiert (Esser 1996). Jenseits der vorgeblichen Auflösung des Paradoxons der »Landkarte des Reiches im Maßstab 1:1« stellt sich Misstrauen gegenüber einem solchen Projekt ein. Denn *Terravision* ist als Projekt nicht umgesetzt, sondern nur geplant. Abgesehen von den technischen Abwägungen (Speicherkapazitäten, Datenübertragungsgeschwindigkeiten, Quellenrecht etc.) stellt sich der Verdacht ein, hier weniger ein Projekt als vielmehr eine *Wunschkonstellation* zu reflektieren. Diese Wunschkonstellationen offenbaren aber meist mehr über die zugrundeliegenden Medienprojektionen als die in ihnen angedachten Implementierungen (vgl. Winkler 1997, 17). Primär ist die Satellitenkarte oder das Luftbild eine Machtpraktik in dem Sinne, als sie eine Überwachungstechnologie ist. Sie liefert repressiv funktionalisierbare Information über Körper und deren Position. Im Sinne des panoptischen Dispositives vereinigen sich in ihr Strukturen des Wissens, des Sehens und der (hegemonialen) Dominanz: Positionierungswissen evoziert Macht ◀53. Das abstrakte Großtechnische System ◀54

In jenem Reich erlangte die Kunst der Kartographie eine solche Vollkommenheit, daß die Karte einer einzigen Provinz den Raum einer ganzen Stadt einnahm, und die Karte des Reiches den einer Provinz. Mit der Zeit befriedigten diese übergroßen Karten nicht mehr, und die Kollegs der Kartographen erstellten eine Karte des Reiches, die genau die Größe des Reiches hatte, und sich mit ihm in jedem Punkt deckte. Die nachfolgenden Generationen, die dem Studium der Kartographie nicht mehr so ergeben waren, hielten diese enorme Karte für unnützlich und überantworteten sie, nicht ohne Pietätlosigkeit, den Unbildenen der Sonne und des Winters. In den Wüsten des Westens finden sich noch Ruinen der Karte, behaust von Tieren und Bettlern; im ganzen Land gibt es keine anderen Überreste der geographischen Disziplinen.

Jorge Louis Borges:

Von der Strenge der Wissenschaft

53 ► Gegen eine repressive und institutionell gebundene Macht setzt Michel Foucault eine neustrukturierte dezentrale und verstreute Macht (Foucault 1994 [1976]). Macht verlässt den benennbaren Ort spätestens in dem Moment, in dem historisch eine Synthese von Politik und Ökonomie in der bürgerlichen Trennung von administrativem Recht und Ökonomie vollzogen wird. Als explizit bürgerliche Erscheinungsform der Disziplin ist die Macht ein Mittel, das die Individuen nicht vorfindet, sondern sie verfertigt: Individualität ist keine Errungenschaft, sondern ist das Produkt von Herrschaftstechniken. »Transportiert« werden diese Machtfaktoren durch Codesysteme; Codes entstehen, werden zu Regelsystemen konventionalisiert, die wiederum disziplinieren, also Macht tragen. Für die Bewertung des medialen Feldes ist dabei die Entinstitutionalisierung der Macht entscheidend: Macht wird »mechanisiert«, sie liegt nicht mehr nur in Institutionen, sondern auch in Apparaten, Architekturen und Maschinen. Die Macht wirkt von innen nach aussen, die Maschinen sind also nicht nur Instrumente der Macht, sondern sie verändern die Macht selbst und die Indivi-

ist somit kennzeichenbar durch seine durchdringende und mikropolitische Produktivität. In Erweiterung des panoptischen Dispositives schließt sich hier eine neue räumliche Anordnung des ›Überwachers‹ und des ›Überwachten‹, kurz: Kontrollgesellschaft (als Sichtbarmachung) funktioniert hier nicht mehr länger über die Begrenzung, sondern über die Bestimmung der individuellen Positionierung. Im System totaler Sichtbarkeit zeigt sich aber auch das umgekehrte Panoptikum: Kontrollgesellschaft wird hier nicht mehr durch Grenzen, sondern durch Bestimmung der individuellen Positionierung konstituiert (vgl. Adelman/Stauff 1997, 119f).

Es scheint mir aber ebenso möglich, eine andere Perspektive auf die Bilderlinie des Blauen Planeten zu richten. Denn ein weiteres spezifisches Signum dieser Bilder ist ihre extrem distanzierte Beobachtungsposition. Die Realität der Bilder ist nicht durch das Dabei sein gewonnen, sondern durch die Entfernung. Es handelt sich um den Modus der voyeuristischen und heimlichen Beobachtung. Durch diese blickmächtige Perspektivierung des Blickes auf die Erde stellt sich eine Ambivalenz zu den oben angedeuteten diskursiven Aufladungen der ›zerbrechlichen Entität‹ ein. Durch die voyeuristische Perspektive schreibt sich demgegenüber nämlich eine Allmachtsphantasie der Omnipräsenz und der Beherrschbarkeit in diesen visuellen Diskurs ein. Die radikale Erhöhung über die Erde (und nicht zuletzt über das eigenen Selbst) im immer weiter greifenden Distanzieren vom

duen in ihrem Einflussbereich (Winkler 1992b, 192ff). Vor allem das Moment der Einübung disziplinatorischer Techniken im Kontext medialer Felder wird hierbei zu einem entscheidenden Moment. Für das Kino beispielsweise ist diese ›Didaktik der Macht‹ treffend analysiert worden als eine im Blickfeld umgekehrte Anordnung: »...die fiktionale Macht des Zuschauers im Kino ist, folgt man Foucault, nicht nur deshalb fiktional, weil sie ein Medium zum Vehikel hat, sie ist es auch, insofern jede Subjekt-Objekt-Relation nur das Übungsfeld einer allgemeinen Einstellung, Anpassung an die Struktur gewordene Gewalt der bürgerlichen ›Disziplinen‹ ist. Dies bedeutet weder, daß es reale, auch personal-konkrete Macht nicht mehr gäbe, noch, daß im Austausch der Rollen irgendwann jeder an dieser Macht teilhätte; als sozialisierende Erfahrung aber scheint das Erlebnis, zumindest temporär die Position des Überwachten innegehabt zu haben, nicht ohne weiteres ersetzbar zu sein« (Winkler 1992b, 199). Auf der Basis dieses (selbst-) disziplinatorischen Machtbegriffes macht eine Reflexion des panoptischen Dispositives für die medialen Anordnungen (zunächst) Sinn. Die blickgestützte Disziplinierungsmaschine des Panoptikums lässt sich leicht auf die Kriterien von Sichtbarkeit, Individualisierung, Internalisierung und Anonymität rückführen, die intuitiv für die mediale Anordnung passend erscheinen (Foucault 1994, 260ff). Beiden gleich scheint die Operation der Differenzierung als Strategie der Kontrolle (Wunderlich 1999, 355). Normalisierung des Subjekts in der Macht durch Sichtbarkeit (Überwachung) und Schrift (Dokumentation) scheinen sich archetypisch im System des Fernsehers mit seinen verstreuten Zuschauern zu verwirklichen.

- 54►** In diesem Zusammenhang müssen die teilhabenden Elemente am Großtechnischen System erweitert gedacht werden: Die reine Anordnung der Satellitenbildproduktion und -auswertung muss ergänzt werden durch Systemkomponenten wie das Global Positioning System (GPS), das Earth Observation System (EOS) oder das Zusammengehen von gleichzeitiger militärischer und medialer Nutzung von Aufklärungs- und Transmittersatelliten (vgl. Barwinski/Steinborn 1995; King/Harring 2000).

Objekt der Betrachtung ist ein technisches, aber auch ein innersubjektives *über-sich-selbst-Erhöhen*, das seinen visuellen Impetus in den Bildern der ›kameratragenden‹ Satelliten, Raketen und Space Shuttels findet.

Peter Weibel (1987) zeichnet diese ›Entkörperlichung‹ des Aufblicks nach. Er entwickelt die Idee des *orbitalen Blicks* als apparategestütztem Aufstieg des Auges. Stellt sich ihm die vorphotographische Darstellung als von der horizontalen Ebene geprägt dar, so konstatiert Weibel mit der Photographie das Hinzutreten der vertikalen Ebene. Durch diese Vertikalität der Aufnahme – bedingt durch das Emporsteigen des Apparatestandpunktes – gewinnt die Schräge bzw. Diagonale eine verstärkte Bedeutung in der Bildkomposition. Der Fluchtpunkt verkürzt sich, die Fluchtlinie neigt sich stärker, die Perspektive selbst wird ›beschleunigt‹. Im modernen Bilderprogramm hat sich nun – so Weibel – der Fluchtpunkt ins Unendliche verlagert: mit dem Satellitenblick ist das Auge entfesselt. Diese letzte Stufe des Emporsteigens und Zurücktretens konnotiert Weibel als apparative Beschleunigung und radikale Distanzierung, in der sich in letzter Konsequenz auch der Raum von seiner Physis selbst löst. Der Raum an sich ist nur noch als relationales, mathematisches Netzwerk präsent, in Form digitaler Daten und relationaler Verknüpfungen. Mit den entreferentialisierten Objekten des Raumes verschwindet aber auch das fixierte Subjekt.

Nicht der Verlust des realen Raumes, sondern das nun freischwebende Subjekt, wie es uns in den Bildern der schwerelosen Astronauten metaphorisch schon vor Augen geführt wird, erzeugt die Angst der Unsicherheit (ebd., 91).

Dabei wird aber auch deutlich, dass die beiden Blickstrukturen integral zueinander stehen, dass die Trennung in zwei verschiedene Blicke auf ein und denselben Raum nicht absolut gemeint ist, sondern zwei voneinander getrennte Perspektiven beschreibt, die einander zugehörig sind. Richten wir in unserem Alltag den Landschaftsblick als Einblick in unsere Umwelt, so ist es der zugehörige Raumblick als Aufblick, den wir zu unserer Orientierung konzeptualisieren. Der ›subjektive‹ Einblick braucht den ›verobjektivierenden‹ Aufblick. Die dreidimensionale Anschauung, die sich vor allem durch die Schließung des Horizonts und die Verdeckung von Teilen des Betrachteten auszeichnet, benötigt zu ihrer Vervollständigung den konzeptuellen Aufblick. Umgekehrt jedoch benötigt auch der Aufblick, der zweidimensionale und einebnende, alles sichtbarmachende und machtvolle Blick die immanente Ebene des angenommenen Landschaftsblickes, um aus der Abstraktions- und Distanzhaltung zu einer Erlebensqualität zu gelangen und tatsächliches Raumwissen zu generieren. Verkürzend kann gefolgert werden, dass jeder Raumblick einen ›mentalenen‹ Landschaftsblick erfordert, genau wie der Blick in die Landschaft eine Raum-Relation benötigt. Dieses Verhältnis darf aber nicht als symmetrisch betrachtet werden, sondern viel eher als eines der Bedingtheit.



Abb.14: Visiotype Globusblick.

In ein und demselben Raum kann es mehrere unterschiedliche Landschaften geben, je nachdem, von welcher Stelle aus man ihn beobachtet (Lacoste 1990, 72).

Begreifen wir sowohl den Raum- als auch den Landschaftsblick als solchermaßen voneinander abhängig, wird auch deutlich, dass der Raumblick, also der (angenommene) Aufblick auf eine sich einebnende Landschaft zwar nicht innerhalb eines ästhetischen Systems, wohl aber innerhalb eines Zusammenhangs der Konstitution von generellem Raumwissen miteinander verbunden sind. Die so konzeptualisierte Dialektik der Blicke (über das Raumhandeln und -wissen) weist aber noch eine weitere, aus einer Alltagspragmatik, oder einem kartographischen Handeln herkommende, Verflechtung und Bezüglichkeit auf. Letztlich bezieht sich dieses System von Blicken auf ein zueinander gehörendes, integrales System von Blickanordnungen. 55 Für Weibel (1987) stellt der

Satellitenblick gleichsam eine Entfesselung des Auges dar (ebd., 86f). Die beispielsweise im Kubismus o.ä. angestrebte Blickrichtung auf das Objekt von allen Seiten gleichzeitig scheint hier erreicht. Die (digitale) Bildgestaltung lässt das Objekt aus dem Nichts kommen, rotieren, sich deperspektivieren und wieder verschwinden. Das Objekt wird zum Produkt einer Techno-Ästhetik, die sich (wissenschaftliche) Satellitenbildbearbeitung ebenso wie die Visualisierung des Diskurses als Senderlogo u.ä. teilen. Gleichzeitig verliert der Maßstab seine Bedeutung. Ein Photo aus dem Weltall ist immer auch ein Selbstportrait: der Mensch ist inhärent vorhanden. Die Höhe schafft aber auch Distanz, der synoptische Blick rückt weit Entferntes zusammen, er vollzieht eine tradierte Blickstruktur nach. Es ist dies der (militärische oder touristische) Aufstieg auf die relevante Landmarke (vgl. Lacoste 1990, 73ff). Das Satellitenauge ist allgegenwärtig und allwissend. Es ist a-perspektivisch, es überschreitet die Perspektive und das Panorama, syn-

55 ▶ Ich werde zu einem späteren Zeitpunkt meiner Argumentation, vor allem im Kontext der kartographiehistorischen Auseinandersetzung um *Chorographia* und *Geographia* noch einmal auf diese Differenzbildung zurückkommen (vgl. meine Ausführungen zu Perspektive und Horizont im Kapitel zur digitalen Kartographie).

thetisiert Raum und Landschaft, es versammelt alle denkbaren Fluchtpunkte. Das Satellitenbild stützt eine systemische Wahrnehmung der Simultanität von weiträumigen Beziehungen.

Am Ende arbeitet das Bild vom blauen Planeten der vielschichtigen Realität des Menschen selbst entgegen, indem es ihn auf einen puren planetaren Biologismus verengt (Wahlefeld 1999,124).

Dabei verlässt das Satellitenbild in seiner Umzingelung der Erde als umgekehrte panoptische und panoramatische Anordnung (vgl. Sachs 1994, 323f) auch die Genese des Wahrnehmens: Die technische Seite der Bildgewinnung verlässt die bekannte Photographie. *Remote sensing*, Multispektralscanning und Infrarotabtastungen werden zu Bildern synthetisiert, die eher Messungen, Phantombilder, Collagen sind und letztlich in sich nur noch schwer auf einen ›Abdruck des Realen‹ rückführbar gemacht werden können.

Verstehen wir die Satellitenblicke als Visiotypen, so können wir die Möglichkeiten ihrer Bedeutungsproduktion, ihrer diskursiven Verankerung und ihrer Narrationen wie gesehen mannigfaltig darstellen und annehmen. Sie sprechen von der Entität der Erde und gleichsam von ihrem Objektstatus, sie modellieren eine dominante Position des voyeuristischen Betrachtens wie sie ebenso eine subjektschwache Position der panoptischen Beobachtung formulieren. Letztlich sprechen sie auch von technischen Machbarkeiten, Allmachtsphantasien und globalisierten Kulturen und Märkten.

Indem Satellitenbilder globale Perspektivierungen verfügbar machen, unterstützen sie die Diskurse der Globalisierung in den Bereichen der Politik, der Wirtschaft, des Umweltschutzes usw. Gleichzeitig naturalisieren Satellitenbilder Beobachtungsstandorte, mit denen das Objekt Erde und die Aktivitäten seiner Bewohner scheinbar visuell kontrollierbar werden (Adelmann 1999, 76).

Bedeutungsproduktion

Das Fernsehen als System, als Sendeformation oder als häusliches Gerät ist oftmals und unter divergenten Annahmen besprochen und analysiert worden. Untersuchungen über das Fernsehen waren aber lange dominiert von den Fragen nach den Effekten und Effektivitäten, die durch Fernsehen (bei einem zumeist eher passiv angenommenen Zuschauer) ausgelöst werden. Es geht mir aber verstärkt darum, ›fern-sehen‹ als eine soziale Praktik zu begreifen, die vor allem und am aussagekräftigsten in ihrer Integration in das subjektive Handeln verstanden werden kann. Es geht mir um die Beziehung zwischen einem (grundsätzlich dominante Diskurse aufgreifenden und produzierenden) medialen System und dessen

Rezipienten, den ich als im weitesten Sinne an der Konstruktion von Bedeutung beteiligt verstanden sehen möchte, auch in dem Sinne, dass dem Rezipienten verschiedenen Möglichkeiten und Praktiken zur Verfügung stehen, der dominanten ›Vorzugslesart‹ (Hall 1989a) zumindest tendenziell eigene Meinungen, Werthaltungen, kurz: Bedeutungsproduktionen entgegenzusetzen. Es scheint mir wichtig, gegen die unterstellte unhinterfragbare Dominanz des medialen Inhalts zu argumentieren – nicht jedoch gegen die Dominanz des medialen Systems an sich.⁵⁶ Im Folgenden wird also die theoretische Auseinandersetzung mit dem Medium Fernsehen und seiner Wirkung von zwei grundsätzlichen Annahmen geprägt sein, die es zu diskutieren und kritisch ausdifferenzieren gilt. Zum einen möchte ich die (rhetorisch sinnvolle, theoretisch jedoch weiter zu differenzierende) Aktivität des Rezipienten betonen, zum anderen an einer grundsätzlichen Annahme des ›Politischen‹ in der Repräsentation argumentieren. Dies am Beispiel der Fernsehkartographie zu exerzieren, mag auf den ersten Blick immer noch ungewöhnlich erscheinen – aber nach den skizzierten Überlegungen zum Status der Karten als

56▶ Eine Argumentation, die dem Rezipienten ein (teilweise) selbstbestimmtes Produzieren von Bedeutung zuschreibt, wenn nicht gar (in einem radikaleren Sinn) die Alternative der radikalen Umcodierung von medialen Botschaften möglich macht, scheint auch insofern angemessen, um gegen theoretische Annahmen einer ›Entpolitisierung‹ Repräsentationen Stellung zu beziehen. Als Beispiel für diese letztgenannte Position möchte ich eine Argumentation Vilém Flussers anführen, der nach dem »Politischen im Zeitalter der technischen Bilder« (Flusser 1990) fragt. Dieser entwickelt am Beispiel der rumänischen Revolution von 1989 die Frage, ob Politik in einer Situation bilderdominierter Kommunikation überhaupt eigenständig denkbar ist. Er differenziert, seine Argumentation verkürzt wiedergebend, in ein textuelles politisches Bewusstsein einer Kommunikation vom Autoren hin zu einer öffentlichen Sphäre. Die »Idolatrie der Bilder« (ebd. 135) jedoch zielt auf eine Herstellung und Konsumation der Bilder jeweils in privaten Räumen – so konstatiert Flusser das Wegbrechen der öffentlichen Sphäre, und damit das Abbrechen des textuellen, linearen politischen Denkens, welches zugunsten einer »politischen Desengagierung« (ebd., 137) und einer »post-historischen Magie« (ebd. 140) aufgegeben wird. Die Linearität der Geschichte als Konsequenz bricht weg, Ereignisse werden durch die Bilder die sie produzieren motiviert. Diese im weitesten Sinne postmoderne Argumentation steht stellvertretend für einen breiten Bereich der Theoriebildung der Medienwirkung. Diese »kulturpessimistisch« gedachten Konzepte kranken jedoch an einer gewissen Unterkomplexität. Ich möchte hier nicht zu tief in eine generelle Kritik dieser Ansätze einsteigen – zumal ihre Leistung in der Beschreibung der neuen Referentialitäten und ihre Darstellung veränderter, nachmoderner Paradigmen nicht geschmäler werden soll –, sondern nur auf einen mir wichtigen eklatanten Schwachpunkt hinweisen. An Flussers Argumentation scheint mir eine archetypische Figur deutlich zu werden. Es ist dies die Homogenisierung des Rezipienten selbst. Die Frage nach den politischen Repräsentationen ist selbstverständlich an den herrschenden paradigmatischen Kommunikationsmedien festzumachen: Oralität, Literalität oder eben Bildlichkeit. Und ebenso evident erscheint es, jedem Medienwechsel auch einen Wechsel der politischen Repräsentationen zuzuschreiben. Reduktiv an dieser Darstellung erscheint mir jedoch, den Zusammenbruch der »klassischen« textuellen öffentlichen Sphäre analog zu setzen mit dem als isoliert und atomisiert angenommenen Rezipienten, der passiv der (postmatischen) ›Berieselung der Bilder‹ ausgesetzt ist. Ich möchte mich nicht zu der Gegenthese versteigen, dass die ja tatsächlich immer noch stattfindende Kommunikation über die Bilder als ein Quasi-Ersatz der Agora fungiert. Dennoch möchte ich mich gegen eine Annahme des homogenisierten, isolierten und passiv gesetzten Zuschauers abgrenzen.

Aufschreibungen zwischen Subjekt, Bild und Raum wird vielleicht deutlich geworden sein, warum ich dieses ›marginale‹ Bildprogramm gewählt habe. Denn es ist die zugrundeliegende Überzeugung dieser Arbeit, dass eben gerade in den anscheinend ›brachliegenden‹ Bildclustern des Medienflusses eben so viele ›Kämpfe um Repräsentationen‹ und ›Potenziale des Bastelns und Wilderns‹ verborgen liegen wie in den Mastertexten des Mediums.

Im weitesten Sinne ist Fernsehen eine zersplittert wirkende (Kultur) Technologie und nicht eine Ansammlung von Texten. Fernsehen ist eine kulturelle Praxis, die – als Kommunikationstechnologie – doppelt artikuliert ist: gegenständlich-apparativ ebenso wie als (institutioneller) Mittler symbolischen Materials (Ang 1997, 87f). In eben dieser Doppelung muss nun auch über Bedeutungsproduktion und Konsum des Fernsehens reflektiert werden. Fernsehen ist Bedeutungs- und Zeichenproduktion, -zirkulation und -artikulation. Als solches ist Fernsehen geprägt von der Ambivalenz von Aktion und Position: Jede Bedeutungsproduktion ist abhängig von vorgängigem Material und einer Positionierung in diesem Material (Position) sowie von der bedeutungsproduktiven Veränderung dieses Materials aus den aktuellen Perspektiven (Aktion).⁵⁷ Wurde diese Differenz in Zusammenhang mit den Globusblicken als ›epistemische‹ Strategien sinnfällig, so gilt es auch, die häuslich-situative Ebene als in eben solchem Sinne kontextabhängig anzunehmen.

Aus der Sicht des radikalen Kontextualismus jedoch kann die Bedeutung des Fernsehens für den Rezipienten – textuell, technisch, psychologisch und sozial – außerhalb der multidimensionalen, intersubjektiven Netzwerke, in die das Objekt integriert und in konkreten kontextuellen Settings mit Bedeutung versehen wird, nicht bestimmt werden (ebd., 89).

Diese antireduktionistische Perspektive eines radikalen Kontextualismus versteht also Fernsehen wie auch das Publikum als unbestimmte Kategorien. Es empfiehlt sich so beispielsweise die ethnographische Methode, um der diskursiven Tätigkeitskorrelation ›Fernsehen‹ näher zu kommen.

So lässt sich aber auch das Dilemma einer radikalen Kontextualität bestimmen: Das Fernsehen wird als häusliches und technologisches Phänomen in eine (unendliche) Reihe von Kontexten sozialer, politischer und wirtschaftlicher Natur gestellt, woraus eine unüberschaubare Menge von Kriterien und Gruppen entsteht (Hepp 1999, 250). Also muss die Rezeptionsforschung sich der Mittel einer modernen Ethnographie bedienen: Mit Clifford Geertz kann dann die Methode der *dichten Beschreibung* die Etablierung eines narrativen Argumentierens und Darstel-

⁵⁷ Die Ausführung der Dichotomie von Aktion und Position gehen zurück auf die Magisterarbeit von Markus Stauff: *Fernsehzuschauer in Position und Aktion. Bedeutungsproduktion und Diskursbegriff bei den ›cultural studies‹*, unveröffentlichte Magisterarbeit 1996, Ruhr-Universität Bochum.

lens ergeben (vgl. Ang 1997, 93f). Dennoch darf Fernsehen durch diesen ethnologischen Ansatz nicht als rein auf das Individuum bezogen missverstanden werden. Fernsehen ist primär auch ein Gegenstand der gesellschaftlichen Dynamik, der sich nicht ausgrenzt, sondern essenziell und konstitutiv dazugehört.

Ich möchte diesen Zusammenhang nun aus einer abstrakten theoretischen Auseinandersetzung lösen und mich dem eigentlichen Analysepunkt dieser Arbeit zuwenden: dem Raum beziehungsweise seiner medialen Vermittlung. Aus den eben ausgeführten Argumenten sollte nun zunächst eines deutlich werden – im Zusammenhang mit medienvermittelten Räumen⁵⁸ scheint es nicht angebracht, von einem ›homogenen‹ Raum auszugehen. Einerseits nicht, weil wir ja schon an den Ausführungen zu Konzeptualisierungen des Raumes festgestellt haben, dass Raum als Kategorie ein mehrfach gebrochen wahrgenommenes Apriori ist. Zum anderen aber auch, weil an den Ausführungen zum Fernsehen deutlich geworden sein sollte, dass wir trennen müssen in den Raum der Rezeption oder der Rezeptionssituation, und zum anderen den vermittelten und kommunizierten Raum selbst. Im Rückgriff auf die Ortskonstitution durch Karten im Feld des Nachrichtenlogos könnten wir auch die Frage stellen, ob die Agglomeration Fernsehen selbst an sich nicht auch als Raumstruktur (im Sinne eine Topographie) erfasst werden kann.

The difference about Television is the time and space within which it is watched. Television produces a paradoxical geography of global flows and local embedded viewing (Crang 1998, 93).

Vor allem letztere Strukturierung scheint interessant, wenngleich auch noch weiter zu differenzieren: Denn das Fernsehen schafft räumlich-soziale Strukturierungen als Versammlungsplatz in zweierlei Hinsicht: einerseits in der direkten Gruppenrezeption in Wohnzimmer, Kneipe oder Bahnhofshalle, zum anderen in der ›virtuellen‹ Zusammenfassung all derjenigen, die zeitgleich dasselbe Programm oder Format sehen.

Wir sehen also gerade an der Kategorie Raum die vielfältigen Möglichkeiten, raumstrukturierende Diskurse zu verfolgen, ebenso wie wir die Abhängigkeit der Bedeutungsproduktion an den so zirkulierenden Zeichen und Repräsentationen deutlich mit Positionierungen des Aneignenden zum Diskursfeld, aber auch deren Aktivierung des Diskursmaterials als Produktion und sozialer Praktik erahnen können. Somit wird aber auch deutlich, dass die (postmodernen) Positionen zum Raum, die maßgeblich mit den Schlagworten der *Raumschrumpfung* und *Beschleunigung*

⁵⁸ Ich möchte in diesem Zusammenhang die Idee der ›medienvermittelten Räume‹ noch weitgehend unkommentiert belassen, da ich mich mit der Medialität von Raumkonzepten noch dezidierter im Folgenden auseinandersetzen werde. In diesem Zusammenhang möchte ich einfach ›naiv‹ postulieren, dass wir die meisten Räume, die wir zu kennen glauben, ja nie selbst erfahren haben, sondern sie durch differente mediale Formen im weitesten Sinne vermittelt bekommen haben.

gung (Baudrillard, Virilio), der Externalisierung des Körpers in den Raum (McLuhan, Postman) in ihrer (metaphorisch ja durchaus sinnvollen) Verkürzung zwar eine Denkganglinie vorgeben, aber weitaus gründlicherer Reflexionen bedürfen. Es gilt also, die grundsätzliche phänomenologische und ontologische Grundbestimmung des Raumes zunächst anzuerkennen:

Das Worin des Menschen ist die Allgegenwärtigkeit des Räumlichen. [...] Der Raum ist eine Grundverfassung unseres Daseins: er ist die ontische Gestalt unserer Lebenslandschaft (Heinrichs 1987, 77).

Ebenso mag es auch sinnvoll sein, die Welt aktuell als einen Raum telekommunikativer und »touristischer Wegabkürzung«⁵⁹ (ebd., 79) zu betrachten. Wenn wir aber darüber reflektieren wollen, wie Fernsehen Räume produziert und Rezipient orientiert, welche Aneignungen und Widerständigkeiten, welche Diskurse und Disparitäten auf verschiedensten Raumkonzeptualisierungsebenen konstruiert sind, kurz: wie das Fernsehen seine Repräsentationsmasse von Raum im Raum zirkuliert, so ist ein dezidierterer Blick nötig, der die »ontische« Gestalt des Raumes in produktive und produzierende Felder weiter zerlegt. Keinesfalls aber kann das Ergebnis der Reflexion die reduktive Form eines verallgemeinernden *common sense* sein.

Die erste Umkreisung der »Marginalien« im Bilderstrom des Fernsehens, die Beschreibung der »ikonischen« Elemente kartographischen Ursprungs lässt uns zu Positionen im analytischen Prozess der Befragung der Fernsehkarten kommen. Betrachten wir Trailer, Logos etc. aus der Sicht der Herstellung von Fernsehen, so wird eine deutliche Position der

Fernsehen hat Definitionsmacht über die Wirklichkeit gewonnen.

Inge Niedeck (ZDF-Meteorologin)

Konstruktion von Heterogenität als Strukturmerkmal offensichtlich. Kartographische Elemente werden hier in einem strukturierenden Zusammenhang funktionalisiert, wohlgermerkt nicht in einem handlungsaktiven, »ideologisch-repressiven« Sinn, sondern eher im Sinne einer Diskursaktivierung oder -referenzialisierung. Die Herstellung von Sender- respektive Kanalidentität und Autopromotion, die (teilweise) Konstruktion von Orts- und Zeitgebundenheit über die Darstellung und konnotierende Einbindung von Globen, Erdsichten u.ä., aber auch die generelle Etablierung und Funktionalisierung eines symbolischen Systems der Erdkugel, des Globus oder – abstrakter – des Kreises als Signifikation einer medialen »Globalität« sind so betrachtet einerseits ein selbstetablierendes symbolisches System als auch eine diskursive Zeichenmasse. In dieser Perspektive ist auch deutlich geworden, in welchem hohem Maße sich diese

⁵⁹ Ein Zustand, in der auch Papst Johannes Paul II Videokonferenzen als ein »Geschenk vom Vater der Lichtwelt« bezeichnen kann (vgl. Heinrichs 1987, 80).

Ausdrucksebene in der vorgeblich sekundären Ebene von Design beziehungsweise von *corporate identity*-Design verbirgt.

Ein weiteres Ergebnis dieser ersten Reflexion mag die – sicherlich nicht überraschende – Erkenntnis sein, dass im Zusammenhang der Selbstdarstellung verschiedener Sender im Kontext der Herstellung von Heterogenität und Programm sehr wohl zu differenzieren ist in unterschiedliche Mikrostrategien und Ausformungen dieses normativen Handelns. Deutlich geworden ist zumindest der grobe Unterschied eines globalisierenden und eher weniger ortsgebundenen Argumentierens im Rahmen der privatwirtschaftlichen Sender gegenüber einer sehr deutlichen Divergenz vornehmlich lokalisierter orts- und teilweise zeitgebundener Positionierung der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten. Eine Beobachtung, die dem gemeinhin (zumindest in einem *common-sense*-Diskurs) angenommenen Konvergenzdruck⁶⁰ zuwiderläuft.

Jenseits der so umfassten starken Positionen der diskursiven Konstruktion von Programm, Heterogenität und Ordnung scheint sich in unserer Betrachtung aber auch ein Feld der Übergangsphänomene abzuzeichnen. Übergangsphänomene in dem Sinne, als sich an bestimmten Stellen und unter bestimmten Perspektiven abzuzeichnen scheint, dass die Bedeutung von kartographischen Elementen nicht nur durch Institutionen instantiiert wird, sondern auch vom Rezipienten ›gemacht‹ wird. Im Rahmen dieser Übergangsphänomene könnte man auch von einer ›Komplizenschaft‹ zwischen den Instanzen der Produktion und Rezeption sprechen. Vor allem im Moment des ›Erstarrens‹, des Aggregatwechsels im Aushandlungsprozess der Wahrnehmungskonzeptualisierungen (beispielsweise mit dem Beginn der Nachrichten) wird deutlich, dass die Signifikation eines Bildes, eines Ikons, eines Visiotyps nicht zuletzt auch eine ›Vereinbarung‹ zwischen Herstellen und Rezipieren ist. Am konkreten Beispiel haben wir festgestellt, dass sich das ›Fenster zur Welt‹ am Zeichen der Welt öffnet, dass ein Symbol beziehungsweise eine Symbolkette einerseits simpel als Aufmerksamkeitssignal normativiert wird, andererseits aber auch auf assoziativer, bedeutungsproduktiver Ebene Wahrnehmungswechsel zu evozieren in der Lage ist. Oder um noch einmal die Dichotomie von Attraktion und Narration aufzunehmen und sie neu zu bewerten: Kartographische Zeichen fungieren hier in der beschriebenen Doppelperspektive eben sowohl als Attraktion im Sinne eines Aufmerksamkeitszeichens, eines Symbols des Wahrnehmungswechsels, wie auch als Narrationen bestimmter Bedeutungsstrukturen, als Erzählungen über mediale Welten.

Diese zweite Ebene ist nun die Ebene der Rezeption, der Bedeutungsproduktion. Hier greift nun vorrangig das Konzept des *flow* als Erfahrungsweise, als eigent-

⁶⁰ »Konvergenz ist [...] ein Prozeß der Programmangleichung zwischen konkurrierenden Anbietern in Richtung auf ein optimal an den Zuschauerpräferenzen ausgerichtetes Programmprofil, wobei der Konvergenzdruck auf einen Anbieter umso höher ist, je weiter sein Programmprofil vom Medien der Zuschauerpräferenz entfernt ist« (Schatz 1994, 70; zit. nach Krüger 1998, 67).

liche Formierung von Rezeption. *Flow*, wie dargestellt, wird als Konstruktion in der Rezeption hergestellt, und in diesem Kontext werden Trailer und Logos dann als konstitutive Elemente wahrgenommen. Innerhalb dieser *kaleidoskopischen Fragmenten* befinden sich aber visuelle Typen und Muster, die hochgradig ›bedeutungsaufgeladen‹ sind – eben die kartographischen Artefakte von Landkarten, Globen, Erdsichten und Satellitenperspektiven. Der Exkurs zum Trailer als *virtuellem Filmerinnern* hat angedeutet, in welchem aktiven Aneignungsprozess diese an sich diskursiven Visiotypen stehen.

Ideologische und diskursive Fragmente sind in einem Angebot angelegt, dass (kognitiv) verarbeitet wird und Bedeutungen nicht per se freisetzen, sondern als Anlage zur ›Ideologiekonstruktion‹ bereithalten. Am visuellen Typus des Blauen Planeten wird deutlich, wie hochgradig ein solches komplexitätsreduziertes und operationalisiertes Visiotyp mit einem Diskurs interagiert respektive zu einem sozialem Werkzeug wird. So kann vorerst subsumiert werden, dass im speziellen Blick auf die Aneignungsstrukturen kartographischer Elemente im Kontext des *flows* als rezeptionsspezifischem Prozess der sowohl formalen als auch inhaltlichen Konstruktion kartographische Artefakte als (in mehrfacher Hinsicht) positionierungsproduzierende Elemente Wirkkraft zu entfalten scheinen.

Also scheint es nun angebracht, sich Verwendungen und Angeboten kartographischer Strukturen zuzuwenden, die offensichtlich weitaus offensiver und zentraler in Produktion und Rezeption positioniert scheinen. Wetterkarten, Nachrichtenhintergrundkarten und -animationen, Infographiken in Magazinen und politischen oder historischen Beiträgen scheinen weitaus mehr in einem Kontext der Funktionalisierung als auch im Sinne einer Repräsentation als Aneignungsangebot zu stehen.

Nachrichten

Grundsätzlich treten kartographischen Verweise im Umfeld von Information, aber auch von Werbung und Unterhaltung signifikant häufig auf, weniger kontinuierlich jedoch im rein narrativ-fiktionalen Bereich beispielsweise des Spielfilms o.ä. **61** Deziert kann so auf Wetterkarten, politische und soziologische Referenzkarten der Nachrichten, ökonomische und historische thematische Karten im Magazin

61▶ Natürlich tauchen kartographische Formen auch hier in bestimmten Kontextualisierungen verstärkt auf. Auf die Verleihtrailer und -vorspanne ist schon hingewiesen worden. Als aktive semische Elemente erscheinen Karten aber beispielsweise verstärkt in Form der Reiseroutenkarten (beispielsweise als *Wettlauf nach Transsylvanien* in BRAM STOKER'S DRACULA (Francis Ford Coppola, USA 1994), selten auch als dezidiert narrative Schlüsselmomente in Form einer Schatzkarte (WATERWORLD, Kevin Reynolds, USA 1995) oder einer Wetterkarte (GROUNDHOG DAY, Harold Ramis, USA 1993).

Die Tagesschau ist mehr als eine Nachrichtensendung. Sie ist auch ein Ritual, das in einer chaotischen Welt ein Stück Ordnung darstellt. Helmut Thoma hat dies mit der Bemerkung auf den Punkt gebracht, die Tagesschau könne auch in Latein bei Kerzenschein verlesen werden und hätte den gleichen Erfolg. Die Tagesschau gehört zu den Gründungsmythen der Bundesrepublik.

*Robert Amlung,
(Redakteur ARD-aktuell)*

und Dokumentarbereich, aber auch (seltener) auf Wegbeschreibungskarten beispielsweise in der Werbung oder in der touristischen Berichterstattung sowie generell auf Karten im Kontext von Unterhaltung und Entertainment verwiesen werden (vgl. Kretschmer 1997, 163ff). Diese Differenzierung eher inhaltlicher Natur kann noch durch eine Einteilung in fernsehspezifische Gattungen ergänzt werden: So würden sich Karten als aktive Bedeutungsträger vor allem in den Sparten von Nachrichten und Magazin, Zeitgeschichte und Dokumentation sowie – quantitativ wesentlich seltener – im Kontext von Werbung und Sport nachweisen lassen.

Der dezidierteste Einsatz von Kartographie sowohl quantitativer wie auch qualitativer Natur ist sicherlich im Bereich der Nachrichtensendungen bzw. der politischen Magazinsendungen anzutreffen. Dabei soll im Folgenden noch nicht auf die (fast schon einen integralen Bestandteil darstellenden) Wetterkarte eingegangen werden, sondern zunächst nur auf den Einsatz von Kartographie zur Veranschaulichung und Verdeutlichung tagesaktueller oder historischer Zusammenhänge beziehungsweise die Positionierung einer Nachricht in der Welt. Zu erwarten wäre hier, dass Karten eine wesentlich präsentere Bedeutungsproduktion zu entfalten in der Lage sind als die bisher angesprochenen Formen. Aufgrund ihres Kontextes der Nachrichten und wegen ihrer ›vordergründigen‹ Funktionalisierung steht zu erwarten, dass im Bereich der Insertkarten und Nachrichtenkartographien mit einem Verständnis der Karten als Repräsentationen zu argumentieren ist.

Television is a supremely rhetorical medium. Its texts reveal an extraordinarily complex interplay of figurative devices, inscribed in and through its words and images, and in their juxtaposition. Each television genre will develop its own rhetorical strategies (Silverstone 1989, 89).

So soll es nun um die ›Rhetorik‹ von Karten im Fernsehen gehen, also deren immanentes Argumentieren und Bedeuten. Um den Strategien der Normatisierung der Karten in den Nachrichten beziehungsweise Ansätzen der potenziellen Bedeutungsproduktion näher zu kommen, gilt es sicherlich zunächst einmal, das Feld der Nachrichten strukturell und wirkungsspezifisch zu umfassen. Grundsätzlichste These ist dabei (sowohl in einer medientheoretischen als auch in einer *commonsense*-Bewertung) das Verdikt der Objektivitätskonstruktion der Nachrichten. Damit ist eine Ambivalenzhaltung gemeint, die den Nachrichten den Selbstzuschreibungswert einer objektiven Berichterstattung von der Welt und ihren Gescheh-

nissen unterstellt und zugleich eine konträre Meinung der subjektiven Dramaturgisierung postuliert. Diese Ambivalenz prägt sowohl die meisten theoretischen Positionen der Nachrichtenforschung wie auch eine gesellschaftlich-diskursive Haltung. Eine solche Haltung lässt sich natürlich auf vielfältige Weise begründen – und auch widerlegen.

Eine mögliche Beleglinie für eine im weitesten Sinne nicht-objektive Abbildung innerhalb des Kontextes Nachrichten lässt sich am Beispiel der TAGESCHAU (als traditionellster Nachrichtenform des deutschen Fernsehens) nicht zuletzt historisch darstellen. Zu Beginn des Nachkriegsfernsehens steht die Tagesschau sowohl formal als auch strukturell noch deutlich im Kontext der Kino-Wochenschauen. Tagesaktualität findet ihren Raum eher im Wortbeitrag, die Filmbeiträge stehen (sowohl organisatorisch als auch technisch bedingt) eher in der Tradition des Wochenschaubeitrags (vgl. Kübler 1979, 253f). Eine technisch-organisatorische Weiterentwicklung von vor allem mobileren Aufnahmeeinheiten und Bildübertragungsapparaten, aber auch die Etablierung weltweiter Bilderagenturdienste ermöglicht zu Anfang der 60er Jahre ein weitaus stärkere Integration tagesaktueller nationaler und internationaler Bildbeiträge. Dabei bleibt aber zunächst noch eine strikte Trennung von Wort und Bildbeiträgen erhalten. Erst langsam findet ein Übergang zur Nachrichtendramaturgie, wie wir sie heute kennen, statt; ab 1978 erfolgt die Diversifizierung in TAGESTHEMEN und TAGESSCHAU, Mitte der Neunziger ergänzt durch das NACHTJOURNAL und das Frühstücksfernsehen, die für eine kontinuierliche und fast nahtlose Berichterstattung über den Tag hinweg sorgt. Wichtig in dieser Darstellung ist aber, dass das Format der Fernsehnachrichten seine Wurzeln weitaus weniger beispielsweise aus den Printmedien oder dem Radio bezieht, sondern sich vielmehr aus seiner Entstehung aus dem stark unterhaltend-essayistischen Wochenschaubericht entwickelt (zus. n. Kamps/Meckel 1998, 13f; Ludes 1994).

Aktuell erfüllen Fernsehnachrichten den Aspekt des *idealtypischen Profils* fast gänzlich. Es scheint weitgehend Übereinstimmung über die spezifische Form, Struktur und Ästhetik von Fernsehnachrichten zu bestehen. So gut wie alle Angebote orientieren sich an diesem Idealprofil, Abweichungen sind lediglich senderspezifische Differenzierungsstrategien (Krüger 1998, 70). Dieses Idealprofil lässt sich zunächst augenfällig an der ästhetischen Ähnlichkeit der Nachrichten nachweisen: Eine fast gleichbleibende Farb- und Codedramaturgie (es dominiert eine Mischung aus blau⁶² und grün, der Bildaufbau präferiert den *talking head*) korrespondiert mit einer strukturell fast austauschbaren Dramaturgie. Die meisten Nachrichtensendungen weisen eine hohe Ähnlichkeit in inhaltlicher Gewichtung (Ab-

62 ▶ Insgesamt fällt aber die häufige Verwendung von Blau (nicht nur in der Karte als Kältesymbol) als dem Layout zugrundeliegende Farbe auf: Blau scheint zur Farbe der globalen (Nachrichten) Präsenz geworden zu sein (vgl. Kreimeier 1995, 50).

folge und damit Hierarchisierung der einzelnen Meldungen) und deren Präsentation (Kombination von ›wertendem‹ und kommentierendem Anchorman/-woman und wertneutralem Nachrichtensprecher, gegebenenfalls komplettiert durch ›Spezialisten‹ für Sport und Wetter) auf.

In einer theoretischen Auseinandersetzung mit Strukturen und Analysierbarkeit von Nachrichten zeigt sich – mehr denn je – die Schwierigkeit der Wahl eines geeigneten Ansatzes. Zwar konzentriert sich ein quantitativ großer Teil der medien-theoretischen Auseinandersetzungen auf die Nachrichtenforschung, dennoch scheint gerade die Vielzahl und Pluralität der Ansätze eine funktionale Beschreibungsauswahl zusätzlich zu erschweren. Analytische Ansätze der Rezeption vor dem Hintergrund ökonomischer, technischer, sozialer und interkultureller Entwicklungen diversifizieren je nach Erkenntnisinteresse die Analyse der Nachrichten in ein unüberschaubares Feld. Dennoch lässt sich im Feld der Forschung keine einheitliche Theoriebildung feststellen, zumal ein Großteil (vor allem älterer Untersuchungen) quantitativ-strukturell orientiert scheint: Hier sei nur an die Vielzahl von Untersuchungen zur Erinnerungs- und Behaltensleistung von Nachrichtensendungen erinnert. Eine grundsätzliche theoretische Fundierung der Nachrichten kann und soll daher hier nicht vorgenommen werden, nicht zuletzt auch deshalb nicht, da die These der Arbeit sich nicht auf ein einheitliches Verständnis der Nachrichten festlegen will. Im Weiteren möchte ich dennoch auf die Überlegungen zur Narrativität von Nachrichten bzw. der *bardischen Funktion* (Fiske/ Hartley 1989, 85) des Fernsehens eingehen sowie – im weiteren Sinne – die Positionen Stuart Halls (1989a) zur strukturierten Vermittlung von Ereignissen darstellen. ◀63

Zunächst möchte ich mich aber noch einmal auf die postulierte Idealstruktur der Fernsehrichte beziehen. Dass diese Idealstruktur nicht nur für eine ästhetische Ähnlichkeit steht, sondern unter Umständen auf tieferliegende Strukturen verweist, scheint naheliegend. Denn es scheint keinesfalls logisch, dass sich diese Ähnlichkeit aus reinen ökonomischen und inhaltlichen Konkurrenzsituationen entwickelt hat, sondern vielmehr dass die Fernsehrichte auch und nicht zuletzt in einem homogenisierten Normalisierungsprozess aktiv argumentieren. Zugespitzt und verkürzt könnte formuliert werden, dass es vor allem die Nachrichten im Fernsehen sind, die an der hegemonialen und dominanten Herstellung eines diskursiven Konsenses im gesellschaftlich-sozialen Bereich ausschlaggebend beteiligt sind.

Bestimmt sich die Akzeptanz eines Nachrichtenangebots beim Publikum nicht nur durch seinen alltäglichen Gebrauchswert, der vermutlich begünstigt wird durch seine leichte Verständlichkeit und inhaltliche Bezüge zur Betroffenheit der Publi-

63 ▶ Dabei werden diese Ansätze als analytische ›Tiefenstruktur‹ in Gegentese zur *common sense*-Konzeptualisierung der *Fenster-zur-Welt*-Metapher im Sinne einer Objektivitätskonstruktion verstanden werden müssen.

kunstmehrheit, ist darin über die Alltagsfunktion hinaus auch ein Beitrag zur Erhaltung gesellschaftlich erwünschter Werte zu sehen (Krüger 1998, 70).

Somit ist aber auch die grundsätzliche Frage zum Verhältnis von Ereignis, Information und Kommunikation in den Nachrichten gestellt. Die postulierte *Normalisierungsfunktion* (Link 1998) der Nachrichten gibt eine erste Antwort. Grundsätzlich kann eine Nachricht verstanden werden als ein ausgewähltes, selektiertes und mit dem Kriterium der Relevanz aufgeladenes Ereignis, das in eine audiovisuelle Präsentationsdramaturgie und -narration umgearbeitet wird. Eine Nachricht zeichnet sich in diesem Verständnis als durch eine bestimmte und zugeschriebene Relevanz aus, die sich nicht zuletzt aus ihrem innewohnenden Potenzial der Thematisierungs- und Darstellungsfähigkeit ableitet, die von einer notwendigen ›Simplifizierbarkeit‹ und auch einer Tendenz zur Visualität gestützt wird. Verkürzt könnte gesagt werden, dass ein Ereignis nur dann zur Nachricht wird, wenn es im positiven wie negativen Sinne in seiner Komplexität reduziert werden kann: Die Nachricht will das Ereignis und damit die Welt via Fernsehen verständlich aber auch sendbar machen. Eine Nachrichtenwirklichkeit kann somit auch als eine konstruktive Wirklichkeitsfunktion verstanden werden.

Damit sind Medienwirklichkeiten stets kontingent, d.h. *immer anders denkbar*. Lediglich aus systematisch-analytischen Gründen der Operationalisierbarkeit für die empirische Forschung läßt sich unterscheiden zwischen einer Ereignis-, einer Medien- und einer Rezeptionswirklichkeit (Meckel/Kamps 1998, 19).

Diese Einschätzung einer Nachrichtenrealität als konstruktivem Wirklichkeitskonzept bezieht sich aber nicht nur auf die Herstellungsseite bzw. auf die Idee einer inhaltlichen Analyse, sondern kann auch auf die Ebene der Rezeption übertragen werden. Angebote der Nachrichten werden dann selektiv auf der Basis einer subjektiven, nicht von Auswahlkriterien der Produzentenseite bestimmte Realitätskonzeption interpretiert und elaboriert. So kann aus einer derartigen Argumentation die Idee gewonnen werden, dass keine (nachrichtenjournalistische) Erkenntnis entsteht, ohne das Erkenntnissubjekt mitzudenken. Das Faktum der Nachricht wird so sowohl in Herstellungs- als auch Aneignungsperspektive zu dem, was sein lateinischer Wortstamm etymologisch schon vorgibt: zu etwas *Gemachtem* und *Hergestelltem*.⁶⁴ Grundsätzlich muss auch deutlich sein, dass die Ereignishaftigkeit des Fernsehens einen symmetrischen Prozess darstellt:

Die Form des Mediums und die Tatsachen medialer Berichterstattung entscheiden darüber, was ein Ereignis ist und was nicht. Ereignisse ohne medialen Widerhall finden demnach praktisch nicht statt oder sind scheiternde Ereignisse (Engell 1996, 137).

⁶⁴► *facere* (lat.) = machen, herstellen.

Es bleibt jedoch die Frage, wieso Nachrichten zu *den* identifizierbaren Signifikanten des Fernsehen gehören, wieso trotz der fast schon Allgemeingültigkeit erreicht habenden Annahme einer selektiven Subjektivität von Nachrichten diese trotzdem als Hauptkristallisationspunkte für Realitätskoppelung angenommen werden? Einen originellen wie auch einleuchtenden Erklärungsansatz hierfür bietet Gregor Halff (1998) an. Um die Funktionalität (nicht jedoch die Normativität) von Fernsehnachrichten zu erklären, verweist Halff wiederum auf die normative beziehungsweise normalisierende Funktion von Nachrichten. TAGESSCHAU und HEUTE beispielsweise werden seiner Meinung nach nicht für glaubwürdiger gehalten nicht, weil die Rezipienten tatsächlich mit einem Wahrheitsbegriff operieren, der von einem objektiven Beobachterstatus irgendeines Nachrichtenangebotes ausgeht, sondern weil die beiden öffentlich-rechtlichen Nachrichtenleistungen tradiert die höchste quantitative Umsetzung haben und somit vermutlich am maßgeblichsten an einem gesellschaftlichen Normalisierungsprozess beteiligt sind, werterelevant sind, und somit für den Rezipienten erkennbare Verallgemeinerungsinstanzen sind. Glaubwürdigkeit wird somit vom ›objektiven‹ Kriterium zu einer subjektiven Konstruktions- und Zuschreibungsordnung:

TAGESSCHAU und HEUTE stärken die Problemlösungsfähigkeit der Gesellschaft, weil sie deren Selbst- und Fremdbeobachtung erhöhen – vordergründig, weil sie vom relativ größten Publikumssegment rezipiert werden und ein breiteres Spektrum gesellschaftlicher Gruppen zu Wort kommen lassen [...], tatsächlich, weil nahezu alle Publikumssegmente dies wissen (Halff 1998, 134).

Offensichtlich ist dabei aber auch, dass in den letzten Jahren der Vertrauensverlust in die Objektivität von Fernsehnachrichten signifikant hoch ist und weiter steigt im Sinne einer Erschütterung der »Illusion der Augenzeugenschaft« (Winkler 1992a, 233). Das Ungleichgewicht zwischen den diskursiven Verhandlungen von Glaubwürdigkeit und quantitativer Selbstbestätigung kann vielleicht als die paradoxe Situation der Fernsehnachrichten per se beschrieben werden

Grundsätzlich können Fernsehnachrichten also vorläufig als eine Form der symbolischen Kommunikation subsumiert werden, die letztlich sehr stark von rezipientenorientierten Zuschreibungen abhängig ist, und die maßgeblich durch eine gebrochene Konstruktion und Zuschreibung von Realitätsabdrücken gekennzeichnet ist. Formal ist eine Fernsehnachricht durch hohe strukturelle und ästhetische Orientierung an einer ›idealen Blaupause‹, einem Idealtypus gekennzeichnet. Eine besondere Betonung muss dabei die Visualität als strukturelle Rahmenbedingung der Informationsberichterstattung erfahren, die nicht zuletzt auch rein pragmatisch als Rahmen für journalistische Selektions- und Präsentationsentscheidungen für Auswahl und Legitimation dient (Staab 1998, 63f).

Infographik

Dieser pragmatische und formale Drang zur Visualisierung hat den Nachrichten in jüngster Zeit ein Phänomenfeld besonderer Art beschert, nämlich das der Infographiken, digitalen Animationen oder – weiter gefasst – einer technisch dominierten Bilderästhetik. Auf den ersten Blick scheint die Infographik eine Möglichkeit zu sein, eine Nachricht ohne genuin visuellen Gehalt durch eine Bebilderung einerseits dem nachrichtenpragmatischen Verdikt der Visualisierung gerecht zu machen, andererseits auch eine Möglichkeit, komplexe Sachverhalte visuell verständlicher aufzuarbeiten. Dass dabei die Infographik keine ›Neuerfindung‹ der Wissensvermittlung darstellt, ist selbstverständlich.

The term of ›infographics‹ suggests a newly created form. But in fact infographics are basically nothing else than the information pictures from the last century – of course in a fashionable computer outfit (Jansen 1997, 153).

Sie recurriert auf das wissenschaftliche (Zahlen) Schaubild, die Plan- und Modellskizze, insgesamt auf eine unübersehbare Bandbreite verschiedenster visuellenzyklopädischer Quellenformen⁶⁵ – nicht zuletzt auch verstärkt auf kartographische Elemente. Die Traditionslinie der Infographik ist sicherlich eng verwandt mit der Zeitungsgraphik. Hier hat sich dieser Visualisierungstyp entwickelt und sowohl seine Wirkungspragmatik als auch seine formal-ästhetische Aus- und Umgestaltung gefunden. Nach Gilmartin (1997) veröffentlichen beispielsweise aktuell 91% aller amerikanischen Zeitungen im Durchschnitt ca. drei Infographiken pro Tag. Tradiert wird hierbei vor allem im Printbereich auf die hohe Wirksamkeit der Redundanz von Informationspräsentation (in Form der Koppelung von Wort und Bild) gesetzt, um Verstehen und Behalten im Rezeptionsprozess zu steigern (vgl. dazu auch Wijnen 1997, 179). Dennoch ist auch die Infographik nur bedingt in der Lage, komplexe Zusammenhänge in Zusammenarbeit mit einem Textbeitrag zu erläutern. Es bleibt weiterhin das Problem vor allem der Behaltensleistung beste-

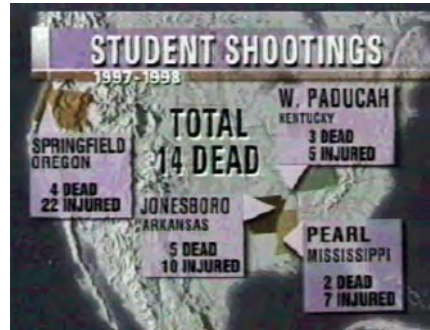


Abb.15: Amokläufe an amerikanischen Schulen, CNN 1998

⁶⁵ Die historische Linie der Infographik ist weitverzweigt und differenziert: Es sei an dieser Stelle nur auf Da Vincis (anatomische) Skizzen verwiesen oder auf Denis Diderots multiepistemologische und hochgradig visuelle Enzyklopädie von 1772 (vgl. Darnton 1992).



Abb.16: »Tragische Flucht vor den Photographen«, AFP-Infografik

hen (Scharfe 1993) beziehungsweise der spezifischen Rezeptionsweise auch von Graphiken und Karten im Printbereich.

Monmonier (1989) betont daneben auch die technologischen (beziehungsweise reproduktionstechnischen) Faktoren im Problemfeld der Wirkungsweise von Infographiken. Technische und inhaltliche Umsetzung gehen Hand in Hand zusammen in der Frage nach der Les- bzw. Aneignbarkeit und Decodierbarkeit von Karten und Graphiken. So scheint sich auch hier sowohl in einer »naiven« wie auch einer kommunikationstheoretischen Perspektive wiederum ein zu reduktionistisches Verständnis der Les- und Verstehbarkeit von Infographiken etabliert zu haben. In einer Auswahl

von theoretischen Analysen der Wirkungsweise fällt auf, dass eine theoretisch-methodologische Diskussion den Rezeptionsprozess selbst fast immer ausblendet (als Ausnahme: Scharfe 1993; 1997), ebenso wie die Einflussfaktoren technischer, apparativer, repräsentativer und semiotischer Struktur innerhalb des hybriden Gebildes der Infographik nur selten reflektiert wird. Ebenso bleiben die Effekte der Koordination zwischen Text und Bild sowie der Übertragung räumlicher Information auf kognitiver Ebene weitestgehend unreflektiert. Infographiken scheinen zunächst in ihrem Einsatz bestimmten periodischen Strömungen und Moden unterworfen zu sein. Bei näherer Betrachtung erklärt sich dies zumeist auch aus ihrer kompensierenden Funktion. Denn eine Infographik ist nachgerade hervorragend in der Lage, ein per se bilderloses oder -armes Ereignis visuell »verwertbar« zu machen.

One of the greatest spectacles in mass media, the death and funeral of Princess Diana, has given back press maps a place on the top (Meier 1997, 118).

Die Topoi der Infographik, also das illustrative und das statistische Schaubild oder die positionierende und relationierende Landkarten (vgl. Everling 1997, 124f) sind »alternative« Möglichkeiten der Erzeugung von visuellen Realitätsabdrücken. Am Beispiel des zweiten Golfkrieges wird deutlich, wie sehr hier in der Berichterstattung Karten eingesetzt wurden, um die Bilderarmut der militärischen Zensur zu umgehen. Gilmartin (1997) führt auf, dass Associated Press während des Konflikts pro Tag ca. 15 bis 20 Graphiken zur Verfügung stellte, UPI ihre tägliche Anzahl verdoppelte, und eine weitere Presseorganisation auf eine Gesamtsumme von ca. 500 relevanten Graphiken kommt. Ebenso wird die Wetterkarte

selbst zur interessanten Kartengraphik: Aufgrund der Witterungsabhängigkeit der Luftkriegsführung wird auch sie zur relevanten Nachrichtenkarte, ferner um später die Wolken der brennenden Ölfelder zeigen zu können. Uwe Pörksen (1997, 24ff) macht aus diesem Grunde auch den (Wieder) Geburtspunkt der Infographik an der Bilderarmut des Golfkrieges fest.

Übertragen wir diese hauptsächlich an Pressegraphiken gewonnenen, strukturellen und formalen Erkenntnisse auf die Infographik des Fernsehens, so wird zunächst augenfällig, dass sich die Mängel der Pressegraphik für das Fernsehen schon auf der Ebene der ›linearen‹ Rezeption (also medienvorgegebene Rezeptionszeit) potenzieren. Eine ›schlechte‹ Graphik, die noch dazu in ihrer Rezeption quantitativ den Vorgaben des Produktionszusammenhanges unterliegt und höchstwahrscheinlich auch noch im Problemfeld der Text-Bild-Schere positioniert ist, muss generell häufiger ›Unverständnis‹ erregen als eine mehrfach rezipierbare Printkarte – was natürlich ein generelles Problem für Fernsehen darstellt und nicht nur an diesem Punkt evident wird. Die grundsätzliche Problematik einer so verstandenen Infographik ist – naheliegender Weise – wie in jedem abstrakten bildgebenden Verfahren das Problem der Generalisierung und Abstraktion.

Das Verhältnis zwischen intellektuellem Wissen und bildlicher Darstellung wird häufig falsch verstanden. [...] Die Wahrheit scheint aber zu sein, daß sich jede abstrakte Aussage in eine Anschauungsform übersetzen läßt und als solche zu einem echten Teil des Anschauungsbegriffes werden kann (Arnheim 1978, 152).

Arnheim verweist somit auf eines der grundlegenden Probleme der visuellen Kommunikation, nämlich, dass informative Bilder instruiert werden müssen von der visuellen Erfahrung. Es erfordert im weitesten Sinne sowohl ein Lernen der Lesefähigkeit wie auch eine grundlegende Kompetenz der Umsetzung, um visuell informierende Bilder herzustellen und visuell prägnant zu formulieren. So verstanden muss sich eine Infographik maßgeblich auf den Ebenen von Leseraufmerksamkeit, Informationswiedergabe, Verständlichkeit und vor allem Wissensvermittlung im Nachrichtenkontext messen lassen. Im Rezeptionsprozess sind es dann vor allem die Kriterien der Exaktheit der Wahrnehmbarkeit, Wiederaufrufbarkeit und Merkbarkeit, die einen Informationszugewinn durch den Einsatz von Infographiken in den Nachrichten idealtypisch gewährleisten würden (Knieper 1997, 197). Dabei scheint vor allem aus der Medienspezifik des Fernsehens (vor allem der zeitlich strukturierten Rezeption) die Forderung nach einer gewissen Redundanz zu entspringen: Der Informationsgehalt einer Infographik muss sich auch im Text der Nachrichten widerspiegeln. Das aktuelle Erscheinungsbild der Infographik scheint diese Forderungen nicht immer zu erfüllen. Infographiken werden aktuell verstärkt vielmehr als ›eye-catcher‹ beziehungsweise als Ersatz für fehlendes Bildmaterial funktionalisiert und scheinen weniger in der Tradition der visuellen Information als der ›visuellen Überwäl-

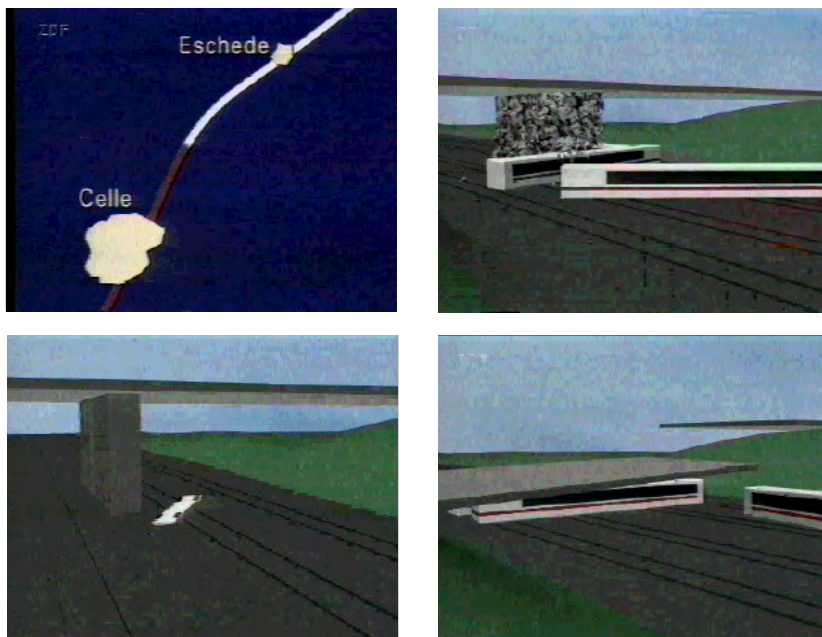


Abb.17: Animationssequenz »Der Todeszug von Eschede«, ZDF, 6.6.1998 k

tigung« zu stehen. So scheinen viele Infographiken dem redaktionsimmanenten Wunsch (oder Zwang) nach Visualisierung zu entspringen: eine Graphik scheint archetypisch für dienlich gehalten zu werden, Authentizität, Aktualität oder Symbolhaftigkeit zu konstruieren und somit Zuschauerinteressen (vermeintlich) zu wecken. Nicht zuletzt scheint die optische Attraktivität von graphischen Elementen oftmals Motivation dafür zu sein, Infographiken als »mnemotechnische« Hilfe einzusetzen, eine Annahme, die nicht immer von empirischen Untersuchungen gestützt wird. In der statistischen Auswertung von Behaltensleistungen liegen beispielsweise genuin kartographische Visualisierungen in ihrer Wirksamkeit weit vor den graphischen Darstellungen.◀66 Des Weiteren scheinen auch Infographiken wiederum eine hohe Eingebundenheit in das generelle, Senderidentitäten herstellende *corporate identity*-Konzept mancher Formate und Sendungen gefunden zu haben. Vor allem durch den verstärkten Einsatz von Computer beziehungsweise

66► In der zitierten Untersuchung zerlegt sich die Gesamtquote der erinnerten Informationselemente von insgesamt 16% in 33% Bebilderung, 24% Standbildinhalt, 16% Landkarten, jeweils 12% Beschriftung und filmisches Material, 10% Schlagzeilen des Themenüberblicks und nur 2% graphischer Darstellungen (Goertz/Schönbach 1998, 125).

den spezifischen ästhetisch-visuellen Möglichkeiten und Qualitäten der Computergraphik scheinen sich die Infographiken in den Medien nicht nur vom Erscheinungsbild, sondern auch inhaltlich verändert zu haben. Vielfach wird auch der Herstellungszusammenhang innerhalb des medien-redaktionellen Arbeitens als Grund für ein qualitatives ›Absinken‹ der Infographiken angegeben: Kostenersparnisgründe, vereinfachte Technik und erhöhter Zeitdruck führen verstärkt dazu, dass Mediengraphiken nicht mehr von spezialisierten Graphikern hergestellt werden, sondern von Redaktionsgraphikern◀67 (vgl. Everling 1997). Resultat sind oft fehlende Systematiken, unzulässige Generalisierungen oder falsches Ausgangsmaterial.◀68 Auch eine verstärkte Betonung der Quantität zuungunsten der Qualität schient hierunter subsu- mierbar zu sein.◀69

Abbildung 17 zeigt eine typische Sequenz aus einer digitalen Graphikanimation. Wenige Tage nach der Zugkatastrophe von Eschede spekulierte das ZDF in einer Sonder- sendung über Unfallhergang und mögliche Ursachen des Unglücks. In diesem Zusam- menhang wurde auch besagte Animation ausgestrahlt, die zunächst auf einer Karte die Zugfahrt von Celle nach Eschede zeigt und dann das katastrophale Ereignis des Un- falls in Zeitlupe und unter Unkenntnis des eigentlichen Unfallhergangs zu animieren versucht. Der Zeitdruck der Herstellung des Beitrags scheint aber zu mehreren Redukti- onen gezwungen zu haben: zum einen ist die Animation ›technisch‹ sehr schlicht, zum anderen kann sie, jenseits des ineinanderfaltens der entgleisenden Wagons und des Herabstürzens der Brücke nichts visualisieren. Der offKommentar muss selbst diese va- gen Bilder noch relativieren, da zum Sendezeitpunkt die Unfallursachen noch weitge- hend im Dunkeln lagen. Interessant scheint an diesem Beispiel vor allem, dass die Info- graphik und die in ihr beinhaltete Animation fast nur noch als reine Selbstbestätigung der Ereignishaftigkeit zu wirken scheint, sie ›erläutert‹ nichts, schafft keine ›Darstel- lungen des Nicht-Darstellbaren‹, scheint – polemisch formuliert – lediglich Ausdruck eines Aktualitäts- und Objektivitätswillens, eine Haltung, die allerdings die gesamte Sendung zu charakterisieren scheint. Dem katastrophalen Ereignis wird insofern eine rhetorische Formulierung beigegeben, als fast ausschließlich die Ästhetik und die Funk-

67► Für die amerikanischen Printmedien weist Gilmartin (1997) beispielsweise nach, dass aktuell ca. 90% aller Infographiken nicht von graphisch oder kartographisch geschultem Personal hergestellt wird.

68► Beispiele für solche Fehler der Infographik sind Legion, seien es nun falsch gezogene Grenzen in der Balkanregion aufgrund veralteter Quellenkarten oder die ›Elimination‹ von Dänemark in stark re- duzierten, vornehmlich ästhetisch angelegten Karte der BRD (vgl. Richter 1997, 151) oder fehlerhafte Übersetzung bei der Eindeutschung fremdsprachlicher geographischer Namen (beispielsweise die Fehlübersetzung aus der englischen *Baltic Sea* das *Baltische Meer* anstelle der *Ostsee* zu machen (vgl. Stani-Fertl 1997, 175f)).

69► Everling (1997, 139) spricht hier polemisch vom Focus-Effekt, eine durch die Zeitschrift Focus (ab 1994) und ihrem Erscheinungsbild ausgelöste ›Graphikepedemie‹, die Informationsgraphik seiner Meinung nach durch eine rein illustrative Form der Visualisierung ersetzt.

tionalität der gezeigten Animationssequenz auf eine ›Erzählweise‹ von Nachrichten rekurriert. In Kontextualisierung mit den ›realen‹ Bildern der Katastrophe wirken sie allerdings in ihrer ›schlichten‹ Machweise fast schon artifiziell, brechen sie doch aus der ›Realistik des Grauens‹ insofern aus, als sie ein (psychisch) nicht-realisierbares Ereignis zu abstrahieren suchen. Diese Rhetorik wird jedoch durch die einleitende positionierende Kartensequenz gänzlich unterwandert. Hier findet ›das Grauen‹ seinen genau benennbaren Ort. Auf eine bestimmte Weise reproduziert sich hier also die Strategie der Stiftung von *Ortsidentität*, wie ich sie bereits am Beispiel der Trailer-Sequenzen von Nachrichten angedeutet habe. Karten im Kontext der Infographiken scheinen an sich darüber qualifizierbar zu sein, der ambivalenten *In-die-Welt-Setzung* eines Ereignisses authentifizierend und identitätsstiftend zur Seite zu stehen.

Es kann an dieser Stelle aber nicht einfach darum gehen, Infographiken als schlichte ästhetische oder journalistische Disqualifizierung eines Nachrichtenmediums zu beschreiben. Eine solche Zuschreibung würde aus erkennbaren Gründen das Medium Fernsehen und das Genre der Fernsehrichten zu eindimensional umfassen. Vielmehr verweist der Trend der ›Infographisierung‹ meines Erachtens auf ein tiefer liegendes Phänomenfeld. Hartmut Winkler hat bereits 1990 (1992a) die Ermüdungserscheinungen des (vorgeblichen) Leitmediums Fernsehen am »profilieren Einsatz graphischer Techniken« (ebd., 231) festgemacht. Für ihn ließen sich erste Anzeichen einer Historisierung des Fernsehens, also der (gesellschaftlich-diskursive) Machtverlust eines Leitmediums unter anderem an Momenten des Verlustes einer Bildspezifik verorten. Der sich Anfang der 90er etablierende Einsatz der Computergraphik als bildgestaltendem Mittel fungiert hier – jenseits seiner medientypischen ästhetischen Funktionen – als eine der Signifikanten für eine Auflösung des technischen Bildes der fernsehtypischen Transparenzillusion.◀70 Und so

...bedeutet der Übergang zu graphischen Techniken die *Rücknahme eines Anspruches*, der für das Fernsehen und, so möchte ich erweitern, für die technischen Bilder insgesamt von grundlegender Bedeutung war: des Anspruches, die Dinge der Welt auf technischem Wege ›direkt‹ und ohne aktiven Eingriff des Menschen abzubilden, in gewissem Sinne als Augenzeugenschaft zu ermöglichen (Winkler 1992a, 231).

Graphik, aber auch Schnittfolge oder die Verstörung eines ›realisierten‹ Bildraumes sind somit als Signifikanten für eine Umgestaltung der Situation zwischen

70 ▶ Verkürzt lässt sich die (auf Comolli und Metz zurückgehende) Idee der Transparenzillusion als das Zurücktreten des apparativen Moments von Kino und Fernsehen zugunsten der Erzeugung eines dokumentarischen Charakters des Mediums beschreiben. Da auf die Transparenzillusion vor allem im Zusammenhang mit digitaler Kartographie noch einmal dezidiert eingegangen werden soll, möchte ich an dieser Stelle nur auf Winkler (1992a; 1992b) verweisen.

Medienhersteller und Rezipient zu werten: Durch die technischen Gestaltungsmittel, so Winkler weiter (ebd., 232), tritt das gestaltende Subjekt oder die gestaltende Institution als Autor in die Aufmerksamkeit des Rezipienten – eben eine Verstörung der Transparenzillusion.

Ob die konstatierte Ermüdung des Leitmediums nach zehn Jahren deutlicher geworden ist oder nicht, soll nicht Thema dieser Auseinandersetzung sein. Vielmehr scheinen Winklers Überlegungen dienlich, auf den spezifischen Charakter einer Infographik hinzuweisen, eben den Charakter des ›Gemachten‹, das heißt auf die Veränderung eines Bilderstatus durch eine Ausdrucksform, die vordergründig ästhetisch (im Sinne eines *corporate design* o.ä.), hintergründig aber weitaus wirksamer artikuliert. Haben wir in den Trailern und Logos schon einen metaphorischen *Willen zur Ordnung* gefunden, so könnte die Infographik ebenso frei als die *Re-Institutionalisierung des Autors* gelesen werden. Allerdings zeigt das analysierte Beispiel (Abb.17) eine Einschränkung dieser These: Die Durchbrechung der Transparenzillusion erfolgt sicher im Moment der digitalen Animation im Kontrast mit den Bildern des realen Ereignisses. Die Positionierung des Ereignisses durch die vorangestellte Kartenanimation scheint aber im Gegenteil nicht angetan, dieses Verdikt zu erfüllen – durch die Zuweisung eines Ortes zu einem an sich ortlosen Ereignis erfüllt die Karte gerade eine Funktion der ›Real Machung‹ von Ereignissen. Und dies scheint mir eine tradierte und kompatible Argumentation im Zusammenhang mit dem Leitmedium und seiner Transparenz zu sein.

Hintergrundkarte

Ein weiterer, und sicherlich auch augenfälliger Punkt des Einsatzes von kartographischen Elementen ist die in den Nachrichten eingesetzte dezidierte Karte als Sprecherhintergrund oder als statische Einblendung. Dieser visuellen Form scheint eine weitaus spezifischere Fernsehästhetik innezuwohnen (jedenfalls da sie nicht naheliegend strukturkompatibel ist zu anderen medialen Kommunikationsformen – höchstens vielleicht zu den aus der Mode gekommenen, bereits erwähnten Atlanten für Zeitungsleser), ebenso wie ihre journalistische und mediale Funktion weitaus dezidierter beschreibbar scheint. Karten in Kombination mit einer Nachricht scheinen funktional zunächst als Positionierung eines Ereignisses denkbar zu sein. Das per se ortlose Medium Fernsehen gibt dem in ihm (re) produzierten Ereignis mit Hilfe eines tradierten Positionierungssystemes einen Ort. Wenn man eine Nachricht vereinfacht als einen aus einer Ursache resultierenden Zusammenhang versteht, der zu einer Konsequenz führt, so ist die Nachricht sekundär von Ort, Zeit, Subjekt und Realitätskonzeption geprägt. Bei der Analyse des Einsatzes von Karten in den Nachrichten ist also zunächst zu berücksichtigen, wie die differenten Kriterien in der Nachricht und resultierend in der Karte reprä-



Abb.18: Tagesschaustudio 1959 mit
Karl-Heinz Köpcke

sentiert und wie sie auf die erwartete Konsequenz abgestimmt werden (vgl. Oremling 1997, 30f).

Naiv betrachtet scheint sich die Diskussion einer Nachrichtenhintergrundkarte also sehr einfach führen zu lassen. Es gälte somit, Kriterien zu suchen und zu benennen, die zunächst die Entscheidung betreffen, ein Nachrichtenereignis als ›positionierungswürdig‹ einzustufen, um dann nach den spezifischen Zuschreibungen der Karte zu fragen – also inwieweit eine solche Karte einem Ereignis neben einem Ort auch eine Zeit, Subjekte und Akteure und im weiteren Sinne eine Position in einer vorangegangenen Realität zuweist. Eine Bewertung der eingesetzten Karten wäre dann auf

der Basis einer generellen Kartographie-Kritik zu leisten, die lediglich auf ›mediale Störphänomene‹ einzugehen hätte – beispielsweise die vergleichsweise schlechte Bildauflösung eines Fernseherers, die detaillierte Darstellungen verbietet oder spezifische Verzerrungen abhängig macht von Parametern wie Projektionswahl, Abbildungsmaßstab und ähnlichem, oder schlicht kartographischen oder geographischen ›Fehlern‹. Selbstverständlich würde diese Betrachtungsweise an der Komplexität des Phänomens vorbeigehen. Schon innerhalb der (gestalterischen) Ebene des Formats Nachrichten stehen Hintergrundkarten in einem kontextuellen Wirkungszusammenhang. Zunächst wurde schon oben auf die Funktion des Globus und der Weltkarte im Vorspann als Strategie der Schaffung von Orts- und Zeitidentitäten hingewiesen. Diese Linie beschränkt sich nun natürlich nicht nur auf den Vorspann selbst, sondern findet ihre Fortsetzung auch in der gesamten Ästhetik des Nachrichtenformats wieder. Blicken wir exemplarisch wieder auf die TAGESSCHAU: Hier zeigt sich, dass der bildneutrale Hintergrund des Studios tradiert die Weltkarte des Vorspanns wieder aufnimmt, dass sich also eine ›visiotype‹ Funktion durch die Sendung zieht. Nachrichten finden also in einem (durch Vorspann und Hintergrund evozierten) per se ortlosen Raum statt – dem Fernsehen selbst, welches durch visuelle Signifikationen an eine spezifische Örtlichkeit (Hamburg) und Zeitlichkeit (20 Uhr) gekoppelt wird, die wiederum als Ausgangspunkt zu einem weltumspannenden ›Blick‹ (Weltkarte) mit hoher Ereigniszentriertheit (Nachricht) dient. Speziell diese Ambivalenz zwischen einer lokalen Verortung des Berichtenden und der globalen Räumlichkeit dessen, worüber berichtet wird, findet eine klassische Auflösung mit dem Schlussbild der Tagesschau. Tradiert weicht die Kamera zurück, um einerseits den ›neutralisierten‹ Sprecher zu re-humanisieren

(Papierordnen, Stift einstecken, tonloses Plaudern mit dem Co-Moderator), aber auch um das Studiosetting, also die Kameras, die Beleuchtungskörper etc. in Relation zum vorherigen starren Bildausschnitt des *Talking Heads* zu setzen. Zum einen könnte diese visuelle Strategie auch als ein Bruch der oben beschriebenen Transparenzillusion gewertet werden, da sich hier der technische Apparat direkt ins Bild einschreibt, die Nachrichtenberichterstattung quasi als Fußnote durch ihre Appartegestützte Objektivieren will. **71** Andererseits scheint mir aber auch in Bezug auf die beschriebene Ambivalenz zwischen Ort und Raum eine Auflösung stattzufinden: Noch einmal wird hier deutlich die Ortsidentität der Sendung instantiiert, indem die Apparate und das Studio selbst zum Bildthema werden, also deutlich auf einen ortsgebundenen Herstellungszusammenhang verweisen und das Hintergrundbild der Weltkarte als Verweiskarte thematisieren. Wenn Nachrichten das Fenster zur Welt sind, so könnte man verkürzt formulieren, so öffnet sich dieses Fenster zunächst und vorrangig im Nachrichtenstudio, der Fernseher zu Hause stellt eher ein Fenster vor dem Fenster dar. Nachrichten würden so als Schnittstelle, als Moderator oder Agent in der Konstitution eines globalen Dorfes fungieren, das Medium Fernsehen selbst würde nicht per se als Fenster in einer ereignishaften Globalität fungieren. In dieses grundsätzliche Feld von Verortung und Positionierung des Nachrichtenformats selbst fällt nun das gesamte Phänomenfeld der eingesetzten, ereignisorientierten Karten. Auch hier scheint sich zunächst eine naive Leseweise anzubieten: Eine in der Realität verhaftete Ereignishaftigkeit, die in das ›fließende‹ und ortlose Medium Fernsehen implementiert wird, wird über eine kartographische Positionierung verortet und somit im weitesten Sinne visuell-argumentativ mit einem potenziellen ›Abdruck des Realen‹ aufgeladen. Aber auch hier täuscht diese erste Leseweise über die Komplexität des Phänomens hinweg. Zunächst fällt auf, dass die im Sprecherhintergrund eingesetzte Bebilderung (und damit auch oft verbunden kartographischen Elemente) einen gewissen Hang zur Stereotypisierung im Sinne einer ikonischen Kenntlichmachung und Markierung (im Sinne der bereits besprochenen Merkzei-



Abb.19: Fenster zur Welt – ARD Teststudio
Virtuell

71► Auf eine ähnliche Ebene verweisen auch Versuche der ARD der letzten Jahre, die ästhetische Oberfläche vor allem der Nachrichten, aber auch der Trailer und Vorankündigungen an eine Ästhetik ähnlich die der Benutzeroberfläche Windows anzulehnen. Auch hier würde sich im Sinne der Brechung einer Transparenzillusion das apparative Moment über die angebliche ›Durchblickbarkeit‹ des Mediums schieben.



chen innerhalb einer fragmentierten Topographie) bestimmter wiederkehrender Themen darstellt. 472 Es scheinen hauptsächlich drei Formen der Bebilderung eingesetzt zu werden: einmal natürlich kartographische Elemente der – im weitesten Sinne – Positionierung, dann Portraitphotos von handelnden Personen und (in letzter Zeit verstärkt) assoziative Themenbilder und -montagen. Vor allem diesen letzten Bildern (als Themenklammer vor allem in den TAGESTHEMEN anzutreffen) scheint die Qualität zu eigen zu sein, im wortwörtlichen Bartheschen Sinne Mythenträger zu sein. Diese Eigenschaft der »Schlagbilder« (Diers 1997) ist natürlich gerade im Bereich der Fernsehnachrichten nicht allein besagten Hintergrundcollagen zu eigen, sondern vielmehr eine generelle Eigenschaft einer bestimmten Bilderklasse. Vor allem die oft thematisierte Visualisierung des Politischen enthält hochgradig oft Elemente eines mythologischen, rhetorischen oder tropischen Systems. Seien es nun die oft gesehene Moore-Plastik vor dem Bonner Bundeskanzleramt, der obligate *shake-hands*-Pressetermin oder die vorfahrenden Limousinen – ihnen allen gleich ist eine konnotative Zeichenfunktion im Bartheschen Sinne und damit verbunden eine imperative und apellative Funktion, in der der Mythos des Politischen oszilliert und letztlich eine Entpolitisierung des Politischen erreicht wird.

Abb.20: Hintergrundbilder der Tagesschau

72 ► Vor allem in den letzten Jahren hat sich der Trend in der Tagesschau durchgesetzt, sogenannte Dauerthemen mit immer demselben ›stimmungsvollen‹ Bild zu markieren. Als Beispiele sei hier an das Bild einer bettlägerigen alten Dame zum Thema der Pflegeversicherung erinnert, die so gewisse Prominenz erlangte, aber beispielsweise auch an das Stereotyp des ›weißbeschnürselkten‹ Springerstiefels zum Thema Rechtsradikalismus und NPD-Verbot etc.

Das Bedeutende des Mythos erweist sich als doppeldeutig. Es ist zugleich Sinn und Form, einerseits erfüllt, andererseits leer. [...] Im Sinn ist bereits Bedeutung geschaffen, die sich sehr wohl selbst genügen könnte, wenn sich der Mythos nicht ihrer bemächtigte und aus ihr plötzlich eine parasitäre leere Form machte (Barthes 1964, 96). Verankern wir diese Überlegungen an einem Spielfeld – dem Kosovo-Konflikt/Krieg Mitte 1999⁷³ und seiner medialen Erscheinung vor allem am Beispiel der TAGESSCHAU und der TAGESTHEMEN. Die bereits erwähnten drei Kategorien der Hintergrundbebilderung finden hier eine Umsetzung – nicht zuletzt auf dem Hintergrund einer generellen ›Bilderarmut‹, die sich als signifikant für die Kriegs- und Krisenberichterstattung beschreiben lässt. Des Weiteren kann der Kosovo-Konflikt beziehungsweise die gesamte Auseinandersetzung im Kontext des Zerfalls des Jugoslawischen Staates als ein fast archetypisches Moment des Politischen verstanden werden. Dass dieses ›Politische‹ in seiner sowohl aktuellen, weltpolitischen wie auch seiner historischen Dimension ein hohes Maß an Komplexität aufweist, sodass eine Berichterstattung über dieses Ereignis fast zwangsläufig Mechanismen der Vereinfachung und Reduktivität offenbaren muss, ist nur konsequent.

Verkürzend zusammengefasst kann auf der Ebene der Hintergrundbebilderung diese Strategie nachgezeichnet werden. Zunächst geht es darum, ein komplexes ›gesichtsloses‹ Geschehen mit handelnden Personen zu verbinden. Im Beispiel sind dies vor allem der serbische Präsident Slobodan Milošević als Repräsentant für ›Gegner‹ und die Repräsentanten der NATO, also ihr Generalsekretär Javier Solanas, der alliierte Oberkommandierende Wesley Clarke und der Pressesprecher Jame Shear.⁷⁴ In einem weiteren Schritt wird dem Geschehen eine symbolhafte Ebene zugeschrieben – im Beispiel vor allem und am signifikantesten durch zwei Bildtypen der Hintergrundcollage, nämlich durch das zwischenzeitlich omnipräsente und stereotypisierte Bild des startenden Düsenjets (verkürzend charakterisierbar als eine symbolische Figur der ›chirurgischen Kriegsführung‹) und durch die ikonische Stereotypisierung der Skulptur vor dem Brüsseler NATO-Hauptquartier, die das NATO-Kreuz darstellt (und die ebenfalls verkürzt vielleicht als Identifikationsfigur für die ›Europäische Sache‹, die ›Wir-Identität‹ oder generell als Verweis auf die Traditionslinie des christlich-abendländischen Kreuzes gewertet werden kann). Wenden wir uns nun vor allem den kartographischen

73▶ Die folgenden Ausführungen basieren auf einer durch den Autor durchgeführten selektiven Beobachtung der Medienberichterstattung in einem Zeitraum von 14 Tagen (1.6. – 15.6.1999) mit einem Schwerpunkt auf der Berichterstattung vor allem von ARD und ZDF. Die Materialsammlung und -auswertung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder empirisch-statistische Verwertbarkeit.

74▶ Auf die Konstellation einer Oppositionsbildung von Diktator vs. Pressesprecher soll hingewiesen, aber nicht weiter eingegangen werden.



Abb.21: ARD TAGESSCHAU vom 11.6.99

Hintergrundgestaltungen zu: Die vorgebliche Funktion der »informativen Positionierung« im Sinne der Konstruktion einer Nachrichtenwirklichkeit scheint hier bei genauerer Betrachtung schon aus kartographischen Gesichtspunkten fragwürdig. Betrachten wir exemplarisch die eingeblendete Karte zum Kosovokonflikt (Abb.21). Diese eher am Ende der Dauerberichterstattung um den Kriegs- und Krisenherd Serbien/Kosovo verwendete Karte scheint eine zweifache orientierende und ordnende Funktion erfüllen zu wollen: einerseits eine Positionierung des Ereignisortes »Kosovo« in der Welt, zum anderen eine Relationierung des Kosovo zu den »ereignisbeteiligten« Orten Serbien beziehungsweise Rest-Jugoslawien und zu der »historischen« Referenzsituation Bosnien.

Selbstverständlich steht diese Karte nicht für sich selbst, sondern ist wie jede thematische Karte auf eine Legende und eine Fokussierung durch begleitende textuelle Elemente angewiesen. Die eingeblendete Überschrift »Einsatz der Friedenstruppen« fungiert hierbei aber weniger als Legende, sondern eher als thematische Überschrift. Die Tonspur setzt deutlichere Akzente:

Die NATO-Friedenstruppen treffen letzte Vorbereitungen um einzurücken. Möglicherweise überschreiten sie noch vor Mitternacht die Grenze. Nach wie vor unklar ist, welche Rolle Rußland bei dem Einsatz spielen soll, der die Rückkehr der Vertriebenen sichern soll. Die Gespräche darüber in Moskau haben immer noch kein Ergebnis gebracht. Überraschend wurden bereits russische Soldaten von Bosnien nach Serbien verlegt. Sie sollen aber nicht ohne Vereinbarung mit der NATO ins Kosovo einmarschieren (O-Ton TAGESSCHAU, 11.6.1999, insges. 27 Sek.)

So steht die Karte in einem nur noch vagen Bezug mit den geographischen Positionen des Textes. Das grundsätzliche Problem, die verfahrenere und unübersichtliche Grenzziehung und (historische und politische) Abhängigkeiten des zerfallenen Jugoslawien und nicht zuletzt seine eigentliche Position im Balkan wird offensichtlich. Darüber hinaus wird aber auch deutlich, dass in einer Ereignissituation, die über eine rein lokale und klar umrissene Räumlichkeit hinausgeht (wie eben dem Kosovo-Konflikt), die nachgerade weltumfassende Ursachen, Konsequenzen und Akteure hat, eine positionierende Hintergrundkarte scheitern muss. Der Beitrag thematisiert drei grenzüberschreitende Bewegungen (NATO-Truppen, russische Soldaten, Rückkehr der Vertriebenen), fünf Akteure (NATO-Truppen, Rußland, die Vertriebenen, russische Soldaten, die NATO) und implizit zehn Orte

(NATO-Truppen jetzt und später, Rußland an sich und dezidiert Moskau, Vertriebene jetzt und später, russische Soldaten in Bosnien und Serbien, die (anscheinend ortslose) NATO, das Kosovo). Demgegenüber thematisiert die eingeblendete Karte ein handlungsrelevantes Gebiet (braun schattiert), welches als ›Jugoslawien‹ subsumiert wird (Großbuchstaben) und sich in einen nicht näher bezeichneten dazugehörigen Teil (gestrichelte Grenze) und das Kosovo mit Sonderstatus (dunkleres Braun, durchgezogene Grenzlinie) unterteilt. Von besonderem Interesse auf der Karte scheint noch Bosnien zu sein, das über die Großbuchstaben hierarchisch mit Jugoslawien gleichgesetzt wird und sich von sämtlichen anderen weißen Anrainerstaaten als einziger seiner Identifizierbarkeit erfreut. Diese beiden Länder sind von nicht weiter identifizierten sechs anderen Ländern umgeben. Diese – zugegebenermaßen naive und polemische – Beschreibung von Text- und Bildaussage macht deutlich, wie sehr Nachrichteninhalte und -bebilderung durch die Hintergrundkarte auseinander klaffen. Natürlich vernachlässigt eine solche Analyse massiv die Kontextualisierung dieses Beitrages einerseits im Gesamtverlauf der Sendung (vor allem durch den direkt folgenden Bildbeitrag) und auch den Kontext des im Verlauf des Konflikts (oder vorher) erworbenen geographischen und kartographischen Wissens.⁷⁵ Dennoch wird die reduktive und generalisierende Funktion der Hintergrundkarte jenseits ihrer genuin kartographischen Problematisierung evident und macht deutlich, welche ›Freiräume‹ in der Rezeption zur Deutung und Produktion von Bedeutung angelegt sind. Ausgangsthese war, dass die kartographischen Hintergrundbilder eine Positionierung im Sinne einer ›Real-machung‹ des Nachrichtenereignisses vornehmen. Am gezeigten Beispiel wird deutlich, dass diese Positionierung tatsächlich mehr als ›alle-



Abb.22: ARD Tagesschau, 14.6.99

⁷⁵► Obwohl ich zweifle, inwieweit in diesem Fall tatsächlich von erworbenen Wissensstrukturen ausgegangen werden kann. Als Selbstexperiment möchte ich vorschlagen, die fehlenden sechs Ländernamen in Abb.21 zu ergänzen.

gorisches« Konzept zu verstehen ist. Positionierung meint tatsächlich nur, dass einem Ereignis ein (oder eben mehrere) Ort(e) seines Stattfindens zu Eigen sind. Die Hintergrundkarte an sich ist aber nicht in der Lage – und will auch offenbar nicht in der Lage sein, tatsächlich im Sinne einer thematischen Karte Hintergrundinformationen zu liefern. Die hohe Dichte an handelnden Instanzen, Orten und Bewegungen in obigem Beispiel ist sicherlich ein untypisches Beispiel, macht aber deutlich, dass Hintergrundkarten nur in einem höchst vagen Verhältnis zu den Nachrichten selbst stehen. Als These könnte formuliert werden, dass Hintergrundkarten eher angehalten sind, einem Ereignis generellen Ortscharakter zuzuweisen und über die bekannte kartographische Tradition der Weltabbildung (inklusive aller in Generalisierungen begründet liegenden Fehlinterpretationen) einen Objektivitätsnachweis zu konstruieren. Dabei fungiert die Karte weniger als tatsächliche Orientierung, sondern viel eher als eine signifikante Möglichkeit, Permanenz und Kontinuität in der Berichterstattung wie auch der Ereignishaftigkeit darzustellen. Gerade an der Kosovo-Berichterstattung am Beispiel der ARD TAGESSCHAU wird dies deutlich (vgl. Abb.22 a-b): Hier wurde über Tage und Wochen hinweg, aber auch innerhalb des Voranschreitens der Berichterstattung innerhalb einer Sendung die gleiche Karte variiert und zitiert, um Handlungs- und Ortskonstanz zu belegen, und somit eine Konstanz und Übersichtlichkeit zu evozieren, die dem Ereignis (oder besser: dem Ereignisdiskurs) selbst beileibe nicht innewohnte.

Zusammenfassend könnte also die Strategie der Hintergrundbebilderung als ein Argumentieren in Orts-, Handlungssträger- und Mythenzuweisungen unterteilt werden. Dem Ereignis werden somit also visuell entweder eine Position, ein oder mehrere Handelnde oder ein übergreifendes Argumentationsmuster zugewiesen. Speziell die Hintergrundkarten übernehmen dabei wiederum positionierende Effekte in dem Sinne, als sie dem Ereignis der Nachrichten einen (vorgeblich klar bestimmbar) Ort in der Welt zuweisen und darüber hinaus auch die Wiedererkennbarkeit dieses Ortes in der Dauer einer Berichterstattung garantieren. So verstanden kann den Hintergrundkarten größtenteils eine tatsächlich kartographisch-geographische Funktion zugunsten ihres stereotypisierenden Argumentationsgehalts abgesprochen werden.

Es verdichtet sich also eine Betrachtungsweise, die insgesamt den kartographischen Elementen in den Nachrichten vorrangig argumentierende, narrative Funktionen zuschreibt. Es wäre also naheliegend, diesen Aspekt nun generell an Nachrichten und ein Verständnis von Nachrichten heranzutragen, auch in der Überlegung, wie sich die bereits mehrfach umkreiste Fragestellung nach der Konstruktion scheinbarer Weltverbundenheit, Realitätsverhaftetheit – eben der ›Objektivität‹ der Nachrichten besser beschreibbar machen lässt.

Insertkarten

Bevor wir zu einer solchen zusammenfassenden Bewertung gelangen können, gilt es aber im expliziten Nachrichtenumfeld noch zwei dominante Formen der Kartographie zu beschreiben. Es sind dies zum einen die Wetterkarten und zum anderen die Formen bildfüllender, eingebledeter und »expliziter« Kartographie, die bildpräsent und ausschließlich strukturierende und inhaltliche Momente der Nachrichtenberichterstattung übernehmen – eine kartographische Form, die ich vereinfachend als *Insertkarten* bezeichnen möchte. Diese Insertkarten, um die es mir im Folgenden zunächst gehen soll, scheinen die dominanteste und bedeutungsmächtigste Funktion innerhalb des reinen Nachrichtenkomplexes innezuhaben, nicht zuletzt deshalb,

da sie schon alleine gestalterisch durch ihren Vollbildcharakter eine höhere Aufmerksamkeit zu erlangen scheinen als alle bis dato angesprochenen kartographischen Formen. Desweiteren sind es aber auch diese Kartenformen, die jenseits eines Nachrichtenumfeldes auch andere Formen der Fernsehberichterstattung durchdringen, seien es nun (politische) Magazinsendungen, Sportberichterstattung, Features oder dokumentarische, touristische, historische usw. Sendeformen. Allen gleich scheint zu sein, dass eine so verstandene Karte als Insert nur dann funktional eingesetzt wird, wenn der entsprechende Sendungsinhalt in irgendeiner Form mit einer angenommenen Realität in Verbindung steht und im weitesten Sinne Ortscharakter innehat – kurz, wenn es um die Positionierung eines Ereignisses zu gehen scheint. ◀76

Rudimentär könnten Insertkarten in zwei Kategorien geschieden werden. Zum einen in statisch-positionierende Kartenformen, also Insertkarten, die letztlich nur und ausschließlich den Ort eines Ereignisses anzeigen sollen, und zum anderen in Insertkarten, die eine temporale Ereignisstruktur wiedergeben. Auf die positionierende Kartenform muss zum jetzigen Stand der Argumentation nicht weiter eingegangen werden: wir haben schon anhand der Hintergrundkarten darüber reflektiert, in welchem Zusammenhang positionierende oder verortende Effekte zur Nachrichtenwirklichkeit stehen. Auch hier soll weiter die These gelten, dass es



Abb.23: »Deutsches Kafor-Kontingent erreicht Prizren«, ZDF HEUTE, 13.6.1999

76 ▶ In diesem Zusammenhang möchte ich noch einmal die Insertkarten von imaginären und narrativen Karten in anderen Kontexten abgrenzen. Es geht mir weder um den Einsatz von Karten in Spielfilmen o.ä. noch um die (im Fernsehen jedoch extrem selten anzutreffenden) imaginären, metaphorischen oder allegorischen Karten.

den so verfassten Karten weniger um eine exakte Ereignisverortung als vielmehr um die Zuweisung einer generellen Verhaftung von Ereignissen in referentiellen Realitätsräumen geht, also der ›Verfestigung und Verankerung‹ von per se raum- und ortloser Medienwirklichkeit in einer vorangenen Ereignisrealität. Auf der Basis dieser These scheint eine Kritik, inwieweit diese positionierenden Kartenformen in den Maßstäben einer allgemeinen Kartographie als ›exakt‹ und funktional bestimmt werden können, zweitrangig. Um meine These also zu polemisieren: den positionierenden Insertkarten geht es nicht eigentlich um das *Wo* eines Ereignisses im Raum, sondern eher um das *Überhaupt* eines Ereignisses im Raum.

Davon losgelöst muss aber klar werden, dass jenseits dieser ersten Umfassung von kartengestützter Positionierung hier verschiedene Momente ineinander greifen. Die dargestellte Positionierung ›unwirklicher‹ (weil größtenteils nur medial erfahrbare) Ereignisse durch Karten in einem per se raumlosen Medium ist nur eine Komponente der Produktion von Positionierung. Denn es ist nicht nur das Ereignis, dass mit einem Raum gekoppelt werden kann, sondern auch der Rezipient. Hier ließe sich ad hoc trennen in eine Positionierung des Rezipienten selbst (im Sinne des klassischen »Wo bin ich?«) und eine relationale Positionierung (im Sinne eines »Wie stehe ich zum Ereignis?«). Die Diskussion der Selbstpositionierung in der Rezeption möchte ich in den folgenden Kapiteln präzisieren – anhand statischer und dynamischer Insertkarten lässt sich aber hier bereits darstellen, wie die Konstruktion einer funktionalen räumlichen Ereignishaftigkeit die Positionierung des Rezipienten unterstützen kann. Ein erster Schritt der *relationalen Positionierung* ist die grundsätzliche In-Bezug-Setzung des Rezipienten zur Welt. Wohlgermerkt handelt es sich bei dieser Bezugnahme um eine immanente und funktionale Struktur, die als Ansatz verstanden werden kann, einer potenziellen Herstellung von Deutungsvormacht auf Produktionsseite analytisch näher zu kommen.

Dadurch, dass einem Nachrichtereignis ein Raum zugewiesen wird, wird auch grundsätzlich konstatiert, dass sich dieses Ereignis im selben raumzeitlichen Gefüge positioniert, in dem sich auch der Rezipient befindet. So naiv sich diese Konstruktion zunächst darstellt, so evident wichtig ist sie aber in der Bewertung der Herstellung medialer Wirklichkeiten: Denn keineswegs scheint es folgerichtig, dass in einem ›virtuell‹ und ›narrativ‹ geprägten Medium eine Ereigniskonstellation per se als ›realitätsbezogen-referentiell‹ und ›raum-real‹ erkannt wird. Somit agieren Insertkarten also zunächst in einem referenzkonstituierenden Gefüge, einem Gefüge der Herstellung des (in diesem Zusammenhang nicht nur historisch-zeitlich zu denkende) »das-ist-da-gewesen« (Barthes 1989, 33). These wäre, dass sich in diesem konstitutiven Moment der Rezeption die Annahme des Nichtfiktionalen als rezipientenorientierte Formatierung darstellt (wobei die Formatierung eine produktionsseitige Setzung darstellt). Im Sinne einer Auseinandersetzung mit dem Nichtfiktionalen wäre diese Annahme so parallel zu setzen mit den Überlegungen einer pragmatischen Dokumentarfilmtheorie (exemplarisch: Kessler 1998). Hier

würde die Entscheidung über den fiktionalen oder nichtfiktionalen Gehalt eines bildlichen oder narrativen Zusammenhangs als reiner Rezeptionsmodus dargestellt; im Sinne einer Vereinbarungs- bzw. Aushandlungsfunktion zwischen Medium und Rezipient. Entscheidend für die Pragmatik der Aushandlung wäre der zu verhandelnde Modus des Nichtfiktionalen, eben nicht die Differenzierung zwischen *tun-als-ob* und *das-ist-so-gewesen*, sondern eine Entscheidung zugunsten des Nichtobjektiven, lediglich im Sinne des Bazinschen *Abdruck des Realen*. Eine der Konsequenzen einer so angenommenen Konstituierung einer Realitätskoppelung durch den Rezeptionsmodus ist, dass der eigentlich bildliche Status des medialen Angebots dabei nicht ausschlaggebend wichtig ist. Auf eine bestimmte Weise findet somit eine *Exnominierung*◀77 der Karten statt. Die Karte als ›Welt-Bild‹ ist in ihrer Form als Generalisierung, Abbildung oder Referenzsystem nicht thematisiert, obwohl sie ja genuin als ›Bild‹ betrachtet wird. Ein genereller Diskurs des Vorbehalts gegenüber dem Bild wird jedoch exnominiert und somit wird die Konstruktion von ›Objektivität‹ (darin dem Photo ähnlich) ermöglicht.

Gerade an den Überlegungen zur digitalen Bildlichkeit◀78 wird deutlich, dass eine Entscheidung durch den Zuschauer über die Realitätskoppelung der Bilder sich nicht am Bild, sondern an den (kontextuellen) Markierungen festmacht, und so ein Bildmodus selbst nicht ausschlaggebend für die Bewertung der Nichtfiktionalität der Bilder ist.

Wie die Indexikalität des photographischen Bildes die dokumentarisierende Lektüre nicht begründen kann, steht das manipulierte und manipulierbare elektronische Bild ihr nicht notwendig entgegen. Entscheidend ist der Status, den der Zuschauer dem Diskurs zuschreibt (Kessler 1998, 77).

In diesem Sinne meine ich darstellen zu können, dass der Status des Kartenbildes im Feld des Fernsehens aus dem Kontext entwickelt und an die Bilder herangetragen wird. Gerade am Beispiel der Nachrichten habe ich anhand von Beispielen diskutiert, inwiefern über Markierungen von Orts- und Senderidentitäten an einem (selbstverständlich analytisch weit gefassten) Begriff der Objektivitätsherstellung gearbeitet wird, die im Kontext der eben etablierten Überlegungen einer pragmatischen Formatierung durch Strategien der Herstellung von Nichtfiktionalität erweitert werden kann.

77► *Exnominierung* bezeichnet ein kategoriales Verschwinden in der Herstellung diskursiver Repräsentationen in dem Moment, in dem sich eine ›kritische Masse‹ in der Selbstthematisierung hegemonialer Strukturen zu bilden droht. Hartley (1992a) führt als Beispiel die Definition von Frauen über ihr Geschlecht an, der eine (Selbst-) Definition von Männern über Beruf, Alter etc. gegenübersteht. Das Geschlecht (in diesem Zusammenhang eben Träger des patriarchalen Diskurses) wird in der Selbstdefinition exnominiert – im Sinne eines Verblendungszusammenhangs (vgl. ebd., 30).

78► *Digitale Bildlichkeit* suggeriert sowohl in einer wissenschaftlichen wie auch einer commonsensuellen Diskussion auch immer den Verdacht der Manipulierbarkeit. Der Status des digitalen Bildes soll aber später noch einmal aufgegriffen werden.

So verstanden können Karten im Kontext von Nachrichtensendungen in Bezug auf die Herstellung von nichtfiktionalem Bezug auf eine zu konzeptualisierende Welt fast tautologisch umfasst werden: Einerseits beziehen sie ihre Wirkkraft aus der rezeptionsorientierten Markierung der Nichtfiktionalität des Nachrichtenformats, andererseits sind sie selbst Teil eines solchen Markierungsmechanismus, da sie archetypisch wirksam sind, eine Relation zwischen Ereignis und Rezipient herzustellen. Somit ist also die postulierte relationale Positionierung ein oszillierender und sich bedingender Prozess: Zum einen setzt eine Insertkarte den Rezipienten relational zu einem raumzeitlichen Ereignis in Bezug, gibt ihm und dem Ereignis im raum- und ortlosen Medium die Koppelung zur Konstitution einer räumlichen Orientierung, zum anderen ist gerade die Karte als Markierungsmechanismus der nichtfiktionalen Verfasstheit eines Nachrichtenformats herstellungsseitig dafür verantwortlich, dass die grundsätzliche Annahme eines tatsächlichen Weltbezuges eines Ereignisses formatiert wird.

Wenn wir also Kartographie im erweiterten Nachrichtenumfeld (also überall, wo die Konnotation von Ereignis, Wirklichkeit und Raum zugreift) als Markierungsmechanismus zur Konstitution des Nichtfiktionalen verstehen, stellt sich natürlich die Frage nach den Mikrostrukturen dieser Markierung. Ich denke, dass die Antwort auf die Funktionalität dieser Markierung in der Struktur der Kartographie als etabliertem (medialem) Ausdruckssystem begründet liegt. Wie ich in der Auseinandersetzung mit der Kartographie versucht habe darzustellen, ist die Geschichte des Ausdruckssystems Karte vor allem durch die Koppelung an den Raum und an den Betrachter zu charakterisieren. Karten sind gesellschaftlich, didaktisch und vor allem als diskursives Phänomen in jeder ›Darbietungsform‹ per se Markierungen einer Referenz auf ›Vorkartographisches‹, es wohnt ihnen sozusagen *indexikalische Qualität* inne. Gerade hier wird aber auch der Unterschied zu einer an der Photographie diskutierbaren Auseinandersetzung über den spezifischen Status dieser Indexikalität deutlich: Die Karte gibt sich (mehr oder minder) ›intuitiv‹ als Reduktion oder Generalisierung zu erkennen (zumindest im Sinne des Raumaufblickes, weniger im Sinne des Landschaftsschrägblickes). Sie suggeriert nicht die problematische ›objektive Wahrheit‹ des Photos, sondern gibt sich als Modell zu erkennen, ist also immer weniger als ein Wahrheitsbild, sondern vielmehr einen Moment in der Organisation eines Diskurses über die Wirklichkeit (vgl. Kessler 1998, 71). Der Karte eine Offenlegung ihrer Arbitrarität zuzuschreiben, wäre hierbei aber zu weit gegriffen.

Im Sinne dieser ›moderierenden Funktion‹ ist eine Karte im Umfeld der medialen Ereignismarkierung auch ein effektives (wenngleich ebenso gesteigert problematisches) Moment der Markierung eines nichtfiktionalen Diskurses. Denn wo an das Photo möglicherweise der Verdacht der Objektivitätsbeugung herangetragen wird (und es somit in seiner Markierungseffektivität unterwandert), da gibt sich die Karte – wie dargestellt – möglicherweise als Modellierung zu erkennen,

diskutiert somit (polemisiert ausgedrückt) ihren Verblendungszusammenhang selbst und erweist sich möglicherweise als weitaus effektiveres Werkzeug der Konstitution nichtfiktionaler Zusammenhänge. So könnte in einer (zugegebenermaßen kühnen und problematischen) Analogiebildung die Trennung der Filmologie, wie sie beispielsweise von Etienne Souriau (1997) dargelegt wird, in eine *a-filmische* und eine *profilmische* Wirklichkeit übernommen werden.

So würde eine *pro-kartographische* Wirklichkeit all das umfassen, was den Filter einer Modellbildungsstrategie und der innewohnenden Generalisierung durchlaufen hat, was quasi kartographische Realität wird. Hierzu würde, neben den aus der Generalisierungspraxis ableitbaren Kriterien, eben auch und gerade das Ereignis selbst gehören, also nicht nur der Ort des Ereignisses, sondern eben auch die ›Wesenheit‹ des Ereignisses selbst. *A-kartographisch* wäre in diesem Zusammenhang dann die (angenommene und unterstellte) Welt selbst im Sinne des (potenziell kartographierbaren) Raumes inklusive aller (potenziell einschreibbaren) Ereignishaftigkeiten. Das Zusammenspiel dieser beiden Wirklichkeitskonzepte produziert dann auf der Rezeptionssseite genau die Form der Referentialitätskonstitution, die im Moment der Markierung das Nichtfiktionale evozieren würde. Durch den Verweis eines prokartographischen, indexikalischen Bildes auf das a-kartographische Verweissystem etabliert sich ein raumkartographisches Verweissystem jenseits des eigentlichen (medialen) Kartenbildes.

So verstanden würden Insertkarten also (produktionsseitig markiert und formatiert) dafür sorgen, dass eine relationale Positionierung alleine deshalb funktional möglich ist, weil die Karten einerseits die Nichtfiktionalität der Nachrichten markieren, andererseits aber auch wegen ihres nichtfiktionalen Kontextes als realitätsbezogen gelesen werden und somit überhaupt als Relationierungsmarkierungen angenommen und angeeignet werden können. Dennoch gilt es meines Erachtens, diesem Modell der produktiven Herstellung von referentiellen, weltbezogenen Fixationspunkten ein relativierendes Moment gegenüber zu stellen, um deutlich zu machen, inwieweit nicht auch andere Mechanismen an die Karte ankoppeln. Im Kontext der bereits getroffenen Aussagen zur Herstellung und Lektüre von Texten und medialen Repräsentationen könnten die bisher getroffenen Aussagen zur Herstellung von Nichtfiktionalität auch als Mechanismen der Deutungsvormacht beziehungsweise der Autorenschaft gedeutet werden. Da ich aber mehrfach postuliert habe, ein Rezeptionsmodell zugrunde zu legen, welches die Arbeit am Text als wechselseitige Aushandlung zwischen dominanten und produktiven Diskursen der Herstellung wie auch den alltagsweltlichen Aneignungspraktiken der Rezeptionssseite verstehen will, **79** scheint es dienlich, diese Antithetik auch analytisch zu vollziehen.

79 ► Es darf dabei natürlich nicht zu der Verkürzung kommen, den eigentlichen medialen Diskurs des gesendeten Programmes außer Acht zu lassen. Denn zwischen alltagsweltlichem Diskurs und in-



Abb.24: Dynamischen Insertkarte des ARD-
BRENNPUNKT VOM 20.4.1999

These wäre hierbei, dass jenseits der (produktionsseitigen) Konstitution nichtfiktionaler Markierungen rezeptionsseitig durchaus fiktionalisierende Aneignungen an den kartographischen Darbietungen medialer Karten ankoppeln können. Ich möchte dies an einigen dynamischen Insertkarten verdeutlichen. **80** Abbildung 24 zeigt zwei Bilder einer Übergangsform zwischen statischen und dynamischen Insertkarten. Auf einem unveränderten Hintergrund wird eine Bewegung (in diesem Fall Anflugwege von Nato-Luftunterstützung im Kosovo-Konflikt) eingetragen. Aus den oben getroffenen theoretischen Anschauungen würde sich in einer solchen Karte archetypisch eine relationale Positionierung des Rezipienten zum Ereignis in einer nichtfiktionalen Welt als produktionsseitige Intention darstellen lassen. Es findet hier eine prototypische In-Bezug-Setzung statt, die den bundesrepublikanischen Nachrichtenseher zum Geschehen im Kosovo in Bezug setzt. Speziell auf dem Hintergrund einer *common-sense*-Diskussion um die Irrealität von Medienkriegen, die sich am zweiten Golfkrieg entzündet hat, **81** (eine Diskussion, die sich auch kennzeichnen lie-

ße als metamediale Selbstreflexion) gewinnt eine solche Karte an Bedeutung. Ich meine nicht, dass eine solche Positionierung vereinfacht als (medien) selbstthematizierender Versuch zu lesen sein kann, einer ›Simulationsunterstellung‹ zu

ner-institutionellen Diskursen der Produktionsseite ist das eigentliche Programm (als Diskursformation) natürlich ein essenzieller Teil des Feldes (vgl. auch Hepp 1998, 41)

80► Es ist allerdings darauf hinzuweisen (und im Folgenden auch noch auszuführen), dass diese fiktionalisierenden Strategien nicht in einer generellen Dichotomie statisch-nichtfiktional vs. dynamisch-fiktional wirksam werden, sondern durchaus ambivalent in jeder kartographischen Form vorhanden sind.

81► Es sei hier exemplarisch nur auf die breite und vor allem auch populär geführte Diskussion um den zweiten Golfkrieg erinnert, in der sich die Virilio-These von der Fiktionalität des Krieges als hypermedialer Inszenierung (Virilio 1993) in einen populären Diskurs und eine Diskussion des journalistischen Selbstverständnisses jenseits medienphilosophischer Extrempositionen diffundiert hat (exemplarisch: Beham 1996, MacArthur 1993).

widersprechen. Allerdings neige ich der Interpretation zu, dass in diesem Falle produktionsseitig durchaus auch ein Diskurs der ›Realisierung‹ funktional mitarbeitet. Darüber hinaus meine ich aber, dass jenseits der Markierung nichtfiktionaler Relationierungen rezipientenseitig auch andere Interpretations- und Aneignungsmöglichkeiten herantragbar sind. Einen (metaphorischen) Fingerzeig liefert die Ähnlichkeit dieser sich dynamisch entwickelnden Insertkarte mit den beispielsweise in Flugzeugen schon länger etablierten Bordkarten, auf denen der Reiseverlauf (inklusive aller relevanten Flugdaten) auf Monitoren den Passagieren in ›Echtzeit‹ das Voranschreiten der Reise vermittelt. **82** Dies aber nicht nur auf einer rein ästhetischen Ebene: Die sich aufbauenden Pfeile vollziehen ja tatsächlich die Flugroute nach, die bis dato eher touristischen Charterflügen vorbehalten war, ›erzählen‹ somit auch davon, dass hier ein (kriegerisches) Ereignis in einem per se bekannten Erfahrungsfeld stattfindet. Was im ersten Moment wiederum auf eine Markierung der Nichtfiktionalität hinzuweisen scheint, lässt sich, meines Empfindens nach, aber auch umdeuten in eine Fiktionalisierung. Denn die Abrufung eines ›touristischen Diskurses‹ setzt natürlich auch andere Bedeutungen und Sinnstiftungen frei, die eher zu einer Umdeutung des Ereignisses anhalten mögen. Es sind dies (möglicherweise) Erzählungen der Konnotation eines Ereignisses (Krieg) mit einem disparaten Erlebnisfeld (Urlaub), die zu radikalen Umdeutungen und oppositionellen Lesweisen und Assoziationen führen mögen, die eben nicht mehr ›oppositionell‹ sind im Sinne einer politischen Gegenlesweise, sondern oppositionell, als sie die politische Repräsentation gänzlich negieren zugunsten einer freien und kontextuellen Umdeutung. Die angedeutete ›touristische‹ Lesweise ist dabei selbstverständlich nur eine unter vielen möglichen aneigenbaren Lesweisen. Denkbar wären auch andere Bedeutungsproduktionen, die sich beispielsweise an die kartographische Generalisierung »Deutschland – M'gladbach« ankoppeln könnten (»Wo liegt eigentlich Mönchengladbach?«), an die Relationierung von »Deutschland – Italien« (»Achsenmächte«) oder aber auch an dem (kartographisch) unklaren Abgrenzungsverlauf des territorialen Feldes ›Balkan‹ (Analogie zum Quiz oder Ratespiel: »Wer kann die meisten Länder identifizieren?«). Zum besseren Verständnis dessen, was in den hier besprochenen Beispielen an (möglichem)

82► Diese Bordkartensysteme scheinen bei genauerer Betrachtung als hochwirksame technische Dispositive einer modernen Gesellschaft: scheinen sie doch prototypisch als kompensative Modell zu einer (unterstellten) Analyse des Verlustes des Raumes beziehungsweise der Irrealität der Erstreckung zwischen definierbaren Orten. Insofern stehen sie im gleichen Bezugsrahmen wie das schon erwähnte Anordnungsmoment *Auto-Fahrer-Landschaft*. Denkbar wäre auch eine Analogiebildung zu touristischen Autobahn-Hinweisschilder: sie füllen ortlose Lagen mit Informationen (vgl. Trapp 1997). Nur scheint sich im speziellen Fall der Flugreise dieser Prozess noch zu radikalisieren, da das Bordkartensystem sicherlich hauptsächlich dazu angetan ist, den im Innenraum, also ohne Fensterplatz sitzenden Passagieren die Erfahrung eines ›Reisens ohne sichtbares Bewegen‹ zu ersparen



Abb.25: Die Teilung der Welt nach dem Vertrag von Tordesillas, 1493/1494

diskursivem und aneigenbarem Bedeutungsmaterial verborgen liegt, gilt es etwas weiter auszuholen und die Kartographiegeschichte spezifisch zu befragen.

Die Karte ist und war eine Waffe des Nationalismus, Imperialismus und Kolonialismus, Karten antizipierten Kolonien, bevor es die Waffen taten. Geometer (wie beispielsweise die römischen *Agrimensoren*) marschierten mit den Soldaten und erstellten Karten zunächst als strategische Mittel, dann zur generellen Information, zur Orientierung, später zur besseren Kolonialisierung und Zivilisierung, endlich dann auch zur Parzellierung und Überwachung. Die Wende der metaphorischen mittelalterlichen Kartographie zur *descriptio*, die Wiederentdeckung des Ptolemäischen Systems, die Euklidische Wende u.a. machten die Kartographie zu einem globalen Machtwerkzeug: Papst Alexander der VI. markierte die spanischen und portugiesischen Einflussbereiche im Vertrag von Tordesillas mit einem Strich quer durch die Welt (Abb.25). Dass diese hegemoniale und repressive Haltung kein rein historisches Moment ist, scheint offensichtlich. Ein Blick auf die aktuellen Karten von Afrika oder des indischen Subkontinents zeigt (in den geraden und willkürlichen Grenzziehungen) den Wiederhall dieser imperialen Machtaneignung von und durch Karten (vgl. Harley 1988b, 282ff). Territoriale Konflikte um eben diese willkürlichen Grenzen sind bis zum heutigen Tage zu beobachten: Der blutige Bürgerkrieg beispielsweise zwischen Hutu und Tutsi in Ruanda Mitte 1994 ist (auch) auf eine willkürliche koloniale Grenzziehung rückführbar. So wie die Kartographie mit dem Nationalstaat und seiner Genese in der modernen Welt ver-

bunden ist, so ist der Nationalstaat mit der Kartographie als Machtmittel korreliert. Der Staat macht die Karte zum politischen Werkzeug und (resultierend) zur Geheimsache. ◀83 Die Verwaltung, Besteuerung und Verteidigung eines Staates agiert mit der Karte, ebenso wie Expansionen und Kriege an den Karten entworfen, durchgespielt (»Planspiel«) und geleitet werden.

Es handelt sich um die Herstellung eines armierten und arrondierten Territoriums, und zwar durch den souveränen Staat als alleinig grenzziehender Instanz (Medick 1995, 215).

Die Karte, der Atlas oder der Globus ist nicht zuletzt schlicht herrschaftliches Repräsentativsymbol: Die Kartographiegeschichte wartet mit einer Vielzahl an herrschaftlichen Repräsentationskarten auf, und bis zum heutigen Tage fungieren Globus und Karte in diesem symbolischen Zusammenhang. ◀84 Dass Karten im Kontext der Kriegsführung eine entscheidende Rolle spielen, ist offensichtlich:

Map knowledge allows the conduct of warfare by remote control so that, we may speculate, killing is that more easily contemplated. Military maps not only facilitate the technical conduct of warfare, but also palliate the sense of guilt which arises from its conduct: the silent lines of the paper landscape foster the notion of socially empty space (Harley 1988b, 284).

Karten sind also an der Transaktion und Konstituierung von Macht evident beteiligt. Darüber hinaus trägt nicht nur die Karte, sondern auch der Kartograph und Geograph (zumindest historisch) diese hegemoniale Einschreibung in sich. Der Geograph, der sich auf eine Expedition ins ›dunkle Afrika‹ begibt, um ›weiße Flecken‹ auf den Karten, beispielsweise die Quellen des Niger oder des Nils, zu eliminieren, ist nicht zuletzt auch ein Kolonisator, der, den römischen *Agrimensoren* gleich, den Raum nicht nur ver- und durchmisst, sondern auch das Unbekannte und Fremde aneignet und kolonisiert (vgl. Crang 1998, 77f). ◀85

83► Dies verdichtet sich im Begriff des *Kartenkabinetts*. Das Kartenkabinett ist der Ort, wo militärische und geostrategische Karten, aber auch topographische Atlanten und steuerrelevante Karten unter Verschluss gehalten und dem öffentlichen Blick entzogen werden. Wenn sich die Wunderkammer als öffentlicher Raum des Staunens (und der Kompensation des Staunens) an der Welt beschreiben lässt, so ließe sich das Kartenkabinett als eben der private, hegemoniale Raum der Beherrschung der Welt darstellen.

84► So lässt sich beispielsweise im Zweiten Weltkrieg ein reger Austausch an präsidentiellen Globen, Kartensammlungen und -kabinetten zwischen Roosevelt und Churchill nachweisen (Robinson 1997, Broard/Delano 1997, Garver 1997).

85► Crang (1998) entwickelt die Geschichte des ›explorierenden Geographen‹ auch als eine Geschichte der Koppelung zwischen Kolonialisierungshandlung, Epistemologie und Medienhandlung: »The cult of the explorer was fuelled by a jingoistic yellow press, with expeditions bankrolled by newspapers to provide them with stories. Thus Stanley's mission into Africa were closely linked with newspaper circulation wars« (ebd., 77).

Die Kartographiediskussion hat sich (mit Ausnahme der Diskussion von Propagandakarten oder Werbung) dem sozialen und politischen Gehalt von Karten nicht wesentlich genähert, trotz des offensichtlichen hohen Maßes an Eingriffen in die Karte: Zunächst sind es maßgeblich militärische Zensuren, die Karten subjektiveren, aber eben auch die vorgeblichen (arbiträren Zeichen) Mittel der Kartographie selbst, die die Karten politisieren (z.B. Sprache, Farbe, Projektion von Nationalstaatlichkeit etc.). Sublimere Formen der Machtartikulation und -repräsentation sind vorgeblich ›tradierte‹ Theoretiken der Kartographie, festgelegte Aussagesysteme, die Zuschreibungen vornehmen, die in dieser Form nur kartographisch vorhanden sind, und somit hegemoniale Bedeutung entfalten. Eindeutige Grenzziehungen, Unterdrückung von Minderheitensprachen, religiöse Zuschreibungen usw. sind Reduktionen nicht nur in dem Sinne, als sie ›Unschärfen‹ nicht auszudrücken in der Lage sind, sondern sie sind wieder auch insofern reduktiv, als sie der tatsächlichen Sinnstiftung und Befindlichkeit entgegen wirken. J. Brian Harley (exemplarisch 1988b) spricht in seinen Arbeiten immer wieder vom produktiven Schweigen der Karte (*silence of maps*). Schweigen meint hierbei nicht die Absenz, das Negative im Fluss der Kommunikation, sondern einen positiven Teil, eine Auslassung. In der Sprache steht das Schwiegen für einen Teil des Kommunikationsflusses: Schweigen ist bewusste Auslassung. Daher kann kartographisches Schweigen nicht als ›schwarzes Loch‹ verstanden werden; die ›weiße Fläche‹ des Unkartographierten, Nicht-gezeigten ist auch eine Funktion im Kommunikationsprozess Karte.

Silence and utterance are not alternatives but constituent parts of map language, each necessary for the understanding of the other. A cartographic interpretation of silence on a map departs, then, from the premise that silence elucidates and is likely to be as culturally specific as any other aspects of the map's language (Harley 1988b, 58).

Ideologische Setzungen

Wenden wir uns also wieder den Insertkarten der Nachrichten zu. Diese argumentieren nun – analog zu den eben getroffenen Aussagen – im Kontext von Nationalstaatlichkeit und hegemonialer Repräsentation, ebenso wie die Idee des produktiven Schweigens gerade in den Kriegsberichtskarten nachvollziehbar erscheint. Gerade der Konflikt, der Krieg, die militärische Auseinandersetzung als nationalstaatlicher Habitus macht sich typischerweise am Moment der Grenze fest. Die Grenze definiert die Konfliktpartner (Staat gegen Staat), beschreibt den Konfliktgrund (territoriale Interessen), bezeichnet Momente des Ereignisverlaufs (Grenzüberschreitung) und liefert die symbolischen und repräsentativen Rhetori-

ken sowohl des Sprechens als auch des Zeigens des Ereignisses ›Grenzkonflikt‹. Darüber hinaus ist aber die Karte und ihre Grenzen nicht nur für den Nationalstaat, sondern auch für das betrachtende Subjekt Medium der Inbesitznahme.◀86 Die kartographische Grenze ist nicht Ordnungs- und Ausschließungsfaktor für soziale Gruppen, Staaten oder ›Minderheiten‹, sondern auch für das Individuum (vgl. Febvre 1988). Selbstpositionierung in einer Karte ist auch immer eine Handlung der relationalen Inbezugsetzung zum Kontext der anerkannten Selbstposition. Am analysierten Beispiel der Luftunterstützungskarte (Abb.24) bedeutet dies, dass der bundesrepublikanische Rezipient seine Selbstpositionierung (»dort ist Mönchengladbach – hier bin also ich«) relational mit dem Staatsgebilde verbindet, in dass die Selbstpositionierung eingeschrieben ist. So naiv sich diese Verbindung auch ausnehmen mag, so ist sie doch entscheidend in der Konfliktmetaphorik einer solchen Karte: Das Andere der Karte entsteht als Abgrenzung vom Eigenen der Selbstpositionierung nur über die klar ge-regelte Trennung des Eigenen vom Anderen durch eine Grenze.◀87

Die Grenze ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischer Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt (Simmel 1983, 467).

Hier lässt sich auch das von Harley benannte Schwiegen der Karte aufzeichnen. Die analysierte Karte (wie auch fast jede andere Karte des Kosovokonflikts) definiert über die Grenzziehung zum einen, wie eben gezeigt, die rudimentäre Konfliktmetaphorik und -rhetorik, und zum anderen eine (machtpolitische) Sprache der Reduktion von Komplexität. Der Kosovokonflikt (analog zu vielen

86► »Staat und nationale Identität [...] entstanden eher aus dem alltäglichen ›Narzißmus der kleinen Differenzen‹ (S. Freud), den die Grenzbevölkerungen austrugen, als durch die Entgegensetzung von Freund und Feind im Rahmen der ›großen‹ historischen Prozesse, wie sie von den hauptstädtischen Zentren der Macht und der nationalen Identitätsstiftung ausgingen und in Szene gesetzt wurden« (Medick 1995, 222f); Zitat Sigmund Freud in: »Das Unbehagen in der Kultur«, in: ders. »Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur«, Frankfurt. Fischer, 1990, S. 104

87► Diese mediale Konstruktion des (anthropologisch) Anderen als Abgrenzung des Eigenen hat sich an einem anderen Konfliktszenario, nämlich dem des zweiten Golfkriegs, deutlich aufzeigen lassen. Die Divergenz von Orient und Okzident in der Berichterstattung entsprach fast vollständig der von Edward Said (1981) programmatisch festgelegten Formulierung »kein Okzident ohne Orient«. Nicht die wirtschaftliche Abhängigkeit vom Rohstoff Öl, sondern die Ebene der Projektion des eigenen Begehrens auf das Fremde kann hier als Schlüsselbegriff zum Verständnis der »Kriegsbilder« herangezogen werden. Crang (1998, Goff) analysiert die Ambivalenz des konnotierten sexuelles Begehrens (»Bagdad – die Stadt Tausendundeiner Nacht«) und der medizinischen Distanz (»Der Irre von Bagdad«) in der Konstruktion des Bild Saddam Husseins bzw. des Iraks. In Bezug auf den Kosovo-Konflikt würde ich allerdings spekulieren, dass diese Konnotationen des Fremden in dem Moment brüchig wurden, als über die Bilder der demonstrierenden und feiernden Einwohner Belgrads die Exotisierungsthese in sich zusammenbrach. Als Polemik: die Bilder der *Target*-T-Shirts tragenden tanzenden serbischen Jugend auf den »strategisch-relevanten« Brücken Belgrads waren den Bildern der Loveparade zu ähnlich, um in »dem Serben« eine Ambivalenz ähnlicher Art (»Reinheit des Blutes« vs. »der letzte Kryptokommunist«) aufrecht zu erhalten.

anderen Kriegen, Bürgerkriegen oder militärischen Konflikten) ist gerade eben kein Konflikt der klaren Grenzverletzung zwischen zwei ›wohldefinierten‹ Räumen, sondern – wenn überhaupt räumlich beschreibbar – ein Konflikt der unklaren Grenzen, der räumlichen Diffusion und unklaren Begrenzungen. Was die Karte (produktiv) verschweigt, ist, dass gerade die *Idee* der Grenze Kern des Konflikts ist – und zwar eben nicht im simplen Grenzen Überschreiten, sondern eher im Sinne des Grenzen Erzählens.

Wenn man die Rolle der Erzählung bei der Abgrenzung betrachtet, stößt man sofort auf ihre Hauptfunktion, die Bildung, Verschiebung oder Überschreitung von Grenzen zu *autorisieren*, und – durch eine Schlussfolgerung, die innerhalb des Diskurses gezogen werden kann – auf zwei gegensätzliche Bewegungen, die sich so überschneiden (eine Grenze setzen und überschreiten), daß sie aus der Erzählung so etwas wie ein ›Kreuzworträtsel‹ machen (ein dynamisches Raster des Raumes), dessen Grenzen und Brücken die grundlegenden Erzählformen zu sein scheinen (de Certeau 1988, 228).

Die Karte ›verschweigt‹ in ihrer hegemonialen Funktion der Kriegsberichterstattung (und somit immer auch Kriegsrechtfertigung) die Disparität und Vielschichtigkeit des Diskurses ›Grenze‹. Gegen die Konzeptualisierung der Grenzen als Ordnungsfaktor kann ein anderes Verständnis von Grenze gesetzt werden. Die Idee der ›natürlichen Grenze‹ beispielsweise verweist auf das eher kognitive Moment der (gewollten) Umwelt- und Erfahrungsstrukturierung oder einer Betrachtungsweise von Landmarken als Orientierungshilfe. Ebenso kann Grenze als Idee der Ich-Konstitution verstanden werden, also der Konstruktion sozialer oder individueller Identität im Sinne der kontrastiven Folie des Anderen. Die Verschiebung des Anderen zum Fremden ist dann vielleicht nur die Konstruktion einer hegemonialen und/oder militärischen Auffassung und Funktionalisierung von Grenze. Lucien Febvre (1988) weist (etymologisch) den Übergang im Verständnis von Grenze als diffusem und zonalen Übergangsphänomen zur klar definierten Linie nach: Aus der Abstammung aus dem Militärischen (»Frontlinie«) leitet sich die seltsame Ambivalenz von Dynamik (Vorrücken) und Statik (Linie) ab.

Nicht von der Grenze, der *frontière* selbst also muß man ausgehen, um sie zu erforschen, sondern vom Staat. Ein bestimmter Staat hat eine bestimmte Grenze (*limite* [Geländestreifen, Randzone – RFN]) – und gegebenenfalls eine bestimmte Grenze (*frontière* [Frontlinie – RFN]) im militärischen und politischen Sinn des Wortes (Febvre 1988, 32).

Die (Medien) Karte per se beruft sich aber – entgegen alltäglicher Wahrnehmung – auf diesen linearen und diskreten, ein eindeutigen und Nationalstaatlichkeit evozierenden Begriff der Grenze. Jenseits der Konsequenz, dass ein Konflikt wie eben der Kosovokonflikt eben gerade nicht über die Konstitution von über-

schrittenen, zu verteidigenden oder zu etablierenden Grenzen zu definieren oder darzustellen wäre, argumentiert die (Medien) Karte somit auch im Diskurs und der Rhetorik hegemonialer und repressiver Repräsentation. Wenn ich also weiter oben eine Karte wie die analysierte in Abbildung 24 stillschweigend als *kriegslegitimierend* bezeichnet habe, so nicht ohne Grund – jede kartographische Repräsentation argumentiert (im Moment des Konflikts) hegemonial.

WETTERKARTEN

Es ist eine der hervorragendsten Funktionen des Wetters, für alle Stände und Lebenslagen einen unverbindlichen und ungefährlichen Gesprächsstoff zu liefern, der niemals ausgehen kann. Wetter gibt es jeden Tag neu.

Heinrich Spoerl – Der Maulkorb

Die hegemoniale Rhetorik der Nachrichtenkarte scheint innerhalb des Formats Nachrichten ein kompensierendes Gegenüber zu besitzen: die Wetterkarte. Nichts scheint besser in der Lage zu sein, sich mit der Welt, ihren Ereignissen und Diskursen zu versöhnen wie das unverbindliche Reden über das Wetter. Nachrichten sprechen von einer abstrakten Ereignishaftigkeit einer de-realisierten und an sich ortlosen Welt. Wetter umgibt den Menschen permanent. Auch in einer der Natur entfremdeten Gesellschaft ist der Blick zum Himmel

ein Rekurs auf die Einbindung des Menschen in eine – wie auch immer geartete – Natur. Wetter, sein ständiger Wechsel und die Wiederkehr der jahreszeitlichen Witterungsänderungen ist ein Naturphänomen, das den Menschen immer umgeben hat, das seine Lebensweltlichkeit entscheidend mitgeprägt hat und dessen Domestizierung ihm (noch) nicht gelungen ist. Daher wurde (und wird) Wetter wechselweise aufgrund seiner zerstörerischen Kraft als feindliches Element und aufgrund seiner lebensspendenden Kraft als förderliche und wohlgesonnene Kraft erfahren. Wetter ist daher ein mythisches und mythologisches Element, das tendenziell auch heute noch als fremd, bedrohlich und überwältigend erfahren wird. Als Urelement in Raum und Zeit ist das Wetter ein unveränderlicher Teil der Biosphäre: unveränderlich in dem Sinne, als es vom Menschen nicht beeinflussbar ist. Verändert hat sich im Laufe der Menschheitsentwicklung das Klima (Eiszeit, Dürreperioden), und der Einfluss dieser Veränderungen auf die Menschheitsentwicklung ist nicht zu unterschätzen (Lamb 1994, 16ff).

Das Subjekt vermag das Wetter nicht zu beeinflussen, aber das Wetter beeinflusst das Subjekt. Meteorologie **88** in Form von Wetterbeobachtung und Regelerstellung ist so alt wie der Versuch, das Wetter zu beeinflussen. Die Prognose und Kartierung von Wetter kann als Disziplinierungstechnik verstanden werden: alles, was vom Nichtlinearen, Unbeherrschbaren in ein Prognostizierbares, Beschreibbares (beispielsweise in eine Karte) übergeht, gilt als domestiziert. Die Sammlung und Vernetzung von Daten über große Flächen in der Wetterbeobachtung bedingt die Beherrschung des Raumes: Wetterwissen geht einher mit dem Wissen über Raum und der Möglichkeit zur schnellen und raumübergreifenden Kommunikation. Die Annahme der potenziellen vollständigen Analysier- und Erklärbarkeit des

88 ▶ Meteorologie von *metéoros* (gr.) = hoch in der Luft und *lógos* = Lehre

Wetters als determiniertem System wurde allerdings erst mit den Erkenntnissen der Chaosforschung und der fraktalen Geometrie (vollständig) aufgegeben.

Das Wettersystem wird von Dynamiken bestimmt, die einen chaotischen Attraktor haben, und diese Attraktoren zeichnen sich alle durch instabile Umlaufbahnen mit jeder möglichen Periode aus, sowie durch unzählige aperiodische Bahnen. Somit kann man sich das langfristige dynamische Verhalten solcher Systeme als random-walk durch diesen unermesslichen Wald der unstabilen Pfade vorstellen (Casti 1992,155).

Einzig in dem heute noch gebräuchlichen Schlagwort von der *Wettermaschine* ist noch ein Nachhall der Vorstellung von der exakten Analysierbarkeit des Wetters zu entdecken. Die Idee der Wetterprognose⁸⁹ ist eines der ältesten regelgeleiteten, rationalisierenden und deterministischen Konzepte in der Naturbeschäftigung. Dieses Verlangen, den Naturgewalten eine Vorhersagbarkeit abringen zu können (also sie somit auch beherrschbar zu machen), motiviert verschiedenste Formen der Darstellung, sowohl Bauernregeln als auch Hundertjähriger Kalender oder die *Meteo-*

Der Tod meiner Mutter hat mich schrecklich getroffen. Ich brach völlig zusammen, verlor meinen Glauben an Gott. Ich war untröstlich, zog mich völlig in mich selbst zurück. Dann sah ich eines Tages zufällig einen Wetterbericht im Fernsehen. Ein dynamischer junger Mann mit Leuchtzeigestock stand vor einem vielfarbigen Satellitenfoto und sagte das Wetter für die folgenden fünf Tage voraus. Ich saß da wie hypnotisiert von seiner Selbstsicherheit und seinem Können. Es war, als würde eine Botschaft übermittelt, von dem Wettersatelliten durch diesen jungen Mann und dann, zu mir in meinem Safarisesel. Ich wandte mich der Meteorologie zu, um Trost zu finden. Ich las Wetterkarten, sammelte Bücher über das Wetter, wohnte den Starts von Wetterballons bei. Ich merkte, daß das Wetter etwas war, das ich mein ganzes Leben lang gesucht hatte. Es vermittelte mir ein Gefühl des Friedens und der Sicherheit, das ich nie zuvor erfahren hatte. Tau, Frost und Nebel. Schneegestöber. Der Jetstream. Ich halte den Jetstream für etwas Erhabenes. Ich begann, aus meinem Schneckenhaus herauszukommen, mit Leuten auf der Straße zu reden.

»Schön heute«,

»Sieht nach Regen aus.«

»Na, ist Ihnen jetzt heiß genug?«

Auf's Wetter achtet jeder. Nach dem Aufstehen geht man als erstes zum Fenster und sieht nach dem Wetter. Sie tun es, ich tu es. Ich machte eine Liste von Zielen, die ich in der Meteorologie zu erreichen hoffte. Ich nahm an einem Fernstudium teil, erhielt ein Diplom, das mich zum Lehren des Gegenstandes in Gebäuden mit weniger als hundert Sitzplätzen befähigt. Ich habe schon in Gemeindegäulen, auf Wohnwagenanlagen, in Mansarden und Wohnzimmern über Meteorologie gesprochen. In Millers Creek, Lumberville, Watertown sind Leute gekommen, um mich zu hören. Fabrikarbeiter, Hausfrauen, Kaufleute, Polizisten und Feuerwehrleute. Ich hab in ihren Augen etwas gesehen. Einen Hunger, ein zwingendes Bedürfnis.«

Don DeLillo – Weißes Rauschen

⁸⁹ ► Wetterprognose kann allgemein als ein Verfahren der Phänomenbeobachtung über einen bestimmten Zeitraum sowie der daraus resultierenden Extrapolation von Regeln beschrieben werden.

rologie des Aristoteles. Für die Rezeption der Wetterprognose gilt aber, ungeachtet des Mediums, des zugrundeliegenden wissenschaftlichen oder mythischen Kenntnisstandes oder gelernter Wissensbestände eine grundsätzliche kognitive Dissonanz – eine Wetternachricht wird immer so wahrgenommen, wie sie ihr Rezipient an sein eigenes Verhalten koppeln will (Schmauks 1996, 49f).

Alexander von Humboldt erstellte 1817 eine erste Karte, auf der er Temperaturlinien einzeichnete, das heißt, Orte gleicher durchschnittlicher Temperatur mit Linien verband (Isothermenkarte). Desgleichen entstanden kurz darauf die ersten Karten mit Orten gleichen Luftdrucks (Isobarenkarten) und daraus resultierend in London 1849 die erste Wetterkarte. 190 Die ersten Tageswetterkarten gehen auf 1820 zurück. Sie wurden von H.W. Brandes aufgrund von Beobachtungsdaten von 1783 gezeichnet, dienten also nicht unbedingt der Darstellung eines Tageswetters, sondern eher der Grundlagenforschung (Lamb 1994, 392). Die Erfindung des elektrischen Telegraphen ermöglichte es 1850 zum ersten Mal, die Zugrichtung von Stürmen zu verfolgen, bevor sie in einem Vorhersagegebiet eintrafen. Im Folgenden begann man, Verfahren zu entwickeln, um aus den immer exakter werdenden Beobachtungsdaten Prognosen abzuleiten, so dass im ausgehenden 19. Jahrhundert die Wetterprognostik bereits einen hohen Genauigkeitsgrad erreicht hatte. Der Beginn der mathematischen Wetterprognose liegt in den 1920er Jahren. Zu diesem Zeitpunkt stellte Lewis Richardson ein mathematisches Modell vor, mit dessen Hilfe aus Beobachtungsdaten des in Quadranten unterteilten Großbritanniens ein Vorhersagemodell errechnet werden konnte. Dieses Modell war aber in seinem Umfang so komplex, dass zum Zeitpunkt seiner Etablierung keine Möglichkeit bestand, die Vorhersage aus den Daten in einem sinnvollen Zeitrahmen durchzuführen. Erst die Einführung der Computertechnik 191 in die Meteorologie machte um 1950 eine Berechnung von Wetterprognosen möglich, was die moderne Wettervorhersage als Extrapolation eines großen Datenvolumens ermöglichte. 192 Die moderne Meteorologie verortet sich heute als Teilgebiet der Geophysik in den Naturwissenschaften und unterliegt einer zunehmenden Mathematisierung (Fortak 1982, 10).

Eine präzise Wetterinformation unterliegt der Notwendigkeit, den aktuellen und prognostizierten meteorologischen Ablauf möglichst exakt darzustellen. Da Wetter ein Phänomen im Raum und in der Zeit ist, müssen vier ständig ineinander

90► Allerdings könnte man durchaus auch Sonderformen der mittelalterlichen Zonenkarten, nämlich die sog. Klimakarten, als erste Wetterkarten bezeichnen. Auf ihnen wird die Ökumene in sieben oder mehr horizontale Zonen aufgeteilt, die sich vor allem klimatisch (d. h. durch die unterschiedlichen Sonneneinfallswinkel) differenzieren (Kliege 1991, 34ff).

91► Nicht unerwähnt bleiben sollte, dass es auch hier wieder das Militär war, das die Forschungen Richardsons weiterführte und 1953 eine reguläre Anwendung einführte (Casti 1992, 116).

92► So haben zum Beispiel die Einführung der Satellitenbildbeobachtung und der Bodenradar-Wetterbeobachtung die quantitative Menge der auszuwertenden Daten exponentiell ansteigen lassen.

greifende Dimensionen berücksichtigt werden. Die moderne standardisierte Wetterkarte berücksichtigt zwei Raumdimensionen, lässt aber temporale Veränderung und Überlagerungen nur angedeutet (Scharfe 1991, 108f).

Bei der Beschreibung von Fernsehweatherkarten unter kartographischen Gesichtspunkten fällt primär eine Schwierigkeit auf – in eine kartographische Umsetzung des geologisch-topographischen Phänomens *Landschaft* wird in einem zweiten Schritt das meteorologische Phänomen *Wetter* eingeschrieben, was bedeutet, dass zwei voneinander relativ unabhängige Phänomene in ein einziges Bezugssystem gebracht werden, um den informativen Gehalt der Inbezugsetzung nutzen zu können: welches Wetter wird das Subjekt an welchem Ort erfahren? Dieses Phänomen der Einschreibung verschiedener informationeller Systeme in ein graphisches Codesystem ist, wie schon erwähnt, kein spezifisches Phänomen der Fernsehweatherkarten, sondern ein im Themenkomplex der allgemeinen kartographischen Generalisierung (als autorenintendierte Reduktion und Auswahl) angesiedeltes Problemfeld.

Dabei sind die Parameter, nach denen diese Auswahl getroffen wird, vielschichtig: der gewählte Zeitpunkt der Kartendarstellung, die Motivation des Kartenerstellers, der meteorologische Kenntnisstand des Rezipienten und nicht zuletzt der Einschreibungsraum spielen eine Rolle. Es gilt, in diesem Prozess der Kartenerstellung eine komplexe Datenmenge soweit zu reduzieren, dass sie unter Verwendung eines normierten Zeichensatzes in einer Karte untergebracht werden kann. Das heißt, dass eine Wetterkarte eigentlich als enorm komplexes Kartenwerk zu verstehen ist, das auf ein um ein vielfaches komplexeres Datenraummodell zurückgeht und in ein selbst schon stark reduziertes räumliches Beschreibungsmodell (geographische Karte) eingeschrieben wird.

Im Weiteren kann in verschieden motivierte Kartenformen differenziert werden. Da sich das Phänomen Wetter mittels eines komplexen Bezugssystems von verschiedenen Parametern beschreiben lässt (Temperatur, Niederschlag, Wolkenbildung, Windgeschwindigkeit, Luftdruck, etc.), die jeweils als Parameter der Wetterprognose zugrunde liegen, können diese Werte auch im Einzelnen oder in Kombination kartiert werden (Isothermenkarte, Niederschlagskarte, Höhenwetterkarte, Wolkenzugkarte, Windrichtungs- und -stärkekarte, Isobarenkarte etc.). Die temporale Erstreckung der Daten lässt sich dann in die jeweils aktuelle Kartierung (auch in Form eines Luft- oder Satellitenbildes) und in eine Prognosekartierung unterscheiden. Die Entwicklungen in der Computerindustrie haben den

93 ► Ein Widerstreit, der so nur in Wetterkarten für Laien anzutreffen ist. Die spezialisierte meteorologische Karte orientiert sich nur rudimentär an geographischen Strukturen (Kontinenten-Umrisslinien, signifikante natürliche Grenzen, Höhenzüge) und bildet meist auch sehr viel spezialisierter Ausschnitte des Wetters auf der Karte ab, beispielsweise in Höhenwetterkarten, auf denen ein Wettergeschehen abgebildet ist, das keine oder wenig unmittelbare Einflüsse auf die darunter befindliche Landschaft hat.

für die Wetterdarstellung entscheidenden Schritt in die dynamische Kartierung möglich gemacht. So lassen sich heute komplexe temporale meteorologische Phänomene in dynamischen Wetterkarten darstellen, die Phänomene werden dann in einem ›Zeitrafferfilm‹ in den statischen geographischen Raum kartiert.

Im Gegensatz zu den bislang besprochenen Fernsehkarten, die maßgeblich mit einer wie auch immer gearteten vorgeblichen Ereignishaftigkeit konnotiert sind, scheinen Wetterkarten also einen anderen Stellenwert, einen anderen Diskurszusammenhang zu bedienen. Zwar scheint es wahrscheinlich, dass Wetterkarten alleine schon über ihren oftmals strukturellen Zusammenhang mit den Nachrichten (indem sie eben ihr Ende markieren) auch in diesem Kontext und damit auch im Sinne einer Ereignishaftigkeit oder Realitätskoppelung gelesen werden (vgl. Mohr 1971). Insgesamt muss aber von der inhaltlichen Funktion der Wetterkarten grundsätzlich eine andere Funktion und Funktionalität abgeleitet werden – das Wetter scheint viel mehr in einer Idee der apriorischen Setzung zu funktionieren als das singuläre Ereignis, kurz: ein dramatisches Ereignis ist einmalig, Wetter ist immer.◀94 So verstanden scheinen sich Nachrichten und Ereignisberichterstattung und Wetterberichterstattung beziehungsweise -prognose strikt voneinander zu trennen.◀95 Somit ließen sich Wetterkarten auch eher im Kontext der Sportberichterstattung sehen, die ebenfalls am Ende (ausführlicher) Nachrichtensendungen eine Ebene der ›nicht-politischen‹ und ›nicht-fundamentalen‹ Realitätsrekonstruktion bilden.◀96 Rein pragmatisch könnte eine Wetterprognose vor allem als vielleicht handlungsrelevantestes Moment einer Nachrichtenberichterstattung verstanden werden, steht doch zu vermuten, dass ein Großteil der Rezipienten tatsächliche Handlungen wie beispielsweise Kleidungs- und Verkehrsmittelwahl von der Wetterprognose abhängig machen.

94▶ Diese Darstellung der Wetternachricht als nicht impliziten Teil der Nachrichten ist allerdings nicht Konsens der Forschung. So argumentiert beispielsweise Schmaucks (1996, 55) für ein Verständnis der Wetternachrichten als genuinem Teil der Nachrichten selbst, was aufgrund der von ihr gewählten hauptsächlich semiotischen Herangehensweise sicherlich auch sinnvoll sein mag.

95▶ Selbstverständlich wird diese vorgebliche Trennung oft genug transzendiert, am archetypischsten sicherlich durch die Ebene der Katastrophenberichterstattung, wo das ›dramatische‹ Wetter zum eigentlichen Ereignis wird, in selteneren Fällen aber auch, wenn das Wetter als relevante Kategorie für die Darstellung eines Ereignisses hinzugezogen wird, wie beispielsweise durch die Relevanz der Bewölkungslage für die Durchführung von Luftangriffen im Zusammenhang des Golf- wie auch des Kosovokrieges. (vgl. Carter 1997).

96▶ Ich bin mir darüber im Klaren, dass die Darstellung von Sportberichterstattung durchaus als fundamental und politisch gewertet werden kann – somit möchte ich diese Zuschreibung auch eher als Abgrenzungskriterium und nicht als Polemik gegen Sportberichterstattung verstanden wissen. Im Gegenteil verwirklicht sich gerade im Live-Moment des Sportberichts (nicht als Zitat oder Ergebnis im Kontext der Nachrichten, sondern als Zitat eines Live-Ereignisses) wiederum eine Welt-Kopplung, die auch für den Wetterbericht so besprochen wurde (vgl. Eco 1985). Als weitere Analogsetzung könnte auf die Koppelung von Wetter- und Verkehrsbericht in den Radionachrichten verweisen werden.

Aktuell zerfällt eine Medienwetterkarte in zwei Teile, den gesprochenen (on- oder off) Text und die Karte selbst. Diese Aufteilung ist auch argumentationsteilig zu betrachten: der Text dient der Kategorisierung einer meteorologischen Tatsache, die Karte der graphischen Lokalisierung des besprochenen Wetterphänomens. ⁹⁷ Als weitere ad hoc-Zuschreibung kann sicherlich davon ausgegangen werden, dass gerade eine Sonderform der Kartographie wie die Wetterkarte (als thematischer Karte) eine gesonderte Form der ›Medienkompetenz‹ erfordert, die durch den eingeübten und erlernten Umgang mit solchen Karten das kommunikativen Potenzial des Lesers im weiteren Sinne steigert (Monmonier 1989).

Die genauere Betrachtung differenter Wetterformate kann unter verschiedenen Prämissen in Gruppen zusammengefasst werden. Zunächst kann nach dem Relevanzgebiet der Vorhersage unterteilt werden in regionale und bundesweite Formate, wobei lediglich die Dritten Programme der ARD und die Regionalmagazine von Sat.1 und RTL im Kontrast zu den bundesweit zu empfangenden Sendern und Formaten eine regionale Darstellung bevorzugen. Eine Tendenz zu einer dritten Gruppe unter diesen Parametern ist ebenfalls auszumachen. Durch die Europäisierung des Fernsehmarktes sind Tendenzen zur Erweiterung der Wetterberichterstattung festzustellen: Einerseits beginnen viele der ausführlicheren Beiträge mit dem Blick auf das (aktuelle) Europawetter und integrieren teilweise auch einen (mittel) europäischen (Reise) Wetterüberblick, andererseits öffnen sich bei einigen Sendern (RTL, vox, ARTE) die Karten auch generell zu den Ländern hin, die via Satellit o.ä. heute schon in der Lage sind, besagte Sender zu empfangen. Eine andere Differenzierung kann mittels der Ausführlichkeit der Beiträge vorgenommen werden. Dabei kann prototypisch in drei Formen unterscheiden werden: das *Wettertelegramm*, die *Wetternachricht* und der *Wetterbericht*. Das Wettertelegramm präsentiert sich als kurze Headline zum Wetter, dabei werden meist durch eine knappe off-Moderation die wichtigsten Prognosedaten verlesen, während mit einer knappen Piktogrammkarte das Wetter für den nächsten Tag dargestellt wird, teilweise noch ergänzt durch eine Tendenzdarstellung für die nächsten zwei oder drei Tage. Die Wetternachricht erweitert den Bericht des Wettertelegramms dahingehend, dass die Prognose des nächsten Tages in eine kurze Darstellung des tagesaktuellen Wetters integriert wird, die meteorologischen Hintergründe visuell und per off-Moderation dargestellt sowie die Prognose in eine Tag- und Nacht-Prognose differenziert wird, die Karte (bzw. die Piktogramme) in Bewegung gesetzt wird, möglicherweise ergänzt durch spezielle Wetterinformationen (gefühlte Temperaturen, UV-Index, Biowetter, Pollenflug etc.). Der Wetterbericht steigert

⁹⁷► Schmaucks (1996) vergleicht diese Dichotomie mit der semiotischen Zweiteilung einer Zeigehandlung (ebd., 2): das Referenzobjekt wird durch eine sprachliche Information kategorisiert und durch die begleitende Zeigegeste lokalisiert. Dabei ist allerdings augenfällig, dass eine ausführliche Wetterdarstellung im Fernsehen natürlich selbst teilweise auch schon Zeigehandlungen eines Moderators vor der Karte o.ä. enthält.

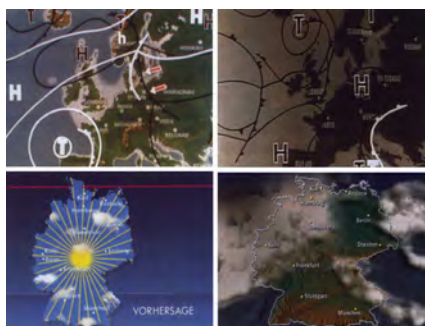


Abb.26: ARD Wetterkarten

die Wetternachricht dahingehend, dass er meist sichtbar moderiert ist, das heißt, ein spezieller Wetter-Moderator teilweise in das Bild integriert ist, welcher die gezeigten Kartenbilder erläutert und sich direkt an den Zuschauer wendet. Die Präsentation des Wetters wird durch verschiedene Hintergrundinformationen, Bilder von Tagesimpressionen und differente graphische Darstellungsformen ergänzt und erweitert. Jenseits einer rein quantitativen Veränderung schreibt sich in die Erweiterung der Berichterstattung auch ein Begaubigungseffekt ein. **98** Wie angedeutet, spielt das vom Sender vorgegebene Design der Wetterkarten eine entscheidende Rolle in der Präsentation

der meteorologischen Daten. So setzt das ZDF beispielsweise durchgängig in der Präsentation seiner Wetternachrichten auf eine konservative und tradierte Form der Wettervermittlung als Wissensvermittlung: die Piktogramme rekurren stark auf eine vereinfachte Lesbarkeit, gute Merkbarkeit und eine meteorologische Herkunft, das Design von Karte und Signaturen verweist auf ein eher konservatives Design, und in den ZDF Hauptnachrichtensendungen (HEUTE bzw. HEUTE JOURNAL) verweist der moderierende Meteorologe vermittels roter Kreise auf die momentan besprochenen Wettergeschehnisse, wobei er bis vor kurzem einen technisch ›antiquierten‹ Impulsdrücker **99** in der Hand hielt. Dem gegenüber stehen Wetterkartenpräsentationen, die kaum mehr als Erweiterungen eines *corporate design*-Aspekts im Kontext eines Infotainment-Diskurses darstellen (Abb.27). **100**

98► Nach Graebe (1988, 152) wird die Zuweisung von ›Objektivität‹ durch den Rezipienten auch an der Anzahl der einzelnen Einstellung pro Nachricht festgemacht.

99► Antiquiert zumindest, wenn man ihn beispielsweise mit dem Mouse-Cursor der Pro7 Wetternachrichten vergleicht.

100► Jenseits der eigentlichen Wetterkarten bieten die Darstellungen der langfristigen Wetterprognosen den größten Spielraum für designerische ›Extravaganzen‹: Vom schichten Balken mit Piktogrammen (ARD-TAGESSCHAU) über Kurven (PRO7-DAS WETTER), abstrakten Piktogrammen wie Windrosen als Referenz an ein Barometer (RTL-AKTUELL) sowie Tagesformkurven (SAT1-REGIONAL) und Biowettercartoons (ARD-BRISANT) wird eine Vielzahl von Darstellungsformen genutzt, um einen Prognosezeitraum von einem bis sechs Tagen darzustellen. Dabei bleibt aber, zumindest für bundesweite Prognosen, der Aussagewert dieser Vorhersage fragwürdig. Meist stellt beispielsweise ein einziges Piktogramm den prognostizierten Temperaturwert für das gesamte Bundeswetter dar und wird im besten Fall durch den Moderationstext ergänzt und erweitert. Lediglich in wenigen Formaten wird beispielsweise auch graphisch in lokale Werte differenziert (VOX-NACHRICHTEN, ORFI-10 VOR 10).

Bei der Betrachtung der zugrundeliegenden Kartenperspektiven fallen zwei deutliche Strategien der Darstellung der geographischen Oberfläche auf: entweder liegt der Wetterkarte eine vertikale kartographische Aufsicht zugrunde oder aber eine Relief-Schrägaufsicht, die aufgrund der geläufigen Nord-Süd-Ausrichtung der Karte Süddeutschland dementsprechend betont. Die Schrägung der Karte kann als Gegenposition zur objektivierenden, wissenschaftlichen Frontalaufsicht gewertet werden: die Frontalaufsicht nimmt dem Raum, unter Wegnahme von topographisch bedingten Verdeckungen, seine Struktur. Das Relief rekuriert demgegenüber auf eine menschliche, weil subjektive (im Sinne der objektiven Kameraführung) Raumwahrnehmung. In diesen beiden Strategien spiegelt sich aber auch ein Darstellungswiderstreit ab: Wetter ist weniger ein Phänomen des abstrakten Raumes als der Landschaft oder der Natur. Eine vertikale Aufsicht stellt den (geographischen) Raum dar, eine Schrägansicht rekuriert auf die Landschaft (Lacoste 1990, 72), so dass sich in der Wetterpräsentation eine kartographische Konkurrenz zwischen Plankarte und Vedute (Stadtansicht) widerspiegelt.



Abb.27: Wetterkarte RTL2

Zeichensätze

Am Beispiel der Wetterkarten soll im Folgenden (und exkursiv) kurz auf die spezifische Kartosemiotik von Fernsehkarten eingegangen werden. Dabei soll vor allem der generalisierende und reduktive Zug dieser Kartenformen im Vordergrund stehen. Nicht zuletzt, um damit auch die Strukturkompatibilität des ›infographischen‹ und des ›visiotypen‹ Materials in generellen Zusammenhängen von Transparenz, *corporate design* und Infotainment anzudeuten.

Der Zeichensatz von Wetterkarten differenziert sich daher in zwei Zeichensätze, in einen geographischen, der als Flächen- und Liniensignaturen Flüsse, Grenze und Landschaftsformationen abbildet, überwiegend aber aus signifikanten Punktsignaturen mit Namen der einzelnen Städte¹⁰¹ besteht. Dieser wird ergänzt durch einen meteorologischen Zeichensatz, der, different vom fachmeteorologischen

¹⁰¹ ► Wobei nach Sendern differenziert werden kann zwischen keiner (ARD-TAGESSCHAU, 15.00) und 12 eingetragenen Städten (BR-RUNDSCHAUMAGAZIN). Durchschnittlich sind aber etwa 6 Städte in einer Verteilung von 2:1 in altes und neues Bundesgebiet in den Karten eingetragen.

Zeichensatz, verstärkt durch das Senderdesign bestimmt wird und in Form von zu meist Piktogrammen und Linien- bzw. Flächensignaturen dargestellt wird. Da der fachmeteorologische Zeichensatz zwar in den Schulen teilweise gelehrt wird, den meisten Rezipienten aber nicht (mehr) bekannt ist, muss die Informationsvielfalt der Fachkarte durch eine allgemeinverständliche Symbolsprache ersetzt werden, die aber zur Auswahl wesentlicher und zur Unterdrückung von für irrelevant eingestuft Informationen zwingt (Mohr 1991, 32). Die Verwendung eines doppelten Signaturesatzes stellt ein kartographisch hochkomplexes Problem dar, nicht zuletzt im Hinblick auf die Arbitrarität der Kartenzeichen. Um eine doppelte Informationseinschreibung in eine Karte vorzunehmen, ist ein hohes Maß an semantischer und informationeller Abstraktion nötig, welches sowohl vom Kartenhersteller als auch vom Rezipienten große Aufmerksamkeit erfordert, zumal in der Wetterpräsentation zunehmend mit verschiedenen, aufeinanderfolgenden Karten gearbeitet wird. Wetterkarten sind (parallel zur generellen kartographischen Illusion) keine Momentaufnahmen. Die Ausnahme bildet das tagesaktuelle Wetterbild, welches als Wetterkarte oder Satellitenbild tatsächlich ein Bild einer vergangenen Situation darstellt und explizit als solches gelesen werden soll und wird. Als prognostische Karte ist die Wetterkarte aber dynamisch und linear orientiert: In die Karten selbst ist die Prognose der Veränderung eingeschrieben und bei entsprechendem (digitalen) Design auch sichtbar. An den der Analyse von Wetterkarten zugrundeliegenden geographischen Karten fällt zunächst das hohe Maß an Generalisierung auf: Eine Konsequenz daraus, dass in die gleiche Karte noch ein weiteres Aussagesystem eingeschrieben werden muss, die Karte für den Rezipienten schnell zu decodieren sein soll und in einem graphisch minder komplexen Umfeld erscheint. Die Auflösungsqualität des Fernsehbildschirms ermöglicht dabei keine allzu differenzierte graphische Detaildarstellung. Der Maßstab als Faktor der Verkleinerung wird dementsprechend nicht angegeben, der Kartenleser muss auf geographisches Wissen zurückgreifen, ein Vorgang, der bei einer Darstellung der gesamten BRD noch möglich ist, bei der Darstellung eines dem Rezipienten nicht allzu geläufigen Bundeslandes aber möglicherweise schon Schwierigkeiten bereitet. Die gewählte Projektion ist, neben den schon erwähnten Schrägaufsichten, unklar, entspricht aber den geläufigen modernen Projektionsverfahren unter der Bevorzugung flächentreuer und winkeluntreuer Abbildungsverfahren. Von kartographischer ›Unsicherheit‹ sind auch die Übergänge der einzelnen verwendeten Karten unterschiedlichen Maßstabs geprägt. So fährt beispielsweise die virtuelle Kamera in manchen Animationssequenzen von einer Globusaufsicht nach einem leichten Zurückweichen auf eine BRD-Übersichtskarte zu, die sich in der Ausschnittsvergrößerung von der sphärischen zur planen Darstellung wandelt. Die winkel- und flächentreue Abbildung des Globus wandelt sich also zur winkel- und flächenun-

treuen planen Karte, was in einem kontinuierlichen, digitalen Flug bedeutet, dass sich die Darstellung der BRD auf verwirrende Weise verzerrt.

Die meteorologischen Signaturen, meist Piktogramme, haben darstellerisch aufgrund des informatorischen Gehalts der Wetterkarten Priorität. Von den eigentlichen, hochspezialisierten Piktogrammen rein meteorologischer Verwendung wird allerdings kaum eine Anleihe für die Umsetzung ins Fernsehen gemacht. Insgesamt hat sich senderintern ein vereinheitlichter, senderübergreifend jedoch kein gemeinsam gültiger Piktogrammcode durchgesetzt. Während die Symbole für Wolke oder Sonnenschein

noch auf eine kulturelle piktographische Tradition verweisen (vgl. Wood 1992, 143ff), tauchen für meteorologische Sonderformen senderspezifisch unterschiedliche Piktogramme auf. So wird beispielsweise Nebel in der ARD durch drei horizontale Balken dargestellt, in ARD DAS WETTER durch ein grauverlaufendes Rechteck, im ZDF durch eine durchbrochene Liniensignatur, wohingegen in anderen Formaten Nebel als Sonderform der Wolkendarstellung oder gar nicht abgebildet wird. Ebenso bieten Auswahl und Design der Piktogramme die Möglichkeit, das graphische Senderdesign einfließen zu lassen: exemplarisch hierfür Piktogramme, bei denen in die Karte einbeschriebene ›Fenster‹ ohne klare kartographische Zuordnung ein jeweils gleicher Wettersymbolclip eingesetzt ist bzw. die Sonnenscheindauer eingblendet wird; ein Verfahren, das als Präsentation weniger auf ein meteorologisches Informationskonzept als auf ein Senderlayout hinweist. Missverständliche Signaturen sind Pfeile, die tradiert als Windrichtungs- und Windstärkenindikatoren Verwendung finden. Da der Pfeil aber auch ein Piktogramm zur Aufmerksamkeitslenkung ist, kommt es bei manchen Karten zu Bedeutungsüberlagerungen, wenn eingblendete Pfeile (als meteorologische Signatur) auf Städte (als geographische Signatur) deuten. Weht der Wind nach Osten oder verdient Hamburg eine besondere Aufmerksamkeit? Diese Zweideutigkeit hebt sich erst in dem Moment auf, in dem der Pfeil an sich dynamisiert wird, das heißt, im Rahmen einer Animation in Bewegung versetzt wird. Die Karte der TAGESSCHAU lässt den Pfeil als Windindikator halbtransparent über die BRD hinwegziehen, wobei hier der Pfeil jeweils direkt an den politischen Grenzen der BRD beginnt und endet und somit Wetter direkt in eine Nation einschreibt. Demgegenüber stehen beispielsweise die starren und prägnanten Pfeile von ARD DAS WETTER IM ERSTEN, die in ihrer Prägnanz und Wucht kaum dem filigranen und nicht-haptischen Gehalt des Phäno-



Abb.27: Wetterkarte RTL2

mens Wind gerecht werden können (vgl. Abb.28). Ebenso liegt der Einblendung von numerischen Temperaturwerten in nationalen Karten ein Generalisierungsproblem zugrunde: Einerseits gilt es, der differenzierten lokalen Temperaturentwicklung Rechnung zu tragen, andererseits kann eine mit Zahlen übersäte Karte, die nur kurz einblendend ist, kaum noch gelesen werden.

Die geometrische Generalisierung der abzubildenden meteorologischen Signaturen steht im Widerspruch zum eigentlichen Anliegen: das komplexe und regional unterschiedliche Wettergeschehen übersichtlich und semantisch reduziert in einen Kartenausschnitt großen Maßstabes einzuschreiben. Die Auswahl der Signaturen und ihre Umformung in Piktogramme erfordert ein hohes Maß an Reduktion der abzubildenden Phänomene. Kann die Liniensignatur einer Isobaren- oder Isothermenkarte noch ohne größere Verkürzungen in eine Karte eingeschrieben werden (als Liniensignatur oder aber als Skalaren in Form einer Flächensignatur), so erfordert die piktographische Darstellung von Wind, Niederschlag oder spezifischen Temperaturwerten eine Generalisierung und Verkürzung der Abbildung, die, zumindest aus meteorologischer Perspektive, nahe an eine Sinnentleerung reicht. Dabei wird durch ein prägnantes Senderdesign oft noch ein Übriges getan, um die Auswahl und Abbildung der Piktogramme schwierig zu gestalten. Die inhaltliche Generalisierung fasst daher regionale Werte zusammen, wobei die Auswahl der abzubildenden Werte durch eine redaktionelle Vereinbarung stattfindet, eine Klassifikation dann aber durch Layout-technische Einschränkungen vorgenommen wird.

Wolken bilden als Abbildung den stärksten Effekt der graphischen Wettercodierung: Da sie im tatsächlichen Wettererleben auch hauptsächlich mit ›dem Wetter‹ identifiziert werden, erscheint es nur logisch, ihnen in der Piktogrammsprache einen entscheidenden Stellenwert zukommen zu lassen. Wolken erscheinen als helle und transparente Darstellungsformen für freundliches und als dunkle für unfreundliches Wetter. Irritationen dieser Lesegewohnheit bilden sich allerdings bei der Verwendung von Satellitenphotos des aktuellen Wetters: hier werden die strudelnden Wolkenbewegungen über Europa in einem abgeschattierten Weiß dargestellt. Meistens handelt es sich bei diesen weißen Wolken jedoch nicht ausschließlich um ›Gut-Wetter-Wolken‹. Jedes Niederschlagsphänomen ist eine Einschreibung in die Wolke, ob Blitz, Regen, Schnee oder Eis, die meisten meteorologischen Phänomene jenseits von Wind und Temperatur sind an die Wolken gekoppelt. Dabei erleichtert die dualistische Klassifikation der Wolken in ›gute‹ und ›böse‹ Wolken die geometrische und inhaltliche Generalisierung. Das natürliche Wolkengeschehen als eine Vielzahl von möglichen Wolkenformen, -höhen und -dichten wird in eine dualistische Darstellung umgeformt: der differenzierten meteorologischen Vorhersage über das Wolkengeschehen steht eine piktographische Generalisierung von anwesend versus nicht-anwesend gegenüber. Während sich die Farbabstufung der zugrundeliegenden geographischen Karte meist an

gewohnte Farbgebung topographischer Karten, der Grundfarbton sich aber meist am Senderdesign orientiert, ist die Farbgebung der meteorologischen Werte, hauptsächlich die Darstellung von Temperaturwerten (sofern nicht numerisch) in Isothermenkarten oder sogenannten *Skalaren*, an ein psychologisches Farbempfinden gekoppelt. Die Ausdrucksdichte wird hier mit numerischen Temperaturwerten durch unterlegte farbige Skalaren oder eingefärbte numerische Piktogramme gesteigert. Die Farbtemperatur-Zuordnung entspricht der gängigen Einteilung von Blau als Repräsentant für kühle und Rot für warme Werte. Die Farbe steht in der Moderation teilweise schon für das Repräsentant, meist die Temperatur (»Der blaue Farbverlauf auf unserer Karte reicht bis Südeuropa« – ARD-TAGESTHEMEN 19.12.1999). Die Verwendung von Farbe und Farbdichte in den Wetterkarten ist letztlich auch abhängig von inhaltlichen Überlegungen der Sender. Ebenso wie zugrundeliegende Karte und Kartendesign prägt die Moderation (am entschiedensten beim Wetterbericht) die Ausgestaltung der Darbietung. Zusammenfassend kann gefolgert werden, dass, je ausführlicher die Wetterberichterstattung vorgenommen wird, die Moderation durch on- oder off-Text entscheidenden Einfluss auf die Rezeption der Darbietung hat. Dabei hat sich für die Sprache der (vor allem kurzen und prägnanten) Wetternachrichten sowohl im Fernsehen als auch im Radio ein eigener, unverkennbarer Sprachstil etabliert, der aufgrund seiner Nominalstruktur und seiner spezifischen Sprachform aufmerksamkeitslenkenden Charakter hat. **102** Diese Sprache ist wesentlich durch das Fehlen der Personalform des Verbes gekennzeichnet und damit auch des Indikativs Futur (Rath 1968, 9). In dieser Sprachform ist es möglich, die Unsicherheit der getroffenen Aussagen zu relativieren. Der Satz »Auch nachts wieder milder« müsste in einer genauen Umsetzung seines Mitteilungsgehaltes eigentlich lauten »Auch nachts wird es nach Maßgabe der gesammelten meteorologischen Daten mit einiger Sicherheit wieder milder werden« (vgl. ebd., 19).

Die Sätze ohne die Personalform stellen eine ganz eigenwertige Kommunikationsmöglichkeit dar, deren besondere Leistung darin liegt, in einer kurzen und prägnanten Weise dem Geschehen einen eigenen Modus durch die Unterdrückung der Personalform zu geben (ebd., 22).

102► Wetter ist ein Bestandsbereich, der dem Menschen sehr real und konkret erfahrbar ist, der auch eindeutige kognitive und emotionale, verallgemeinerbare Zustände hervorzurufen versteht. Daher ist speziell das Wetter hervorragend geeignet, zur Bildung von Metaphern herangezogen zu werden. Vor allem das dichotomische Unterscheiden in *gut* vs. *schlecht* wird hier sprachbildnerisch wirksam. In vielen Metaphern wird die Stimmung zwischen Menschen explizit einem sozialen Wetter gleichgesetzt; dadurch wirken die Stimmungszustände aber auch auf das Naturobjekt selbst zurück (»die Sonne lacht«, »der Himmel weint«) (vgl. Schmaucks 1998b, 43ff). Verschärfen lässt sich diese Auseinandersetzung um die diskursive Eingebundenheit der Wetter-Metaphern noch durch die Ausführungen Herbert Hurkas, der darauf hinweist, dass die Sprache des Wetters auch die Sprache der Gewalt ist: vor dem ersten Weltkrieg redete man in Wettermetaphern über den Krieg (beispielsweise in Form der *Stahlgewitter* Ernst Jüngers) (Hurka 1997).

Dieser Sprachduktus wird aber zunehmend durch neue Präsentationsformen der Moderation gebrochen und ersetzt, obwohl dem etablierten Sprachstil der Wettermoderation von Seiten der Rezipienten ein hohes Maß an Verständlichkeit attestiert wird (Götschmann 1991, 42). Maßgeblichstes Beispiel war die durch Jörg Kachelmann eingeführte umgangssprachliche Moderation, die die Wettervorhersage vom trockenen wissenschaftlichen beziehungsweise oben erläuterten medien-immanenten (Sprach) Diskurs in ein Alltagserleben transformieren sollte, und die zumindest deutlich auf die hohe (diskursive) Eingebundenheit der Wettermetapher in den umgangssprachlichen Sprachduktus hinweisen kann. Ob die dabei eingeführte Moderation (»Dieses Tief kommt hinten nicht mehr hoch«, »Vorübergehend auch mal Regen, es wird geradezu nass werden«) beim Rezipienten den gewünschten Effekt, nämlich eine Aufmerksamkeitssteigerung, erreichen kann, bleibt ungewiss.

Die lockere Präsentation durch wohlgelaunte TV-Meteorologen hat Konsequenzen. Heute halten viele Wettermoderatoren die Erläuterungen der (komplexen) meteorologischen Vorgänge möglichst knapp und verwenden statt dessen mehr Zeit für den Vorhersage- oder Serviceteil, denn dieser ist für den Zuschauer entscheidend (Wittwen 1995, 84).

Dabei wird dem zugewonnenen Serviceteil nicht immer die gleiche inhaltliche Aufmerksamkeit geschenkt, wie er sie graphisch erfährt. Die Darstellung von Biowetter, Tagesformkurven, UV-Indizes erfordert auch die Kenntlichmachung von deren Funktion und Aussagegehalt.

Eines dürfte mit diesen Ausführungen zumindest deutlich geworden sein: Eine Fernsehweatherkarte ist kein standardisiertes Produkt. Der Kartenhersteller beziehungsweise der zugrundeliegende zweistufige Prozess von Erfassung der meteorologischen Daten und Umformung dieser in eine mediale Präsentationsform verlangt sowohl vom Meteorologen als auch vom (redaktionellen) Senderdesigner ein tagesaktuelles und routiniertes Gestalten der Karte. Da diese Karten also mit einem hohen Maß an Intuitivität gestaltet werden, können sie nicht als explizit standardisiertes Kommunikationsmittel betrachtet werden. Fernsehweatherkarten können sowohl nach Form als auch nach Inhalt differenziert werden. Sie sind Einschreibungsort verschiedener graphischer, kartographischer und sprachlicher Diskurse, ebenso wie sie in ein generelles Konzept von Nachrichten und Sendeformen eingebunden sind.

Nachrichtenkontext der Wetterkarte

Eine Untersuchung **103** zum Gebrauch von und Erwartungen an Wetterberichterstattung zeigt, dass eine überwiegende Mehrzahl der Befragten weitaus mehr im Kontext der Berichterstattung an der Prognose der Wetterauswirkungen als an meteorologischen Zusammenhänge interessiert ist und demzufolge die Fernsehwettermkarten gegenüber Radio und Zeitung präferiert (vgl. dazu auch Scharfe 1998). In dieser Untersuchung zeigt sich auch, dass die Verbindung von Wetter und Nachricht eingeübt und mediengebrauchsspezifisch zu sein scheint, lediglich jüngere Rezipienten plädieren stärker für eine Entkoppelung von Nachricht und Wetter. **104** Ebenso scheint der ›Stamplatz‹ der Wetterberichterstattung am Ende der Nachrichten den meisten Rezipienten vertraut und wird als nicht veränderungswürdig befunden. **105**

Diese Untersuchung scheint zu belegen, dass die Wetterberichterstattung in ihrer derzeitigen Form als überwiegend rezipientenorientiert und handlungspragmatisch verstanden und bewertet wird. Dennoch liegt die Vermutung nahe, dass die Rezipientenerwartungen mit den Strukturvorgaben insofern konform gehen, als die Wetterberichterstattung eine tradierte Form des Mediengebrauchs darstellt.

103 ► FORSA-Untersuchung für *Radio Hundert, 6* (März 1998); zit. nach Gafron (1998).

104 ► Es sei in diesem Zusammenhang an den Versuch von TELE5 erinnert, eine Entertainment-Variante der Wetterprognose zu etablieren (Wetterclown hüpfte auf dreidimensionaler Deutschlandkarte), die sich einhelliger Ablehnung von Seiten der Rezipienten erfreute. Das Scheitern von Versuchen wie beispielsweise dem Wetterkanal ist sicherlich auch darauf zurückzuführen, dass Informationen über regionales Wetter, Reisewetter, aber auch spezialisierte Wetterinformationen wie beispielsweise Flug- oder Segelwetter, land- oder bauwirtschaftliche Wetterdienste o.ä. immer noch tradiert anderen Medien bzw. privatwirtschaftlichen Quellen entnommen werden. Hörfunk und Tageszeitung scheinen immer noch als die verlässlichsten Medien der Wetterprognose angenommen zu werden, welche Zuschreibungen das Internet in diesem Zusammenhang (vor allem für lokale Wetterprognosen) erfahren wird, wird abzuwarten sein.

105 ► Nach Aussagen des Deutschen Wetterdienstes (Herr Lux) hat sich die Positionierung der Wetterberichterstattung am Ende einer Nachrichtensendung dergestalt tradiert, dass eine Platzierung der Wetterkarte an anderer Position als am Ende des Formats erfahrungsgemäß einen Einbruch der Einschaltquote nach dem Ende der Wetterberichterstattung zur Folge hat. In diesem Sinne fungiert die Wetternachricht also auch als (zumindest quantitativer) Aufmerksamkeitsgarant für die vorhergehenden Nachrichten. Diesen Effekt hat sich die ARD durch Einführung der sogenannten ›Wetterklammer‹ zunutze gemacht: Die Doppelung der Wetternachrichten durch die Sendung *DAS WETTER IM ERSTEN VOR DER TAGESSCHAU* und an deren Ende soll eine ungebrochene Zuschauerbindung von der Vorabendserie hin zum Sendeplatz um 20.15 Uhr garantieren. Interessant scheint in diesem Zusammenhang auch, dass an beiden Positionen (also unmittelbar vor der *TAGESSCHAU* als auch an deren relativem Ende) neuerdings auch verstärkt eine Börsenberichterstattung zu beobachten ist. Nicht unberücksichtigt bleiben sollte in der Diskussion der ›Freistellung‹ von Wetterberichterstattung aber auch, dass die Loslösung der Wetterkarte aus dem Nachrichtenformat die Möglichkeit bietet, über das ›Präsentations-Sponsoring‹ Werbung im direkten Nachrichtenumfeld zu implementieren..

Es kann nicht allein die Tatsache sein, daß das Wetter etwas mit den Handlungsplanungen der Rezipienten zu tun hat, die diesen Befund begründen können. Es hat offenbar auch etwas zu tun mit einer Kommunikations- und Zuwendungsabsicht. Am Ende der Nachrichten wird die Aufmerksamkeit noch einmal auf das Medium gerichtet, als wolle man sich noch einmal der guten Absicht, sich zu informieren, selbst versichern (Wulff 1998, 38).

Rezeptionsstatistisch lässt sich das Wetter als der Teil der Nachrichten nachweisen, der am besten gemerkt wird. Ein Detail muss aber auch bemerkt werden, dass sich der Zuschauer nur die eigentliche Prognose und nicht die Beschreibung, den Status Quo der Wetterlage oder die meteorologischen Determinanten vergegenwärtigt. Bei der Wetternachricht scheint es also rezipientenseitig um handlungsrelevante Aussagen und weniger um Zusammenhangsverstehen zu gehen.

Dennoch scheint es offensichtlich, dass sich die Wetterkarten im Laufe der Zeit sowohl in Form als auch in Inhalt geändert haben. Verkürzt könnte als These formuliert werden, dass das Wetter sich vom Diktat der Nachrichten zumindest formal zu emanzipieren scheint. Wetter wird zunehmend vom »objektiven und subjektneutralen Diplommeteorologen« entkoppelt und personalisiert. Fundamentalste Variation des Standardtopos der Wetterkarte und -prognose scheint, wie auch an den anderen Kartenformen bereits festgestellt, eine ästhetische Veränderung auf der Basis computergenerierter Ästhetiken und eine Veränderung der Karte im Kontext des *corporate design*. Weitergehend wäre noch von einer grundsätzlichen Tendenz zur Erweiterung und Zunahme des abgebildeten Flächenvolumens (parallel zu erweiterten Einzugsgebieten der Sender) zu sprechen. Der erhöhte Graphikeinsatz führt unter Umständen auch zu einer qualitativen Verschiebung, etwa im Bereich der Etablierung von Stimmung und emotionalen meteorologischen Gehalten, Differenzierung der Leserbedürfnisse usw. (vgl. Scharfe 1998). Die neuen Möglichkeiten der digitalen Animationen und Graphiken führen konsequenterweise zu neuen Ausdrucksformen: Wetterflüge, Satellitenbilduntergrundkarten oder digitale Wetterstudios verändern das Format der Wetterpräsentation. Das rein quantitativ ansteigende Sendevolumen als auch die Ausweitung regionaler und spartenbezogener Berichterstattungen verstärken die Anforderungen an den Wetterbericht, sowohl quantitativ als auch qualitativ immer präzisere und umfassendere Berichterstattungen und Präsentationen zu entwickeln.

So verändert sich aus diesen Ansprüchen heraus die Wetterpräsentation zwar formal, aber eben nicht strukturell. Ästhetische Darstellungsmöglichkeiten werden zwar genutzt, führen aber nicht zu grundsätzlichen Neudefinitionen oder Umwertungen der Wetterkarten. Durch die graphischen und ästhetischen Ausdrucksformen scheint sich zwar eine zunehmende Öffnung des vormals abgegrenzten Formats Wetternachricht in andere Phänomenfelder zu ergeben, aber die Einbindung der Wetterpräsentation in die Programmumfelder von *corporate identity*, Wer-

bung oder ›Weathertainment‹ kann nicht verschleiern, dass die Wetterkarte in ihrem Kern aussagegleich bleibt. Grundsätzlichste Tendenz der (produktionsseitigen) Umwertung von Wetterkarten dürfte aber sicherlich die Verschiebung von nüchterner, ›wissenschaftlicher‹ Präsentation des Wetters zu verstärkt unterhaltenden und narrativierende Präsentationen sein. Die ›Boulevard-‹ und Infotainmentvariation der Wetternachricht scheint sich in den letzten Jahren gegen seriositätsorientierte Angebote durchzusetzen. Ohne diese Verschiebung in einer kulturpessimistischen Weise (›Kachelmannisierung der Wetternachrichten‹) werten zu wollen, meine ich, dass die fundamentale Funktion der Wetterberichterstattung rezeptionsseitig bei weitem nicht so stark einer Umwertung unterworfen ist wie produktionsseitig. Alles in allem scheinen sich Wetterkarten grundprinzipiell im Kontext der Nachrichten einer gewissen tradierten Seriosität zu bedienen: Versuche im europäischen oder deutschen Fernsehen, Wetter komplett aus dem Nachrichtenkontext zu entnehmen und zu reinen unterhaltenden Formaten umzugestalten, sind bislang gescheitert, ebenso wie Konzentrationen auf das singuläre Element ›Wetternachricht‹, beispielsweise in Form von Spartenkanälen wie dem WETTERKANAL, nicht das erwartete Zuschauerinteresse erlangen konnten. Es kann also subsumiert werden, dass qualitativ-strukturell vergleichsweise wenige Veränderungen in der Tradition der Wetterberichterstattung festzustellen sind – einzig die digitalen Ästhetiken scheinen hier in den letzten Jahren zu bestimmten Umdeutungen bewegt zu haben. Demgegenüber steht jedoch eine eindeutig quantitative Verschiebung in der Wetterberichterstattung. Parallel zu einer steigenden Mobilität ist nicht nur der Bedarf nach Wetterinformation gestiegen, sondern auch die tatsächliche Nachrichtenerstattung quantitativ angestiegen (Klauser 1998).

Um nun einige der angedeuteten Linien und theoretischen Setzungen ineinander zu führen und vor allem dem angedeuteten Wandel in Funktion der Karten im Fernsehen näher zu kommen, soll nun die ›Oberfläche‹ der (Wetter-)Karten durchbrochen werden. In einem nächsten Schritt sollen daher die Karten nach ihren narrativen Funktionen befragt werden: was erzählen Fernsehkartographien, was stellen sie dar und was verschweigen sie möglicherweise produktiv?

NARRATION DER KARTE

Anlässlich der Friedensverhandlungen von Wye (Ende 1998) sehen wir bildfüllend eine israelisch-palästinensische Karte, in der die umstrittene Westbank dreidimensional, erhaben und farblich hervorgehoben auf Israel ruht. 106 Das Land der Palästinenser liegt gleichsam über dem israelischen Land. Das Bild scheint eindeutig. Physikalisch und kognitiv evoziert dieses Bild eine temporale Lesweise; Israel (als Objekt) war zuerst da, Palästina hat sich darüber geschoben; womit eine geopolitische Erzählung innerhalb einer statischen Karte zu konstatieren wäre. Am Nahostkonflikt lassen sich weitere solche ›Erzählungen‹ festmachen, narrative Figuren wie beispielsweise die des Vergleiches. Eine Nachricht über die amerikanisch-israelischen Beziehungen, die mittels einer Weltkartenprojektion im Hintergrund bebildert ist, in der sowohl die USA als auch Israel farblich hervorgehoben sind, ist letztlich neben einer schlichten Darstellung, wo und in welcher Relation zueinander die beiden thematisierten Staaten stehen, auch eine Erzählung im Sinne narrativer Stereotypen. Zunächst ist das Größenverhältnis selbst schon eine Erzählung (etwa im Sinne des David-gegen-Goliath-Effektes): Das ›winzige‹ Israel, welches weder den eigenen Territorialnamen noch die Punktsignatur seiner Hauptstadt innerhalb seiner kartographischen Grenze unterbringen kann, in Relation zur quantitativen ›Supermacht‹ USA spricht in einer Werthaltung über ein politisches Verhältnis, welche eine andere (reduziertere und mythologischer) Lesweise zu evozieren scheint als der wie auch immer geartete Nachrichteninhalt. Eine solche Bebilderung muss fast zwangsläufig mehr sein als eine kartographisch objektivierte und positionierende Erläuterung. Diese beiden – idealisierten – Beispiele verweisen auf eine grundsätzliche Betrachtungsweise der Nachrichten jenseits einer wie auch immer gearteten Berichterstattungs-Funktionalität. Sie verweisen auf ein Verständnis der Nachrichten als Erzählungen, als narrative Setzungen innerhalb eines fiktional angenommenen textuellen Weltbezuges zwischen Rezipient, Medium und textueller Hervorbringung. Zu reflektieren wäre also im Folgenden, inwieweit sich stereotypisierende narrative Formatierungen, die sich dezidiert kartographischer Ausdrucksformen und Aufschreibungen bedienen, als spezifische Narrative strukturfunktional analysieren lassen. These dabei wäre, dass das Fernsehen sich der Karte bedient, um Ereignisse zu beglaubigen und darüber hinaus an einem System der ›Selbstobjektivierung‹ zu argumentieren, und dass diese Struktur der Herstellung von Realitätskoppelung durch kommonsensuale Narration als ein Konstituent der Funktionalität von Fernsehen als ›bardischem‹ Medium dient. Dem gegenüber steht aber sicherlich eine Rezeptionssposition, die sich zu dieser vorgeblichen Welterzählung positioniert. Diese Haltung der Erzählung der Welt, ihres Raumes und ihrer Ereignisse ist dabei sicherlich keine

Position der unreflektierten Übernahme. Vielmehr steht zu vermuten, dass die Raumerzählung nur in dem Maße ihre Sinnfälligkeit entfalten kann, in dem das gesamte Dispositiv Fernsehen seine Instanz zu vertreten in der Lage ist. Die Erzählung der und durch die Karten beglaubigt das Ereignis, welches selbst durch das Fernsehen verdichtet wird. Wie sehr sie geglaubt wird, hängt von der Objektivitätssetzung ab, die das Fernsehen sich selbst zueignen kann – paradoxerweise nicht zuletzt durch die Karten.

Narratologie

Im Zusammenhang mit der Analyse von Medienkarten ist mehrfach auf das narrativisierende Moment ihrer Funktionalisierung hingewiesen worden, sei es für die Kommunikationsform der Infographik (Birken 1997, 113ff) oder aber in der Analyse von Wetterkarten (Carter 1997, Wulff 1998). Ein generelles Verhandeln der Fernsehnachrichten als Narration findet sich bei Hickethier (1998), im weiteren Sinne auch bei Fiske/Hartley (1989). Eine Idee der Nachricht (oder genereller des gesamten Systems Fernsehen) als Narration referiert auf eine Auseinandersetzung um basale Ontologien. ◀107

Grundsätzlich stellt *Erzählen* eine Kommunikationssituation dar, in der ein Erzähler als Instanz vonnöten ist, der als Vermittler zwischen dem Erzählten und dem Rezipienten fungiert. Dabei wird schon in dieser ad-hoc-Definition deutlich, dass sowohl die Instanz des Erzählers als auch des Rezipienten als bedeutungskonstitutiv anzunehmen sind, da beide nicht als medial neutrale Positionen gegenüber der eigentlichen Erzählung angenommen werden können. Aus der Perspektive des Rezipienten besteht die Erzählung konkret nur in der Koppelung an den Erzähler, ihre Existenz jenseits des Erzählers wird zwar angenommen, kann aber nur indirekt erschlossen werden. Somit rückt der Erzähler als Instanz zwar in den Mittelpunkt der Interaktion, kann aber aus keiner Perspektive mit der Erzählung selbst gleichgesetzt werden. Die Erzählung ist somit als Organisationsprinzip zu verstehen, das sich strukturell beispielsweise von den Prinzipien der ›Darstellung‹ oder der ›Erklärung‹ unterscheiden lässt. ◀108 Die oben angesprochene Israel-Palästina-Karte lässt sich in diesem Zusammenhang eben nicht in einem Kontext der Darstellung von Sachverhalten oder der Erklärung von Zusammenhängen begreifen, sondern viel eher in einem Zusammenhang der institutionalisierten Vermittlung von stereotypisierten Mustern. Dabei tritt ›das‹ Fernsehen in diesem Zusammenhang eben gerade nicht als Instanz der produzentenseitigen Autoren-

107► Zu einer ausführlicheren Darstellung des Begriffes der medialen Weltvermittlung als narrativem Konzept vergleiche einleitend Hickethier 1998, 186ff sowie Hepp 1999, 126ff.

108► In diesem Sinne möchte ich die Figur *Erzählung* lediglich als Organisationsprinzip etablieren und nicht durch eine gattungstheoretische Präzisierung vertiefen (s. dazu bspw. Wilpert 1989, 226).

schaft in Erscheinung, sondern vielmehr als mittelnde Instanz innerhalb eines Herstellungsprozesses, in dem ein Ereignis mittels etablierter ›Formensprache‹ und ›Präsentationscluster‹ zwischen dem ›Kommunikator‹ und dem Rezipienten ausgehandelt wird.

Übertragen wir diese grundsätzliche definatorische Idee des Komplexes Erzählung auf die Nachrichten, so scheint es sinnvoll, den Nachrichten-›Sprecher‹ zunächst in die Funktion des Erzählers zu übernehmen,¹⁰⁹ wobei getreu unserer ersten Konkretisierung der Nachrichtensprecher nur die Erzählerrolle, nicht jedoch die Erzählung selbst, also die im weitesten Sinne dramaturgische Macht verkörpern würde. Dieser Nachrichtenerzähler organisiert durch seine Erzählung den Ablauf des Geschehens. Die Veranschaulichung der Erzählung selbst über Bildberichte usw. kann insofern dann als direkte Konkretisierung der Erzählung verstanden werden. Gerade an diesem Punkt versinnbildlicht sich die von Fiske und Hartley (1989, 85ff) geprägte Idee des *bardic television*: Das Zusammengehen von Bild Rezipient und Erzähler gemahnt in dieser Analogiebildung an einen Barden oder Moritatensänger mit erläuternden Bildtafeln. »The real authority for both bardic and television is the audience in whose language they are encoded« (ebd., 86). Ein Ereignis wird also via Bildbericht visuell veranschaulicht, gleichzeitig aber durch die Erzählung auch kontextualisiert und im öffentlichen Diskurs zwischen Zuschauer, Erzähler und Ereignis verhandelt. Die Visualisierung wiederum kann aber auch einen Untererzähler (on- oder off-screen) enthalten, der sogar in erzählenden Kontakt mit dem ordnenden Metaerzähler tritt. Dieser gibt eben nicht nur die Geschichte wieder, sondern kommentiert, ordnet und gewichtet sie. Die Erzählinstanz ordnet das Geschehen der Erzählung und lässt nur das Wichtige, Handlungsrelevante beziehungsweise Stimmungsbildende übrig. Die Dramaturgie der Erzählung dominiert die Auswahl und die Exkurse der Erzählung, ebenso wie der Erzähler räumliche und zeitliche Diskontinuitäten zu einem einheitlichen Ablauf verknüpft (im Sinne einer Auswahl der relevantesten Ereignisse des Tages). Offensichtlich sind dabei aber vor allem bestimmte Standard-Dramaturgien präferiert (also übergeordnete Erzählformen von Konflikt, Katastrophe, Politik, etc.), die nicht zuletzt auch an ihrer standardisierten Visualisierungsform zu erkennen sind. Somit lassen sich also für die Umfassung des ›Narrativen‹ im Weiteren die Kategorien von Ereignis und Zeit bestimmen. Erzählung impliziert immer auch das Vergehen von Zeit. Ein Ereignis selbst hat per se nicht unbedingt eine

¹⁰⁹► In einer streng literaturwissenschaftlichen Betrachtung könnten wir den Nachrichtensprecher sogar als Mischform aus auktorialem und personalelem Erzähler verstehen (vgl. Hickethier 1998, 188). Dabei möchte ich jedoch betonen, dass ich meine Konzeptualisierung des Nachrichtensprechers als Erzähler nicht als konkrete Zuschreibung, sondern vielmehr als eher metaphorische Verkürzung betrachtet wissen möchte. Letztlich muss klar sein, dass es nicht die singuläre Person des einzelnen Sprechers ist, die ich hier thematisiere, sondern dass die Gesamtstruktur ›Nachrichtensendung‹ die Rolle einer erweiterten Erzählerinstanz einnimmt

zeitliche Dimension. Die Friedensverhandlungen von Wye sind nicht unbedingt als Ereignis in dem Sinne fassbar, als sie sich zu einer kontinuierlichen und bedingend-notwendigen Entfaltung verdichten. Vielmehr scheint gerade an diesem Beispiel deutlich, dass das ›Phänomen Wye‹ eigentlich aus einer heterogenen Vielzahl von distinkten Ereignissen, Einflüssen, historischen Setzungen, kontextuellen Sprechweisen und nicht zuletzt medialen Überführungen besteht. Als Ereigniserzählung jedoch verdichtet sich das Geschehen um die israelisch-palästinensischen Friedensverhandlungen auf eine homogene und zeitlich erstreckte Abfolge distinkter Rituale, die zu einem Ereignis werden, welches sich ›verorten‹ lässt (Wye), eine Dauer hat (gestern, heute und morgen in den Nachrichten) und als dramaturgisches Ritual zusammengefasst werden kann. In der eingangs beschriebenen Karte offenbart sich dann der ›Wissensvorsprung‹ der Erzählinstanz – die Karte implementiert das Wissen des Erzählenden über die Position der Partei, die sich ›im Recht‹ befindet.

So perspektiviert lassen sich bestimmte Dramaturgien, Inszenierungen oder eben narrative Formeln an bestimmte Ereignishaftigkeiten koppeln. Dabei wird generell das Modell der Krise und der Krisenfortsetzung expositionslos verhandelt: Man geht davon aus, dass der Rezipient der Erzählung über eine Zeit hinweg folgt. Signifikant im expositionslosen Erzählen der Krisenhaftigkeit ist vor allem der Live-Eindruck. Über verschiedenste Stilmittel wird das Moment der Echtzeit evoziert. Dabei ist es vor allem Momente der Positionierung und Ortsbindung beziehungsweise der Aktualität, Temporalität und Unkalkulierbarkeit, die die Unmittelbarkeit des erzählten Ereignisses suggerieren. Hier bleibt aber die Struktur offen, da der Erzähler per se nicht wissen kann, wie die Geschichte endet (Hickethier 1998, 191). Eine Hierarchisierung und teilweise Schließung in diesem Sinne mag aber sehr wohl durch eine Haltung eintreten, in der der Erzähler zumindest sein ›Mehr-Wissen‹ offenbart und seine dominante Position innerhalb dieses Erzählprozesses offenbart. Neben dem ereignisorientierten, krisenhaften Erzählen kann die Nachricht aber auch als Langzeiterzählung verstanden oder typisiert werden, als eine Langzeiterzählung im Sinne der Welt als Serie (ebd., 193). Diese Inszenierungen setzen dem Ereignis eine Exposition voran, vor allem, wenn mit einer niedrigen Aufmerksamkeit oder mit Komplexitäten in der Narration zu rechnen ist. Dabei spielt z.B. auch die Verdichtung der visuellen Vorgeschichte oder aber auch die Etablierung von Ort, Zeit und Werthaltungen über graphische Ikonen, Infographiken, Visiotypen, Karten u.v.m. eine Rolle. Dies wird deutlich an augenfällig nicht-spektakulären Nachrichten, die oft von Elementen geprägt werden, die ein statisches Voranschreiten von Ereignissen beschreiben, beispielsweise das Bild der Reporter vor verschlossenen Saaltüren etc.

Erzähltechnisch ist die Funktion solcher Elemente klar: sie *halten den Erzählfluß aufrecht*, sie signalisieren dem Zuschauer, daß diese Erzählung auch weiterhin bedeutend sei, auch wenn sich gerade nichts ereignet (Hickethier 1998, 193).

Insofern wird das Sehen einer Nachricht zur Kontrolle der Normalität: Hat sich nichts Dramatisches ereignet, hat sich nichts (zum Schlechteren hin) verändert, bleibt der Status Quo erhalten und die Lebenswelt unverändert. Diese Meta-Botschaft scheint dann weitaus wichtiger zu sein als der ›eigentliche‹ Erzählinhalt – der dann auch ausgeblendet werden kann.

Eine so verstandene Nachrichtentheorie betont im weitesten Sinne natürlich den Textcharakter der Nachrichten und des Fernsehens an sich (Hickethier 1998, 200). Vorteil einer solchen Argumentation ist unbestritten, dass die Glaubwürdigkeitsargumentation der Nachrichten, die Auseinandersetzung über Wahrheitscharakter und Objektivitätsverdichte radikal unterlaufen wird. Dennoch ist die Erzähltheorie keine normative Theorie, die in der Lage wäre, mehr als ein metaphorisches oder partikular-analytisches Werkzeug zu sein. Im Sinne einer Bewertbarkeit von Nachrichten und Nachrichtenpräsentation rückt die Erzähltheorie zwar (wünschenswert) das produktive Element der Rezeption und das dramaturgische Element der Präsentation ins Augenmerk, verfängt sich aber in einem Textbegriff, der eben gerade nicht auf eine diskursive, kontextuelle und inhaltliche Korrelation verweist.

Der Nachrichtenfluß läßt sich auch als Teil eines Diskurszusammenhangs verstehen, wobei der Begriff des Diskurses stärker auf die ›Redegewißheit‹ innerhalb der Nachrichtenflüsse Bezug nimmt, während sich das Erzählmodell um die Verkettung zwischen Nachrichtenepisoden, den Verkürzungen der Sukzessionen, den Bezug zu den Nachrichtenerzählern etc. bemüht (ebd., 195).

Diese theoretische Einschränkung lässt sich durch die Erweiterung des Narrationsbegriffs, wie sie beispielsweise durch die schon erwähnten Konzeptualisierungen Fiske und Hartleys (1989) zum *bardic television* vorgenommen wurde, teilweise auflösen. Ein Barde sammelt und zirkuliert kulturelle Ereignisse im Sinne eines kommunikativen Zentrums, dabei aber vor allem grundlegende Mythen einer Gesellschaft. Wesentlichster Punkt dieses Bildes ist aber, dass der Barde diese Mythen sowohl schafft und mitformt als auch weiterverbreitet – und nicht zuletzt auch selbst von ihnen durchdrungen wird. ¹¹⁰ Andreas Hepp (1999) verdichtet dieses bardische Konzept (unter klarem Bezug auf die Überlegungen Fiskes und Hartleys) zu einer fundamentalen Perspektive auf das Fernsehen allgemein. Ihm folgend, kann Fernsehen als grundsätzlicher Artikulator des Rahmens eines kulturellen Konsenses im Sinne einer Selbstverständigung der in dieser Gesellschaft

¹¹⁰ ► Die Nähe dieser Konzeption des narrativ-kommunizierenden Subjekts zum Foucaultschen gesellschaftlich-diskursiven Subjekt scheint offensichtlich.

interagierenden Subjekte verstanden werden. Das Fernsehen bindet den Einzelnen, die singulären Gesellschaftsmitglieder in eine Kommunikation ein, in der gerade dominante Wertesysteme (Mythologien) vermittelt werden. Als Ort zeremonieller Funktion (im Sinne einer kollektiven Erinnerung) versichert das Fernsehen einer Kultur ihre zweckmäßige Angemessenheit durch die Bestätigung ihrer Mythologien. Das Fernsehen ist somit als eine Position narrativer Bündelung zu sehen, welches selbst diskursiv und mythologisch (oder besser: kommonsensual) eingebunden und durchdrungen ist und somit keine repressive, sondern eine dispositiv eingebundene Position im Prozess einer gesellschaftlichen Konstitution, Entwicklung und Selbstbestätigung innehat (ebd., 126).

Ähnlich einem Barden in oralen Gesellschaften ist das Fernsehen zum primären Vermittler kultureller Ereignisse avanciert, es markiert das kommunikative Zentrum der gegenwärtigen Kultur, indem es das soziokulturelle Geschehen fortlaufend interpretiert und die grundlegenden Mythen einer Gesellschaft sammelt, (re) kombiniert und in umfassenden Mythen weiterverbreitet (ebd.).

Von dieser eher paradigmatischen Beschreibung des Fernsehens als bardischer Erzählinstanz soll nun aber zur konkreten Analyse narrativer Momente in der Konstruktion der Ereignisberichterstattung gewechselt werden. Verbindendes Moment wird hierbei die im weitesten Sinne ›normalisierende‹ Funktion beider Ebenen sein. Aber nicht nur über die Ereigniskonstruktion – als Kern einer narrativen Strategie des Fernsehens – auch an anderen ›dominanten‹ Formen des Hybriden aus Fernsehen und Kartographie lassen sich narrative Formatierungen darlegen. Es geht mir darum, aufzuzeigen, inwieweit die ›Herstellung‹ einer erzählenden Form interdependent ist mit Mustern einer übergreifenden ›Erzählform‹, namentlich den Strukturen des *common sense*. Ich möchte im Folgenden zunächst eher abstrakt darlegen, wie Funktionen der kartographischen Strukturen von Erzählen evozieren (exemplarisch am Mittel der Bewegung) und dann erweiternd auf die Funktionalität von kommonsensualen Aktivierungen solcher Narrative eingehen.

Eine Karte ist nicht nur Mittel und Ausdruck von Macht, sondern auch ein Mittel individuellen Gebrauchs in tatsächlichen Situationen der Orientierung. Worauf ich hinaus möchte, ist darzustellen, dass eine solche Karte rezeptionsseitig auch als Markierung zur Aktivierung narrativer, individueller (aber eben diskursiv-eingebundener) Erzählungen und Bedeutungsproduktionen genutzt und gelesen werden kann. Es geht mir zum momentanen Stand meiner Argumentation darum, das generelle Moment der Fiktionalität, des Erzählens und der Aktivierung solcher (im weitesten Sinne) oppositionellen Handlungen darzustellen. These wäre hierbei, dass am Beispiel das Moment der Dynamik eine entscheidende Rolle spielt –wenngleich auch statische Karten durchaus solche Momente enthalten können.



These wäre hierbei zunächst, dass *Bewegen*, als Grundtopos von Dynamik, eine Markierung des *Erzählens* darstellt. Es ist dies auch eine der Grundüberzeugungen de Certeaus, der analog das *Bewegen* in einer Stadt als Erzählhandlung begreift:

Die Netze dieser voranschreitenden und sich überkreuzenden ›Schriften‹ bilden [...] eine vielfältige Geschichte, die sich in Bruchstücke von Bewegungsbahnen und in räumliche Veränderungen formiert (de Certeau 1988, 182).

Ich möchte versuchen, diese Idee der Aneignung als Erzählung, aktiviert durch das *Bewegen*, an einem weiteren Beispiel einer dynamischen Insertkarte zu verdeutlichen. Dieses Beispiel stellt insofern eine typologisch deutliche Insertkarte dar, da auf einem statischen Kartenuntergrund eine Bewegungsdynamisierung ›ein-gezeichnet‹ wird. In Abbildung 29 sehen wir eine dynamische Karte in dem Sinne, als sich sowohl Kartenuntergrund als auch Perspektive und ›piktogrammatische‹ Einschreibungen dynamisiert haben. Im Beispiel ist es eine Karte, die anlässlich der totalen Sonnenfinsternis am 11.8.1999 im Rahmen einer ZDF-Sondersendung darstellt, wie die Live-Bilder aus einem Beobachtungsflugzeug über Relaisstationen zum Zuschauer gelangen. In sich stellt diese kartographische Animation natürlich auch schon eine Erzählung dar: Während des Ereignisses des durchziehenden Kernschattens werden Signale aufgenommen, mehrfach weitergeleitet und (in Form von sichtbaren konzentrischen Kreisen) ausgestrahlt. Immanenter Kontext ist natürlich, dass darauf folgende ›echte‹ Bild in seiner Entstehung zu erklären und zu rahmen. Ebenso deutlich sind natürlich die innewohnenden, produktionsseitigen Markierungen einer entfiktionalisierenden Strategie. Wie schon an den Trailern und Logos diskutiert, erkennen wir hier ebenso Strategien, dem Medium Fernsehen einen Ort zuzuweisen, Identitäten über die Koppelung an Aufnahmeorte, Kommentatoren-Orte und Senderorte aufzubauen. Dies ist umso mehr strategisch gesetzt, um der Viel-

Abb.29: »Wege der Live-Bildübertragung« Standbilder aus der dynamischen Kartenanimation des ZDF-Spezials zur Sonnenfinsternis vom 11.8.1999

zahl der an diesem Tage gesendeten, prinzipiell gleichen Bilder (potenziell) abgrenzende Bindungen und Senderidentitäten entgegen zu setzen. Dies auch umso mehr, als das eigentliche Ereignis (also die totale Sonnenfinsternis) als Phänomenfeld dergestalt komplex, transzendent und ›kosmologisch-irreal‹ gewertet werden muss, das De-Fiktionalisierungsstrategien schon im Sinne seiner Einmaligkeit und Erstmaligkeit als realer Erfahrung als ein besonderer Ausnahmefall gelten müssen. ◀111

Losgelöst von der Ereignishaftigkeit ist das Beispiel dieser Karte aber gut geeignet, die fiktionalisierenden Tendenzen einer solchen visuellen Darbietung als Rezeptionsangebot zu verdeutlichen. Denn während das Ereignis der Sonnenfinsternis im temporalen Raum nur indirekt anwesend ist (also in Form des Schattens als Konsequenz des eigentlichen Ereignisses und als einheitlich-ungebrochenes, dynamisches Bewegen im Bild), ist der eigentliche Sinnzusammenhang der Darstellung in der strukturellen Darlegung der räumlichen Funktionalität des Entstehens von Fernsehen selbst zu werten. Diese Aussage ist aber vor allem eine Aussage der Sukzession, des Nacheinanders von strukturellen Aussagen: vom Flugzeug nach Augsburg (Bodenstation), nach München (Bayrischer Rundfunk), nach Amerang (dem Ort des Live-Kommentars), nach Mainz (ZDF) und von dort aus in die Welt. Temporalität, das Vergehen von Zeit, meint immer ein Nacheinander, die Abfolge und Sukzession meint aber auch ein basisches und strukturelles Moment der Narration. Ebenso deutlich wird, dass die Sukzession begleitet ist von einer Bewegung durch das Bild, die – und hier tritt das maßgebliche Element der Markierung in Szene – durch den kartographischen Hintergrund als eine Bewegung durch den Raum gelesen werden muss. Bewegungen im Raum heißt, Zeit zu brauchen, heißt aber auch, das Nacheinander von Eindrücken und differenter Bildern zu einem raumzeitlich (kognitiv) kartographierten Erzählzusammenhang zu verschmelzen. Somit ist das erzählende Moment einer solchen kartographischen Form bestimmbar aus den Elementen der Sukzession, der Bewegung und

111 ► Wenn wir die totale Sonnenfinsternis im Kontext einer Nachrichtenereignishaftigkeit wie hier vorgestellt bewerten wollen, so ist es natürlich evident, dass dieses Ereignis sich vor allem einerseits durch seine Exklusivität und Einmaligkeit auszeichnet, andererseits aber eben auch durch seine ›reale Nachprüfbarkeit‹. Denn in der Konzeptualisierung dieses lang angekündigten Ereignisses als Attraktion stand ja zu erwarten, dass dem Bild des Fernseherers ein tatsächliches Himmelsphänomen zum ›Vergleich‹ gegenüberstehen würde – zumindest für Rezipienten im Gebiet des Kernschattens. Dass dieser sonderbaren Parallelität der Live-Berichterstattung nun im Moment ihrer Durchführung doch wieder nachrichtliche Ereignishaftigkeit zukam, verdankt sich dann nur dem schlechten Wetter, konkreter dem bewölkten Himmel, der letztlich doch wiederum die Notwendigkeit von Entfiktionalisierungsstrategien notwendig werden ließ. Als ironische Fußnote sei noch die Anmerkung erlaubt, dass durch eine (ebenfalls medial evozierte) Diskussion der Notwendigkeit von UV-Brillen beziehungsweise der gesundheitsgefährdenden Untauglichkeit mancher im Handel befindlichen Augenschutzartikeln eine voraussehlende Ereignisumstrukturierung vorgenommen wurde: Es schien der Eindruck zu entstehen, ›sicherer sei es allemal, das Ereignis im Fernsehen zu betrachten

der Entkoppelung von singulärem Ereignis und Ortspositionierung. Eine relationale Positionierung würde dann in diesem erweiterten Gefüge auf Seiten der Rezipienten dergestalt benennbar sein, als sich hier nicht länger der Rezipient zu einem Ereignis im Raum positioniert, sondern sich in einer Erzählung die Position des Betrachters und Beobachteten jenseits eigentlicher strikt-räumlicher Relationen sucht. Verallgemeinert: der Rezipient setzt sich zu einer Erzählung über die Dinge einer Welt in dem Sinne in Bezug, wie er die Position eines Zuhörers einer fiktionalisierten Darbietung rudimentär vertrauter Zusammenhänge einnimmt.

Diese – zunächst grobe und rudimentäre – Andeutung von produktionsseitigen Markierungen gegenüber rezeptorischer Aneignungen im Feld der Verhandlung über die fiktionale oder nichtfiktionale Verfasstheit des Ereignisses führt uns aber zu einem Eindruck, dass kartographische Elemente im Fernsehen an einem wichtigen Schnittpunkt des Handelns *über* Fernsehen positioniert sind. Im weitesten Sinne bestätigt sich die Vermutung, dass Karten maßgeblich im konstitutiven Prozess der Herstellung und Diskussion von – vermeintlichen – Realitätsabdrücken, Objektivitätsbehauptungen und Wahrheitsdiskursen agieren. Welt, Medium und Subjekt setzten sich an und in Karten über ihre gegenseitige Bedingtheit auseinander. Inwieweit diese Auseinandersetzung konstitutiv für Narrative und ›Formatierungen‹ ist, soll im Folgenden an Wetterkarten präzisiert werden.

Formatierte Erzählungen

Die im vorangegangenen Kapitel geleistete Typologisierung und Einordnung von Wetterberichterstattung darf nicht darüber hinweg täuschen, dass Wetterkarten als Teil der Nachrichten jenseits ihrer produktionsseitigen Präsentationsform in der Lage sind, aus ihrem Kontext heraus, Bedeutungsproduktionen anzuregen, die jenseits ihrer intendierten Funktion liegen. Wetterkarten, so die These, sprechen von weitaus mehr als vom Wetter. Auf einer ersten Ebene der Reflexion der Rezeption und Aneignung von Wetterkarten ist sicherlich die rein (geo-)politische Lesemöglichkeit eine Variante, Wetterkarten nach ihren innewohnenden Reflexionsmöglichkeiten zu befragen. Exemplarisch hierfür kann die Aussage des tschechischen Meteorologen Jan Pavlik stehen:

Before 1989, on the anniversary of the Warsaw pact military troops invasion in 1968, it was forbidden to speak about ›the wind flowing from the north‹, in spite of that wind could actually take place (Pavlik 1997, 108).

Dennoch meine ich, dass jenseits dieser Rezeptionsmöglichkeit von Wetternachrichten (an sich ja schon auf eine archetypische widerständige Aneignung im Sinne der »Kunst des Handelns« de Certeaus (1988) verweisenden) eine weitere Ebene der Aneignungspraxis im Sinne einer generellen Form der Auseinandersetzung mit

Karten allgemein verborgen liegt. Eine Annäherung an diese Ebenen kann durch eine Betrachtungsweise der Karten als formatierte Erzählungen vorgenommen werden. Evident wird diese These speziell im Hinblick auf die Wetterkarten durch eine Kontextualisierung in die Ebene der Nachrichten. Betrachten wir hier die Berichterstattung über Wetterkatastrophen wie Hurrikane, Dauerregen oder Hitzewellen, so können wir beobachten, wie das Wetter in die Ereignishaftigkeit des Nachrichtenargumentierens überführt wird. Das Wetter wird dramaturgiert, es wird zur katastrophalen Erzählung. Das Kriterium der Nachrichten, nämlich die Darstellung dessen, was sich im Vergleich zum Status Quo verändert hat (Hall 1989a, 128) formt das Wetter endgültig um in einen narrativen Agenten im Sinne der krisenhaften Ereigniserzählung (Carter 1997). ◀112

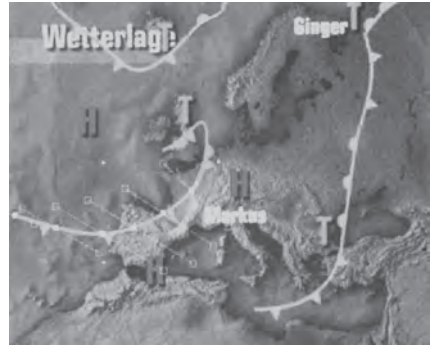


Abb.30: »Markus und Ginger über Mitteleuropa«, n-tv 1999

Werfen wir einen tieferen Blick auf die standardisierte Form von Wetterberichterstattung und Wetterkarten. Wenn wir die oben beschriebenen Elemente der Wetterberichterstattung nicht als singuläre Objekte betrachten, sondern sie einer Kontextualisierung im Sinne einer Rahmung unterwerfen, so scheinen sie – vor allem im Feld der narrativen Funktion von Fernsehen – eine andere oder tiefere Bedeutung zu entfalten. Hans-Jürgen Wulff (1998) stellt die Frage, ob Wetternachrichten als neutrale Informationen oder nicht doch vielmehr als »formatierte« Informationen zu verstehen seien. So ist die Suche nach einer konkreten narrativen Handlung von Wetternachrichten obsolet: »Handlungen im engeren Sinne fehlen, da es keine belebenden Agenten gibt, die Objekte intentional verändern« (ebd., 73). Objekte des Wetters erhalten jedoch durch sprachliche Mittel zum Teil Individuenstatus (»Das Tief Markus«); sie sind auch als komplexe Situationen beschreibbar.

In einem erweiterten narrativen Verständnis können aber sehr wohl Pseudoagenten und Handlungsfragmente benannt werden. ◀113 Da eine (Wetter) Karte per

112 ► Auch hier ließe sich mit Hurka (1997) argumentieren, dass Nachrichten allabendlich die Veränderung zum Schlechten zeigen, also Moderatoren der Gewalt in der Welt sind. Die Wetterkarte am Ende löst dann aber die Geographie der Gewalt durch eine Geographie der Großwetterlage ab. Als Konstante am Ende trägt sie dazu bei, die alltägliche Gewalt zu transzendieren, sie im Wetter »verdampfen« zu lassen (ebd., 150).

113 ► Mohr (1971) beispielsweise setzt die amerikanische Wetterberichterstattung in den interpretatorischen Kontext der klassischen Western-Erzählung: »If the TV Western, for example, is a ritualistic version of how the American tribe's hero overcomes a personified evil, then the weather program is a ritualistic attempt to deal with another kind of tribal enemy, nature« (ebd, 629).

se (auch in ihrer knappsten Form) ein temporales Gefüge ist, ist im Gegenteil fast jedes Ereignis in ihr als zeitlich erstreckt anzunehmen, im Moment der Dynamisierung des Ereignisses jedoch ist schwerlich mehr von einer Nicht-Narrativität auszugehen. Eine ausführliche und animierte Wetterkarte ist so betrachtet ein zeitlich-dynamisches und somit narrativ markiertes Feld, innerhalb dessen die benannten Pseudoagenten fast zwangsläufig zu Handlungsträgern überformt werden. So kann die Formel: ›Dynamik generiert Narration‹ in ihrer Verkürzung dennoch geltend gemacht werden.

Wenn ein auf linearer Abfolge beruhendes Werk eine Geschichte erzählt, enthält es in Wirklichkeit zwei Linien, nämlich den Ablauf der darzustellenden Ereignisse und den Ablauf der ›Enthüllung‹ (Arnheim 1978, 373).

Im Verständnis Arnheims bedeutet dies für eine ›schlichte‹ Erzählung wie eine Wetterkarte o.ä., dass beide Linien, also Ereignisdynamik und Enthüllung, im Sinne einer zweiten Ebene der Bedeutung parallel gehen (ebd.), aber eben dennoch analytisch geschieden werden müssen. **114** Speziell im Falle des virtuellen Kartenflugs (auf den ich später noch näher eingehen werden) wird dies offensichtlich: Eine doppelte Dynamik, die durch die Dynamisierung des Ereignisses selbst (Wetterphänomene) wie auch durch die Dynamisierung der (subjektiven) Perspektive evoziert wird, schafft einen Handlungsrahmen, innerhalb dessen relationale Beziehungen (Wetterphänomen zu Raumposition) wie auch betrachterspezifische Effekte (Flug über Raum durch Wetter) narrative Momente produzieren. Dass die so konstituierte Narration im speziellen Falle des Wetterfluges der ARD dabei eigentlich in einem Standbild des Wetters angesiedelt ist, mag vielleicht als fundamentalste ›Verstörung‹ der Wetternarrationen geltend gemacht werden. Festzuhalten bleibt jedoch, dass im speziellen Fall der Wetterkarten Wetter als Ereignis narrativisiert wird, es werden aus dem Ausgangsmaterial Akteure synthetisiert (beispielsweise Hochdruckgebiete oder Wolkenfelder), welche als »Flächenakteure« mit Zentrum und (identitätsschwächerer) Peripherie wirksam handeln (Wulff 1998, 34). Entstehende Bedeutungsebenen können zunächst als schlicht dichotomisch, an instinktiven Dramaturgien orientiert oder mythisch umrissen werden: die Konfliktmetapher scheint bestimmend. »Fronten« und »Blöcke« prallen aufeinander, Pfeile symbolisieren das »Vorrücken« und »Durchdringen« von Antipoden, »gute« Wolken sind weiß, »schlechte« dunkel, die Sonne »lacht« und die Wolken

114 ► Für Arnheim ist diese doppelte Codierung von Dynamik in Narration wichtig, da in seinem Sinne komplexe Narrationen diese Linien nicht parallel, sondern gegenläufig anlegen. Im Beispiel HAMLET entfaltet bzw. enthüllt sich die Bedeutung in einer anderen, nichtlinearen Abfolge, als es die Linearität der Ereignisabfolgen suggeriert. Hier argumentiert Arnheim auch erkennbar kompatibel zur Whiteschen Differenzierung in *plot* und *story* (White 1987).

»weinen«. 115 Diese narrative Konstruktion steht natürlich in einem Wirkungszusammenhang mit dem (Karten) Kontext. Wulf verweist darauf, dass Wetterinformationen unter der Primärfunktion der Information und deren Präsentationsmodus stehen, und im Rahmen dieser Informationsaufgabe ihre Ereignishaftigkeit im Wesentlichen durch kommunikative Akteure authentifizieren (ebd., 33). Interessant ist die daraus resultierende Adressierungsdivergenz:

Möglicherweise ist es eine ganz andere Bedeutungsbewegung, die man hier beobachten kann – daß schlechtes Wetter oder gar eine Katastrophe als *kollektive* Tatsachen präsentiert, schönes oder normales Wetter dagegen als *private* Gegenstände und Handlungsanlässe interpretiert werden (ebd., 40).

Insofern ließe sich, vor allem unter dem Aspekt des narrativen Gehaltes, die Privatheit der Kartenerzählung als Heraustreten aus dem Nachrichtenzusammenhang – im Sinne des Ereigniskontextes – bestimmen. Wetter würde dann auf das Subjekt selbst bezogen sein, seine Handlungsrelevanz vielleicht eher sekundär in den Bestimmungs-Vordergrund rücken, und gerade aus seiner basalen Dramaturgie auf eine urmythische Ebene der Bedeutungsproduktion verweisen: die Korrelation von Mensch und Natur.

One can easily argue that the weather program is only another rural ritual, whose aim is to establish the tribe's relations with his natural environment (Mohr 1971, 629).

In der Darstellung des bardischen Momentes des Fernsehens ebenso wie in der Analyse von Wetterkarten als narrative Formatierung und der daraus resultierenden An eignungspraktiken ist das Konzept produzierbarer Texte schon angeklungen. Dieser Aspekt lässt sich – wiederum in Rückgriff auf Überlegungen u.a. de Certeaus – noch verstärken. So kann in oben skizzierten Sinne das (bardische) Fernsehen auch als Fokus und Ausdruck eines enormen und endlosen Anfalls von kultureller Arbeit, in denen die Praktiken der Produzenten, die Strategien des Textes und die Praktiken der Rezipienten alle gemeinsam impliziert sind, verstanden werden

...it's [Televisions – RFN] texts standing in an ›as-if‹ relation to the reality behind the words and images of its acts of representation (Silverstone, 1989, 86).

So gesehen würden Produktion und Rezeption in einem Verhältnis der gegenseitigen Bedingtheit stehen, wie es auch Stuart Hall in seinem Ansatz zum Encoding/Decoding beschrieben hat (vgl. Hall 1989). In seiner Produktivität ist das Fernsehen somit als eine Verhandlung zwischen und mit den Diskursen und My-

115 ► In diesem Kontext muss natürlich auf die (erst jüngst aufgegebene) Tradition verweisen werden, Tiefdruckgebiete weiblich und Hochdruckgebiete männlich zu benennen.

thologien zu verstehen, welches zwischen dem Alltäglichen und dem Spezialisierten la- viert, um eine kohärente, plausible und nützliche Repräsentation in Form eines fiktio- nalen Textes zu erzeugen (Silverstone 1989, 89). Diese vorgebliche Parallelität löst sich aber spätestens dann auf, wenn wir eine Differenzierung in strategische und taktische Narrationen vornehmen. Als *strategische Narrationen* können dann Geschichten von Orten und Zeiten der Autorität charakterisiert werden. Diese Erzählungen etablieren Schlüsselpositionen (wie beispielsweise Setzungen des Nationalen, lokale Identitäten, oder kollektive kulturelle Erinnerungen). Wir müssen uns dabei vor Augen halten, dass die Macht von Institutionen gerade in ihren Strategien begründet und dass alle kultu- relle Definitionsmacht von Institutionen in strategischen Erzählungen und Rethoriken eines nationalen und öffentlichen Textes liegt. Diese Texte jedoch nehmen oft selbst ›umkämpftes‹ Territorium ein, in dem Sinne, als sie auch Ausdruck der Fragmentierung des Hegemonialen sind und ebenso Ausdruck eines Kampfes gegen partikuläre Domi- nanzen. Und eben diese Fragmentierungen und Dispute sind das Rohmaterial für ein oppositionelles Set narrativer Praktiken (ebd., 88). Es sind dies *narrative Taktiken*, die sich in den Zitaten und Wiederzitaten des Alltagslebens wiederfinden. Und in all die- sen taktischen Verhandlungen konstituieren sich als soziale Praktiken auch gerade die Identitäten und Artikulationen, die eben gerade nicht notwendigerweise von den stra- tegischen Erzählungen des öffentlichen Textes vorgegeben und angelegt sind.

Greifen wir noch einmal auf den singulären Status der Karte zurück, auf das *geo gra- phiein*. Hier formt sich ein sowohl analytisches wie auch normatives Verständnis des *Welt-Schreibens* als textuelles, diskursives oder metaphorisches Verfahren. Wir können somit Karten (unter Vorbehalten) zunächst als Texte verstehen. Ein erweiterter Textbe- griff kann kulturelle Produktionen ebenso wie soziale, ökonomische oder politisch-insti- tutionelle Organisationsformen (vor allem aber das soziale Feld insgesamt) umfassen. Der Text wird so zur Repräsentation, Austauschbewegungen entfalten sich intertextuell. Jede kulturelle Manifestation im Allgemeinen, insofern auch eine kartographische Dar- stellung im Speziellen, wird so als Text verstanden (vgl. Jurga 1997). Die Ordnung dieser Texte (wie auch ihres Gebrauchs als oder in der sozialen Praktik) lässt sich als diskursiv or- ganisiert beschreiben. Der Diskurs wäre hier zunächst als der Dialog zwischen Autor und Leser zu verstehen, antithetisch zum Monolog des Autors. Der Diskurs wäre auch als Idee der Mehrstimmigkeit in ethnographischen Texten und für rhetorische Quellen annehm- bar. Ebenso steht der Diskurs für die Dekonstruktion von internen Bedingungen oder der Annahme kultureller Oppositionen (vgl. Barnes/Duncan 1992a, 9).

Die Lektüre bringt nur dann die Risiken der Objektivität oder der Subjektivität (bei- de sind imaginär) mit sich, wenn man den Text als expressiven Gegenstand (der sich dem eigenen Ausdruck anbietet) definiert [...]. Lesen ist jedoch keine para- sitäre Geste, keine reaktive Ergänzung einer Schrift, die wir mit dem Prestige der

Schöpfung und des Vorhergegangenen schmücken. [...] Lesen ist in der Tat eine Spracharbeit. Lesen, das heißt Sinne finden, und Sinne finden, das heißt sie benennen (Barthes 1987, 15).

Als Prinzip des Textes (speziell der Karte) kann dann die Sprechweise, die Redewendung bestimmt werden. Wovon schreibt, erzählt, spricht eine Karte? Oder in der Diktion Roland Barthes: welche Sinne erschließen sich in der Arbeit an der Karte? Und als Ahnung auch: was verschweigt sie? Analytisch muss also das Augenmerk auf die Suche nach etablierten Redewendungen (Tropen) gerichtet werden, Redewendungen, die den realistischen Diskurs als tradierte Argumentationsfigur etablieren. Oder um mit Hayden White zu sprechen: eine Trope

... is the shadow from which all realistic discourse tries to free itself. This flight, however is futile; for tropics is the process by which all discourse constitutes the object which it pretends only to describe realistically and to analyze objectively (in: White 1978, S. 2; zit. nach Barnes/Duncan 1992a, 4).

Verallgemeinernd kann die Trope auch als narrative Metafigur gedacht werden, also als eine stereotypisierte Figur der Sinnstiftung. Ob es nun die Erzählung des ›edlen Wilden‹ ist oder die des ›dunklen Afrikas‹ (Crang 1998, 62ff) – Tropen sind offenbar funktionale diskursive Muster jenseits der Geschichte und jenseits des eigentlichen Textes. Sie fungieren vielmehr als Metanarration und politische Repräsentation, die im Sinne einer Teil-Ganzes-Relation über das eigentlich Benannte hinausgeht. Wie auch immer wir die Karte als ›Text‹ definitiv umreißen, es bleibt doch ein dynamisches, reaktives Moment der Uneindeutigkeit und Bedeutungsoffenheit in den Beschreibungen. Die Textkategorie Karte scheint in diesem Verständnis hochgradig in gesellschaftliche Praktiken einerseits und diskursive Aufladungen andererseits eingebunden (vgl. Harley 1992, 234f).

Texte funktionieren immer im gesellschaftlichen Kontext. Sie sind ein wichtiger Teil der sozialen Zirkulation von Bedeutung – so definiere ich Kultur. [...] Sie sind auch im ökonomischen Leben

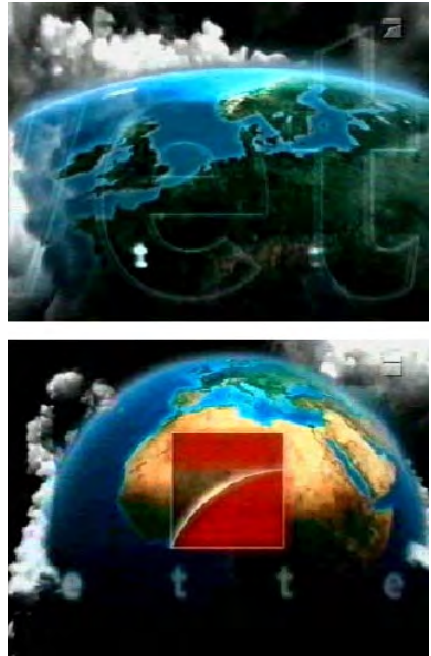


Abb.31: Logo des Pro7-Wetterflugs.

wichtig, eigentlich in jeder Form des Lebens. Texte werden immer gekauft und verkauft, sie sind immer auch eine Form der ökonomischen Zirkulation in einer Gesellschaft – auch diesen Aspekt muß man beachten. So bin ich entschieden dagegen, daß Texte isoliert werden, daß sie aus dem Kontext der ökonomischen und sozialen Zirkulation herausgerissen und als Ding an sich behandelt werden (Fiske 1993b, 13).

Abbildung 31 vermag dies vielleicht zu verdeutlichen: als Eröffnungssequenz einer Wetternachrichtensendung stellt der Zoom auf den blauen Planeten zunächst eine strategische Erzählung dar. Die Sequenz etabliert über textuelle Elemente (»Pro7 Wetter«), bildsprachliche Topoi (langsamer Zoom als Aufmerksamkeitsverdichtung) und ikonische Zitate (blauer Planet, Wolken/Nebel, aufgehende Sonne) eine strategische Narration. Die Schlüsselposition einer deutungsvorgebenden Institution wird definiert. Ein öffentlicher Text verweist hier auf Positionen von (globalem) Ort und (mythischer) Zeit, definiert eine Position omnipotenter Blickmacht (im Sinne eines Blicks auf den Planeten und eines Blicks in die Zukunft des Wetters), wird gerade im Beispiel besonders institutionalisiert, als der Verweis auf den blauen Planeten hier nicht nur ein Verweis auf (panoptische) Blickpositionen, sondern im Falle Pro7 auch ein Verweis auf das etablierte und didaktisierte eigene Logo ist. Dabei korreliert dieses Herstellungsinteresse mit kulturellen Setzungen und Diskursen – inwieweit ein Verweis auf den blauen Planeten dies möglich macht, sollte zum jetzigen Stand der Argumentation einsichtig sein. Dass in einer solchen Visualisierung nun aber Felder und Ansätze einer narrativen Taktik sich auftun, scheint ebenso einsichtig: Nicht zuletzt haben wir am Beispiel der Weltkugel gesehen, inwieweit eben gerade nicht von einer dominanten Lesweise ausgegangen werden kann, sondern eben im Gegenteil von einer Pluralität divergenter assoziativer Umgehensformen. Die produktionsseitig »intendierte« Herstellung von beispielsweise Ortsidentität und globalisierter Kompetenz wird durch eine Gegenlesweise des dekontextualisierenden Inbezugsetzens zu anderen Formen des Narrativen teilweise außer Kraft gesetzt. Eine schlicht ästhetische Lesweise im Sinne des Begriffes von »Schönheit« unterminiert die so definierte Form der institutionalisierten Setzung. Die Inbezugsetzung dieser visuellen Form mit adäquaten Formen (beispielsweise von Science Fiction, Videospiel, Werbung o.ä.) unterläuft gerade die strategische Narration durch eine narrative Taktik. Die Korrelierung einer visuellen Form mit einer intendierten Bedeutung muss dann scheitern, wenn die visuelle Form dergestalt »ikonisiert« ist, dass multiple Bedeutungslinien in ihr korrelieren. Die strategische Setzung einer *corporate identity* muss in diesem Fall der vielschichtigen Offenheit weichen, die durch die »visiotype« Offenheit des Materials prädisponiert ist. Die »Kunst der taktischen Korrelierung« ist dabei natürlich keine »Kunst des Handelns« in dem Sinne, dass radikale artikulatorische Gegenentwürfe (de Cer-

teau), oppositionelle Lesweisen (Hall) oder polyseme Exzesse (Fiske) etabliert würden. Es ist dies gerade kein bewusstes, politisches Aushandeln von Bedeutung. Vielmehr geht es mir darum, auf die Momente des assoziativen, konnotativen, unbewussten und (vielleicht auch) ›spielerischen‹ Umgehens mit dominanten Visualisierungen hinzuweisen. Im Grunde genommen möchte ich die postulierte Bedeutungs Offenheit des visuellen Materials nur insofern noch einmal betonen, als ich gerade in diesen Marginalien einen deutlichen Hinweis zu sehen glaube, der uns vor Augen führen mag, wie sehr ›Lesen‹ und ›Bedeutung-produzieren‹ gerade kein eindimensionaler, linearer und geschlossener Akt ist.

Die Sprache erscheint als eine gesellschaftliche Maschinerie, die die linearen Syntagmen im Außenraum mit der nicht-linearen Struktur der empirischen Gedächtnisse in eine regelhafte Verbindung bringt (Winkler 1997, 29).

Bilder lesen meint in einem offenen System voller dominanter Setzungen dennoch, dem eigentlichen Akt des Lesens (und deutlicher: des Sprechens) in dem Sinne verpflichtet zu bleiben, dass Bedeutung in der Sprache nie ein-eindeutig fixiert ist.

Kommonsensuale Erzählungen

Ebenso scheint es aber deutlich, dass ›Sprechen‹ an sich eine Praktik der Stabilisierung von Wertsystemen darstellt. Darüber hinaus muss ›Erzählen‹ als eine Formation von Sprechen gewertet werden, die – auch wenn an Bilder gekoppelt – hochgradige Formen offener Wissensbestände instantiiert, reglementiert und immer neu bestätigt. Eine Narrativität der Karten kann in diesem Zusammenhang auch als eine Form der Herstellung kommonsensualler Tropen verstanden werden. Der *common sense* ist – in den Worten Wolfgang Müller-Funks (2002) – ein »symbolisch-narrativer Gemeinbestand einer Kultur«, der ihr

Stabilität verleiht und ihr Härte gegen Devianz ermöglicht. Dabei kann man den *common sense* als ein Insgesamt der in einer Kultur verfügbaren, nicht-impliziten, in den Zustand der Selbstverständlichkeit versetzten Wissensbestände begreifen oder aber auch als ein eigenes Symbolsystem, das mit anderen (Wissenschaft, Religion) in Interaktion steht, aber durchaus eigene Gesetzmäßigkeiten folgt (ebd., 155).

Der – in unserem Fall im Aufschreibesystem Karte manifestierte – *common sense* kann also auch als im weitesten Sinne hegemoniale Erzählung selbstdisziplinatorischer Effekte des Wissens und (im Sinne Harleys) des *Schweigens* verstanden werden.

So gelangen wir zu explizit zu den Karten im Fernsehen zurück. Dass Wetterkarten tendenziell als narrativ gelten mögen, habe ich einfürend angedeutet.

Entscheidender ist für mich allerdings die Frage, inwieweit andere Formen der Kartographie in ebensolcher Weise und vor allem im Kontext der Nachrichten narrative Funktionen (eben im Sinne commonsensueller Effekte) entfalten. Wenn Nachrichten einerseits Ereignisse normalisieren und andererseits dramaturgisieren, so liegt es nahe, ihnen ein Operieren auf der Basis stark ausgeprägter *common sense*-Strukturen zu unterstellen, wie es im Modell des *bardic television* anklingt. Fernsehen wird hier gerade nicht als Kommunikator distinkter Ereignisse sondern als Mittler zwischen *common sense* und Rezipient verstanden. In der Figur des Barden kulminiert die narrative Grundlage der Kultur (eben das commonsensuale Wissen) und wird im Moment der oralen Wiedergabe sowohl abgerufen, variiert als auch wiederum instantiiert. So kann auf die Betonung der Latenz des *common sense* verwiesen werden, also auf die These, dass der *common sense* sich nicht explizit machen muss, dass sich Narrative im Commonsensuellen latent einschreiben und nicht manifest werden.

Gehen wir also davon aus, dass eine Karte per se keine symbolische Form der Erzählung darstellt. Dennoch trägt sie implizit Formen commonsensuellen Wissens in sich. Es ist dies aber genau nicht das Wissen um die Positionierung eines raumzeitlichen Ereignisses. Wolfgang Müller Funk (2002) umreißt den *common sense* (im Rückgriff auf Clifford Geertz) als eine »Darstellung der Dinge, die beansprucht, die richtige zu sein« (ebd., 156). Kriterien dieser »Darstellung der Dinge« können unter direktem Bezug auf die Geertzsche Konturierung des *common senses* in fünf Eigenschaften zusammengefasst werden: Natürlichkeit, Praktischheit, Dünnheit, Unmethodischkeit und Zugänglichkeit (vgl. Geertz 1997, vor allem 275–286).

Führen wir uns noch einmal die bereits erwähnte Insertkarte zum Einmarsch des deutschen Kafor-Kontingents in Prizren vor Augen (vgl. Abb.23). Diese Karte konstruiert Natürlichkeit und Zugänglichkeit: Die Karte erscheint uns als natürliches ›Ab-Bild des Raumes‹, als eine quasi-objektive Repräsentation. Die Zugänglichkeit einer solchen Darbietung ist der Schlüsselmoment für die commonsensuale Konturierung einer Medienkartographie. Die Karte erscheint uns – trotz der innewohnenden Generalisierung und Modellation – durch ihre Referenz auf eine Indizierung des Realen intuitiv lesbar. Daran ankoppelnd kann die unmethodische Argumentation der Karte festgemacht werden. Eine Karte verwechselt methodisch Abbildfunktion und Abbildungsvorschrift (im Sinne des eingeführten Transparenzbegriffes), ist eigentlich arbiträr.◀116

116 ▶ Es scheint deutlich, dass das kartographische Zeichen in seinem Objektbezug im weitesten Sinne *arbiträr*, d.h. nicht ein-eindeutig motiviert sondern (weitestgehend) willkürlich und künstlich hergestellt ist. Hier greift die generelle Position de Saussures, die Sprache selbst als grundsätzlich zweigeteiltes System zu begreifen, als ein System zweier differenter Bedeutungskonstellationen. So betrachtet zerfällt Sprache zum einen in ein *Außen* (Syntagmatik), ein intersubjektives und konventionalisiertes Interagieren als codegestütztes Externalisieren von Bedeutung. Zum anderen hat Sprache aber eben auch nachvollziehbarerweise ein *Innen* (Assoziation), nämlich das nichtmateri-

nächst für alle kartographischen Darbietungsformen angenommen werden können, sind es aber vor allem die verbleibenden zwei Kriterien, die am speziellen Beispiel die Konturierung commonsensueller Formationen verständlich machen. Die von Geertz formulierte Praktischheit lässt sich auch deklinieren als eine emphatische Bezugnahme auf die Lebenspraxis,¹¹⁷ die im weitesten Sinne durch die Befriedigung des ereignisdramaturgischen Impetus der Karte (Stichwort: Deutsche Fahne) hergestellt wird und in diesem Sinne zu einem reduktionistischen Umgang mit komplexen Formationen anregt. Die Simplizität oder Dünnheit der kartographischen Argumentation liegt aber basal in ihrer ›einfachen‹, bzw. polaren Argumentation verborgen. Im Beispiel ist es (wie schon in der Beschäftigung mit den ideologischen Setzungen der Karten herausgearbeitet) die Idee der Grenze als Eindeutigkeit: Die Idee der Grenze ist letztlich in ihrer bipolaren Linearität eine generalisierende Argumentationsfigur, die dem zonalen Erleben der Differenz inkompatibel ist, und dem eigentlichen Ereignis eine reduktive und generalisierende Perspektive der Verflachung gegenüberstellt. Sämtliche dieser Perspektiven und Kategorisierungen rekurren aber nicht genuin auf die Karte selbst, sondern sind interdependent mit Wissensbeständen des kulturellen Wissens: eben, was es ›bedeutet‹ eine Fahne aufzurichten, eine Grenze zu ziehen oder sie zu überschreiten. Wir können einen Erzähler benennen (den Nachrichtensprecher als Barden im Fiskischen Sinne), ebenso wie sich ein Erzähltes benennen lässt, dass sich beispielsweise sehr leicht in die Whitesche Elemente von *plot* und *story* differenzieren lässt (1987). Im Beispiel zeichnet sich eine Dramaturgie ab, hier die Dramaturgie des Konflikts (Sieg des Guten über das Böse) oder der *last-minute-rescue*, ebenso wie Motive der läuternden Queste oder der Expedition ins Unbekannte, der Inbesitznahmen des Unbekannten und Missionierung des Barbarischen. Dies alles ist eingebettet in eine Erzählzeit, die – wiederum jenseits des Faktischen – ein Anfang und ein Ende hat. Im Beispiel vorgegeben durch die Dauer des Kosovokonflikt oder auch durch das historische deutsch-serbisch-koratisch-albanischen Verhältnis orientiert ist (und daher vielleicht auch eher über ein *open end* bzw. einen *cliffhanger* argumentiert). So verstanden ist eine Karte also Manifestation latenter commonsensueller Wissensbestände einer Gesellschaft oder Kultur.

elle innersubjektive Verhandeln von Bedeutung und Sinn (vgl. de Saussure 1967). »Die Sprache erscheint als eine gesellschaftliche Maschinerie, die die linearen Syntagmen im Außenraum mit der nicht-linearen Struktur der empirischen Gedächtnisse in eine regelhafte Verbindung bringt« (Winkler 1997, 29). Gerade eine solche Konturierung der Arbitrarität konturiert aber m.E. commonsensuellen Unmethodik, Natürlichkeit und Zugänglichkeit als Konstruktion intuitiven Umgehens mit Texten und Sprachformen vor allem unter der Perspektive der Produktion von subjektiver Bedeutung im Sinne eines Aneignens.

117 ► Zur Ausdifferenzierung der Geertz'schen Eigenschaften des *common sense* vgl. Müller-Funk (2002, 156).

Der *common sense* präsentiert die Dinge – so, als läge das, was sie sind, einfach in der Natur der Dinge. Ein Hauch von »wie denn sonst«, eine Nuance von »versteht sich« wird den Dingen beigelegt – aber hier nur ausgewählten, besonders herausgestrichenen Dingen (Geertz 1997, 277).

Erweitern wir die artefaktische Karte um den Kontext ihrer Präsentation, also die bardische Erzählung der Welt durch die Nachrichten, so wird das Narrativ Fernsehkartographie noch deutlicher. Das kartographische Moment im Kontext der Fernsehnachrichten kann im Rückgriff auf commonsensuale Strukturen und im Kontext eines bardischen-erzählenden Nachrichtenumfeldes in einem bestimmten Sinne auf andere Narrative und allegorisierende Formationen und Praktiken projiziert werden. Verstehen wir aktuelle Medienkartographien (zumindest im besprochenen Beispiel) als eine multiepistemische Aufschreibung von latenten und narrativen Wissensbeständen, die hochgradig in das Wissen ihrer Gesellschaft eingebunden sind und sie je Lektüre sowohl abrufft als auch stabilisiert – was läge näher als sie beispielsweise mit der Traditionslinie der Ebsdorfer Weltkarte zu parallelisieren? Denn im Kern geht es beiden Aufschreibesystemen darum, jenseits der Positionierung Wissensbestände zu artikulieren und zu stabilisieren.

Das Fernsehen, als bardisches und narratives Konstitutivum im Brennpunkt gesellschaftlicher Bedeutungszirkulationen, wird somit zu einem Ausgangspunkt bedeutungsproduktiver rezeptorischer *Artikulationen*. In einem weiten Verständnis des Begriffes (und seiner theoretischen Herkunft) konstituiert eine Artikulation eine Identität auf der Basis einer Differenz, und zwar nicht dauerhaft, sondern als temporäres Moment: »Artikulation, als nicht zwingende, momentane Schließung, wird so zu einem basalen Modus der Medienkonsumation insgesamt« (Angerer 2000, 107). So instantiiert sich in der Artikulation als In-Beziehung-Setzen einzelner Elemente eine diskursive Aufladung, innerhalb derer sich die aufeinander bezogenen Momente zu diskursiven Formationen potenzieren und verändern (Hall 1996a, 141). Vor allem aber das Kriterium der kurzfristigen und nicht stabilen Bedeutungskonstitution der Artikulation scheint als Anknüpfungspunkt zu den taktischen Gegenlesweisen angezeigt. Wenden wir dieses Konzept auf die Aneignung kartographischer Darbietung an, so scheint offensichtlich, dass in der gebräuchlichen Verwendung des Artikulationsbegriffs hier im Moment der Schließung durchaus die zu erwartenden hegemonialen Tendenzen zu beobachten sind. Weniger im Sinne der Herstellung repressiv-nationaler Politiken als vielmehr im Sinne der Stabilisierung commonsensualler, diskursiver Strukturen und Wertssysteme. Die Produktion der Positionierung geht so einher mit der Instantiierung des Nationalen (wie am Beispiel der Kosovo-Karten angedeutet), aber auch von Handlungsrelevanz und lokalen Identitäten (wie am Beispiel der Wetterkarten angedeutet). Die basale Funktion der dichotomischen Urmythen und oppositionellen Erzählungen, wie sie in den Wetterkarten mit Wulff dargestellt wurde, ver-

weist ja gerade auf ein Setting von Praktiken und Erzählungen, die in ihrer mythischen Verwurzelung über die hegemoniale Konstruktion beispielsweise nationalstaatlicher Geopolitiken hinauszielt, ganz in dem Sinne, dass das Wetter eben gerade keine Grenzen kennt, der Wind in sozialistischen Ländern durchaus »gen Westen« wehen konnte, aber eben auch, dass Ex-Jugoslawien immer noch (und wieder) als Urlaubsraum gelesen werden kann usw. So meine ich im Moment der kurzfristigen Schließung die Möglichkeiten des taktischen Eindringens in den Ort der hegemonialen Artikulation aufzeigen zu können. Aus der artikulatorischen und strategischen Erzählbarkeit generiert sich eine in Ansätzen taktische Lesbarkeit der Welt. Da sich diese Thesenbildung aber nun missdeuten ließe in eine potenzielle aktive Handlungsmächtigkeit des Subjektes im Sinne der Herstellung von Widerständigkeiten und ein Vermögen, sich gegen Diskurse und Dispositive, gegen hegemoniale und repressive Strukturen »zur Wehr« setzen zu können, scheinen wir die Reflexion dieser Aneignungsmöglichkeiten von kartographischen Repräsentationen dezidiert diskutieren zu müssen. Jenseits dieser narrativ-artikulatorischen Umfassbarkeit von animierten und statischen Karten ist es aber ein weiterer Punkt, der vor allem im Feld der Wetterkarten ins Augenmerk rückt: das Phänomen der digitalen und animierten Karte. Hier verdichtet sich augenscheinlich das Materialfeld in differenten Überschneidungen und Vermengungen zu einem Moment der analytischen Zugreifbarkeit hoher Relevanz.

DIGITALE KARTEN

Wenn wir uns der Kartographie im Fernsehen vertiefend nähern wollen, so gibt es zunächst zwei naheliegende Möglichkeiten die Beschreibung weiter zu verdichten. Karten im Fernsehen sind offensichtlich Medienkombinanten, das heißt ein Medium wurde in das andere überführt. Dass dieser Prozess des Medienwechsels selbst in Sinn und Bedeutung des Materials einwirkt, liegt nahe. Die Frage ist nun aber, wie – vor allem medientheoretisch – dieser Wechsel beschrieben werden kann. Grundsätzlich bietet die Theoriebildung zwei Möglichkeiten der Beschreibung an, nämlich den Übergang der Karten ins Fernsehen als intermediale Verschiebung anzusehen oder aber das Verschmelzen zweier Medien als das Entstehen eines Medienhybriden zu betrachten. Ziel dieser theoretischen Ausdifferenzierung ist weniger, fundamentale Postulate durch zu deklinieren. Vielmehr ist diese Darstellung der Überführung zweier Aufschreibesysteme ineinander dadurch motiviert, durch eine strukturelle Analyse einer dynamischen Übergangsbewegung bestimmte Spezifika des kartographischen Aufschreibesystemes benennbar und funktional darstellbar zu machen. In der Auseinandersetzung mit der Intermedialität – so die These – wird deutlich werden, inwieweit das Fernsehen sich funktional als Institution in die Aufschreibung integriert. Das Fernsehen wird im transmedialen Verschieben als eine eigene Stimme erkennbar. Unter der Prämisse der Hybridisierung wird vor allem das Zuschreibungsmoment ›des‹ Computers als Re-Instatiation von Transparenz erkennbar werden. Somit soll durch die Darstellung von Momenten des Medienwechsels vor allem die Struktur des medialisierten Aufschreibesystemes reflektiert werden, um den ›Stimmen des Dispositivs‹ näher zu kommen.

Intermedialität und Hybridität

Im Übergangsfeld zwischen Kartographie und Fernsehen positioniert sich ein weiteres und spezifisches Phänomenfeld, das uns für die Reflexion des Übergangs dienlich sein kann: die ›digitale Kartographie‹. Diese präsentiert sich als ein weit gestreutes Feld von Technologien, Apparaten und Inhalten zwischen hochspezialisierten Anwendersystemen und populären Darstellungen. Am besten lässt sich diese Bandbreite noch unter dem Schlagwort des *Geographical Information Systems* (GIS) oder *Geographical Visualisation Systems* (GVIS) subsumieren.

›GVIS‹ like ›map‹ is probably best viewed as a fuzzy (probably radial) category. Any attempts to place rigid bounds on the category will place artificial barriers between camps within the discipline. We will be better served by considering various maps,

map uses, and map production processes to be good or poor ›examples‹ of GVIS (MacEachren 1995, 357).

Verbindendes Element dieser Kategorie ist sicherlich die Koppelung ihrer Genese, Ästhetik und Pragmatik an den Computer. Der Computer als datenverarbeitendes und -speicherndes technisches System ermöglicht hierbei vor allem die Darstellung (zeitlich) dynamischer kartographischer Strukturen, was sowohl für topographische als auch thematische Karten neue Darstellungsformen ermöglicht. Wir werden uns im Weiteren noch dezidierter mit den Möglichkeiten und Problematiken des GIS auseinandersetzen. An dieser Stelle soll aber die formale Qualität des Systems GIS reflektiert werden. Denn naheliegender Weise kann auch das GIS als intermediales Übergangsphänomen oder als eine Hybridisierung aus den Medien ›Karte‹ und ›Computer‹ begriffen werden. Zweierlei scheint an dieser Perspektive reizvoll: Zum einen ermöglicht der Übergang der Kartographie in die digitale Datenverarbeitung die Analyse des Medienwechsels anhand eines schon ausgeführten Kriterien- und Bedeutungskataloges, zum anderen stellt sich dann der Übergang von Kartographie ins Fernsehen als ein nicht mehr ganz so eindeutiger Prozess dar. Denn es scheint deutlich, dass wir in diesem Zusammenhang dann von einer neuen Differenzierung für Kartographie und Fernsehen ausgehen müssen. Zum einen würden wir dann den Vorgang des Übergangs von ›konventioneller‹ Kartographie in das Medium Fernsehen zu reflektieren haben (beispielsweise in den klassischen Hintergrundkarten der Nachrichten), zum anderen aber auch den Übergang eines an sich schon intermedialen und/oder hybriden kartographischen Komplexes in den komplexen Medienverbund Fernsehen zu berücksichtigen haben (beispielsweise im Fall des Wetterfluges). Bevor wir uns aber nun mit dieser mehrfach aufgesplitterten Ebene des Übergangs konkret beschäftigen, gilt es zunächst, die (medien-) theoretischen Grundpositionen des Übergangsprozesses kurz darzustellen.

Als These möchte ich aber dennoch schon hier formulieren, dass ich die generellen Formen der Kartographie im Fernsehen in meiner Argumentation vorrangig als intermediale Verschiebungen, die Formen digitaler Kartographie jedoch in sich und in ihrem Übergang ins Fernsehen als Hybridisierungen begreifen möchte. Dabei geht es mir im speziellen Fall der digitalen ›Flüge‹ und Animationen weniger um ein medienkritisches Postulat einer ›Indizierung des Realen‹ o.ä. durch die digitalen Bilder, sondern um eine Darstellung des digitalen Datums als spezifischer medialer Form eigener Herkunft und Wirkung.

Nicht die Künstlichkeit der Bilder aus dem Rechner ist das Dilemma, sondern unser Verhältnis zu ihnen. Vielleicht ist die Angst vor totalem Wirklichkeitsverlust durch synthetische Bilder nur eine ohnmächtige Abwehrgeste gegenüber Auswirkungen einer noch unbegriffenen Kultur. Wir werden zu lernen haben, Bildsimulationen aller

Art als eine andere Art der Erscheinungsform von Wirklichkeit zu identifizieren (Wolf 1997, 13; zit. nach Meckel 1998b, 210).

Hybridkultur

Werden zwei Pflanzen, welche in einem oder mehreren Merkmalen konstant verschieden sind, durch Befruchtung verbunden, so gehen, wie zahlreiche Versuche beweisen, die gemeinsamen Merkmale unverändert auf die Hybriden und ihre Nachkommen über; je zwei differente hingegen vereinigen sich an der Hybride zu einem neuen Merkmal, welches gewöhnlich an den Nachkommen denselben Veränderungen unterworfen ist.

Georg Friedrich Mendel
Versuche über Pflanzenhybriden (1866)

Das einführende Zitat Mendels weist auf den essentiellen Schnittstellencharakter des Komplexes Hybridisierung **118** hin. Mit Mendel beginnt die Genetik, die in der Entschlüsselung des genetischen Codes des Menschen aktuell einen ihrer Höhepunkte findet und nicht unmaßgeblich an der Herausbildung einer gesellschaftlichen Sinnstruktur beteiligt ist. Und in diesem Kontext gewinnt die Hybridkultur als Erklärungsmuster für gesellschaftliche Verschmelzungen und Übergänge eine neue Bedeutung. Vermischung und Durchdringung von bisher als getrennt erlebten Erscheinungen, gesellschaftlichen, sozialen oder individuellen Sinn- und Erfahrungsebenen prägen eine nachmoderne Gesellschaft.

Hybridisierung soll Entwicklungen bezeichnen, in denen sich Formen kombinieren, die sich in unterschiedlichen Zeitdimensionen entwickelt haben. Hybridisierung hat in dieser Bedeutung als Gegenbegriff den Begriff der Modernisierung, wenn man unter Modernisierung einen linear verlaufenden Prozeß versteht (Schneider 1997, 14).

Entscheidend in dieser Perspektivierung der Hybridisierung der Kultur ist die Grundannahme, ein genuin progressives Verändern beschreiben zu wollen. Damit grenzt sich die Diskussion der ›neuen‹ Kulturalität – weitestgehend – von kulturpessimistischen Argumentationen ab. Diese als Hybridkulturalismus zu bezeichnende Denkungslinie arbeitet so uneinheitlich an einer Neudefinition des Kultur-

118 ► Die Etymologie des Wortes lässt sich einerseits ins Griechische zurückverfolgen („hochmütig, überheblich, übersteigert, vermessen“) andererseits aber auch auf die Verwendung als Fachterminus in Biologie und Chemie (1. Kombination von Materialien/Energien, 2. Vereinigung unterschiedlicher technischer Systeme auf einem Träger, 3. Effizienzsteigerung, 4. größere Komplexität), aber vor allem auch als (biologische) Begrifflichkeit der Vermischung und Kreuzung, der Misch- und Zwitterbildung, der Bastardierung, aber auch im sprachwissenschaftliche Sinne in der Zusammenziehung abgeleiteter Worte aus verschiedenen Sprachen verstehen (z.B. Auto-mobil ; griech. & lat.) (vgl. Duden - Das Fremdwörterbuch, 1982, 4. Aufl.).

begriffes selbst; Neudefinition dahingehend, eine archetypisch neue Sinnstrukturierung innerhalb gesellschaftlicher Prozesse darstellen zu wollen, die über die Erweiterung eines homogenen, einheitlichen Kulturbegriffes hinausgehend aktuelle Bedeutungsstrukturen im sozialen Gefüge nicht lediglich durch die Erweiterung eines bestehenden Begriffes linearisieren möchte, sondern genuin neue Mechanismen innerhalb des kulturellen Gefüges am Werk und in Zirkulation sieht. ◀119

Eine erste und generalisierende Umfassung der Hybriditätsdiskussion für die Medienwissenschaft findet sich bei Irmela Schneider (1997, 56ff). Sie definiert die Hybridisierung als Kulturphänomen, welches seit rund zwei Jahrzehnten zur Signatur unserer Kultur gehört und welches vor allem Prozesse der Effizienz- und Komplexitätssteigerung bezeichnet. Jenseits dieser im technologischen Bereich durchaus beobachtbaren Zuschreibung versteht sie Hybridisierung im Bereich der Medien-, Kunst- oder Kulturtheorie hauptsächlich metaphorisch. Da Hybridbildungen keine singulären Strukturen sind, sondern ihre ›Wurzeln‹ immer in disparaten Feldern zu haben scheinen, plädiert Schneider für eine grundsätzliche interdisziplinäre und heterogene Analyse hybrider Strukturen. Dass die Hybridisierung für die Medientheorie als dienliches Konzept erscheint, liegt nahe. Gerade Medientechniken neigen dazu, sich historisch und aktuell nicht singulär neu zu entwickeln, sondern ineinander zu verschmelzen und zu ›fusionieren‹. Die dabei entstehenden – teils hochkomplexen – intermedialen Überschneidungen und Überlagerungen gewinnen unter der Perspektive der Hybridkulturanalyse eine neue Bewertbarkeit. Vor allem der oftmals innewohnende Zusammenbruch klarer Grenzen in diesen Prozessen scheint durch eine Perspektive der progressiven Hybridisierung eine positive analytische Qualität zu gewinnen.

...die hybriden Formen von Fotografie und Film machen auf die Problematik der Unterscheidungen von öffentlich versus privat als strikt getrennte Bereiche aufmerksam, und Fernsehen wie auch Radio sind dann jene Medien, mit denen diese Unterscheidung an Wirkkraft zunehmend verliert. Die Unterscheidung bleibt zwar erhalten, aber sie verliert ihre strukturierende Funktion (Schneider 1997, 33).

119 ► Ich möchte diese kulturalistische Debatte nicht zu weit ausbreiten, auf zwei exemplarische Denkungslinien sein jedoch verweisen. Auf der einen Seite kann mit Wolfgang Welschs Begriff der »Transkulturalität« nachvollzogen werden, welche Erklärungsmuster in einer so definierten progressiven Hybridisierungsannahme evident werden. Welsch versteht einen neuen Kulturbegriff vor allem aus der Durchdringung von Mikro- und Makroebenen der gemeinschaftlich-sozialen Sinnstiftung heraus im Nexus zwischen Globalisierung und Partikularisierung konturiert. Das so etablierte Verständnis einer transkulturellen Gesellschaft steht in deutlicher Abgrenzung zu einem additiven multikulturalistischen Verständnis von gesellschaftlicher Sinnstiftung (Welsch 1997). Ein weiteres Beispielfeld exemplarischer Hybridisierungsansätze ist sicherlich die gesamte Gender-Debatte, in der ebenfalls durch die grundprinzipielle Entflechtung der Dichotomie des Sex- vom Gender-Begriff eine neue Art der Durchdringung gesellschaftlicher Zuschreibungen und Wertvorstellungen angeregt und analytisch dienlich gemacht wird. Als weiteres Beispiel würde sich hier ebenso die Postkolonialismusdebatte anbieten.

So ließe sich am Beispiel der Nutzung von Computer und Internet ausführen, wie aus einer genuin privaten Technik – dem Homecomputer – ein öffentliches, neues Medium wird, in dem der Computer selbst und bestehende Telekommunikationstechniken den Hybriden des Internet-Terminals, quasi als ›Schreibtischplattform‹ zur Welt synthetisieren. Dieses ›neue‹ Medium nun besteht zwar erkennbar aus den ›alten‹ Apparaten, transzendiert aber beispielsweise die Dichotomie von privatem und öffentlichem Medium (also Homecomputer vs. Telefonleitung/ Internetserver) zu einer hybriden Form der ›Transöffentlichkeit‹, nämlich des anonymisierten und in die Privatsphäre eingebundenen, gleichzeitig aber quasi-echtzeitlichen globalen Informierens. ◀120

Die Reflexion über die Hybridisierung als Strukturelement (medialer) Entwicklung ist aber keine explizit nach- oder postmoderne Entwicklung. Maßgeblich gilt es, zwei Theoretiker zu nennen, die sich bereits mit dem Topos des Hybriden auseinandergesetzt haben. Zum einen ist dies Michail M. Bachtin (1979a [1934]), namentlich sein Konzept der *Dialogizität*, auf das weiter unten noch dezidiert eingegangen werden soll, und zum anderen Herbert Marshall McLuhan (1992 [1964]). In *Understanding Media* widmet McLuhan der Hybridisierung ein Kapitel mit dem zweideutigen Titel *Energie aus Bastarden – Les Liaisons Dangereuses*. Grundsätzlich definiert auch McLuhan die Hybridisierung als die Kreuzung zweier Medien in einer Umbruchphase der Medienlandschaft. Solche Prozesse der Hybridisierung scheinen ihm nicht nur interessant, weil Kräfte und Energien freigesetzt werden, sondern auch, weil in diesen Prozessen die Eigenschaften der einzelnen Medien deutlich werden (vgl. auch Fabo 1997, 178f). McLuhan versteht die Hybridisierung aber als eine mediale Auseinandersetzung, als hochenergetische und vor allem auch subjektive Erkenntnisse produzierende, fast kriegerische Auseinandersetzung; in der medialen Wechselwirkung werden »Kernenergien« frei, ihre Auseinandersetzung gleicht einem »Bürgerkrieg« (McLuhan 1992, 65). Das Martialische des McLuhanschen Diktums erklärt sich – auch – aus seinem Medienbegriff, sind ihm Medien doch nichts anderes als Verlängerungen des Subjekts (*extension of men*) (ebd., 57ff), sind ihm Medien doch selbstbezügliche und selbstentleerte Botschaften (ebd., 17ff).

Es ist jetzt erklärt worden, daß Medien oder Ausweitungen des Menschen wirkende Kräfte sind, die ›geschehen‹ machen, aber nicht Kräfte, die ›bewußt‹ machen. Die Hybridisierung oder Verbindung dieser Kräfte bietet eine besonders günstige Gelegenheit, ihre strukturellen Komponenten und Eigenschaften zu erkennen (ebd., 65).

120 ►Wenngleich deutlich bleiben muss, daß eine so beschriebene Hybridisierung sich eben nur auf die Handlungsweise am Apparat bezieht und nicht generalisierend der gesamten dispositiven Anordnung zugeschrieben werden kann.

Die Grundidee der Hybridisierung bei McLuhan ist also, dass Medientechniken nicht neu erfunden, »neu ausgedacht« werden, sondern in ihrer Anlage schon strukturelle Bestandteile der Kultur sind, bereits »ausgeführt« sind (ebd. 67). ◀121 Exemplarisch führt er die Kreuzung von oraler und schriftlicher Kultur als eine der gewaltigsten Energiefreisetzungen in der Menschheitsgeschichte an. In der oralen Kultur spielt die Unterscheidung zwischen *Hören* und *Sehen* keine große Rolle (zum Beispiel in der *face-to-face*-Kommunikation) – Auge und Ohr sind zwar differenziert, aber nicht erweitert. Erst in der elektronischen Kultur kommt es zur Entdifferenzierung, zur Hybridisierung, und vor allem zur Externalisierung, was die Sinneswahrnehmungen betrifft – Auge und Ohr werden getrennt gedacht und getrennt ausgeweitet, zunächst, um sich der neuen Form der Textualität unter Betonung des Visuellen und der Vernachlässigung des Auditiven anzupassen, in logischer Fortschreibung des Textes in die informatorischen Medien aber mit dem Effekt der Hybridisierung zweier differenzierter Medien im neuen Feld des *Audiovisuellen*. Medien als Erweiterungen der Sinne schaffen also nicht nur neue Verhältnisse innerhalb unserer Sinnesempfindungen, sondern auch untereinander, wenn sie auf sich gegenseitig einwirken (ebd., 70) – wohlgemerkt immer unter der Prämisse, dass die Medien selbst die Botschaft sind. Entscheidend ist aber, dass in dieser Argumentation im Kontext der Erweiterungsprämisse Medien weniger als technische Extensionen, sondern vielmehr als veränderte Wahrnehmungstechnologien verstanden werden.

Betrachtet man diese Apparate nicht als Kommunikations-, sondern als Wahrnehmungstechnologie und damit nicht dominant als Werkzeuge eines erweiterten Wissenserwerbs, sondern als Medien einer Erfahrungs- und Bewußtseinserweiterung, bei der sprachlich kodierbare Semantik nur einen geringen Teilaspekt ausmacht, so gewinnt man eine Interpretationskategorie für Technik, bei der die Bedingungen der Wahrnehmung den Vorrang vor den potentiell möglichen Handlungen erhalten (Spangenberg 1991, 793).

Der ›Bastard‹ zweier Medien wird – mit McLuhan – somit zu einem Moment auch und vor allem subjektiver Wahrheit und Erkenntnis in der plötzlich nun nicht mehr »narzisstischen Narkose« (McLuhan 1992, 73) der Konsumation.

Der Augenblick der Verbindung von Medien ist ein Augenblick des Freiseins und der Erlösung vom üblichen Trancezustand und der Betäubung, die sie sonst unseren Sinnen aufzwingen (ebd.).

Nach dieser eher fundamentalen Beschreibung des Ineinander Gehens von Medien und Mediensystemen scheint aber eine differenziertere Auseinandersetzung mit

121 ► Es mag für die folgenden theoretischen Darlegungen dienlich erscheinen, wenn der Leser versucht, sie bereits im Hinblick auf beispielsweise animierte Wetterflüge mitzudenken.

dem strukturellen Prozess des Interagierens differenter medialer Formen angezeigt. Rein (wissenschafts-) historisch kann somit die Ausführung McLuhans vielleicht auch als ein möglicher Kristallisationspunkt einer in Etappen einsetzenden theoretischen Auseinandersetzung gewertet werden, der aber schon allein aufgrund seiner ›paradigmatischen‹ Setzung weit mehr ist als nur ein Anfangspunkt – wir werden im Verlauf der Diskussion feststellen können, dass letztendlich in McLuhans »energetischen Bastarden« durchaus eine Metapher hoher Treffsicherheit gefunden ist.

Kartographie im Fernsehen als Intermedialität

Wenn wir also über die intermedialen Übergänge zunächst von Karten ins Fernsehen sprechen wollen, so scheint sich meines Erachtens Intermedialität als einleuchtende Strukturbeschreibung anzubieten. ¹²² Denn vorrangig kann es nicht die Ästhetik sein, die hier als Übergangsmoment untersucht wird, sondern viel eher die Form des jeweiligen Medienmoments. Dies wird am Beispiel der Fernsehkartographie deutlich. Rein ästhetisch betrachtet scheinen sich (bis auf fernsehspezifische apparativ-technische Streuverluste und spezifische mediale Rezeptionsparameter) keine relevanten Differenzkategorien aufbauen zu lassen, die eine Analyse im Sinne der dezidierten Intermedialität rechtfertigen würden; eine Terminologie wie *Mixed Media* schiene hier sinnvoll zur Beschreibung. Auch eine rein funktionale Analyse würde sich darauf beschränken müssen, die ›pragmatischen‹ Verfahren beider Medien (bspw. Orientierung, Raumrepräsentation, Positionierung, hegemonale Didaktik etc.) als analog zu erklären und somit eine Intermedialität als synthetische Funktion zu postulieren. Kurz gesagt würde somit das Fernsehen nur als Distributor einer repräsentativen Funktion erkannt werden, Fernsehen somit als Mediator einer an sich funktional unveränderten Form verstanden werden. Ein ›neues‹ Medium hätte sich unter Verwendung ›alter‹ Medienformen und -strukturen etabliert. Verhandlungssache wäre somit die Frage, inwieweit dieses

122► Eine medientheoretische Präzisierung und Weiterführung dieses Gedankens findet sich am anschaulichsten in der *Intermedialitätsdebatte*, die ihrerseits als aus der *Intertextualitätsdebatte* hervorgegangen beschrieben werden kann. Grundsätzlich gewinnt der Ansatz der Intermedialität aktuell (und auch im Verlauf der in den letzten ca. 20 Jahren geführten Debatte) an Gewicht, nicht zuletzt aus der Erkenntnis heraus, dass Medien nicht für sich alleine stehen, sondern stets auch auf andere Medien bezogen sind. Seine erste ausführliche literaturwissenschaftliche Diskussion findet der theoretische Terminus der *Intermedialität* bei Hansen-Löve (1983) im Kontext der Intertextualitätsdebatte (vgl. Schröter 1998, 129). *Intermedia* allerdings ist ein bereits vorher (in Abgrenzung zum *Mixed Media*-Konzept) schon kursierender Begriff und ein theoretisches Konzept beispielsweise im Kontext der Fluxusbewegung. Die Ersterwähnung von Intermedialität kann bei Coleridge (1812) festgemacht werden (vgl. Müller 1994, 120).

neue Medium referentiell rückverweisend an das alte angekoppelt ist.¹²³ Ich meine jedoch, dass sich jenseits dieser Beschreibungsebene im Übergang zwischen den Medien eine tatsächliche diskursive Erweiterung verbirgt, die es zu benennen gilt – denn offensichtlich verändert sich im Übergang relativ basal eine kontextuelle Positionierung der jeweiligen Träger.

Wir haben speziell für das Umfeld der Karte in den Fernsehnachrichten eine verstärkte Divergenz in der artikulatorischen Schließung feststellen können. Konkret meint dies das Moment der Integration des kartographischen Blicks in eine stark narrativisierte ›Welt-Erzählung‹. Ich habe plausibel machen können, inwieweit die Karte als konstitutives Moment zur Instantiierung einer Haltung der ›Objektivitätskonstruktion‹, einer Erzählung der Welt und – in bestimmten Fällen – auch zur Wahrung der Transparenzillusion funktionalisiert werden kann. Dieses Moment kontextualisiert nun einerseits die Karte im Fernsehen, stiftet aber andererseits auch dem Medium Fernsehen eine bestimmte Sinnkonstante. Fragen wir nun nach dem Prozess des Übergangs, so wird der Begriff des Einflusses entscheidend: Das Fernsehen übernimmt nicht Standardmomente kartographischer Argumentation, sondern ›funktionalisiert‹ sie dahingehend, als das Mediensystem Fernsehen den Diskurs kartographischer Sinnstiftung an der Welt als Markierung eigener Sinnstiftung verwendet. Dies tut es aber in Differenz zur Welterzählung des tradierten Mediums Karte zur Rekonstitution einer ›eigenen‹ Welterzählung im Sinne der Referenzstiftung für das eigene Narrativeren. Bleiben wir am Beispiel der Referenzstiftung, so können wir beobachten, dass das spezifische kartographische Verfahren der Bezugnahme auf die Welt in die Verfahrensordnung des Fernsehens übernommen, gleichzeitig aber auch variiert wird. Erzählt die Karte von einer ›In-Relation-Setzung‹ ihres rezipierenden Subjekts zu einer instanziierten Wirklichkeit, also einer präexistent angenommenen Welt, so erzählt die Fernsehkarte weniger eine Relationierung von Rezipient zu Welt, sondern viel eher eine Relation von Subjekt zu Fernseher als primärem Konstituenten einer nicht länger präexistent gedachten sondern medial bezeugten Welt. Fragen wir in dieser Perspektivierung nach dem ›übertragenen Verfahren‹, so ist dies sicherlich die an Karten angekoppelte Aufforderung zur In-Bezug-Setzung, zur Positionierung oder eben zur Produktion von Positionierung. In der transmedialen Verschiebung der ›Produktionsanleitung‹ verschiebt sich also im Verfahren der Konstituente der (topographischen) Fixation von Relation.

123 ► Nicht zuletzt würde sich über eine solche Analyse auch wieder eine Argumentation der Mediengeschichtsschreibung etablieren, die das Voranschreiten der Medienentwicklung als ›lineares‹ Voranschreiten und deterministisches Weiterentwickeln einer Abfolge von Leitmedien verstehen würde. Dass eine solche Mediengeschichtsschreibung unterkomplex ist, eine Geschichtsschreibung im Singular betreibt (Winkler 1997, 15) oder funktionalistische Aspekte der Medienentwicklung zuungunsten kontextueller Sinnstrukturen vernachlässigt (Kriest 1998), ist mehrfach gezeigt worden.

Schröter (1998, 140) führt (unter Rückgriff auf Paech 1998 ◀124) zur transmedialen Intermedialität die Kategorie der *Homologie* ein, die mir sehr dienlich scheint, meine Argumentation zu stützen. Weniger auf den Stoizismus ◀125 als vielmehr auf die Biologie bezogen, bezeichnet die Homologie die Entsprechung und Übereinstimmung eines Objekts hinsichtlich struktureller und entwicklungsgeschichtlicher, nicht aber funktionaler Dimension. ◀126 Somit ließe sich die Frage nach *Gleichem* und *Unterschiedlichem* an die Kartographie bzw. die Medienkartographie in dem Sinne formulieren, was basale Strukturen und Entwicklungen einerseits und spezifische Funktionen andererseits der jeweiligen Formen darstellt. Unter der Perspektive des Homologen ist es dann sicherlich die Ebene der Kartographie als das Moment der Positionierung und Orientierung, die ins Hauptaugenmerk der Argumentation rückt. Somit wäre also die Frage nach den Kernmomenten der Positionierungsproduktion der jeweiligen Felder zu stellen. Für die Karte und ihre historische Variabilität habe ich eine generelle Ebene der relationalen In-Bezug-Setzung von Raum und Subjekt konstatiert. Diese Relation wurde als in ihrem Subjektbezogen hochgradig variabel beschrieben, beispielsweise in der Differenz zwischen zentralperspektivischer Ideologisierung des Raumes und der dadurch evozierten Subjektpositionierung im Gegensatz zur ›entsubjektivierten‹ Raumaufsicht. Als Repräsentation zeichnet sich eine Karte somit in der Divergenz zwischen externen und internen Momenten der Positionierung in einem weiten Sinne als eine Trope über den Raum aus, einem Raum, auf den sich das Subjekt in verschiedensten Weisen bezieht und durch die Karte bezogen wird, und der (über diskursive und hegemoniale Momente) am Sozialen ›leidet‹. Diese (hochverdichtete) Bestimmung der strukturellen und ›entwicklungsgeschichtlichen‹ Parameter sind (jenseits ihrer funktionalen, ästhetischen und synthetischen Verschiebungen) im Medienwechsel weiterhin kopräsent, sie stehen für das postulierte ›Gleiche‹. Das ›Verschiedene‹ dieser angenommenen Homologie zwischen Karten und Fernsehkarten ist aber meines Erachtens nach das Dazwischentreten des Mediums Fernsehen als ortlosem Diskurs. Wie an der Argumentation über die Vermittlung von Ortsidentität beziehungsweise globaler Identität anhand von Logos und Trailern exemplarisch gezeigt werden konnte, ist der Diskurs Fernsehen ein präsentenes Drittes in der Relationierung von Subjekt und Welt. Nicht eine vorgebliche Stärkung des hegemonialen Sprechens in den Karten oder eine

124 ▶ »Intermedialität als Differenz-Form des Dazwischen, daran lassen sich weiter Überlegungen anknüpfen« (Paech 1998, 16).

125 ▶ Im Stoizismus verweist das Homologie-Konzept auf die Theodizee-Lehre der »ewigen Wiederkehr des Gleichen« (vgl. Geyer 1978, 103).

126 ▶ So wäre beispielsweise die Schwimmblase des Fisches und die Lunge des Menschen homolog in dem Sinne, als sie funktional unterschiedlich definiert, aber entwicklungsgeschichtlich auf den gleichen Ursprung rückgeführt werden können. Für meine Verwendung des Begriffes muss allerdings deutlich sein, dass Homologie auch hier wieder nur als verdeutlichende Metapher, aber nicht für ein evolutionäres oder emergentes Argumentieren einsteht

verstärkte reduktiv-generalisierende Funktion innerhalb des ›graphisierenden‹ Feldes wäre also als Verschiebungskategorie analysierbar, sondern eine Strategie des Dazwischentretens. Die offene, arbiträre Trope wird zur verdichteten Erzählung des *bardic television*. Nicht länger mehr ist die Positionierung von Subjekt und Welt über die Repräsentation Karte im Moment der artikulatorischen Schließung anwesend. Vielmehr können wir eine (inkompatible) beidseitige In-Bezug-Setzung des Mediums selbst konstatieren. ›Das‹ Fernsehen sucht einen Ort und findet ihn im Dazwischentreten. Dass dabei mit grundsätzlichen Verschiebungen im Moment der Positionierung zu rechnen ist, scheint nur sinnfällige Konsequenz der Analyse dieses homolog-transmedialen Übergangs.

Ich hoffe, in dieser kurzen Skizze eine Andeutung davon gegeben zu haben, welche Kriterien, Formen und Verfahren tatsächlich evident für eine zu beschreibende Intermedialitätsformation zwischen Karte und Fernsehen sind. Es ist nicht die Frage nach der großen und vordergründigen Einflussnahme, dem Zitat oder der Strukturähnlichkeit. Diese sind jeweils zu benennen und als kompatibel zu klassifizieren. Hier von Intermedialität zu reden, würde das Kriterium des konstitutiven Übergangs zu einer banalen und schlicht komparatistischen Verfahrensweise degradieren. Vielmehr hoffe ich angedeutet zu haben, inwieweit eben gerade die nicht nur inhaltliche oder funktionale Betrachtung des Übergangsprozesses dazu angetan ist, tatsächliche mikrostrukturelle Verwerfungen aufzeigen zu können. Dabei geht es darum, einerseits den medialen Übergang zu benennen, andererseits auch die Verschiebungen der jeweiligen Systemplätze der ›Ausgangsmedien‹ zu berücksichtigen. Um dieser ›systemischen Verschiebung‹ näher zu kommen, möchte ich meine Diskussion im Folgenden auf ein signifikantes Feld der Fernshekarten konzentrieren: die digitalen Flüge, Kartenanimationen etc. Dabei sollen mehrere Erweiterungen und Öffnungen der Relationalität des Medienfeldes angedeutet werden, vorrangig in dem Sinne, nicht nach verschiedenen zu vergleichenden Ebenen des Mediensystems zu fragen, sondern die spezifischen Interrelationen zwischen den Medien (die »Differenz« Paechs) zu ergründen. Zum einen wird somit die Idee des Digitalen zu reflektieren sein, also ein weiterer (möglicher) Moment des transmedialen Interagierens o.ä., zum anderen werden wir uns in dieser Diskussion auch dem Ausgangspunkt der Fragestellung zuwenden, nämlich inwieweit die Frage nach den hybriden »energetischen Bastarden« gerechtfertigt scheint.

Digitale Kartographie als Hybridisierung

Bei der Diskussion von Kartographie im Fernsehen scheint ein Feld der Reflexion unabdingbar: nämlich das der digitalen Karten beziehungsweise der digitalen Bilder. Beide Bereiche prägen aktuell die theoretische und pragmatische Diskussion sowohl in der Kartographie als auch in der Medienwissenschaft. Scheint sich in der Kartographie eine Tendenz abzuzeichnen, die digitalisierte und animierte Kartographie als konsequente Weiterentwicklung und mögliche Vollendung einer im eigentlichen Gegenstand bereits inhärent angelegten Denkungsweise zu betrachten. Demgegenüber steht die Meinungsbildung im Bereich des öffentlichen und massenmedialen Bereichs weitaus divergenter dar. Hier lässt sich die Breite der Diskussion kaum mehr eingrenzen: von kulturpessimistischen Vermutungen des Abschiedes von den Bildern per se, dem Verlust des Auratischen und Authentischen bis hin zum techno-euphorischen Bejubeln eines evolutionären Schnittes in der Geschichte der Bilder reichen die Positionen. Es würde den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen, die gesamte Bandbreite beider Argumentationslinien darzustellen geschweige denn kritisch zu kommentieren. Im weitesten Sinne möchte ich mich also auf eine zweckdienliche Auswahl und Kommentierung einiger Positionen konzentrieren. Zweckdienlich in dem Sinne, als ich lediglich Argumente darstellen möchte, die ich in meiner eigenen umfassenderen Diskussion als flankierend und ergänzend empfinde. Insofern werden jedwede ›paradigmatische‹ Diskussionen ausgegrenzt werden, paradigmatisch in dem Sinne, als sie eine grundsätzliche Neudefinition des Referentialitätsstatus verhandeln, Wirklichkeitskonstruktionen durch eine neue mediale Technik verändert sehen oder gar den Zusammenbruch einer Seins-Ordnung.

Um die digitale Kartographie in einen Diskurs des digitalen Bildes einordnen zu können, gilt es, eine Definition des digitalen Bildes zu etablieren.◀127 Dabei sollen zunächst Positionen befragt werden, die dem Digitalen eine grundsätzlich ›neue‹ mediengeschichtliche und -definitiorische Potenz einräumen. Vorgeblich – so die Argumentation – definiere sich das digitale Bild durch zwei Haupteigenschaften: durch seine Referenzialität und durch seinen *Interface*-Charakter (exemplarisch: Weibel 1995). Das digitale Bild sei als Umsetzung eines Datenraumes zu verstehen, als eine Reduktion einer komplexen Beschreibungsvorschrift. Ein digi-

127 ► Da eine eigentliche Definition des digitalen Bildes nicht im Rahmen dieser Arbeit vorgenommen werden kann und soll, gilt es, eine Arbeitshypothese zu etablieren, die den Zielen der Arbeit gerecht wird. Größtes Manko einer medienphilosophischen Diskussion um das digitale Bild dürfte nach wie vor die mangelnde Klassifizierung des zu behandelnden Diskurses sein: Mit dem Schlagwort des *Digitalen* wird auf einen Schlag eine breite Palette von Ästhetiken und Mischformen behandelt, die so nicht kontingent sind. Inwieweit unterscheidet sich das digitale Bild des HomeComputers vom selben im Fernsehen distribuierten Bild? Ist ein digital bearbeitetes Bild in einer ähnlichen Referenzsituation wie ein komplett digital generiertes Bild? Welche signifikanten Unterschiede gibt es zwischen einem digitalen und einem analogen Schnitt, usw.?

tales Bild würde also auf der ersten Ebene nur eine Abbildung digitaler Daten darstellen. Erst auf einer zweiten Ebene wäre es (landläufigen Definitionen folgend) als eine Einschreibung in das Medium zu verstehen (exemplarisch Bolz 1994). Dabei habe es keine wie auch immer geartete Referenzialität, die mit ähnlichen Abbildungsvorschriften vergleichbar wäre. Während sich Photographie oder Film durch den Bezug zwischen Abgebildetem und Abbildendem beschreiben ließen, stelle das digitale Bild – so eine Krisendiskussion – eine vom technischen Bild differente Bilderform dar, da es, auf der Basis des digitalen Datums, nur in einem vagen referentiellen Bezug zu Objekten des subjektiven Wahrnehmungsraumes stehe (exemplarisch: Couchot 1991). Das seriell produzierte digitale Bild de-realisierere den vor-digitalen Referenzcharakter des Bildes – als Folge wird ein Status des Verlustes konstatiert:

Bis zum Einbruch der Elektronik bezogen sich Bilder auf ›nachprüfbare‹ Gegenstände. [...] Seitdem sie aber von den Kathoden des Bildschirms aufgezeichnet werden, destabilisieren sich Gegenstände, Kategorien, Kriterien und Normen. Gestern noch war das kollektive Gedächtnis angefüllt mit realen oder imaginären Materialien, die ein Gewicht besaßen und die jede Zivilisation auswählte, um sie festzuschreiben. Heute geschieht das durch ein sich herausbildendes flüchtiges Gedächtnis, das uns die neuen Medien aufzwingen. Das Langzeitgedächtnis von ehemals wird durch den Gedächtnisblitz des Aktuellen ersetzt (Rötzer 1991, 17).

Diese ›totemistische‹ Betrachtungsweise, die aus einem neuen Bilderstatus einen gesellschaftlichen Paradigmenwechsel mit implizierten Verlusten ableitet, kann in ihrer Wertung nicht geteilt werden. Ein »Verlust von Körperlichkeit« (Rötzer 1991,18), die »Präzession der Simulakra« (Baudrillard 1978, 7ff) oder die »Ästhetik des Verschwindens« (Virilio 1989, 48) tritt nach meiner Überzeugung nicht in der Rezeptionssituation einer medialen Form, sondern, wenn überhaupt, in der Veränderung einer gesellschaftlichen und sozialen Situation auf, für die das Medium lediglich einen exemplarischen Charakter besitzen kann. Eine weitere, medientheoretisch breit behandelte Eigenschaft der digitalen Bilder ist die ihnen innewohnende Geschwindigkeit, die jedoch nicht nur für das explizit digital generierte Bild besteht, sondern als Tendenz einer technologischen Fortschreibung betrachtet werden kann. Die Beschleunigung der Maschinen hat noch vor dem digitalen Bild die Augen für die abstrakte Konfiguration geöffnet.◀128 Beschleunigung kann aber in diesem Zusammenhang als generelles Kriterium einer sich verändernden Kommunikation und Wahrnehmung gewertet werden und weniger als spezifisch digitales Phänomen. Die Strategie, in der Argumentation über das digitale Bild

128 ▶ Exemplarisch hierfür steht das Musikvideo als Synthese aus Werbeästhetik, Surrealismus, Cartoon Experimentalfilm u.v.m. Das rhythmische Moment der Bildfolge wird durch eine kontingente Kette von Assoziationen dargestellt, in denen sich Bildelemente verwandeln, und nicht durch eine narrative, lineare Struktur.

Language is a Virus from outer Space

William S. Burroughs

generelle Beschreibungen sozialer und kultureller Veränderungen in das digitale Bild einzuschreiben, anstelle sie präzise in der neuen Bilderkategorie zu analysieren, scheint exemplarisch für die oben beschriebene Form medientheoretischer Kontextua-

lisierungen. Die neue Technik des Digitalen ist auch Wunschmaschine und Projektionsmedium insofern, als sie das Reale zu einer veränderbaren Größe macht (Rötzer 1991, 28). Der Rausch der Beschleunigung, **129** ob unreflektiert verherrlicht wie im (italienischen) Futurismus oder als drohendes Damoklesschwert einer kulturpessimistischen Medienkritik formuliert, erfordert aber einen dritten (Mittel) Weg der konkreten Verortung am medialen Phänomen. Insgesamt scheint eine medientheoretische Entzauberung des Totems digitales Bild angezeigt. **130** Darüber hinaus können die oben angeführten Argumentationen und Zuschreibungen auch als (widersprüchliche) Wunschkonstellationen jenseits einer dezidierten Analyse der tatsächlichen Medienlandschaft enttarnt werden. Hartmut Winkler (1997) führt in seiner Medien-theorie der Computer umfassend und einleuchtend vor Augen, inwieweit die ›gängige‹ Position des Digitalen als theoretische und soziale Projektionen auf eine bis dato wenig spezifizierte und verstreute Technologie zu betrachten sind, die, so seine These, auf eine grundsätzliche *Externalisierung der Sprache* rückzuführen sind (ebd., 331ff).

Das neue Medium verspricht, ein Grauen zu eliminieren. Das Grauen vor der Tatsache, daß Texte grundsätzlich auslegbar sind und ihr hermeneutischer Gehalt eben nie ›manifest‹. Der hermeneutische Gehalt – und zwar der ›gesamte‹ – soll aus seinem doppelten unheimlichen Sitz befreit werden, aus dem Dunkel der Köpfe und aus der Dispersion über die verschiedenen Individuen und Deutungen, und überführt werden in den luziden Außenraum, in dem er einer Deutung nicht mehr bedarf (ebd., 50).

Ob es nun die Momente der Speicherung im ›unendlichen Gedächtnis‹ des Mediums sind, die ›Abschaffung des Autoren‹ im Hypertext, die ›Referenzfreiheit‹ des digitalen Bildes, all dies verweist in Winklers Lesweise (nachvollziehbar) auf eine Wunschkonstellation der grundsätzlichen Elimination der Sprache und des Textes aus dem Medium. Speziell das Moment der Bildlichkeit aber (welches für unsere Diskussion digitaler Karten natürlich eine entscheidende Rolle spielt) wird von Winkler als Übergangsphänomen charakterisiert, als eine Kompromissbildung im

129► Dieser Beschleunigungsrausch findet vielleicht bei Virilios *Dromologie* (1980) seine stärkste reflektierte Beschreibung, zieht sich jedoch als Beschreibungskriterium für technische Innovation kontinuierlich durch eine philosophische Diskussion.

130► In einer dezidierten Kritik könnte der ›medieneuphorischen‹ Theoriebildung um die Netzmedien auch eine Strategie zur Abkehr von ideologiekritischen Ansätzen bzw. eine generelle Paradigmenbildungsarbeit gegen die kritische Theorie unterstellt werden (vgl. Diefenbach 1996).

Entstehen einer sich zunehmend verfestigenden medialen Konstellation. Dabei ist diese Kompromissbildung aber nicht in einer (mediengeschichtlichen) Bewegung zu verstehen, einer grundsätzlichen Angst vor der Arbitrarität der Zeichen die vereinfachende Funktion der vorgeblich direkt denotierbaren, angeblich nichthermeneutischen Referenz gegenüber zu stellen. Und so sieht Winkler die digitalen Bilder in derselben Diskurslinie wie die technischen Bilder.

Die technischen Bilder wählten die Flucht in die Ikonizität, die versprach, die Zeichen an die Welt zu ketten, ihr Schwirren zu begrenzen und der andrängenden Vergangenheit eine radikale Gegenwart entgegenzustellen (ebd. 215).

Insofern wäre die vorgebliche Entreferenzialisierung der digitalen Bilder nur wiederum als radikale Wunschprojektion unter Fortsetzung einer etablierten ›Verblendung der Bilder‹ zu lesen – und somit wäre auch angedeutet, warum das eigentlich aus dem Text (dem diskreten Zeichen) entstandene Medium zur Bildmächtigkeit getrieben wurde. »Der Bildcharakter selbst [...] ist den Rechnern vollständig unzugänglich« (ebd., 219). Dergestalt perspektiviert möchte ich mich nun den konkreten digitalen Bildern des kartographischen Feldes zuwenden und nach der Position des Computers innerhalb der Diskussion fragen. Die Positionen Winklers werden uns dabei begleiten und noch mehrmals aufgerufen werden.

Wesentlicher Neuerungspunkt einer digitalen Kartographie ist die interaktive (oder zumindest: reaktive) Qualität des Materials. Diese neugewonnenen Qualität, der statischen zweidimensionalen Darstellung hauptsächlich die Dimension von Temporalität (und in weitaus weniger gewichtigem Sinne die perspektivische Tiefendimension) hinzuzufügen, wird im Bereich der Geographie und Kartographie oftmals als ›kartographische Revolution‹ gefeiert. Mark Monmonier beispielsweise spricht davon, dass die interaktive Kartographie dem tradierten ›Schreiben über die Welt‹ eine radikale Erneuerung bringt. Die neue (vage bestimmbar als animierte, digitale, computerisierte und inter- bzw. reaktive) Kartographie wird – so Monmonier (1995, ix f) – dem Benutzer vor Augen führen, dass die ›papierene‹ Karte nur ein bestimmter von mehreren möglichen Blicken auf eine Raumsituation ist. Interaktive Kartographie wird von ihm somit zum epistemologischen Quantensprung erklärt. Vor der Bewertung der neugewonnenen Qualitäten muss aber zunächst eine Differenzierung stehen: Digitale Kartographie meint schließlich kein homogenes mediales Feld, sondern eine breite Schnittmenge von verschiedenen technischen Innovationen, medialen Weiterentwicklungen und bereits bekannten Strukturen und Funktionalismen. Zunächst ist eine digitale Karte eine Karte, so wie wir sie bis dato bereits bestimmt haben. Sie ist eine Abstraktion der Welt, die uns unsere Umgebung verstehen hilft. Ihr Zweck ist – verallgemeinernd gesprochen – die Kommunikation von Information. Die statische Papierkarte scheint dabei aufgrund ihrer innewohnenden generalisierenden, normatивierenden und reduktiven Eigenheiten nicht der beste Weg, die komplexe und dyna-

mische Welt abzubilden – die interaktive Karte verspricht zumindest einige der ›Mängel‹ der statischen Karte beheben zu können. Ebenso scheint sie angetan, die herstellerabhängige Generalisierung zu unterlaufen und sich den individuellen Bedürfnissen anzunähern (vgl. Peterson 1995, 49f).

Was genau sind aber nun die neuen Qualitäten, denen das Potenzial der ›revolutionären‹ Erneuerung der Kartographie zugesprochen wird? Grundsätzlich kann das weite Feld der digitalen Karten insofern zusammenfassend beschrieben werden, als allen gemein zu sein scheint, dass sie die Zeit als vierte Dimension mitdarzustellen angetan scheinen. Vor allem im Bereich der thematischen Karten stellt dies natürlich eine evidente Weiterentwicklung dar. War im ›vordigitalen‹ thematischen Kartographieren zur Darstellung der zeitlichen Veränderung nichträumlicher, aber an den Raum gebundener Kriterien zumeist eine umständliche Überlagerung der Karten oder gar die Darstellung in mehreren aufeinander bezogenen Kartensätzen nötig, so kann über animierte Datensätze die zeitliche Veränderung der Kriterien variabel (und gegebenenfalls rezipientenintendiert) verändert dargestellt werden. Augenfällig ist jedoch, dass diese Qualität auch über die ›technischen‹ Bilder bereits zu verwirklichen war: Eine kartographische Animation ist keine genuine Neuerung, die nur mittels eines Computers zu bewerkstelligen wäre. Eine weitere fundamentale Änderung ist sicherlich auch die Idee, gesamte (topographische oder thematische) Datensätze als Datenpaket dem Benutzer zugänglich zu machen, der letztlich selber das Interface bestimmt, zum Beispiel durch eine individuelle Konfigurierung von Maßstab, dargestellten Signaturen oder Farbgebungen etc. Eine weitere – allerdings schon nicht mehr vollständig als genuin kartographische Technik definierbare – Qualität ist sicherlich die Animation der geographischen oder kartographischen Daten. Vor allem aktuell populäre Satellitenbildatlanten oder kartographische Enzyklopädien etc. feiern den ›kartographischen Flug‹, also Formen der (pseudo-)dreidimensionalen Flugsimulation durch kartographische Datensätze als Durchbruch der Geographiedidaktik und rezipientenorientierten Wissensvermittlung (Peterson 1995, 51). Insgesamt scheint der Vorteil der neuen kartographischen Darstellungstechniken also in der Arbeit sowohl gegen die reduktiven Momente der innewohnenden Generalisierung als auch den dominanten Herstellungszusammenhängen (Autorenstatus) zu liegen. Eine Elimination des Autorenstatus an sich ist aber durch die Verlagerung des Gestaltungsbegriffes nicht zu erwarten. Auch eine digitale Animation, jenseits beispielsweise eines Wetterfluges im Fernsehen, der natürlich in keiner Weise durch eine veränderte Autorenposition gegenüber den zweidimensionalen Karten in seinem Kontext auffällt, wird in einem dominanten Herstellungszusammenhang geprägt. Getreu den Thesen Winklers jedoch würde sich auch in dieser Diskussion wiederum eine Wunschkonstellation des Digitalen bestimmen lassen, die von einer Selbstbestimmtheit der Bilder bzw. der Rezeption erzählt.

Die Bildgenerierung in der digitalen Kartographie kann als zweistufiger Prozess verstanden werden. Im *modeling* werden zumeist auf rein virtueller, also simulativ-modellhafter Ebene Objekte erzeugt und platziert, ihre Eigenschaften definiert und möglicherweise bildgebende Verfahren wie Beobachterstandpunkte oder Lichtquellen instantiiert. Erst das *rendering* ist dann der Prozess der Transformation einer virtuellen dreidimensionalen Szene auf ein zweidimensionales Ausgabemedium (meist geringerer ›Auflösungskraft‹) beziehungsweise in einer Interfacesituation (vgl. Müßig 1991, 258f). Gerade hier wird die Zweigeteiltheit des digitalen Prozesses offensichtlich. Ein erster Schritt im Prozess ist immer die Berechnung und Simulation, also die Abstraktion dezidierteter Attributenkonstellationen unter der Prämisse deterministischer, berechnender und standardisierter Anleitungen (Stachowiak 1975, 342). Darauf aufbauend findet dann erst eine Visualisierung des Simulationsoutputs statt. Dieser zweite Schritt darf aber in der Betrachtung und Analyse einer solchen Prozessualität keinesfalls mit dem ersten analog gesetzt werden. Die Etablierung eines Interfaces ist nicht zwingend notwendig oder dem ersten Schritt zwingend gleichberechtigt. In populären Diskursen wird der beigestellte Moment des visualisierenden Interfaces mit dem eigentlichen Prozess der Simulation verwechselt. Dieser Exkurs in die allgemeine Modelltheorie macht aber deutlich, dass sich der wissenschaftliche Simulationsbegriff maßgeblich von einem medientheoretischen oder auch populären Begriff der Simulation unterscheidet. Wissenschaftliche Simulation ist primär ein Verfahren der Komplexitätsreduktion und Verfügbarmachung im Sinne von Erkenntnisgewinnung, während sich ein populärer Simulationsbegriff vielleicht vage und vorläufig auf ein ›zur-scheinbaren-Existenz-bringen‹ verkürzen ließe.

Am Beispiel der Erstellung des Wetterfluges für die ARD-Nachrichten mit Hilfe des *TriVis*-Systems kann dieser zweigeteilte Prozess in seiner Vielschichtigkeit exemplarisch verdeutlicht werden. Zu Beginn des Verfahrens steht eine vielschichtige meteorologische Datenerfassung. Im konkreten Fall bedeutet dies, dass der Deutsche Wetterdienst die Oberfläche über dem Bundesgebiet bzw. über dessen Grenzen hinaus mit einem gedachten Gitter von dreidimensionalen Säulen mit 5 km Kantenlänge überzogen hat, für die in einem Intervall von 4 Minuten der jeweilig aktuelle Zustand des Wettergeschehens und die Interaktion zwischen den jeweiligen Beschreibungsräumen vorrangig über die Abfrage von Messstationen u.ä. ermittelt wird. Dabei werden zur Berechnung eines Schrittes etwa 109 Rechenoperationen benötigt, **131** die kontinuierlich ein räumlich dreidimensional erstrecktes und temporal dynamisches virtuelles Simulationsmodell in einem Großrechner bilden. Die Erstellung von Prognosen aus dem aktuellen Jetztzustand ist die eigentliche Aufgabe der Meteorologie; ein komplexes, mathematisch-physikalisches Unterfangen. Für den Deutschen Wetterdienst bedeutet dies, dass

131 ► Quelle: Deutscher Wetterdienst/Offenbach (DWD)

für die BRD im Vier-Minuten-Takt ein jeweils für 24 Stunden verlässliches und mit hoher Wahrscheinlichkeit gültiges Prognosemodell erstellt wird.◀**132** Aus diesem rein virtuellen Prognosemodell wird nun in einer direkten Umwandlung der Wetterflug beispielsweise der *TAGESTHEMEN* erstellt. Der eigentliche dynamische Datensatz wird zunächst ›gestoppt‹, also ein zeitliches Standbild extrahiert – vordergründig, um die Datenmenge zu reduzieren, aber auch um die kognitive Verstörung einer räumlichen und zeitlichen Dynamik zu umgehen – und mit einem reduzierten Landschaftsmodell kombiniert. Eine meteorologische Modellsimulation wird also mit einer topographischen Karte kombiniert. So entsteht eine dreidimensionale statische Simulation, aus der nun eine Perspektive, ein Blick, aber eben auch ein ›Durchflug‹ extrapolierbar ist. Archetypisch kombinieren sich hier Beschreibungsdaten und Bild-daten zu einer Gesamtsimulation (Friedrich/Kusch 1997, 105f) – Simulation allerdings nicht im Sinne einer postmodernen Medientheorie, sondern im Sinne der Modelltheorie als Verfahren der Prognoseleistung.

In Abgrenzung zur klassischen Kartographie zerfällt hier das eigentliche Sinnsystem Zeichen in die gegenseitigen, systeminternen Referenzobjekte von *Image Data* und *Descriptor Data*, im weitesten Sinne eine Differenzierung zwischen Beschreiben und Bedeuten, die entgegen der bisherigen Auffassung von kartographischer Kommunikation die Dichotomie von Leser und Zeichen im Trägermedium selbst anlegt und spiegelt. Diese Doppelung der Daten – eine ›semische Dialektik‹ – scheint die wesentlichste formale Neuerung der digitalen Kartographie.◀**133** Darüber hinaus wird aber am Beispiel auch deutlich, dass die behaupteten Neuerungen der digitalen Kartographie (neuer Autorenstatus, Rezipientenorientiertheit) nicht selbstverständlich, nicht absolut und letztlich auch nicht innovativ sind. Denn es erscheint offensichtlich, dass auch eine digitale Kartographie letztlich immer einen ›Autoren‹ oder ›Redakteur‹ hat, ebenso wie natürlich auch eine quantitative Erweiterung des verfügbaren Materials und die Etablierung stärker rezipientenorientierter Interface-Koppelungen nicht die Objektivierung der Repräsentation gewährleisten kann. Am Beispiel des *TriVis*-Systemes wird nun auch deutlich, dass in diesem Zusammenhang sogar mehr als nur eine ›kartenherstellende‹ Instanz am Entstehen der endgültigen Darstellungsform beteiligt ist, ebenso wie jedwede rezipientenorientierte Interaktivität (allerdings auch und zunächst medienbedingt) auf der Strecke bleibt. Noch einmal: die Signifikanz der Karte liegt augenfällig in der Tatsache, dass Karten Surrogate von Raum sind. Damit ist auch klar, dass jede Form der Karte

132▶ Jenseits dieses Zeitraumes fällt die Prognoseleistung allerdings rapide ab: Bei einer Vorhersage von über drei Tagen liegt die Wahrscheinlichkeit evident niedriger, und Prognosen über mehrere Wochen werden nach wie vor nicht auf der Basis von Rechenmodellen, sondern anhand von Erfahrungs- und Näherungswerten getroffen (Lamb 1994, 393).

133▶ Somit lässt sich diese Dialektik vielleicht auch im Sinne Winklers wiederum als ein Hinweis auf die versuchte Elimination des Arbiträren verstehen.

auf ein Apriori verweist: Egal, was man über ein Objekt oder einen Ort sagen kann, es ist klar, dass er einen Punkt (bzw. eine Ortungs-Lage) im Raum innehat. Insofern ist eine Karte »a basis for predictability« (Robinson/Petchenik 1976, 4). Es entsteht eine räumliche Beziehung zwischen Raum und Karte: zwar ist die Karte nicht ›der‹ Raum, aber eine Karte ist ebenso räumlich-territorial wie der Raum; eine Interdependenz, die im bereits erwähnten Borgesschen Paradoxon der selbst kartographierbaren Karte kulminiert.

Jedes Geoinformationssystem soll unter einem bestimmten Gesichtspunkt die reale Welt in Form eines Modells abbilden. Orientierten sich diese Modellvorstellungen lange Zeit an analogen Vorbildern, wie thematischen Karten und Statistiken, die auf räumlicher Ebene angesiedelt sind, so ist heute mehr das dynamische Verhalten eines Modells in Form von Zeitreihen und Rückkoppelungsmodellen in der Zeitebene von Interesse. Die Verbindung von Zeit und Raum führt schließlich zur strategischen oder Entscheidungsebene, auf der mit Hilfe von Simulationsverfahren Szenarien entwickelt werden können, die mögliche Risiken und Zusammenhänge modellhaft aufzeigen können (Müßig 1991, 270f).

So steht die Karte aber auch im Kontext einer Krise der Abstraktion des Raumes: es bedarf eines gewissen Abstraktionsvermögens, diese komplizierte Interaktion zwischen Karte und Raum zu begreifen und nutzbar zu machen.

Ein weiterer Punkt bleibt noch abschließend zu benennen, nämlich der durchaus relevante Punkt der Differenzierung von *Benutzerinterface* und schlichter Animation (vgl. Frank 1993). Am Beispiel des *TriVis*-Systems haben wir gesehen, dass es sich grundsätzlich um ein ›echtes‹ Interface handelt,¹³⁴ wohingegen andere digitale Kartographien letztlich nur Anleihen an der Ästhetik des Digitalen nehmen. Denn die weitaus (kosten- und zeit-) günstigere Methode zur Erstellung eines digitalen dynamischen Kartenbildes ist die schlichte Kombination zweier dreidimensionaler Datensätze zu einem statischen Modell, welches aber eben gerade nicht zwei oder mehr unterschiedliche Datensätze miteinander absolut in Verhältnis setzt, sondern sie nur gleichsam aufeinander abbildet.¹³⁵ Andere Wetterflüge bedienen sich lediglich eines vorhandenen topographischen Modells und setzen in dieses ausgewählte meteorologische Daten ein, die sich nach der vorher festgelegten ›Flugroute‹ und Perspektive orientieren – im weitesten Sinne ein Verfahren der Animation. Und eine Animation ließe sich letztlich definieren als eine graphi-

¹³⁴► Eine Tatsache, die letztlich auch den innovativen Charakter des – in Zusammenarbeit mit dem Fraunhofer Institutes erarbeiteten – *TriVis*-Systemes betont. Gerade die Entwicklung dieses ›Echtzeit-Interfaces zu einem virtuellen Datensatz zeichnet die – zumindest potenziellen – Möglichkeiten des Pilotprojektes *TriVis* aus.

¹³⁵► Demgegenüber wäre ein System wie *TriVis*, entgegen seiner landläufigen ästhetischen Konzeptualisierung beispielsweise durch die ARD auch in der Lage, eine starre Perspektive einzunehmen und das Wettergeschehen seit Beginn der Datenerfassung in beliebigem Tempo darzustellen.

sche Ausdrucksform, die sich in der Zeit ausdrückt (Peterson 1995, 48). Dabei bleibt vor allem zu unterscheiden in temporale und nicht-temporale Animationen. Entscheidendes Kriterium zur Differenzierung von Animation und Interface ist der vielleicht vage als vor-bildlicher Zustand bezeichnende Zustand des gesamten Modellationssystems: hier differenziert sich die temporale Dreidimensionalität des Interface-Bildes von der pseudodreidimensionalen, eingeschränkt temporalen Dimension der deterministischen Animation. Auch hier wiederum wird deutlich, inwieweit die tradierten Problemfelder der Kartographie – Reduktion bzw. Generalisierung – auch in den neuen Ästhetiken und Techniken wiederzufinden sind. Pointe dieser Unterscheidung ist aber, dass sie für die Frage nach den Fernsehkarten völlig irrelevant ist. Denn aus dem echten Interface des *TriVis*-Systems wird tradiert eine bestimmte Visualisierungsform exportiert und in ihrer Umformung als Teil des Fernsehbildes im *flow* ihrer grundsätzlichen Eigenschaften beraubt. Das dynamische Interface muss dem »starr« Medium Fernsehen eine Animation liefern, um Kompatibilität herzustellen, muss sich also letztlich unterkomplex machen und reduzieren, um anschlussfähig zu werden. Ich meine dies nicht in einem Sinne der Medienhierarchie (das digitale Interface als »weiterentwickeltes« emergent-höherstehendes Mediensystem), sondern im Sinne einer grundsätzlichen Verschmelzung oder Hybridisierung. Auch wenn das Fernsehen tendenziell eben kein »Interface«-Medium, sondern ein »Animations«-Medium darstellt, so scheint mir der »Verlust« im digitalen Wetterflug vielmehr ein Hinweis auf die energetischen Freisetzungen der Verschmelzung. Wir werden aber zur Reflexion dieses Prozesses noch etwas exakter differenzieren müssen.

Der Gesamtbereich der oben dargestellten kartographisch-technischen Innovationen, also die Verlagerung der »klassischen«, papierenen Kartographie in den Bereich der digitalen Datenverarbeitung, in den Computer als »Träger«-Medium lässt sich ebenfalls als Hybridisierung darstellen. Getreu des getroffenen Verständnis von Hybridisierung ist mit dem Entstehen eines »eigenständigen« Medienkombinanten zu rechnen, der sich nicht als Addition der Ursprungskriterien begreifen lässt. Das Zusammengehen der Medien Computer und Kartographie kann nicht nur durch das Ergebnis der Computerkarten beschrieben werden. Eine Möglichkeit, den hier konkret entstandenen Hybriden zu umfassen, wäre, ihn unter dem schon erwähnten Schlagwort des *Geographical Information Systems* (GIS) zu verhandeln. Dieser Begriff umfasst eben nicht nur die »Oberflächenästhetik« (wie z.B. visuelle Dynamik, Interfacecharakter etc.), sondern auch die aneignungsrelevanten Novitäten veränderter kommunikativer Strukturen. Wesentlichste Beschreibungskriterien des GIS wären (aus geographisch-kartographischer Perspektive) die Kombination verschiedenartiger Informationscluster. Wenden wir uns zunächst der eher pragmatischen Orientiertheit des GIS zu und befragen es nach seiner Hinwendung zum Rezipienten. GIS-Formen finden überall dort Einsatz, wo Entscheidungen über räumliche Gegebenheiten getroffen

werden müssen und wo die Ergebnisse der Entscheidungen räumliche Konsequenzen haben. GIS-Formen managen Input, lagern und analysieren Daten und präsentieren Informationen in Bezug auf geographischen Raum. Ihre differenten Anwendungen reichen von Katasteraufgaben über lokale Rauminformationssynthese bis hin zu strategischen Analysen (vgl. Frank 1993). Ein weiterer Vorteil des GIS ist die Zusammenfassung bis dato unterschiedlicher Organisationen und Ebenen der Datenerfassung desselben Raumausschnittes über bestimmte Zeitspannen hinweg. Der immer wieder betonte entscheidende Novitätsbonus des GIS ist aber die Temporalität seiner Funktion (ebd., 5). Das GIS verwaltet seine Daten auf zwei grundsätzliche Weisen: einerseits als Raster von Objektclustern im Raum über diskrete, dreifaktorielle Daten ($f=x, y, z$) beschrieben und andererseits in Kombination als Lagebeziehung in einem raumzeitlichen Vektorensystem der Ausdehnung. Ein räumliches Objekt wird so über seine Grenzen, seine relative Lage und nichträumliche Zuschreibungen in der Zeit definiert. Ebenso kann in eher bildorientierte GIS-Systeme unterschieden werden (Bsp. Satellitenbilder) oder in layer-orientierte GIS (verschiedenen Plankarten desselben Gebiets). Die Schwierigkeit eines GIS ist die Vielfältigkeit seines Dateninputs aus differenten Quellen: es muss immer überprüft werden, ob differente Datensätze Kompatibilität aufweisen (Frank 1993, 13).

Dieses Verfahren wird zurecht (medienkritisch) auf eine vorgebliche Darstellung von Ursache-Wirkungsrelationen abzielend charakterisiert (vgl. Barwinski/ Steinborn 1995). Dass diese Kombination verschiedener Textklassen dabei nicht automatisch zu einer so unterstellten Kausalitätsfunktion führt, zeigt die quantitativ hohe Verwendung von Satellitenbilddaten. Diese scheinen sich schon deshalb gut in das Konzept des GIS zu integrieren, da sie ja qua Herkunft schon digital vorliegen. Darüber hinaus sind Satellitenbilder als Luftaufnahme durch ihre Periodik (also den immer wiederkehrenden Überflug), ihre Multispektralität (Kombination verschiedener mess- und bildgebender Verfahren in ein und demselben oder in mehreren Satelliten), ihre stereographische Abbildungsmöglichkeit und nicht zuletzt durch ihren größeren Bildausschnitt gängigen Luftaufnahmen überlegen. **136** (ebd., 93f). Mit dem zugrundeliegenden digitalen Datum aber impliziert die Technik des Satellitenbildes jenseits ihres Vorteils der Kompatibilität auch ihre größte Schwäche. Denn durch die Distinktion des Datums ist jedwede Visualisierung der Daten auch immer reine Interpretation. **137** Aus einem Messwertsatz ein Bild zu

136 ▶ Letztlich sind sie überraschenderweise auch um ein fünf- bis zehnfaches billiger als Luftaufnahmen. Ihr größtes Manko ist allerdings ihre (noch) vergleichsweise geringe Auflösung zumindest im zivilen Bereich. (Dyring 1992)

137 ▶ Am Beispiel der METEOSAT-Satelliten lässt sich dies verdeutlichen. Drei Datensätze, ein visuelles Scanning, eine Infrarotabtastung und eine Wasserdampf /Wärmeabstrahlungsmessung [water vapor] werden hier zyklisch ermittelt. Um die Übertragung dieser Daten rein quantitativ zu limitieren, werden diese in einem ersten Reduktionsschritt auf eine skalare Spanne von 0 (keine Strahlung)

formen oder zu interpretieren, ist somit ein fast größerer reduktiver und generalisierender Akt als der, welcher der eigentlichen Kartographie zugrunde liegt. Diese Generalisierung scheint nicht mehr nur eine der Auswahl und Unterdrückung von Attributen oder der diskursiv-interpretatorischen Autorenhaftigkeit zu sein. **138** Hier tritt eine Generalisierung des semiotischen Materials mit ins Spiel, die jedwede vordergründige Kausalität des GIS grundsätzlich unterminiert. Auf einen weiteren Punkt sei an dieser Stelle noch verweisen: Auswahl als Generalisierung meint auch eine Wahl der Perspektive. Und dies nicht nur im Sinne einer Abbildungsvorschrift, sondern ebenso im Sinne einer epistemologischen Haltung zur Welt.

The ›eyes‹ made available in modern technological sciences shatter any idea of passive vision, these prosthetic devices show us that all eyes, including our own organic ones, are active perceptual systems, building in translations and specific ways of seeing, that is, ways of life (Haraway 1998, 193).

Durch die Dominanz des Satellitenbildes im GIS verstärkt sich natürlich ebenso der dispositive Zug des Blickes als Grundlage der Kartenherstellung. Nicht nur eine Dominanz des Raumblickes (zu Ungunsten des Landschaftsblickes – wohlgermerkt jenseits der Ästhetik oder der Perspektive) wird hier evident. Das ›Urbild‹ prägt sich (nicht nur auf seiner apparativen Ebene) in die Visualisierung ein. Der Satellitenblick beinhaltet den Blick auf den blauen Planeten als voyeuristische und umgekehrt panoptistische Blickstrategie ebenso, wie sich Allmachtsphantasien miteinschreiben.

Grundsätzlich konstatiert das GIS seine besondere Koppelbarkeit an die menschliche räumliche Perception bzw. die Bildung räumlicher Repräsentationen. Peterson (1995) führt diese strukturelle Koppelbarkeit soweit, die Analogie des GIS mit dem kognitiven *Human Geographical Information System* (HGIS) zu konstatieren. Demnach würden sich Analogien finden lassen in der getrennten Konzeptualisierung und Verarbeitung von *image data* und *descriptor data* ebenso wie in der getrennten Verhandbarkeit von Hard- und Software (als menschliches Analogon: die Trennung in Sensorik und Kognition) sowie in der Trennung zwischen bildlichen und nicht-bildlichen Elementen der Konzeptualisierung. Als eklatanten Unterschied muss allerdings auch Peterson bei aller Euphorie die Differenz der Dy-

bis 255 (maximal messbare Strahlung) diskretiert. Aus den so übermittelten Datensätzen entsteht nun ein gerasterter synthetisierter Datensatz, aus dem sich eine Visualisierung gewinnen lässt. Diese muss allerdings in einem letzten Schritt noch koloriert werden, um zu dem Meteosat-Bild der Fernsehnachrichten zu werden, das dem Rezipienten geläufig ist (Quelle: *Das Wetter – eine multimediale Entdeckungsreise*, CD-Rom (1997) hrsg. von WNI meteo consult/esa). In diesem Prozess der ›Bildgewinnung‹ wird nicht nur das reduktive und interpretatorische Moment der Satellitenbildherstellung deutlich, sondern auch das Moment der *Verdichtung*, mit dem wir uns weiter unten noch zu beschäftigen haben werden.

138 ▶ Vgl. hierzu auch die Ausführungen der *Allgemeinene Modellthorie* (Stachowiak 1973, 196ff)

namik des menschlichen Systems im Gegensatz zur Passivität und Exaktheit des Computers – also eine Trennung in Statistik und Intuition – zugeben (vgl. Peterson 1995, 26). Gegen diese ›naive‹ Lesweise setzt beispielsweise Frank (1993) die kritische Frage nach der mentalen Koppelbarkeit des GIS mit der menschlichen Perzeption. Seiner Wahrnehmung nach haben sich GIS und Computer zusammen schnell entwickelt. Aus dieser techniksoziologischen Perspektive der rasenden Innovation zeigt sich Frank nicht verwundert, dass der humane, menschliche Aspekt des Systems in seiner Entwicklung unterrepräsentiert geblieben sei. Wie jedes Expertensystem müsse sich auch ein GIS auf seine (perzeptionelle und kognitive) Benutzbarkeit hinterfragen lassen (ebd., 11ff). **139** Die Interaktion zwischen Subjekt und GIS ist nicht nur von bestimmten physischen Settings abhängig, sondern eben auch von kognitiven Fertigkeiten, wie beispielsweise Informationsverarbeitung, Aufmerksamkeit, Verstehen, Kategorisierungsvermögen, Erinnerung und Vergessen (Turk 1993, 17). So geht im GIS, im Gegensatz zum rein digitalen Kartographieren, der ›Entscheidungsprozess‹ in wesentlichen Momenten auf das Subjekt in Interaktion über und liegt weniger im Medium selbst (ebd., 15). Insofern wird für die Interaktion mit einem GIS die Benutzeranleitung durch das System, konkret die sinnvolle und operable Bildung von mentalen Modellen am System durch den Nutzer eminent wichtig. So unterliegt die Nutzung eines GIS denselben Problemen wie generell die Nutzung eines Computers: Das im weitesten Sinne interagierende Subjekt kann nur so gut mit dem – hochkomplexen – System umgehen, wie das System als mentales Modell operationalisierbar ist (vgl. Dutke 1994, 82ff). Jenseits dieses generellen Operationalisierungsproblems des Mediums (Computer) tritt dann zusätzlich die spezifische Operationalisierung des GIS-Systems selbst (Nyerges 1993, S.40). Grundprinzipiell lässt sich (neben verschiedenen differentiellen Interpretationsansätzen zur Modellbildung) davon ausgehen, dass in der User-GIS-Interaktion sowohl Modelle der Mensch-Computer-Interaktion als auch grundsätzliche Modelle bezüglich des Raumverständnisses und der Raumorientierung relevant für die Produktion von Bedeutung sind.

Aus dieser operationalen Schnittmenge wird in bestimmten Ansätzen von einer grundsätzlichen Strukturkompatibilität zwischen GIS und kognitiven mentalen Schemata (und kognitiven Karten) ausgegangen (exemplarisch: Peterson 1987). Sicherlich sind mentale Bilder ein wichtiger Teil der Kognition. Interne Formationen sind im weitesten Sinne strukturell und funktional ähnlich wie Karten und werden vielleicht benutzt, um Fragen zu beantworten, die aus Karten entstehen. Eine (euphorische) Prognose der absoluten Kompatibilität zwischen den mentalen Bildern als eigentlicher *Idee* der Kartographie und der kartographischen Kommunikation und den GIS-Repräsentationen als Auflösung der Generalisierungs- und

139 ► Frank weist pragmatisch darauf hin, dass aktuell die Schulung eines GIS-Users ebenso teuer ist wie das System selbst (Frank 1993, 12f).

Reduktionsproblematik (ebd. 39f) muss aber abgelehnt werden.◀140 Es bedarf nicht des Rückgriffs auf die dezidierte Darstellung der schematagestützten Kognition oder den Ausführungen zur Variabilität der Modellbildung, um die Schwierigkeit dieser Analogsetzung zu benennen: Grundsätzlich bleibt ein mentales Konzept oder eine mentale Karte subjektiv-individual und somit immer nur eingeschränkt kompatibel zu einem diskursiven Aufschreibesystem, egal welcher Qualitäten.◀141 Auch diese letzte stark vereinfachende Argumentation, die sicherlich in einem ähnlichen totemistischen Apparatediskurs anzusiedeln ist, wie er am Beispiel medien-theoretischer Positionen zum digitalen Bild selbst weiter oben schon besprochen wurde, weist uns auf ein grundsätzliches Feld der (Über) Bewertung des GIS-Gedankens. In verschiedenen Positionen und Beschreibungen wird das Feld des GIS als apparativer und systemischer Überschneidung aus Computer und Kartographie reduktiv gefasst. Im Kontext einer ›Zugewinnfunktion‹ im Sinne der Temporalisierung der Karten und gesteigerten reaktiven Zugriffsmöglichkeiten werden die generellen Möglichkeiten des Systems überbewertet. Dem GIS werden Kausalitäten, Wirkungsrelationen, Verdichtungen und Determinismus unterstellt, die so zumindest diskutabel sind, jedoch diskursiv (im Sinne einer generellen Debatte des digitalen Bildes) eine Auflösung der Generalisierung und der Reduktion suggerieren, die sich in die Bewertung der GIS-Bilder mit einschreiben. Ob wir nun die unterstellte kausale Referenzialität zwischen apparativem Bild (Satellit) und Benutzerschnittstelle (Computer als strukturkompatiblem System zum digitalen Datum) als reduktiv und deterministisch betrachtet haben oder die unterstellte intuitive Relationalität zwischen kognitiver und apparativer Repräsentation als reduktive Kausalität erkannt haben – all diese Zuschreibungen scheinen eine Deterministik des GIS zu unterstellen, die im generellen Verständnis der Koppelung von Repräsentation an die ›tatsächliche‹ Welt auf eine Auflösung des ›kritischen Bildlichkeitsstatus‹ verweisen.◀142 Aber auch diese Argumentation mutet vertraut an

140► Die interessanteste Frage an die Forschung zur Konstruktion mentaler Karten mag die Frage nach der Evaluation der Bildqualitäten von Karten sein. Noch interessanter ist allerdings das Zusammenspiel von nicht-bildlichen Informationen in Karten (diskursiv-propositionale Informationen) und deren Umsetzung in ein mentales Bild resp. mentales Konstrukt. Da aber der Begriff der Bildlichkeit mentaler Verarbeitung umstritten und kritisch zu bewerten ist, soll die Ebene der mentalen Bildlichkeit hier ausgespart bleiben (vgl. Rehkämper 1995).

141► Im übernächsten Kapitel soll vertiefend auf die Konturierung der Mentalen Modelle eingegangen werden – dann sollen auch die Spezifika der subjektiv-kognitiven Aufschreibung vertiefend beleuchtet werden.

142► Natürlich ist auch das Aufschreibesystem Computer als Träger ›des‹ Digitalen letztlich als reduktiv zu erkennen. Der Wunschkonstellation des Computers als unendlichem Speichermedium, als externalisiertem Weltgedächtnis (vgl. Winkler 1997, 81ff) steht eine Pragmatik des Speicherns als durchaus reduzierendem Verfahren gegenüber. Eine Betrachtung des Speicherns als apparativer Funktion des Mediums Computer zeigt, dass Datenverdichtungen, Umformatierung oder Trägerwechsel durchaus Momente der Reduktion und des Verlustes ursprünglicher Qualitäten darstellen (vgl. Manovich 1995, 61), ebenso wie die Externalisierung auf digitale Speicher ebenso wenig die

und ist an dieser Stelle schnell widerlegt. Das GIS ist, wie jede Karte, ein Bild der Welt, eine Repräsentation konzeptualisierter Wirklichkeit. Letztlich müssen GIS-Visualisierungen sogar alleine schon deswegen als komplexere Zusammenhänge in-deterministischer Relationen gelten, da in das Feld der Ausdruckssysteme, im Gegensatz zur traditionellen Kartographie, ein zusätzliches System, nämlich das Digitale, tritt, und mit den vorhandenen Systembereichen (Welt, Graphik/externe Repräsentation, mentale Konzepte) interagiert (vgl. Nyerges 1993, 45f).

Entgegen dieser nichtdeterministischen Fundierung des GIS und seiner nachweisbar kaum veränderten ›Bildlichkeit‹ (im Sinne der Koppelung von Objekt und Subjekt über die Repräsentation) etabliert sich aber meines Empfindens ein Diskurs (vor allem im Sinne eines *common sense*), der den GIS-Repräsentationen in hohem Maße die Kraft der Auflösung des problematischen Abbildungsbegriffes unterstellt. Die Idee des Determinismus prädisponiert die Bilder des GIS, macht sie so zu aufgeladenen Bildern nicht nur im Sinne des Repräsentationsstatus, sondern auch im Sinne eines grundsätzlichen Neubewertens der epistemologischen Fundierung der Subjekt-Welt-Koppelung über Karten oder kartographische Formen. Nicht zuletzt kann auf dieser Ebene eines unterstellten Diskurses der Bewertung einer medialen Form die aktuelle Erscheinung der digitalen kartographischen Simulationen im Fernsehen ähnlich beurteilt werden wie die generelle Oberfläche rechnergenerierter Bilder. Die Ästhetik des Virtuellen scheint sich epistemologisch durch den Wunsch zur Kausalitätsstiftung und ästhetisch durch den Wunsch zur Animation (im Sinne der zugewonnenen Temporalität des GIS) zu bestimmen. Fraglich bleibt, ob dies als Abgrenzung oder Übersteigerung der Fernsehoberfläche zu werten ist (vgl. Emele 1997). Offensichtlich scheint jedoch, dass die Übernahme dieser Oberfläche dergestalt angelegt ist, die Argumentationsfigur des Computers und des ›Digitalen‹ in Präsenz zu setzen. Durch die dezidierte Übernahme einer Ästhetik und Argumentation des Computers im ›Hausgebrauch‹, also die Flugästhetik, die *Point of View*-Perspektive, bedient sich der Kartenflug eines eingeübten Symbolsystems von Videospiele und Computergraphik. ›Das Digitale‹ wird nicht in Formensprache und Argumentationsstruktur des Fernsehens überführt, sondern als ›Zitierung‹ ausgestellt. Die Animation selbst, also die ›Bewegung im Künstlichen‹ scheint signifikantes Merkmal dieser Zitierung zu sein.

Bis heute scheint für die Ästhetik von Computerrekonstruktion bedingungslose Animation gefordert (ebd., 192).

Verkürzend könnte die Debatte um die digitalen Kartographien ähnlich wie die generelle Digitaldebatte aber auf den – polemischen – Grund gebracht werden, dass diese Bildformen argumentativ als *deus ex machina* funktionalisiert werden,

unterstellte Dauerhaftigkeit einlösen kann, sondern in ähnlichem Maße dem Verfall und der Unlesbarkeit anheimfällt wie analoge Speichermedien (Süle 1994.)

deren spezifische Ästhetik und apparative Abstammung eine Eindeutigkeit (im Sinne einer Objektivitätskonstellation) suggerieren soll, die den tatsächlichen Archäologie der Repräsentationen meist nicht gerecht werden. Dass diese (kulturkritische) Argumentation eine gewisse Unterkomplexität aufweist, muss nicht weiter diskutiert werden. Sie führt uns als Ansatz zu einer eigentlichen Konturierung zweier Thesen in Bezug auf den Einsatz von animierten Kartographie im Fernsehen. Einerseits meine ich, an diesen Visualisierungsformen eine Re-Institutionalisierung der Transparenzillusion diskutieren zu können, zum anderen meine ich, hier einen dezidierten Kernpunkt der Hybridisierung im Sinne des Ineinander Gehens der Diskurse von Fernsehen und Computer diskutieren zu können.

Wenn ich in der Übernahme des Zuschreibungsfelds des GIS ins Fernsehen eine Re-Instantiierung der Transparenzillusion behaupte, dann nicht in dem Sinne, als ich diese Bilderform der Wetterkartenflüge, geographischen Bezugnahmen oder Landschaftsanimationen als graphisch-ästhetisch derartig ›perfekt‹ verstehe, dass ich den Illusionsbruch, wie er mit Winkler (1992a) anhand der Graphisierung des Fernsehens besprochen wurde, als aufgehoben betrachte. Eigentliches Kriterium dieser Bewertung ist der vorgebliche deterministische Geschlossenheitsanspruch, die Referenzialität von Bildsimulation zu Weltobjekt, wie wir sie als (kommensensuale) Diskursivierung in der Bewertung des Projektes GIS besprochen und als parallel zur generellen ›digitalen‹ Diskussion benannt haben. Das Zusammengehen von GIS und Fernsehen im Bild des animierten digitalen Fluges (mit dem wir uns zur Bestärkung dieser These im Anschluss zu beschäftigen haben werden) versteht sich somit bei weitem nicht als Einübung eines neuen Mediensystems. Ebenso wenig ist es nur die Übernahme oder Zitierung einer spezifischen Oberfläche oder Ästhetik im Sinne der Graphisierungs-These. Ich möchte daher eine Bewertung des Fernsehewetterfluges (und verwandter kartographischer Bildformen) als animiertes Fernsehen mit dezidierter Verweisfunktion einer (vorgeblich) neuen Bildlichkeitsform vorschlagen. Das *Hybride* ist somit die Instantiierung einer neuen Transparenzillusion: Nicht mehr die (an sich immer schon krisenhaften) Bilder suggerieren den vorgeblichen Status der apparativ ungestörten Relation von Rezipient zu Welt (im Sinne des *Fenster-zur-Welt*-Begriffs), sondern das vorgeblich objektivierende Apparatesystem Computer soll zur intuitiven Leitfigur einer neuen Transparenzordnung, also einer neuen Objektivierung der Weltrelation dienen. Dies originellerweise in einem Moment, in dem auch das System Computer als krisenhaft erkannt wird. Polemisiert könnte also zusammengefasst werden, dass das Zitat des Computers einen Wahrheitsbegriff wieder etablieren soll, der in der Krise der Fernsehobjektivität verloren gegangen ist. Transparenz wird nicht mehr im Moment des Ungestörten ›auf-die-Welt-Blickens‹ erfahren, sondern durch den vorgeblichen computerisierten Wahrheitsbeweis hergestellt. Der Wetterflug in den Nachrichten soll somit Objektivitätskonstituent in dem Sinne sein, als er den Weltbezug (der in jeder Karte angelegt ist, der aber in

den Fernsehkarten als zusehends narrativisiert und somit krisenhaft erfahrbar wurde und wird) durch eine Objektivitätskonstruktion des Systems des Computers als diskretem Determinismus ersetzt.

Bevor ich nun versuchen werde, diese Aussagen in einer genaueren Betrachtung eines digitalen Fluges weiter zu diskutieren, soll aber die Diskussion um den Medienwechsel im Sinne einer Hybridisierung abgeschlossen werden. Der Begriff der Wiederherstellung einer different konturierten Transparenzillusion verweist meines Empfindens auf den Kern des Hybridisierungsbegriffs. Es geht mir dabei weniger um den mikrostrukturellen Übergang zweier Repräsentationssysteme ineinander, wie ich es am Beispiel der Kartographie im Fernsehen als transmedialer Intermedialität ausgeführt habe, sondern vielmehr um einen grundsätzlichen Prozess des Ineinandergehens zweier sprachlicher Systeme unterschiedlicher Referenzialisierungen.

Sie [die Hybridisierung – RFN] ist die Vermischung zweier sozialer Sprachen innerhalb einer einzigen Äußerung, das Aufeinandertreffen zweier verschiedener, durch Epochen oder soziale Differenzierung (oder sowohl durch diese als auch durch jene) geschiedener sprachlicher Bewußtseins in der Arena dieser Äußerung (Bachtin 1979a, 244).

Im skizzierten Moment der Hybridisierung des krisenhaften Bildes des Fernsehens und dem Repräsentationssystem des Digitalen entsteht etwas, das sich im weitesten Sinne nur noch als epistemologisches Phänomen umkreisen lässt. Hybridisierung meint hier ein auf den Beobachter selbst abzielendes Verfahren und Handeln, das sich weniger im Sinne einer ›Systemreferenz‹, sondern vielmehr im Sinne seiner ›Umweltreferenz‹ erfassen lässt (vgl. Schneider 1997, 37). Diesem Begriff der Hybridisierung lässt sich mit einem von Victor Burgin (1996) vorgeschlagenen assoziativen Vergleich nahekommen. Dieser versucht, das Hybride (in der digitalen Photographie) durch Verweis auf die durch Sigmund Freud vorgeschlagenen Kriterien zur Beschreibung des Traumes bzw. der Traumarbeit zu umfassen und näher zu bestimmen.◀143 Er benennt somit die *Verdichtung* und *Verschiebung*, die *Wunscherfüllung* und das Moment des Übergangs als maßgebliche Kriterien (ebd., 23). Verdichtung und Verschiebung sind dabei hauptsächlich als raumzeitliche Verdichtungen und Subjekt- bzw. Objektüberlagerungen zu benennen.◀144 Im Falle der digitalen Animationen als Transparenz ist es die Verdichtung der Auswahl und Differenzierung von ›Relevantem‹ und ›Nichtrelevantem‹, die offensichtlich werden. Die Animationskarten scheinen seltsam leer und homogen, stehen somit auch in deutlicher Abgrenzung vom Verdikt der digitalen und computerisierten Idee des

143► Dabei ist diese Diskussion durchaus als anknüpfend an die Auseinandersetzung um dem Vergleich zwischen Kino und Traum durch Christian Metz (1994) im Kontext der Apparatusdebatte zu verstehen

144► Im Sinne beispielsweise der Mischfotographien Francis Galtons (Burgin 1996, 23).

›unendlichen‹ Gedächtnisses und ›absoluten Aufschreibesystems‹.¹⁴⁵ Im Sinne einer (Medien-) Karte wird das Prinzip der Auswahl und Selektion zum visuellen Relevanzverdikt. Durch die Wiedererkennbarkeit und Institutionalisierung der Oberflächenästhetik (beispielsweise des allabendlichen Wetterfluges) und die jeweilige Eintragung aktueller Phänomene (maßgeblich eines spezifischen Wetters aber eben auch von anderen Ereignissen (Sport, Wahlberichterstattung etc.) im Sinne des Zitats) entsteht eine Art von Palimpsest der tagesaktuellen Erneuerung. Objekte dieser Animationskarten sind variable Einschreibungen, der Raum selbst wird zum Träger als Differenzsystem verdichtet. Mike Crang (1998) etabliert die Idee der *Landschaft als Palimpsest* (ebd., 22ff), um der Vielschichtigkeit des in die Natur historisch Eingeschriebenen näher zu kommen.¹⁴⁶ Diese Perspektive, die ein Verständnis des Raumes als Aufschreibesystem verdeutlicht, kann somit nicht nur auf die ›Sonderform‹ der Landschaftsrepräsentation im Kartenflug gerichtet werden, sondern auch als generelle Perspektive auf die ideologische Funktion des Raumes selbst. Dass sich in Landschaft wie auch in ihre Aufschreibung archäologische wie auch genealogische Einschreibungen akkumulieren, mag hieraus als Erkenntnis übernommen werden.

Das Moment der (halluzinatorischen) Wunscherfüllung als Konstitutiv des Traumes scheint eindeutiger benennbar. Dass der Diskurs des Digitalen im Sinne Winklers als Wunschkonstellation an sich charakterisierbar ist, wurde oben ausgeführt. Inwieweit das ›Fliegen‹ und ›Gleiten‹ über ›künstliche Landschaften‹ und durch ›virtuelle Räume‹ selbst Momente des Halluzinativen und des Gewünschten beinhaltet, mag als rezeptorische Haltung im Selbstversuch überprüft werden. Aufschlussreicher für unsere Diskussion scheint mir das letzte Kriterium Burgins, das Moment des Übergangs. Bei Freud (bzw. Burgin) bezeichnet es eine Rezeptionshaltung: Träumen ist nicht Schlafen und nicht Wachen. Es ist ein eigener Moment der Wahrnehmung, d.h. das Übergangsphänomen kann als eigentliche Wahrnehmungskonzeptualisierung (auch) der Medienrezeption verstanden werden

¹⁴⁵▶. Hartmut Winkler führt in diesem Zusammenhang aus, dass auch die Idee des unendlichen Gedächtnisses der Rechner eine Wunschkonstellation ist, insofern als eben gerade die Idee der Verdichtung strukturentscheidend ist für die archäologische wie genealogische Topographie des ›Digitalen‹. Keineswegs kann der Computer das suggerierte unendliche Aufschreiben jeden Datums erfüllen – die Verdichtung, Selektion und Überlagerung der Daten ist auch hier (wie in jedem Aufschreibesystem) Strukturprinzip (Winkler 1997, 131ff). Auch Claude Cadoz (1998) weist auf diese grundsätzliche Problematik hin: »Die Quantisierung im Prozeß der Repräsentation hat also auch eine Kehrseite. Sie garantiert eine absolute Speicherung und Übertragung, aber dafür muss man ein großes Zugeständnis machen: Die Anzahl der diskreten Elemente (der Buchstaben wenn man so will), von denen von jetzt an alles abhängt, ist begrenzt, endlich« (ebd., 87).

¹⁴⁶▶. Mit Crang (1998, 20ff) kann so beispielsweise die Geschichte der Sklaverei in den USA bis hin zur heutigen ethnischen Diversität als im Raum übereinanderliegend ›vertextet‹ dargestellt werden. Über die Namensgebungen, die bauhistorischen Spuren alter Sklavenplantagen bis zur heutigen urbanen Ghettoisierung verläuft so eine sichtbare Spur der Geschichte im Raum als präsenste Verdichtung von Identitätspolitik.

(vgl. auch Winnicott 1982). Ebenso kann aber ein digitaler Flug auch als Übergangspänomen (im Sinne der eigentlichen Hybridisierung) zwischen Fernsehbild und Rechnerbild verstanden werden, als Synkretismus differenter Aufschreibesysteme. Somit wäre der digitale Flug (im Sinne einer Re-Instantiierung der Transparenz) auch eine Einübung zukünftiger Verfahren und Repräsentationsordnungen.

Die ›Re-Implementierung‹ der Transparenz(-illusion) ist dabei genau in dem Sinne unter dem (McLuhanschen) Verdikt der Hybridisierung zu erfassen, insofern als aus einer Komplexitätssteigerung eine Komplexitätsreduktion vorbereitet wird. Im Moment scheinen die hybriden digitalen Flüge uns ›unverständlich‹ und kontraststark, im Verlauf ihrer Institutionalisierung werden sie als ›Einübung des Realen‹ verstanden werden und ihren Sonderstatus verlieren. Somit wird also nun letztlich deutlich, dass eine Diskussion des Hybriden als Implementierung des Digitalen im Fernsehen eine grundsätzliche Frage nach Tiefenstrukturen des Verstehens von Welt darstellen und somit auch immer rückverweist auf eine generelle Situation des Digitalen (vgl. Fabo 1997). Damit ist aber auch eine Doppelung benannt, die uns die (historische) Herleitung des Hybrid-Begriffes beschert. Ist bei Bachtin das Hybride noch eine grundsätzliche Frage des Gegeneinanderstellens, des Dichotomischen, welches sich auf einen Rezipienten in der Aneignung bezieht (vgl. Bachtin 1979b, 319), so verändern sich mit der Analyse der Hybridisierung in der modernen Kultur auch die Wertekriterien des Hybriden: Dichotomien verlieren hier durch die hybride Betrachtung ihre Wirkung (vgl. Reck 1997). Es geht also in einer grundsätzlichen Bewertung des Prozesses der Hybridisierung nicht mehr länger um eine Diskussion von Pluralität, wie sie beispielsweise in der Postmoderne-Debatte im Fokus der Diskussion stand. **147** Vielmehr wird in dieser Diskussion deutlich, inwieweit sich in einer aktuellen Debatte der eigentliche Begriff McLuhans verwirklicht.

In meiner Beschreibung der Erschaffung vordergründiger Transparenzen im Ineinandergehen der Aufschreibesysteme Karte, Fernsehen und Computer verwirklicht sich meines Empfindens nach die hochenergetische Auseinandersetzung McLuhans, auch in dem Sinne, als die Herstellung von Transparenz keine ›Neuerfindung‹ darstellt, sondern eine Wiederaufnahme bestehender diskursiver Masse. Im Sinne des energetischen Bastardisierens soll also die Tendenz zur Transparenz im Digitalen auch als Dynamik im System des Leitmediums verstanden werden. Denn in der Feststellung der Hybridisierung soll keineswegs ein versteckter Kulturpessimismus artikuliert werden (im Sinne der Angst vor der Auflösung eines Systems o.ä.), sondern eine Chance aufgezeigt werden, dass Aufschreibesysteme flexibel Formen und Strukturen anderer Systeme zu integrieren verstehen. Speziell

147 ▶ »Von Beständen der Alltagsästhetik bis zu hochkarätigen Kunstwerken ist es charakteristisch, daß eine Verkreuzung von Kodes zustande kommt, ohne daß Vermischung eintritt. Vermischung würde das Ganze in Indifferenz absacken lassen. Verkreuzung hingegen erhält die Kodes aufrecht und verknüpft sie in einer Form, die klar und irritierend zugleich ist« (Welsch 1991, 324).

für das Medium Fernsehen hat Peter M. Spangenberg (1997) auf diese grundsätzliche Prozesshaftigkeit als Strukturmerkmal eines Mediums ohne eigene spezifische Qualitäten hingewiesen. Das Spezifikum des Mediums Fernsehen

...gründet sich darauf, daß es keine neuen oder auch nur intensivierten Kommunikationsqualitäten aufzuweisen hat und statt dessen, so unsere These, die Verknüpfung bestehender Medien und Kommunikationssituationen zum Ausgangsprinzip der eigenen medialen Inszenierung macht (ebd., 144).

Somit lässt sich das Hybride auch als mehrfache Chance begreifen. Als Chance, den Charakteristika des Mediums dahingehend näher zu kommen, als das Übergangsmoment der Hybridisierung Aufschlüsse über Formen und Funktionen bietet, als Chance aber auch, als die Hybridisierung einem ›charakterlosen‹ Medium Profilierung verschaffen könnte, als Chance nicht zuletzt, dem Moment der Transparenzillusion als Strukturprinzip jedweden bildgebenden Verfahrens näher zu kommen. Entgegen landläufigen Thesen hat in diesem Sinne auch Brian Winston (1997, 57) den Status des Digitalen im Dokumentarischen als hybride Befreiungsbewegung analysiert, eine Befreiung von der Vorstellung der photographischen Macht (im Falle des Dokumentarischen implantiert durch die Grierson-Schule).

Je mehr die Digitalisierung den Effekt hat, die allgemein verbreitete Vorstellung aufzulösen, daß photographische Bilder irgend etwas mit einer externen Wirklichkeit zu tun haben, desto stärker wird der Dokumentarfilm von seiner gegenwärtigen Aufgabe befreit, so etwas wie ›die wirkliche Welt‹ widerzuspiegeln (ebd., 47). Die bisher geleisteten Analysen der animierten Kartenflüge sind bis zum bisherigen Stand meiner Argumentation lediglich auf der Basis medientheoretischer Herleitungen vorgenommen worden, vor allem in der etablierten These vom Wiedererstehen der Transparenzillusion als einem ›Phönix aus der Asche‹. Dies in dem Sinne, dass sich die Transparenz paradoxerweise aus einem Verfahren heraus neu generiert, in dem sie eigentlich unterlaufen wurde: Die Graphisierung des Fernsehens als Auslöser der von Winkler konstatierten Krise des Bildes (1992a) ist in einer direkten Zusammenhangsline mit der jetzt erfolgten Einführung digitaler Formen zu sehen. Eine Konkretisierung dieser These, aber auch eine generellere Analyse einer solchen visuellen Form scheint insofern dringend angezeigt.

Digitale Kartenflüge

Karten im Fernsehen werden aktuell am deutlichsten durch digitale Kartenflüge repräsentiert.¹⁴⁸ Jenseits einer medientheoretischen, kartographie-didaktischen oder analytisch-distanzierten Reflexion scheinen die Kartenflüge aber auch intuitiv die Krisenhaftigkeit des Bildersystems Karte im Fernsehen zu belegen. Fast scheint es so, dass das ›Nullgespräch‹ über ›das Wetter‹ komplettiert wurde über Auslassungen zum Thema ›Wer versteht den Kartenflug?‹. Eine Beschäftigung mit diesem ›aufgeladenen‹ Material bedarf somit einer gewissen Distanzierung, vor allem in der Hinsicht, sich nicht von einer vordergründig problematischen Ästhetik vereinnahmen zu lassen, aber auch, in den Kartenflügen im beschriebenen Sinne eine synkretische, hybride Form zu benennen dahingehend zu kontextualisieren. Ich möchte mich insofern den Kartenflügen zunächst von ihrer ›Oberfläche‹ her nähern, um

dann in einem zweiten Schritt eine Positionierung der digitalen Karten im Feld der kartographischen Repräsentation vorzuschlagen. Die Fragen nach der Raumkonstitution im Medium Fernsehen selbst wie auch die nach der Subjektposition möchte ich auf die folgenden Kapitel verschieben.

Einen ersten Einstieg in die kartographischen Flüge möchte ich durch die Gegenüberstellung zweier exemplarischer Formen wählen, die grundsätzliche Funktionalismen und Strukturen der kartographischen Flüge aufzeigen, die meines Erachtens in ihrem Kontrast signifikant für diese visuelle Form sind. Daher möchte ich den Wetterflug der ARD-Nachrichten, also das bereits vorgestellte *TriVis*-System, eine ›Frühform‹ des Wetterfluges, dem ersten Konzept des Pro7-Sendung *DAS WETTER* gegenüberstellen.¹⁴⁹ Mit der Auswahl dieser gegensätzlichen Formen möchte ich verschiedene Strategien und Aneignungsformen, Parallelen und Unterschiede benennen, aber auch eine dezidierte Materialauswahl vor-

Sein kleines Büro wird jetzt von einer glitzernden Karte beherrscht, einem Fenster, das sich auf eine andere Landschaft als das winterliche Sussex öffnet: geschriebene Namen im Spinnennetz von Straßen, ein Tintengespenst von London, aufgeteilt in 576 Planquadrate, jedes einen viertel Quadratkilometer groß. Rote Kreise kennzeichnen die Einschlagstellen der Raketen. Die Poissonische Verteilungsgleichung gibt nun für eine beliebig gewählte Gesamtzahl von Einschlägen an, wie viele zweimal, dreimal und so weiter getroffen werden.

Thomas Pynchon –

Die Enden der Parabel

¹⁴⁸► Diese These verifiziert sich durch Eigenbeobachtung des Autors. Bei Nennung meines Forschungsfeldes »Karten im Fernsehen« wurde ich in fast allen Gesprächen zunächst auf den animierten Wetterflug angesprochen.

¹⁴⁹► Die ursprüngliche Intention des Abschnitts, einem ›bestehenden‹ einen ›historischen‹ Kartenflug gegenüberzustellen hat sich mit Drucklegung erübrigt. Der tradierte *TriVis*-Wetterflug der ARD wurde Anfang 2002 durch eine überarbeitete Visualisierung ersetzt, die nun strukturell vielmehr dem Pro7-Beispiel ähnelt.

schlagen, die in ihren jeweiligen Ausprägungen als exemplarisch für verschiedenste Anmutungen im speziellen Feld eintreten können. **150** Relevanteste Frage an die animierten Wetterflüge ist sicherlich, ob diese visuellen Formen überhaupt sinnvollerweise unter der Prämisse des Kartographischen besprochen und analysiert werden können. Der ARD Wetterkarte liegt (wie schon ausgeführt) das vom Deutschen Wetterdienst (DWD) in Zusammenarbeit mit dem Fraunhofer-Institut entwickelte Präsentationsformat *TriVis* zugrunde: In diesem Verfahren werden aktuelle und prognostische Wetterdaten aus dem reinen Datenraum zu einer virtuellen Wetterdatenlandschaft umgeformt. **151** Aus dieser Umformung ergibt sich der beispielsweise in den TAGESTHEMEN und dem NACHTMAGAZIN verwendete digitale Wetterflug. Generell entspringen aber alle verwendeten Karten der genannten Formate dem Visualisierungssystem *TriVis*. In der Umformung des virtuellen Datenraums der Wetterbeobachtung und -prognose war dabei eine neue, aber auch verständliche Präsentationsform Ziel der Entwicklung. Weiterer Entwicklungsantrieb war der Wunsch von Meteorologen und Medien, das dynamische Geschehen »Wetter« als Weiterentwicklung des Satellitenbild-animationsfilms vollständig dynamisch darstellen zu können sowie über die Möglichkeiten der Computerdarstellung kurzfristig rezipientengerechte Darstellungsformen für das Wettergeschehen generieren zu können. Die angestrebte Dynamisierung der Karten zeigt sich nicht nur im digitalen Deutschlandflug, sondern auch in den zweidimensionalen Karten: Die Hoch- und Tiefdruckpiktogramme werfen einen Schatten auf die Karte, die farbigen Skalaren der Nacht- beziehungsweise Tagestemperaturen gehen ohne Schnitt in einer Farbverlaufsanimation ineinander über. Der Visualisierung wurde als Einschreibungsgrundlage ein dem bekannten Schulatlas *Diercke* angelehntes Kartenbild gegeben (Koppert 1995, 106). Die erstmalige Etablierung dieses dreidimensionalen, digitalen Wetterbildes war mit Schwierigkeiten im Rezeptionsverhalten verbunden: Die Sehgewohnheiten des Rezipienten, die durch technische Bildercodes ausgebildet wurden, maximal am

150► Diese Auswahl ist nicht zuletzt auf die (rein quantitative) Weite des Feldes bezogen. In bestimmten Zusammenhängen ist eine »Explosion« des Kartenfluges als Visualisierungsform zu beobachten, am typischsten vielleicht im Zusammenhang von Sendungen zu archäologischen oder historischen Themenstellungen. Hier scheint es fast zur standardisierten Argumentationsfigur geworden zu sein, eine »Bebildung« über digitale Animationen, Kartenflüge o.ä. zu integrieren. Ein möglicher Hinweis zur Entstehung dieser Trope ist vielleicht das Zusammengehen eines grundsätzlichen Visualisierungsproblems (im Sinne einer Abwesenheit »echter« Bilder) innerhalb solcher Argumentationen in Kombination mit der Verfügbarkeit der Animationen. Gerade bspw. Die Disziplin der Archäologie hat die computergestützte Visualisierung ihrer Daten im Sinne spekulativer Rekonstruktionen früh als Modellierungs- und Simulationstechnik für sich entdeckt und somit auch ein breites (wenn auch teilweise eben »laborwissenschaftliches«) Angebot an zu übernehmenden und zu zitierenden Visualisierungen etabliert (vgl. Emele 1997).

151► Die diesem Abschnitt zugrundeliegenden Informationen über *TriVis* wurden, soweit nicht anders vermerkt, einem am 18.3.1997 durch den Autor geführten Interview mit Herrn Lux vom Deutschen Wetterdienst in Offenbach entnommen.

nicht-referenziellen virtuellen Raum (beispielsweise des Videospiele), stießen auf Verstehens-Schwierigkeiten. Die Orientierung im (kartographischen) Raum war zunächst nur schwer zu vermitteln, ebenso das Zeitverhalten des Fluges – meistens spiegelt der Flug einen Blick durch ein bundesweites Wetter zu einem distinkten Zeitpunkt wieder. Nach einer ersten Testphase wurde vor den virtuellen Flug eine Aufsichtskarte gestellt, auf der ein Pfeil den folgenden Flug darstellt. Als Gegenmodell zu dieser ›ehrgeizigen‹ Form der Verbindung von Meteorologie, Kartographie, Didaktik und Ästhetik kann der frühe Wetterflug des Pro7-Formats DAS WETTER gelten.¹⁵² Diese Wetterdarstellung entspringt tendenziell anders zu umfassende Motivation. Sie unterliegt nicht der (beispielsweise *TriVis* innewohnenden) Motivation einer möglichst exakten, transparenten und zugleich ›ganzheitlichen‹ Darstellung des Wetters, sondern spielt verstärkt mit der ›Attraktivität‹ einer neuen Bildform. Der Reiz des Wetterfluges scheint weniger in der Vermittlung von Wetterwissen zu liegen, sondern vielmehr im Attraktionscharakter des unterlegten Satellitenbildes, des digitalen Fluges durch den Raum. Die von Pro7 lange verwandte Darstellung des Wetters stellt sich ebenfalls als digitaler Flug dar. Letztlich unterscheidet sich aber sowohl die Ästhetik als auch der Inhalt stark vom *TriVis*-Flug der ARD. Der (ehemaligen) Pro7-Wetterkarte liegt ein gänzlich anderes Verfahren zugrunde: Hier wurde einer im Datenraum vorhandenen Satellitenbilddarstellung der BRD das tagesaktuelle beziehungsweise das prognostische Wetterbild einbeschrieben (Otten 1991, 45f). Während das *TriVis*-System Wetter und Wetterprognose als gesamten Datensatz in eine virtuelle Landschaft einrechnet und erst dann den ›Flug‹ beziehungsweise die gewünschte Darstellung extrapoliert, wurde die



Abb.32: *TriVis*-Wetterflug der ARD

¹⁵²► Diese Frühform des animierten Wetterfluges wurde von der Firma Meteo Consult hergestellt. Nach Erinnerung des Autors war dieser von ca. 1996 bis 1998 in Verwendung und wurde dann durch zunächst andere ›Flugästhetiken‹ ersetzt, die dann zur heutigen Form der Wetterberichterstattung bei Pro7 überleiteten.



Abb.33: Pro7-Wetterflug

Pro7-Karte direkt nach der gewählten topographische Darstellung realisiert. Über die gewählte Raumdarstellung wurden die Wetterdaten darstellungsspezifisch »von Hand« eingeschrieben. Die gewählte Untergrunddarstellung veränderte sich dabei nie (Niggemeier 1995, 13). Dies führte letztlich dazu, dass auch bei geschlossener Schneedecke die gezeigte Landschaft grün-braun blieb. Die zugrundeliegenden Satellitenfotos schienen nicht jahreszeitlich veränderbar. Die gewählte Perspektive führte stets über die halbtransparenten Wolken, teilweise kam es dadurch zu großflächigen Verdeckungen des Untergrundes (ergo der Landschaft) und nicht zuletzt zu Orientierungs-schwierigkeiten. Einzige Einschreibung in den Kartenuntergrund waren Wolken, Nebel, Regen und Schneefall sowie überproportional große Städtenamen. Die Auswahl der Flugstrecke schien sich nicht an meteorologischen Besonderheiten zu orientieren. Die Flugstrecke war kürzer als beim *TriVis*-Verfahren, es erfolgte keine Orientierung für den Rezipienten über die Flugstrecke, die Satellitenbildunterlage mit ihrem niedrigen Maßstab ließ Details sichtbar werden, die dem Rezipienten, sofern es sich nicht um ein ihm vertrautes Gebiet handelte, unbekannt bleiben mussten. So betonte der Pro7-Flug zwar den regionalen Aspekt des Wetters, erlaubte aber keine Einordnung der Teile zum Ganzen. Weder in der Moderation noch im Bild wurde ersichtlich, welcher Teil des Bundesgebiets zu welchem Zeitpunkt überflogen wurde, noch ob es sich um eine zeitliche Animation oder einen *freeze* handelte. Als wesentlichste Neuerung einer digitalen Kartographie wird immer wieder die Erweiterung der Karte in die temporale Dimension genannt.

The animated map can be defined as a cartographic statement that occurs in time. It is based on the human sensitivity for the detection of movement. The objective of cartographic animation is to make something apparent that would not be visible if the maps were viewed individually (Peterson 1995, 54f).

Der Zeitfaktor der hier exemplarisch vorgestellten Darstellungen (wie auch fast aller anderen Wetterflüge im Fernsehen) bleibt aber weitestgehend unpräzise. Zwar wird in der Anmoderation gelegentlich auf den ›Standbildcharakter‹ der Darstellung verwiesen,¹⁵³ dennoch impliziert die Dynamik der Darstellung (sowohl der Flug an sich als auch die Dynamisierung der Wetterdarstellung beispielsweise durch fallende Regentropfen) eine temporale Erstreckung der Darstellung. Das digitale Bild argumentiert (formal und wahrnehmungspsychologisch) unter ähnlichen Parametern wie das dem Rezipienten geläufige Bewegungsbild. Also ist anzunehmen, dass es unter Aktivierung von kognitiven Schemata und Modellen, die in der Betrachtung von ›bewegten‹ Bildern beziehungsweise bewegungsinduzierenden Bildern erworben und modelliert wurden, rezipiert wird. In dieser Schematisierung aber ist Bewegung im Raum immer mit dem Vergehen von Zeit verbunden, eine Handlungserwartung, wie sie auch in der realen Umweltsituation angenommen wird. Der hier zugrundeliegende digitale Wetterflug wird zwar in seiner Ästhetik als spezielle Bilderform rezipiert, in der Etablierung von Bewegung und Raum aber unter ›standardisierten‹ Parametern behandelt. Da aber die ›Narration‹ des Bildes eine Bewegung im Raum ohne das Vergehen von Zeit ist, wird diese visuelle Anordnung ›falsch‹ gelesen: die aktivierten Leseschemata schreiben das Vergehen der Zeit bei der Bewegung im Raum mit ein. Daraus resultiert beim Rezipienten das Gefühl, innerhalb weniger Sekunden einen Ausschnitt des gesamten Wettergeschehens rezipiert zu haben.¹⁵⁴ Da unter dieser Prämisse aber auch geschlussfolgert wird, dass nur ein kurzer zeitlicher und räumlicher Ausschnitt des prognostizierten Wetters vorgeführt wurde, gewinnt der Rezipient nicht den Eindruck, einen räumlichen und zeitlichen Überblick über das Wettergeschehen gewonnen zu haben. Um eine ›falsche‹ Rezeption beispielsweise eines *TriVis*-Clips zu polemisieren: wir fliegen mit 90000 km/h (also etwa 73facher Schallgeschwindigkeit) innerhalb von 20 Sekunden über Deutschland hinweg und erleben dabei das vorhergesagte Wetter für den jeweils überflogenen Ort, wobei Deutschland zwischen München und Hannover aus einer glatten, leicht gewellten grün-braunen Oberfläche und 5 Städten besteht.

Die kognitive Verarbeitung und Wahrnehmung des digitalen Fluges ist also geprägt von Alltags- und medialen Erfahrungen. Weil die optischen Fließmuster bei

153 ► Die Anmoderation betont zwar den Momentaufnahmencharakter des zu durchfliegenden Gebietes, da allerdings die Beschreibung der im Flug zu betrachtenden Phänomene fortschreitenden Charakter hat, wird diese Information relativiert.

154 ► Natürlich ließen sich auf dieser formalistischen Ebene noch andere ›Leseweisen‹ konstruieren. So könnte der typische Wetterflug einerseits als *slow motion* bzw. Zeitraffer gelesen werden, andererseits aktuell auch im Sinne der dynamisierten Stillstehung, wie sie als spezialisierte visuelle Formen, die dezidiert auf neue Bildgebungsästhetiken des Digitalen verweisen, exemplarisch in *THE MATRIX* (A./L. Wachowski, USA 1999), vorgestellt und ›semantisiert‹ wurde. All diesen Leseweisen fehlen aber die typischen Markierungen der jeweiligen Referenzstiftung, um (wieder formalistisch argumentiert) die entsprechenden Lese-Schemata kompatibel zu machen.



Abb.34: Das ZDF bekommt ein neues Wetter:

»...wir fliegen im Gegensatz zu den Kollegen über den Wolken, nur so hat man einen echten Überblick über das Wetter. Außerdem verlaufen die Flugrouten bei uns immer gleich – nämlich von Süden nach Norden. Bei der ARD sind die Flüge absolut willkürlich, da verliert der Zuschauer leicht die Orientierung...

Wettergeschehens als subjektiver Blick und Zeitrafferdarstellung von einem festen Bezugspunkt aus (beispielsweise der Zugs Spitze) zu realisieren. Diese und ähnliche Varianten haben aber das Interesse der Medienkunden nicht wecken können.

Der Aufbau des Wetterblocks ist meist sehr ähnlich. Die statische Darstellung mit Piktogrammen führt zu Fehlinterpretationen beim Zuschauer, da es für ihn nicht selbstverständlich ist, vom Ort des Piktogrammes auf die Fläche zu extrapolieren. Die Dynamik des Wettergeschehens ist so ebenfalls nicht vermittelbar (Koppert 1995, 106).

Diesem Rezipienten-Verhalten wird eine digitale Flugkarte sicherlich gerechter als eine nicht dynamische, statisch große Flächen darstellende Karte. Somit lässt sich auch die Frage, ob animierte Kartenflüge überhaupt noch unter der Prämisse der

Eigenbewegungen denen des simulierten Wetterfluges gleichen, folgend der Rezipient eine Eigenbewegung. Da die Perspektive der eines Piloten oder eines Blickes aus einem Flugzeug gleicht, folgend der Rezipient, verstärkt durch die Positionierung des off-Textes, den Flug über Deutschland. Eine Kamerafahrt erzeugt die gleichen charakteristischen Fließmuster wie jene Flugsimulation, weshalb gefolgert werden kann, dass die digitalen Flugbilder wie eine Kamerafahrt wahrgenommen werden beziehungsweise diese simulieren. Lediglich der fehlende Schnitt, die hohe Eigengeschwindigkeit und die mangelnde ›Ähnlichkeit‹ verstören diesen Eindruck. Sowohl die Alltagserfahrung als auch die mediale Erfahrung suggerieren aber eine Bewegung des Wetterbeobachters durch den Raum, eine Bewegung, die Zeit in Anspruch nimmt. Diese Konstruktion der vergehenden Zeit widerspricht der Voraussetzung, dass die Wetterkarte eine Zeitpunktdarstellung ist. Diese Wahrnehmungsverstörung wäre durch eine geänderte Präsentation zu kompensieren. Als Erweiterung des aus der ARD bekannten Fluges bietet der DWD auch Varianten der digitalen Wetterdarstellung an. Beispielsweise wäre mit *TriVis* auch die zeitliche Dimension des

dezidierten Kartographie behandelt werden können, beantworten. Natürlich lässt sich die kartographische Animation viel eher im Kontext einer generellen Raumaufschreibung verstehen als dezidiert auf kartographische Techniken bezogen analysiert zu werden (vor allem im Hinblick auf die Spezifika der Pro7-Karten). Durch die dezidierte Ansprache des Momentes der Selbstpositionierung jedoch erfüllt sich auch in diesem System eine archetypische kartographische Funktion. Der Reiz der digitalen Wetteranimationen liegt für den Rezipienten auch darin begründet, sich selbst in der Karte zu verorten oder zu »entdecken« und das prognostizierte Wetter auf sich und seinen Standort zu beziehen.

Die Nutzer gehen regelmäßig von ihren eigenen (1-dimensionalen) Standorten aus, auf die sie jede Prognose beziehen und diese dort *an* den momentanen Wetterzustand *knüpfen* (Geb 1991, 52).

Dabei bietet vor allem die bei Pro7 verwendete Darstellungsform den Vorteil, dass sie aufgrund des hochauflösenden Satellitenbilduntergrundes nicht nur einzelne Metropolen hervorhebt, sondern letztlich jeden spezifischen Punkt in der BRD abbildet und somit eine hohe Wahrscheinlichkeit der Selbstverortung bietet. Nachteilig wirken sich hierbei der relativ geringe Raum aus, der allabendlich überflogen wird, und die relativ eingeschränkten Wetterinformationen. Der Widerstreit zwischen der Wetterprognose bezogen auf den Punkt (Rezipienten-Interesse) und die Fläche (meteorologisches Interesse) ist somit auch im digitalen Flug nicht vollständig aufgehoben. Als These würde sich hier also das Moment der Selbstpositionierung als Bedeutungsebene des digitalen Fluges anbieten. Lässt sich aber damit alleine der ambivalente Reiz des Materials erklären?

KARTOGRAPHISCHE REPRÄSENTATION

Der Moment der Selbstpositionierung steht nicht nur im Herzen der Kartographie, sondern bildet insgesamt im Bereich der Wahrnehmungstheorie und der Bildtheorie einen Kernpunkt. Wie positioniert sich das Subjekt zum Bild, wie orientiert das Bild ›sein‹ Subjekt? Um in dieser Fragestellung zu umfassen, scheint es angebracht etwas weiter und exkursiv auszuholen und die Kartographiegeschichte dahingehend zu befragen, was Kartenblicke – im Sinne einer innewohnenden Perspektivierung der Kartenabbildung – *repräsentieren*? Raumrepräsentation meint, Kriterien und (verschiedene) Strategien zur Beschreibung von Lage-Beziehungen zu entwickeln. Die weitaus basalere Form, sich mit dem Raum auseinanderzusetzen, dürfte die Verbildlichung der räumlichen Umgebung darstellen, also die Auftragung einer dreidimensionalen, subjektiv wahrgenommenen Umweltanmutung unter strukturierenden Parametern in eine zweidimensionale Darstellung: die Landkarte als bildlich-reduktives Modell des Raumes.

Ist der Blick, wie der aus dem Flugzeug, völlig vertikal, gibt es keinen verdeckten Raum mehr; ein bestimmter Ausschnitt des Raumes wird dann in seiner Totalität sichtbar, allerdings auf Kosten seiner Dreidimensionalität: Das Relief ›ebnet sich ein‹ und verschwindet – und damit auch die Landschaft (Lacoste 1990, 72).

Am Zitat von Lacoste lässt sich der Übergang von Blick zu Repräsentation deutlich nachvollziehen. Phänomenologisch ist die Karte nichts anderes als ein idealer Blick. Der absolut senkrechte Aufblick der Idealkarte oder die Vogelperspektive der Perspektivkarte verweisen und suggerieren auch auf tatsächlich einnehmbare Blickpositionen, die der Karte den Status des Abbildes verleihen. Vereinfachung und Reduktion sind essenzielle Merkmale auch des bildlichen Charakters der Karte. An der Darstellung Lacostes die Perspektive in der Aufsicht als ›Einebnung‹ zu beschreiben oder die Herstellung der relativen Sichtbarkeit durch die Verdeckung des Hintergrundes durch den Vordergrund in der Schrägaufsicht, macht dies deutlich. Die ›wahre Natur‹ der Karte ist uns (intuitiv) nicht begreiflich. Zielinsky (1973) weist darauf hin, dass nicht nur die naive Aneignung des Rezipienten, sondern auch der institutionalisierte Autor sich dieses Grundproblems selten bewusst ist. Die normale wissenschaftliche Argumentation übersieht seiner Meinung nach die Unfähigkeit, eine Karte zu diskutieren. Definitionen seien meist pragmatisch gesetzt (»...jeder weiß ja, was eine Karte ist...«). Die eigentliche Bedeutung einer Karte erschließe sich auch durch die verschiedensten Herangehensmöglichkeiten nicht – lediglich Eingrenzungen können vorgenommen werden. Ein Dokument, das wir als Karte ›entziffern‹, kann unter verschiedensten Perspektiven gelesen werden: als eine Art objektiver Realität, als Dokument, als durch einen Entdecker oder Beobachter oder aber durch einen Kartenmacher oder Wissenschaftler hergestelltes Artefakt, ebenso aber auch als eine Narration oder eine Fiktion. Letztlich

kann es ebenso sehr als Bild gelesen werden wie jede visuelle Äußerung per se (ebd., 4). Diese Annäherung schließt so gut wie jedes andere (räumliche) Zeichen- oder Abbildungssystem mit ein. In diesem weiten Deutungsrahmen wird klar, dass die explizite Definition einer Karte unmöglich ist.

Ausgangspunkt jeder Repräsentationstheorie muss die Erkenntnis der grundlegenden Referentialität-Unterstellung des Bildes sein. Ein (technisches) Bild repräsentiert in jedem Fall ein Objekt im vagen aber deutlichen Sinne eines *Abdruck des Realen* und zwar in dem Sinne, den ›Ähnlichkeitsverdacht‹ der Malerei und den Autorenstaus selbst aufzuheben. **155** In einer strikt auf das singuläre Zeichen bedachten Argumentation besteht allerdings die Gefahr der Reduktivität des gesamten Wirkungszusammenhanges.

Im Gegensatz zum Text, wo durch die Kodiertheit des Sprachsystems diskrete Signifikanten und Signifikate vorgegeben sind, ist das Bild zunächst ein Kontinuum nicht-diskreter Zeichenparameter, das erst durch die Projektion hypothetisch angenommener Signifikate auf das Bild als eine Menge diskreter Signifikanten strukturiert wird: was Zeichen ist, entscheidet sich in Funktion der Bedeutung (Titzmann 1988, 378).

Ein Bildsystem ist dabei aber kein gebrauchsunabhängig existierendes Gebilde, es ist vielmehr ein System in Gebrauch und dabei auch einem zeitlichen Wandel unterworfen. Diese Gebrauchsfunktion lenkt aber auch die Bedeutung auf das Verständnis des Rezeptions- und Aneignungsprozess von Bildern und lässt die Herstellungsgeschichte (zunächst) in den Hintergrund treten.

Es ist ein Fehler, nur den Entstehungs- beziehungsweise den Herstellungszusammenhang eines Bildes als relevant für die Funktion der Bilddarstellung zu betrachten,... (Scholz 1991, 114).

Eine Karte kann als bildliche Repräsentation im umfassenden Sinne gewertet werden, ohne einerseits ihre generelle Zeichenhaftigkeit zu negieren und andererseits, ohne in die Verstrickung einer zu engen semiotischen Relationsannahme zu geraten. Durch die Kriterien der *Exemplifikation* und der *Bezugnahme* **156** (und im

155 ▶ Es geht – mit André Bazin argumentiert – darum, das Gemachte und das Handwerkliche aus dem Bildprozess zu eliminieren um Realismus herzustellen, »die vollkommene Befriedigung unseres Hungers nach Illusion durch den mechanischen Reproduktionsprozess, in dem der Mensch keine Rolle spielt« (Bazin, 1975, 23).

156 ▶ Oliver Scholz (1991) verweist in seiner Bildtheorie in der Diskussion des Bildbegriffes auf den fragwürdigen Status der landläufigen Zuschreibungskriterien des Verhältnisses von Objekt zu Zeichen. *Kausalität* und *Ähnlichkeit* als intuitiv-pragmatische Kriterien zur Klärung des realtionalen Verhältnisses erscheinen ihm dabei fragwürdig. »Ähnlichkeit ist reflexiv und symmetrisch, überdies normalerweise eine graduelle Angelegenheit. Auf die Relation zwischen Bild und Abgebildetem trifft dies alles nicht zu« (ebd., 18). »Die Kausalrelation ist nur eine Beziehung zwischen zwei bestimmten einzelnen Entitäten. Die kausale Theorie ist daher auf singuläre Bilder wie Portraits zu-

weitesten Sinne des Ausdrucks) ist es möglich, die bereits getroffenen Aussagen zum Wesen der Kartographie (Modell als Reduktion, Kontextabhängigkeit, Deutungsoffenheit bei gleichzeitiger impliziter Autorenschaft) in eine Theorie der Bildhaftigkeit im weitesten Sinne zu integrieren. Eine Analyse der Aussagekraft, der Bedeutungsproduktion in der Aneignung eines so gefassten Bildes bedarf aber einer Erweiterung des Repräsentationsbegriffes. Es muss darum gehen, die Binnenrelation des Bildes zu seinem Objekt zu verlassen, um die auf das Bild gerichtete Sehkultur zu reflektieren. Nur als Repräsentation wird das Bild *Karte* uns über seinen Gebrauch zugänglich. Insofern soll der Darstellungsbegriff die Bedeutung des Repräsentationssystems betonen. Nicht mehr die ›Abbildhaftigkeit‹ oder Objekt-Referentialität soll die Basis des Argumentierens bilden, sondern die Betonung des Darstellungssystems an sich, das seine Bedeutungen maßgeblich im Sinne der internen Strukturierung der Repräsentation aus sich selbst heraus entfaltet. Nicht das ›reale‹ Merkmal des Objekts ist Ziel der Analyse, sondern die Bedeutungsproduktion in der Interaktion differenter und klassifizierender (Sprach) Kategorien, die in ihrem internen Zusammenspiel erst äußere Realität oder Wahrnehmung evozieren. Dabei wird deutlich, dass diese internen Kategorien keine willkürlichen Beziehungsgeflechte von freien Bedeutungsproduktionen darstellen. Vielmehr ist davon auszugehen, dass bestimmte Bedeutungslinien und Begriffe vorrangig zum Tragen kommen werden – dass die Zeichenordnung vorstrukturiert erscheint aufgrund der fundamentalen diskursiven Ordnung.

So scheint der grundsätzliche Begriff der Repräsentation zunächst geeignet, die Schwierigkeiten eines detailliert-definitiven Begriffs zu umgehen. Im weitesten Sinne begreife ich Karten somit zunächst als – wie auch immer gearbete – *Darstellungen* von Räumen. Darstellung kann so sowohl semiotisch als auch phänomenologisch, ikonographisch beziehungsweise institutionell-politisch verstanden werden. »Repräsentation ist stets von etwas oder jemand, durch etwas oder jemand und für jemand« (Mitchell 1994, 18). Da der Repräsentationsbegriff aber gerade in der Kartographie über die Täuschung des naiven Realismus hinweghelfen soll, scheint es angebracht, den Fokus unter dieser Perspektive weiter zu verengen.

Wenn wir also Repräsentationen als das Produkt der Produktion von Bedeutung oder von Konzepten unserer Vorstellung, Wahrnehmung und Gedanken durch die Sprache annehmen, so wird klar, dass eine Repräsentation im weitesten

geschnitten. Wie ein Bild ein generelles Zeichen sein kann, kann sie augenscheinlich nicht erklären« (ebd., 71). Scholz schlägt demgegenüber eine Verhältnismäßigkeit im Sinne der Kriterien von *Bezugnahme* und *Exemplifikation* vor. Diese Parameter sind dienlich, den Zeichenstatus des Bildes zu wahren, ohne beispielsweise auf eine Unterscheidung in denotierende und nicht-denotierende Bilder eingehen zu müssen (ebd., 142f). »Zur Exemplifikation gehört neben der Instantiierung des Prädikates eine Bezugnahme, die in einer zur Denotation umgekehrten Richtung verläuft. Technisch gesprochen handelt es sich bei der Exemplifikation um eine Subrelation der Konversen der Denotation« (ebd., 142).

Sinne auf die angenommene Wirklichkeit bezogen ist. Um eine Repräsentation in ihrer Bedeutung und Herausbildung aufzuschlüsseln, scheint es angebracht, sie als zweigeteilt zu verstehen. So würde sie in eine *mentale Repräsentation* und das *sprachliche System der Repräsentation* zerfallen (vgl. Hall 1997, 17).¹⁵⁷ Die mentale Repräsentation geht dabei über die rein relative Konzeptionalisierung von Objekten hinaus: Auch abstrakte Formationen (wie beispielsweise *Liebe*, *Glaube*, aber auch *Orientierung* und *Positionierung*) haben mentale Rasterungen. Daher ist nicht nur die mentale Repräsentation der Welt wichtig, sondern auch deren mentale Konzeptualisierung (*conceptual map*) und Relationierung. Diese Konzeptualisierung ist natürlich nicht nur subjektabhängig, sondern auch kulturell determiniert. Die Mitglieder einer kulturellen Gemeinschaft teilen zwar die mentalen Konzeptualisierungen der Welt; um sie zu modifizieren, müssen sie aber auch kommuniziert werden können, also sprachlich zirkuliert werden. Deshalb ist Sprache das zweite essenzielle Repräsentationssystem. Sprache ist also eine Zeichenorganisation in Abhängigkeit von mentalen Konzeptualisierungen der Bedeutung. Verkürzt könnte also die Trias *Objekt – Konzept – Zeichen* als das Herz der Produktion von Bedeutung durch und in Sprache und Gesellschaft beschrieben werden. Die Gesamtheit dieses Prozesses ist die Repräsentation (ebd., 19). Wenn über die Koppelung von Repräsentationen an Rezipienten gesprochen werden soll, so ist der erste Schritt sicherlich, die Opposition von Repräsentation und Rezipient zu beleuchten. Aus den bisher angestellten Überlegungen wird deutlich, dass es naiv wäre, auf ein einfaches Ursache-Wirkungs-Schema zurückzugreifen, also beispielsweise von einer durch die Produzenten der Repräsentation intendierten impliziten und eindeutigen ›Verständlichkeit‹ auszugehen, die nur mit minimalen, im technischen Prozess zugrundeliegenden Verlusten so beim Rezi-

¹⁵⁷► Für Hall (1997) ist Repräsentation der fundamentale Prozess, in dem Bedeutung (*meaning*) und Sprache (*language*) zu Kultur werden (ebd., 15). In einer näheren Betrachtung differenziert Hall in einen reflektiven, einen intentionalen und einen konstruktiven Repräsentationsbegriff. In Bezug auf eine Anwendung des Repräsentationsbegriffes auf Kartographie scheint es naheliegend, sich –Hall weiter folgend – auf die konstruktive Perspektive zu konzentrieren. Denn es sollte zu diesem Zeitpunkt der Argumentation bereits evident geworden sein, dass die kartographische Sprache keineswegs als Reflexion bestehender, mimetisch-relationaler Bedeutungen (im Sinne einer reflexiven Repräsentationsannahme) oder ausschließlich als persönliche Stellungnahme des Kartenproduzenten (im Sinne einer intentionalen Repräsentationsannahme) verstanden werden kann. Demgegenüber basiert die gesamte Argumentation dieser Arbeit auf der Ansicht, dass Bedeutung, Meinung und Ausdruck erst im Wechselspiel zwischen personalem Ausdruck, gesellschaftlichen Werthaltungen und sprachlichem Ausdruck *konstruiert* werden. »Language does not work like a mirror. Meaning is produced within language, in and through various representational systems which, for convenience, we call ›languages‹. Meaning is produced by the practice, the ›work‹, of representation. It is constructed through signifying – i.e. meaning-production-practices« (Hall 1997, 28). Diese sprachliche Konstruiertheit lässt sich nun sowohl unter semiotischen wie auch diskursiven Verfasstheiten analysieren.

ipienten ankommt und auch in diesem Sinne verstanden wird. **158** Diese Annahme kann auf mehrfache Weise als Verkürzung und Reduktion kritisiert werden. Einer der Hauptkritikpunkte mag sicher die unterstellte Homogenität der Rezipienten sein. Es liegt aber auf der Hand, dass eine dargebotene, beispielsweise auch medialisierte Repräsentation (auch im bereits etablierten Sinne einer kulturellen Manifestation) keine ein-eindeutige und von Produzentenseite festlegbare Bedeutung beim Rezipienten entfalten kann. Vielmehr scheint es, dass der Text selbst schon eine bestimmte Offenheit besitzt, die dann vom Rezipienten auf verschiedene Weisen gelesen werden kann.

Das eigentliche Kernmoment der Repräsentation ist somit wiederum das Moment des Handelns an einer Repräsentation. Nicht die eigentliche Hervorbringung, deren Medialisierung oder konsumatorische Rezeption sind für die ›Wirkung‹ der Repräsentation entscheidend, sondern die Verhandlung des Dargebotenen auf der Ebene der Sprache und der kommunikablen Konzeptualisierungen. Hier gewinnt das Moment der Sprache als Externalisierung und als kommunikativer Konvention besondere Bedeutung. Dabei kann die von Hartmut Winkler als die *Theorie der zwei Köpfe* (Winkler 1997, 204ff) **159** subsumierte Annahme hilfreich sein, Sprache – ganz im Hallschen Sinne der internen und externen Konzeptualisierung – als Verdichtung von Bedeutung in Sprachkonzepten.

Das System der Sprache als das Produkt einer Verdichtung zu begreifen, bewährt sich darin, die beiden ›Orte‹ der Sprache auf eine neue Weise in Verbindung zu bringen. Die linearen Texte im Außenraum und die semantische Struktur im Innenraum der Gedächtnisse sind tatsächlich komplementär aufeinander bezogen» (ebd., 165).

Auf diese Weise lässt sich die Frage nach der Aneignung der Repräsentation maßgeblich an zwei Komponenten festmachen, zum einen an deren Bedeutungs-offenheit, die aus der Interaktion von externen und internen Konventionen und Konzeptualisierungen herrührt, zum anderen aber auch an der Offenheit und Un-eindeutigkeit der Sprache selbst. Und da Sprache im externalisierten Sinne als soziales Konstitutiv angenommen werden kann, scheint eine sprachbasierte Repräsentation in ihrer Aneignung rückgekoppelt in einen generellen Prozess, einer diskursiv konventionalisierten und krisenhaften Sprache Bedeutung abzuringen. Ich

158 Dies wäre sicherlich die knapp dargestellte Idee des Sender-Empfänger-Modells in Nachfolge Shannon /Weaver (1949)

159 Als Konsequenz aus Sprachkrise und Arbeitsteilung als manifesten Momenten der Erschütterung des modernen Bewusstseins entwickelt Hartmut Winkler die These der zwei Köpfe. Dieser zufolge differenziert sich der Wissensbestand und die Sprachmächtigkeit jedes einzelnen Subjekts in eine spezialisierte Form individuellen Bedeutens und Wissens (der Spezialisierung als Konsequenz der Arbeitsteilung) und einen allgemeinen und konventionalisierten Bestand, der kommunikativ wirksam und sprachlich konsistent sein muss, um gesellschaftliche Anschlussfähigkeit zu garantieren, dennoch aber der grundsätzlichen Schwierigkeit des arbiträren Zeichens unterworfen bleibt (vgl. Winkler 1997, 192-206).

habe in Zusammenhang mit den Arbeiten der post-modernen Geographie in der Einleitung schon darauf hingewiesen, dass die Repräsentation als Werkzeug der Identitätsstiftung ein essenzieller Kernpunkt von Geographie und Kartographie ist. Ich möchte im Folgenden nun genau diese Fragestellung verstärken und an die Karte selbst richten. Wie werden sie gebraucht, produzieren sie Bedeutung, wie stiften sie Sinn? Für unsere Argumentation scheint es sinnvoll, im Folgenden nicht nach generellen Mustern der Repräsentation zu fragen, sondern eine spezifische Perspektivierung vorzunehmen. Unsere grundsätzliche Fragestellung, nämlich wie Fernsehkarten Bedeutung produzieren, führt unweigerlich zu der Frage nach dem diese Bedeutung produzierenden Subjekt. Wie ist es gegenüber der Karte positioniert, welche Strategien der Aneignung stehen ihm zur Verfügung, wie ist das Verhältnis zwischen Herstellung und Rezeption organisiert? Daran eng angebunden scheint aber auch die Frage, wie das Subjekt selbst in der Karte positioniert ist, also welche Strategien und Taktiken es gibt, das *Selbst* in der Karte beziehungsweise im Blick auf die Karte zu verorten. Ich möchte im Folgenden also in aller Knappheit versuchen, die Subjektposition unter diesem Erkenntnisinteresse in und an der Kartographie zu verhandeln. ◀160 Dazu muss der gebildete Begriff der Repräsentation an Kartographie herangetragen werden eben genau unter der Prämisse, dass Karten einen tiefen Einblick ermöglichen in den Blick auf die Welt, die sie hervorgebracht hat. Es ist dies die Betrachtungsweise Svetlana Alpers (1998, 213), das Wissen und Weltverständnis durch Bilder sowohl erworben als auch verifiziert werden. Betrachten wir Karten

Es gibt einen Ort, der genauso aussieht wie diese Postkarten. Seltsamerweise liegt er dort, wo wir die Bilder aufgenommen haben. Diese Bilder wurden nicht retuschiert. Wenn Sie sie zum Anlaß für Ihren Besuch auf den Bermudas nehmen, werden Sie nicht enttäuscht sein. Wir können Ihnen sogar zahlreiche solche Szenerien wie die hier abgebildete versprechen, weil die Bermudas in Wirklichkeit eine 21 Quadratmeilen große Bildpostkarte sind.

Anzeige des Fremdenverkehrsamtes der Bermudas

Es geht für viele Menschen eine große Faszination aus von diesen Projektionen unserer sphärischen irdischen Heimstatt über das flache Welt-Bild der Karte in unsere runden Schädel – und umgekehrt von unserer Imagination auf eine Imago Mundi. Überhaupt sind Karten nur möglich, weil wir Vorstellungen von der Welt externalisieren wollen, und da wird es spannend, wo wir sie vergnüglich erschauernd schauen, wo wir uns schon sehr wundern müssen über die Einbildung anderer oder darüber, wo die Welt sich sträubt zu sein, wie wir es ihr auf unserer Karten vorschreiben, sei es in den Romanen Karl Mays, auf Maßtischblättern oder als Mental Maps.

Martin Warnke

160► Dabei soll zunächst die Frage nach der externen Repräsentation des Selbst geklärt werden. Im Zusammenhang mit der Argumentation um mentale Karten im nächsten Kapitel möchte ich dann die Frage nach der internen Repräsentation klären.

als Repräsentationen, so müssten sich die sich (historisch) verändernden Episteme und Werthaltungen nicht zuletzt in Bezug auf die Subjektkonzeption im Kartenbild niederschlagen. Von Interesse müsste dabei natürlich vor allem der Gebrauch der Karten sein, um das oben eingeführte Verständnis der Repräsentation nachzeichnen zu können. Wie kann eine sich verändernde Sehkultur an die Karten als Repräsentation der diskursiven Subjekt-Raum-Relation festgemacht werden? Welche Position nimmt das herstellende wie auch das rezipierende Subjekt in seiner gesellschaftlichen-diskursiven Eingebundenheit in ihr ein?

Deutlich wird aber an dieser Stelle schon eines: die intuitive Idee der Karte als Artefakt löst sich auf. Analytisch scheint es schon allein auf der Ebene der bis hier getroffenen Aussagen fragwürdig, von ›Wirkungen‹ einer einzelnen Karte auszugehen. Schon durch die Aufspaltung in interne und externe Ebene der Bedeutungsproduktion an kartographischen Systemen lässt sich folgern, dass es eben nicht alleine das Artefakt, der Text oder das Bild Karte ist, das wirkt oder eine Bedeutung hat, sondern dass Kartenwissen ausgehandelt wird. Im Folgenden werden wir weiter darauf zu achten haben, inwieweit sich die ›Abgeschlossenheit‹ der artefaktischen Karte weiter auflöst.

Perspektive und Horizont

Die Geographie [ist] das Auge und das Licht
der Geschichte ... die Karten geben uns die
Möglichkeit, daheim und direkt vor unseren
Augen die Dinge zu betrachten, die am wei-
testen entfernt sind.

Johan Blaeu

Einleitung in Le Grand Atlas (1663)

Die Wertschätzung der Kartographie als Auge der Geschichte muss zu Blaeus Zeit – wie Svetlana Alpers (1998, 273ff) ausführt – als selbstverständliche Werthaltung angenommen werden. Geschichte begründet sich im visuellen Beweis (vgl. dazu auch Haskell 1995); Bilder gelten als Beitrag zum Wissen. Dabei geht es aber, vor allem in der Malerei, nicht um die Momentaufnahme, den direkten visuellen Beweis des Authentischen, sondern um die Etablierung des Geschehens in der Tradition. »Geistiges Verstehen, und nicht der direkte Zugang zum Auge,

war das Ziel« (Alpers 1998, 275). Die Kartographie scheint hier eine andere Position zu besetzen. Hier scheinen es vor allem die Orte zu sein und nicht die Handlungen, die abgebildet werden. Es ist der Raum, der überbrückt werden muss, und nicht die Zeit. Für die holländische Kartographie – als beschreibende und kartographierte Geschichte – des 17. Jahrhunderts konstatiert Alpers zwei wesentliche Merkmale. Zum einen wird hier die Welt aus unterschiedlichen Perspektiven zusammengesetzt. Stadtansicht, Aufsicht, Wappen, Text stehen nebeneinander und bilden (mehr als nur additiv) die Beschreibung der Welt fast im Stile eines Guckkastens. Dies, so Alpers, entspricht der Freude am Beschreiben der holländischen Malerei

eben dieser Zeit (ebd., 277). Zum anderen kann die kartographierte Geschichte einen unvoreingenommenen, vielleicht sogar kulturell vorurteilsfreien Blick auf die Welt bieten. Sie ist neutral, schemenhaft, freiflächig. Diese zweite, ›wertfreie‹ Perspektive wird aber bald destruiert. Die Kartographie wird in die additive Darstellung der Welt übernommen. Hier wirkt nun aber die kolonialistische Blickstruktur. Das Authentische wird dem Allegorischen geopfert, die quantitative Wissensflut (Atlanten) ersetzt die qualitative Andeutung (Venduten). Es sei dahingestellt, inwieweit diese – leicht euphorisch erscheinende – Beschreibung der holländischen Kartographie den Wesensgehalt der Kartenproduktion dieser Zeit tatsächlich zu beschreiben in der Lage ist. Interessant erscheint mir an der Argumentation Alpers' Zweierlei. Zum einen die Betonung des Verdiktes der *Wertfreiheit* – eine Haltung, die wir zumindest in einem naiven Realismus der Betrachtung von Karten noch heute als Verwechslung vorzufinden scheinen. Zum anderen ist es die von Alpers betonte Relevanz des Sehens, der *Sehkultur*¹⁶¹ des Blickes als Verständniskriterium für Kartographie beziehungsweise für Bilder und Repräsentationen im Allgemeinen.

Wenn wir die Karte als Bild verstehen, so ist es ebenso einleuchtend, nach der Perspektive, oder exakter: nach der Positionierung des Beobachters und Betrachters zu fragen. Und ebenso selbstverständlich scheint uns auch die Antwort auf diese Frage. Die uns bekannte, alltägliche Kartographie positioniert ihren Betrachter in einer idealen Position, einer Position des absoluten Aufblicks. Rein phänomenologisch ließe sich der stattfindende Prozess im Sinne Lacostes als bildstrukturierendes Verfahren eines Erhebens aus dem subjektiven Blick in die Landschaft in eine ideale und abstrakte Position des Aufblicks auf den Raum beschreiben. Intuitiv würden beide Blicke beziehungsweise die aus den Blickpositionen resultierenden Bilder als unterschiedliche Perspektivierungen der gleichen Sache annehmen: der Blick in die Landschaft steht im Feld der (Landschafts-) Malerei, der Blick auf den Raum in der Linie der kartographisch-wissenschaftlichen Tradition. Beide Blicke entwickeln einen spezifischen Aussagecharakter über die gesehenen Dinge, beide Blicke sind aber verschieden, verbunden nur über die Gleichartigkeit der ›angeblickten‹ Objekte.

Diese höchst pragmatische Differenzierung in zwei – zugegebenermaßen ideale – Perspektiven möchte ich im Folgenden weiterdenken. Denn es scheint mir evident, dass wir, in der Diskussion des Blickes auf und in der Karte, eine Differenzierung verschiedener Blickstrategien einführen müssen. Und ebenso sinnfälliger scheint es mir, diese Differenzierung aus einer Pragmatik des Sehens abzuleiten und nicht – wie ja auch denkbar wäre – aus den weiter oben getroffenen Differenzierungen verschiedener Raumkonzepte oder Wahrnehmungs-Konzeptualisierungen. Im Wesentlichen ist meine Frage an die so angenommenen

¹⁶¹ Ein Begriff, den Alpers auf Michael Baxandall zurückführt (ebd., 35)



Abb.35: »Geographia und Chorographia«, P. Apianus, *Cosmographia*, 1551

Blickpositionen, welche Implikationen für die Strategien des Blickes somit zu folgern wären, welche Positionierungen in Bezug auf das Subjekt und die Subjekt-Objekt-Relation anzunehmen wären. Die beschriebene pragmatische Trennung ist nicht nur eine intuitive Unterscheidung, sondern wurzelt selbst wiederum in der Geschichte von Kartographie und der bildgebenden Verfahren. So setzt sich in der europäischen Kartographiegeschichte in Anlehnung an die Konzeption des Kartographen Claudius Ptolemäus (80- 160 n. Chr.) eine Differenzierung der Raumbilder nach der Blickrichtung, der Perspektive und dem Erkenntnisinteresse durch: *Geographia* steht für den Blick auf den mathematisch-vermessungstechnisch erfassbaren Raum, die *Chorographia* meint den subjektiven, partiellen Blick auf einen Ausschnitt der Landschaft. Es ist dies die uns bekannte Trennung in den Blick von oben, der den abzubildenden Raum verflacht, zweidimensional werden lässt, und den subjektiven Blick in den Raum, den Blick von der Seite, aber auch die Unterscheidung in einen Blick auf

das Ganze und den in Details auflösenden Blick. **162** Dass der »detaillierte«, chorographische Blick ein in zweifacher Weise »subjektiver« Blick ist, zeigt eine nähere Betrachtung beispielsweise mit dem Genre der Stadtansichten (*Veduten*). Zum einen kann diese kartographische Form natürlich über ihre lokalisierbare Blickposition als *subject view* identifiziert werden. Zum anderen ist diese Perspektive aber auch eine »bildgebende« in dem Sinne, als sie – in Übergang zur Landschaftsmalerei – autorenabhängige Wertungen in das Bild einführt, die über das Maß von genereller kartographischer Generalisierung hinausgehen. Spätere Stadtansichten **163** des 18. Jahrhunderts dienen so beispielsweise als Beleg der raschen Besiedlung, Veduten dieser Zeit zeigen vor allem die expandierende Stadt:

162► Vgl. hierzu beispielsweise Buissets (1990a, 1990b) Ausführungen zu den differenten Formen der Stadtansicht als idealer Blickperspektive.

163► Die Vedute findet auch und vor allem durch die Entwicklung der Lithographie zu Beginn des 18. Jahrhunderts als Reproduktionstechnik in Europa eine rasche Verbreitung und hohe Aufmerksamkeit. Für das unabhängige Amerika werden sie sogar zur »democratic art« (Danzer 1990, 143)

As a group the urban views sing the national anthem of peace and prosperity, of movement and openness, of calm and order, and of destinies to be fulfilled (Danzer 1990, 144).

Gemein ist allen Stadtansichten aber der Bildaufbau, der meist das Merkantile oder geistliche Zentrum der Stadt zentriert. Im Vordergrund steht meist ein symbolisches Bild (Brücke, Mensch, Baum, Schiff – Pastorale oder *locus amoenus*), der Mittelgrund wird durch die akkurat wiedergegebene Stadt gebildet, der meist generalisierte Hintergrund zeigt die umgebende Landschaft, ist meist nur noch in den Zonen zukünftiger Expansion der Stadt detailliert.

Der gerade Horizont grenzt das Bild zum Raum ab, vermittelt den Eindruck von Integrität in der Landschaft, von Offenheit und Grenzenlosigkeit. Der Himmel selbst ist unstrukturiert. Das auswählende und gestaltende Auge des Herstellers ist in dieser Kartenform also ebenso präsent wie die subjektive Blickform des Betrachters. In dieser Differenzierung verbirgt sich aber nicht nur die Trennung eines Bilderprogramms in einen Aufblick und einen Einblick, in die klassische Karte und die Vedute, es verbirgt sich dahinter auch eine fast epistemologische Trennung. Für Svetlana Alpers (1998, 234ff) markiert diese Unterscheidung die Aufspaltung in Kartographie und Malerei. In Geographie und Chorographie verschwimmen die Grenzen zwischen Vermessen und Beschreiben. Christine Buci-Glucksmann (1997) differenziert ebenso in unterschiedliche epistemologische Verfahren. Bei ihr fungiert die Geographie (in Rückgriff auf das einführende Zitat Blaeus) als Auge und Licht der Geschichte:

Ein riesiges Auge von planetarischen Ausmaßen, das von jener anderen Seite des Wissens, der sogenannten ›Chorographie‹, unterschieden ist. Denn deren Interesse gilt einzig dem Detail des topographischen Ortes. Demnach sind das Weltganze und die unendlich kleine Einzelheit die beiden phantasmatischen Urtriebe des Welt-Wissens (ebd., 67).

An dieser Unterscheidung werden wichtige Wesensmerkmale der Kartographie deutlich. Eine Karte ist ein Bild vom Raum, welches wesentlich von der Sichtweise und der Ausdruckshaltung des Kartenherstellers abhängig ist. Dies wird deutlich nicht nur im oben schon erwähnten Zusammenhang der Generalisierung, der Auswahl von relevant erscheinenden Merkmalen, die Eingang in das Raumbild finden, sondern auch, im Wortsinne, in der Wahl der Perspektive.



Abb.36: Vedute des Klosters Neuburg, Matthaeus Merian (1649)

Noch einmal: es stellen sich uns zwei Perspektiven dar. Zum einen der Blick von oben, der Blick auf den Raum und zum anderen der Blick von der Seite, der Blick in die Landschaft. Dieses polare Konzept der Unterscheidung von Raum und Landschaft bezieht sich hauptsächlich auf den Betrachter. Während der Landschaftsblick auf einen potenziellen Betrachter verweist – denn wir ahnen in der Rezeption einer Vedute, dass es uns auch ideal möglich wäre, die Perspektive der Karte nachzuvollziehen –, ist die Betrachter-Position des Raumblicks abstrakt und idealisiert. Der Landschaftsblick ist ein subjektiver Blick. Er ist sehr stark von seiner Auswahl geprägt, charakterisierbar auch dadurch, dass er nur Teilaspekte der Dinge darstellt: Im Blick in die Landschaft verdeckt der Vordergrund den Hintergrund, schiebt sich das Große über das Kleine. Demgegenüber zeigt der Blick auf den Raum alles. Keine Verdeckung erschwert das Erkennen, die Dinge sind durch ihre Fläche und ihren Umriss und nicht durch ihre Anschauungsqualitäten präsent. Es ist ein mathematischer, ein abstrakter Blick, der das Dargestellte verflacht und einebnet, der an der exakten Relation der Objekte zueinander mehr interessiert ist als an ihren anschaulichen Qualitäten. So kann der Landschaftsblick als subjektive Erlebnisqualität (im Sinne einer Teil-Ganzes-Relation) des Raumblickes verstanden werden (vgl. Hoppe-Sailer 1997, 215f). Er ist aber auch eine Erweiterung des Raumblickes. In den Blick in die Landschaft ist immer auch ein Blick auf den Himmel miteinbeschrieben. Der Horizont verweist auf eine Trennung von Himmel und Erde, oben und unten, fest und ätherisch, so wie die Horizontale eine Perspektivierung einführt. Somit kann der Horizont des Landschaftsblickes auch als Organisationskriterium der Wahrnehmung gewertet werden. Die ›Eroberung des Tiefenraumes‹ und die damit verbundene Entdeckung des Horizonts durch die Perspektive selbst gehen einher mit der Subjektzentrierung im Bild. Es entsteht eine Spannung zwischen Subjektzentrismus und Blickflucht ins Unendliche (vgl. Koschorke 1990, 50f). So definiert der Landschaftsblick die Grenzen des Ausblicks. Durch die Schließung des Horizonts in einer zentralperspektivischen Anordnung wird klar, dass der individuelle Blick nach vorn seine Grenzen findet. Demgegenüber suggeriert der Blick auf den Raum, dass die idealisierte Betrachter-Position nur immer weiter nach oben verlagert werden muss, um den Ausschnitt zu vergrößern. Für den Blick auf eine Weltkarte glättet sich der dreidimensionale Raum zur Fläche. Seine vorläufige Verdichtung findet dieser Prozess vielleicht mit dem bereits besprochenen Abbildungssystem des *Birdview*-Navigators.

Nun ist natürlich deutlich, dass das, was oben als *Blickperspektive* und *Subjektposition* angedeutet wurde, letztlich auf evidente Weise mit dem Abbildungsverfahren der Zentralperspektive verbunden (wenngleich nicht durch sie hervorgebracht) ist.

Die Eroberung des Tiefenraums [...], die damit verbundene Entdeckung des Horizonts als Limesfigur der Immanenz vollzieht sich auf dem Weg der Subjektzentrierung der Bilder (Koschorke 1990, 49).

Die perspektivische Setzung ist ohne Zweifel der relevanteste subjektpositionierende Effekt jedwedem (mitteleuropäischen) bildgebenden Verfahrens.

Die Linearperspektive, wie sie von Alberti dargelegt wurde, war nicht nur eine Technik zur Bindung des Bildes an den Blick und die visuelle Wahrnehmung, sondern zugleich die Definition dessen, was er als Bild bezeichnete; es war nicht bloß eine Oberfläche, sondern eine als Fenster dienende Fläche, die einen menschlichen Betrachter voraussetzte, dessen Augenhöhe und Abstand von dieser Fläche der bestimmende Faktor für die Gestaltung war. Die Herstellung des Bildes wurde also bestimmt von dem positionierten Betrachter, dem Rahmen und der Definition des Bildes als Fenster, durch das ein außenstehender Betrachter blickt (Rogoff 1992, 76).

In seiner fundamentalen Auseinandersetzung mit der Zentralperspektive wertet auch Panofsky (1974) die Geschichte der »wissenschaftlichen Linearperspektive« als Triumph einer Realitätsauffassung, die auf der Idee der Objektivität und der Schaffung einer Distanz zwischen Subjekt und Objekt beruht. Die grundsätzliche Kritik (auf die ich im Folgenden nicht weiter eingehen möchte) richtet sich vor allem gegen die Kompatibilitätsbehauptung des abbildenden Verfahrens der Zentralperspektive mit unserer tatsächlichen optischen Wahrnehmung. Maßgeblichste Kritik Panofskys ist die Tatsache der Biokularität des menschlichen Sehens und der Wahrnehmung des Raumes als geschlossen und eben nicht potenziell unendlich. Die menschliche Wahrnehmung schließt den Horizont und suggeriert Endlichkeit. »Im Raum der unmittelbaren Wahrnehmung ist dieses Postulat [der Zentralperspektive – RFN] nirgends erfüllbar« (ebd., 101). Die Etablierung der Zentralperspektive enthüllt aber auch einen generellen Wandel des Weltbildes. Sie leitet eine rationale Raumdarstellung um den Preis der Durchschneidung der Sehpyramide und der Fixierung des betrachtenden Auges ein, »ideologisiert« das Auge.

Für Hartmut Winkler (1992b) verschärft sich mit der Zentralperspektive auch und vor allem die Spannung zwischen Objektivität und Subjektivität: Die dem Menschen gegenüberstehende Dingwelt wird nun endgültig nach den Maßstäben des Auges organisiert.

...das perspektivische Bild scheint ohne die Konstitution von Objekten auszukommen, und statt vordefinierter Gegenstände scheint sie ein Raumkontinuum zu präsentieren, das in der »verwirrenden Fülle« seiner Beziehungen unmittelbar Realität zu spiegeln scheint (ebd. 115).

Das Abgebildete wird also objektiviert, der Betrachter in enger Wechselwirkung subjektiviert. Dies geschieht in einer Phase, in der sich der Abstand zwischen Subjekt und Objekt zu vergrößern scheint: die Naturwissenschaften objektivieren die Realität (ebd. 116). Die Zentralperspektive ist also ein historisch relevanter Code, der, partikular wie er ist, mit anderen Codes konkurriert, der aber eine spezifische »Wahrheit« etabliert und versucht, seine eigenen Partikularität dadurch

vergessen zu machen. Diese Kritik der Perspektive lässt sich aber offensichtlich nur auf den Landschaftsblick der Kartographie anwenden. Denn der Raumblick beziehungsweise der kartographische Aufblick unterschlägt eben den Horizont und eliminiert auch grundsätzlich den Blickpunkt des Betrachters.

Sie [die kartographische Perspektive – RFN] ist in der Tat ein Blick von nirgendwo. Anders als auf einem Gemälde ist es weder möglich, durch eine Karte ›hindurch‹, noch auf ihr einen Fluchtpunkt ›nach‹zusehen (Buci-Glucksmann 1997, 40).

Auch Irit Rogoff (1992) konstatiert für den kartographischen Aufblick gegenüber dem Landschaftsblick ein Umfassen der ganzen Welt, ohne jedoch ihre (Abbildungs-) Ordnung auf dem menschlichen Maßstab zu begründen. Damit würde das wichtigste Element einer zentralperspektivischen Anordnung wegfallen – nämlich die Unterwerfung der Objekte unter das Primat des subjektiven Blickes. Somit würde sich das Bild von der Konstitution eines betrachtenden Subjektes lösen und durch den Wegfall dieses positionierten Betrachters eine entsubjektivierte Ambivalenz erreichen:

Im Zentrum der Landkartensicht steht die erstaunliche Idee des unpositionierten Betrachters, und sie insistiert auf der Plausibilität einer Ansicht von Nirgendwo. Dieser Verzicht auf den positionierten Betrachter, der ein ganzes logozentrisches Konstrukt trägt, lässt daher einen Pluralismus zu, der die Landkartenansicht in eine Vielfalt von Formen, wie kollektive, nationale und individuelle narrative transformiert (Rogoff 1992, 77).

Verkürzend könnte also die These formuliert werden, dass der Landschaftsblick unter dem Diktum der Zentralperspektive steht, und dabei mit einem Betrachter über einen körperlich gebundenen Blick verbunden zu sein scheint. Die Aufsicht, der Raumblick hingegen scheint sich in seiner idealen Position vom Körper zu befreien und sich zu pluralisieren.

Ich möchte die Differenzierung von Landschafts- und Raumblick an dieser Stelle – teilweise unaufgelöst – abbrechen. Dies aus einem einfachen Grund: es geht mir an dieser Stelle meiner Argumentation zunächst nur darum, die Kartographie und ihre verschiedenen Blickpositionen soweit darzustellen, um im Feld der kartographischen Repräsentation die Subjektposition als wesentliches Merkmal darzustellen. Denn es scheint mir augenfällig, dass die Überführung dieser verschiedenen Repräsentationsanordnungen in das Medium Fernsehen noch einmal anders verhandelt werden müssen. Nicht zuletzt, weil die Konstitution der Subjektposition im Fernsehen einen gänzlich anderen Stellenwert hat. Wir berühren hier die essenziellen Fragestellung dieser Arbeit: welche Veränderungen erfährt die Karte – oder besser: ihre Rezeption oder Aneignung – in der Überführung in ein anderes Medium? Die Hybridisierung der Karte und vor allem des kartographischen Blicks (so meine These) führt auch zur Veränderung der Subjektpositionie-

nung, der Konstruktion des Blickes vom Subjekt auf das Objekt. Als Andeutung möchte ich nur auf die digital animierten Wetter- und Kartenflüge hinweisen. Hier, so meine ich, kulminieren die bis dato als dialektisch miteinander verwobenen Blickstrukturen inklusive aller oben dargestellten Implikationen. Es kommt zu einer seltsamen Doppelung der Perspektiven *Landschaft* und *Raum*, nicht nur auf der Ebene der reinen Bildbetrachtung, sondern vor allem im Hinblick auf die Positionierung des blinkenden Subjekts.

Das Diktum, dass Wissen und Weltverständnis an Bildern erworben wird, scheint sich durch die Ausführungen zu differenten Blickstrukturen in der Karte, den daraus resultierenden Raum- und Landschaftsbildern, wie auch durch die generelle Weltsicht der kartographischen Repräsentation nachvollziehbar machen zu lassen. Ich habe versucht, in meinen obigen Ausführungen die differenten Bedeutungsebenen einer (diskursmächtigen) Kartographie zumindest anzureißen. Offen bleibt aber nach wie vor die zweite Ebene der an Karten verhandelbaren Bedeutungsproduktion: die ›naive‹ Ebene des intendierten Gebrauchs von Karten, nämlich die individuelle Orientierung anhand von Karten, das Wegfinden, das Raumwissen, die eigene Positionierung. Am historischen Exkurs ist die ebenso ›naive‹ Auffassung, dass eine Karte singuläre Wissensbestände entfalten kann, widerlegt worden. Somit kann als Erkenntnis auch die Zusammenfassung des kartographischen Kanons zu einem generellen System der ›aufgeladenen Raumbeschreibung‹ postuliert werden. Dem ›intertextuellen‹ System der Raumrepräsentationen kann so im Folgenden ein Subjekt gegenübergestellt werden, das in Koppelung mit diesem System nicht passiv Wissensstrukturen aufnimmt, sondern aktiv verschiedene Ebenen von Bedeutung entfaltet. Aus diesem ebenfalls ›raumaufschreibenden‹ System Rezipient und dem Repräsentationssystem Kartographie formt sich somit ein Verständnis des produzierten Raumes.

Lesweisen des Wetterflugs

Führen wir nun die Reflexionen zum Begriff der Repräsentation in der ›Kartenblick‹ über. Zusammen mit der vorangestellten Betrachtung von ausgewählten Wetterflügen führt uns dies zur grundsätzlichen Fragestellung des Materials. Was macht den spezifischen ›Reiz‹ dieser visuellen Darbietungsform aus? Ein *common sense* über die Wetternachrichten bzw. die Wetterkarten ließe sich vielleicht noch am ehesten aus der Polarität einer (tendenziell kulturkonservativen) Kritik am Infotainment-Charakter der Wetternachrichten und eben an einer Kritik an den digitalen Darbietungsformen von Karten darstellen.

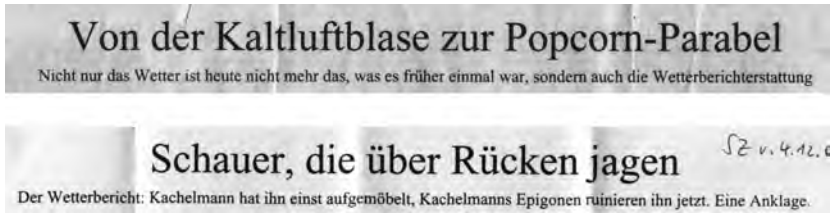


Abb.37: Common sense über Wetternachrichten: Zuviel Digitales, zuviel Kachelmann

Es gilt also, den animierten Kartenflügen Leseweisen abzugewinnen, die uns zu Mutmaßungen über ihren spezifischen Charakter führen. Einen ersten Hinweis kann hier Michel de Certeau (1988) geben, wenn er seine Erfahrung beim Blick vom World Trade Center reflektiert. Er beschreibt die Erfahrung des Sehens im Moment einer Herausgehobenheit aus dem Netz der Stadt (im Sinne einer Dekontextualisierung), als einen Exzess im Sinne des »skopischen Triebes« (ebd., 181), als eine Auseinandersetzung mit einer Raumerfahrung, in der sich Landschaft als Schrift anordnet und lesbar wird, sich also narrativiert. Es ist dies, in einem weiten Sinne, die Erfahrung der Veduten, des Landschaftsblicks, der Chorographia. Versuchen wir also, die Kartenflüge, gleich welcher Form, aus dem Kontext der Wetter-, Sport- oder Geschichts-»Berichterstattung« zu lösen und sie in ein visuelles Feld der Repräsentation zu stellen und somit reflektierbar zu machen. In einem ersten Analogsetzen von tradiertem Landschaftsblick und digitalem Flug fällt aber schon ein Unterschied ins Auge: die Leere der Landschaft, die »Attraktionsarmut« jenseits des auch in der klassischen Vedute präsenten Wetterphänomens. Der Raum zwischen den Städten ist irrelevant. **164** In seiner Auslassung, Homogenisierung und Standardisierung könnte man ihn auch als *manufakturierte Landschaft* (Crang 1998, 116) beschreiben. Ähnlich den artifiziellen Modellationen Disneylands, der Expo oder eines *Phantasia*-Landes verweisen sowohl die ausgeblendete Natur als auch die Reduktionen der Stadtsymbole im Landschaftsflug auf die reduktive Formgebung »touristischer« Artefakte und ent-naturalisierter Landschaften. Es verwirklicht sich hier (in Ansätzen) eine Visualisierung des Raumes als konsumatorischer Ware. Hierbei unterscheidet sich beispielsweise die ARD-Karte mit ihrer planen, einfarbigen und abstrakten Landschaftsdarstellung vom Satellitenbilduntergrund der Pro7-Karte: Hier wird nicht von einem markanten Punkt zum nächsten geflogen, sondern der Raum zwischen den Städten, aber auch das Bild der Stadt an sich

164 »A good example for a bad designed map is the daily weather flight in the Tagesthemen, ARD. A lot of work is done only to show the surface. The direction of the flight does not refer to the direction of wind, to rain or temperature. Also the pictograms of the cities are not very amazing, because you will not see any more than just one famous building surrounded by many cardboard boxes« (Jansen 1997, 159).

bildet den Einschreibungsraum für das Wetter, wenn auch Wetter und Landschaft in keinem engen Zusammenhang zu stehen scheinen. Die Oberfläche eines digitalen Flugs über eine digitalisierte Bundesrepublik kann mit dem touristischen Gefühl des *Europe-in-seven-days* verglichen werden: Es zählt nur der Anfangs- und Endpunkt, dazwischen die markanten Stoppunkte; der bedeutungsfreie Raum zwischen diesen Städten muss zwar überwunden werden, wird aber als leer, konsistent und unbeschrieben empfunden. Downs/Stea (1982) schreiben über die Hauptstädte-Touren:

Dem Reisenden, der auf diese Weise von Stadt zu Stadt verfrachtet wird, mag diese Strecke, die ihn von London über Paris, Brüssel, Amsterdam, Frankfurt, München, Wien, Mailand, Rom, Athen und Madrid führt, als gerade Linie, als Kreis oder irgend etwas anderes erscheinen. Vielleicht lernt er etwas über die Details des Eiffelturms, nichts jedoch über die räumliche Beziehung zwischen Gebieten und Orten, welche die geopolitischen Ereignisse in Europa beeinflussten und so viel zur Geschichte des Kontinents beigetragen haben. Umwelterfahrung ist mehr als eine zeitliche Folge von Punkten, und Reisen muß *nicht* unbedingt ein Beitrag zum Umwelterlernen sein. (dies., 297).

Es verwirklicht sich hier aber auch eine historisch-kartographische Tradition, eine Tradition, die sich auch schon in den römischen und mittelalterlichen Straßenkarten und ihrer nicht-flächengetreuen Abbildung findet: nicht die Strecke, sondern der Ort und die Distanz wird hier kartiert. Diese *itinerare* stellen eine Tradition der Reisekarten dar, die in deutlicher Korrespondenz zu beispielsweise der Etzelaub-Karte oder der Tabula Peutingeriana (vgl. Abb.40) stehen. In ihnen organisieren sich Anleitungen des Weg-findes dergestalt, als sämtliche Wege zu einem bestimmten Ziel hin (beispielsweise Rom, Antiochia, Gades etc.) in eine horizontale Ausrichtung gebracht werden, der Raum sich also um den Weg herum organisiert. Der Reisende muss auf der (meist als Rollbild organisierten) Karte nur seinen Ausgangspunkt finden und der Anleitung der Karte bis zum Zielpunkt folgen. Diese Tafeln kennen keine astronomische Orientierung oder raumgetreue Abbildung. Sie sind pragmatisierte Organisationsformen des Wegfindens. Alle Straßen und Wege werden parallelisiert, der irrelevante Zwischenraum wird ausgeblendet oder gestaucht, die Meere zu schmalen Bändern degradiert und die Landschaft auf Merkzeichen an Weggabelungen u.ä. reduziert.

Die Reise des Strichs, die von den Schritten rhythmisierte Marsch-Reise oder die fiktive Reise: der Reihe nach ist die Karte Palimpsest, Programm, Spur oder Dokument (Buci-Glucksmann 1997, 159).

Auf eine bestimmte Weise nähert sich nun der digitale Wetterflug dieser Kartenform an. Der Raum erfährt eine ähnliche Reduktion auf Merkzeichen und Relevanzsymbole, ebenso wie der Pfeil als Leseanleitung eine strukturelle Parallele zur

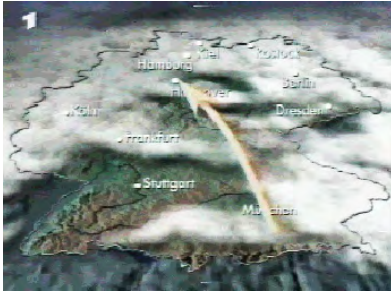


Abb.38: Itinerarium ARD-Wetterkarte: der Weg ist das Ziel...

Horizontalisierung der Itinerare vorgibt. In einer Verdichtung auf den pragmatischen Gehalt könnte also darüber spekuliert werden, ob es dem digitalen Flug (ähnlich wie den Reisekarten) um eine Dehierarchisierung von Raum (im Sinne der Geographia) geht. Denn im animierten Kartenflug zeigt sich deutlich, wie sehr der Raum dem Diktum seiner Einschreibungen und vor allem seiner Auslassungen unterworfen wird, was insofern eine radikale Umkehrung des ›standardisierten‹ kartographischen Verfahrens darstellen würde. Die ›virtuelle‹ Kamera liefert uns einen Blick auf einen an sie selbst angepassten Raum, ebenso wie die Tabula Peutingeriana einen Blick auf einen

pragmatisch und bedürfnisorientiert organisierten Raum liefert. Neben dieser Perspektive auf den Raum können wir aber auch über den Blick auf die Landschaft (im Sinne der Veduten und der Chorographia) spekulieren. Auch hier verweist das deutlich reduktive Moment des animierten Blicks auf Zuschreibungen der Umorganisation. Der *Kavalier* bezeichnete den höchsten Punkt einer Festung oder eines Turmes, also den Punkt, der zur Beobachtung eines heranrückenden

Abb.39: Ausschnitt der Tabula Peutingeriana, 12. Jahrhundert



Feindes oder eines in Stellung gegangenen Gegners die beste taktische Analysemöglichkeit bot. Aus den Beobachtungsskizzen der Feindbeobachter (beispielsweise die namensgebenden Kavallerieoffiziere) entwickelte sich die sogenannte *Kavaliersperspektive*, eine Abbildungsform, die einen Landschaftsblick rudimentär zentralperspektivisch anlegt, aber auch piktogramatische Elemente kombiniert (vgl. Lacoste 1990, 69). Diese (seit dem Mittelalter nachweisbare) Abbildungsform könnte als zentralster Punkt eines »skopischen Triebes« im Sinne de Certeaus verstanden werden, also einer Blick- und Abbildungsform, die sich maßgeblich durch ihre hegemoniale Form kennzeichnen ließe, durch ihre Zerlegung des Raumes, die Auflösung der Objektverdeckung, ihr Durchdringen und ihre Distinktheit. Die Kavaliersperspektive unterscheidet sich von ihrer Abstammungsform der Chorographie maßgeblich, insofern als sie nach Möglichkeit den subjektiven Blick mit dem objektiven Aufdecken kombiniert. Das Aufdecken des verdeckten Raumes, die Benennung des (gegnerischen) Deckungsraumes kann als ein maßgebliches Moment dieser Landschaftsabbildung bestimmt werden (Lacoste 1990, 73f). Interessant an dieser Herstellung einer Abbildungsblickmacht ist aber zunächst ihr Ausgangspunkt. Denn der Ort der Beobachtung (der Kavalier und im Folgenden natürlich jeder strategisch wichtige Ausblickspunkt oder Erhöhung) ist kein rein militärisch bedeutungsvoller. Er ist zugleich oder nachfolgend auch immer ein touristisch interessanter Punkt (ebd. 75). Der Blick von der alten Festung, dem Wehrturm, der taktischen Höhe oder dem alten Bunker ist immer auch der Blick des Touristen auf eine Landschaft, die sich meist auf ihn hin gruppiert, sich (ähnlich wie in den *itinerare* oder in der zentralperspektivischen Ideologie) auf den Beobachter hin orientiert. Die Blicktradition des skopischen Triebes, des militärisch-touristischen ideologischen Blickes bildet eine Basis, in die sich meines Empfindens nach der animierte Kartenflug einordnen lässt. Auf eine bestimmte (vornehmlich funktionale) Weise ist der Kartenflug sicherlich eine Kompromissbildung.

Die Flugerfahrung hat ihre Besonderheit darin, daß sie alle drei [...] Dimensionen, die Bewegung in die Tiefe des Raumes, die Distanz und die Draufsicht in sich zusammenfaßt (Winkler 1992b, 189).

Er kann als eine Moderation zwischen dem »normalen« horizontalen Blick des Alltagserlebens und der geographischen Aufsicht der Karte gelesen werden. In diesem Sinne wäre ein Kartenflug nicht mehr und nicht weniger als die Formulie-



Abb.40: Moderne Kavaliersperspektive und touristische Attraktion: Bunkerblick

rung einer (krisenhaften) Grenze. Andererseits meine ich jedoch darlegen zu können, inwieweit sich im animierten Kartenflug auch Strategien der Repräsentation (vornehmlich von Raum) verdichten, die ebenso in alternativen Formen der Kartographie angelegt sind, im Kartenflug aber zu ihrer größten Wirkungsmächtigkeit gelangen. Die kurze Einordnung des Wetterfluges in den skopischen Trieb, die ›itinerare Raumorganisation‹ und die taktische Perspektivierung haben dies vielleicht deutlich machen können.

Das digitale Bild des Wetterfluges hat nicht zuletzt aufgrund seines hybriden Status eine Sonderstellung im kartographischen Diskurs innerhalb des Fernsehens inne. Verstehen wir das digitale Bild als eine extrem kontrollierte Form der Sichtbarmachung, so wird deutlich, inwieweit sich die Kavalierspersion als ebenso kontrollierte Sichtbarmachung als Analogiebildung anbietet. Dass Blick und Macht eine ›unselige Mésalliance‹ einzugehen in der Lage sind, bedarf kaum mehr den Verweis auf Foucaults panoptistisches Dispositiv. Ohne diese Herstellung von Machtzusammenhängen zu weit treiben zu wollen, scheint doch in einer so beschriebenen Abbildungsstrategie eine Reflexion dieser Linie nicht ohne Motivation. Am Diktum der zentralperspektivischen Konstellation habe ich bereits auf die ideologische Fundierung einer separierenden Relation zwischen (sehendem) Subjekt und (abgebildetem, perspektivisch organisiertem) Objekt hingewiesen. Der somit evozierte (Subjekt) Blick kann also durchaus als taktischer, militärischer oder überwachender angenommen werden. Er erfüllt aber meines Erachtens nicht das oft geäußerte Diktum einer Tendenz der Moderne, nämlich dass der apparativ-militärische Blick die Paradigmen von Sichtbarkeit und räumliche Kontinuität unterminiere. Nicht die Sichtbarkeit selbst wird zur Ideologie, nicht die mechanistischen Punkte der technischen Bilder übernehmen die Vorherrschaft zu Ungunsten der Realitätsabbildung (exemplarisch: Virilio 1989, 88ff), ebenso wenig verliert sich die Zeitstruktur des Bildes in Vollständigkeit (exemplarisch: Weibel 1987, 144f). Nicht zuletzt über die Konzeptualisierungsebenen der Repräsentation, des Handelns an den Bildern ist das Subjekt mit dem (wie auch immer angenommenen) zugrundeliegenden Raum verbunden – mehrfach gebrochen zwar, beileibe nicht unter dem Fokus der ›Realitätsabbildung‹, aber immer noch unter dem vagen Wissen des *ist-da-gewesen*. Mit dem wesentlichen Unterschied jedoch, dass entgegen der Bartheschen Implikation der Anwesenheit des Vergangenen im (fotographischen) Bild hier ein deutlicher Gegenwartsbezug Entfaltung findet. Die Dominanz der Blickideologie ist überwältigend, aber nicht ›machtvoll‹ genug, die grundsätzliche Referenz zu brechen.

Kartenflug als Transparenzillusion

Das Virtuelle [...] ist das, was im Realen an Kraft steckt, was in sich alle notwendigen Bedingungen zu seiner eigenen Verwirklichung trägt – aber was kann dann wohl mit einer Realität gemeint sein, die in sich all ihre Voraussetzungen zu ihrer Verwirklichung trägt? (Cadoz 1998, 8).

Mit der Aufdeckung der (etymologischen) Paradoxie des Begriffs der *virtuellen Realität* kann zugleich eine ›Entzauberung‹ des digitalen Fluges beginnen. Ich habe weiter oben die Hybridisierung der computergenerierten Bildoberflächen kartographischer Systeme mit dem Aufschreibesystem Fernsehen angedeutet als eine Strategie der Re-Institutionalisierung neuer *Transparenzordnungen*.

Die alternativen Welten sind keine Gegebenheiten (Daten), sondern künstlich Hergestelltes (Fakten). Wir mißtrauen diesen Welten, weil wir allem Künstlichen, aller Kunst mißtrauen (Flusser 1991, 147).

Vilém Flusser fragt nach dem Grundtenor des Mißtrauens gegenüber den neuen digitalen Bildern. Nachvollziehbar benennt er das *Gemachte* der digitalen Bilder als Topos der Verstörung. Nicht das Simulatorische oder Modellierte verstört, sondern das Hergestellte der ›neuen‹ Bilder. Jenseits der von Flusser im Folgenden postulierten Rückführbarkeit des Gemachten auf die distinkte Zahl (ebd., 152) meine ich jedoch deutlich gemacht zu haben, inwieweit die hier verhandelten Kartenbilder und Animationen dennoch als Repräsentationen im Feld der Sprache, der Konnotation und der Arbitrarität weiterverhandelt werden können. So lässt sich auch die Schwelle definieren, die die Kartenflüge und Landschaftsanimationen überwinden mussten, um die Transparenz wieder herzustellen. Sie mussten den Punkt des Gemachten ab-

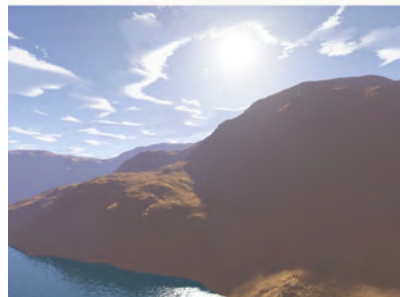
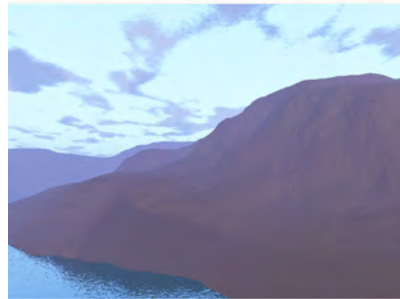
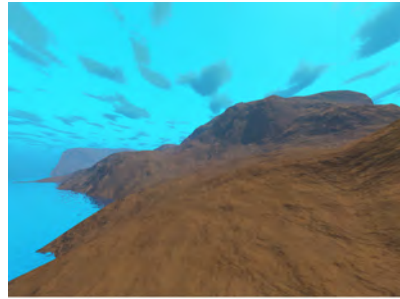


Abb.41: Synthetische Landschaft in wechselndem Licht

streifen – eben nicht auf der Ebene des Ästhetischen, der Oberfläche, sondern auf der Ebene der Referenz. Ein *common sense*-Diskurs ›des Digitalen‹ per se ist immer noch die Frage nach der ›Verwechselbarkeit‹ (und somit auch immer nach dem Manipulierten). Diese Diskussion ist nicht auflösbar im beschriebenen Sinne. Die hier besprochenen Bildformen stellen sich somit (konsequenterweise) gar nicht dieser Diskussion, der Verdacht des Gemachten muss an ihre Oberfläche nicht hergetragen werden – diese spricht ihre ›Künstlichkeit‹ selbst aus. Nicht nur, dass sie sie passiv ausspricht, meines Erachtens funktionalisiert sie die offensive Herausstellung ihrer Gemachtheit dahingehend, als sie im Diskurs der kartographischen Abbildung natürlich gerade auf die Reduktivität, Künstlichkeit, Modellhaftigkeit des Ursprungsdiskurses verweist. Eine Karte ist per se künstlich und gemacht, muss sich also in ihrer Oberfläche nicht nach einer vorgeblichen Verwechselbarkeit mit der Welt befragen lassen.

Wenn ich also die animierten Wetterflüge unter der Perspektive eines Wiedererstarken der Transparenzillusion bespreche, so gilt es natürlich, die Frage nach dem ›Wahrheitsbeweis‹ der Bilder zu definieren. Wie stellen diese Kartenflüge die Illusion nach dem ungebrochenen Durchblick auf eine präexistenzielle Welt her? Es ist die Ebene der Referenz, in der sich die digitalen Flüge meines Erachtens dem Verdacht des Gemachten entledigen. Gerade hier interagieren sie mit dem Bedeutungssystem Kartographie in dem Sinne, als sie ihre Gegebenheit konstruieren können (im Sinne der Flusserschen *Datenhaftigkeit*). Die animierten Kartenflüge, wie ich sie hier vorgestellt habe, sind eingebunden in den kartographischen Diskurs; Immanent, als sie beispielsweise in der Wetterberichterstattung immer gerahmt von ›tradierten‹ kartographischen Formen auftreten, kontextuell-diskursiv, als sie sich der vertrauten Form des kartographischen Argumentierens, des Abbildens der Welt als repräsentativem Verfahren bedienen. Ein animierter Kartenflug bedient sich der Codehaftigkeit, Reduktivität, Zeichen-Objekt-Korrelation des kartographischen Systems, wird insofern auch per se als Karte verstanden. Kartenflüge evozieren dieselbe Kontinuität des Raumes und der Landschaft, dasselbe referentielle System des *Pro-* und *Akartographischen* wie jede andere Karte im Fernsehen. Im Vorsprung zur etablierten Kartographie arbeitet aber der digital animierte Kartenflug evident an der Herstellung der *Gleichzeitigkeit* als größtem Argument für seine Transparenz. Das Jetzt, das (kognitive) Moment des Bewegens, die Zurückgeworfenheit des rezipierenden Subjekts auf seine unmittelbare Anwesenheit im Raum (und im Wetter) des Heute und des Morgen grenzt sich ab von dem ›unklaren‹ temporalen Status der topographischen Karte.

Hartmut Winkler (1992b) hat die ›Lücken‹ der Apparaturtheorie in Bezug auf das kinematographische Dispositiv in der Herstellung der Transparenzordnung dahingehend ergänzt, dass Transparenz eben nicht nur apparativ, sondern auch symbolisch (im Sinne der Referenz) hergestellt wird (ebd., 182f). Winkler konstatiert, dass die Symbolhaftigkeit, die Sprachlichkeit der technischen Repräsentatio-

nen sich dahingehend verschleiert und verblendet, als Sprache (wenn überhaupt wahrgenommen) nicht als diskursiv und gesellschaftlich gemacht anerkannt wird, sondern (höchstens) ›intuitiv‹ decodiert wird.

Wenn die Sprache [...] nicht als die der Gesellschaft, und das Konnotationsystem der Bilder nicht als ein konventionalisiertes durchschaut wird, das den Regeln eines konkret historisch situier-ten Diskurses unterliegt, kann eine ›falsche Sprache‹ oder Ideologie allenfalls noch auf der Ebene der Inhalte, der Aussagen, des Narrativen lokalisiert werden (ebd., 183).

Die Wahrnehmung selbst ist es, die, Winkler weiter folgend, die Subjektivität des Einzelnen und der symbolischen Ordnung vorgeblich versöhnt. Sie wird als Brücke zum bereits Artikulierten geschlagen und erlaubt dem Subjekt dennoch, die Ambiguität der Bilder dahingehend auszunutzen, die diskursive Konnotation der Bilder als subjektiv gemacht wahrzunehmen. Somit lässt sich der Kartenflug als Überformung der etablierten Kartographie im Sinne einer unterstellten Raumreferentialität in Form der bildlichen Repräsentationsillusion darstellen. Der Kartenflug nimmt ein an sich vorhandenes Konstrukt der Referentialitätskoppelung auf und führt es (im krisenhaft gewordenen Medium Fernsehen) in eine neue Ordnung der Referenz. Die konstatierte Krise der Bilder wurde durch die Desavouierung der generellen Transparenz der Fernsehbilder (im Sinne des Fensterblicks) durch die ›Graphisierung‹ ausgelöst. Hier war es das erkennbare Zutage-treten des Apparates, welches sich zwischen Objekt und Subjekt schob, den ›Autor‹ erkennbar machte, welches die Krise auslöste.

Mit dieser Rücknahme [der Transparenzillusion – RFN] aber, und nur deshalb ist es verblüffend, daß sie stattfindet, ist das referentielle Verhältnis, d.h. der Weltbezug der gezeigten Bilder gefährdet. Der Witz der technischen Bilder war, daß ihr Weltbezug nicht wie im Fall der Sprache auf Konventionen zurückzuführen, sondern durch die materiale Anordnung selbst immer schon garantiert schien; dies war der Kern der ›Objektivität‹, die Bazin der Photographie und dem Film bescheinigte (Winkler 1992a, 232).

Die Kartenflüge sind nun, so meine These, angetreten, dieses ›Dazwischentreten‹ zu kompensieren, indem sie die einer etablierten Anordnung (der Kartographie) entliehene Referentialitätskonstruktion und -konzeptualisierung benutzen, um eben ihre Autorenhaftigkeit (erneut) zu verschleiern. Dass diese Strategie funktional zu sein scheint, lässt zumindest der nie ›aktiv‹ wahrgenommene Autorenstatus der Karte selbst bereits erwarten.

Die Repräsentationen sind nur in dem Maße autorisiert, im Namen des Realen zu *sprechen*, in dem sie ihre Produktionsbedingungen *vergessen* machen (de Certeau 1997).

Der Kartenflug verheißt dem Subjekt eine zwar problematisierbare Oberfläche (des Krisenhaften, Digital-simulierten), evoziert aber unter Rückgriff auf die jenseits des Fernsehens eingeübte ›Ordnung der Dinge‹ eine Durchschaubarkeit im Sinne der kartographischen Illusion und re-instantiiert eine Transparenzordnung im System der Produktion von Positionierung.

Der Blick hat sich der ›Objektwelt‹ zugewendet, der der Zuschauer sich gegenüber sieht, einer Objektwelt, die symbolischen Regeln unterliegt und sich dennoch für Natur ausgibt; und im Ich-Rausch, der sich der Ausblendung der symbolischen Interdependenz verdankt, schließlich trat ein weiteres Mal jene ›Subjektüberhöhung‹ auf, der die Frage, zumindest was den Zuschauer betrifft, gilt (Winkler 1992b, 184). Die von Winkler postulierte Erweiterung der Transparenzordnung für das gesamte Dispositiv Kino mag an dieser Stelle nur für das Moment des digitalen Kartographischen gelten. Die konstatierte *Ermüdung des Leitmediums* (Winkler 1992a) an dessen ›Graphisierung‹ würde sich somit durch eine neu etablierte symbolischen Transparenzordnung kompensieren – ob dies als generelles Argument für ›das‹ Digitale im Fernsehen gelten mag, kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht beantwortet werden. Als These sei jedoch formuliert, dass die kompensatorische Re-Institutionalisierung des Transparenten nur eine kurze Übergangsphase in einer generellen Neudefinition des Bildlichkeitsbegriffes im Übergang vom technischen zum rechnerischen Bild darstellen mag. Der Sonderstatus der Transparenzillusion des kartographischen Diskurses als Ergebnis einer Hybridisierung zwischen den Aufschreibesystemen Karte, Computer und Fernsehen zeigt aber auch, dass in der Divergenz des Mediums Fernsehen, seinem *flow* und *floe* kaum mehr (weder theoretisch noch pragmatisch) von einer ›homogenisierbaren‹ Ausdrucksform die Rede sein kann. Ein entscheidender Punkt meiner Argumentation klingt in der Diskussion der Verblendung der symbolischen Ordnung jedoch an: die Frage nach der Orientierung des Subjekts auf den mediatisierten Raum, des Rezipienten auf die ›aufgeschriebene‹ Natur.

DIE PRODUKTION VON POSITIONIERUNG

Das einführende Motto verweist auf eine Denkungsweise, den Raum und seine Abbildung, die Bewegung und Dynamik innerhalb dieses Raumes neu zu denken. Gemeint sind solchen Denkungsweisen, nicht nur die Korrelation von Raum, Zeit und Dynamik als relationale Positionierung zu verstehen, sondern den Handlungsbegriff an den Koordinaten der Topographie in den Mittelpunkt der Reflexion zu

nehmen. Dabei muss nicht nur an die nomadische Reise ohne Bewegung bei Deleuze und Guattari gedacht werden (1992, 668) ebenso kann auch beispielsweise mit André Leroi-Gourhan auf eine solche Dialektik von Raum, Wahrnehmung und Position des Subjekts verwiesen werden (1988, 402ff). Es rückt also nunmehr eine Frage nach der Positionierung in den Fokus der Aufmerksamkeit, die nicht über Koordinaten, sondern vielleicht eher über »Lagerungsbeziehungen« (Foucault 1993, 168) oder subjektives Handeln am Raum und seinen Konzepten verhandelt werden kann.

Von eminenter Wichtigkeit an einem Begriff der Positionierung ist eine Überzeugung, dass Positionierung, also die Stellung des Subjekts zur Welt, eine *wissensgestützte Handlung* ist. Zweierlei ist an dieser Definition zu betonen, zum einen der *Handlungsbegriff*, also dass die Konzeptualisierung der Stellung zur Welt kein punktuell Wissen, sondern eine beständige Verhandlung ist. Zum anderen muss verdeutlicht werden, dass Wissen hierbei nicht als reiner Subjekteffekt verstanden werden kann. Vielmehr soll Wissen mit Foucault als ein sozio-kulturell herausgeprägtes diskursives Feld verstanden werden. In einer etwas metaphorischen Ausdrucksweise könnten wir insofern von einer spezifischen *Produktion von Positionierung* sprechen. Produktion würde somit einerseits die Aktivität und Temporalität des Handlungsbegriffes umschließen, ebenso wie sich mit dem Begriff der Produktion auch die Diskursivität, die Kontextualität oder kollektive Rückgebundenheit der Herstellung von Wissen umschließen ließe. Somit wäre der Wahrnehmungsraum auf einer Metaebene als eine epistemologische Ebene der Subjektpositionierung im Sinne eines diskursiven und artikulativen Prozesses bestimmbar. Fragen wir nach dem Zusammenhang zwischen Raum, Medium und Rezipient, so scheint schnell eine These gefunden. Das *global village*, die Schrumpfung des Raums als medial ›induziertem‹ Prozess, das Zusammenrücken einer globalisierten Welt, die Aufhebung von Grenzen und die ›Virtualisierung‹ einer divergenten Welt in einem homogenen Medienverbund scheint als *common sense* augenfällig die drei Schlagworte in Verbindung zu setzen. Dennoch liegt der Verdacht nahe, dass mit einer solchen These der eigentlichen Frage nach der Produktion

Denken heißt Reisen..

Gilles Deleuze / Félix Guattari:

Tausend Plateaus.

Kapitalismus und Schizophrenie

von Positionierung nicht wirklich näher zu kommen ist. Zunächst muss Abschied von Marshall McLuhan genommen werden – er entfällt als ›Kronzeuge der Verdichtung‹. Dies aus mehreren Gründen: Zunächst beschreibt McLuhan die menschlichen Erweiterungen (*extensions of man*), die zur Herausbildung des medialen Verbundsystems als globalem Dorf führen, als Schließungen und somit auch als krisenhafte Reduktion.

Der Preis jedoch, den wir für besondere technische Werkzeuge bezahlen – sei es für das Rad, das Alphabet oder das Radio – besteht darin, daß diese gewaltigen Sinneserweiterungen geschlossene Systeme bilden (McLuhan 1995, 6).

Diese Konzeptualisierung steht aber im Widerspruch zu den durchaus euphorischen Zuschreibungen, die die These vom globalen Zusammenrücken via medialen Verbundsystemen (und im Speziellen dem Fernsehen) für gewöhnlich erfahren. Deutlicher wird dies noch, wenn man sich der Analyse Hartmut Winklers (1997) anschließt, der in McLuhans Argumentation vom weltumspannenden Medienverbund eigentlich eine semantische Funktion des Ausgleichs sieht.

...es greift insofern entschieden zu kurz, die synthetische Leistung alleine auf die Herstellung von Kommunikation oder auf die Überwindung geographischer Distanzen einzugrenzen; und sehr viel wichtiger erscheint letztlich die semantische Funktion, dem analytischen Verfahren eine alternative und dem Zerfall der Welt die Utopie einer medientechnischen Synthese entgegenzusetzen (ebd., 65).

Unter dieser Perspektive gerät die These vom *global village* zur semantischen Kompensation gegen die Fragmentierung der Welt. ◀165 Die Topologie des globalen Dorfes ist somit eine symbolische Ordnung und weniger eine räumliche. In dieser knappen Positionsdarstellung wird schon ein entscheidendes Moment deutlich: Die Frage nach den ›neuen medialen Räumen‹ ist auch immer eine Frage nach der Subjektposition innerhalb dieser Räume, eine Frage, die sogar soweit verschärft werden kann, dass letztlich jede Topographie als eine Hervorbringung von Subjektrelationen verstanden werden kann. Somit ist im weiteren Sinne auch der Fokus der folgenden Ausführungen charakterisiert. Ich möchte nach den *Produktionsbedingungen von Positionierung* fragen und somit auf zwei Ebenen reflektieren. Einerseits geht es mir um die Konturen einer inner-subjektiven Produktionshandlung an Karten, einer Produktion mentaler subjektiver Kartierung. Zum anderen – und darauf aufbauend – soll über die Produktion von medialen Räumen reflektiert werden, und zwar in dem Sinne, als die Subjektgemeinschaft als eine Situationsgemeinschaft beschrieben werden kann, die somit Diskurse über Raum produziert, welche wiederum einerseits ihren Niederschlag im Raumbild (des Fernsehens) aber andererseits auch in der Verräumlichung (von Fernsehen) finden. Mit dieser

165▶ ›Ausgelöst‹ wird diese Fragmentierung nachhaltig auch durch den Buchdruck.

Argumentationslinie soll aber auch eine »aufgeregte Raum-Debatte« (Angerer 2000, 40) relativiert werden, die in ihren hypertrophen Ausprägungen den Raum als Kategorie zugunsten virtueller, künstlicher oder entleerter Konstellationen aufgibt (exemplarisch: Baudrillard 1988) oder die räumliche Kategorie von der zeitlichen Ordnung abgelöst analysiert (exemplarisch: Großklaus 1995).

Raumkonstruktion und -konstitution

Wenn wir am Topos der Fernsehkarte nach dem Raum fragen, so scheint es eminent, verschiedene Raumkonzepte zu differenzieren. Zum einen verhandeln wir den abgebildeten, kartographisch repräsentierten Raum. Zum zweiten interessiert die Raumkonstruktion des Mediums selbst und, daraus resultierend, die Konstitution eines angeeigneten, subjektorientierten relationalen Raumes, eben einer Art medial vermittelter, kognitiver Karte eines abgebildeten Raumes. Über diese Kategorie des Subjektes in Koppelung mit einer medialen Anordnung findet sich dann abschließend noch eine letzte Kategorie des Raumes ein, nämlich die des Raumes der Rezeption selbst, also die Achse zwischen Zuschauer und Fernseher. Letztere Kategorie soll in den folgenden Ausführungen nicht weiter berücksichtigt werden. Lediglich soweit soll das ›Wohnzimmer‹ kategorial dienlich gemacht werden, um – im Sinne einer Vereinfachung – die radikale Divergenz des Lokal-Global-Nexus zu betonen: die Welt tritt als Erlebnisqualität über das Medium ins Wohnzimmer. Unter dem – naiven – Eindruck des Fernsehens als einem Ereigniskommunikator müsste also an erster Stelle eine Reflexion über die Raumvermittlung durch das Fernsehen, spezieller: durch Fernsehkarten stehen. Fragestellung wäre, inwieweit Fernsehkarten in der Lage sind, eine Produktion von Positionierung vorzunehmen, die sich auf in der Aneignung konzeptualisierbare Raumstrukturen bezieht.

Die Frage, wie Medien, speziell das Alltagsmedium Fernsehen, kognitive Raumstrukturen des Rezipienten beeinflussen, ist (metaphorischer) Kernpunkt verschiedenster medientheoretischer Auseinandersetzungen. Einen Fokus erfährt sie, wie oben schon ausgeführt, in der Formulierung McLuhans (1992) vom *global village*. Jenseits der Problematik des Ansatzes McLuhans kann aber eine reduzierte Form seiner Thesenbildung immer noch von Erkenntnisinteresse für die medial hervorgerufenen ›Raumeffekte‹ gelten, zumindest aber einen Einstieg in die Diskussion liefern. In einer Ausdeutung der These, dass das Medium die Botschaft darstellt, kann dem Fernsehen unterstellt werden, dass Medienwirkung nicht so sehr in der Übernahme spezifischer Inhalte als vielmehr im Erwerb allgemeiner und ›medientypischer‹ Schemata besteht. Unter diesem Fokus erfahren Untersuchungen zu Raum- und Zeitvorstellung eine besondere, weil in diesem Zusammenhang leicht(er) zu untersuchende und potenziell aussagekräftige Bedeutung. In der Menge der verschiedenen Theorieansätze zur Medienwirkungsforschung



Abb.42: Ost-West-Konflikt: »Asterix und die Goten«, Uderzo/Goscinnny

scheint daher die Kognitionspsychologie bzw. die kognitive Filmpsychologie aufgrund ihrer Beschäftigung mit eben jenen Faktoren im Bereich der mentalen Modellbildung geeignet, diese Parameter zumindest im subjektiven Mediennutzungsbereich zu untersuchen.

Orientierung und Positionierung sind abhängig von einer Vorstellung des Raumes. Wie wir bisher vielfach festgestellt haben, ist die Repräsentation des Raumes nicht nur eine Frage der direkten Umweltrezeption, sondern – und vor allem – eine Frage der (mentalen) Konzeptualisierung des Raumes. Simpler ausgedrückt: wer sich orientieren will braucht neben der Karte in der Hand auch eine Karte im Kopf. Der oben stehende Auszug aus einem Asterix-Comic verdeutlicht sinnfällig den Konflikt zwischen den verschiedenen Ebenen der Produktion von Positionierung. Der Widerstreit zwischen Wahrnehmung, diskursivem kartographischem Wissen und räumlich-mentalen Konzeptualisierungen kulminiert hier in einem ›Ost-West-Konflikt‹ der mentalen Natur. ◀166

Wie genau lassen sich aber nun die mentalen Konzeptualisierungen räumlicher Vorstellung beschreiben? Ich möchte dafür den Ansatz der Kognitionspsychologie beziehungsweise der kognitiven Karten vorschlagen. Dies motiviert durch zwei Überlegungen. Zum einen erscheint mir die Art der innersubjektiven Konzeptualisierung, wie sie im speziellen Fall der *kognitiven Karten* vorgenommen wird, kompatibel zur Frage nach dem innersubjektiven Teil der Repräsentationsbildung. Zum anderen versteht die Kognitionspsychologie insgesamt das Subjekt als aktiv ge-

166► Unser heutiges Weltbild rekurriert auf der durch Gerhard Mercator um 1570 vorgenommenen Generalisierung und Vereinheitlichung der kartographischen Abbildungstraditionen. Mit der Trennungslinie ›Aquator‹ und die Tradierung der Ansatzlinie zwischen dem amerikanischen und dem asiatischen Kontinent teilte er die Welt ein, wie wir sie heute wahrnehmen, wie sie zum *common sense* wurde. Die Wirkkraft dieser Einteilung wird an der metaphorischen Aufladung der Begriffe von ›westlicher‹ und ›östlicher‹ Hemisphäre deutlich, die spätestens im Kalten Krieg ihre politisch deutlichste Bedeutungsmacht entfaltet haben, beileibe aber auch aktuell noch den »Clash of Civilisations« (Huntington 1996) bestimmen und benennen. Wie sehr sich hier Metapher und geographische Festlegung voneinander entfernt haben, wird deutlich, wenn selbst beispielsweise in Australien diese Einteilung in Kulturkreise von Westen und Osten wirksam ist, obwohl die damit bezeichneten Sphären gerade in entgegengesetzter Himmelsrichtung liegen.

staltendes, nicht-behavioristisches oder deterministisches System, das letztendlich in der Herausbildung von Bedeutung ein hohes Maß an Flexibilität und Indeterminiertheit aufweist. Und nicht zuletzt wird uns der Zugang der mentalen Karten auch auf die ›basale‹ Funktion der Kartographie im weitesten Sinne zurückführen, nämlich zu der Produktion von Orientierung.

Mentale Modelle

In vielen Teildisziplinen der Psychologie und ihren Anwendungsfeldern, aber auch in technisch-ingenieurwissenschaftlichen Bereichen gelten *maps in mind* **167** als Konstrukt zur Erklärung von Verhalten. Sie sind einerseits Ausdruck des Verstehens eines Ausschnittes der realen Welt und andererseits Grundlage der Planung und Steuerung von Handlung (Dutke 1994, 2). Mentale Modelle sind subjektgebildet, indirekt erschließbar und nur eingeschränkt kommunikabel, erst in ihrer Wandlung in ein *konzeptuelles mentales Modell* sind sie pragmatisch nutzbar und verallgemeinerbar (Normann 1983, 11f). Kurz: die Theorie der mentalen Modelle ist eine konzeptuelle Modellation, aber im engeren Sinne keine empirisch nachweisbare Manifestation. In diesem Sinne erschließt sich mir auch die Idee der mentalen Modelle. Sie bieten eine ›Metapher‹ zum Verständnis innersubjektiver Prozesse, nicht aber analytisch-empirisch dienliche Raster. **168**

Die Beschäftigung mit mentalen Modellen ist grundsätzlich durch die Unterscheidung in pragmatisches und theoretisches Forschen geprägt. Während auf der eher theoretischen Seite die Mentale-Modelle-Theorie dazu verwendet wird, Aufschlüsse über das menschliche Wahrnehmen und Weltwissen zu gewinnen, entwickelt die pragmatische Forschung aus der empirisch-statistischen Auswertung subjektiver mentaler Modelle praxisrelevante Anwendungen, zum Beispiel im

167 ► *Maps in Mind* ist der Originaltitel der richtungsweisenden Publikation von Roger M. Downs und David Stea (1982). Die deutschen Übersetzungsvorschläge wie *Karten im Kopf*, *Mentale Karte*, *Imaginäre Landkarte* oder *Denkräume* (vgl. Geipel 1982, 11) erreichen nicht die griffige Prägnanz des englischen Originals. Dennoch habe ich mich für die Terminologie der mentalen Karten entschieden, nicht zuletzt, um eine leichtere Lesbarkeit zu erreichen.

168 ► Mit dieser Darstellung des mentalen Modells als ›Metapher‹ möchte ich lediglich den Eindruck vermeiden, die Kognitionspsychologie im Folgenden als pragmatisch-analytische Fundierung einer eher theoretisch-reflektorischen Arbeit zu funktionalisieren. Selbstverständlich gibt es viele (allerdings auch kritisch zu diskutierende) Ansätze der analytisch-empirische Umsetzung der kognitionspsychologischen Erkenntnisse im Bereich der kognitiven Karten, nicht zuletzt stammt der Ansatz der kognitiven Karten selbst aus einer pragmatischen, stadtplanerischen Beschäftigung ab (richtungsweisend hierbei: Lynch 1962). In diesem Zusammenhang sei auf Kuipers (1982) verwiesen, der in die epistemologisch fruchtbare Idee der *mentalen Karte* als Metapher (›*the map-in-the-head-metaphor*‹) als grundsätzliches Instrumentarium der Umweltinteraktion und die *kognitive Karte* (›*cognitive map*‹) als funktional-analysierbares kognitives (Schema-) Konzept frei von nichträumlichen Aufladungen differenziert.

Bereich der Mensch-Maschine-Interaktion (Dutke 1996), der (naturwissenschaftlichen) Didaktik (Forbus 1983) oder spezifischer Orientierungstechniken (Hutchins 1983).¹⁶⁹ Der pragmatische Forschungsbereich der Mentalen-Modell-Theorie bezieht sich hauptsächlich auf Untersuchungen der Verstehens-Herstellung einfacher physikalischer, technischer oder physischer Systeme oder Quellen, da der Analyse des mentalen Modells eine exakte Kenntnis des ›Originals‹ oder zumindest ein stimmiges, erklärendes, normatives Modell zugrunde liegen sollte, wie sie sich für technische Systeme präsentiert.

Wissenschaftstheoretisch ist die Mental-Modell-Theorie nicht eindeutig verortbar: der methodologische Ansatz der meisten Projekte ist hauptsächlich als eklektisch zu charakterisieren. Letztlich zeichnen sich aber vor allem die eher pragmatisch orientierten Projekte durch eine hohe Interdisziplinarität aus: Dabei sind es vor allem die Kognitionspsychologie und die Künstliche-Intelligenz-Forschung, aber auch die Anthropologie, Linguistik und die Philosophie, die als Erklärungsmuster herangezogen werden: »the technique adopted in mental models research is one of ›overlap and conquer‹« (Stevens/Gentner 1983, 3). Mentale Modelle sind Ausdruck des Verstehens eines Ausschnitts der realen Welt, damit auch Grundlage der Handlungssteuerung und -planung. Modelle dienen dem Subjekt zu unterschiedlichen Zwecken: Auf allgemeinsten Ebene können sie als erkenntnisgewinnend und kommunikativ bezeichnet werden, andererseits sind sie in höchstem Maße alltäglich relevant. Der Komplex des mentalen Modells soll für eine erste Definition noch uneingegrenzt als *mentale Repräsentation* verstanden werden. Somit lässt sich unterscheiden in ein Wahrnehmungsobjekt und in eine mentale Repräsentation.¹⁷⁰ Es gilt, den Bezug von Objekt der Wahrnehmung und mentaler Repräsentation zu bestimmen.¹⁷¹ Dabei lässt sich zwischen Objekt und mentaler Repräsentation keine existenzielle Übereinstimmung nachweisen, insofern als dass es keine überprüfbaren Attributen-Relationen gibt. Das mentale Modell

¹⁶⁹▶ Selbstverständlich stehen diesen Arbeiten, die sich auf die Analyse der Bedeutung und den Einfluss mentaler Modelle auf bestimmte Wissensdomänen und bereichsspezifisches Wissen konzentrieren, auch Arbeiten gegenüber, die auf der Grundlage der mentalen Modelle eine generelle Theorie der Wissensrepräsentation etablieren (vor allem Johnson-Liard 1980; 1983; 1984). Grundsätzlich geht es diesen Ansätzen darum, zu klären, welche Repräsentationsform dem menschlichen Wissen zugrunde liegt und inwieweit die mentalen Modelle als Repräsentationsform in diesen Prozess integriert sind. Da aber einerseits diese Bemühungen bisher nur uneinheitliche und spekulative Ergebnisse hervorgebracht haben und andererseits die Etablierung des mentalen Modells als Orientierungsschema für den Ansatz dieser Arbeit bereits dienlich ist, soll auf eine tiefergehenden Erörterung weitergehender Ansätze verzichtet werden (vgl. hierzu auch Dutke 1996, 54-75).

¹⁷⁰▶ Es sei hier noch einmal an die mit de Saussure (1967) postulierte Annahme der Zweigeteiltheit der Sprache (als Bedeutungsträger) in interne und externe Manifestationen erinnert.

¹⁷¹▶ Dieses Konzept könnte auch parallel zu Kants Überlegungen zur inneren Anschauung der Dinge betrachtet werden. Dabei entspricht die innere Anschauung der Dinge eher einer (Re) Konstruktion früherer Wahrnehmungen als der Repräsentation der Dinge in der Vorstellung des Subjekts (vgl. Weidenmann 1988, 35).

ist eine immaterielle, im Folgenden näher zu bestimmende Modellierung eines Objektes (Ohler 1994a, 42f). Hierbei bezieht sich die Terminologie *immateriell* weniger auf eine Abgrenzung von physischen Objektrelationen, sondern auf die innersubjektive Qualität des mentalen Modells.

Mentale Modelle entwickeln sich in Interaktion mit dem zu modellierenden Umweltreiz oder Realitätsausschnitt. Dabei beeinflussen die Umwelтанforderungen die Form des mentalen Modells. Generell kann in zwei verschiedene Formen des Modells unterschieden werden: in ein wahrnehmungsnahes *Perzeptionsmodell* (Stachowiak 1973, 207ff) und in ein *kognitives* oder *konzeptuell-kognitives Modell* (Johnson-Liard 1983, 423ff). Das Perzeptionsmodell bildet Teile der Außenwelt als Folge des Wahrnehmungsprozesses ab:

...they correspond directly to the physical world. They can represent perceptible situations, but they cannot represent either abstract relations or anything other than determinate physical descriptions (Johnson-Liard 1983, 422).

Mit diesen aus der direkten Wahrnehmung gebildeten Modellen operieren die ›höheren‹ kognitive Prozesse, also die Ableitungen neuer Vorstellungen aufgrund der Interaktion von Wahrnehmungsinhalten und abstrakten Wissensbeständen ((Dutke 1994, 38)). Mit dem Übergang vom wahrnehmungsnahen Perzeptionsmodell zum kausalen kognitiven Modell nimmt auch die Komplexität der kognitiv abstrahierbaren Vorgänge zu. Aus der Prozesshaftigkeit von mentalen Modellen kann ihr Simulationsvermögen abgeleitet werden. *Simulation* meint im Kontext der mentalen Modelle aber nicht die quantitative, mathematische Berechnung von kontinuierlichen Größen, sondern eine qualitative, subjektive Prognoseleistung:

Simulation models [...] make it possible to represent certain properties of the world. The properties may be both incomplete and incorrect, but knowing how they interact, it is possible to ›run‹ the model and different conditions to examine the consequences. Thus a simulation model is like a motion picture that preserves selected properties of the world (Stevens/Collins 1980, 182).

Das Subjekt operiert mit den mentalen Modellen, indem es die gebildeten Modelle unter einer bestimmten Perspektive betrachtet. Hier werden unter Umständen bildhafte Vorstellungen erzeugt: die Verarbeitung und Manipulation dieser bildhaften Vorstellungen können Ausdruck einer kognitiven Simulation sein (Dutke 1994, 49). Dabei sind es vor allem räumliche Situationen, gegeben oder aus abstrakten Umweltreizen extrapolierbar, die ohne eine bewusste Entscheidung in bildliche Repräsentationen übersetzt werden. Die Änderung der Perspektive oder des Modellzustandes kann durch kognitive Simulation erreicht werden. Die entstehenden Vorstellungsbilder (*views of models*) sind subjektive Sichtweisen auf das mentale Modell, die die wahrnehmbaren Eigenschaften der Objekte des Modells aus einer bestimmten Perspektive und zu einem bestimmten Zeitpunkt widerspie-

geln (Johnson-Liard 1983, 157). Wichtig ist hierbei, dass Vorstellungsbilder nicht mit mentalen Modellen gleichzusetzen sind, da mentale Modelle auch abstrakte Relationen enthalten, die in einem Vorstellungsbild nicht wahrnehmbar sein müssen. Bei der bildlichen Vorstellung eines Spielwürfels beispielsweise sind höchstens drei Seiten erkennbar, während das mentale Modell des Würfels alle sechs Seiten sowie die Beziehungsrelationen der Seiten und der abgebildeten Augenzahlen zueinander enthält (oder zumindest enthalten kann). Aus dem mentalen Modell kann das Vorstellungsbild beziehungsweise eine Reihe von Vorstellungsbildern verschiedener Perspektiven generiert werden, die es ermöglichen, den Würfel ›vor einem inneren Auge‹ zu drehen, ihn also kognitiv zu simulieren (Dutke 1994, 54). ◀172 Mentale Modelle sind also – zusammenfassend – hypothetische Konstrukte, mit denen Leistungen der menschlichen Informationsverarbeitung beschrieben und erklärt werden sollen. Sie bilden die Gegebenheiten der Umwelt in reduzierender und elaborierender Weise ab. Mentale Modelle dienen unter anderem dem Verstehen von Zusammenhängen, der prognostischen Planung und Steuerung von Handlungen, aber auch der Bewältigung von – unbewussten – Routineaufgaben. Ein mentales Modell ist funktional, nicht unbedingt effizient und ›wahr‹ und schwer veränderbar. Mentale Modelle zum Verstehen neuer Sachverhalte basieren häufig auf Analogien, wobei der Erkenntnisgewinn auf der Übertragung der Attributrelationen und nicht auf der Ähnlichkeit der Elemente selbst beruht. Dabei erfordert das Erkennen und Konstruieren der Analogiebeziehung schematisches Wissen von höherem Abstraktionsniveau als die Relation zwischen Original und Modellbereich (nach Dutke 1994, 76ff). Daraus resultiert, dass ein mentales Modell zum Verstehen eines neuen Sachverhaltes die Instantiierung eines oder mehrerer adäquater Schemata bedeutet. In einem mentalen Modell können Sachverhalte der Umwelt anschaulich (im Sinne von *vorstellbar*) und dynamisch simuliert werden. Nach dieser knappen aber notwendigen theoretischen Konturierung gilt es, dem Konzept der mentalen Modelle eine auf den Raum bezogene Pragmatik abzuverlangen.

172 ▶ Dass in der Erweiterung dieses Wahrnehmungsprozesses letztendlich auch subjektive Emotionen die Wahrnehmung prägen (Weidenmann 1988, 48f) und die Bildung kognitiver Modelle auch im Verstehensprozess maßgeblich ist (Dutke 1994, 58f), scheint evident.

Kognitive Raumkarten

Da das Subjekt sich beständig im umgebenden Raum bewegt, liegt es nahe, eine spezifische Orientierungstechnik zu unterstellen. Die alltägliche Orientierung des Subjekts lässt sich mit Hilfe mentaler Modelle erklären. Roger Downs und David Stea (1982) etablieren mit der Theorie der *kognitiven Karten* eine verwandte Betrachtungsweise der Raummodellierung. Zwar beziehen sie sich nicht ausdrücklich terminologisch auf das Konzept der mentalen Modelle, doch ist eine Übereinstimmung der theoretischen Charakterisierungen beider Konzepte nicht zu übersehen. Gleichzeitig bietet die sehr anschauliche Analyse der kognitiven Karten eine Möglichkeit, die gewonnenen Erkenntnisse über mentale Modelle »anwendungsbezogen« zu überprüfen.

Der äußere Raum des menschlichen Wahrnehmens erstreckt sich nicht nur räumlich um das wahrnehmende Subjekt, sondern auch temporal. Aus dem Sinnesreiz der Umgebungsumwelt gilt es aus Gründen der Orientierbarkeit eine innere Entsprechung zu gewinnen. »Wir benutzen in der Gegenwart die Erfahrungen der Vergangenheit, um mit ihrer Hilfe die Zukunft zu meistern« (ebd., 89). In der Wahrnehmungsleistung wird ein mentales Modell des äußeren Raumes in seiner geographischen wie temporalen Ausdehnung gebildet: die kognitive Karte.

Kognitives Kartieren ist ein abstrakter Begriff, welcher jene kognitiven oder geistigen Fähigkeiten umfaßt, die es uns ermöglichen, Informationen über die räumliche Umwelt zu sammeln, zu ordnen, zu speichern, abzurufen und zu verarbeiten. [...] Vor allem aber bezieht sich kognitives Kartieren auf einen Handlungsprozeß: es ist eher eine *Tätigkeit*, die wir ausführen, als ein Objekt, das wir besitzen. Es ist die Art und Weise, wie wir uns mit der Welt um uns herum auseinandersetzen und wie wir sie verstehen (ebd., 23).

Die kognitive Karte stellt dabei die repräsentierende Abbildung, das Modell der Umwelt dar. Sie wird subjektiv vom Beobachter, geprägt durch Weltwissen und Intention gebildet. Sie bildet die direkte, sinnlich repräsentierte, aber auch die abstrakte, indirekt vermittelte Umwelt ab.

Das Erkennen findet in Interaktion mit Kontextinformationen und Gedächtnisinhalten statt. Am Ende des Prozesses steht ein durch die evolutionäre Gewordenheit und die individuelle Lerngeschichte des erkennenden Systems modifiziertes Abbild der physikalischen Welt. Dieses Abbild wiederum ist als kognitive Landkarte die Grundlage planvollen Handelns (Kruse/Stadler 1994, 23).

Die Funktionalität der kognitiven Karte besteht darin, eine strukturierte Gliederung der räumlichen Umwelt bereitzustellen und das beobachtende Subjekt selbst darin zu lokalisieren. Des Weiteren werden, subjektabhängig, Prioritäten im Sinne räumlicher Objekte oder Anordnungen unproportioniert gewichtet wiedergegeben.

Kognitive Karten sind daher individuell und flexibel, sie geben die Perspektive des erstellenden Subjekts wieder und nicht eine quantifizierbare Umweltanmutung.

Alle diese Variationen in der Perspektive lassen erkennen, daß die Welt das ist, was wir daraus machen, daß die Welt, so wie wir sie sehen, von unserer Wahrnehmungsfähigkeit, von unserem Alter, unserer Erfahrung, unseren Einstellungen und unseren Vorurteilen abhängt. Unser räumliches Verhalten beruht nicht nur auf unserer Fähigkeit zum kognitiven Kartieren, sondern wird auch von der jeweils spezifischen Art und Ausformung dieser Fähigkeit beeinflusst (Downs/ Stea 1982, 46).

In einer exakteren Verortung zeigen sich kognitive Karten als Mittel zur Bewältigung räumlicher Probleme: Zur Verortung des Subjekts in seiner räumlichen Umwelt muss das Subjekt Kenntnis über den Standort von Objekten (und sich selbst) sowie den Abstand der Objekte zueinander (also die Relation der Objekte zueinander und zum Subjekt) besitzen. Dazu kommt noch die Information über die Beschaffenheit der Objekte. Diese Parameter können nicht als getrennt voneinander betrachtet werden, sondern ergeben nur im Bezug aufeinander Aufschluss über die räumliche Umwelt. Aus diesen Werten erzeugt das Individuum Raumwissen. **173** Zur Analyse dieses Raumverstehens dienen primär zwei Parameter: einmal der *Standort* des Subjektes im weitesten Sinne und zum anderen, davon abhängig, die Wahrnehmung von *Distanzen*. Der Standort kann als Zustandsbeschreibung oder als Verlaufsbeschreibung definiert werden. Die Beschreibung des Standorts mittels Verlaufs- oder Zustandsbeschreibung ist abhängig von dem existierenden Bezugssystem und der Struktur der Umwelt, den kognitiven Fähigkeiten des Subjekts und seiner subjektiven Umweltkenntnis **174** (vgl. Downs/Stea 1982, 69). Bezugssysteme sind dabei keineswegs der Umwelt immanente Eigenschaften, sondern in den umgebenden Raum vom Subjekt eingeschriebene Systeme. Distanz, als räumliche Entfernung zwischen zwei Standorten, kann also erst aus der Kenntnis des Standortes selbst gewonnen werden. Dabei gibt es sowohl absolute Distanzen, die sich auf der Basis vom Subjekt eingeführter Maßeinheiten bestimmen (Meter, Autostunden, von Grenze zu Grenze) wie auch relative Entfer-

173► Dabei ist für die Erkenntnis, dass sich aus der kombinatorischen Erstellung von Raumbeziehungen Raumwissen ergibt, eine spezifische Wissensdefinition im Rahmen dieser Arbeit zunächst irrelevant. Ob Wissen auf der Basis mentaler Modelle und kognitiver Strukturen gebildet wird oder sich als reines Erfahrungswissen repräsentiert, macht für die hier getroffene Aussage keinen Unterschied, da beiden Annahmen die Strukturierung und Ordnung des Umweltraumes durch das Subjekt auf der Basis kognitiver Karten zugrunde liegt (vgl. dazu: Downs/Stea 1982, 63f).

174► In eine bekannten Umwelt wird der Standort über Zustand (»Ich bin in meinem Zimmer«), in einer unbekanntem zumeist über den Verlauf beschrieben (»Ich bin fünf Kreuzungen hinter der Tankstelle«), es sei denn, die unbekanntem Umwelt ist ausreichend strukturiert (»Ich bin neben dieser Kirche«).

nungsmaße, die von der Fähigkeit, Entfernungen zu überwinden, abhängig sind. ◀175 Distanz zerfällt in der Wahrnehmung aber auch in *wahrgenommene* und *kognitive Distanz*: Wahrgenommene Distanzen beziehen sich auf Entfernungen zwischen beobachtendem Subjekt und (sichtbarem) Objekt im direkten Wahrnehmungsraum, während kognitive Distanzen Entfernungsrepräsentationen von Subjekt und weit entferntem (unsichtbarem) Objekt bezeichnen. Gerade aber die kognitive Distanz kann nur selten aufgrund von Eigenwahrnehmung bestimmt werden, vielmehr scheinen diese heute vorrangig mediengeprägt zu sein.

Indirekte, andere Mittel, wie das Fernsehen, machen Entfernungen hinfällig, indem sie ein Geschehen an zwei Orten praktisch gleichzeitig stattfinden lassen, einmal am Aufnahmeort und zum anderen auf dem Bildschirm (ebd., 73).

Als erweiternder Parameter des Raumverständnisses kann die *Richtung* verstanden werden. Auch hier kann in *Richtung* (koordinatenbezogen, also eine Zustandsbeschreibung von Objekt oder Subjekt) und *Richtungshinweis* (Prozessbeschreibung der Verknüpfung verschiedener Standorte, also Verlaufsbeschreibung) unterschieden werden. Aus dieser Differenzierung ergibt sich dann das Konzept der *Orientierung*, welches es dem Subjekt ermöglicht, aus dem Wissen um seinen Standort und der Kenntnis der räumlichen Umgebung verschiedene Lagebeziehungen durch Richtungswissen und Richtungshinweise zu extrapolieren, also orientiert zu sein.

Wir besitzen die Orientierung, wenn wir wissen, wo wir im Augenblick sind (momentaner Standort) und diesen Standort mit einer Reihe anderer Standorte in Zusammenhang bringen können (ebd., 80).

Aus dem Orientierungswissen resultiert die pragmatische Fähigkeit des Wegfindens: auf der Basis der Orientierung wird eine Route festgelegt und deren Beibehaltung überprüft sowie das Ziel erkannt. Kognitive Karten bezeichnen die strukturierte Repräsentation, die ein Individuum von einem Ausschnitt seiner Umwelt besitzt. Eine Repräsentation der Umwelt steht stellvertretend für diese, bildet sie ab, ist sowohl (analoge) Entsprechung als auch Modell. Der Vorgang der kognitiven Modellbildung als Codierung strukturiert die verschiedenen Parameter des Raumverständnisses nach einem bestimmten Abbildungsmodus. Die Verwendung des gebildeten mentalen Modells in der Raumorientierung stellt die Decodierung der Parameter dar, die Konfrontation und der Vergleich verschiedener kognitiver Karten auf der Ebene der Schemabildung stellt möglicherweise den Vorgang der Gewinnung von Raumwissen dar. Die Zielsetzung ist ein eminenter Teil des kognitiven Kartierungsvorganges: einerseits werden Handlungspläne zur Lösung

175 ► Jenseits dessen lässt sich Entfernung auch als ein Maß für das Bedürfnis betrachten, Trennung aufrecht zu erhalten oder zu überwinden. Damit ist die Entfernung auch eine Wertigkeit im positiven oder negativen Sinn (Downs/Stea 1982, 74).

spezifischer räumlicher Probleme erstellt, andererseits kann auch die Erstellung von Bezugssystemen für das Verständnis und die Interpretation der räumlichen Umwelt Motivation zur Erstellung einer kognitiven Karte sein.

Letztlich ist das kognitive Kartieren, wie oben erwähnt, aber immer als zweckdienliches und zielgerichtetes Agieren zu verstehen. Es ist eine Handlung unseres (unbewussten) selbstbewussten Geistes, dabei aber der Introspektion meist verschlossen. Kognitives Kartieren ist ein Prozess, der durch drei Haupteigenschaften geprägt wird: *Interaktivität*, *Selektivität* und *Strukturierung* (ebd., 105). Kognitives Kartieren als interaktiver Prozess entsteht durch eine aktive Informations-Rückkopplung mit der räumlichen Welt. Wichtigster Punkt dabei ist die Entwicklung eines Bezugsrahmens:

Direkte Interaktion mit der Umwelt ist ein wichtiges Element für die Entwicklung und den erfolgreichen Einsatz unserer kognitiven Kartierfähigkeit zur Lösung von Aufgaben [...]. Sogar die besondere Art und Weise direkter Interaktion kann sich auf Form und Inhalt unserer kognitiven Abbildungen der Welt auswirken (ebd., 109f).

Die Selektivität als Kriterium des kognitiven Kartierens zerfällt in eine Selektivität der Speicherung, **176** nämlich der Auswahl des zu kartierenden Wissens, seiner Ordnung und seiner ›Legende‹, und in eine Selektivität der Decodierung in der Auswahl der aufgerufenen Informationen und Selektion der Verarbeitungsmechanismen. Als Selektionskriterien vor allem in der Speicherung können die *funktionale Bedeutung* (das Subjekt merkt sich die Objekte am besten, die im Alltag eine spezifische Rolle spielen) und die *Unterscheidbarkeit* (das Subjekt merkt sich die Objekte am besten, die spezifisch in der Umwelt angeordnet sind oder mit der Umwelt kontrastieren) genannt werden (ebd., 111ff). Jenseits dieser Kriterien spielen beim Auswahlprozess auch eher kontextuelle Modifikationen (Werthaltungen, stillschweigende Übereinkünfte, etc.) eine wichtige Rolle. Auch hieran wird deutlich, dass das kognitive Kartieren ein aktiver und konstruktiver Prozess der Umwelt-Interaktion ist – oder um in der bereits etablierten Terminologie zu verbleiben: eine Produktion von Positionierung. Struktur liegt nicht in der Umwelt selbst, sie wird vom Individuum gegeben. Insofern heißt Strukturieren in diesem Kontext, dass das Subjekt sich seine umgebende Umwelt ›verständlich macht‹. Um im Folgenden zu einer exakteren Einschätzung des Prozesses des Raumverstehens, also der Strukturierung sowie der Codierung und Decodierung von Umweltreizen durch das kognitive Vermögen zu gelangen, soll die mentale Abbildung, also die kognitive Karte, unter zwei Gesichtspunkten näher betrachtet werden, nämlich den Bestandteilen oder Inhalten der Repräsentationen und ihrer Anordnung oder Struktur. Die Inhalte von Reprä-

176 Wohlgermerkt im Rahmen einer Annahme von Gedächtnis, die weniger von distinkter Speicherung als vielmehr von einer »Elaboration in der Gegenwart« ausgeht (Rusch 1992).

sentationen lassen sich unter zwei Kategorien zusammenfassen: In einer *Identitätskategorie* werden differente Erscheinungsformen gleicher Objekte zusammengefasst, in einer *Äquivalenzkategorie* unterschiedliche Objekte als der gleichen Art zugehörig betrachtet. So werden beispielsweise verschiedene Eindrücke einer Stadt (Tageszeit, Wetter, Stadtteilimpressionen) unter der Identitätskategorie als Repräsentation einer *bestimmten Stadt* zusammengefügt, während differente Eindrücke verschiedenster Städte, Dörfer oder Metropolen unter dem Äquivalenzkriterium zur Repräsentation von *Stadt* (in Differenz zu beispielsweise *Land*) zusammengefasst werden (vgl. Downs/Stea 1982, 119). Gleichzeitig stellt die Identitätskategorie auch das Merkmalsfeld des Besonderen dar: Verschiedene Charakteristika direkter und indirekter Erfahrung zu einem bestimmten Ort werden unter dieser Kategorie zusammengefasst, während die Äquivalenzkategorie als das Muster für die Speicherung des Allgemeinen angesehen werden kann. Es werden gemeinsame Charakteristika einer wiederholten Erfahrung verschiedener Orte zusammengefasst, um anschließend eine generalisierte oder abstrahierte Einschätzung hervorbringen zu können. Offensichtlich ist die Identitäts-Kategorie entscheidend für die Ausbildung einer räumlich-ortsgebundenen Identität:

Die Besonderheit ist der Schlüsselbegriff [...]: sie unterscheidet einen Ort von allen anderen in einer Weise, daß nichts auf der Erde ihm gleicht. Besonderheit bedeutet Unterscheidbarkeit und dies wiederum hoffentlich die Eigenschaft, gut bekannt und sofort erkennbar zu sein (ebd., 152).

Jede Art des Umgehens mit einer räumlichen Umgebung oder eine Kommunikation darüber erfordert gemeinsame Kategorien. Diese Kategorien rekurrieren nicht auf Repräsentationen, sondern stehen für stark vereinfachte und verallgemeinerte Rekonstruktionen (ebd., 119f). Entscheidend ist, dass den Identitäts- oder Äquivalenzkategorien auch ein Bezugssystem höherer Ordnung zugeordnet wird und das subjektive Geschick, die kognitive Karte im Bedarfsfall zu elaborieren und anzuwenden. Das kognitive Kartieren ist also durch Vereinfachung und Zusammenfassung von räumlichen Attributen im Modellbildungsprozess geprägt; besondere Aufmerksamkeit soll aber noch auf die Verwendung von Symbolen im Orientierungsprozess gelenkt werden. Kognitive Strukturen werden häufig durch Symbole gebildet, die eine Abkürzung zur Charakterisierung eines Ortes darstellen. Dabei ist das Symbol entweder durch den Ort schon vorgegeben (New York = The Big Apple) oder wird durch das Subjekt durch Erfahrungswissen selbst gebildet. Das Symbol hat dabei nicht nur den Vorteil, komplexe räumliche Eigenschaften zusammenzufassen, sondern auch Charakteristika spezifischer Natur in sich vereinen zu können.

Das Symbol löst bei uns die Wiedererinnerung an die spezifischen Eigenschaften dieses Ortes aus, jene unverwechselbare Reihe von Was-, Wo- und Wann-Informationen, die ihm seine einmalige Identität verleihen (Downs/Stea 1982, 129).

Wie bisher gezeigt, dient die Bildung kognitiver Karten als Bezugssystem, als Interpretationsgrundlage und als Quelle der Verhaltensvorhersage. Wichtigste Eigenschaften des mentalen Kartierungsprozesses sind, dass räumliche Informationen ausgewählt, strukturiert und so verarbeitet werden, dass sie jederzeit zweckgebunden wieder abrufbar, elaborierbar bleiben. Aus der temporalen und bildlichen Form der kognitiven Karten kann die Simulationsfähigkeit abgeleitet werden. Die subjektive Perspektive der kognitiven Karte ist durch das bewusste oder unbewusste Hinzufügen oder Weglassen von räumlichen Attributen gegeben. Kognitives Kartieren ist ein Prozess der Analyse und Synthese räumlicher Gegebenheiten. Die kognitive Karte wird dabei – als Modell der räumlichen Umwelt – nicht durch Identität oder exakte Entsprechung determiniert, sondern durch ihren Gebrauchswert. Die disparaten Eindrücke des ständigen Wahrnehmens in eine Ordnung zu bringen und zu verarbeiten, ist mit einem hohen kognitiven Aufwand und verschiedenen selektierenden Techniken verbunden. Um der räumlichen Umwelt einen Sinn zu verleihen, ist das wahrnehmende Subjekt gezwungen, die einzelnen Umwelteindrücke einerseits in einen zu bildenden Rahmen einzuordnen und andererseits Beziehungen zwischen den einzelnen Reizen herzustellen. Ein wichtiges Kriterium ist hierbei die zeitliche Ordnung der Eindrücke, **177** aber auch die Ordnung nach Ähnlichkeiten oder nach räumlichen Beziehungen ist hierbei relevant. Kognitives Kartieren ist aber nicht nur eine auf räumliche Anordnungen beschränkte Technik: Durch die Eingebundenheit in übergeordnete Schemata und die Interaktion verschiedener mentaler Modelle können in kognitive Karten auch Informationen nicht-räumlicher Natur eingeschrieben werden. Die einfachste Einschreibung ist, wie gezeigt, die Verwendung von Symbolen, allerdings ist es dem Subjekt auch möglich, bewusst und aktiv beliebige Informationen in eine räumliche Anordnung einzuschreiben. **178**

Auf den ersten Blick scheint also der Prozess der Bildung einer kognitiven Karte ein streng subjektivistischer (im Sinne eines nicht-diskursiven) Prozess zu sein. Wenn wir im Folgenden allerdings die Strukturparameter dieser Bildung

177► Genau wie das Subjekt räumliche kognitive Karten bildet, werden auch temporale Ereignisse zu mentalen Modellen umgeformt. Dass dabei in der Interaktion von räumlichen und zeitlichen Eindrücken kognitive Zeitkarten entstehen, scheint folgerichtig. Da im Rahmen dieser Arbeit aber der Begriff der Zeit zugunsten des Raumes zurückgestellt wurde, soll im Folgenden nicht weiter auf die raumbezogene Zeitmodellierung eingegangen werden.

178► Eine Möglichkeit dieser Einschreibung ist die Verbindung unvertrauter Informationen in eine vertraute Karte als Form der Mnemotechnik. Lurija beschreibt die Strategie eines Gedächtniskünstlers – die Methode der Orte –, mit deren Hilfe abstrakte Informationsmengen in einer räumlichen Anordnung gemerkt werden können (Lurija 1992, 147ff).

einerseits und die Rückbindung in das ›Wertesystem‹ des Subjekts andererseits betrachten, wird deutlich, dass die mentalen Karten keineswegs ausschließlich auf innersubjektiven und individualistischen Werthaltungen basieren. So ist die kognitive Karte nicht nur die Repräsentation einer momentanen Umwelt, sondern auch mit der Erinnerung verknüpft. Aus den kognitiven Karten vergangener Situationen erwachsen räumliche Vorstellungen vergangener Geschehnisse.

Kognitive Karten werden zwar prinzipiell individuell gebildet, letztlich gibt es aber auch Parameter, die diese Bildung beeinflussen und die als überindividuell angenommen werden können. Abhängig von Standort, Ausmaß der räumlichen Umwelt und Informationsquellen über diese abzubildende räumliche Umwelt kann davon ausgegangen werden, dass bei einer mehrere Subjekte betreffenden Umwelt Übereinstimmungen der jeweils gebildeten Karten auftreten. Die Schnittmengen der Repräsentationen sind dabei von allgemeiner und für alle zugänglicher Information geprägt. **179** Signifikant ist diese Übereinstimmung vor allem, wenn räumliche Strukturen abgebildet werden, die dem Subjekt (oder eben der Gruppe) nicht direkt zugänglich sind. Hierbei wird die kognitive Karte vor allem über vermittelte Eindrücke, Informationen und Interaktionen mit anderen Individuen, Gruppen oder Institutionen gebildet. Gerade in diesem Prozess der Kartierung prägen sich innerhalb sozialer Gemeinschaften oftmals homogene kognitive Karten aus. **180** Wie schon angedeutet ist es gerade diese Eingebundenheit der Mentalen Karten in eine generelle Funktion diskursiven Wissens, die die Anschlussfähigkeit an die oben gesetzten Kriterien zur Produktion von Positionierung bilden.

Die Überschneidungen von kognitiven Karten verschiedener Subjekte machen nicht zuletzt die gebildeten Karten kommunikabel. Letztlich kann aber keine eindeutige Aussage darüber getroffen werden, wie ›deckungsgleich‹ die jeweiligen Karten sind. **181** Es ist jedoch auffällig, dass die unbewusste Stereotypisierung von Identitätskategorien unbekannter Orte einen großen Teil des kognitiven räumlichen Wissens bildet. Ähnlich wie stereotypisierte Identitätskategorien bildet das

179► Besonders deutlich kommen hierbei ethnozentristische Momente zum Tragen. Räumliche Verankerung führt zu regionaler Loyalität gegenüber dem Umgebungsraum und einer Erfassung fremder Räume aus der Perspektive geozentristischer Stereotypen, die, da fremderfahren, dazu neigen, sich in der Wiederholung selbst zu bestätigen. Ein unbekannter Ort, der über die Beschreibung mehrerer Bekannter vor unserem Auge entsteht, kann bei tatsächlicher Inaugenscheinahme manchmal dem produzierten Bild nicht entsprechen.

180► Downs/Stea (1982, 157f) weisen eindeutig darauf hin, dass die Informationen zur Bildung einer kognitiven Karte über unbekannte räumliche Anordnungen nicht nur in der direkten Kommunikation mit anderen Individuen erworben werden, sondern auch medial vermittelt werden können. Werbung, Nachrichten, Narration etc. sind als Kommunikationsmittel ebenso dienlich und hochwirksam.

181► Grund dafür ist das Introspektionsproblem: eine kognitive Karte respektive ein mentales Modell kann vom Subjekt nur zu einem bestimmten Teil bewusst erfahren werden.

Subjekt aber auch Äquivalenzkategorien fremdbestimmt und verallgemeinernd. Eine Äquivalenzkategorie verwendet eine Reihe von definitorischen Parametern, um exemplarische Äquivalenzen bilden zu können. Aber auch diese Parameter sind meist fremdbestimmt und unbewusst übernommen. So könnten zum Beispiel die Parameter zur gesellschaftlichen Landnutzung von einer Vielzahl von Menschen etwa als *städtisch*, *vorstädtisch*, *ländlich* und *unberührte Natur* beschreiben werden. Es bleibt die Frage, warum uns diese Einteilung von Äquivalenzen vertraut scheint, aber nicht beispielsweise die Parameter *industriell*, *kommerziell*, *residenziell* und *agrarisches* (Downs/Stea 1982, 163). Trotz der Annahme, dass beide Kategorien dem Subjekt fremdbestimmter sind als dieses vermutet, bilden sie die wichtigste Grundlage für das kognitive Kartieren zur Orientierung in einer bekannten und unbekanntem räumlichen Umwelt.

Zusammenfassend können kognitive Karten als spezielle Art mentaler Modelle dargestellt werden, wobei sie, wie das mentale Modell, wesentlich als hypothetisches Konstrukt, mit dem die menschliche Verarbeitung von Raumwahrnehmung beschrieben werden kann, zu verstehen ist. Kognitive Karten bilden die Gegebenheiten der räumlichen Umwelt interaktiv, selektiv und strukturiert, also in reduzierender Weise ab. Als mentale Modelle dienen sie unter anderem auch dem Verstehen von (räumlichen) Zusammenhängen und der prognostischen Planung und Steuerung von Handlungen, aber auch der Bewältigung von Routineaufgaben. Kognitive Karten sind funktional: sie können Sachverhalte der Umwelt anschaulich und dynamisch simulieren. Sie sind primär subjekterzeugt, aber in hohem Maße sowohl in der Identitäts- wie auch in der Adäquatheitskategorie durch kontextuelle, diskursive Wertvorgaben geprägt. Diese Vorgaben und Beeinflussungen sind vorrangiges Thema dieser Arbeit. Zunächst stellt sich aber konkreter die Frage, wie der Zusammenhang von tatsächlicher Kartographie und mentalen Karten dargestellt werden kann.

Kartographie und kognitive Karten

In einer etwas weiter gefassten Polarisierung könnte der Zusammenhang zwischen mentalen Karten und raumabbildender Kartographie als eine Dichotomie von Raum und dessen Bedeutung gefasst werden (vgl. MacEachren 1995, 170ff). Dem Raum als struktureller Aspekt würde so eine vage ›Inhaltlichkeit‹, oder besser: eine Bedeutung des Raumes gegenüberstehen – die Frage wäre dann, wer diese Inhaltlichkeit zu welchen Anteilen evoziert: das im Raum positionierte Subjekt aus sich selbst heraus oder ein diskursiv verankertes Subjekt?

Vor einer so gearteten Diskussion muss aber natürlich zunächst noch einmal deutlich gemacht werden, dass mentale Karten und Kartographie in einem engen Zusammenhang stehen. Denn natürlich wurde die Idee der mentalen Karten im

obigen Verlauf hauptsächlich als ein Verfahren der Bildung von Orientierungsschemata in direkter Interaktion mit präexistentem Raum angenommen und gedacht. Da aber Raumwissen nachvollziehbarerweise nicht nur den eigenerlebbaren Raum umschließt, sondern letztendlich umfassender ist, liegt es nahe, von einer mentalen Orientierung auszugehen, die sich nicht nur an direkter Interaktion herausbildet. Im weitesten Sinne medialisierte Informationen über Raum scheinen somit miteinzuzießen, naheliegender Weise auch ›kartographierte‹ Aufschreibungen von Raumwissen. »Map use refers back to the process of transcribing the physical map back into a mental picture of reality« (Muehrke 1978, 8). Dabei ist diese Umsetzung allerdings kontextuell beeinflusst. Aktivität, Motivation, Bedürfnisse, Einstellungen, Erwartungen, Lernmöglichkeiten und äußere Bedingungen spielen unter anderem bei der Wahrnehmungsdisposition unter Zuhilfenahme von nichtperzeptiv erlebbaren Raumkonzepten eine Rolle, die auf länger wirkende soziale bzw. gesellschaftliche und Umweltinflüsse zurückzuführen sind. (vgl. Bollmann 1981, 20f).

Wie genau interagiert nun die mentale Karte mit der Kartographie, wie beeinflussen sich die beiden Raum-Wissens-Aufschreibungen? Klüter (1987) führt zur Erläuterung das Beispiel einer Fahrt auf der Autobahn an. In dieser Handlung finden verschiedene funktionale Teilaspekte statt: die Orientierung mit Hilfe einer Straßenkarte, eine Auswahl einer Route, deren tatsächliche Durchmessung als Handlung etc. Das aus diesen Handlungsteilen entstehende Verständnis des Raumes beschreibt er als eine aus einer Kombination von Selbst- und Fremdsteuerung entstehender Raumabstraktion. Der Orientierungsvorgang kann im groben in drei Parameter zerlegt werden: vorab erhaltene, strukturierende Informationen (also sowohl kartographisches Wissen wie auch Orientierungswissen), im Moment des Handelns vorgenommene Modifikationen des Wissens (also momentane Wissensergänzungen, kurzfristige ›Entscheidungen‹, Prognosen etc.) und nachwirkende Wissensmodifikationen (langfristige Wissensergänzungen). Entscheidend ist, dass dieses im Handeln gebildete, zirkulierte und artikuliert Wissen nicht ein rein raumgebundenes ist, sondern eine inhaltliche Kategorie darstellt, d.h. auch externe Bestände mitintegriert zumindest nach den Paradigmen der schema-gestützten Modelltheorie (Rummelhart 1980). Raum selbst wird so durch seine Inhalte ›orientierbar‹. Die Frage ist, in welchen Hierarchien und Segmenten verschiedene Inhaltskonzepte an verschiedene Raumgrößen und -parameter herangetragen werden.

Raum als Orientierungstechnik geht über die traditionellen Konzepte von Raumwirksamkeit (= *physisch-materieller* Raum, der am irgendwie Sozialen leidet), weit hinaus. In Form des Programmraums gerät das Handeln von Organisationen, das früher sträflich vernachlässigt wurde, in den Vordergrund des Interesses. Organisationen werden als Auftraggeber oder mögliche Konkurrenten raumwissenschaftli-

cher Abstraktionsbemühungen erkannt. Die weit fortgeschrittene Differenzierung von Organisationen und der sie umgebenden Teilsprachen zwingt zur Beschäftigung mit den Kommunikationsmedien, in denen die wichtigsten Raumabstraktionstypen formuliert werden (ebd. 97).

Konzentrieren wir die weit gefasste Konzeptualisierung der ›Organisationen‹ und ›Kommunikationsmedien‹ konkret auf die Karte, die wir ja schon mehrfach als Durchdrungen von diskursiven Werthaltungen definiert haben. Wenn wir die Landkarten im Umkehrschluss als externe Repräsentationen interner Wissensbestände der herstellenden Instanz verstehen und andererseits die durch sie angelegte Herausbildung von Wissensbeständen in der Rezeption annehmen, so wird zumindest deutlich, dass eine Annahme ›homogener‹, verallgemeinerbarer Repräsentationsmechanismen der Kartenkoppelung hochgradig reduktiv sein muss. Die Frage nach den kognitiven Karten ist also allgemein eine Frage nach dem zugrundeliegenden Wissen, der allgemeinen kognitiven Prozesse der Rezeption oder der Umformung von – im weitesten Sinne – Bildwissen zu schemaorientierten Wissensbeständen. Klar muss sein, dass Karten nicht als ›Bilder im Kopf‹ kodiert und gespeichert werden. Empirisch nachweisbare systematische Verzerrungen lassen darauf schließen, dass vereinfachende Heuristiken am ›Speichern‹ und Erinnern von Karten beteiligt sind (Montello 1998). Es liegt die Vermutung nahe, dass die Zirkulation kartographischer Wissensbestände hochgradig in ein System gesellschaftlicher, sozialer und diskursiver Wissensbestände eingebunden ist.

Orientierung, also das Wissen um die eigene Positionierung in der Umwelt und im Umgebungsraum, gehört sicherlich zu den fundamentalen Wissensformationen der Selbstwahrnehmung. Dieses Wissen scheint uns ›natürlich zuzufallen‹, scheint sich folgerichtig und ›objektiv‹ aus unserem Handeln an der Welt zu ergeben. Dass dieses Wissen allerdings nicht selbstverständlich ist, scheint naheliegend – und offenbart sich dem Subjekt spätestens im Moment des Verirrt-Seins, des Desorientiert-Seins, eines der basalsten destabilisierenden Gefühle des Menschen. **182** Im Umkehrschluss sehen wir also, dass die Herstellung von Orientierung somit zu einer fundamentalen Subjektkonstante gerät. Kartographische Orientierung ist ein Prozess, der eine Kopplung von Karte und Welt intendiert. Erst die Orientierung auf der Karte ermöglicht ein Zurechtfinden in der realen Welt. Dazu muss die Karte mit entweder dem real sichtbaren und erlebbaren Umgebungsraum koordiniert werden oder aber – abstrakter – in ein Feld bereits konzeptualisierten Raumwissens eingebunden werden. Das kartographische Kommunikationspotential hat dazu zwei verschiedenen Ausdrucksebenen etabliert. Zum einen die konventionalisierte Ausrichtung der Karte: die Nordung und daraus abgeleitet die

182► Kevin Lynch (1965, 13) verweist darauf, dass alleine schon das Wort, die Etymologie von ›verirrt‹ (engl. *lost* = verloren, dt. *irren* = u.a. Fehler machen) weit über einen ›geographischen‹ Kontext hinausgeht.

bekannte Lage der Himmelsrichtungen. Eine zweite – nicht so augenfällige – Orientierungskonvention ist die relative Lagebeziehung: das Denken und Orientieren in Relationen ist maßgeblich kartographisch intendiert. *Links von..., überhalb von...* etc. sind relationale Orientierungshilfen, die sich essenziell in eine alltägliche Raumwahrnehmung übertragen. Als Hamburger »...runter nach München...« zu fahren, spiegelt dies in anschaulicher Weise wieder: Obwohl man auf dieser Strecke etliche Meter über Normal-Null an Höhe dazu gewinnen muss, überlagert doch die Idee der »an der Wand hängenden Karte«, auf der man eine Strecke von oben nach unten zurücklegt, die sprachliche und wahrnehmungsorientierte Ausdrucksweise. Konkreter lässt sich diese zweite Konvention in verschiedenen Parameter differenzieren (vgl. Muehrcke 1978, 83ff). Die *horizontale Position* bestimmt sich relativ: Objekte werden in Relation zu anderen Objekten (oder zum Selbst) relational positioniert; eine absolute Position ist dabei die Definition eines Koordinatensystems, in dem Positionen in Relation zu einem Nullpunkt (Cartesisch) oder einer Null-Linie (Kartographisches Gitter) bestimmt werden. Ebenso steht es mit der *vertikalen Position*. Die relative Höhe eines Objekts zu anderen wird relational als entweder darüber oder darunter positioniert erlebt. Eine absolute Positionierung wird auch hier in der kartographischen Darstellung durch die Definition von Nullhöhen (Bsp. »über Meeresspiegel«, »über Normal Null, etc.) definiert. **183** Wissensbestände diskursiver Natur sind auch notwendig, um die Parameter der Orientierung zu konzeptualisieren, die nicht nahe liegender Weise mitgedacht werden. So wird in der Konzeptualisierung von Richtung auf der (kartographisch) eingeflachten Erde strikt egozentristisch-relativ gehandelt. Es gilt das Uhren- oder Gradientenverfahren symbolisch als Kommunikationsform (ein Objekt befindet sich bei »3 Uhr« oder »90 Grad«). Orientierung ist konventionalisiert am geographischen oder echten Norden. **184** Ebenso stellt sich die Distanz (vor allem bei Weltkarten) als ebenso relativ und artifiziell dar. Es kommt dabei darauf an, auf welchem Breitengrad man sich orientieren will. Distanz wird funktional (»mit dem Auto vier Minuten«) und praktisch erfahren (»der gerade Weg ist nicht immer der kürzeste«). **185** So dargestellt wird deutlich, wie sehr sich ein Konzept wie kartographische

183 ► Um Höhe angemessen darstellen zu können, müssen für dreidimensionale Globen oder Karten die Höhenverhältnisse übertrieben werden, da sie sonst nicht nachweisbar wären. Würde man die Erde etwa in Fußballgröße maßstabsgerecht dreidimensional nachbilden, wäre das Modell glatter als ein Fußball. Ebenso verhält es sich mit Landschaftsplanmodellen: Allerdings kann hier der größere Maßstab dem Rezipienten helfen, ebenso wie in der zweidimensionalen Abbildung durch Schrägfotographien und Schattenwurf Höhendimensionalität angeregt werden kann. Allerdings muss dabei der Schattencode beachtet werden.

184 ► Auf Karten gibt es (je nach Projektionsmethode) allerdings noch den *Rasternorden*, der rein artifiziell ist.

185 ► Schmaucks (1996, 67) verweist noch auf ein drittes (allerdings in hohem Maße kontextwissen-basiertem) Orientierungssystem hin: jenseits der primären Informationen einer Karte (Watzmann 2574m) gibt es textuell codierte sekundäre Informationen. Beispielsweise weist der Namen *Wind-*

Orientierung an subjektiven Fixpunkten ausgerichtet: das Subjekt selbst als Bezugswert, sprachliche Konventionen, auf den bildlichen Repräsentationsmodus verweisende relationale Positionierung etc., nicht zuletzt standardisierte und ›künstliche‹ Raster, die mit der Wahrnehmung oszillierend rückkoppeln. Wie dieses Funktionalismen in (diskursive) Wissensbestände rückwirken, soll im Folgenden diskutiert werden. Deutlich geworden ist aber sicherlich schon jetzt, dass an der Durchdringung unserer Umgangssprache mit kartographisch-räumlichen Floskeln eine erste Ebene dieser Rückkoppelung zu beobachten ist. In Redewendungen wie »*Ich weiß nicht, was oben und unten ist*« oder »*Ich habe mir einen Plan zurecht gelegt*« verweisen scheinbar noch recht wertfrei auf die Durchdringung unserer Sprache mit kartographischen Verweisen. ¹⁸⁶ Wenn wir aber beobachten, wie die sprachlich-räumliche Dichotomie des »*oben vs. unten*« über die Konnotation des Nord-Süd-Gefälles zu einem wertenden Begriffspaar sowohl sprachlicher (»*Ich bin obenauf*«) als auch kartographisch-räumlicher (»*Südstadt, Unterstadt*«) Ausdrucksebene wird, so zeigen sich hier erste Ansätze, wie sehr die Aufladung von Wissensbeständen über Orientierungsparameter durchdrungen ist.

Aus diesen Normalformen der Kartenpräsentation sowie der kartographischen Rezeption und Verarbeitung folgt eine Ausbildung der »*Ich-hier-jetzt-Origo*« (Bühler 1982), die auf die normalisierende Regelungsfunktion kartographischer Orientierungsanleitung hinweist: denn jedwede Orientierungs- und Positionierungsleistung scheint sich gerade am Subjekt selbst als Fixpunkt auszurichten. Dies scheint eine profane Feststellung zu sein, meines Erachtens aber nicht zu profan, um sie noch einmal zu betonen. Denn in meinen Analysen, die Karten (gleich ob sie als materielle oder mentale Artefakte gedacht waren) als illusorische Objektivitätskonstrukte darzustellen, schwingt latent auch die Frage nach der Relationalität zwischen Karte, Welt und Rezipient mit. Zumindest in der Analyse der mentalen Karten wird aber nun deutlich, dass der gesamte Komplex der Umweltrepräsentation extrem auf das Subjekt zentriert ist, dass jedwede produktive Leistung als Subjekteffekt feststellbar ist und dass die Handlung des mentalen Repräsentierens grundsätzlich ein subjekt- bzw. wissenskonstitutiver Akt im Sinne der sozialen Praktik ist. Um dem speziellen Akt dieser Bedeutungsproduktion gerecht zu werden, scheint also

scharte auf spezifische klimatische oder meteorologische Effekte im Raum hin, die gegebenenfalls die Orientierungsleistung der Karte erhöhen können – eine m.E. eher zu vernachlässigende Orientierungsdimension des kartographischen Systems. Es scheint sinnvoll, diese Funktion als überkommene, historische Dimension der Kartographie, Geographie oder noch genereller Raumorientierung zu werten. Da dieser Begriff aber aktuell nur noch im Falle der direkten Umgebungsraumorientierung für geübte Nutzer von Belang zu sein scheint, kann er m.E. getrost vernachlässigt werden. Zudem scheint die Betonung des Kontextwissens hierbei eine zu große Rolle zu spielen. Es sei die Bemerkung erlaubt, dass eine erhöhte Orientierungsleistung beispielsweise für den Benutzer einer Autobahnkarte durch die Decodierung des Namens *Wiesloch-Rauenberg* nicht zu erwarten steht.

¹⁸⁶ Vgl. dazu auch Downs/Stein 1982, 122ff, Schmaucks 1998a.

eine Ersetzung des Begriffs der Rezeption durch den der Aneignung (*appropriation*) angebracht. Im weitesten Sinne leitet sich dieser Begriff in seiner Funktion aus den Arbeiten Michel de Certeaus ab. **187** Dieser untersucht in seiner *Kunst des Handelns* (1988) Alltagspraktiken unter dem Fokus einer Konsumtheorie, die sich grundsätzlich von einem (marxistischen) Verständnis der konsumatorischen, warenfetischistischen und hierarchisch strukturierte Machtdurchdringung abgrenzen will. Für ihn stellen sich Alltagspraktiken als Aneignungsstrategien dar, die auch (und gerade) dem Konsumenten ein Handlungspotenzial der ›Fabrikation‹ zugesteht, nämlich die ›Fabrikation der Ware *Bedeutung*‹.

Das Gegenstück zur rationalisierten, expansiven aber auch zentralisierten Produktion ist eine *andere* Produktion, die als ›Konsum‹ bezeichnet wird: diese ist listenreich und verstreut, aber sie breitet sich überall aus, lautlos und fast unsichtbar, denn sie äußert sich nicht durch eigene Produkte, sondern in der *Umgangsweise* mit den Produkten, die von einer herrschenden ökonomischen Ordnung aufgezwungen werden (de Certeau 1988, 13).

Die soziale Praktik steht somit durchaus in Übereinstimmung und Kontext mit hegemonialen und diskursiven Machtpraktiken. Sie gehört zu eben der Sorte von ideologischen Konzepten, die Slavoj Žižek dergestalt analysiert, als er ihnen größte Funktionalität und Wirksamkeit in dem Moment zuspricht, in denen sie durchschaut werden (zugef. n. Angerer 2000, 107). Verkürzt ausgedrückt konstruiert die vorgebliche Handlungsfreiheit der sozialen Praktik den ›Verblendungszusammenhang‹ der diskursiven Ordnung – aber gerade deshalb wird die soziale Praktik analytisch so interessant. Sie ist damit unbestritten ein individuelles Handeln am und im Diskurs, vordergründig effektiv, hintergründig eher ›ineffektiv‹. Hierbei scheint die Betonung eines reflexiven und dynamischen Wissens- und Handlungsbegriffs im Sinne Anthony Giddens (1999, 53f) von entscheidender Bedeutung,

187► Im Wesentlichen leitet sich der Begriff der Aneignung bei de Certeau aus seiner Auseinandersetzung mit den foucaultschen Alltagspraktiken ab. Vor allem geht es ihm darum, der alles durchdringenden disziplinatorischen Macht Foucaults eine Mikrophysik der Widerständigkeit im Alltagshandeln entgegenzusetzen. Für die *cultural studies* selbst muss sicherlich die *Nationwide*-Studie David Morleys (1980) als einer der ersten Auseinandersetzungen mit dem Begriff gelten. Morley setzt sich hier sowohl gegen Ansätze der Medienwirkungsforschung als auch einer psychoanalytischen, an der Kintotheorie des Screen-Ansatzes orientierten Fernsehforschung ab, in dem er in Rückgriff auf den *encoding/decoding*-Ansatz Stuart Halls (Hall 1989a) spezifische ideologische Positionen der Dekodierungs-Position des Subjekts untersucht. So entsteht das Konzept der Aneignung für die *cultural studies*, das als ein Konzept der Widerständigkeit in der Rezeption subsumiert werden kann. Dieses Konzept der Rezeption als Verhandlung findet seine medienanalytische Konkretisierung vor allem in der Weiterentwicklung und Ausdifferenzierung des *encoding/decoding*-Modell Stuart Halls und eine weitere ›Variation‹ in der Fiskeschen Reduktion von »power bloc vs. the people« (vgl. dazu exemplarisch Foucault 1994, de Certeau 1988, Hall 1989, Fiske 1993b, Hepp 1998, 33ff).

eben eine Hinwendung zur Analyse des Alltagshandelns in kulturellen und sozialen Systemen.

Soziale Praktiken begründen eine bestimmte Handlungsnormativität im Alltag. Unter sozialer Praxis wird üblicherweise das Ingangsetzen und die Ausübung sozialer Handlungsweisen verstanden, die in relativ routinierten Formen verlaufen (Hörning 1997, 33).

Zugespitzt stellt sich die eigentliche Handlung an der Karte als hochgradig auf das Selbst bezogene Handlung dar – der Bezug zwischen Karte und Welt gerät demgegenüber fast zur Marginalie. Somit löst sich – zumindest bezogen auf die mentalen Karten – die Frage, ob eine Karte detoniert oder konnotiert wird, relativ eindeutig auf. Verstehen wir eine kognitive Karte als das Produkt der Umweltinteraktion (Downs/Stein 1982, 24), so ist deutlich, dass die ›Arbeit‹ an der Umwelt ebenso wie an einer (kartographischen) Repräsentation der Umwelt eine produktive und deutende Tätigkeit ist. Karten werden in diesem Sinne eher rezipiert (im Sinne einer aktiven Arbeit und Bedeutungsproduktion) als kognitiv verarbeitet (im Sinne einer schematischen Übernahme und Anpassung). Wir gelangen so auch zu einer Einschätzung des Interaktionsprozesses zwischen räumlicher Umwelt und mentaler Repräsentation als einem bedingenden und bedingten Prozess. **188** Somit stellt sich unser ursprüngliches Postulat von Sprache als arbiträrem Prozess und als getrennt in innere und äußere Sprachebenen anzunehmen als (zumindest im Groben) kompatibel zu den Ausführungen der Modelltheorie dar.

Eine Frage stellt sich am Ende dieser knappen Zusammenfassung der Reflexionen zur mentalen Verarbeitung und Repräsentation von Umwelt noch. Die Argumentation der kognitiven Karten hat sich maßgeblich auf eine direkte Koppelung von Subjekt und Umwelt bezogen. Eine Interaktion mit medienvermittelten Umweltrepräsentationen bleibt dabei zunächst unausgesprochen und unreflektiert. Diese substantielle Unterscheidung zwischen ›Welt‹ und ›Weltbild‹ bleibt aber auch in den zitierten theoretischen Ansätzen weitestgehend offen. Wo Lynch (1965) sich noch ausschließlich auf das eigene Erleben bezieht, konstatieren in der Folge Downs und Stein (1982) beispielsweise mehr oder weniger selbstverständlich eine Strukturähnlichkeit zwischen realen Umweltinteraktionen und medialen Darreichungen in Form von Kartographie (als einem naheliegenden medialen System), Photographien oder Werbeanzeigen. Einen dezidierten Ansatz der Koppelbarkeit von medialen Formen und kognitiven Konzeptualisierungen liefert (im Kontext der *Kultivierungsforschung*) Peter Winterhoff-Spurk (1989, 50ff), der an der Idee des McLuhanschen *global village* untersucht, wie sich Zeit-, Raum- und Personenschemata in Interaktion mit Medienkonsum ändern beziehungsweise

188 ▶ Vgl. dazu vor allem Wijnen 1997, 179f; Settekorn 1998, 8.

herausprägen. Zumindest eine erste Brücke von der Welt zur medienrepräsentierten Welt scheint somit geschlagen.

Einer ›Beweisführung‹ der bedeutungsproduktiven Umweltinteraktion anhand kognitiver Karten, wie ich sie oben etabliert habe, steht eine einschränkende und relativierende Ebene gegenüber. Selbstverständlich gilt es, sich von der vereinnahmenden Kraft der Metaphorik des mentalen Kartierens kritisch zu distanzieren. Vorrangig untersucht der theoretische Kanon der Disziplin vor allem ›kartographische Aspekte‹ der Kognition, nichtkartographische Formen der kognitiven Repräsentation räumlichen Wissens werden demgegenüber eher vernachlässigt (vgl. Kuipers 1982). Es gilt also, der (im doppelten Sinne) ›metaphorischen Sogkraft‹ des *mental mapping* zu widerstehen und nicht universale Theorien der Umweltinteraktion aus an sich eher reflektorischen und spekulativen, darüber hinaus dezidiert raumbezogenen Ansätzen abzuleiten zu versuchen.¹⁸⁹ Ebenso bleibt zu beachten, dass das Konzept des *mental mapping* ein metaphorisches Erklärungskonzept kognitiver Prozesse ist und eben nicht ein empirisch-statistisch nachprüfbares oder gar neurobiologisch ›verortbares‹ Phänomen darstellt:

Es wurde also gezeigt, daß die Behauptung, eine Person habe oder besitze im engeren Sinn eine Mental Map, nicht aufrecht erhalten werden kann, da die Bezeichnung ›Besitz‹ nur im Zusammenhang mit materiellen Gegenständen angebracht ist. [...] Deshalb verliert das Konzept der Mental Map viel von seinem Gehalt und reduziert sich zu einem schwächeren Anspruch, sich mit Menschen zu beschäftigen, die sich so verhalten, als würden sie einer derartigen Karte folgen (Graham 1979, 31).

Das ›schwächere‹ Konzept Grahams scheint mir allerdings das stärkere zu sein – stellen doch die metaphorischen mentalen Karten gerade ein Konzept zur Verfügung, das in seiner Offenheit prädestiniert dafür scheint, Strukturen räumlichen Handelns nicht als deterministisches Reaktionshandeln darzustellen, sondern eben gerade als subjektgestütztes und -getragenes Handeln am und im Raum unter Berücksichtigung der gegenseitigen Beeinflussungen von Raum, Subjekt und sozialer Umwelt. Insofern scheint die kognitionswissenschaftliche Idee des mentalen Kartierens auch den Ansätzen einer konstruktivistischen Kognitionstheorie weit aus näher als beispielsweise neo-behavioristischen Ansätzen oder kognitionspsychologischer Schemata-Modell-Forschungen (vgl. Schmidt 1995, 72). So reiht sich die Idee der mentalen Karten ein in eine Argumentation um die kognitionswissen-

¹⁸⁹► In diesem Verständnis sind m.E. auch Versuche wie der Redtbachers (1996) o.a. zu verstehen – hier wird dem Konzept des *mental mappings* eine empirisch-statistische Validität unterstellt, die so meines Empfindens nicht haltbar ist. So übersieht beispielsweise die genannte Untersuchung im Kontext der empirischen Medienforschung die nicht-verallgemeinerbaren subjektiven und produktiven Effekte der Medienaneignung ebenso, wie sie die von Downs/Stea immer wieder betonte Individualität und Subjektivität der Bildung sowie die genuin raumbezogene Fokussierung der kognitiven Karten vernachlässigt.

schaftliche Auseinandersetzung um die Existenz von *mentalen Bildern*. Hier wird maßgeblich die Frage verhandelt, ob mentale Repräsentationen wesentlicher Teil des menschlichen Denkens sind oder ob sie lediglich ein introspektiv wahrnehmbarer Nebeneffekt ohne jede kausale Rolle darstellt. In dieser Epiphänomenalismusdebatte setzt sich die Anschauung durch, dass die visuelle Wahrnehmung relevant mit der Hervorbringung innersubjektiver Vorstellung verknüpft ist (vgl. Rehkämper 1995).

Mit Kosslyn/Pomernatz (1992) kann die Diskussion um die interne ›bildliche‹ Repräsentation insofern verkürzt und pragmatisch dargestellt werden, als sie die ›naive‹ Problematisierung des ›Bildes im Kopf‹ dahingehend auflösen, die Organisationsform von Bildlichkeit in die Modellationsansätze des Kognitivismus zu integrieren. Bildliche Vorstellung als interne Repräsentation stellt sich somit als strukturell-funktionale und vororganisierte Modellierung dar, die in Gegenstände und deren Eigenschaften differenziert (ebd., 254f).

Wenn Vorstellungsbilder sensorische Muster sind, die teilweise verarbeitet und gespeichert sind, dann ähnelt die Frage, wie von Vorstellungsbildern Wissen gewonnen werden kann, der Frage, wie Wissen durch gerade stattfindende sensorische Aktivität gewonnen werden kann. Offensichtlich läßt sich Wissen von perzeptuellen Repräsentationen herleiten, und es scheint keinen Grund zu geben, warum es nicht in ähnlicher Weise geistigen Vorstellungsbildern entnommen werden soll (ebd., 264).

So stehen Konzepte der visuellen Wahrnehmung in enger Verbindung mit mentalen Repräsentationen (etwa in dem Sinne, wie wir sie am Beispiel des vorgestellten, ›mental imaginierten‹ und simulierten Würfels besprochen haben), wobei die innersubjektive Produktivkraft, also die Hervorbringung eines Anschauungsbegriffes auf der Basis von Umweltinteraktion, innersubjektiver Konstruktionsleistungen und sozial-diskursiv herausgebildeter Wissensstrukturen hier zum theoretischen und empirisch-statistisch verhandelbaren Paradigma wird. Mit dieser theoretischen Kontextualisierung soll keineswegs auf eine empirische Verwertbarkeit und Verifizierbarkeit des Konzepts der mentalen Karten hin argumentiert werden, sondern vielmehr gerade im Gegenteil die ›produzierende‹ Komponente gestärkt werden. Mentale Karten sind meines Erachtens ein modellhaftes Konzept, subjektiven Orientierungsinteraktion so darzustellen, dass der Begriff der Produktion von Positionierung als innersubjektiver Handlungsprozess auf der Basis diskursivem Weltwissens relativ deutlich strukturell nachvollziehbar wird.

Medien und mentale Karten

Eine der ersten Untersuchungen zur kognitiven Wirkung der Medienrezeption unter Bezugnahme auf die Thesen McLuhans wurden von Gavriel Salomon (1976; 1979; 1981) vorgenommen. Dieser untersucht, ob die symbolische Sprache des Fernsehens zu einer Kultivierung kognitiver Fertigkeiten (*cultivation of mental skills*) des Rezipienten führe. Die Untersuchung brachte kaum signifikante Effekte zum Vorschein, **190** regte aber eine Reihe von Nachfolgeuntersuchungen an, die zwar keine eindeutigen Aussagen treffen konnten, aber immerhin zu zeigen in der Lage waren, dass »... fernsehtypische Darstellungsmittel bei genau zu bestimmenden Personengruppen offenbar bestimmte kognitive Fertigkeiten zu trainieren vermögen« (Winterhoff-Spurk 1989, 49f). Dezierte Untersuchungen zur Ausbildung von kognitiven Raumkarten im Rezeptionsprozess liegen, jenseits der Arbeiten Winterhoff-Spurks, auf die im Folgenden einzugehen sein wird, nicht vor. **191**

Als Beispiel für die Untersuchung von kognitiven Strukturen beim Medienrezipienten sollen hier kurz die Untersuchungen Winterhoff-Spurks (1989) vorgestellt (und kritisiert) werden. Dieser untersucht empirisch-statistisch die Ausbildung von kognitiven Zeit-, Raum und Personenschemata geschlechtsunabhängig an Fernsehrezipienten (in seinem Falle Schülern), differenziert nach verschiedenen Sehzeiten (aufgeteilt in drei Klassen). Unter Interpretation der Überlegungen von Downs/Stein (1982) zur kognitiven Distanz beziehungsweise Entfernung formuliert er die These: »Je höher der TV-Konsum, um so geringer erscheinen die Entfernungen zu häufig erwähnten Orten« (Winterhoff-Spurk 1989, 80). Trotz mehrmaliger Relativierung der Versuchsanordnung und -durchführung sowie der Ausgangsthesen kann er nur schwach signifikante Ergebnisse darlegen.

Die Versuchspersonen mit höherer Sendezeit gaben zugleich höhere Entfernungsschätzungen ab. Bei den Städten in etwa 1.000 km Distanz wurde kein signifikanter Effekt registriert. Bei den drei Weltstädten New York, Moskau und Los Angeles zeigten sich wiederum bedeutsame Befunde, auch hier gaben die Versuchspersonen mit hoher Sehzeit erwartungskonträr deutlich weitere Distanzen an als diejenigen mit geringerer Sehzeit (Winterhoff-Spurk 1989, 167).

Diskutabel bleibt hier das immanente Konzept der Untersuchung; das geringe Datenmaterial sowie die Laborsituation der Befragung sprechen schon innerhalb des Paradigmas der empirisch-statistischen Psychologie gegen verwendbare Ergebnisse der Untersuchung. Milgram (1973) weist auf der Basis der Unterscheidung in konzeptuelle Annahmen und eigentliche mentale Modelle, also der schon

190► Salomon kann zeigen, dass die Ausbildung und Aktivierung kognitiver Fertigkeiten nur dann möglich ist, wenn der Zuschauer das Medium aktiv und aufmerksam rezipiert (1979, 213).

191► ...oder entziehen sich meinem Kenntnisstand.

weiter oben postulierten eigentlichen analytischen Unzugänglichkeit der kognitiven Karte als mentalem Modell, auf die Ineffizienz der tatsächlichen Untersuchung quantitativer Strukturen hin. Jenseits dieser generellen Kritik liegt der Untersuchung Winterhoff-Spurks eine fragwürdige Ausgangsthese zugrunde. Einerseits erscheint die konkrete Bezugnahme auf das (medientheoretische) Postulat McLuhans von der Veränderung des Raumes im Zeitalter des elektronischen Bildes unter oben geleisteter Einschränkung nicht als eine empirische, geographisch-kognitiv verifizierbare Aussage. Zum anderen scheint die Umsetzung kognitionspsychologischer Terminologien und Ansätze ein komplexeres Vorgehen und Versuchsdesign zu erfordern als in dieser Untersuchung geleistet. Downs/Stea (1982) wie auch Dutke (1994) weisen wiederholt auf das ›metaphorische‹ Konzept der kognitiven Kartierung beziehungsweise der mentalen Modellbildung hin. Diesen Aussagen sollte zumindest dahingehend Rechnung getragen werden, als in der Übersetzung von theoretischen Konzepten in eine Laborsituation die Konzepte auf diesen Aspekt hin hinterfragt werden sollten. Winterhoff-Spurks Untersuchungen zeigen, dass Medium-Konsum nicht zu einer (empirisch signifikanten) Verbesserung der kognitiven Kartierfähigkeit anregt. Zunächst scheint aber die Frage interessanter, ob das Medium überhaupt die Bildung mentaler Modelle (speziell kognitiver Karten) unterstützt. In Ableitung aus obiger Konzeption der Modellbildung gilt es, vor einer wie auch immer gearteten medienpsychologischen Reflexion zu dieser Fragestellung ein konzeptuelles Modell des zu untersuchenden mentalen Modells zu etablieren. Die Frage nach der Produktion von Positionierung im Sinne der mentalen Karten lässt sich also (wie im Rahmen der Darstellung des Ansatzes zu erwarten stand) in unserem Sinne nicht ›empirisch-statistisch‹ belegen. Diese ist in der dargestellten Form aber auch in Teilen falsch gestellt. Im Sinne Winterhoff-Spurks ließe sich möglicherweise die Instantiierung von medienvermittelten Orientierungskonzepten untersuchen. Im Verlauf der Arbeit habe ich jedoch versucht darzustellen, dass ich Positionierung viel eher als metaphorisch-›ideologisches‹ Konzept betrachte und weniger als konkret-raumgebundenes Konzept der Koordinatenbestimmung. Vielleicht ist aber auch die Frage nach der Wirksamkeit medialer Raumdarbietungen in dieser Form falsch gestellt. Denn von Interesse ist doch weniger, welche spezifischen mentalen Karten an welchen spezifischen Angeboten von Fernsehkarten gebildet werden, sondern eher eine generelle Aussage über die ›Verräumlichung‹ immaterieller Bildangebote zu treffen.◀¹⁹² Anders for-

¹⁹²► Dabei muss natürlich deutlich gemacht werden, dass der Medienbegriff hierbei ein sehr viel eingeschränkterer ist als im bisherigen Verlauf dieser Arbeit. Denn dass kognitive Karten im weitesten Sinne gerade an Kartographie ausgebildet werden, ist eine paradigmatische Grundzuschreibung des kognitiven Kartierens. Da aber Kartographie schon als Medium definiert wurde, soll mit ›Medienvermittlung‹ hier implizit eher die technisch-apparative Vermittlung räumlicher oder kartographischer Strukturen benannt sein.

muliert, ist die Frage, wie weit New York mir als Vielseher exakt entfernt scheint, die weniger interessante als die, ob mir die regelmäßige Lektüre einer in New York spielenden Serie eine Orientierungshilfe (gleich welcher Art) bei einem tatsächlichen Aufenthalt sein kann. Von noch größerem Interesse ist aber sicherlich die Frage, wie ich mich diesem dergestalt orientierbaren New York gegenüber positioniere in dem Sinne, welche Lage und welche Relationalität ich in einem Konzept der nah-fern-Dichotomie zu ihm einnehme. Die Frage, ob dem *global village* ein tatsächlicher Stadtplan innewohnt, scheint am Kern des Gedankens vorbeizugehen; die entscheidendere Reflexion scheint doch eher die zu sein, wie sich der Rezipient innerhalb einer (angenommenen) medial konstituierten Welt positioniert. Wo ist der Ort des Zuschauers jenseits seines Platzes vor dem Fernseher (und im Wohnzimmer), wie relationiert er sein Subjektempfinden räumlich zu den Repräsentationen von Raum? Eine solche Fragestellung setzt zwei Annahmen voraus: zum einen, dass die Raumrepräsentationen auch mit den Positionierungsannahmen eines betrachtenden Subjekts korrelieren und kompatibel sind (im Sinne der dargestellten diskursiven Eingebundenheit der mentalen Karten) und, dem zugrundeliegend, dass die Reflexion räumlicher Ratio- nierungen überhaupt ein paradigmatischer Effekt der Medienrezeption ist. Einfacher ausgedrückt: lassen sich mentale Karten überhaupt in der Medieninteraktion bilden? Downs/Stea (1982) scheinen implizit davon auszugehen, da sie die Herausbildung der ›Welt in unseren Köpfen‹ nicht nur durch die direkte Wahrnehmung, sondern auch durch eine breite Palette verschiedenster medialer Darbietungsformen konstatieren. Allerdings stellen auch sie den Prozess des kognitiven Kartierens zunächst als einen re- aktiven und interaktiven Prozess dar:

Kernpunkt dieser Behauptung ist die Vorstellung von einem Informations-Rückkoppelungsvor- gang, bei dem Lernen durch Handeln entscheidend ist. Die Art dieser Interaktion selbst beein- flusst sowohl den Charakter der räumlichen Information, die wir gewinnen, als auch die Quellen, aus denen wir sie schöpfen (ebd. 106).

Diese Interaktion mit Darbietungen (angenommener) räumlicher Umwelt lässt sich dann dahingehend vertiefen, als sie unter der Prämisse der grundsätzlichen Interak- tionsfähigkeit beider Seiten grundsätzlich noch einmal in ein aktives und passives In- teragieren aufgespalten werden kann. Downs/Stea (1973, 23) prägen für die Medien- interaktion die Vorstellung, dass das Interagieren an Raumbildern analog zu setzen sei mit einer direkten Rauminteraktion, insofern als die Perzeption medial dargebo- tener Raumdarstellungen strukturähnlich anzusetzen sei. ◀193

We transcend our physical limitations and are able to conceptualise distant environ- ments even those at the other side of the planet. Our mental map becomes surprisi-

193 ▶ »It is literally and metaphorically ›seen through someone else's eyes‹« (Downs/Stea 1973, 23).

singly complex as it expands to encompass places we have never seen (Muehrcke 1978, 4).

Sie variieren dabei aber die Effektivität der Interaktion zwischen direkter und vermittelter Räumlichkeit oder eben zwischen aktiver und passiver Interaktion mit präexistent angenommener Umwelt.

Raumerfahrung

Eine andere Argumentation in Bezug auf die ›Wirksamkeit‹ medialer Rauminteraktion lässt sich an der Argumentation Normans (1983) entwickeln. Dieser subsumiert mentale Modelle als fragmentarische, instabile, uneinheitliche und nicht ›logische‹ Konstrukte. Um im beschriebenen Sinn die kognitiven Karten (als Kategorie der mentalen Modelle) auf die nächsthöhere (konzeptuelle) Ebene der Wissens-Instantiierung zu heben, bedürfen sie aufgrund ihres fragmentarischen Charakters einer permanenter Erneuerung (ebd., 8). Da eben diese Erneuerungsleistung nicht permanent und an jedem modellierten Raumsubstrat in direkter Interaktion vorgenommen werden kann, könnte auf Normans Konzept aufbauend von einer Medienwirksamkeit zumindest im Sinne einer ›Auffrischung‹ ausgegangen werden. Interessanter scheinen Normans Ausführungen jedoch im Hinblick auf die Analyse von wiederkehrenden Medieninteraktionen beispielsweise eben an den allabendlichen Wetterkarten, die in diesem Sinne natürlich hervorragend angehalten sein müssten, räumliches Wissen reaktiv zu instantiieren und durch permanente Wiederholung zu Schemawissen umzugestalten. Wenn wir mentale Modelle und kognitive Karten als Glaubenssysteme (*belief systems*) charakterisieren, die sich durch hohe Erklärungskraft (*predictive power*) und Korrespondenz zur Erfahrungsumwelt (*observability*) auszeichnen (ebd., 12), dann würde sich die Konzeptualisierung einer medienvermittelten kognitiven Karte umreißen lassen. Die erklärende, wenn gleich subjektive Struktur einer solchen Karte wäre evident: Eine beispielsweise an einer bundesweiten Wetterkarte **194** gebildete mentale Modellierung wäre natürlich insofern subjektiv, als sie vom Handeln am medialen Angebot beziehungsweise vom Verhandeln und Produzieren subjektiver Leseweisen der medial angebotenen Repräsentationen abhängig wäre und dennoch eine erklärende, be-

194 ▶ Dabei ist natürlich zunächst typischerweise eher von der planen und zweidimensionalen Karte auszugehen. Der animierte Wetterflug kann in dieser Produktionsform sicherlich nur als ergänzendes und flankierendes Modell gewertet werden, da – naiv formuliert – auf der Ebene der Erfahrung selten von der Flugerfahrung als konkreter Handlungsweise im Raum ausgegangen werden kann. Integrierbar wird diese Dichotomie aber durch die vorher schon bestimmte Interdependenz der beiden Perspektiven von Raum und Landschaft ineinander. So wie der Raumblick den Landschaftsblick evoziert, so kann dann der Wetterflug als chorographische Ausweitung des geographischen Blicks gelesen und verarbeitet werden.

ziehungsweise ›orientierende‹ Kraft entfalten würde. Entscheidender Punkt hierbei wäre zunächst, dass natürlich nicht intuitiv vom so gebildeten Konzept von Raum auf eine tatsächliche Erfahrungswelt geschlossen werden könnte, da ein solcher Schluss (zumindest auf theoretischer Ebene) nicht legitim wäre. Es bedarf zunächst einer anderen Prämisse der Verhandlung an Medienkarten, um dieses letzte Kriterium Normans zu erfüllen. So ist es vor allem ein *Erfahrungsbegriff* der an Medien als koprä-sente Folie der Wirklichkeitskonzeptualisierung gebildet wird. Diese hierbei wäre, dass das Wissen um die Wirklichkeit eminenter Interpretationsrahmen und funktional interagierende Basis des Wissenshandelns in anderen »Enklaven« (Berger/Luckmann 1997) darstellt. So betrachtet ließe sich die Normansche Postulation der ›Korrespondenz zur Erfahrungswelt‹ als Kriterium für die Bildung mentaler Modelle und kognitiver Karten an Medien über diese Darstellung des Medienhandelns als Agieren auf der Basis koprä-sentierten Wissens erfüllen. Wir können unter dieser theoretischen Prämisse also davon ausgehen, dass kognitive Karten an Medien gebildet werden können, dass sie sich auch nicht von kognitiven Karten, die an der tatsächlichen Umweltreferenz gebildet sind, grundlegenden strukturell unterscheiden, und dass sich diese kognitiven Karten über spezifische Wiederholungsstrukturen auch zu schematischen Wissensbeständen instantiiieren können.

Entscheidender Punkt hieran wäre nun, dass dieses ins Medienhandeln miteingebrachte Vorwissen um eine präexistente (Raum) Welt eben jenseits der diskursiven Eingebundenheit angelegt sein kann (wenn auch nicht ausschließlich). Die von mir postulierte Trennung in prozessuale und strukturelle Handlungsweisen entfaltet hierbei ihre sinnfällige Dimension. Vor allem das Moment der Handlung und Praktik, als *Struktur*, scheint mir hier nachvollziehbar zu werden. Die heterogenen ›Realien des Sozialen‹, das taktische Handeln, welches auf bestehende Repertoires rekurriert (und dennoch mit dem diskursiven Prozess in Interaktion steht) gewinnt hierbei eine eminent wichtige Position. Vor allem das Moment des Raumhandelns, der Bildung mentaler Modelle zu und am (medialisierten) Raum scheint diese theoretische Position verständlich zu machen. Räumliches Wissen zerfällt in mehrere Teile: Wissen über bekannte Räume, angeeignetes Wissen über unbekannte Räume und räumliche Bilder und Vorstellungen (*extra-perceptual information*) (Muehrke 1978, 4). Vor allem letztere sind Produkte des internen Verarbeitens und ›Simulierens‹ auf der Basis konzeptionalisierter kognitiver Karten und mentaler Modelle.

The major source of extra-perceptual information is thinking. Through this mental process, we are constantly modifying information gathered through direct and indirect experience. Much of what we think we know about surroundings, therefore, is actually unsupported inferential information (ebd. 4f).

Dabei sind es eben die Quellen dieser flankierenden Modelle und Schemata des Bewertens, Konzeptionalisierens und Simulierens, die die Öffnung in strukturelle Praktiken darstellen. Dem Subjekt steht kaum Kontrolle über diese Quellen der Information zu (vor allem der Imagination, aber auch Traum, Phantasie, Halluzination), und dennoch prägen sie sein Weltwissen ebenso wie die ›eentlichen‹ räumlichen Informationen und Konzepte. Diese sind natürlich über die Konstruktivität der Perzeption ebenfalls nicht im eigentlichen Sinne ›objektiv‹, sondern ebenso ›subjektiv‹ anzunehmen, jedoch durch ihr Herkommen aus dem gesellschaftlich-sozialen Außenraum viel eher im Bereich des Prozesses bzw. des (historischen) Diskurses annehmbar. Deshalb muss auch klar sein, dass die ›indirekten‹ räumlichen Informationen (über beispielsweise Buch, Fernsehen oder Kommunikation) eben nicht nur als Korrespondenz zur Erfahrungsumwelt betrachtet werden können, sondern auch im Kontext der Hervorbringung stehen. Vermittelte Raumkonzepte sind letztlich immer die Raumkonzepte Anderer.

In this case, we are relying on the mental maps of other people, who in turn have distorted notions of reality to some degree. In addition, the ability of those other people to transmit information through the various communication media, as well as our ability to decipher the information, will also have an impact on what we learn about surroundings indirectly (ebd., 5).

Die Struktur ist zwar auch in den vermittelten Konzepten angelegt, aber eben nur als Spur oder Marginalie. Die eigentliche strukturierende Handlung an diesen Konzepten ist eine tatsächliche innersubjektive Verhandlung. Auch hier zeigt sich also wieder das Postulat erfüllt, dass der Prozess die Struktur determiniert, ihr die Grenzen ihrer Variabilität vorgibt, die aber im Gegenzug von der subjektiven Sinnstiftung permanent be- und hinterfragt wird. Wenn ich weiter oben die ›Aufgabe‹ der Struktur darin beschrieben habe, die nicht-prozessualen Freiräume zu füllen und somit aber auch an der Validierung des prozessualen Handelns zu arbeiten, scheint sich diese Beschreibung in der Darstellung des räumlichen Wissens auf der Basis kognitiver Karten zu verdichten. Kognitive Karten bilden sich, so verstanden, an verschiedensten Konzepten innersubjektiver Verhandlung in Interaktion mit externen Systemen in einem Sinne, dass die interne Konzeptualisierung von Raum in kognitiven Karten sich als an der Dichotomie von »Restriktion und Bewegung«, also der Differenz von Schließung und Offenheit orientiert darstellt, wie ich dies als generelle Dichotomie für ein diskursives Handeln in der Gesellschaft dargestellt habe (vgl. Greenblatt 1995, 48).

Um diese Ausführungen in einer Thesenbildung zu verkürzen: kognitive Karten werden unter anderem auch an Mediendarbietungen (z.B. Fernsehkarten) gebildet und rekurren dabei in der Bildung räumlichen Wissens auf einerseits interne und individuelle Muster und andererseits auf externe und diskursive Materialisierungen. Die interne Ebene der Bildung solcher Karten lässt sich dabei als in

Teilen frei von diskursiven Mustern beschreiben, insofern Raumwissen, Orientierung und Positionierung zu Teilen Aspekte eines subjektiv evozierten Wissens jenseits einer externen Interaktion sind – sie sind dergestalt subjektiv, dass sie noch unterhalb der Ebene des Sprache (und damit unterhalb der ›arbiträren Codemacht‹) angesiedelt sind, ergänzt aber durch internalisierte subjektive Wert- und Wissensbestände, die durch ihre externe Übernahme in Wissens- und Wirklichkeitskonzepte aber Spuren des Diskurses tragen. Die rein externen Komponenten der Bildung von Raumwissen sind insofern diskursiv, als sie, auf der Basis ihrer sprachlichen Kommunikation, spätestens aber auf der Ebene der mediengebundenen Kommunikation, zu Repräsentationen und somit zu kollektiven Wissensstrukturen werden.

Augenscheinlich werden diese Überlegungen vielleicht noch am ehesten an ›externalisierten‹ *mental map*-Strichskizzen wie beispielsweise in Abb.43. In einem sehr einfachen Zugriff wird hier deutlich, wie sehr eine solche kartographische Skizze zwischen subjektiver ›Wahrnehmung‹ und ›Konvention‹ oszilliert. Meine Ausführungen zielen aber nun nicht dahin, mit der kartographischen Abbildungskonvention eine externe prozessuale Ebene und mit der subjektiven Wahrnehmung räumlicher Gegebenheiten eine interne strukturelle Handlungsdimension darstellen zu wollen. Auch diese interne Ebene der Raumkonzeption, der Wissensgenese ist nicht zuletzt abhängig von den Konventionen, den sprachlichen und diskursiven Vermittlungs- und Kontextebenen. Kumlér/Buttenfeld (1996) weisen beispielsweise in ähnlichen Strichskizzen genderspezifische Strategien in Herstellung wie auch Lesefähigkeit nach, womit letztlich auch deutlich wird, dass die einer solchen ›Externalisierung‹ zugrundeliegende kognitive Karte ähnlich diskursiv durchzogen ist.

Verdeutlichen lässt sich diese Argumentation, wenn man, Dörr/Seel/Strittmatter (1986) folgend, die Nähe der mentalen Modelle zum *Anschaubegriff* konstatiert. Diese leiten aus der Modellhaftigkeit, der konzeptuellen Analogiebildung der mentalen Modelle eine grundsätzliche Nähe zum Anschaubegriff ab. Absichtliches Sehen und die daraus resultierende deutliche Wahrnehmung scheint ihnen als Wechselspiel zwischen Wahrnehmung und Vorstellung. In einer Unter-



Abb.43: Eine externalisierte kognitive Karte?

scheidung zwischen der Wahrnehmung als äußere Anschauung und der Vorstellung als innere Anschauung sehen sie in der mentalen Modelltheorie vor allem über die Betonung des *Relationen-Begriffes* eine deutliche Nähe zur Anschauungsdebatte (ebd. 177). Mit dieser Parallele wird aber auch mein eigentlicher Punkt dieser Argumentation betont: der Kern der Anschauung ist ein zutiefst subjektiver, hochgradig individueller Punkt. Kant legt in der *Kritik der reinen Vernunft* (1956 [1781]) zwei Formen der reinen sinnlichen Anschauung fest: Raum und Zeit. Diese Kategorien sind die reinen und basalen Anschauungsformen jenseits der Urteilskraft und fundieren den der passiven Wahrnehmung gegenüber aktiven Geist. Die »Anschauung der Dinge und Begriffe« fußt auf dem Apriori von Raum und Zeit. Ein introspektiv gesetzter ordnender Verstand also ist es, der auf der reinen und unhintergehbaren Anschauungsform Raum und Zeit die Empfindungen zu Begriffen formt, Kategorien des Urteils bildet, kurz – die sinnliche Wahrnehmung, den Verstand und die Vernunft organisiert. ◀195

Für ein »pragmatisches« Verständnis der kognitiven Karten möchte ich deshalb eine analoge Argumentation vorschlagen: die kognitiven Karten werden an der basalen Interaktion mit Raum und Raumbild gebildet. Sie sind somit in dem Sinne basal, als sie auf eine der rudimentärsten Formen der Wahrnehmung und Orientierung verweisen, auf das *Sein im Raum*. Damit sind sie jenseits der – wie auch immer anzunehmenden – wertenden Form der Wahrnehmung. Konkreter: sie sind dem Diskurs beigegeben, aber auch nicht in der Lage, ihn zu entkräften. Vielmehr liefern sie die innersubjektive Basis der Erkenntnis und der Ich-Positionierung (und somit auch der Ich-Instantiierung), also eine grundlegende Ebene der Identitätsbildung. Die Frage nach den mentalen Karten beinhaltet also zwei Perspektiven: einerseits, wie exakt die Bildung einer mentalen Karte mit der Ausprägung von Identität in Korrelation steht, auf der anderen Seite, inwieweit die Einschreibung von Werten in die Vermittlung der Raumbilder nicht letztlich doch in irgendeiner Weise Auswirkung auf die Ausformung der »apriorischen« Anschauungsform hat. These für letzteren Punkt wäre – meinem Verständnis nach – , dass die Werthaltigkeit, die diskursive Durchdringung des Aufschreibesystems Karte im Fernsehen dergestalt Einfluss auf die Ausprägung der innersubjektiven Raumschauung nimmt, insofern als das Aufschreibesystem selbst als Form und Struktur hierbei durchaus Spuren hinterlässt. Dies in dem Sinne, als die basale Unterschei-

195 ▶ Ich bin mir der Problematik einer Argumentation auf solch anstraktem Niveau bewusst. Dieser Einbruch der Philosophiegeschichte soll auch keineswegs als »unhintergebar« Argumentationsnotnagel« verstanden werden. Zum einen bin ich mir bewusst, dass die hier getroffene Aussage zum *Anschauungsbegriff* ebenso sehr – beispielsweise mit Hegel – in ihr Gegenteil verkehrt werden kann, zum anderen möchte ich mit diesem skizzenhaften Kant-Verweis auch nur andeuten, dass es mir in meiner Argumentation letztlich um eine fundamentale Ebene geht, die aber radikal ihrer epistemologischen Geschichte entkleidet dargestellt werden soll, um eben die überbordende Kraft eines Metadiskurses Philosophie nicht zum Tragen kommen zu lassen.

dung, ob sich das Konzept der Wahrnehmungsgrundlage Raum eben selbstvermittelt ausdrückt (im Sinne der direkten Rauminteraktion) oder aber eben an Bildern, Medien, Aufschreibungen des Raumes – in unserem Falle Fernsehkarten – entwickelt wird. Wenn wir in einer aktuellen gesellschaftlichen Befindlichkeit den Raum als eine ›globale‹ Konstitution annehmen, also jenseits der eigentlichen personalen Erreichbarkeit, dann muss fast selbstverständlich angenommen werden, dass das eine Bild der Welt, also eine mentale Karte der Welt, fast zwangsläufig hauptsächlich aus vermittelten Bildern des Raumes konstituiert sein muss. Daraus darf nun aber nicht eine (kultur- und seinspessimistische) Perspektivierung abgeleitet werden, in der die basale Form der Ich-Konstituierung durch diskursive Aufschreibesysteme unterminiert angenommen wird. Im Gegenteil meine ich, hier differenzierter argumentieren zu können in dem Sinne, als ich einerseits davon ausgehe, dass das Apriori der Raumschauung immer schon zu größeren Teilen eine vermittelte Einschreibungsfunktion war (beispielsweise über orale, piktorale oder eben mediale Vermittlungsformen), und das andererseits eine (teilweise) Kompensation dieser aufgeschriebenen Apriori-Bildung durchaus Teil des gesamten Systems der Anschauung von Raum als Grundlage des Handelns, Denkens und Urteilfindens ist. Ich möchte in diesem Sinne nun versuchen, die theoretische Skizze dieses Modell-bildungsverfahrens an einem Beispiel zu verdeutlichen. Abbildung 44 zeigt einige Standbilder der kartographischen Animationen zu verschiedenen Etappen der Tour de France 2000. ◀196 Interessant für unsere Argumentation ist in diesem Zusammenhang, dass die Berichterstattung über die Tour de France als populärem sportlichen Großereignis eben gerade nicht nur kartographische Animationen beinhaltet, sondern als Fernsehevent eine Vielzahl verschiedener ästhetischer und fernsehtypischer Erzählformen im Sinne der Ereignisberichterstattung. Wesentliche Struktur wäre



Abb.44: Standbilder aus den Animationsflügen zur Tour de France 2000

196► Diese wurden mit dem Programm der Firma Terratracer erstellt und repräsentieren sicherlich im Moment den ›state of the art‹ der Kartenflüge (Stand Anfang 2002).

hierbei sicherlich – neben der Zuweisung von Ereignishaftigkeit an sich – das Aufeinandertreffen zweier Blickformen innerhalb dieser Berichterstattung. Die Karten sind in einem ersten Verständnis gerade dazu funktionalisiert, die Rennstreckenetappe, also den Raum des ›sehbaren‹ Events zu etablieren. An dieser Form der kartographischen Aufschreibung wird aber auch deutlich, inwieweit hier von einem ›eigenen‹ Raum des Ereignisses gesprochen werden muss. Denn Ziel einer solchen Animation ist es nicht, im Sinne der besprochenen Ereignishaftigkeit lediglich eine Relation von konzeptualisiertem Raum zu Ereignis herzustellen, sondern vielmehr, dem Ereignis (Radrennen) eine spezifisch perspektivierte Raumbetrachtung beizugeben. Wo befinden sich die relevanten Steigungen für Ausbruchversuche, wo die langen Geraden und an welcher Stelle kann der Endspurt potenziell beginnen? Integral dazu dann die zusätzliche Etablierung eines spezifisch zugeschnittenen Wetters in dem so hergestellten Raum, eines Wetters, das sich in seinen Strukturen auch nach Ereignis und Raum orientiert: wie hoch ist der Gegenwind, ist mit Fahrbahn­nässe zu rechnen? Dazu kommt noch eine Erzählung des Touristisch-Pittoresken im Sinne eines Lokalkolorits des Ereignisses. Die Route wird in einer künstlichen Landschaft vorgestellt und dann im Sinne der Liveberichterstattung ›durchfahren‹. Das Geschehen des Radrennens wiederholt sozusagen die vorangestellte Raum-Erfahrung, wobei der Raum ein für das Ereignis hergestellter ist, in diesem Sinne also an sich für die Transparenz und Objektivität bürgen muss und weniger, wie im Zuge einer Nachrichtenrealität, auf der Basis präexistent angenommener Konzepte abgerufen wird. ◀197

Das ›Ziel‹ einer solchen Animation kann es sein, der Dramaturgie des Ereignisses einen Raum zuzuweisen, innerhalb dessen sich der narrative Rahmen entfalten kann. Die Formatierung des Raumes des Rennens ist also evident davon abhängig, dass der Rezipient über den Streckenverlauf orientiert ist beziehungsweise, dass jederzeit die Erzählung eines ›komparatistischen‹ Geschehens in ein Raumsetting

197► Dabei haben Animationsflüge vor allem im Bereich der Radsportberichterstattung eine gewisse Tradition. Dies aus dem naheliegenden Grund, dass die Sportform ›Rennen‹ nur dann erzählbar wird, also fernsehgerecht dramaturgisiert werden kann, wenn es Möglichkeiten gibt, die Strecke des Rennens zu etablieren. Ein Rennen entfaltet seinen innewohnenden narrativen Spannungsbogen nur dann, wenn der Rezipient weiß, wann und wo das Rennen vorbei ist, wie also die Akteure des Rennens im Verlauf von Raum und Zeit zum Ziel korreliert sind. Es soll aber an dieser Stelle nicht darüber spekuliert werden, ob ein Langstreckenrennen (wie eben typischerweise ein Radrennen) letztlich seine Dramaturgie überhaupt nur innerhalb einer narrativen Medialisierung entfalten kann. Vielmehr soll über diese Darstellung das beständige Suchen nach Visualisierungsformen zur Herstellung dieser Dramaturgie erklärt werden. Bereits 1991 versucht der Süddeutsche Rundfunk die Radweltmeisterschaft in Stuttgart mittels einer computergenerierten Streckenanimation visuell zu flankieren. Dieses Testprojekt ließ sich erst in dem Moment umsetzen, indem die benötigten Datensätze zur Modellation und Rendering der Topographie vom Stadtplanungsamt ›entliehen‹ werden können (vgl. Dohle 1997). Diese Koinzidenz von institutionalisierter Raumverwaltung und medialer Ereignisdramaturgie soll an dieser Stelle nur benannt, nicht jedoch weiter gedeutet werden.

verankert werden kann. Kartographie wäre in diesem Kontext direkt, institutionalisiert und produktionsseitig eingesetzt, um eine kognitive Kartierung des Geschehens zu ermöglichen – und entscheidender: um dem Ereignis eine Dramaturgie zuweisen zu können, ohne die es als Ereignis nicht narrativierbar wäre. Diese Argumentation müsste aber eben auch von einem Rezipienten als dominante Leseweise erkannt und angenommen werden, wenn dieser sich der Narration einer so veranschlagten Berichterstattung hingeben will. Befragen wir also die generelle Klasse der animierten Karten und ihren Kontext darauf, inwieweit sie in der Lage sind, dem Ereignis einen Ort zuzuweisen.

Grundsätzlich wäre natürlich zunächst die Frage zu stellen, ob eine dynamische Karte im Sinne der Animation überhaupt strukturkompatibel zu einer kognitiven Karte ist. Da aber die mentale Repräsentation einer räumlichen Umgebung dynamisch (im Sinne ihrer mentalen Simulierbarkeit) ist, sollte sich eine temporal-räumliche dynamische Karte als strukturkompatibel erweisen. Animation regt einen internen Konzeptionalisierungseindruck an, der in der Betrachtung der Einzelbilder nicht zu evozieren wäre ((Peterson 1995, 48)). Dennoch ist die Koppelung zwischen mentaler und kartographischer Konzeption dabei natürlich nicht als unproblematisch anzunehmen. Es ist im Sinne der kartographischen Aneignung von bestimmten Divergenzen auszugehen. Maßstäbliche Verzerrungen und Generalisierungen, graphische Symboliken sind gerade in der Animation eminente Faktoren des ‚Missverstehens‘. Philip Muehrcke (1974) spricht in diesem Zusammenhang vom Substanzverlust (*missing essence*) räumlicher Evokationen, die in besonderen Fällen die Harmonisierung von Karte und Welt gefährden können (ebd., 17ff).

So scheint aber die animierte Karte und der Kartenflug ein kompatibles Medium zur Koppelung an kognitive Karten und Schemabildungen räumlichen Wissen zu sein. Denn am Beispiel des Routenfluges (ebenso aber auch am Wetterflug o.ä.) zeigt sich ein eminenter Unterschied zur planen und statischen Karte: Die Subjektposition, die, wie dargestellt, beispielsweise durch das Ideologem der Zentralperspektive in die Karte eingeschrieben ist, verwirklicht sich im Kartenflug archetypisch durch die Perspektive des vorgeblich subjektiven Kamerablicks. In Beschreibung des Wahrnehmungsprozesses aus kognitionspsychologischer Sicht des digitalen Fluges geht es primär um die Wahrnehmung der Raumdarstellung. Die Präsentationsform des animierten Kartenfluges stellt dabei eine recht einfach zu rezipierende Darbietungsform dar. Die glatte, ungebrochene Darstellung von Raum ermöglicht, in Anlehnung an das Prägnanz-Gesetz der Gestaltpsychologie (Arnheim 1978, 69), eine relativ einfache Rezeption. Das markanteste formale Merkmal des animierten Fluges ist die Absenz des Schnittes, es handelt sich filmsprachlich um eine subjektive Kamerabewegung, die sich in einem bisher unbekanntem beziehungsweise analog-technisch kaum realisierbaren Maße im Raum bewegt. Die Rezeption der räumlichen Komponenten einer solchen Karte erfor-

dern also, aus dem Ganzen der Karte Gestalten zu differenzieren, die zur weiteren Ausbildung von Wahrnehmung erforderlich sind. Diese Figuren sind die markanten Einschreibungen in die Karte (im Beispiel durch den Routenverlauf, Städtenamen, Stadtpiktogramme und Richtungspfeile, aber auch in Form der Wolken und Niederschläge in den Wetterflügen), aber eben vor allem Topographie, Grenzen und Städte. Die Wahrnehmung der Figur vor dem Hintergrund strukturiert die Wahrnehmung in einem vorbewussten Raumverständnis. Da sich der Wahrnehmungsraum als ineinander-Schachtelung verschiedener, immer umfassenderer Räume, die nie als Ganzes, sondern immer nur als Teile wahrgenommen werden, darstellt, wird die Kontingenz der Bewegung auch zu einer einheitlichen Raumvorstellung umgesetzt. Dabei wird die Raumwahrnehmung im Sinne der induzierten Bewegung geradezu archetypisch unterstützt (vgl. Brooks 1985). Die zentralperspektivische Darstellung, vermittelt durch die Linienführung von Himmel und Wolken, Topographie und Landschaft, ›zieht‹ den Betrachter in die Tiefe des Bildes hin zum Horizont, was den Bildern einen Eindruck der Bewegung in die Tiefe gibt, wobei der Blick des Betrachters entlang der Linienführung, also ins Bild hinein gezogen wird. Dieser Effekt ist am stärksten zu beobachten, wenn die Blickrichtung parallel zur Bewegungsrichtung ausgerichtet ist, aber auch, wenn die Blickrichtung schräg zur Bewegungsrichtung liegt, ein ›mildernder‹ Effekt, der gelegentlich in der Wetterpräsentation der ARD anzutreffen ist. Dabei verändert sich das optische Fließmuster dahingehend, dass die *motion depth cues* (Brooks 1985, 109) nicht der Bildmitte entspringen, sondern sich vom Bildrand her auffächern. Diese nicht-frontale Rezeption verändert hierbei nicht die Konstruktion der induzierten Bewegung durch optische Fließmuster: Das Wahrnehmungssystem vermittelt auch dann weiterhin den Eindruck der Bewegung, wenn der Fixationspunkt nicht mit dem Ausgangspunkt des Fließmusters übereinstimmt. (Regan/ Beverly/Cyander 1986, 96). Diese Fließmuster werden durch den Rezipienten als Eigenbewegung gedeutet: Es gibt keine Objektbewegung im Bild parallel zu den *motion cues*, lediglich die Darstellung der fallenden Regentropfen stellt eine Objektbewegung rechtwinklig zur Eigenbewegung dar. Nach James Gibsons (1982) *visueller Kinästhesie* bewegt sich das Subjekt induziert relativ zur Umwelt, da die gesamte umgebende optische Anordnung fließt. Induzierte Bewegung meint hierbei ein optisches Fließmuster, das der realen Eigenbewegung entspricht. ◀198

198▶ Hierbei überzieht das Muster die gesamte Netzhaut, in der Rezeption eines Fernsehschirmes aber nur einen kleinen Teil der Netzhaut; es kann also nicht von einer Eigenbewegungskonstruktion des Rezipienten, wie beispielsweise in einem Cinerama-Kino, ausgegangen werden. Dabei gibt es unterschiedliche Einschätzungen, ob die gesamte Netzhaut oder nur der aktiv rezipierende Teil der Netzhaut von Fließmustern überzogen sein muss, um eine induzierte Bewegung beim Rezipienten auszulösen. Die eingeschränkte Bewegungsinduktion ist dabei aber vor allem in der frontalen Perspektive gegeben, da die Objekte um so schneller anwachsen und mächtiger auf den Betrachter zuwachsen, je näher sie herankommen. Da aber auch Theoretiker, die von einer teilweisen Bedeckung der Netzhaut ausgehen, eine großflächigen Bedeckung, wie sie in der typischen Fernsehre-

induzierten Bewegung im eigentlichen Sinne kann aber aufgrund der Rezeptionssituation des Fernsehens nicht ausgegangen werden.

Ein weiteres Moment der Raumkonstruktion ist das der relativen Helligkeit, zum einen durch den Licht- und Schattenwurf, und zum anderen durch die Farbverschiebungen, wobei helle Flächen (vor allem in der Landschaftsdarstellung des *TriVis-Systems* 199) Nähe, dunkle dagegen Entfernung zum Objekt vermitteln. Gilchrist (1986, 140ff) weist darauf hin, dass das visuelle System im Wahrnehmungsprozess in der Lage ist, zwischen einem Beleuchtungsmuster und einem Farbmuster zu differenzieren, wobei aus der Wahrnehmung der Farbverteilung und -verläufe Raumwahrnehmung konstruiert wird.

Die menschliche Wahrnehmung tendiert dazu, Objekte so wahrzunehmen, daß sie bei ihrer Bewegung im dreidimensionalen Raum eine konstante euklidische Form beibehalten (Johansson 1986, 177).

Die Kamera oder eben der ›subjektive Blick‹ der Animation fährt um ein Objekt herum oder umfliegt es. Ständig ändert sich hierbei der Annäherungswinkel zwischen Kamera und Gegenstand, und ständig ändert sich daher auch das Maß der Verformung. Die ständige Änderung im figuralen Spannungsgerüst lässt das Objekt außerordentlich präsent, suggestiv und fast wie lebendig erscheinen. Da dauernd ein neues Spannungsmuster entsteht, wird die Objektverformung sehr intensiv erfahren und daraus ein intensives Raumerleben konstruiert. Auch der Schattenwurf der Wolken auf den Boden erzeugt eine figurale Spannung. Diese stellt sich dann ein, wenn die einander überdeckenden Formen fast auf einer Ebene liegen. Schatten erfüllt diese Bedingung in idealer Weise. Er liegt unmittelbar auf der Figur auf: Das Licht »regt den Gesichtssinn an, wenn es vertraute Formen spielerisch entstellt, und reizt ihn durch gewaltsame Kontraste« (Arnheim 1978, 314). Aus der Art der Fließmuster, der Objektverformung und -verdeckung, aus den Helligkeitsverläufen konstruiert der Wahrnehmende also in der zweidimensionalen Präsentationsanmutung ein dreidimensionales Raumerleben über den Eindruck der Bewegung im Raum. Folglich werden in der Rezeption von animierten Kartenflügen Strukturen erkannt und differenziert und eine gleichförmige Bewegung wahrgenommen, woraus ein Raum und eine Bewegung in demselben erkannt wird. So profan diese Feststellung sein mag, so liefert sie doch die Basis zur Annahme, dass ein Kartenflug durch eine animierte Landschaft als Raum-

reptionshaltung nicht erreicht werden kann, annehmen, scheint ein weiteres Eingehen auf diese Problematik nicht weiter sinnvoll (vgl. Mikunda 1986).

199► In Abgrenzung zur Höendarstellung, die sich von Grün für die tiefen und Braun für die hohen Lagen aufspaltet und zusätzlich die Hell-Dunkel-Abtönung für Nähe bezw. Weite durchhält. Zu kritisieren ist in diesem Zusammenhang lediglich, dass diese Darstellung in Anlehnung an vertraute Farbzuschreibungen suggeriert, dass die Höhenlagen Deutschlands unbewaldet und karg seien.

wahrnehmung verstanden wird und somit zur Ausbildung räumlicher Orientierungsmodelle genutzt werden kann. Es soll mit dieser Feststellung lediglich darauf hingewiesen werden, dass die so generierten Bilder in der Lage sind, einen kinematographischen Eindruck im weiteren Sinne zu vermitteln, der unter ähnlichen Gesichtspunkten verhandelt werden kann. ◀200

Jenseits der Raumwirksamkeit hat uns diese Analyse des ›kinästhetischen‹ Eindrucks der animierten Kartenflüge aber auch zu einer anderen zentralen Argumentation an dieser Bilderform in Interaktion mit kognitiven Orientierungsstrukturen geführt. Es ist dies die Position des Subjekts selbst. Die Raumwirksamkeit der Flüge lässt Aufschlüsse darüber zu, wie sich das Subjekt den Raum (auf sich selbst bezogen) konzeptualisierbar macht. Die so entstehenden kognitiven Karten geben aber noch einen anderen Einblick in die Subjektstruktur, nämlich über ihre (entwicklungsgeschichtliche) Herleitung. Die Bildung der mentalen Karten ist eine ›egozentrische‹ Angelegenheit: Die kognitiven Karten werden in direkter Erfahrung durch die Bestimmung des relationalen Verhältnisses von Objekten zur eigenen Position bestimmt. Dadurch entsteht ein zusammenhängendes Muster konnektierter Relationen und Wege (Muehrcke 1978, 6f). So entstandene Karten sind aber nicht durch maximale Ökonomie und Effektivität gekennzeichnet, sondern primär durch eine subjektive Prägung.

We relate to our surroundings as we perceive them, not as they really are. If the discrepancy between our perceived world and the real world is great, we may act in foolish or self-defeating or even disastrous ways (ebd., 7).

Der egozentrische Gesichtspunkt wird im Laufe der Schemainstantiierung (aber eben auch im Laufe der Entwicklung des Menschen und der Erweiterung seines Perzeptionsfeldes sowohl in der Umwelt als auch in der medienvermittelten Sphäre der Raumperzeptionen) durch die geozentrische Perspektive ersetzt: bekannte räumliche Informationen bilden den Orientierungspunkt, um unbekannte räumliche Eindrücke zu relationieren. Ebenso steigt die Abstraktionsfähigkeit. Ein gefestigtes mentales Modell der Raumorientierung definiert sich nicht länger relational-konnektiv; im Sinne ihrer Simulationsfähigkeit ist die Schemabildung in der Lage, ebenso auch abstrakte Informationen zu visualisieren). Als Beispiel: ein Kind muss seinen Weg als relationale Abfolge von Merkpunkten konzeptualisieren, während ein ›geübter‹ Erwachsener seinen Weg auch abstrakt im Sinne der ›Luftlinie‹ einschreiben kann. Eine interessante ›Verstörung‹ dieses abstrakten Einschreibens ist sicherlich die der mentalen Verarbeitung zugrundeliegende Euklidische Geome-

200 ▶ Gavriel Salomon (1979, 158ff) beispielsweise beschreibt in seiner Untersuchung zur Kultivierung kognitiver Fertigkeiten die Kamerafahrt von oder zu einem Objekt als adäquat zur kognitiven Abbildungsoperation des Einfügens von Teilen in ein Ganzes. Insofern wäre die Fluganimation in ihrem Erscheinungsbild als Heranfahrt der Kamera als integrierende Operation kognitiv lesbar und dementsprechend relevant für eine räumliche Modellbildung.

trie. Raumposition wird hier als vektorielles Verhältnis vorgestellt und so in der mentalen Karte gespeichert: Die eigene Position wird (speziell an zweidimensionalen statischen Karten) relational verarbeitet. Position wird als Relation zu einer bestimmten Markierung festgelegt: Wenn auf einer Wetterkarte beispielsweise der eigene Wohnort nicht eingezeichnet ist, so wird vom nächstgelegenen oder einem zumindest relational bekannten (und verkarteten) Punkt auf die eigene Position geschlossen. Je großmaßstäbiger jedoch der abgebildete Raum ist, desto eher kommt es jedoch in dieser Positionierungsstrategie zu ›Fehlern‹ im Sinne von Verstörungen in der Vorstellung des Raumes auf der Erde. Das Euklidische Diktum, dass zwei Punkte durch eine Gerade in der kürzesten Weise miteinander verbunden werden, stimmt im zwei-, nicht mehr aber im dreidimensionalen Kugelraum. Hier kollidiert die Generalisierung der Weltkarte und der euklidischen Geometrie mit der tatsächlichen Gestalt der räumlichen Umwelt. Die euklidische Geometrie als Wahrnehmungsgrundlage gibt uns zwar einen guten Orientierungsrahmen vor, versagt jedoch im globalen Maßstab (beispielweise in der Vorstellung einer transatlantischen Flugroute). Interessant ist hierbei auch die Rolle des diskursiven (Schul-)Wissens: Die dem Denken und Innersubjektiven zugrundeliegende ›Abbildungsideologie‹ ist in diesem Zusammenhang eben als nicht rein subjektiv herausgebildet erkennbar

Our geocentric viewpoint, with its freedom from constraints of sequential pathway imagery, is given a major boost when we learn to use an established frame of spatial reference which is shared with others. The system of cardinal directions (north, east, south, and west) provides just such a framework. Using this external reference system, we can pinpoint something's location merely by stating its distance and direction from our position or from some other known location (Muehrcke 1978, 4).

Kognitive Karten: Produktion subjektiver Positionierung

Wenn wir also auf die Ausgangsfrage zurückkommen, ob eine animierte Karte einem Ereignis einen Raum zuordnen kann, so stellen wir fest, dass über die Abbildungsstrategie des kartographischen Fluges eine Koppelung von Ereigniserzählung und räumlicher (Verlaufs-)Verknüpfung stattfindet, aber auch eine In-Bezug-Setzung von Subjekt und Raum. Die *Produktion von Positionierung* erweist sich hier als pluraler Prozess: Dem Ereignis wird ein Raum zugewiesen, ebenso wie dem Subjekt eine Positionierung gegenüber dem Raumereignis zufällt. Das (räumlich) instantiierte Ereignis wird vom Subjekt auf sich bezogen, das heißt, das Subjekt entwickelt eine Werthaltung und ein Wissen über die Qualität des Ereignisses vorrangig auf der Basis der Relationierung. Das Ereignis muss erst ›ins Sein gebracht‹ werden, um eine Bewertung im Sinne einer In-Bezug-Setzung zu erfahren.

Eine Fernsehkarte lässt sich somit analytisch als dichotom wirksam beschreiben. Zu einen stützt sie die narrative Wirklichkeitskonstruktion des Aufschreibesystems, andererseits arbeitet sie mit an einer subjektiven und orientierenden Konstruktion von Raum, jenseits des Eigenerlebbaren. Darüber hinaus ist sie Austragungsort der Relationierung. Dass diese Dichotomie nicht nur an animierten Kartenflügen, sondern generell an dominanten Formen von Medienkartographie beobachtbar ist, soll als vorläufiges Fazit postuliert werden.

Ich habe versucht, kognitive Karten im Rahmen einer allgemeinen mentalen Modelltheorie im Sinne schemagestützter Wissensbildung darzustellen. Dabei war es mir wichtig, kognitive Karten als prozessuale Handlung an Raum im Sinne einer erweiterten Orientierungstechnik zu umreißen. Die kognitiven Karten habe ich dabei in Anlehnung an die von Downs/Stea (1982) etablierte Argumentation weniger als konkrete Instantiierung, sondern vielmehr als erklärungs mächtige Metaphern darzustellen versucht. ◀201

Es macht überhaupt nichts aus, daß wir die Mental Maps nicht direkt beobachten können bzw. nicht wissen können, ob sie wirklich existieren; wenn sich ein Individuum so verhält, als würde eine derartige Karte existieren, so ist dies eine ausreichende Rechtfertigung für das Modell (Stea 1969, zit. n. Graham 1979, 27).

201► Eine der am häufigsten bemängelten Kritikpunkte an den kognitiven Karten ist sicherlich deren ›Immaterialität‹. Noch vor der materialistischen Wende der Neurobiologie und der Kognitivistik scheint eine Konzeptualisierung der (räumlichen) Wissensgenese in Form einer metaphorischen und modellierten Theorie der Erkenntnisinstantiierung vielen Rezipienten fragwürdig. Aus der Position der Erinnerungs- und Speicherungstheorie erscheint die subjektive schematische und selbstproduzierte Genese von Raumstrukturierung vielen Theoretikern als zu vage. Am radikalsten fällt dabei sicherlich die Kritik Grahams (1979) aus: »Es wurde also gezeigt, dass die Behauptung, eine Person habe oder besitze im engeren Sinn eine Mental Map, nicht aufrecht erhalten werden kann, da die Bezeichnung ›Besitz‹ nur im Zusammenhang mit materiellen Gegenständen angebracht ist. [...] Deshalb verliert das Konzept der Mental Map viel von seinem Gehalt und reduziert sich zu einem schwächeren Anspruch, sich mit Menschen zu beschäftigen, die sich so verhalten, als würden sie einer derartigen Karte folgen« (ebd., 28f). Differenzierter findet sich aber ein Ähnliches Moment auch bei Kuipers (1982), der grundsätzlich auf die Problematik einer ›metaphorischen‹ Theoriebildung hinweist. Er benennt im Wesentlichen die Schwierigkeiten epistemologischer Verkürzungen im Gebrauch einer theoretischen Metapher, im Falle der kognitiven Karte vor allem die Isomorphievorstellung zwischen kognitiver und kartographischer Codierung und der daraus resultierenden angenommenen funktionellen Identität zwischen Kartographie und Kognition (das ›innere Auge‹ liest die ›innere Karte‹). Kuipers formuliert die Kritik, dass die Vereinnahmungen der Metaphorik dazu führt, dass vor allem ›kartographische Aspekte‹ der Kognition untersucht würden, nichtkartographische Formen der kognitiven Repräsentation räumlichen Wissens aber vernachlässigt bleiben. Einige Untersuchungen vor allem stadtplanerischer Orientierung in Nachfolge von Downs/Stea (1982) weisen tatsächlich die von Kuipers benannten Mängel auf. Die von Dörr/ Seel/Strittmatter (1986) vorgebrachte Kritik, derzufolge das Konzept der kognitiven Karten letztlich nur eine Neuformulierung des Anschauungsbegriffes darstellen würde, und somit der Debatte um ›mentale Repräsentationen‹ kaum einen neuen Impuls geben könnte, ist in ihrer Fundamentalität sicherlich abzulehnen, en detail aber durchaus fruchtbar zu machen.

Kognitive Karten sind insofern als subjektiv gebildete, mit anderen Wissensformen interagierende Strukturen darstellbar, die sich vor allem durch ihre Simulationsfähigkeit auszeichnen, als sie in der Lage sind, dem Subjekt in aktiver Handlung an den gebildeten Orientierungsmustern Handlung (im Raum) zu ermöglichen. Kognitive Karten sind in diesem Zusammenhang nicht als ›Bilder im Kopf‹ zu verstehen, sondern als schematisierte Heuristiken elaborativer Raumwissensspeicherung und -verarbeitung (Montello 1998, 94). Dies geschieht vornehmlich anhand der strukturierten Gliederung der kognitiven Karte in Prozessen des Bewertens und Planens. Im Zentrum einer so angenommenen prozessual-strukturierten kognitiven Karte steht das Subjekt selbst, einerseits durch die subjektive Komponente der Bildung in der Wahrnehmung der Welt (oder der Wahrnehmung der ›aufgeschriebenen‹ Welt), andererseits durch die immanente Struktur der kognitiven Karten, die zuallererst um das Subjekt selbst herum organisiert sind. Das Subjekt ist das maßgeblichste Kriterium der Positionierungsbildung an den *maps-in-mind*. Der Umweltraum (ob eigenerlebt oder medial vermittelt) wird relational zum Subjekt organisiert. *Standort* und *Distanz* erweisen sich so als fundamentalste kategoriale Kriterien der Raumstrukturierung. Orientierung entsteht somit (inersubjektiv) durch die Korrelation von Standortwissen und Richtungswissen. Dabei ist der wichtigste Prozess in der Herausbildung dieser Kriterien sicherlich die individuell hergestellte Interaktion, Selektion und Strukturierung der Koppelungspunkte zwischen kognitiver Karte und tatsächlichem Umweltraum. Interne Gliederungskriterien der Repräsentation von Raumwissen sind dabei vor allem die Herausbildung von Äquivalenz- und Identitätskategorien als polares Modell der Ordnung von Wissen anhand kategorialer Unterscheidungen in ›das Allgemeine‹ und ›das Besondere‹. Die Interaktion mit Symbolen, Merkzeichen und Stereotypisierungen (beispielsweise durch Symbole etc.) scheint somit die Herausbildung solcher Raumwissensstrukturen anzuregen und zu erleichtern und dadurch auch kompatibel zum internen Verarbeitungsprozess zu sein.

So verstanden scheint offensichtlich zu werden, inwieweit die Rezeption und Handlung an Fernsehkartographie umfasst werden kann. Raumwissen jenseits lokal eigenerfahrbarer Handlungskonzepten wird an den medialen Kartographien dahingehend gebildet, als zunächst eine relationale Orientierung entscheidendes Kriterium wird. Die Selbstverortung ist eines der entschiedensten Kriterien zur Ingangsetzung eines mentalen Produktionsprozesses, Raumbilder auf die eigene Erfahrung zu beziehen. An Wetterkarten und politischen Hintergrundkarten beispielsweise wird deutlich, wie sehr eine Koppelbarkeit (im Sinne des Positionierens als ›Verstehen‹) davon abhängig ist, das eingeschriebene Ereignis zur eigenen Position zunächst räumlich aber eben auch wertend in Relation zu setzen. Der Informationsgehalt einer Wetterkarte (als radikalstes Beispiel) ist nur dann erschließbar, wenn der Rezipient seine eigene Position auf der Karte benennen kann, sei es nun, indem er sich innerhalb einer der benannten und symbolisierten Städte befindet,

sei es durch In-Bezug-setzen zu einem Markierungspunkt (»In der Wetterkarte befindet sich Gelsenkirchen ca. zwei cm nach oben und dann vier cm nach links von Köln entfernt«). Eigener Standort und Distanz sind maßgebliche Kriterien zur Befolgung der intendierten Leseanleitung einer Karte. Dabei entfaltet sich aber auch das prozesshafte Moment der kognitiven Karten als Orientierungstechnik. Durch beständige Interaktion mit Medienkarten wird so aber auch ein generelles System der (medien) kartographischen Interaktion eingeübt, so dass auch andere Kartenformen ohne diese deutlichen Markierungszeichen auf das rezipierende Subjekt bezogen werden können. Darüber hinaus ist diese Relationierung aber auch ein Feld der ›semantischen‹ Positionierung. Jenseits des Wissens über den Ort des Ereignisses und den Ort des Selbst wird hier aufbauend auch die Wissenskorrelation verhandelt. Interessant ist sicherlich, dass hier, in Abgrenzung zu generellen kartographischen Artikulationen im speziellen Moment der Fernsehkarten die Kategorie des Ereignisses besonders in den Vordergrund tritt. Das Ereignis wird durch seine relationale Bindung an sowohl Orientierung im konkreten als auch Positionierung im bedeutungskonstitutiven Sinne als Kategorie entscheidend. Wenn die Bildung von kognitiven Karten und Orientierungsschemata eingebunden ist in ein subjektiv-kontextuelles System der Bedeutungsproduktion, dann ist anzunehmen, dass speziell über die Kategorie des Ereignisses (in seiner dramaturgisierten und narrativisierten Ausprägung) gerade hier ein Koppelungspunkt für die Einschreibung von somit vermittelten und nicht genuin orientierenden Werthaltungen gegeben ist.

Eine Weltkarte als Nachrichtenbild kann somit auch immer als Einübungstaktik generellen Wissens verstanden werden, **202** so dass auch Kartensysteme, die den Rezipienten-Standort ausblenden, als Konstruktionsleistung trotzdem Bezüglichkeit entfalten können. Konkret: auch eine Afrikakarte kann so vom Rezipienten (nach Einübung des kartographischen Systems) auf den eigenen Standort bezogen werden, sofern nur bekannt ist, wie sich Afrika zu Europa positioniert. **203** Medienkarten vermitteln also (auf kognitiver Ebene) einerseits Aufschluss über den Bezug des Subjekts zum Ereignis, andererseits aber auch Einübungen grundsätzlicher medialer und globaler Räume und Raumstrukturen. Diese Räume jenseits der

202► Dies wäre durchaus in der Perspektive annehmbar, die ›offizielle Geschichte‹ als durch das Schulbuch definiert zu verstehen und somit den ›offiziellen Raum‹ als durch den Schulatlas konzeptualisiert. Dass in einer solchen ideologisierten Didaktik dann aber auch wiederum Fernsehkarten als durchaus materialisierte Einübungsstrategien zu gelten hätten, scheint durchaus einsichtig (vgl. auch Burgin 1996, 30).

203► Dass diese Einübungsstrategien unterschiedlich funktional ausfallen, scheint deutlich; die Polregionen der Erde entziehen sich so den meisten Rezipienten. Einerseits, weil die Inbezugsetzung schwer fällt, andererseits aber auch, weil durch die kartographische Generalisierung der Weltkugel zur Plankarte im Moment der Poldarstellung (im Sinne eines distinkten Punktes, der zur Linie bzw. zum Kartenrand generalisiert wird) die kartographische Illusion durch ›schlecht eingeübte‹ Abbildungsanleitungen zusammenbricht.

Erfahrbarkeit werden durch dieselben Kriterien mental repräsentiert wie die tatsächlich eigenerfahrbaren Topographien. Genau wie in der Umweltinteraktion wird Raumwissen an Fernsehkarten über Kriterien von Interaktion, Selektion und Strukturierung eingeübt und reproduziert. Dabei kommt natürlich beim Handeln an Medienkarten (wie auch jedweder Kartographie) dem Aneignungsprozess die grundsätzliche Ähnlichkeit des kartographischen Zeichens entgegen. So wie sich die Karte selbst als selektiv und formal strukturiert erweist, so koppelt die mentale Schematisierung von Raumwissen an diese Vorgaben an. Die Kompatibilität zwischen perzeptivem Reiz und interner Verarbeitung macht die Kartographie als Möglichkeit des Umwelterlebens hochgradig effektiv. An Medienkarten gebildete kognitive Karten scheinen somit zwar einerseits als effektive (weil kompatible) Möglichkeiten der Instantiierung von Raumwissen, aber andererseits auch hochgradig krisenhaft im Sinne der doppelten Unterdrückung von Raummomenten, die in einem zweifachen Codierungsprozess ausgefiltert werden. Die kritische Schwelle dieser Unterdrückung wächst, nachvollziehbarerweise, je ›großmaßstäbiger‹ die Karte wird. Eine mentale Karte der Welt, die sich an den Nachrichtenhintergrundkarten gebildet hat, muss zwangsläufig als hochreduzierte Form des ›Welt-Wissens‹ gewertet werden.

Diese reduktive Form des Raumwissens setzt sich in der Konzeptualisierung von Äquivalenz- und Identitätskategorien weiter fort. Dass eine Karte (und hier vor allem die ›niedrig auflösenden‹ Medienkarten) in der Raumdarstellung vorrangig über die Abbildung von ›Clusterungen‹ im Sinne der Äquivalenzstiftung argumentiert, demgegenüber aber das eigentliche ›Ereignis‹ im Sinne der Identitätskategorie abbildet, scheint nachvollziehbar. Und hier unterscheidet sich auch pragmatische und zweckorientierte Fernsehkartographie von generellen kartographischen Strategien. Durch die Integration der Fernsehkartographie in Modellen der narrativen Ereignispositionierung findet eine strukturelle Verschiebung statt. Im hochgradig reduzierten Raumsystem gewinnt das Ereignis als identitätstiftendes Moment eine Abgrenzbarkeit von den äquivalent dargestellten Raumobjekten. Und hierin liegt der Kern der fundamentalen Verschiebung gegenüber der standardisierten Kartographie: innerhalb der Lesweise einer ›normalen‹ Raumkonzeptinteraktion werden Orte als über ihre Identität lesbar angenommen – nicht jedoch im Sinne einer Äquivalenzkategorie.

Die *Besonderheit* ist der Schlüsselbegriff für eine Identitätskategorie: sie unterscheidet einen Ort von allen anderen in einer Weise, daß nichts auf Erden ihm gleicht. Besonderheit bedeutet Unterscheidbarkeit und diese wiederum hoffentlich die Eigenschaft, gut bekannt und sofort erkennbar zu sein (Downs/Stea 1982, 152).

Verkürzend dargestellt wird also das Ereignis in der Aneignung der Medienkarten zum *Besonderen*, während das ursprünglich Besondere, die Stadt, der Ort, die Landschaft zum *Allgemeinen* wird. Bei der Betrachtung einer Wetterkarte oder eines

kartographischen Wetteranimationsfluges wird diese Darstellung überzeugend. Das Phänomen Wetter, zum narrativen Element und Handlungsträger formatiert, ist das eigentliche Ereignis, während die Darstellung des Raumes als homogenem Planar und einer Auswahl an wenigen piktogramatischen Stadtdarstellungen eher über die Kategorie des Äquivalenten zu fassen ist. Selbst die immer wieder – vor allem in den Animationsflügen – unternommenen Versuche, jeweilige Städte über signifikante Bauwerke darzustellen (Gedächtniskirche für Berlin, Zeche Zollverein für das Ruhrgebiet etc.), sie also über Symbole ›identifizierbar‹ zu machen, weisen zwar auf die Problemstellung hin, scheinen aber wenig wirksam, eine grundsätzlich kategoriale Umwertung zu bewirken. Das Ereignis als distinktes ›Hier‹ innerhalb einer Karte setzt eine Dichotomie gegenüber den äquivalenten ›Anderen‹ in Gang, erklärt ein Ereignis zum Besonderen gegenüber dem Normalen des Nichtereignisses. Als ›Wirkungsthese‹ kann aus diesem Prozess abgeleitet werden, dass die Äquivalenzstiftung des Homogenen gegenüber der Ereignishaftigkeit des Besonderen zu De-Perspektivierungen innerhalb subjektiver Positionierungsprozesse führt. Dies führt auf der einfachsten Ebene sicherlich zu einer Ebene der Positionierungsproduktion im Sinne der Frage nach der Relation von Ereignis zu Subjekt. In einem weiter gefassten Rahmen stellt sich daher die Frage nach dem Zusammenhang von Raum und Ereignis: gibt es einen ereignisfreien Raum?

Grundsätzlich ist anzunehmen, dass die Herausbildung eines prognostischen und handlungsrelevanten Orientierungswissens jenseits der eigenen Erfahrbarkeit anhand von reduktiven Kartenformen, die hochgradig über Äquivalenzbildungen argumentieren, im weitesten Sinne ›verzerrt‹ sein müssten. Die Produktion von Positionierung ist somit anhand der Medienkarten zumindest dahingehend als krisenhaft problematisierbar, als neben das Subjekt als zentraler Orientierungsposition konkurrierend das Ereignis tritt. Grundsätzlich meine ich auch hier eine Unterscheidung zu generellem Handeln an Kartographie konstatieren zu können. Zwar ist in der Form der thematischen Karte natürlich eine kartographische Repräsentation vorhanden, die über die Koppelung von Ereignis und Raum argumentiert. Da aber das Fernsehen (vor allem das hier im Vordergrund stehende Nachrichtenargumentieren) massiv über die Konstruktion von Ereignishaftigkeit funktioniert, scheint sich einer der deutlichsten Unterschiede festmachen zu lassen. Somit kann also von einem anderen ›Gebrauchswert‹ von mentalen Raumkonzeptionen, die an Fernseekarten gebildet sind, ausgegangen werden. Die Modellierung einer Handlungsanleitung zur Raumorientierung ist aber, wie mehrfach betont, nicht nur auf der Basis (vermittelten) Raumwissens herausgebildet. Durch den elaborativen Charakter der kognitiven Karten, durch die über die Schemaebene eingebundene Korrelation zu Wissensstrukturen nicht-räumlichen Gehalts findet hieran nachvollziehbarerweise eine generelle Form der Wissensgenese statt, die nicht nur ›räumliche‹ Konsequenzen aufweist. Damit soll nun beileibe nicht auf eine generelle Verstörung von medienvermitteltem Raumwissen abgezielt

werden. Vielmehr möchte ich aufzeigen, inwieweit die generelle ›subjektive‹ Struktur von Raumwissen und Positionierung in einem erweiterten Sinne auch davon abhängig ist, welche grundsätzliche ›Haltung‹ das Fernsehen gegenüber dem Raum evoziert. Dabei ist es mir wichtig aufzuzeigen, dass neben den (naheliegenden) diskursiven Vermittlungen von dominanten und hegemonialen Wissensstrukturen auch ›Mikroeffekte‹ wie die eben beschriebenen Verzerrungen der Wissensgenese über die Einschreibung der Ereignishaftigkeit evoziert werden können.

Die Funktionalität diesen Vorgangs ist dabei wiederum maßgeblich von der *Exnominierung* der Kartenherstellung und des generellen kartographischen Abbildungsproblems unterstützt. Da sich die Karte im Fernsehfeld als Postulat von Raum und von Identität versteht, entfernt sich das ›künstliche‹, arbiträre und repräsentative Moment der Abbildung aus der Wahrnehmung. Die Karte und ihr Ereignis *ist* Abbild des/eines Raumes, jenseits der intuitiv thematisierbaren Reduktivität. Die Karte produziert Ortscharakter und -identität, nicht nur für das Fernsehen selbst (wie an den Trailern und Logos aufgezeigt), sondern auch für das Subjekt einerseits und das Ereignis andererseits. Selbst im Fall der schon besprochenen Sportkarten, die lediglich um das Ereignis und seine Dramaturgie herum etablierte Räume evozieren, macht es Sinn, von Ortshaftigkeit zu sprechen. Im generell eingeübten Kontext der Herstellung von als präexistent anzunehmenden Räumen werden auch die narrativ strukturierten ›Sport-Räume‹ als auf das Ereignis bezogen und damit als ›realitätsverhaftet‹ verstanden. ◀204 Diese Normalisierung des Zusammenhangs von Medium, Ereignis und Subjekt, eines Zusammenhangs, der an sich als krisenhaft und künstlich gesetzt verstanden werden müsste, diese Normalisierung also ist es, die die Produktion von Positionierung von Fernsehkarten auszeichnet. Dabei zeigt sich, dass die grundsätzliche Idee eines *a-kartographischen* Raumes zu Ungunsten eines *prokartographischen* Raumes ins Hintertreffen gerät. Eine Fernsehkarte evoziert nicht die Potenzialität einer differenzierten und komplexen (Raum) Wirklichkeit jenseits des Eigenenerlebaren, sondern sie erzählt von einer potenziell reduzierbaren, grundsätzlich äquivalent wahrnehmbaren Welt der Ereignishaftigkeit und Distinktion.

Die Fernsehkarte versucht, in einer verkürzenden Zusammenfassung des eben Gesagten, die eigenen Einschreibungen und Funktionalisierungen von Kartographie insofern zu verbergen, als sie sich einer Konventionalisierung bedient, um ihre eigenen Mängel zu kompensieren. Dabei blendet sie, Rummelhart (1980, 97) folgend, das Soziale, an dem der Raum »leidet«, allerdings aus. Das ›Soziale‹ taucht sozusagen nur mehr in seiner Form als Ereignis oder aber in Form des rezipieren-

204 ▶ Was zu der – durchaus kosequenten – These führt, dass eine Sportdramaturgie, wie sie an der exemplarischen Form der Tour de France-Karten analysiert wurde, nur dann funktional werden kann, wenn sie sich auf ein Einübungssystem wie beispielsweise die Wetterkarten beziehen kann.

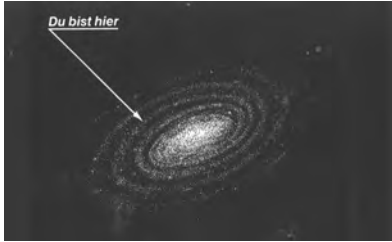


Abb.45: »Du bist hier«

den und positionierten Subjekts auf. Jede Fernsehkartographie versucht, die »frem-den« Konzepte, die immer Teil kartographischer Konzeptualisierungen sind, weitaus stärker zu unterdrücken, als dies im generellen System der Kartographie schon angelegt ist. Dass Fernsehkartographie in der Lage ist, diese dominanten Effekte anzuregen, liegt wiederum in ihrer »monopolisierten« Stellung innerhalb eines Systems der Vermittlung nicht-eigenerfahrbarer Räume begründet. Hier offenbart sich nun auch der Kernpunkt des – bereits mehrfach erwähnten –, von Brian Harley (1988a) konstatierten

Moments des Schweigens der Karte (*silence in the map*). Sowohl im Sinne der subjektiven und internen Konzeptualisierung wie auch im Sinne der externen und diskursiven Ausformung blendet die Fernsehkarte bestimmte Argumentationen in Bezug auf Raumhandeln und Positionierungsproduktion aus.

.. we [should not – RFN] ignore the historical influence of real maps upon the more elusive cognitive maps held by generations [...] In addition to regarding the map as a topographical source, we are becoming aware of a cartographic power that is embedded in its discourse (Harley 1990a).

Im Falle der kognitiven Karten ist dies sicherlich die Heterogenität von Raum und die Vielschichtigkeit von Raumannahmen beziehungsweise die doppelte Funktionalisierung der Positionierungsproduktion. Weitestgehend unbeantwortet bleibt in diesen Ausführungen aber die Position des Subjekts selbst zur Fernsehkarte beziehungsweise zum Fernsehen. Welche Positionierung evoziert das Medium Fernsehen somit jenseits der Relationierung von Eigenwahrnehmung zu Ereigniskonstruktion? In einem letzten Argumentationsschritt gilt es, das Moment der Ich-Positionierung zu reflektieren. Dabei wird aber nun auch neben dem mental und subjektiv konzeptionalisierten Raum der diskursiv vermittelte Raum ins Augenmerk treten.

Subjektposition

An so genannten »Sie-sind-Hier«-Karten wird die Koppelung zwischen Orientierung und Selbstpositionierung, also der Einschreibung des eigenen Selbst in die Karte am sinnfälligsten. Solche Kartenformen beziehen sich meist auf eine tatsächlich real erlebbare Umweltraumkonzeption und sind meist in ein pragmatisches Raumhandeln eingebunden. Dass eine sol-

che Karte ihre informatorische Qualität entfalten kann, hängt augenfällig davon ab, ob das rezipierende Subjekt von der angegebenen eigenen Position eine sinnfällige Übertragung auf den umgebenden Raum vornehmen kann. Der Effekt, vor einer solchen Karte zu stehen und in der üblichen Lesweise enttäuscht zu werden (im Sinne einer ›Weg-Oben‹ bzw. ›Vorne-Oben‹-Ausrichtung als Kartenlesekonvention) ist sicherlich jedem bekannt (vgl. Montello 1998, 96f). Für unsere Diskussion interessanter ist es aber, dass in einer solch ›pragmatischen‹ Karten-Subjekt-Koppelung der vielleicht basalste Moment der Karteninteraktion zum Tragen kommt. Orientierung ist hier im absoluten Sinne abhängig von der Positionierung des Subjekts. Ohne die Erkenntnis der eigenen Position sowohl in der Karte als auch im Umwelt-raum versagt die karto-graphische Kommunikation.

Und dies nicht nur bei Karteninteraktionen im direkten Umweltraum – auf eine bestimmte Weise scheint dies, die Positionierung des Selbstkonzeptes, einer der grundsätzlichen Karteninteraktionsmomente zu sein. Die Positionierung des Rezipienten ist dabei auch eine Strategie der *Identifikation* – relativ schlicht in dem Sinne, als das rezipierende Selbst sich als Externalisierung auf der Karte identifizieren muss: »du bist hier«.

Dies führt in einer genaueren Betrachtung zu der Frage, was das Subjekt ist, das sich identifiziert. Wie konstruiert das Selbst eine Projektion des Subjekts in der Karte, wie stellt sich die Identifizierung im Raum als struktureller Prozess dar? Lässt sich vielleicht auch umgekehrt die Frage stellen, wie sich das Selbst über die Summe externalisierter Projektionen überhaupt erst konstituiert? Entscheidend für die Reflexion dieser Zusammenhänge scheinen, jenseits der innerindividuellen und kognitiven Aspekte der Selbstkonstitution, vor allem aber die Effekte des Aufschreibesystems, oder konkreter, die Aspekte des Diskurses, der Repräsentation, der Sprache usw. zu sein. Die Reflexion eines raumgekoppelten und medienvermittelten Identitätsbegriffes stellt sich dabei angesichts der Breite der Identitätsdebatte und der Vielschichtigkeit der eben erwähnten Parameter als komplex dar. Als grundlegendste Bestimmung der (poststrukturalen) Verfasstheit der Vielzahl an Positionen kann vielleicht die Fragmentierung der Identität als diskursives Konzept herausgehoben werden, dies in dem Sinne, dass die (arbiträre und damit krisenhafte) Sprache als Subjekt-Konstitutiv zugrunde gelegt werden kann. Identität als Selbstkonzept wird aktuell nicht per se, sondern nur als Differenzposition verhandelt, dies jedoch in der Spannweite vom schlichten ›Pragmatismus‹ der

Angenommen, daß auch unsere Identität ihre Unschärferelation hat, dann spiegelt sich in unserem Glauben an sie vielleicht nur noch ein auf wenige Jahrhunderte beschränkter Zustand einer bestimmten Kultur. [...] Sie ist eine instabile Funktion und keine substantielle Realität, wir sind gleichermaßen flüchtige Orte und Augenblicke des Zusammentreffens, des Austausches und des Konflikts, an denen stets nur und in zunehmend infinitesimalen Maßstab Kräfte der Natur und der Geschichte beteiligt sind, die gegenüber unserem Autismus von einer erhabenen Indifferenz sind.

Claude Lévi-Strauss

Betonung des (hybriden und zersplitterten) Individualismus («People are different from each other» (Sedgwick 1999, 323)) bis hin zur kompletten Negation eines konsistenten Subjekts zugunsten eines Konzepts der kompletten Fragmentierung (Baudrillard 1989). Diese Fragmentierung als Sinnkonstitution lässt sich im *heterologischen* Konzept de Certeaus (1997c) subsumieren:

Heterology is a term that has come to designate a philosophical countertradition that, in shorthand, could be described as being deeply suspicious of the Parmenidean principle of the identity of thought and being (Godzich 1997, vii).

Als grundsätzliche Annahme soll jedoch davon ausgegangen werden, dass im Sinne Foucaults der Diskurs das Wissen produziert. Subjekte produzieren einzelne Texte, aber sie produzieren sie im Rahmen der diskursiven Formation, des Epistemes, der »Herrschaft der Wahrheit« (Foucault 1994). Das Subjekt des Diskurses kann nicht außerhalb des Diskurses sein, vielmehr ist es eben der Diskurs, der somit das Subjekt produziert, eben in der Form, dass Subjekte Personifizierungen von partikularen Wissensformen sind (z.B. ›der Homosexuelle«, ›die Hysterikerin«, ›der Kriminelle« etc.). Im Kontext des panoptistischen Dispositives kann auch noch auf die Position des Betrachters, die Blickposition verweisen werden, die als Subjektkonstante ebenfalls als diskursiv produziert gelten muss.

Mit Weichhart (1990) lässt sich auf eine grundlegende Konzeptualisierung der Koppelung von Identität, Subjekt, Ort und Raum hinweisen.◀205 Die personale und

205► Eine Möglichkeit der Beschreibung der Einbindung des Menschen in den ihn umgebenden Raum ist die *territoriale Bindung* des Menschen, das heißt die Stiftung von raumgebundener Identität. Diese kann auf einer abstrakten Ebene durch die Stiftung von raumbezogener Erinnerung angenommen werden. Downs/Stein (1982, 49) weisen darauf hin, dass Identität an Erinnerung und Erinnerung wiederum an den Raum gekoppelt sei – ein Grundtopos auch der Mnemotechnik: »Der Kern der *ars memorativa* besteht aus ›imagines‹, der Kodifizierung von Gedächtnisinhalten in prägnanten Bildformeln, und ›loci‹, der Zuordnung dieser Bilder zu spezifischen Orten eines strukturierten Raumes« (Assmann 1992, 14). Während sich in diesem Verständnis Identität aber vor allem auf den Ort bezieht, kann auch eine explizit personale Identität mit im Raum verankert sein, welche als kognitiv und auf das Selbstkonzept bezogen angenommen wird (Weichhart 1990, 14). Der Nutzen der räumlichen Identität liegt für das Subjekt, aber auch für die Gruppe in der Entwicklung und Aufrechterhaltung der personalen Einheit menschlicher Individuen. Neben anderen sinnstiftenden Eigenschaften dient die räumliche Identität der Präsentation und Kommunikation personaler und sozialer Identität und, wichtiger, der sozialen Kohäsionswirkung auf der Systemebene. »Soziale Phänomene können sich im Kontext der Alltagserfahrung für die Mitglieder sozialer Einheiten auf dem Weg über physisch-räumliche Projektionen als sozial-räumliche Gegebenheiten darstellen« (ebd., 95). Dabei steht die symbolische Gruppierung auf der Basis räumlicher Zusammenhänge im Vordergrund dieser Analyse und nicht die Primärgruppe ego-zentrierter Sozialkontakte. Eine mögliche Veränderung der sozialen Gebundenheit des Menschen an den Raum wäre mit dem Übergang zu einer verstärkt durch Kommunikation geprägten Lebensweltlichkeit des Individuums gegeben. Dabei würde das Subjekt vor allem kommunikativ in das System eingebunden sein. Kommunikation kann aber (auch) als nicht-räumliches Phänomen verstanden werden, womit grundsätzlich eine andere Betrachtung des Menschen im Raum angenommen werden müsste (Hard 1973, 258f).

■ Nach monatelangem Tauziehen im ZDF-Wetterkartenstreit siegt der hanseatische Unternehmergeist
Jaaaaa! Glückwunsch, Rostock, du hast es endlich geschafft!

Abb.46: Rostock hat es geschafft

soziale Identität des Menschen charakterisiert sich einerseits durch die Integration räumlicher Abschnitte der Umwelt in das Selbstkonzept, andererseits durch die Benennung identitätsstiftender Teilabschnitte der räumlichen Umwelt für Gruppen. In diesem Sinne wird die raumbezogene Identität verstanden als das Ergebnis von Prozessen der ›Identifikation‹ mit dem Raum: Raumausschnitte werden als (kognitive und diskursive) Repräsentationen der Umgebungswahrnehmung zu Stiftern von Identität – ein Vorgang, der auch in der medialen Kommunikation seinen Ausdruck findet.

Der physische Raum stellt also gleichsam eine Projektionsfläche für das personale Ich dar. Einzelne Raumstellen und Raumattribute sind nicht nur als Symbole sozialer Beziehungen, sondern auch als Symbole des Selbst wirksam, sie sind gleichermaßen Medium und Ausdrucksmittel der Ich-Darstellung (Weichhart 1990, 23).

Nicht zuletzt können soziale Phänomene im Kontext der Erfahrung für die Mitglieder sozialer Einheiten auf dem Weg physisch-räumlicher Projektionen als sozial-räumliche Gegebenheiten dargestellt werden (ebd., 95). Die kognitive Repräsentation der Umwelt im Bewusstseinsprozess des (subjektiven wie kollektiven Individuums verwirklicht sich in der Verfestigung der Bindung und Einschreibung der subjektiven, personalen Identität in einen spezifischen Ort oder Region. Auf einer ersten Ebene kann dies – bezogen auf Wetterkarten – bedeuten, dass die Einschreibung des eigenen Heimatortes in die Wetterkarte als eine sinnstiftende Erfahrung gewertet wird. So zeigt beispielsweise das Engagement der schleswig-holsteinischen Ministerpräsidentin Heide Simonis für das Wiedereinsetzen Kiels in die neugestaltete ARD-Wetterkarte, das Engagement der Einwohner Kassels oder Rostocks (vgl. Abb.46) für dessen Verbleiben auf der ZDF-Karte oder die Korrektur der falsch gestalteten Grenze Thüringens in der ARD-Karte durch aufmerksame Zuschauer, dass die Präsenz in der medialen Karte identitätsstiftende Wirkung hat. Auch das Projekt *Bottrop auf die Wetterkarte* 206 (vgl. Abb.47) zeigt, wie sehr die Abbildung von räumlichen Bezugspunkten als räumlich identitätsstiftend erfahren wird. Hierbei

206 ► Hierbei handelt es sich um ein von Bottroper Schülern 1994 initiiertes Projekt, die Stadt für einen Tag in alle Wetterkarten aufzunehmen, um so ein Zeichen gegen das Negativ-Image Bottrops zu setzen. Alleine an der Erkenntnis, eine (Wetter) Karte als Einschreibungsort einer solchen Aussageform zu benutzen zeigt sich m.E. zumindest in Andeutungen, welche strategischen Züge im Sinne DeCerteaus innerhalb des Repräsentations-systemes Kartographie denkbar sind.



Abb.47: »Bottrop auf die Wetterkarte«
 [Abbildung weicht von der Originalausgabe des Buches ab]

sind vor allem die Karten der Regionalsender und -magazine zu nennen, die die Heimatregion betonen, und die – um sich gegen den integrativen Rest-Raum abzugrenzen – sinnstiftende Qualität entfalten. Gerade aber hier etablieren sich Differenzkategorien, die als bedeutungsproduktive Funktionen der Identitätskonstitution bestimmt wurden. Die Herstellung einer lokalen Identität, sei es als Gruppen- oder als Subjektkonzept, impliziert eben auch die Herstellung des Fremdkonzeptes, also der ›Abgrenzung‹ des Eigenen vom Fremden.

den. Ein »ich bin hier« impliziert (unterschwellig oder offensichtlich) immer auch eine Haltung des »jenseits des hier ist das Nicht-Ich«, eine Verhandlung, wie wir sie bereits exemplarisch am Konzept der Grenze nachvollzogen haben. Diese Interdependenz der Differenz zwischen dem Ich und dem Anderen ist dabei ein Ausdruck sowohl gegebener wie auch sozial produzierter Charakteristika (*elective and ascriptive characteristics*) (Crang 1998, 60). Der Differenzbegriff als Konstitution des Eigenen und des Fremden ist dabei ein fundamentales Prinzip der Selbstidentifizierungen und Ver(sinn)bildlichungen des Fremden wie auch des Eigenen (Greenblatt 1994). Der Differenzbegriff ist natürlich auch eine wesentliche Funktion des Rezeptionsprozesses selbst: der Rezipient differenziert sich vom Produzenten (Fiske 1993a).²⁰⁷ Entscheidend an einer solchen Zusammenfassung der Identifikationsprozesse ist aber, dass in der Lokalisation, der Produktion von Positionierung in aktuellen Befindlichkeiten nicht länger von einer distinkten und eindeutig punktuellen Identifikation in spezifischen Orten ausgegangen werden kann. Mit Rogoff (1992) lässt sich ausführen, inwieweit Identität als Positionierungsproduktion und diskursives Handeln viel eher eine Funktion der mehrfach differenzierbaren relationalen und weniger lokalisierbaren Brechung sowohl interner als auch externer Konzeptionen des Selbst darstellt (vgl. Rogoff 1996).

Wenn sich die Signifikationspraxis traditioneller geographischer Systeme tatsächlich in einer Krise befindet, dann deshalb, weil sie außerstande sind, umstrittene

²⁰⁷► Gegen eine zu schlicht gedachte Analogiebildung in diesem Sinne argumentiert Rainer Winter (1995, 15), wenn er darlegt, inwieweit Medienwirkungsforschung oftmals von einer Argumentation durchzogen ist, die den Zuschauer als den homogenen Anderen konstituiert und ihn so »*ontologisch stabil und kontrollierbar*« (ebd.) machen will.

oder im Entstehen begriffene Identitäten zu beschreiben: das Migrantische, Exilierte, Disporische und Hybride (Rogoff 1992, 71).

Daher bietet sich hier auch ein Rückgriff auf de Certeau (1991) an, der den Binarismus *Ich vs. das Andere* aufzulösen versteht in eine dynamische und historische Relationalität: **208**

In der Geschichtsschreibung deutet sich zweifellos eine der abendländischen Kultur eigene Struktur an. *Intelligibilität stellt sich im Verhältnis zum Anderen her*; sie bewegt sich (oder ›schreitet‹) fort, indem sie das verändert, was sie aus ihrem ›Anderen‹ – dem Wilden, der Vergangenheit, dem Volk, dem Wahnsinnigen, dem Kind, der dritten Welt – macht (de Certeau 1991, 13).

Dabei muss aber auch die Differenz des hier Verhandelten zu generellen kartographischen Repräsentationen deutlich sein. In der Auseinandersetzung im Kontext der Transmedialität und Hybridisierung der Karten im Fernsehen habe ich zeigen können, inwieweit das Fernsehen selbst zum ortlosen Moment der Relation zwischen prä-existentem Raum, Rezipient und Karte wird. Das bedeutet, dass im Gegensatz zu den anfänglich beschriebenen kartographischen Repräsentationen die hier getroffenen Aussagen lediglich auf die Fernseekartographie bezogen sind. Im relationalen Feld zwischen prä-existentem Raum, dessen Konzeptualisierung und kartographischer Umsetzung sowie der Medialisierung dieser Umsetzung tritt als ›handelndes‹ Element das Fernsehen selbst in die In-Bezug-Setzung ein.

In diesem Zug können wir also Fernseekartographie zweifach begreifen. Einerseits erleben wir die signifikante Aufladung der Selbstpositionierung als aneignendem und produzierendem Prozess in der Interaktion mit diesen Karten. Die Frage nach dem Ort des Selbst (unter der Perspektive der Frage auch nach dem Ort der Rezeption) scheint eine dominante Form der Interaktion zu sein. Andererseits sehen wir aber an den Ausführungen zum Konzept der Selbstkonstitution, inwieweit Karten eben auch ein Diskursmaterial und eine Repräsentationstrategie darstellen, die gerade nicht angehalten sind, der Binarität der Konstruktion des Anderen zu entgehen. Verschärft könnte formuliert werden, dass Medienkarten (wie am Beispiel der Grenze schon sinnfällig gemacht wurde) eher hegemoniale und machtvolle Wissenskonstruktionen im Sinne der Artikulation dominanter Ideologien darstellen. Eine Selbstverortung innerhalb dieser (ideologischen) Repräsentationen zielt somit auch immer auf eine ›Identifikation‹ (im übertragenen Sinne) mit diesen Repräsentationen ab.

Verstehen wir Identitätskonstruktionen sozialer und diskursiver Gruppen und Subjekte auch und vor allem als Ausdrucksform eines raumverhafteten Agierens eher relationaler Lagebeziehungen und weniger auf der Ebene distinkter Ortshaf-

208 ► Vgl. dazu auch Rogoff 1996, 65.



Abb.48: Transnationale Konstruktion:
Europa hat ein Problem...
(ZDF-HEUTE, 4.3.2001)

tigkeit, so wird deutlich, dass Medienkarten diese Raumkonzepte nur schwer abzubilden in der Lage sind. Beschreiben wir den signifikanten Prozess der kulturellen Sinnstiftung (als Basis identitätsstiftender Prozesse) als einen Widerstreit zwischen Homogenisierung und Heterogenisierung im Sinne des Global-Lokal-Nexus (vgl. Appadurai 1999, 221), so wird erkennbar, dass (zumindest) die Fernsehkartographie den Pol einer globalisierenden Homogenisierung anzustreben scheint. Die Betonung des Nationalstaates (im Beispiel der Grenzziehung), die Orientierung an mediatisierbaren Räumen (wie an den Wetterkarten als Sendegebieten markierungen gezeigt), die Selektion der Hervorhebung und Hierarchisierung (wie an den wenigen Stadtpiktogrammen des Wetterfluges

besprochen) schaffen eine homogenisierte Form des Raumes, der sich jedweder zonalen, relationalen oder wie auch immer fließenden oder dynamischen Einschreibung zu entziehen scheint. Kartographie im Fernsehen spricht über die dominanten Konzepte eines homogenisierten und ungebrochenen Raumes.

Stellen wir diese Relation innerhalb der Identitätsfunktion der Karten in den Kontext der getroffenen Aussagen zum narrativen Status des Fernsehens (speziell der Nachrichten). Über die Metapher der bardischen Funktion haben wir das Fernsehen als kommunikatives Zentrum des gesellschaftlichen Konsenses darstellen können. Somit ließe sich die Divergenz von transkultureller und lokaler Identitätsstiftung über die verschiedenen Blicke und die verschiedenen Momente der Darstellung von Raum in diesem Sinne deuten als eine in sich geschlossene Strategie (oder eben Narration) zur Herstellung einer homogenen, wenn auch interdependenten und mehrschichtigen, Raumidentität im Kontext einer gesellschaftlich-diskursiven Bestimmung der Identität jenseits des rein Ortshaften. Über tropische Erzählweisen etabliert sich, vermittelt durch die subdominante Erzählform des Kartographischen, eine Metanarration globaler Identitätsstiftung inklusive der kompensatorischen Ortshaftigkeit des Lokalen. Am Beispiel der Differenz zwischen lokalen und nationalen Wetterkarten lässt sich so beispielsweise nachvollziehen, wie das Wetter als Ereignis (jenseits des ›katastrophalen‹ Wetters) innerhalb der Aufspaltung in Äquivalenz- und Identitätskategorien im Feld der Karten als ›privat‹ adressierte narrative Konstante eine subjektiv ausgerichtete Identität zu stiften sucht. Das adressierende Moment ist hierbei beispielsweise die Handlungsanweisung, die in Bezug auf das Wetter eben an das Subjekt und weni-

ger an die Gruppe adressiert ist. Vor allem das Moment der Objektivitätskonzeptualisierung auf der Ebene der Wirklichkeitskonstitution macht dies deutlich. Es wird hier augenfällig, wie das Aufschreibesystem über die Verschmelzung lokaler und transnationaler Ebenen eine ›Schließung‹ als homogenisierende Strategie aufruft. Über die Koppelung dieser ›multiperspektivischen Aufschreibungen‹ findet eine Zusammensetzung einer mehrdimensionalen Wirklichkeitskonzeption statt.

Die plane und unifarbene Untergrundstruktur des Wetterfluges stellt eine sinnfällige Metapher für eine Generalisierung der Fernsehkarte unter dem Diktum der Homogenisierung von Raum dar. Dieser Homogenisierungswillen findet vielleicht seinen deutlichsten Ausdruck in der Elimination des Ortes.

Ein Ort ist ein Raum, aus dem etwas von den individuellen und kollektiven Identitäten ablesbar ist, von den Beziehungen zwischen den einen und den anderen, und von ihrer gemeinsamen Geschichte. Ein Ort ist auch [...] ein ›rhetorisches Territorium‹, d.h. ein Raum, innerhalb dessen gleich gewortet (und nicht nur die gleiche Sprache gesprochen) wird (Augé 1997, 15). ◀**209**

Die Negation eines Ortes (ein Nicht-Ort) ist, Augé folgend, ein Raum, aus welchem eben gerade keine (sprachlichen) Identitäten, Beziehungen oder Geschichtsstrukturen ablesbar sind. In der Betrachtung einer Medienkarte kann nachvollzogen werden, inwieweit dieses (eigentlich urbane) Konzept auf Momente der Kartographie übertragen werden kann. Die Ausgrenzung der eigentlichen Qualitäten des Ortes im Sinne der Identifikation und Sinn- wie auch Wissensstiftung scheint strukturelles Merkmal der generalisierten und reduzierten Karten im Fernsehen zu sein. Den meisten Orte des jeweils individuellen Erlebens als Umweltraum, als Ort des Selbst, wird der Einzug in die Repräsentation der Karte durch die Generalisierung prinzipiell verwehrt, und die wenigen repräsentierten Orte verlieren ihre jeweilige Qualität durch die Überhöhung der piktophischen Darstellung. Berlin ist für Berliner mit mehr ›identifizierbar‹ als mit der Gedächtniskirche, und die Beziehung und Geschichte des Ortes ist mehr als eine Bildhintergrund-Bildobjekt-Differenz. Gerade die um vieles reduktiveren Fernsehkarten mit ihren Verschiebungen der Identitätskategorie zugunsten des Ereignisses und zu Ungunsten vor allem des Ortes stehen aber in der Rezeption einer Artikulation des *Begehrens* gegenüber. Mit der beständigen Suche nach dem Ort der eigenen Positionierung formuliert sich ein Begehren, die Nicht-Orte der Fernsehkarten zu Orten der eigenen Identitäten umzuformulieren, sie mit Bedeutung aufzuladen. Jenseits der Erzählungen der globalisierten, transnationalen und generalisierten Räume sucht das Subjekt intuitiv und zumindest auf der Ebene seiner kognitiven Selbstbestimmungen nach einem identifizierbaren Hier des eigenen Selbst, einem subjektiv

209▶ Der Terminus ›gewortet‹ bezieht sich auf die Übersetzungsproblematik von ›words‹ vs. ›language‹.

erlebbarer Ort, einem Raum oder einer Landschaft – und in diesem Sinne ›arbeitet‹ es an den präsentierten Nicht-Orten, um sie zu Orten umzuformen.

Wir müssen also beachten, von wievielen verschiedenen Blickwinkeln aus ein- und derselbe Ort betrachtet werden kann und das Paar Ort/Nicht-Ort als flexibles Instrument ansehen, mit dem soziale Bedeutung eines Raumes entziffert werden kann, d.h. seine Fähigkeit, die Beziehung aufzunehmen, hervorzurufen und zu symbolisieren (Augé 1997, 16).

Auf eine bestimmte Weise kann diese ›Begehrensstruktur‹ als signifikant für die Interaktion mit Fernsehkarten bestimmt werden. Dabei muss aber deutlich sein, dass die Evokation des Begehrens immer noch eine Funktion des Diskurses ist.

Erfolgreich ist ein Diskurs dann, wenn er einen symbolischen Raum schafft, der mit Bildern davon, wie wir uns gerne selber sehen würden, mit Bildern unseres Ideal-Ichs, gefüllt werden kann. Hier werden nun auch wieder die Phantasien wirksam. Ein Diskurs braucht die Stütze durch einen phantastischen Rahmen, der nicht direkt angesprochen wird, dessen bescheidene Rolle aber darin besteht, verschiedenen Phantasien bei den Einzelnen mobilisieren zu können (Hipfl 1997, 150).

Im speziellen Fall der kartographischen Animationen haben wir schon den Bezug der pragmatischen Orientierung auf den Rezipienten hin analysieren können. Über die Analogsetzung des Wetterkartenfluges mit den *itinerarien* konnten wir die Strategie der pragmatischen Organisation des Raumes auf den Rezipienten hin beschreibbar machen. Nun lässt sich an den Animationsflügen aber noch ein weiteres Moment der Fernsehkartographie bestimmen. Die konstatierte ›Leere‹ der Karte ist hierbei augenfällig nicht nur eine Leere der absenten Landschaft oder des übermathematisierten geographischen Raumblickes, sie ist auch eine Leere in der Absenz des Körpers. Fernsehkarten scheinen (wie jede andere zeitgenössische Kartographie auch) durch den zentralperspektivisch ›ausgetrieben‹ Körper eine Objektivierung zu formulieren, die der (mittelalterlichen) metaphorischen Qualität einer chorographischen Umwelterzählung zuwiderhandelt. Im Unterschied jedoch zur aktuellen Kartographie **210** formuliert das Fernsehen durch sein Dazwischentreten den Ort der Rezeption überdeutlich mit: und mit diesem Ort der Rezeption eben auch den Körper des Rezipienten, das ›Subjekt im Wohnzimmer‹. Durch diese paradoxe Adressierung, so meine These, wird die Absenz des Körpers bemerkbar. Der Wunsch nach Identifizierung des Ortes im Rückgriff auf die eigene Produktion von Positionierung kann auch den Wunsch nach der

210 ▶ In der zeitgenössischen Kartographie wird die Leere weniger als krisenhaft erfahren. »In unserer heutigen Zeit kann man nur noch in der Leere des verschwundenen Menschen denken. Diese Leere stellt kein Manko her, sie schreibt keine auszufüllende Lücke vor. Sie ist nichts mehr und nichts weniger als die Entfaltung eines Raumes, in dem es schließlich möglich ist, zu denken« (Foucault 1974, 412).

Identifizierung des Körpers des Betrachtenden entstehen lassen. Die Organisation des Raumes auf einen entkörpernten, pragmatischen und machtvollen Blick hin wird in der Kontrolliertheit des skopischen Regimes offensichtlich und krisenhaft. Durch die Einschreibung des Selbst wird dieser Blick angeeignet und zur Kompensation des ›fehlenden‹ Körpers.

Generalisiert betrachtet sind es zwei kritische Traditionen, die im Laufe der historischen Entwicklung in die Dispositive und Diskurse des Sehens und der Spectatorship eingegangen sind: Der Blick als Werkzeug und der Blick als Wunsch, der Spectatorship in begehrende Subjekte einerseits und begehrte Objekte andererseits aufspaltet. Diese Trennung wird durch die Überschreitung der sich immer mehr verwischenden Grenzen zwischen exklusiver Objektbeschaffenheit und kohärenter Subjektbeschaffenheit in zunehmendem Maße überwunden (Rogoff 1996, 64).

Die Artikulation einer Position vor (und somit als Kompensation einer Position in) der Karte hängt zunächst mit der Relation zwischen dem Objekt der Karte und dem Subjekt der Betrachtung zusammen und vor allem mit dem verbindenden Blick.

Die Frage nach dem Verhältnis von Subjekt und Objekt also hat u.a. diejenige nach der Macht des Blickes zu klären; denn in welchem Verhältnis steht der Blick zu – zunächst: tatsächlicher – Macht? Wenn Macht ein materielles, und das heißt letztlich körperliches Verhältnis ist, so scheint der Blick dieses Verhältnis zunächst kaum mehr als symbolisieren zu können; ist die Macht des Blickes also von vornherein ›halluzinatorisch‹, zeichenhaft...? (Winkler 1992b, 186).

Die Karte im Fernsehen trennt also das rezipierende Subjekt vom abgebildeten Objekt, einziges verbindendes Element ist der Blick selbst. Es könnte also mit Winkler vom Zusammenbruch der Blickkategorie ausgegangen werden. Konsequenz wäre eine Distanzierung des abgebildeten Raumes vom Betrachter, nicht zuletzt auch durch die verweigerte Positionierung, die ideologisierte Perspektive und die Übersteigerung eines nichtreferenziellen symbolischen Raumes. Dennoch scheint sich zumindest in der kartographischen Kopplung ein kompensierender Effekt abzuzeichnen. Trotz der ›gerichteten‹ Erzählung innerhalb beider Raumidentitätskategorien (eben global und lokal) steht der strategischen Narration als autoritärer Darstellung von Ort und Zeit die narrative Taktik gegenüber: Nicht-Orte werden zu Orten umgeschrieben, der Blick instantiiert den abwesenden Körper. In der Rezeption jeder dieser Kartenformen ruht, wie gezeigt, immer auch ein Moment der kurzfristigen Schließung der Differenz, innerhalb derer eine andere Konstruktion der Identität zum Tragen kommen kann. Dies kann im Falle der Wetterkarten eben beispielsweise die subjektorientierte Produktion von Positionierung sein, also die Selbsteinschreibung in die Karte und die Suche nach dem anderen Ort, der die Homogenisierung des Nicht-Ortes aufzuheben versteht. Und

diese Ebene der Produktion kann als essenzielle Ebene des Umgangs mit den ent-›naturierten‹, ent-orteten Kartographien verstanden werden. In der Suche nach dem eigenen Ort artikuliert sich eines der grundsätzlichen Bedürfnisse der subjektiven Sinnkonstitution (Crang 1998, 103). Es ist dies der Wunsch nach einem spezifischen Platz, Ort oder Raum, einem identifizierbaren Moment der Position, rückführbar auf die Konstante des *In-der-Welt-seins* Heideggers (1993).

Wo und wie lässt sich dieser Ort bestimmen? Zum einen in der Umwertung und Aneignung der (diskursiven) Orte *in* der Karte und zum anderen durch die Verortung vor der Karte. Die ›pragmatische‹ Positionierung in der Karte wurde schon hinreichend über die Konstruktion von mentalen Karten, subjektiven räumlichen Wissens und produktivem Positionieren beschrieben. Der rezeptorische Moment vor der Karte ist weit aus weniger deutlich zu bestimmen. Er ist eingebunden in ein weitaus zerklüfteteres Feld von Handlungen, Praktiken, kontextuellen Systemen u.ä. Die Metapher des Blickes fokussiert aber auch hier eine entscheidende Setzung. Der Blick rekurriert auf das subjektive Selbst, als einem offenen System der Verhandlung. Es soll mit dem Blick vor der Karte beziehungsweise vor dem Fernseher auf die Rückgebundenheit der Verhandlungssache Raumaufschreibung in die Position und die Aktion des Rezipierenden verwiesen werden.

So formt sich ein Bild der differenten Blicke. In der Unterscheidung zwischen dem abgebildeten Nicht-Ort und dem begehrten Ort lässt sich eine Dialektik der Blickstrategien erahnen. Es ist dies der Blick des Rezipienten auf den kartographierten und medialisierten Raum als eine Referenz auf den eigenen Blick und auf die Umwelt. Ein Blick, der letztlich nahe an der chorographischen Sehweise angelegt werden kann, ein Blick also, der ›subjektiv‹ und heterogen sein will, der die Umwelt unter einem identifizierenden *subject view* aneignet und sich dem ›technologistischen‹ und vereinheitlichenden Aufstieg des Auges entzieht. Diese aufsteigende Perspektive, die geographische Sichtweise ist die zweite Blickkonzeption innerhalb der Fernsehkarte. Sie end-identifiziert den Raum, homogenisiert ihn, verflacht ihn, legt die Verdeckungen offen und konzentriert sich auf das eigentlich Eingeschriebene: das Ereignis. Es ist dieser zweite, mechanistische und raumwissenschaftliche Blick, der gegen die Identifikation und die subjektive Sinnstiftung agiert. Dieser zweite Blick, der Blick des Mediums sozusagen, stiftet andere Identitäten, kollektive Gemeinschaften auf der Basis reduktiver Anschauungen des Raumes (und eben nicht der Landschaft). In ihm ›vertextet‹ sich die Wiederkehr des Geopolitischen (Lacoste 1990), allerdings einer Geopolitik der Identitätskonstruktionen, die sich größtenteils binaristischer Muster bedient (Hepp 1999, 223).

Betrachten wir eine typische Nachrichtenkarte, die ein Ereignis im bundesrepublikanischen oder europäischen Raum thematisiert. Die Darstellung eines solchen Ereignisses über kartographische Argumentationen ist, wie gezeigt, immer eine Repräsentation (auch) nationaler Staatlichkeit respektive kulturelle Homogenisierung. Europa ist nicht nur eine geographische Größe, sondern auch

eine Idee: eine Idee des westlichen Mythos und eine Idee der Abgrenzung vom (kolonialisierten) Anderen. Europäische Identität kann nur auf der Folie der Konstruktion des Anderen gelesen werden, so wie der Nationalstaat nur als Kontrast zum anderen Staat gelesen werden kann. Die Grenze zwischen den Staaten, die Abgrenzung von Europa zur Welt wird so konstitutives Repräsentationskriterium.◀²¹¹ So wird deutlich, dass eine kollektive Identität immer in Abgrenzung zu anderen kollektiven Identitäten gebildet wird (vgl. Morley/Robins 1995, 45ff). Kollektive Identität ist konnotiert mit dem kollektiven Gedächtnis, nationale Identität kann dargestellt werden als eine Form des kollektiven ›nationalen Gedächtnisses‹.

Viewed in this way, collective identity is based on the (selective) process of memory [...], so that a given group recognises itself through its memory of a common past (ebd. 46).

Angesichts der Fernsehkarten wird aber deutlich, dass aus ihnen zwar auf eine spezifische Weise Vergangenheit spricht, sie aber eigentlich über die Aktualität des Ereignisses und des Mediums argumentieren. Insofern ist die Idee des nationalen Gedächtnisses hierbei auch weniger im Sinne eines Speichers anzunehmen, sondern viel eher als Elaboration im Jetzt. Aus dem Bild der Bundesrepublik oder Europas ›spricht‹ die zugrundeliegende nationale und kulturelle Vergangenheit und re-instantiiert sich in jedem neuen Darstellen. In diesem Verständnis von Identität und Erinnerung wird die Tradition nicht zu etwas aus der Vergangenheit herrührendem, sondern zu etwas, das aktuell institutionalisiert und politisiert wird, das als Funktionalisierung konstitutiv gemacht wird. Dabei werden differente Mechanismen integrativ genutzt. Territoriale Momente, ökonomische Austauschbewegungen, Märkte, politische Strukturen, also im Wesentlichen die Ereignisse selbst, die in die Repräsentationen eingeschrieben sind, stiften die Integration von Vergangenheit und Gegenwart im Sinne einer kollektiven und ›tagesaktuellen‹ (Wieder) Erinnerung an eine nationale und kulturelle Identität. Eine transnationalisierte Kultur (auch und vor allem in der Umfassung von *Restriktion* und *Bewegung*) hat Schwierigkeiten, ihre Grenzen geographisch zu definieren. Speziell durch die Ordnung des Raumes über Information, Ereignis und Bilder muss dabei noch in eine vertikale und horizontale Gruppendifferenzierung unterschieden werden. So kann differenziert werden zum einen in die vertikale Gruppierung entlang den lokalen und nationalen Identitäten, und zum anderen horizontal in die Subgruppen der Individualitäten. So ist beispielsweise zu beobachten, dass das globale

²¹¹► Krisenhaft wird ein solches Modell allerdings beispielsweise an der Frage, wo die Ostgrenze Europas verläuft, wie bspw. der Status der Türkei in Europa definiert werden kann. Die ›klare‹ Begrenztheit des Eisernen Vorhangs ist historisch aufgelöst. Verstärkt durch die Virtualität der Raumbildung in ökonomisch-medial-kulturellen Raumbildungen ist die Frage, wo Europa ›endet‹, indifferent zu beantworten.

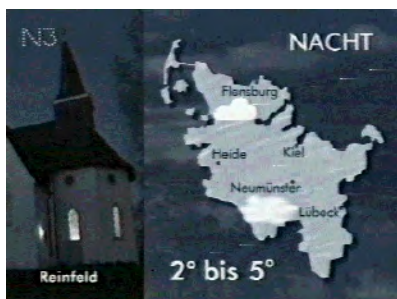


Abb.49: »...Bei der Restaurierung der Kirche von Reinfeld kamen alte Wandmalereien ans Licht. Dicke Wolken ziehen über Schleswig-Holstein...« (Regionale Wetterkarte N3, 12.3.1997)

Bildprogramm der Satellitenprogramme von jüngeren Rezipienten bedeutend selbstverständlicher angenommen wird als von älteren Menschen (Bsp. MTV). Dadurch durchzieht eine Differenzierung auch die lokal konstituierten Identitäten. So könnte sich eine Euroklasse definieren, die ihre Identität horizontal europaweit definiert und sich vertikal in ihrem Herkunftsort rückkoppelt (vgl. Morley/Robins 1995, 62f). Ganz im Sinne des oben besprochenen Global-Lokal-Nexus und der eher arealen denn ortshaften Identitätskonstruktion hat aber diese Konstruktion des Nationalen einen Gegenpol, ein Kompensator, welches sich ebenfalls kartographisch artikuliert. Der Konstruktion des Nationalen im Jetzt und auf der Basis der Erinnerung steht so die Re-Institutionalisierung des Lokalen, des Regionalen gegenüber. Dabei muss aber

deutlich sein, dass es sich hierbei nicht um einen schlichten Binarismus handelt, sondern dass beide Ebenen (ganz im Sinne der beschriebenen Identitäts-Konstruktion als Spur und nicht als ortsgebundenem Phänomen) miteinander interagieren und in Austausch stehen. Dieses Lokale und Regionale verwirklicht sich medial-kartographisch in den Karten mit lokalem Bezug, die die Lokalisierung von Kultur einhergehend mit der Konstituierung einer lokalen Identität vorantreiben. Diese lokale Identität ist wiederum stark verknüpft mit der Betonung von Ethnizität (und, resultierend, einem ›strukturellen Rassismus‹). So stehen sie über die geographische Perspektivierung und ihre Blickposition in Korrelation mit den Karten der nationalen Identitäten, grenzen sich also nicht von ihnen ab, sondern formulieren sich als Teil-Ganzes-Verhältnis. Dennoch argumentieren sie zugunsten einer regionalen und lokalen Identitätsstiftung im Sinne der sozialen und fließenden Gruppenbildung in Korrelation mit Umwelterleben etc. In ihnen werden die Nicht-Orte der großmaßstäbigen Karten bevorzugt zu Orten umdefiniert.

Lokalkolorit, ›impressionistische‹ Bilder, regionale ›Stimmen‹ u.ä. arbeiten hierbei an der lokalen Identitätsstiftung als Kompensation durch die Konstruktion einer manufakturierten, artifiziellen ›Heimatlichkeit‹. Es geht hierbei um zwei Ideen der Heimatkonstruktion, einmal um die europäische Heimat, die sich auf die (angeblich) geschichtliche Idee eines abgeschotteten und sicheren Europas beruft, welches sich durch die Abgrenzung vom Anderen definiert, und zum anderen um einen Heimatbegriff der Mikroebene, der sich stark an lokale Traditionen und Bewusstseinscluster

anlehnt. Genau hier aber wird die Konstruktion der nationalen Identität inklusive ihres kompensatorischen Moments der Etablierung eines lokalen Sinnbezugs krisenhaft. Denn ein Widerstandspunkt gegen diese Transkulturalität kann in der Rezeption selbst formuliert werden: Medienrezeption hat (noch) eine Rückkoppelung beispielsweise in die Familie, in das Wohnzimmer oder allgemeiner zum Subjekt selbst. Hier ist der Kontext der Rezeption (im Sinne des dargestellten bedeutungsproduktiven Rezipierens offener Repräsentationen) auf eine Mikro-Ebene der Identitätskonstitution zurückgeworfen (Morley/Robins 1995, 75). Es entsteht eine neue Beziehung zwischen Ort und Raum: Mittels ihrer Kapazität, Grenzen zu überschreiten und Territorien zu durchqueren, sind die Techniken in ein komplexes Geflecht von Deterritorialisierung und Re-Territorialisierung eingebunden.

Mit dieser letzten Ausführung ist somit die maximale Breite der Bedeutungsspanne der Kartographie auf mehrfache Weise umrissen. Vom Subjekt im Wohnzimmer und dessen individuellen internen Aneignungen und Repräsentationen bis hin zur nationalen und transnationalen hegemonialen Sinnstiftung als externen Repräsentationen und diskursiven Mustern reicht somit das Feld kartographischer Bedeutungsproduktion. In der Suche nach einer Zusammenführung oder eines Fazits wird aber spätestens an dieser Stelle der Argumentation deutlich, dass eine Homogenisierung oder Bündelung zu bestimmten ›Mustern‹ medial-kartographischer Bedeutungsproduktion nicht im Sinne einer vereinheitlichenden Thesenbildung denkbar ist. Am – vorläufigen – Ende meiner Argumentation steht es an, auf die dritte Ebene der Raumkonzepte einzugehen, die in einer solchen Fragestellung zum Tragen kommen. Denn jenseits des innersubjektiven Raumes der kognitiven Karten und dem vermittelten diskursiven Raum der Umwelt schiebt sich noch die genuine Raumkonstruktion des Mediums Fernsehen selbst – dabei muss aber klar sein, dass diese Positionen nur idealisiert als getrennt angenommen werden können; zielte doch meine bisherige Argumentation auf die Darstellung eben der Interdependenz solcher Konzepte ab.

TOPOGRAPHIEN DES FERNSEHENS

Fernsehen schafft Topographien – und sei es nur die Ausrichtung der Wohnzimmereinrichtung auf den Apparat hin. Wie jedes bildlich argumentierende Medium argumentiert aber auch das Fernsehen über die Evokation einer spezifischen Räumlichkeit jenseits der eigentlichen Abbildung von Räumen. Im Gegensatz zu beispielsweise Malerei oder Kino hat sich für das Fernsehen jedoch bis dato keine einheitliche Herangehensweise einer theoretischen Fundierung einer Raumtheorie ergeben. Daher kann an dieser Stelle auch nur ein reflektorischer Überblick über die (möglicherweise) relevanten Topoi einer Eigenräumlichkeit des Systems Fernsehen spekuliert werden. Im Grunde sind es zwei relevante Erkenntnisse, die meines Erachtens für eine Raumkonstitution des Fernsehens von den bereits formulierten Konzepten anderer medialer Systeme übernommen werden können. Zum einen ist es das spezifische Moment der *Rahmung* als strukturierendem und determinierendem Konzept der Eigenräumlichkeit, wie es beispielsweise die Malerei vorgibt (vgl. Koschorke 1990, 70ff), und zum anderen die *Bewegungsillusion* als Raumkonstitutiv, wie sie im Kinodispositiv bestimmt ist. Aus der Argumentation um die ideologischen Setzungen der Zentralperspektive kann für das Fernsehen der Moment der Rahmung als essenziell übernommen werden. Die Perspektive determiniert das Subjekt und das abgebildete Objekt in dem Sinne, als sie die Zufälligkeit der Auswahl in der Abbildung abschafft und durch die dezidierte Rahmung ersetzt. Abgrenzungskriterium ist dabei aber für beide Linien die spezifische Situation des Fernsehens als Alltagshandlung. Und selbstverständlich wird auch die Problematik einer solchen Theoriebildung für das Fernsehen in dem Moment deutlich, als natürlich erkennbar ist, dass eben genau das Argument der Rahmung dem Kinodispositiv diametral gegenübersteht. Ebenso deutlich ist, dass im Fernsehen Mechanismen argumentieren, die (im Sinne der Transparenzillusion) die Beteiligung bildgestaltender apparativer Elemente (z.B. der Kamera) zu »verschleiern« suchen. Im Gegensatz jedoch zur Apparatustheorie des Kinos greifen hier grundsätzlich andere Mechanismen der Schließung, da die Rezeptionssituation selbst gerade nicht auf die Ausblendung der apparativen Komponente hinausläuft. Der »Apparat« Fernsehseher ist in der Rezeptionssituation präsent, ebenso wie der Ort der Rezeption eine spezifische Präsenz entfaltet (das Wohnzimmer, die Kneipe, die Bahnhofshalle etc.). Somit bezieht sich die formulierte Transparenzillusion des Fernsehens in einem vage zu benennenden Sinne nur auf die internen Mechanismen, aber eben nicht auf das gesamte System des Fernsehens.

Jedwede Raumkonstruktion eines abbildenden Mediensystems definiert sich über eine perspektivische Setzung. Auf eine bestimmte Weise wird der Blick des Zuschauers in eine Blickposition des Abbildungssystems übersetzt. In diesem Sinne ist die zentralperspektivische Ideologie konstitutiv für die Evokation von Räumlichkeit auch für das Fernsehen. David Bordwell (1985) führt einleitend zu

seiner Narrationstheorie eine grundsätzliche Differenzierung ein. In Anlehnung an die Poetik des Aristoteles unterscheidet er in die unterschiedlichen Strategien von *Mimese* und *Diegese* (ebd., 3ff). Grundsätzlich geht es bei beiden Repräsentationshandlungen in der Analyse um die Mittel, Objekte und den Modus der Imitation. Dabei kann der Dichter, Erzähler oder der ›Imitator‹ verschiedene Wege wählen, um zu imitieren. Grundsätzlich kann aber in ›Erzählen‹ (Diegese) und ›Zeigen‹ (Mimese) unterscheiden werden. Bei Aristoteles noch als rein theatraler Begriff verwandt, wird der Mimesebegriff bald auch auf Malerei, Skulptur, sogar auf Sprache selbst angewandt. Bordwell bestimmt nun den spezifischen Platz der Perspektive innerhalb dieses Repräsentationsmodus. Als Grundmetapher der Mimese versteht er die Präsentation des Objektes in der Perzeption durch das Auge des Betrachters. Dabei ist es vor allem der sich verändernde Begriff der Perspektive, der diesen Prozess determiniert. Über den Vergleich verschiedener Perspektivanleitungen (Skenographie, Linearperspektive, Zentralperspektive etc.) kommt Bordwell zu einer Einschätzung der Perspektive (in ihren Facetten) als zentralem und am weitesten entwickeltem Konzept der mimetischen Tradition der Erzählung (ebd., 9). Diegese und Mimese sind also einander bedingende Konzepte der Konstitution repräsentativer Relationen. Aus diesem Diktum der Perspektive als konstitutivem Moment der Räumlichkeit wie auch der mimetischen und diegetischen Strukturen lässt sich folgern, wie wichtig die Konzepte von Perspektive, Blickposition und Subjekt-Objekt-Relation zum Verständnis des Aufschreibesystems Fernsehen sind.

Konkret resultiert aus der zentralperspektivischen Funktion eine spezifische Favorisierung des horizontalen ›Blickes‹ in dem Sinne, dass ein per se unendlicher Realraum in der Abbildung zu einem endlichen Raum überformt wird, wobei sich diese Konstruktionsanleitung durch die Objektverdeckung, Größenunterschiede etc. und somit letztlich in der Schließung des Horizontes ausdrückt (vgl. Arnheim 1978, 273ff). Auch im Rahmen der Argumentation um die Zentralperspektive wird deutlich, dass Momente der Bewegungskonstruktion über das zentralperspektivische Abbilden die Temporalität der Bewegung als Raumkonstitutiv betonen (vgl. ebd., 371ff). Bewegen ist über die Zeit an den Raum gekoppelt und somit Teil des Abbildungssystems. Zeiterleben ist ebenso von der Bewegung abhängig. Jenseits der Temporalität als primärem Konstitutiv von Bewegung und somit Raum können aber noch andere (vom Kino abgeleitete) Komponenten der Raum-illusion übernommen werden. Tiefenschärfe, Optik, Lichtindizes, Konstitution von Tonräumen und nicht zuletzt die ›Fixierung‹ des Subjekts (durch die Ausschaltung der Binokularität) konstruieren als Raumindikatoren ein System (vgl. Winkler 1992b, 77ff). Im Weiteren sind es vor allem die Effekte von Schnitt bzw. Montage als mechanistischem und, korrelierend, der Narration als intentionalistischem Moment (ebd., 89), die an der Geschlossenheit und Dynamik der Raumkonstitution und -konstruktion mitarbeiten.

Der Raum des Fernsehens ist also maßgeblich über die Wahrnehmung evoziert: Einerseits durch die Mikrostruktur der Wahrnehmung im Sinne der Objektkonstruktion, des Wiedererkennens, der Verinnerlichung eines Regelsystems etc. Nicht ›Ähnlichkeit‹ oder ›Kausalität‹ mit dem Abgebildeten garantiert das (Wieder) Erkennen, sondern mediale Wahrnehmung und Realwahrnehmung bauen in gleicher Weise an dem System visueller Konzepte mit, auf dessen Hintergrund einzelne Objekte wiedererkannt werden. Auf der anderen Seite greift dieses Repräsentationsmodell durch die dominante Blicksetzung eines auf den *spectator* hin argumentierenden Abbildsystems ebenso auf eine Ebene der Wahrnehmung zurück.

Nach dieser rudimentären Skizze der relevanten Pole einer Raumtheorie des Fernsehens (zugeschnitten auf das Erkenntnisinteresse meiner Argumentation) gilt es nun, wie schon angedeutet, den letzten Schritt meiner Argumentation zur Bedeutungsproduktion an und durch Karten im Fernsehen zu vollziehen. Ich habe versucht, an den kognitiven Karten einen wesentlichen Moment der subjektiven Bedeutungsproduktion an Karten zu skizzieren. Dabei wurde aber deutlich, dass diese Argumentation natürlich nicht ohne eine externalisierte, gesellschaftliche Komponente der Sinnstiftung existiert. Diese Ebene nun soll den letzten Hinweis auf die Bedeutungsproduktion der Fernsehkarten liefern. Was also schreibt sich in die Medienkarte, wie wird die Einschreibung gelesen – und welche Positionierung findet das rezipierende Subjekt dazu?

Raummedium oder Identitätsmedium ?

There's no place like home! There's no place
like home! There's no place like home !

THE WIZARD OF OZ
Victor Fleming, USA 1939

Karten im Fernsehen konstituieren den Ort und die Ortsidentität des Mediums Fernsehen, sie weisen einer enträumlichten Kommunikationsstruktur einen Platz zu. Der spezifische ›Ort‹ des Senders, aber eben auch die globale Entfaltung eines disparaten Verbundsystems sind als Topoi der Instantiierung von Senderidentitäten bestimmt worden. Die Institution Fernsehen schafft sich über das kartographische Moment einen ›Platz‹. Die Umwertung der kartographischen Tropen hin zu einer ereigniszentrierten Argumentation weist auch auf die Rezeption als einen Akt der Positionierung anhand räumlich-kartographischer Aufschreibungen. Ausgangsthese der nun Folgenden Überlegungen sollen zwei Beobachtungen sein: einmal der Widerstreit von globalen und lokalen Strukturen in der Diskussion von Raumkonzepten, wie sie sich auf das Medium Fernsehen übertragen an der Dichotomie zwischen lokaler Rezeption und globaler Berichterstattung festmachen lassen. Darauf aufbauend folgt die Frage nach den (raum) identitätsstiftenden Effekten einer solchen Di-

Die Umwertung der kartographischen Tropen hin zu einer ereigniszentrierten Argumentation weist auch auf die Rezeption als einen Akt der Positionierung anhand räumlich-kartographischer Aufschreibungen. Ausgangsthese der nun Folgenden Überlegungen sollen zwei Beobachtungen sein: einmal der Widerstreit von globalen und lokalen Strukturen in der Diskussion von Raumkonzepten, wie sie sich auf das Medium Fernsehen übertragen an der Dichotomie zwischen lokaler Rezeption und globaler Berichterstattung festmachen lassen. Darauf aufbauend folgt die Frage nach den (raum) identitätsstiftenden Effekten einer solchen Di-

chotomie. Dabei sollen wiederum die Karte und die Kartographie im Sinne der jeweiligen Repräsentationsstrategie im Mittelpunkt stehen. Diese Diskussion wird zu der These hinleiten, dass die Fernsehkarte, jenseits ihrer Anschlussfähigkeit an subjektive und individuelle Raumwissensprozesse, auch auf einer diskursiven Ebene nicht ausschließlich als singular raumwirksam verstanden werden kann. Vielmehr wird nach dem Zusammenhang von Raum und Subjekt über das Medium zu fragen sein, dies unter der Prämisse, dass die Produktion von Positionierung letztlich auch ein identitätsstiftender Prozess ist.

Mit McLuhans globalem Dorf ist (in all seiner dargestellten Problematik) ein Ansatz gegeben, der die Auslöschung der Zeit-Raum-Differenz durch die Medien thematisiert. Raum beziehungsweise Geographie als differenzierendes Kriterium der gesellschaftlichen Interaktion tritt in den Hintergrund. Gemeinschaft definiert sich nun weniger durch physische Präsenz, sondern durch ›telekommunikative Nähe‹ (vgl. auch Flusser 1974).²¹² Diesen ›globalisierenden‹ Metaphern der Medienwirkung stehen aber auch Argumentationen zugunsten der Lokalität von Raumwahrnehmung im Eigenerleben gegenüber (Crang 1998, 113ff). Interessant werden in diesem Zusammenhang vor allem Hinweise auf die Dichotomie zwischen lokalen und globalen Setzungen. So ist immer wieder die These formuliert worden, dass eine strukturelle Globalisierung auf jeder Ebene auch zu einem Wiedererstarken der lokalen Ebene der Sinnstiftung führt (vgl. bspw. Sassen 1997). Der *Global-Lokal-Nexus* wird, vor allem im Bezug auf die raumstrukturierenden Effekte des Fernsehens, kritisch dahingehend zu hinterfragen sein, inwieweit nicht beispielsweise Konzepte wie ›Nation‹, ›Identität‹ oder ›Gemeinschaft‹ auch lokale, mediengestützte Effekte sind (Morley 1997a; Morley/Robins 1995). In diesem Verständnis müssten sich auch Spuren dieser Konstitutionen auf der Mikroebene in der Verbildlichung des Raumes in der Karte nachweisen lassen. Lawrence Grossberg (1997, 17f) beschreibt die Mechanismen der Globalisierung von Kultur als eine Deterritorialisierung mit anschließender Re-Territorialisierung als Folge einer Ökonomisierung und Kapitalisierung von Kultur. Den Prozess der Globalisierung sieht er dabei zunächst als Neugestaltung bis dato bestehender kultureller Praktiken, die im Wesentlichen als ökonomisch und machtpolitisch fundiert betrachtet werden müssen. Zweierlei scheint hierbei bemerkenswert: zunächst die Entkoppelung der Kultur von einer spezifischen Räumlichkeit und zum anderen die Etablierung von Identitäts- und Differenzpolitiken im Prozess der Globalisierung. Konkret scheint dies zu bedeuten, dass zunächst der Ort als Koppelungspunkt für eine Identität in der Polarisierung von Lokalem und Globalem neu zu bestimmen ist. In einem weiteren Nachdenken wird die Differenz als

²¹²► Kleinsteuber/Rossmann (1994, 14ff) unterscheiden hier sinnfällig in offene Kommunikationsräume (im Sinne immaterieller Kommunikation) und geschlossene, materielle Räume des ›Kommunikations-transport‹ (im Sinne der medientechnischen Institutionalisierung).

Mechanismus und Modalität zu bestimmen sein, ohne dem zunächst augenscheinlichen Dichotomieprinzip des Global-Lokal-Nexus aufzusitzen.

Welche Topographie entspringt der Globalisierung und welche Handlungsmächtigkeit fällt dem neu positionierten Individuum in dieser Landschaft zu? Konkret koppelt sich natürlich die Frage an, welche Stellung der Fernsehkartographie in diesem Prozess zugeschrieben werden kann. Denn dass die Kartographie in einem solchen Prozess eine – im wahrsten Sinne des Wortes – signifikante Rolle spielt, scheint offensichtlich. Nicht nur, dass sich in einem ersten Augenschein in den Fernsehkarten die Lokal-Global-Dichotomie schon in ihrer Struktur widerspiegelt: in einer lokalen Rezeption werden Repräsentationen der globalen Landschaft angeeignet. Darüber hinaus schreibt sich auch auf der immanenten Ebene des Kartographischen dieser Nexus ein. Den Weltkarten (z.B. Nachrichtenstudiohintergrund) stehen auch immer Kartographien des Lokalen (z.B. Regionalwetter) gegenüber, wie auch in der Produktion von Positionierung beispielsweise ethno- oder eurozentristische (»wo ist die BRD«) Momente den Stiftungen der Eigenpositionierung (»wo bin ich«) gegenüberstehen, ebenso wie sich die Ereignisstiftung sowohl auf eine globalisierte Relationierung beziehen lässt (»wie bezieht sich der Kosovo-Konflikt auf die BRD«) wie eben auch auf den Rezipienten selbst (»wie steht das spezifische Ereignis in Relation zu meiner eigenen Lebensweltlichkeit«).

Global-Lokal-Nexus

So waren beispielsweise 1988 – nur 13 Jahre nach Kriegsende – zwei Drittel der Amerikaner nicht dazu in der Lage, Vietnam auf der Landkarte zu lokalisieren

Mira Beham

Einen möglichen Ansatz zur Beschreibung und Deutung der Effekte der Globalisierung auf Rezipient, Medium und Raumwahrnehmung bietet David Morley (1997a) bzw. Morley/Robins (1995). Die (in dieser Arbeit geteilte) Ausgangsthese ist, dass die bisherige Analyse von Kultur, Kapitalismus und Gesellschaft den Raum als Kategorie vernachlässigt hat (ebd., 5f). Der Raum als solcher

wurde durch die Geographie rein topographisch begriffen. Mit Edward Soja, Michel Foucault und Anderen stellt sich aber auch die Erkenntnis ein, dass der Raum auch als hergestellter Raum der sozialen Ordnung und Produktion, als Raum der »zweiten Natur« (*second nature*) (Soja 1989) betrachtet werden kann. Exemplarisch kann hier auch auf Mike Crang (1998) verwiesen werden, der ebenso für die Moderne eine untrennbare Korrelation von Kultur, Geographie und Ökonomie in einem dichotomen Wechselwirken zwischen lokaler und globaler Einbindung

konstatiert (ebd., 142ff).²¹³ In dieser nicht zuletzt kartographisch ›gemachten‹ Räumlichkeit gewinnt die postmoderne und postkapitalistische, globalistische Konstruktion von Räumen durch Kommunikationsstrukturen ein neues Gewicht, und, daraus resultierend, auch die Analyse der Rekonfiguration und Rekonstruktion von Räumen durch verändernde Kommunikation. Morley/Robins (1995) nehmen auf der Basis dieser Wechselwirkungen verschiedener Konzepte eine Neubestimmung des Mediensystems vor. Sie konstatieren eine Auflösung des ›nationalen‹ Mediensystems (als Schlüsselbegriff der nationalen Gemeinschaft und politischen Sphäre) zugunsten einer ökonomisch anzunehmenden Globalisierung der freien symbolischen Zirkulation unter verstärkter Maßgabe des Ökonomischen (ebd. 11ff). Dadurch ändert sich aber auch die Ansprache des Zuschauers durch das Medium.

Within this changed context, viewers are no longer addressed in political terms that is as the citizens of a national community, but rather as economic entities, as part of a consumer market (ebd. 11).

Konstruktion dabei ist, dass die politische Sphäre durch die Idee ersetzt wird, dass eine Welt ohne Grenzen eine ›demokratischere‹ Welt sein wird. Die freie Zirkulation der Medienprodukte steht aber eher für Profit als für Demokratisierung. Die Global Player des Medienmarktes betrachten die verschiedenen Ländern nicht mehr unter den Aspekten ihrer Differenz, sondern unter der Perspektive ihrer ›strukturellen Homogenität‹, um ein standardisiertes Produkt zuschneiden zu können. Spätestens an diesem Moment entfaltet der topographische Begriff des *floe*, wie ich ihn an Hartleys Ausführungen (1992a) entwickelt habe, seine Sinnfälligkeit. Die ›Seinsbedingung‹ Fernsehen wird hier erkennbar als globales Netz der Produktion von homogenisierten und jeweils ›marktspezifisch‹ zugeschnittenen Werthaltungen. Dieser ›konsumatorischen‹ Gestaltung des Rezipienten durch den Produzenten setzen Morley/Robins aber das Verharrungsvermögen respektive die kompensatorische Energie des Handelns eines derart ›umgestalteten‹ Rezipienten im Sinne einer Erstarkung des Lokalen gegenüber (ebd., 17f).

²¹³► Crang (1998) führt in diesem Zusammenhang eine skizzenhafte Entwicklungsgeschichte der Verflechtungen von Kultur, Raumstrukturierung und Ökonomie an. Sei es die (historische) Valdierung von Raum- und Infrastrukturen durch den Bergbau als lokale Effekte einer globalen Ökonomie bis hin zur Einführung der Selbstdisziplinierung durch Akkordarbeit als ökonomische Machtstruktur in der Globalisierung und Homogenisierung im Zuge der globalen Manufakturierung und Auflösungsbewegung des lokalen ›Handwerksbegriffes‹ – all diese Momente der Veränderung des Produktionsbegriffes zeigen auch räumliche Effekte (ebd., 145ff). Als archetypisches Beispiel des Lokal-Global-Nexus führt Crang das Börsensystem an, das als Inbegriff globaler immaterieller Wertzirkulation durchgängig lokal gehandhabt wird. Börsenplätze sind Wahrnehmungs- und Kulminationspunkte eines ›unsichtbaren‹ Effektes (ebd., 155).



Abb.50: »Global or Local – What's Your Perspective on World Issues?«
Werbung der Herald Tribune

Wichtig und konsequent erscheint bei einer so gelagerten Perspektive, nicht nur die Makroebene (Globalisierung) zu reflektieren, sondern auch die Mikroebene (Wohnzimmer) nicht aus den Augen zu verlieren²¹⁴ (Morley 1997a, 12f). John Fiske (1993a) weist in ähnlichem Sinne darauf hin, dass eine Differenzierung von lokal und global in der Analyse der Repräsentation nicht sinnvoll ist. Er zeigt auf, dass beispielsweise die Repräsentation über bestimmte Artefakte (*things*) zwar ein

²¹⁴ Diese kritische Intervention Morleys bezieht sich auf seine generelle Kritik an der Überbetonung der Kraft der Bedeutungsproduktion des aktiven Rezipienten in vielen Analysen der *cultural studies*. Morley befürchtet hierbei (m.E. zurecht) eine Vernachlässigung der Macht-Analyse im weitesten Sinne. Nach Morley sollte bei einer kritischen Analyse der medialen Raumhandlungen nicht eine Trennung von Mikro- und Makroebene im Sinne der Trennung von subjektivem und sozialem Handeln im Vordergrund stehen, sondern eine umfassende und übergreifende Analyse von Ideologie, Macht und Politik wie auch eine Analyse von Konsumtion und Funktion des Mediums (Morley 1997a, 14). So verstanden offenbart sich die ›häusliche‹ und subjektive Handlung der Rezeption als symbolische aktive Konsumtion und Produktion, strikt determiniert durch den Kontext dieser Handlung. Ohne den Kernpunkt der morleyschen Kritik bestreiten zu wollen (da ich ebenso wenig von einer grundsätzlichen Differenzierbarkeit in individuelles vs. diskursives Handeln ausgehen möchte), meine ich doch, im Verlauf meiner Argumentation aufgezeigt zu haben, dass der Rückgriff auf Strukturen subjektiver Aneignungshandeln gerade für diese Fragestellung durchaus sinnvoll sein kann.

klassisches Moment des politischen ›Dabei seins‹ darstellen kann, dass aber wiederum das Artefakt seine Bedeutung nur auf der Ebene der Lokalität in seiner Gesamtheit entfalten kann (ebd., 147ff). Somit entsteht bei Fiske ein Verständnis der Repräsentation, welches sich nicht im Lokal-Global-Nexus als differenzierbar darstellen lässt. Die ›Bedeutung‹ einer Repräsentation fußt ebenso sehr auf lokalen Macht-Wissens-Relation, wie sie in gesamtgesellschaftliche Wissenskorelation rückgebunden ist (ebd., 149). Als Beispiel hierfür mag noch einmal die bereits kurz erwähnte kartographische Darstellung des Afrikanischen Kontinents dienen. Eine in Europa rezipierte Afrikakarte inklusive der Darstellung der Grenzziehungen innerhalb des Kontinents entfaltet genau die von Fiske beschriebene Bedeutungskonstellation. In eine solche Karte ist (über die lineare und willkürliche Grenzziehung) die Geschichte der europäischen Kolonialisierung eingeschrieben. Diese Materialisation ist aber in ihrer Bedeutungsebene nicht per se abrufbar, es bedarf eines Wissens über das Zustandekommen dieser Konstellation. Ein an eine solche Repräsentation gekoppeltes Ereignis wird zwangsläufig durch die Aktivierung oder Nichtaktivierung dieses Bedeutungspotenzials mitgelesen. Verschärfen wir unser Beispiel dahingehend, das eingeschriebene ›Ereignis‹ als das Fortschreiten der ›AIDS-Epidemie‹ in Afrika anzunehmen. Die ›Bedeutungsentfaltung‹ der so angenommenen Repräsentation ist somit nachvollziehbarerweise nur noch in einer Dialektik zwischen global-ökonomisch-historischen Mustern und lokalen, subjektiven und diskursiven Wissensmustern darzustellen, innerhalb derer aber beide Ebenen der Bedeutungsproduktion auf den ›Entstehungs-ort‹ der Repräsentation bezogen sind. Die Werthaltung gegenüber einer so umrissenen Ereigniserzählung entsteht und wirkt erkennbar vom ›Ort‹ der Rezeption aus. Das ausgehandelte Lesen Stuart Halls (1989a) wird im Beispiel in seinen Interaktionen mit verschiedenen kontextuellen Systemen und Vorbedingungen überdeutlich. Ähnlich argumentiert beispielsweise Miriam Meckel (1998a), wenn sie die Auslandsberichterstattung aktueller Nachrichten untersucht. In der Analyse dessen, was zum Nachrichtenergebnis wird, stellt sie einen Trend zur Berichterstattung über das Vertraute, und seltener über das Fremde fest. ◀215

Das globale Dorf ist nach dieser Skizze vor allem ein *nationales*, manchmal *regionales* Dorf; zwar mag Weltberichterstattung propagiertes Ziel der Nachrichtenmedien sein, sie berichten aber eher nationen- und kulturgebunden, aus einer auf ihr Land konzentrierten, nicht globalen Perspektive, die die Welt hierarchisch in Regio-

215 ► Auf eine ähnliche Weise lässt sich selbstverständlich auch das Verharren des Fernsehens als streng national fundiertem Medium beschreiben (vgl. Meckel 1994, 348). Jenseits einiger Ausnahmen (z.B. arte) definiert sich europäisches Fernsehen immer noch als eine inhaltlich zwar homogenisierte, in ihrer ›Identitätszuschreibung‹ aber strikt national organisierte Institution. Segmentierte Zuschauerinteressen treffen dabei auf national orientierte, fragmentierte Programmangebote.

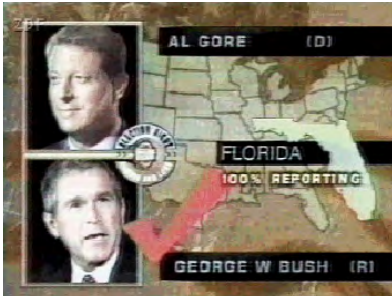


Abb.51: Ereignis mit ambivalenter Ortshaf-
 tigkeit – Infographik zur amerikanischen
 Präsidentschaftswahl 2000

nen, Länder und Kulturen von zum Teil weit auseinander-
 klaffenden Nachrichtenwerten einteilt (Kamps 1998, 281).

Unter einer solchen Prämisse wendet sich Morley
 der Reflexion der Verschränkung von Kommuni-
 kation und Raumverständnis unter der Perspek-
 tive der Auswirkungen dieses Zusammenhangs
 auf die situativen und sozialen Gegebenheiten
 zu. Unter Rückgriff auf die bereits erwähnten Po-
 sitionen Joshua Meyrowitz' (1990), aber auch bei-
 spielsweise Anthony Giddens (1999) lässt sich so-
 mit die Position des Mediums in der Gesellschaft
 und zum Raum bestimmen. Das Fernsehen defi-
 niert die Vorstellung von gesellschaftlicher Positi-
 on der Kategorie Ort neu und trennt sie von dem

physischen Standort ab. Zuschauergemeinschaften finden sich in der para-sozia-
 len Interaktion mit bestimmten Phänomenen (Stars, Sport, Live-Event etc.) und fin-
 den sich, jenseits der physisch-räumlichen Trennung, zu Gruppen zusammen. In
 der gemeinsamen Erfahrung des Fernsehens vollziehen sie den kulturellen Prozess
 der Homogenisierung des Hier und Jetzt (Morley 1997a, 18). **216** Der distinkte Ort
 verliert so an Bedeutung, das Moment der Lokalität scheint sich (zunächst) zu ver-
 ringern. Gemeinschaft definiert sich nicht mehr durch physische, sondern durch te-
 lekommunikative Präsenz.

In physischer Nähe zu anderen zu leben, bedeutet nicht länger notwendigerweise, in ein wech-
 selseitig abhängiges Kommunikationssystem eingebunden zu sein; umgekehrt heißt von an-
 deren weit entfernt zu leben nicht mehr unbedingt, kommunikativ entfernt zu sein. Daher scheint
 es, dass ›Lokalität‹ nicht einfach in einer nationalen oder globalen Sphäre aufgeht, vielmehr
 wird sie zunehmend in beide Richtungen umgeleitet – die Erfahrung wird gleichermaßen über
 die Lokalitäten hinaus vereinheitlicht und in ihnen fragmentiert (Morley 1997a, 19).

Morley weist im Weiteren als Konsequenz daraus eine ›postmoderne‹ Ar-
 gumentation zugunsten eines somit konstatablen Zusammenbrechens
 der Heterogenität von Raum zurück. Eine ›neue‹ Geographie hat, so Morley,
 auch die diffizilen Implikationen einer Beziehung zwischen Kommunika-
 tion und Macht, des Wandels zwischen öffentlicher und privater Sphäre zu

216 ▶ Dass Morley dabei das Fernsehen als Quelle und Arena gemeinsamer Erfahrung (unter Rückgriff auf
 eine Argumentation Meyrowitz') mit dem Wetter analogisiert, ist für die Belange dieser Arbeit als
 durchaus ironische *conclusio* zu werten (Morley 1997a, 18).

berücksichtigen (ebd., 20f). Lokale Identität entsteht nicht an Orten, die als homogene Räume beschrieben werden können, lokale Identität ist vielmehr ein Prozess, der ebenso in einer lokalen Interaktion und Auseinandersetzung entsteht.

Global Village vs. Wohnzimmer

Ideologische und hegemoniale Konzepte wie ›Nation‹ oder ›Gemeinschaft‹ müssen, so Morley weiter, damit (auch) aus dem Lokalen, speziell aus dem Wohnzimmer heraus erklärt werden. Eine Nation ist zu groß, um vom Einzelnen unmittelbar erfahren werden zu können.

In diesem Sinne muß, während die Bedeutung für ›die Nation‹ hergestellt wird, das ›Wir-Gefühl‹ der Gemeinschaft kontinuierlich durch Identifikationsmöglichkeiten erzeugt werden (Morley 1997a, 24).

Das Konzept einer (medialen) Öffentlichkeit wird unter diesen Überlegungen ambivalent. Zum einen stellt sich die Öffentlichkeit als Gruppe atomisierter Individuen dar, auf der anderen Seite wird die Öffentlichkeit des Ereignisses durch die Summe der heterogen gruppierten Rezipienten gebildet, eine ›domestizierte Öffentlichkeit‹. Somit erfährt aber eben auch das Private eine Umwandlung – der Raum wie auch seine Erfahrung selbst sind weder öffentlich noch privat (Morley 1997a, 26). Somit muss ein Augenmerk dem *Ort* und somit auch dem Ort der Rezeption selbst zufallen.

Orte sind dementsprechend institutionalisierte Kontextbedingungen individuellen Handelns und Kommunizierens, die sich einmal auf strukturelle, zum anderen auf situative Gegebenheiten beziehen: Strukturell legen sie fest, was für Personen welchen Zugang haben. Situative Gegebenheiten setzen sie, insofern sie Handlungen und Interaktionen ordnen, Horizonte und Themenbereiche definieren, um die es gehen kann, und die Freiräume begrenzen, innerhalb deren man Rollen ausfüllen muß (Krotz 1997, 98).

Mit Friedrich Krotz kann der Ort des Wohnzimmers (im Sinne des Ortes der Fernsehrezeption) als ambivalente Schnittstelle der Öffnung zur Welt, also des eigentlichen ›Punkts‹ des Global-Lokal-Nexus bestimmt werden. Das Globale wird hier lokal »kleingearbeitet« (ebd., 99), wird beispielsweise über das gemeinschaftliche Fernsehen zur Rekonstruktion des familiären Rahmens genutzt.

Rezeption ist nicht nur von Inhalt und Form des Präsentierten, von der Lage des Individuums und seinem Platz in der kulturellen und gesellschaftlichen Struktur abhängig, sondern auch von der Art der sozialen Beziehung zu denen, mit denen es übers Ferngesehene zu sprechen pflegt, sei es real, sei es imaginär (ebd., 102).

Damit stellt sich der ›Ort‹ des Wohnzimmers als weniger stabil als angenommen heraus. Das Wohnzimmer ist nicht mehr der determinierende Rahmen der Interaktion, sondern wird selbst zum Prozess von Aneignungsformen und Handlungsformen. ›Aufgabe‹ des Fernsehens ist es also, den öffentlichen, institutionalisierten und administrativen Raum mit dem häuslichen Raum in Verbindung zu bringen. Über die Zuweisung spezifischer Senderorte, aber eben auch aus dem Nexus globaler Argumentation und lokaler Berichterstattung lässt sich diese Strategie auch medienkartographisch nachweisen. Da ein Koppelungspunkt dieser Interrelation zwischen ›Öffentlichem‹ und ›Privatem‹ das Ereignis selbst ist, lässt sich natürlich – auf der Basis der bisher geleisteten Aussagen zum Charakter der medialen Ereignishaftigkeit – die These formulieren, dass Fernsehen Ereignisse zum Zweck der Verbindung beider Sphären herstellt. Die Interdependenz von orientierungsabhängigem Selbstverorten und darauf aufbauender bedeutungsproduktiver Positionierung zum Ereignis weist auch hier eine kartographische Strategie aus.

Das Ereignis ist ein Vorkommnis, das Sinn hat. Sinn aber kann ausschließlich durch Kommunikation erzeugt werden, so wie umgekehrt Kommunikation immer Sinn hervorbringt. ›Gegenstand‹ der Kommunikation [...] sind keinesfalls die Dinge oder Vorkommnisse selbst, sondern eben deren Sinn (Engell 1996, 140).

Da aber nun das Ereignis beispielsweise in seiner ›kartographierten‹ Form als dominante und formatierte Struktur agiert, lässt sich die so beschriebene Interaktion zwischen globalen und lokalen, öffentlichen und privaten Sinnstiftungen begreifbar machen. Lokale Rezeption und globale Sinnstiftung sind zwei Ebenen, die sich maßgeblich auch an Kartographie beschreibbar machen lassen. Die Kommunikation des Ereignisses, die Konstruktion von dessen Narration und Position findet ihre Aufschreibung unter anderem in Karten. Diese Aufschreibungen sind aber wiederum über den Prozess der Aneignung mehrfach ›lokal‹ situiert: durch die schlichte Rezeption, die Produktion von kontextueller Bedeutung beim Rezipienten ebenso wie durch die Koppelung an die räumliche Struktur der Repräsentation über Orientierungsbildung, Weltwissen oder Positionierung. Andererseits natürlich auch über die subjektive Selbstpositionierung gegenüber der Repräsentation: die Denotation und Konnotation des Raumbildes findet im Kontext der diskursiven Eingebundenheit statt, ein Moment der Selbstkonstitution auch auf der Ebene der Sinnstiftung im Rahmen der Werthaltungen und des Selbstverständnisses – eben eines Identitätskonzeptes.

Wenn wir die Lokalität der Sinnstiftung als in diesem Sinne relevant bestimmt haben, stellt sich natürlich die Frage, wie sich Kommunikationstechnologien und kulturelle Identitäten zueinander verhalten.

Anstatt von einer Reihe vermeintlich ›vorgegebener‹ Objekte (›nationale Kulturen‹) auszugehen und die ›Wirkungen‹ zu untersuchen, die Kommunikationstechnologien

auf sie haben, sollten wir eher die Frage nach der Identität selbst stellen und erörtern, welche Bedeutungen verschiedene Formen der ›Kommunikation‹ bei ihrer Konstituierung haben mögen (Morley 1997a, 29).

Eine Nation wird also nicht ausschließlich durch ihre Kultur widergespiegelt, vielmehr wird sie (unter anderem) durch das kulturelle Dispositiv produziert. Es verdichtet sich somit das Morleysche Verständnis der Produziertheit, das auch von der Makro- auf die Mikro-Ebene übertragen werden kann. Denn wenn die Kommunikationstechnologie an der Herausbildung beispielsweise einer nationalen Identität beteiligt ist, muss sie somit auch konsequenterweise an der Herausbildung einer subjektiven, lokalen Identität beteiligt sein **217** – beispielsweise mittels nationaler und regionaler Welterkarten.

Wenn wir die herkömmliche Gleichstellung von Gemeinschaft mit geographischer Grenze und physischem Ort aufgeben müssen, um die gegenwärtigen Kultur und Kommunikation zu verstehen, dann heißt das nicht, daß diese Begriffe gegenstandslos werden, sondern lediglich, daß es zunehmend irreführend ist, Gemeinschaft auf Geographie oder Lokalitäten zu reduzieren (Morley 1997a, 30).

In der Aufgabe eines Konzepts der Stiftung von nationaler oder lokaler (kultureller) Identität in der Koppelung mit tatsächlichen räumlichen Gegebenheiten offenbart sich natürlich ein Effekt, wonach die gesamte Idee einer homogen annehmbaren Identitätsstruktur – sowohl auf sozialer wie subjektiver Ebene – nicht länger haltbar ist. Vielmehr gilt es, Identität als plurales, enträumlichtes und ortsungebundenes Konzept der Pluralität und Heterogenität zu verstehen. *Gemeinschaft* als Identifikationskomponente ist modern somit kein genuin räumliches Phänomen, sondern auch eine Komponente des Verbundes jenseits ortsgebundener Korrelation, ebenso wenig wie subjektive Identität eine ›verortbare‹ Komponente zuschreibbar ist. Die nicht zuletzt medial gestifteten Korrelationen gewinnen hierbei (neben anderen sozialen Veränderungen wie beispielsweise zunehmender Mobilität und Flexibilität **218**) an Bedeutung. Hier divergieren die kartographischen

217 ► Dass sich diese nationale Identität auf lokaler Ebene als Sinnstiftung jenseits des eigentlich nationalen ›Raumes‹ entfalten kann, zeigt beispielsweise der Gebrauch und der Stellenwert der via Satellit oder Leihvideo angeeigneten ›heimatlichen‹ Kultur für Exilanten und Immigranten (vgl. Naficy 1999). Gerade an solchen Beispielen wird deutlich, wie sehr ein Konzept wie die raumgebundene Identität im Zusammenhang mit Migration und Exil zu Kategorien der »entorteten Subjekte« (Burgin 1998, 51) führt und uneindeutig wird.

218 ► Giddens (1999, 144f) beispielsweise interpretiert die soziologische Komponente der Globalisierung dahingehend, dass dem Subjekt durch die Auslösung aus bestimmten Strukturen von individuellem Handeln und sozialer Struktur mehr Freiheit zukommt, wobei die ›Öffnung‹ des Identitätskonzepts Momente der *Intimität* und des *Risikos* als selbst-stiftende Kategorien näher aneinanderführt: Das Stillen eines Babys und ein Reaktorunfall (ein von Ulrich Beck entliehenes Beispiel) verbinden sich so zu einer Einbettung der Identitätsmechanismen, dass letztlich nur über eine mediale Ereignisberichterstattung konstituiert wird (ebd. 151). So kann auch Winter (1997, 87) nicht

Ebenen der subjektbezogenen Orientierung als zwar variable aber artikulatorisch ortsgebundene Setzungen mit den Sinnstiftungen eines ›nationalen‹ Wetters oder Ereignisses. ›Ich‹ heute und hier in Gelsenkirchen positioniere mich zum Azorenhoch wie auch zum Kosovokrieg, auf der Basis eines jeweils neu instantiierten und variablen ›wirs‹ jenseits von Gelsenkirchen.

Eine zentrale Rolle kommt hierbei [bei der Stiftung von Gefühlsgemeinschaften – RFN] dem Bereich der Imagination zu, in dem Individuen und Gruppen die globalen Ströme auf ihre Alltagsspraktiken beziehen. Denn geteilte Imaginationen sind die Voraussetzung für transnationales, kollektives Handeln. Dabei hängt es von der Dynamik des jeweiligen Kontextes ab, ob die ›Politik im Wohnzimmer‹ zu neuer Religiosität, zu Gewalt oder zu größerer sozialer Gerechtigkeit führt (Winter 1997, 86).

So wird hier auch relevant, inwieweit der Prozess der medial gestifteten öffentlichen Sphäre der Moderne nicht zuletzt auch einen Prozess der Neustrukturierung des Identitätskonzeptes darstellt (vgl. Hartley 1999, 157ff). Dabei kann dieser Identitätsprozess grundsätzlich als eine Art der Selbsterstellung zersplitterter, pluraler, inhomogener und nicht stabiler Identitätskonzepte in strenger Abhängigkeit von individueller Bildung und öffentlich-medialer Rückkoppelung beschrieben werden. Hartley spricht in diesem Zusammenhang von ›Do-It-Yourself-Bürgerschaft‹ (*DIY-citizenship*; ebd., 178), einer Form der Identitätsbildung des öffentlichen, politischen und diskursiven Subjekts in Abhängigkeit einer Konzeption des Begriffs des Öffentlichen als hauptsächlich medial determiniertem Feld.

Television has, it seems to me, moved historically in a similar way, from the promotion among its audience of an ›addressee position‹ based on common *identity* and ›cultural citizenship‹ during its first half-century, to a more recent acceptance of *difference* in its audience, promoting ›DIY-citizenship‹ (ebd., 159).

Identitätskonzepte solcher Zusammenhänge stellen sich als Konstruktionen und Konstitutionen von Gemeinschaftskonzepten dar, die sich über räumliche oder nicht-räumliche Konzepte als identische *Wir*-Konzepte umsetzen lassen.

What links such disparate groups is not only the attempts by ›educators‹ to colonize and assimilate them, but also the basis of their organized response in each case. Sooner or later each demographic group that has been subjected to ›fear of the influx‹ has turned into what it was feared to be – an *identity*, separate, distinct and often binarily opposed to that of the favoured ›we‹ community, and equally often justified by reference to unarguable essences such as biological determination, ancestry (blood) or genetic predetermination (ebd., 167).

gefolgt werden, wenn er bei Giddens eine Vernachlässigung der Medien in seinem Globalisierungskonzept feststellt.

Diese Identitätskonzepte des Wir (*wir* Westfalen, *wir* Jugendlichen, *wir* Deutschen, *wir* Morgen-nass-Werder...) sind somit auch und vor allem als ›virtuelle‹ Konzepte der medialen Stiftung und lokalen Sinnhaftigkeit identifizierbar, die sich letztlich auch, und für unsere Argumentation entscheidend, räumlich ausdrücken in dem Sinne, dass sie Raumidentitäten produzieren, formulieren oder zugeschrieben bekommen. Über diese angedeutete Ausdifferenzierung lokaler und ›identifizierender‹ Praktiken ist einer der letzten Züge meiner Argumentation gemacht. So möchte ich nun in einem letzten Schritt versuchen, sämtliche getroffenen Aussagen dieser Auseinandersetzung noch einmal zu bündeln und unter einem ›paradigmatischen‹ Oberbegriff – den der *Heterotopien* – zu fokussieren. Einleiten soll diese Zusammenführung die bereits zitierte These Downs und Steas, diesmal aber bezogen auf das gesamte, interne wie externe Raumrepräsentations- und Aufschreibesystem Kartographie: »Wir benutzen in der Gegenwart die Erfahrungen der Vergangenheit, um mit ihrer Hilfe die Zukunft zu meistern« (1982, 89).

ANDERE RÄUME – ANDERE KARTEN

Im Durchmesser mochte das Aleph zwei oder drei Zentimeter groß sein, aber der kosmische Raum war darin, ohne Minderung seines Umfangs. Jedes Ding (etwa die Scheibe eines Spiegels) war eine Unendlichkeit von Dingen, weil ich sie aus allen Ecken des Universums deutlich sah.

Jorge Luis Borges – Das Aleph

Der grundsätzliche Fokus dieser Arbeit ist die Produktion von Positionierung. Daher soll an dieser Stelle der Versuch unternommen werden, die bisher getroffenen Aussagen zu dieser Qualität des Raumwissens zu bündeln. Wie also schaffen Karten Wissen über Räume und inwieweit wird dieses Wissen vom rezipierenden Subjekt umgearbeitet, angeeignet und produziert? Dem grundsätzlichen Verständnis dieses Prozesses muss dabei die Setzung vorangestellt werden, dass die ›artefaktische‹ Karte zugunsten eines Verständnisses der Kartographie als Raumaufschreibesystem aufgeben wird.

Grundsätzliche Funktion jeder Karte und jedes medialisierten kartographischen Systems muss es sein, den Rezipienten zu orientieren. Dadurch wird die Produktion von Positionierung aber auch erkennbar als eine Funktion des subjektiven und gesellschaftlichen Wissens. Die Frage nach den Wissensbeständen, den Einflussnahmen und Kontexten dieses Wissens macht schon deutlich, dass Karten viel mehr sind als ›nur‹ pragmatische Orientierungshilfen. Der Produktionsbegriff verweist daher auf eine Ebene der Reflexion, Karten im Fernsehen auch als Teil eines konsumatorischen und ideologischen Systems zu begreifen, innerhalb dessen Karten als Waren hergestellt, zirkuliert und artikuliert werden. Die Produktion von Positionierung oszilliert somit zwischen den (inner) subjektiven Momenten der Produktion von raumverhaftetem Wissen und den sozialen Momenten der Herstellung von ideologisierten Raumkonzepten. In diesem Sinne muss die Frage nach der Bedeutung der Karten in dem Moment problematisch werden, wenn Bedeutung als ein Moment der Rezeption erkannt wird und diese Rezeption zum einen innerhalb einer Kultur und eines Kontextes stattfindet und zum anderen aber auch ein innersubjektiver Prozess der Orientierungsbildung ist. Somit ließe sich der erste Zug der Arbeit unter die Prämisse subsumieren, an einem Rezeptionsmodell der Karten im Fernsehen gearbeitet zu haben, und zum anderen die Karte als Raumaufschreibesystem und Wissensproduzent strukturell und formal umrissen zu haben. Der zweite Zug der Arbeit widmet sich, darauf aufbauend, der Analyse spezifischer medialer Phänomene im Bemühen, verallgemeinerbare Momente der Bedeutungskonstitution jenseits individueller Aneignungen zu analysieren unter der Prämisse, dem im weitesten Sinne ideologischen Moment der Karten näher zu kommen.

Im Kern einer Argumentation um die medienkartographische Bedeutungskonstitution steht ein Herangehen an die generelle Ebene der Kartographie unter dem Bemühen, eine pragmatisch umsetzbare analytische Zugriffsweise auf die Karten

zu entwickeln. Hier bietet sich eine Reflexion des ›Artefakts‹ Karte an. Grundsätzlich kann dabei geschieden werden, in den ›textlichen‹ oder ›bildlichen‹ Status der Karte. Als Synthese bietet sich der Repräsentationsbegriff an, wobei hier sofort auch in eine innere und äußere Repräsentationsebene in dem Sinne differenziert werden muss, auch im Erkenntnisinteresse den artefaktischen Begriff der Karte aufzulösen. Dennoch darf nicht übersehen werden, dass die Karte eine Zeichenfunktion darstellt, die über selbsterklärende und etablierte Zeichen argumentiert, Generalisierung und Reduktion zu ihren Maßgaben macht sowie ikonischen Charakter aufweist. Grundsätzlich hat die Karte somit das gleiche ›Problem‹ wie jeder Text, sie ist arbiträr, steht im Zusammenhang der ›Uneindeutigkeit sprachlichen Ausdrucks‹, aber auch im Spannungsverhältnis, die Arbitrarität ihrer selbst bearbeiten zu müssen. So wird deutlich, dass die Karte Mehrdeutigkeit, Polysemie und Offenheit etabliert. Im Sinne des Repräsentationsbegriffs muss aber berücksichtigt werden, dass eine Karte nicht ausschließlich allein über ihre Zeichenhaftigkeit begriffen und analysiert werden kann. Alle Zeichen sind ideologisch, somit kontextuell bedingt und herausgebildet beziehungsweise etabliert, im Sinne einer ›künstlichen‹ Setzung (der Arbitrarität) – das Zeichen muss mindestens in seiner diskursiven Eingebundenheit analysiert werden. Kausalität und Ähnlichkeit, als klassische Momente der Relationsbestimmung zwischen Objekt und Zeichen, werden als ungenügend qualifiziert, die Relation zwischen kartographischem System und der Welt zu bestimmen.

Da über die Anleitung zur Orientierung im Zusammenhang einer kontextuellen Wissensproduktion aber auch nichträumliche Momente in die Bildung der Selbstverortung einfließen, insgesamt der Komplex der Orientierung an Karten durch die Sinnstiftungen der Raumaufschreibungen (interne wie externe Repräsentationen) diffundiert ist, wird über die Schlüsselposition der Produktion von Positionierung der semantische, das meint, der bedeutungskonstitutive Moment der Kartographie etabliert. Orientierung evoziert Positionierung, Positionierung ist Wissen über den Raum und seine Bedeutung. Somit entsteht ein erstes erweitertes kartographisches Verständnis, das Karten als Texte, Diskurse oder Metaphern umreißt (vgl. Barnes/Duncan 1992a). Dieses Verständnis bündelt sich im Begriff der Repräsentation als Dialog zwischen Leser und Autor. Vorangenommene innere Bedeutung wird dekonstruiert, die Karte als heteroglossisch verstanden, die über produktionsseitige Tropen (im Sinne von Redewendungen) argumentiert und offen für Zirkulationen ist – sowohl anderen Raumaufschreibesystemem gegenüber (horizontaler Austausch) als auch zwischen Leser, Autor und Rezeptionskontext (vertikaler Austausch). Mit der Analyse eines Kommunikationsbegriffes sollte einer solchen Konzeptualisierung näher gekommen werden. Weniger geht es um *message* als vielmehr um *meaning* im Sinne von Bedeutung. Bedeutung ist aber nicht ›kommunikabel‹ im Sinne einer quantifizierbaren Interrelation. So wird der rezeptorische Aneignungsbegriff stark gemacht. Die Karte wird als produzierbarer Text

verstanden, also als ›populärer‹ Text, der durch den Leser mit Bedeutung versehen wird, eine offene Struktur hat und durch den auch gesellschaftliche Stimmen sprechen. In einer genaueren Auseinandersetzung mit der Produktion von Bedeutung wird das Barthsche Mythen-Modell (1964), das die Interaktion mit der Repräsentation als hauptsächlich konnotativ darstellt, wichtig. Dieses Modell koppelt an die analysierte Arbitrarität der Repräsentation Kartensystem an und macht verstehbar (vor allem im konkreten Analysieren der Fernsehkarten), inwieweit solche Kartenformen imperativ und appellativ argumentieren, entpolitisierte Setzungen vornehmen, Differenzkategorien implementieren und als Kompensationen gelten können. So entsteht ein Verständnis des Kartensystems, innerhalb dessen der Autor über eine bestimmte Vormachtstellung qualifiziert werden kann, die aber auch hochgradig über den ›Blick‹ des Rezipienten und einer Innen-Außen-Differenz der Repräsentation darstellbar ist.

Kontrastiv kann auch das Bildsystem Kartographie befragt, um weitere analytische Aufschluss- und Annäherungsmöglichkeiten an das kartographische System herauszuarbeiten. Vor allem das Moment des Blickes (*spectatorship*) als essenzielle Strategie, dem bereits geformten Rezeptionsbegriff näher zu kommen, entfaltet hierbei seine Wirkung. Dabei muss, um die Schwierigkeiten des (Ab-)Bildbegriffes zu umgehen, ein Begriff der Repräsentation entfaltet werden, der jedwede Referenzfunktion aufgrund von Kausalität oder Ähnlichkeit außer Kraft setzt und alternativ das offenere System von Bezugnahme und Exemplifikation als erweitertes ›Referenzkriterium‹ etabliert. Somit wird die schon eingeschlagene Linie, nämlich den Gebrauchsbegriff zu betonen und die Subjekt-Objekt-Relation als Binnenebene zu entkräften, weiter verfolgt. In einer dezidierten Auseinandersetzung mit dem Referenzbegriff kann ein Modell etabliert werden, welches die Repräsentation in eine interne und eine externe Ebene aufspaltet und die Produktion von Bedeutung somit als einen im weitesten Sinne sprachlich-diskursiv-kognitiven Begriff erkennbar werden lässt. Dieser generelle Repräsentationsbegriff, der besonders die diskursive Eingebundenheit des produzierenden Subjekts betont (sehr wohl aber über seine interne und externe Aufspaltung argumentiert), ist angehalten, eine simplizistische ideologische Fundierung auf der Basis hegemonialer Setzung innerhalb des Referenzobjektes zu vermeiden.

Ein Zugriff auf die interne Repräsentationsebene wird durch die Kognitionstheorie der mentalen Modelle gegeben. Speziell hier kann das Moment der Produktion von Positionierung eine Verschärfung erfahren. Mentale Modelle und kognitive Karten im Kontext der schemagestützten Wissensgenese lassen sich somit als Handlungsbegriffe an den Überlegungen vorrangig Downs und Steas (1982) darstellen, die dynamisch auf den Ebenen gemachter (Raum-)Erfahrung gegenwärtigen und zukünftigen (Raum-)Handelns als Orientierung, Positionierung und Relationierung nachvollziehbar werden. Strukturell wird somit aufgezeigt, wie sich in einem modellierten Prozess Umweltinteraktionen direkter (wie

auch indirekter) Natur zur Herausbildung subjektzentrierter Konzepte des Raumwissens auf variabler Ebene umformen. Orientierung, Relationierung, aber auch die Bewertung von Raum und Landschaft sind somit eingebunden in ein System vereinfachender und produzierender Heuristiken, die Raumperzeption zu subjektorientiertem Wissen umgestalten und instantiiieren, welches in permanenter Zirkulation mit der Erfahrung und dem diskursiven Kontext ein ›Welt-Bild‹ im Kopf generiert, das als mehr als nur strukturell und normativ wirksam angesehen werden kann. Die mentalen Karten machen somit nicht zuletzt die Subjektivität der Interaktion auch mit aufgeschriebenen Rauminterrelationen verständlich. Die Ich-Hier-Jetzt-Origo liefert das passende Bild im Verständnis des Raumkonzeptes, das als Erfahrungs- und Handlungsbegriff eine Raumdarstellung evoziert, die sich quasi in und um das Subjekt herum produziert und entfaltet.

Die Frage, inwieweit solche mentalen Karten nun auch in der Interaktion mit nicht unmittelbarem Rauminteragieren herausgebildet werden können, wurde am speziellen Beispiel der Fernsehkarten positiv beantwortet. Jenseits der innermedialen Effekte von Raumaufschreibungen, die im weiteren Verlauf als eminent wichtige Veränderungen des kartographischen Argumentierens im Medienwechsel erkennbar werden, lässt sich aber plausibel darlegen, dass die Raumbilder des Fernsehen durchaus in der Lage sind, im konstatierten Sinne an der Herausbildung mentaler Schemata, Raumwissensstrukturen und kognitiver Karten zu arbeiten, insofern als auch Teile eines Produktionssystems der Subjektpositionierung in nicht-eigenerfahrbaren Räumen sich entfalten. In einer darauf aufbauenden Analyse von Fernsehkartographie entfaltet sich das so umrissene theoretische Konzept. Einen Ausgangspunkt stellt auch hierbei wiederum zunächst die Auflösung des artefaktischen Begriffes der singular wirksamen Karte zugunsten eines kontextuellen und rezeptorischen Wirkungsrahmens dar. Mit der Konzeption des produzierten *flows* als rezeptionsideologischer Konstruktion, Fernsehen zwischen der Dichotomie von homogenem Programm und heterogenem ›Gemenge‹ darzustellen, wird eine Grundlage geschaffen, Karten im Fernsehen sowohl in ihren marginalen als auch ihren dominanteren Formen verständlich und beschreibbar zu machen. In einem ersten Schritt kann somit verdeutlicht werden, wie die kartographischen Marginalen und ›Fußnoten‹ des Fernsehens nicht nur als ›designerische‹ Interpunktionen begreifbar gemacht werden können, sondern als ›intertextuelle‹ Phänomene differenztesten Bedeutungsstrukturen aufgreifen und in das Fernsehen implementieren. An den Trailern und Logos kann beispielsweise verdeutlicht werden, wie sich die Topographie des Fernsehens im Sinne von Markierungen, Landmarken und Mikrosegmentierungen als Rückkoppelung in außermediale Raum-Wissens-Konzepte auflösen lassen. Der *flow* als rezeptionsseitige Strukturierung koppelt dabei topographisch an die Raummarkierungen, die somit (nicht nur im Sinne eines Zitats) als Strukturkonstante verständlich werden, die weitaus mehr zur Konstitution von medialer Identität beitragen

als zunächst annehmbar gewesen wäre. Diese kartographischen und verstreuten Marginalen arbeiten somit an der Raumstruktur des Inhalts von Fernsehen ebenso mit wie an der Konstruktion der medialen Identität, vorrangig der ›Verortung‹ und ›Topographisierung‹ des Mediums selbst. In diesem Sinne werden die Marginalien auch in einer Dichotomie von Attraktion und Narration erkennbar, die im Folgenden eine Perspektive auch auf die dominanteren Formen der Kartographie ermöglichen.

Das qualitative wie quantitative Hauptaugenmerk einer Beschäftigung mit Fernsehkarten muss aber naheliegender Weise auf den Einsatz der Kartographie im weiteren Kontext der Nachrichtenberichterstattung liegen. Hierbei wird ein zugrundeliegendes Verständnis der Nachrichten im Fernsehen als vor allem narrativer und ereignisdramaturgischer Form angenommen. Im Sinne der Wirklichkeitskonstruktionsthese des Fernsehens werden Nachrichten dabei bestimmt als Re-instantiierung von Objektivitätskonstrukten, die letztlich gesamtmediale Wirksamkeit dahingehend entfalten, dem ortslosen Medium – jenseits der subjektiven Erfahrungswirklichkeit – Momente der Realitätskoppelung zuzuschreiben, die maßgeblich über die vorgebliche Referentialisierung von Ereignishaftigkeit konstituiert werden. Dabei kann das Bild des *bar-dic TV* als Leitkonzept dienen. So wird das Fernsehen und vor allem seine Nachrichtenberichterstattung als eine Mittlerfunktion zwischen den großen gesellschaftlichen *common-sense*-Erzählungen begriffen, die als ›supervisionierende‹ Instanz zur Implementierung und Konstituierung von Wahrheitsdiskursen angenommen wird. Fernsehen ist so begriffen also nicht Initiator von Wirklichkeitskonstrukten, sondern selbst Teil eines diskursiven Dispositivs der Herstellung von Normalisierungen, diskursiven Werthaltungen und kommonsensualler ›Wahrheitsbegriffen‹ im Sinne einer Fenster-zur-Welt-Funktion. Dass dem Ereignis dabei über den Einsatz von Kartographie authentifizierende Strategien beigelegt werden, scheint deutlich geworden zu sein. In der dezidierten Analyse verschiedener ›Idealprofile‹ des Einsatzes von Kartographie im Fernsehen können dabei verschiedene Momente des narrativ-ereignishaften Argumentierens von, mit und an Karten dargelegt werden. Am Nachrichtenhintergrundbild lassen sich die ›Belegstrukturen‹ für differente Formen der Erzählhaltung feststellen, an den Infographiken maßgeblich die Konstruktion von Ortszuweisung als Authentifikation im Sinne der Verobjektivierung von Ereignishaftigkeit.

Gerade an diesem Material kann aber auch und vor allem die Funktionalität beziehungsweise die Krisenhaftigkeit der Transparenzillusion thematisiert werden. Die Verschleierung des apparativen Moments des Fernsehens, so die Überlegung, bricht in dem Moment zusammen, wo über die digitalen und graphischen Animationen der Infographiken und Kartenflüge zunächst über die Oberfläche der Bilder das Hergestellte und Gemachte in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit tritt, der Apparat der Ereigniskonstruktion also offensichtlich wird. In der spezifischen Auseinandersetzung mit den vor allem digitalen und animierten Kartenflügen als

Sonderform der Infographik kann meines Erachtens plausibel gemacht werden, dass über den Rückgriff der Authentizitäts- und Objektivitätskonstruktion, der Distinktion und angeblichen Nichtarbitrarität der digitalen Daten ein *common sense* über ›den Computer‹ implementiert wird, der die kurzzeitige Krisenhaftigkeit zu kompensieren in der Lage scheint. So verstanden beruft sich gerade das erkennbar ›gemachte‹ und ›künstliche‹ Raumbild des Kartenfluges auf die ›Echtheit‹ der Wunschkonstellation Computer, um die generelle Ereignishaftigkeit als Konstituente mediatisierter Wahrheiten zu garantieren.

Die Analyse von Nachrichtenhintergrund und -insertkarten zeigt, dass die Fernsehkartographie zumindest in Ansätzen auch unter den Parametern der generellen kartographischen Diskussion analysierbar bleibt. Speziell an ausgewählten Beispielen der Kriegs- und Krisenberichterstattung wird aufzeigbar, inwieweit sich die normalisierende, normativierende und ideologische Wirkmächtigkeit hier an einen diskursiven Machtzusammenhang koppelt, der seine Wirkung im Kontext der (nicht zuletzt auch über Karten) konstruierten Ereignishaftigkeit des Mediums entfaltet. Die Realmachung dieser Ereignisse über die Abrufung kartographischer Repräsentationen muss dabei im speziellen Zusammenhang fast als hegemoniale Strategie der Disziplinierung und Legitimation verstanden werden.

Im Zusammenhang der Ereignisverortung kann auch auf die schon dargelegten Momente der Produktion von Positionierung verwiesen werden, als gerade in der Ereignisberichterstattung die relationale Beziehung von Ereignis zu Rezipient archetypisch die Handlung der Selbstpositionierung evozieren muss, um die Ereigniszuweisungen funktional entfalten zu können. Im speziellen Fall der Fernsehkartographie wird dabei sinnfällig, wie sich differente Realitätsannahmen aus dieser Selbstpositionierung in einem reglementierten und medialisierten kartographischen Feld vornehmen lassen. Mit der Unterscheidung in eine präexistent angenommene Realität im Kontext der Medienkarten (als prokartographischer Wirklichkeit) und eine jenseits der Medienkarteninteraktion gebildete präexistente Realitätskonstruktion (der a-kartographischen Wirklichkeit) kann dargelegt werden, dass Fernsehkarten auf eine ›andere‹ Wirklichkeitskonstruktion hinarbeiten. Speziell die erzählenden Formen in der kurzfristigen artikulatorischen Schließung werden hierbei als Rückgriff auf das A-Kartographische, also auf Strukturen der subjektiven Einschreibungen und Aneignungen erkennbar gemacht. Im Sinne Roland Barthes könnte davon gesprochen werden, dass die Wetterkarten vielleicht die archetypischsten mythischen Erzählungen im Kontext der analysierten Karten bilden. Gerade die ›aufmerksamkeitsheischenden‹ Formen der Wettererzählungen weisen in hohem Maße die doppelten Decodierungsebenen zwischen denotierter und konnotierter Bedeutung auf. Gerade im Rückgriff auf schon an der Kartographie analysierte Abbildungsverfahren (im Sinne der etablierten Trennung von *Chorographia* und *Geographia*) wird deutlich, inwieweit sich in den animierten Kartenflügen eine

Überformung des eigentlich kartographischen hin zu einem narrativen und im wahrsten Sinne des Wortes aufschreibendem System darstellt.

In einer Einordnung der Kartographie in als relevant beschiedene Diskussionen der Medientheorie wird besonders die Verschiebung der Kartographie im Sinne eines Medienwechsels zu einem fokussierbaren Punkt der theoretischen Auseinandersetzung. Die Karte selbst stellt schon ein mediales System dar, wobei dann konsequenterweise die Karte im Fernsehen als ein ›verschobenes‹ Medium verstanden werden muss. Dabei kommt einmal die Verschiebung der Karte ins Fernsehen (als Intermedialität) zum Tragen und zum anderen die Interdependenz zwischen ›computerisierter‹ Kartographie und Digitalität im Fernsehen (als Hybridisierung). In der dezidierten Analyse der intermedialen Verschiebung von Kartographie ins Fernsehen konnte im Kontext eines Verständnisses dieser Verschiebung als transmedialer Intermedialität festgestellt werden, dass mit dem Kriterium der Homologie eine sinnfällige Beschreibungsformel zur Darstellung der relevanten Verschiebungsmodalitäten gefunden war. Damit kann als wesentlichster Prozess das Hinzutreten des Fernsehens als ›ortloser‹ Stimme in dem Repräsentationsprozess als Interrelation zwischen Raum, Bild und Rezeption bestimmt werden. Dieses ›Dazwischentreten‹ wird dann als maßgeblichste Konstante der Überformung der arbiträren Trope Karte zu einer verdichteten und verstärkt positionierenden und Ereignis-relationierenden Erzählung erkennbar. In einem weiteren und umfassenderen Schritt kann sodann in der dezidierten Auseinandersetzung mit dem Prozess der digitalen Kartographie in einem Verständnis eines generalisierten Aufschreibesystems (GIS) nachvollzogen werden, inwieweit im Überwechseln dieses Systems in das Mediensystem Fernsehen eine Hybridisierung zweier medialer Aufschreibungen stattfindet, die produktiv und energetisch zu neuen Ausdrucksformen zusammenfinden. Gerade hier wird die schon erwähnte Re-Instantiierung der Transparenzillusion noch einmal deutlich – gerade dieses Wiedererstarren der scheinbaren Verobjektivierung als strategische Argumentation wird als maßgeblichster ›Effekt‹ einer vielschichtigen und komplexen Hybridisierung plausibel.

In einem letzten Zusammenführen verdichtet sich die Frage: welche Räume konstituieren Karten im Fernsehen? Dass dabei nicht die Räume bzw. die Topographie des Mediums selbst beziehungsweise seine Raumkonstruktion als medialem Dispositiv im Vordergrund der Reflexion stehen sollte, scheint evident. Von eigentlichem Interesse ist hierbei vielmehr die Frage, welche Räume an den Raumdarstellungen des Fernsehens produziert werden, und, in Konsequenz der geleisteten Analysen, inwieweit das rezipierende Subjekt eine Position innerhalb des so konstatierten Raumsystems einnimmt. Auch hier kommt die Zweigeteiltheit meiner Argumentation zum Tragen. Gerade im Zusammenspiel der differenten Formen von struktureller und prozessualer Interaktion mit den Medienkarten wird deutlich, inwieweit eine an Medieninteraktionen gebildete Positionierung als pro-

duziert bestimmt werden kann. Einerseits durch die strikt unbewussten und subjektiven momentanen Schließungen in der Herstellung von Orientierungsschemata durch die Herstellung von Anschauungen des Raumes und deren rudimentärer ›Rückwirkung‹ durch die Konstitution eines bestimmten Seins im Raum. Andererseits im diskursiven Einflussfeld durch die Übernahme und Integration strukturierte Information kontextueller Prägung. Auf beide Weisen wird dem Raum, der so konstruiert wird, aber zusätzlich die jeweils koprésente Folie der Ereignishaftigkeit als Spezifikum der Medienkarten ›übergestülpt‹, die dann zu den entscheidenden Unterschieden in der Produktion von Raumwissen an Medienkarten im Vergleich zur Produktion an ›normalen‹ Karten führt. Die Ereigniszentriertheit der Fernsehkarte führt hierbei gerade im Bereich der Identitäts- bzw. Äquivalenzkategorisierung von dargebotener Rauminformation zu grundsätzlichen Verschiebungen. Nicht länger scheint die Fernsehkarte tatsächlich Raumwissen zu instantiieren – so könnte verkürzt gefolgert werden –, sondern vielmehr den Raum als auf das Ereignis bezogen rezipierbar zu machen. Die eigentlich als das ›Besondere‹ qualifizierbaren Momente von Raum (also eben die Kategorie des in der Identitätskategorie zusammenfaßbaren) werden somit durch die Umstrukturierung in die Äquivalenzkategorie entwertet zugunsten einer Ausweitung des Ereignisses selbst. Somit entsteht eine Dichotomie zwischen dem distinkten Hier des Ereignisses und dem davon homolog gesetzten, geschiedenen Anderen. Innerhalb dieser Differenzbildung stellt sich nun eine als Begehrensstruktur qualifizierbare Handlung an der Fernsehkarte ein, die versucht, die ›entwerteten‹ Identitätskategorien – wie beispielsweise Orte oder Positionen – wieder zu füllen, artikulatorisch aufzuladen und anzueignen. Das durch die Betonung der Ereignishaftigkeit evozierte Schweigen der Karte (indem sie Raum- und Erlebensqualitäten außer Kraft setzt) führt, so steht jedenfalls zu vermuten, zu einer verstärkt aneignenden Rezeption, zu einer kompensatorischen Haltung des Subjekts gegenüber den Karten. Aus der so analysierten Differenzstruktur der Fernsehkarten lässt sich nun auf ihre repräsentierenden Strategien beziehungsweise auch auf rezeptorische Haltungen gegenüber den Karten schließen. Im Kontext einer generellen kulturtheoretischen Globalisierungsdiskussion kann auf die mehrfach formulierte These zugegriffen werden, dass eine strukturelle (und mediale) Globalisierung auch immer Effekte einer ›kompensierenden‹ Regionalisierung und Lokalisierung mit sich bringt. In einer Zuspitzung kann somit von dieser strukturellen Analyse auf eine fernsehspezifische Formatierung übertragen werden, in der der medialen Konstruktion von globalen Räumlichkeiten auch eine medienimmanente Kompensativ-Haltung über die Verstärkung lokaler Konstitutionen gegenüber gestellt wird. Andererseits wurde aber auch festgestellt, dass gleichzeitig auch als rezeptorische Haltung auf die Erstarkung des Subjekts selbst als archetypischer lokaler Position hinzuweisen nötig ist. Das Wohnzimmer, als Metapher des Ortes der Rezeption, gewinnt somit nicht nur als theoretisches Konstrukt an Gewicht, sondern kann

auch als immanentes Wirkungsmoment in der Herstellung der Begehrenskompensationen dargestellt werden. Durch die Differenzbildung der medialen Wirklichkeits- und Raumkonstitution fällt einem lokalen Positionieren im Sinne einer heterogenen und jeweils neu »gemachten« Identitätskategorie mehr Gewicht zu. Die Produktion von Positionierung wird somit nicht nur zu einem (medien) kartographisch immanenten Prozess, sondern auch zu einem Prozess der Identitätskonstruktion *gegenüber* der Karte – als Zug, mit der Karte zu interagieren. Die Herstellung von Blickpositionen, die Reinstantiierung des Ortes als sinnlicher und subjektgebundener Qualität des Rezeptionsmoments führt zu einem Verständnis der Produktion von Positionierung, innerhalb derer das Subjekt selbst seine Position wiederfindet.

Mit dieser Skizze einer Aneignungshandlung an kartographischem Material im diskursiven System Fernsehen endet die analytische Linie dieser Arbeit. Sie soll aber nicht abgeschlossen sein, ohne nicht zumindest in vagen Strichen die eingangs gestellte Frage nach den Räumen der Fernsehkarte zu beantworten. Was für Räume sind es also, die in dem geschilderten Zusammenhang hier medial hervorgebracht, angeregt und vom Rezipienten be- und umgearbeitet werden? In einem erweiterten Verständnis meine ich, hier auf eine dezidierte Raumkonzeptionen zurückgreifen zu können und darzulegen, inwieweit die Fernsehkarten mythische Räume, und Heterotopien sind – im Verständnis der *Anderen Räume*.

Der Begriff des Anderen, der Differenz, des Begehrens führt zu Foucault, führt zu den Heterotopien. »Space is fundamental in any form of communal life; space is fundamental in any exercise of power« (Foucault 1993, 168). Das Konzept dieses Raumes zerfällt bei Foucault in eine Beschreibung des äußeren Raumes als ein Koordinatensystem, gefüllt mit distinkten und diskreten Punkten, deren Abhängigkeit durch die Beschreibung ihrer aufeinandergerichteten Lagerungsbeziehungen beschrieben wird. Dieses Konzept der Wahrnehmung von Raum bezieht sich auf den Umweltraum. Dem gegenüber steht der innere Raum, der nicht gänzlich »entsakralisierte« Raum der Kompensation. Dieser innere (und mit Cassirer (1925, 1975) auch als »mythischer« darstellbare) Raum kann als eine Konzeption räumlicher Umwelt verstanden werden, in dem die Stelle, der Ort, das Moment noch durch Bedeutung und Erkennen gekennzeichnet ist und der gegen die formale und wissenschaftliche Objektivierung des Raumes arbeitet. Mit einer solchen dichotomen Beschreibung ist zunächst die grundsätzliche Trennung meiner Argumentation in interne und externe Repräsentationen parallelisierbar. Die Karten, kartographischen Fragmente und Marginalien, die Animationen und Flüge scheinen angehalten, unter dem Diktum der Relationalität, also der Lagerungsbeziehungen verstanden zu werden. Nicht der Ort selbst ist es, der »aufgeschrieben« wird, sondern seine Relation, sein Verhältnis zum Ereignis, zum betrachtenden Subjekt, auch seine Beziehung zu den anderen Orten innerhalb dieser Lagerungsbeziehungen. Die Orte sind somit ausgedehnt und nicht verortet. Dem gegenüber steht die

innere, subjektive Wahrnehmung dieses Raumes, eine Wahrnehmung, die sich auch – wie gezeigt – als Begehrensstruktur beschreiben lässt, eine Wahrnehmung, die die Ausdehnung und Lagerung zu kompensieren trachtet. Dies geschieht im Moment der Aufladung des Ortes, der Konstruktion des Gegenüber-Seins, der Herstellung des Lokalen oder des Sinnstiftens jenseits der Relationalität. Die ›interne Karte‹ erweist sich somit vielleicht als eine Ausdrucksform der ›Re-Sakralisierung‹, der Argumentation gegen die Distinktion und gegen die Lagerung.

Folgen wir Foucault weiter, stellt sich natürlich die Frage, wo in dieser Dichotomie der Räume das Moment der Heterotopie angenommen werden kann. Im Feld des äußeren Raumes steht das Konzept der *Heterotopie*, eine Form der effektiven, ›wirklichen‹ Utopie, in der die gesellschaftlichen Punktkoordinaten dargestellt, widerlegt, angefochten und invertiert werden. Heterotopien sind nicht universal und transhistorisch anzunehmen, sondern als kulturspezifisch und doch in jeder Kultur vorhanden beschreibbar. Die Heterotopie kann somit als ein Moment des tatsächlich vorhandenen Raumes beschrieben werden, innerhalb dessen allerdings die ›Regeln‹ des Raumes außer Kraft gesetzt sind. Die Lagerung, Distinktion, die Ausdehnung werden hier (teilweise) aufgehoben. Jenseits der institutionalisierten Formen der Heterotopien, die im Dispositiv der Disziplinierung des Körpers und des Subjekts normalisierende und normative Funktionen übernehmen (wie eben beispielsweise die Krisenheterotopien in Form von Psychiatrie, Gefängnis oder Altenheimen), sind es vor allem die Heterotopien mit Rekursion auf das ›Mythische‹, die mir hier von Interesse erscheinen. Die Heterotopie charakterisiert sich durch verschiedene funktionale und strukturelle Charakteristika. Zunächst lässt sie sich über eine eigene Zeitlichkeit beschreiben, die *Heterochronie*, das heißt, eine Heterotopie hat auch immer eine geschiedene chronotopische Struktur, die sich vom ›normalen‹ Zeitkonzept differenziert (als Beispiel die endlos akkumulierte Zeit des Museums, aber auch die Flüchtigkeit des Fests). Ebenso ist die Heterotopie als multiple Überlagerung zu verstehen, die an einem einzelnen Ort mehrere Räume zu verbinden vermag, mehrere Platzierungen zusammenzuführen in der Lage ist (beispielsweise im Theater, im Kino oder in der Gartenbaukunst). Darüber hinaus ist eine heterotope Räumlichkeit immer korreliert mit einem Strukturprinzip der Öffnung und Schließung (im Sinne der Isolierung und Durchdringbarkeit solcher Räume). Heterotopien haben letztendlich eine Funktion gegenüber dem verbleibenden Raum. Foucault unterscheidet hier in den *Illusionsraum*, der alle ›real-räumlichen‹ Platzierungen als illusionär entlarvt und denunziert, und demgegenüber in den absolut anderen, *kompensierenden* Raum: »...man schafft einen anderen Raum, einen anderen wirklichen Raum, der so vollkommen, so sorgfältig, so wohlgeordnet ist wie der unsrige ungeordnet, missraten und wirr ist.« (Foucault 1991, 45).

Die Heterotopie lässt sich auch begreifen als eine Argumentation und eine tatsächliche Räumlichkeit gegen das ›orthotopographische‹ Denken, ein Denken, das

jedem ›Ding‹ seinen richtigen Platz zuweist. Wenn ich oben der externen kartographischen Repräsentation von Raum den Status des Lagerungsraumes und den internen Repräsentationen denen des mythischen und emanzipativen Raumes zugewiesen habe, stellt sich nun natürlich die Frage, ob es in einem solchen Konzept eine ›Stelle‹ für ein heterotopes Moment gibt. Zugespitzt könnte man das Konzept der Heterotopie auch als ein Konzept verstehen, die Grenze zwischen Subjekt und Außen zu verwischen. In der Medizin, aus der das Wort etymologisch abstammt, benennt das Heterotope nicht das Andere, Kranke, Deplatzierte, sondern nur eine Spielart des Normalen, es ist das nicht pathologisch Krankhafte, sondern das Dislozierte (vgl. Lax 1998). ◀219

Ich möchte meine Ausführungen damit beenden, die Bedeutung des *Aufschreibesystems* der Fernsehkartographie als (erweiterte) Heterotopie vorzuschlagen. Die Aneignung des Systems *Fernsehkarte*, die *Produktion von Positionierung*, also der Zusammenhang zwischen Raumaufschreibung, Bedeutungsproduktion des Rezipienten, subjektiv-kontextueller und individual-kognitiver Aneignung formt und bildet Raumkonzepte, die sich neben den präexistent angenommenen Räumlichkeiten entfalten. Gleichgültig wie wir sie nun exakt ausgeformt betrachten wollen, es scheint mir zumindest wichtig, darzustellen, dass der angenommene innere Wahrnehmungsraum nicht nur eine kognitivistische Konstruktion der reinen Umweltperzeption, der Orientierung o.ä. ist, sondern dass diese innere Raumkonzeptualisierung in fundamentaler Weise mit der *Positionierung* des Subjekts zur Welt (am eindringlichsten in ihren begehrenden Momenten zu erkennen) verbunden ist. Diese Positionierung zur Welt im Denken und Wahrnehmen wirkt natürlich zurück auf die Konzeptualisierung der Welt, der Umwelt, des Wahrgenommenen – dem *Welt-Bild*. Und eine solche Konzeptualisierung der Welt würde ich vorschlagen, als Heterotopien zu verstehen. Selbstverständlich ignoriert eine solche Beschreibung den eigentlich tatsächlich-räumlich existenten Charakter der Foucaultschen Heterotopien. Aber auch bei Foucault scheint die Eindeutigkeit der externen Lagerung der Heterotopien nicht so eindeutig wie zunächst annehmbar. Der äußere Raum erfährt bei Foucault eine Beschreibung als ein »...Raum, in dem wir leben, durch den wir aus uns herausgezogen werden, in dem sich die Erosion unseres Lebens, unserer Zeit und unserer Geschichte abspielt, dieser Raum, der uns zernagt und auswäscht...« (Foucault 1991, 38). Die Grenzen zwischen Innen und Außen werden transparent, uneindeutig – das Draußen wird zu einem Zustand auch immateriellen Einschreibens. So meine ich, mit einer Beschreibung des innersubjektiven Welt-Bildes, das sich an Medienkarten bildet, mittels der Kriterien Foucaults deutlich machen zu können, wie sehr diese Welt-Bilder jenseits der

219 ▶ »In der Biologie und der Humanmedizin versteht man unter Heterotopie ein Phänomen, das an einem anderen Ort als normalerweise vorgesehen in Erscheinung tritt. ›Heterotop‹ bedeutet somit das Gegenteil von ›orthotop‹ (orthos = gerade, richtig). In der Regel ist damit die räumliche Verlagerung normalen Gewebes gemeint« (Lax 1998, 114).

Räume (und auch jenseits deren kognitiv orientierender Konzeptualisierung) stehen, wie sehr sie *andere Räume* sind. Zunächst sind sie historisch anwesend, sowohl ontologisch als auch phylogenetisch (Zielinsky 1973, 5): kein In-der-Welt-Sein ohne Welt-Bild. Dann sind sie auch in dem Sinne flexibel, als sie ihr Funktionieren innerhalb der Gesellschaft synchron zum Episteme orientieren. Das Welt-Bild entwickelt sich ›selbstverständlich‹ an den Einflussystemen, Dispositiven, Diskursen und Wahrnehmungen eines spezifischen epistemischen Settings. Weiter lässt sich darlegen, wie innerhalb des heterotopen Weltbildes mehrere Dimensionen sich überlagern. Der Blick in die Landschaft, der Blick auf den Raum, das radikale Zurücktreten und der dezidierte Blick auf den Ort – das Welt-Bild ist ein Bild, eine Bedeutung multiperspektivischer Ausdehnung, eine mehrdimensionale Aneignung der Welt. Und ebenso zeigt sich die spezifische Zeitlichkeit eines solchen Weltbildes genau darin, ebenso divergent Zeit zu akkumulieren, in dem Sinne, als das Welt-Bild in der Gegenwart auch die Vergangenheit abrufbar macht und die Zukunft mitdenkt, wie das Weltbild auch ein radikales Moment der Echtzeitlichkeit, des Jetzt, der Elaboration des Vergangenen in der Gegenwart enthält. Das Welt-Bild vereinheitlicht in sich Momente der Öffnung, der Interaktion und Durchdringbarkeit im Moment der Rezeption und Perzeption, aber auch im Moment seiner Artikulation und Re-Instantiierung, wie es sich ebenso zu verschließen vermag, undurchdringbar zu werden vermag, seine Kontur als unveränderbar und unbeeinflussbar formuliert.

Verstehen wir das Welt-Bild, also das Wissen über die Räume jenseits unserer eigenen Erlebnisfähigkeit, welches wir an Fernsehkarten und Medieninteraktionen, aber auch an Erzählungen, Bildern, Wunschvorstellungen, Begehrensformulierungen oder Projektionen aneignen, als Heterotopie, so konturiert sich die Funktionalität dieser Heterotopie. Sie ist illusionär, insofern sie uns die Lagerungen und Distinktion unserer Raumkonzepte vor Augen führt. Sie sind aber meines Erachtens in radikalem und eindeutigem Sinne vor allem *Kompensationsheterotopien*, da sie subjektive Ordnung stiften, Ordnungen, die der Wahrnehmung der Welt Strukturen geben, die die Erzählung und Aufschreibung der Welt erkennbar nur vordergründig evozieren.

Foucault nennt im Sinne eines Imaginationsarsenals als Beispiel für die Heterotopie schlechthin das Schiff. Das Schiff zirkuliert Waren und ist eine Waffe, es findet neue Küsten, schafft im Kontext der Entdeckung neue Welten und den Anderen, ist ein isolierter Ort im ausgedehnten Meer. Ein Schiff fährt aber selten ohne Karte – und wenn, dann um eine Karte zu produzieren.

EPILOG

Die Utopie ist also eine ganz besondere Art der Vorhersage, die nur dann als solche bestehen kann, wenn man nicht versucht, sie in die Tat umzusetzen, dem dann gerät sie aufgrund ihres radikalen und universalen Charakters zur Ideologie.

Georges Minois

Eine letzte Spekulation sei erlaubt: erzählt uns nicht die Wetterakte am Ende einer Erzählung der Ereignisse des Tages etwas Versöhnliches? Verspricht die Wetterkarte nicht mit ihrem Verweis auf ein Wetter des Morgen, des Übermorgen oder der nächsten Woche eine Zukunft, ein zukünftiges Sein von Raum, von Ereignissen, aber eben auch vor allem von Natur, ›nichtzivilisatorischem‹ Geschehen, eben dem ›Lauf der Dinge‹? Kompensiert nicht die Wetterkarte eine Verstörung des Jetzt, wenn wir Nachrichten verstehen als eine Erzäh-

lung der Dinge, die sich im Laufe der kürzeren Vergangenheit zum Schlechteren entwickelt haben, oder auch als Neuerschaffung des Tages? Da Wetter auch ein temporaler (und sich in die Unendlichkeit erstreckender) Prozess ist, ist der Versuch, Wetter zu bändigen, auch ein Versuch, die Zeitachse zu beherrschen. Die Prognose des zukünftigen Wetters meint auch die Beherrschbarkeit der eigenen Zukunft. Die Wetterkarte fungiert quasi als Hoffnung, dass es ein Morgen gibt. Weniger interessiert jedoch die Frage, ob Wetterkarte und Prognose wirklich eine Domestizierungstechnik darstellen, sondern viel mehr, ob sie als ›Hilfskonstruktionen‹, Kompensationen (vielleicht auch im Sinne kognitiver Dissonanzen) zu verstehen sind, die dem Subjekt die eigene Hilflosigkeit in der Natur verschleiern helfen sollen. Das utopische Denken ist ein Denken über die Zukunft, ein Blick in die Zukunft, auch immer mit dem Versuch verbunden, das Heute verstehen zu wollen. Wird der Raum in der Entwicklung der Menschheit immer besser beherrschbar, entzieht sich die Zeit (vor allem die Zukunft) nach wie vor diesem Streben. Aber nur die Zukunft verleiht unserem Handeln einen Sinn, rechtfertigt das Heute. Vorhersagen ist also immer auch mit Handeln verknüpft. Andererseits ist die Vorhersage auch immer mit der Gegenwart verknüpft. Die Art der Vorhersage verrät uns viel über die Idee einer Kultur, über ihr Verständnis der Welt. Ob dieser Handlung an der Zeit historisch die Formen von Orakel, Prophetie, Astrologie, Utopie oder wissenschaftlicher Prognostik verliehen wurden – sie lassen sich doch immer wieder auf die Handlungsform des Kompensierenden zurückführen. Der Begriff der *Kompensation* ist nun mehrfach gefallen. Eine Kompensation ist auch eine Aufhebung, ein Ausgleich eines (vorgeblichen) Verlustes. Karten können einerseits unter der Perspektive des Systematisierungsstrebens betrachtet werden wie auch –historisch – als (neuetablierte) symbolische Kommunikation angesichts der ›Erweiterung des Horizonts‹ im Sinne einer kompensatorischen Aneignung des Fremden. Dabei scheint die Systematisierung mehr als nur als ein ›ordnungswis-

senschaftliches Verfahren, sondern viel eher eine sprachlich-symbolische Bewegung hin zur Disziplinierung der Bedeutung und der Artefakte zu sein. Das setzt sich fort in den Museen und Sammlungen heutiger Tage, aber eben auch im Urlaubssouvenir, dem Urlaubsvideo und dem Artefakt auf Schreibtisch und Vitrine.

Es ist beim Sammeln das Entscheidende, daß der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird, um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten. [...] Und für den wahren Sammler wird in diesen Systemen jedwedes einzelne Ding zu einer Enzyklopädie aller Wissenschaft vor dem Zeitalter, der Landschaft, der Industrie, dem Besitzer von dem es herkommt. Es ist die tiefste Bezauberung des Sammlers, das Einzelne in seinen Bannkreis einzuschließen, indem es, während ein letzter Schauer (der Schauer des Erworbenwerdens) darüber hinläuft, erstarrt (Benjamin 1983, H1a,2).

Der Globus und die Karte sind (jenseits der historischen Darstellung) heute kein Teil der offiziellen Sammlungen und Museen mehr, ebenso wenig wie die Idee des Museums noch der der Wunder- und Kunstkammern ähnlich ist (von Tavel 1988). Vielmehr ist die private Kollektion, das Souvenir, das exotische Design heute Ort dieser kompensativen Haltung. In einer Analyse von Urlaubs-Souvenirs als *Airport Art* spricht Hermann Pollig (1987) vom reduktionistischen Wert der Artefakte:

Die Kulturstereotypen, also die auf wenige prägnante Symbole und Motive beschränkte Auswahl, bilden dabei das Vokabular einer spezifischen Ikonographie, deren Kenntnis die Voraussetzung dafür ist, die Welt beziehungsweise ihre plakativen Kulturzitate einordnen zu können und sich mit diesem Ordnungssystem zu identifizieren. Dieser auf Stereotypisierung und Illusionismus beruhende Vorgang verläuft weitgehend vernunftfremd (ebd., 9).

Das Museum wie auch das Urlaubsvideo kompensieren im Ordnen das Fremde – und die Kartographie, die Aufschreibung dieser neuen Räume assistiert ihr dabei. Diese Geste des Systematisierenden, des Ordnenden, des Generalisierenden im Sinne einer Kompensation des Anderen lässt sich auch an der Schnittstelle der kartographischen Generalisierung benennen. Die Kugel zur Ebene umzuformen, heißt schon, auf mathematisch-naturwissenschaftlicher Ebene eine Generalisierung und Modellbildung herzustellen. Diese Generalisierung koppelt aber (als grundsätzliches kartographisches Paradoxon) an die innewohnende Ideologisierung jedweder Repräsentation an. Karten verkürzen also einerseits, weil sie müssen, andererseits aber auch, weil sie können. Ideologie schreibt sich immer ein. Und das Ideologische der Repräsentation ist auch beschreibbar als eine ›verfeinerte‹ Geste der Systematisierung, der Kompensation des Fremden im Sinne eines ›da-draußens‹. Die *descriptio* rationalisiert eine mythische Welterfahrung, verwissenschaftlicht, objektiviert, modelliert und reduziert das Erleben der Welt, ihre Geschichte und ihre Ausdehnung zu handhabbaren Anschauungen. Die Geopolitik

setzt dieses Bestreben nur funktionalisierter, hegemonialer und ideologisch vom Begehren des Subjekts ›entfernt‹ ein. Foucault scheidet die Heterotopie als konkreten *anderen Raum* vom Lagerungsraum und stellt der Heterotopie als nicht-räumliches Äquivalent die *Utopie* zur Seite. Utopien sind ihm Platzierungen ohne wirkliche Orte, sie repräsentieren die Gesellschaft in irrealen Räumen. Das Übergangsstadium zwischen dem konkreten und dem abstrakten Anderen benennt er als ambivalenten *Spiegel*. Zwischen Utopie und Heterotopie steht also der Spiegel. Foucaults Begriff des Spiegels verweist auf die Rückspiegelung der Karten, die aber eben nicht im Sinne des Lacanschen *Spiegelstadiums* o.ä. zu verstehen ist, sondern eigentlich mehr im Sinne eines Zurückreflektierens des *anderen Selbst*, vielleicht ein Widerhall des nicht ›gelagerten‹, des nichtreduzierten Sehens jenseits der Disziplinen, eines Sehens in einem mythischen Raum der Anschauung und der Versöhnung mit dem Raum. Wenn unser Blick auf die Welt, wenn unser Welt-Bild sich also in den seltenen Momenten diesen Blicks in den Spiegel hinter dem Raum erkennbar machen kann, wenn es also einen mythischen Blick auf die anderen Räume in den Räumen geben kann, dann verwirklicht sich hier das Moment des Kompensativen als eine Art von Flucht und Wunscherfüllung. Diese abstrakte Form des Eskapistischen ist auch immer ein Verweis auf das Utopische. ◀220 Und so bleibt in der Handlung an den Karten vielleicht ein Rest, eine Spur dieses ursprünglichen Schauens in den Raum erhalten, eben nicht nur als Form eines Blickes, als Perspektive, sondern auch als Sprechen innerhalb der Karte. Die Karte selbst schweigt, aktiv und funktional, das an den Karten handelnde Subjekt jedoch spricht zu sich selbst, einem Murmeln über das, »...was da noch ist«. Der Astronaut Gordon Cooper berichtet der Bodenstation aus der Mercury12-Kapsel, was er sieht: Rauch über den Städten, Staubspuren von Lastwagen. Er beschreibt der Bodenstation Dinge, die er eigentlich (rein physiologisch) gar nicht sehen kann (vgl. Wood 1992, 49), Dinge, die er aber zusehen *wünscht und begehrt*. Er wünscht sich diesen Blick, begehrt ihn, sicherlich auch, weil ein techno-apparativer Diskurs ihn mit seiner Wunschkonstellation dazu treibt, zu sehen, was der ikarische Mensch zu sehen wünscht. Er sieht es aber vielleicht auch, weil sich im panoramatischen Erheben über die Welt hier ein Begehren im Blick auf die Welt formuliert, das jenseits der Karte steht, das auf eine ursprüngliche Referenz des Sehens von Raum hindeutet.

220 ▶ Exemplarisch dargelegt beispielsweise auch von Richard Dyer (1999) am Musical

LITERATURVERZEICHNIS

- Adelmann, Ralf** (1999) Satelliten, Fernsehen und Kontrollgesellschaft. Verstreute Hinweise zur Popularisierung neuer Visualisierungstypen. In: *kulturrevolution*. Nr. 37 / 1999, S. 74–82
- Adelmann, Ralf / Stauff, Markus** (1997) Zwischen Wohnzimmern und Satelliten. Die Empirie der Fernsehwissenschaft. In: *montage/av* 6/1/1997, S.119–127
- Alpers, Svetlana** (1985) Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von ›Las Meninas‹. In: Wolfgang Kemp (Hg.) *Der Betrachter ist im Bild*. Köln
- Alpers, Svetlana** (1998) *Kunst als Beschreibung. Holländisch Malerei des 17. Jahrhunderts*. 2. Aufl., Köln
- Althusser, Louis** (1969) *For Marx*, Harmondsworth
- Amlung, Robert** (1997) Digital und vernetzt: Tagesschau und Neue Medien. In: Hoffmann, Kay. S.211–220
- Ang, Ien** (1986) *Das Gefühl Dallas. Zur Produktion des Trivialen*. Bielefeld
- Ang, Ien** (1997) Radikaler Kontextualismus und Ethnographie in der Rezeptionsforschung. In: Hepp, Andreas / Winter, Rainer, S. 85–102
- Angerer, Marie-Louise** (2000) *body options. körper.spuren.medien.bilder*. 2. Aufl., Wien
- Appadurai, Arjun** (1999 [1988]) Disjuncture and Difference in the Global Culture Economy. In: Simon During (Hg.) *The Cultural Studies Reader*. 2. Aufl. London / New York; S. 221–230
- Arnheim, Rudolf** (1978 [1954]) *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin/ New York
- Assmann, Jan** (1992) *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München
- Augé, Marc** (1997) Orte und Nicht-Orte. In: *Dokumente zur Architektur 9: Spaces of Solitude*. Graz, S.12–25
- Bachtin, Michail M.** (1979a [1934/35]) Das Wort im Roman. In: ders. *Die Ästhetik des Wortes*. hrg. v. Rauner Grübel, Frankfurt/M, S. 154–300
- Bachtin, Michail M.** (1979b [1940]) Aus der Vorgeschichte des Romanwortes. In: ders. *Die Ästhetik des Wortes*. hrg. v. Rauner Grübel, Frankfurt/M., S. 301–337
- Barnes, Trevor, J. / Duncan, James S.** (1992a) Introduction: Writing Worlds. In: dies. (Hg.) *Writing Worlds. Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*. London / New York, S. 1–18
- Barnes, Trevor, J. / Duncan, James S.** (1992b) Afterword. In: dies. (Hg.) *Writing Worlds. Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*. London / New York, S. 248–253
- Barthes, Roland** (1964). *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M.
- Barthes, Roland** (1987 [1970]) *S/Z*. Frankfurt/M.
- Barthes, Roland** (1989 [1980]) *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M.
- Barthes, Roland** (1990 [1964]) Rethorik des Bildes. In: ders. *Der Entgegenkommende und der stumpfe Sinn – Kritische Essays III*. Frankfurt/M., S. 28–46

- Barwinski, Klaus / Steinborn, Wolfgang** (1995) Hochauflösende Satellitendaten in Kartographie und Geo-Informationssystemen. In: Spektrum der Wissenschaft. 1/95, S.93–95
- Baudrillard, Jean** (1978) Agonie des Realen. Berlin: Merve
- Baudrillard, Jean** (1988) Die Simulation. In: Wolfgang Welsch (Hg.) Wege aus dem Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim: S.153–162
- Baudrillard, Jean** (1989) Videowelt und fraktales Subjekt. In: ars electronica (Hg.) Philosophien der neuen Technologie. Berlin, S.113–120
- Bazin, Andre** (1975) Ontologie des fotografischen Bildes. In: ders. Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln, S.21–27
- Benjamin, Walter** (1982) Aufzeichnungen und Materialien zum Passagenwerk. In: ders. Das Passagenwerk. Hrg. von Rolf Tiedemann, Bd. 1, Frankfurt/M.
- Berger, Peter L. / Luckmann, Thomas** (1980) Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit – eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt/M.
- Birken, Andreas** (1997) GLOBUS-Kartendienst GmbH – Indexfunk. In: Scharfe, Wolfgang, S. 111–115
- Bleicher, Joan Kristin** (1994) Autopromotion. Trailer als Mikrokosmos der Fernsehästhetik. In: epd / Kirche und Rundfunk. Nr.31, S.3–6
- Boeri, Stefano** (1997) Territoriale Intimität und einsame Geschwindigkeit. In: Dokumente zur Architektur 9 – Spaces of Solitude. Graz, S.34–37
- Bohn, Rainer / Müller, Eggo / Ruppert, Rainer** (1988) Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingerbarkeit. In: dies. (Hg.) Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Berlin, S. 7–27
- Bollmann, Jürgen** (1981) Aspekte kartographischer Zeichenwahrnehmung. Eine empirische Untersuchung. Bonn / Bad-Godesberg
- Bolz, Norbert** (1994) Computer als Medium. In: ders. / Friedrich A. Kittler / Christoph Tholen (Hg.) Computer als Medium. München, S. 9–18
- Bordwell, David** (1985) Narration in the Fiction Film. London / New York
- Bredenkamp, Horst** (1997) Politische Theorien des Cyberspace. In: Ralf Konersmann (Hg.) Kritik des Sehens. Leipzig, S. 320–339
- Broard, Christopher / Smith, Catherine Delano** (1997) The Prime Minister's Globe and Map Cabinet. In: Imago Mundi, Vol. 49, S.157–159
- Brock, Bazon** (1986) Formel $1 + 1 = 1$ Vom kommerziellen zum kulturellen Videoclip. In: Veruschka Body/ Gábor Body (Hg.) Video in Kunst und Alltag. Vom Kommerziellen zum kulturellen Videoclip. Köln, S. 7–10
- Broich, Ulrich / Pfisterer, Manfred** (1985) (Hg.) Intertextualität – Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen
- Brooks, Virginia** (1985) Film, Perception and Cognitive Psychology. In: Millennium Film Journal. No. 14/15 Fall/Winter 1984/85. S. 105–126
- Buci-Glucksmann, Christine** (1997) Der kartographische Blick in der Kunst. Berlin
- Bühler, Karl** (1982 [1934]) Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Stuttgart / New York:
- Buisseret, David** (1990a) The European Antecedents of New World Maps. In: ders. (Hg.) From Sea Chart to Satellite Images. Interpreting North American History through Maps. Chicago / London, S.16–40

- Buisseret, David** (1990b) Nineteenth-Century Landscape Views. In: ders. *From Sea Chart to Satellite Images. Interpreting North American History through Maps*. Chicago / London, S.111–142
- Burgin, Victor** (1996) Das Bild in Teilen. In: Hubertus v. Amelunxen et. al. (Hrg.) *Fotografie nach der Fotografie. Projekt des Siemens Kulturprogrammes*, Dresden / Basel, S. 26–35
- Burgin, Victor** (1998) Der paranoide Raum. In: *Dokumente zur Architektur 10 – Other Spaces: the Affair of Heterotopia*. Graz, S. 48–69
- Cadoz, Claude** (1998) Die virtuelle Realität. Bergisch-Gladbach
- Carter, James R.** (1997) Weather Map Presentation in the USA. In: Scharfe, Wolfgang, S. 89–100
- Cassirer, Ernst** (1925) *Philosophie der Symbolischen Formen – Das Mythische Denken*, Berlin
- Cassirer, Ernst** (1975 [1931]) Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. In: Alexander Ritter (Hg.) *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt, S. 17–35
- Casti, John L.** (1992) Wie Wird das Wetter? Können wir Wetter- oder Klimaveränderungen vorhersagen oder erklären? In: ders. *Szenarien der Zukunft*, Stuttgart, S.93–154
- Cosgrove, Dennis** (1988) The Geometry of Landscapes: Practical and Speculative Arts in Sixteenth-Century Venetian Land Territories. In: Denis Cosgrove / Stephen Daniels (Hg.) *The Iconography of Landscape*, Cambridge, S. 254–276
- Couchot, Edmond** (1991) Die Spiele des Realen und des Virtuellen. In: Rötzer, Florian (Hg.) *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt /M., S.346–355
- Crang, Mike** (1998) *Cultural Geography*. London /New York
- Danzer, Gerald** (1990) City Maps and Plans. In: D. Buisseret (Hg.) *From Sea Chart to Satellite Images. Interpreting North American History through Maps*. Chicago / London, S. 143–164
- Darnton, Robert** (1992) *Glänzende Geschäfte. Die Verbreitung von Diderots Encyclopédie oder: Wie verkauft man Wissen mit Gewinn?* Berlin
- de Bruyn, Gerd** (1996) *Die Diktatur des Philanthropen. Entwicklung der Stadtplanung aus dem utopischen Denken*. Braunschweig / Wiesbaden
- de Certeau, Michel** (1988) *Die Kunst des Handelns*. Berlin
- de Certeau, Michel** (1997 [1987]) Die Geschichte: Wissenschaft und Fiktion. In: ders. *Theoretische Fiktionen: Geschichte und Psychoanalyse*, hrg. von Luce Giard, Wien, S.59–90
- de Saussure, Ferdinand** (1967 [1916]) *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin
- Deleuze, Gilles** (1991) Was ist ein Dispositiv? In: Francois Ewald / Bernhard Waldenfels (Hg.) *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken* Frankfurt/M., S.153–162
- Deleuze, Gilles / Guattari, Felix** (1997 [1980]) *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin
- Diefenbach, Katja** (1996) Wunschlos glücklich. Über technologisch unterstützte Herrschaft, Freizeitknäste und Wunschmaschinen. In: BüroBert / minimal club / Susanne Schultz (Hg.) *geld.beat.synthetik. Abwehr bio/technologischer Annahmen*. Berlin, S.253–265
- Diers, Michael** (1997) *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Frankfurt/M.
- Dijkink, Gertjan** (1996) *National Identity and Geopolitical Vision: Maps of Pride and Pain*. London / New York

- Dobberstein, Jutta / Schwarze, Herbert / Truninger, Fred** (1998) Nützliche Bilder. In: Katalog zu 44. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen 1998, S. 80–86
- Dohle, Hajo** (1997) Simulation in den Nachrichtensendungen hat Zukunft. In: Kay Hoffmann, S.183–188
- Dörner, Andreas** (1996) Politischer Mythos und Symbolische Politik. Der Hermannmythos: zur Entstehung des Nationalbewußtseins der Deutschen. Reinbeck b. Hamburg
- Dörr, Günter / Seel, Norbert M. / Strittmatter, Peter** (1986) Mentale Modelle: Alter Wein in neuen Schläuchen? Mediidaktische Anmerkungen. In: Unterrichtswissenschaft 14/1986, S.168–189
- Downs, Roger M. / Stea, David** (1982) Kognitive Karten – Die Welt in unseren Köpfen. Basel / München u.a.
- Downs, Roger M. / Stea, David** (1973) Cognitive Maps and Spatial Behaviour. In: dies. Image and Environment – Cognitive Mapping and Spatial Behaviour. Chicago, S. 8–26
- Dutke, Stephan** (1994) Mentale Modelle: Konstrukte des Wissens und Verstehens. Kognitionspsychologische Grundlagen für die Softwareergonomie. Göttingen
- Dyer, Richard** (1999) Entertainment and Utopia. In: Simon During (Hg.) The Cultural Studies Reader. 2. Aufl., London / New York, 371–381
- Dyring, Eric** (1992) How the Earth is Unveiled. In: Erdsicht – Global Change. Ausstellungskatalog der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, S.27–40
- Dzuba, Karl** (1995) Karten in TV-Nachrichten, unveröff. Diplomarbeit, FU Berlin
- Eco, Umberto** (1985) Zufall und Handlung. Fernseherfahrung und Ästhetik. In: Dieter Prokop (Hg.) Medienforschung. Bd.3: Analysen, Kritiken, Ästhetik. Frankfurt/M., S. 441–460
- Eco, Umberto** (1994) Einführung in die Semiotik, hrg. von Jürgen Trabant, München
- Elsner, Monika / Müller, Thomas** (1988) Der angewachsene Fernseher. In: Ulrich Gumbrecht / Karl L. Pfeiffer (Hg.) Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M., S. 392–415
- Elsner, Monika / Müller, Thomas / Spangenberg, Peter M.** (1993) Zur Entstehungsgeschichte des Dispositivs Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland der fünfziger Jahre. In: Knut Hickethier (Hg.) Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Band 1: Institution, Technik, Programm. Rahmengeschichte der Programmgeschichte des Fernsehens. München, S. 153–207
- Emele, Martin** (1997) Archäologische Simulationsmodelle zwischen linearen Medien und virtuellen Museen. In: Kay Hoffmann, S. 189–198
- Engell, Lorenz** (1996) Das Amedium. Grundbegriffe des Fernsehens in Auflösung. Ereigniss, Erzählung. In: montage/av 5/1/1996, S.129–153
- Esser, Michael** (1996) Alles sehen, überall sein. In: Die Zeit Nr.11, 8/3/96
- Everling, Holger** (1997) Landkarten in westdeutschen Presseproduktionen. Eine Einführung in das Berufsfeld des Pressegrafikers. In: Scharfe, Wolfgang, S. 124–142
- Fabo, Sabine** (1997) Bild / Text / Sound – Hybride des Digitalen. In: Irmela Schneider / Christian W. Thomson (Hg.) Hybridkultur. Medien – Netze – Künste. Köln
- Febvre, Lucien** (1988 [1953]) Frontière – Wort und Bedeutung. In: ders. Gewissen des Historikers. hrg. v. Ulrich Raulff, Berlin, S. 27–38

- Fink-Eitel, Hinrich** (1992) Foucault zur Einführung, Hamburg
- Fiske, John** (1987) Television Culture. London / New York
- Fiske, John** (1993a) Power Plays – Power Works, London / New York
- Fiske, John** (1993b) Populärkultur: Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch mit John Fiske. In: montage/av 2/1/1993, S.5–18
- Fiske, John** (1993c) Elvis: Body of Knowledge. Offizielle und populäre Formen des Wissens um Elvis Presley. In: montage/av 2/1/1993, S.19–51
- Fiske, John** (1997) Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur. In: Hepp, Andreas / Winter, Rainer, S. 65–84
- Fiske, John / Hartley, John** (1989) Reading Television, London / New York
- Flusser, Vilém** (1997 [1974]) Für eine Phänomenologie des Fernsehens. In: ders. Medienkultur Hrsg. v. Stefan Bollmann, Frankfurt/M., S.103–123
- Flusser, Vilém** (1997 [1985]) Verbündelung oder Vernetzung. In: ders. Medienkultur. Hrsg. v. Stefan Bollmann, Frankfurt/M., S.143–149
- Flusser, Vilém** (1997 [1988]) Die Stadt als Wellental und Bilderflut. In: ders. Medienkultu. Hrsg. v. Stefan Bollmann, Frankfurt/M., S.175–182
- Flusser, Vilém** (1997 [1990]) Das Politische im Zeitalter der technischen Bilder. In: ders. Medienkultur. Hrsg. v. Stefan Bollmann, Frankfurt/M., S.134–140
- Flusser, Vilém** (1991) Digitaler Schein. In: Rötzer, Florian (Hg.) Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt/M., S. 147–159
- Forbus, Kenneth D.** (1983) Qualitative Reasoning about Space and Motion. In: D. Gentner / A.I. Stevens (Hg.) Mental Models. Hillsdale / London, S. 53–74
- Fortak, Heinz** (1982) Meteorologie. Berlin
- Foucault, Michel** (1974) Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt/M.
- Foucault, Michel** (1991 [1967]) Andere Räume. In: K. Barck / P. Gente / H. Paris / S. Richter (Hg.) Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig, S. 34–46
- Foucault, Michel** (1992 [1977]): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit Bd.I., Frankfurt/M.
- Foucault, Michel** (1993) Space, Power and Knowledge. In: Simon During (Hg.) The Cultural Studies Reader. London / New York, S.161–169
- Foucault, Michel** (1994 [1976]) Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt /M.
- Frank, Andrew U.** (1993) The Use of Geographical Information System. The User Interface is the System. In: David Medyckyj-Scott / Hilary M. Hearnshaw (Hg.) Human Factor in Geographical Information Systems. London/Florida, S.3–14
- Friedrich, A. / Kusch W.** (1997) Provision of Mass Media Maps by Deutscher Wetterdienst. In: Scharfe, Wolfgang, S. 103–107
- Gafron, Georg** (1998) Verkehr und Wetter – nothing goes better !. In: Wehry, S.71–76
- Garver, John B. Jr.** (1997) The President's Map Cabinet. In: Imago Mundi. Vol. 49, S.153–156

- Geb, Manfred** (1991) Gedanken zur angemessenen Formulierung von Wettervorhersagen. In: Wehry / Becker-Flügel, S. 51–53
- Geertz, Clifford** (1997 [1983]) Dichte Beschreibungen. Frankfurt/M.
- Geipel, Robert** (1982) Kognitives Kartieren als Bindeglied zwischen Psychologie und Geographie. In: R.M. Downs / D.Stea (1982) Kognitive Karten – Die Welt in unseren Köpfen. Basel / München u.a, S. 7–14
- Gendolla, Peter** (1992) Zeit – Zur Geschichte der Zeiterfahrung. Köln
- Gendolla, Peter** (1997) Welt am Draht. Über Simulationsmodelle. In: Kay Hoffmann, S. 71–84
- Gerhard, Ute / Link, Jürgen / Schulte-Holtey, Ernst** (2001) Infografiken, Medien, Normalisierung – Einleitung. in: dies. (Hg.): Infografiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften, Heidelberg, S. 7–22
- Geyer, Carl-Friedrich** (1978) Einführung in die Philosophie der Antike. Darmstadt
- Gibson, James J.** (1982) Wahrnehmung und Umwelt, München / u.a.
- Giddens, Anthony** (1999) Konsequenzen der Moderne, 3. Aufl Frankfurt/M.
- Gilchrist, Alan J.** (1986) Die Wahrnehmung schwarzer und weißer Flächen. In: Spektrum der Wissenschaft, Sonderheft: Wahrnehmung und visuelles System. Heidelberg, S. 140–149
- Gilmartin, Patricia** (1997) National Report on Mass Media Map Research: The USA. In: Scharfe, Wolfgang, S. 34–38
- Glaser, Hermann** (1994 [1981]) Industriekultur und Alltagsleben. Vom Biedermeier zur Postmoderne, Frankfurt /M.
- Godzich, Wlad** (1997) The Further Possibility of Knowledge. In: Michel de Certeau: Heterologies. Discourse on the Other. Minneapolis / London, S. vii–xxi
- Goertz, Lutz / Schönbach, Klaus** (1998) Zwischen Attraktivität und Verständlichkeit. Balanceakt der Informationsvermittlung. In: Klaus Kamps / Miriam Meckel, S.111–126
- Goodman, Nelson** (1976) Languages of Art, Indianapolis
- Götschmann, Helmut** (1991) Erfahrungen in der Präsentation von Wetterinformationen in Medien für spezielle Nutzer. In: Wehry / Becker-Flügel, S. 37–44
- Göttlich, Udo** (1997a) Kultureller Materialismus und Cultural Studies: Aspekte der Kultur- und Medientheorie von Raymond Williams. In: A. Hepp, Andreas / Winter, Rainer, S. 103–116
- Göttlich, Udo** (1997b) Kontexte der Mediennutzung. Zur handlungstheoretischen Modellierung der Mediennutzung. In: *montage/av* 6/1/1997, S.105–113
- Graebe, Helmut** (1988) Information und Gestaltung – Untersuchungen zur Wirklichkeit visueller Gestaltungstechniken von Fernsehnachrichten, Opladen
- Graham, Elspeth** (1979) Was sind Mental Maps?. In: AMR-Info 9/Nr.3, S.22–31
- Greenblatt, Stephen** (1994) Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker, Berlin
- Greenblatt, Stephen** (1995) Kultur. In: Moritz Baßler (Hg.) New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Frankfurt/M.
- Grim, Ronald E.** (1990) : Maps of the Townships an Range System. In: D. Buisseret (Hg.) From Sea Chart to Satelite Images. Interpreting North American History through Maps. Chicago / London, S.89–110

- Grosjean, Georges / Kinauer, Rudolf** (1970) Kartenkunst und Kartentechnik vom Altertum bis zum Barock. Bern / Stuttgart
- Grossberg, Lawrence** (1997) Der Cross Road Blues der Cultural Studies. In: Hepp, Andreas / Winter, Rainer, S.13–30
- Großklaus, Götz** (1995) Medien-Zeit Medien-Raum: zum Wandel der Raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne, Frankfurt/M.
- Hahn-Woernle, Birgit** (1991) Die Ebsdorfer Weltkarte und Fortuna Rotis-Vorstellungen. In: Kugler, Hartmut / Michael, Eckhard (Hg.) Ein Weltbild vor Columbus – die Ebsdorfer Weltkarte; interdisziplinäres Kolloquium 1988. Weinheim, S. 185–199
- Hall, Stuart** (1989a [1982]) Die strukturierte Vermittlung von Ereignissen. In: N. Rähzel (Hg.) Stuart Hall – Ausgewählte Schriften. Ideologie, Kultur, Medien, Neue Rechte, Rassismus. Hamburg / Berlin, S. 126–149
- Hall, Stuart** (1989b [1986]) Gramscis Erneuerung des Marxismus und ihre Bedeutung für die Erforschung von ›Rasse‹ und Ethnizität. In: N. Rähzel (Hg.) Stuart Hall – Ausgewählte Schriften. Ideologie, Kultur, Medien, Neue Rechte, Rassismus. Hamburg / Berlin, S. 56–91
- Hall, Stuart** (1996 [1986]) On Postmodernism and Articulation. An Interview with Stuart Hall, edited by Lawrence Grossberg. In: David Morley / K.H. Chen (Hrg.) Stuart Hall – Critical Dialogs in Cultural Studies. London / New York, S. 131–150
- Hall, Stuart** (1997) The Work of Representation. In: ders. Representation. Cultural Representation and Sygnifying Practices. London, S. 15–64
- Hall, Stuart** (1999a) Cultural Studies and its Theoretical Legacies. In: Simon During (Hg.) The Cultural Studies Reader. 2. Aufl., London / New York
- Hall, Stuart** (1999b [1980]) Cultural Studies. Zwei Paradigmen. In: Roger Bromley / Udo Göttlich / Carsten Winter (Hg.) Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg, 113–138
- Hansen-Löve, Aage A.** (1983) Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne. In: Wolf Schmid/ Wolf-Dieter Stempel (Hg.) Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien, S.291–360
- Haraway, Donna** (1998) The Persistence of Vision, in: Mirzoeff, Nicholas (Hg.) The Visual Culture Reader. London / New York, S. 192–198
- Hard, Gerhard** (1987) Bewußtseinsräume – Interpretationen zu geographischen Versuchen, regionales Bewußtsein zu erforschen. In: Geographische Zeitschriften. Jg. 75, Heft 3, S. 127–148
- Hard, Gerhard** (1973) Die Geographie – eine wissenschaftstheoretische Einführung, Berlin / New York
- Harley, J. Brian** (1988a) Silences and Secrecy: the Hidden Agenda of Cartography in Early Modern Europe. In: Imago Mundi, Vol. 40, S. 57–76
- Harley, J. Brian** (1988b) Maps, Knowledge and Power. In: Denis Cosgrove / Stephen Daniels (Hg.) The Iconography of Landscape. Cambridge, S. 277–311
- Harley, J. Brian** (1990a) Introduction. In: D. Buisseret (Hg.) From Sea Chart to Satellite Images. Interpreting North American History through Maps. Chicago / London, S.3–15
- Harley, J. Brian** (1990b) Maps and the Columbian Encounter, Milwaukee/Wisconsin

- Harley, J. Brian** (1992) Deconstructing the Map. In: Trevor J. Barnes / James S. Duncan (Hg.) *Writing Worlds. Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*. London / New York, S. 231–247
- Harten, Hans Christian** (1994) Transformation und Utopie des Raums in der Französischen Revolution. Von der Zerstörung der Königsstatuen zur republikanischen Idealstadt, Reihe Bauwelt-Fundamente Nr. 98, Braunschweig / Wiesbaden
- Hartley, John** (1992a) *Tele-ology. Studies in Television*. London / New York
- Hartley, John** (1992b) *The Politics of Pictures. The Creation of the Public in the Age of Popular Media*, London / New York
- Hartley, John** (1994) Discourse. In: Tim O'Sullivan / ders. / Danny Saunders / Martin Montgomery / John Fiske *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. London / New York, S. 92–95
- Hartley, John** (1999) *Uses of Television*. London / New York
- Haskell, Francis (1995) *Die Geschichte und ihre Bilder*. München
- Hayward, Philip** (1988) Echoes and Reflections. The Representation of Representations. In: ders. (Hg.) *Picture This: Media Representations of Visual Arts and Artists*. London
- Hediger, Vincent** (1999) Das vorläufige Gedächtnis des Films. Anmerkungen zu Morphologie und Wirkungsästhetik des Kinotrailers. In: Hans Krahl / Eckhard Pabst / Wolfgang Struck (Hg.) *FFK 11 – Dokumentation des 11. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Christian-Albrecht-Universität Kiel Oktober 1998*. Hamburg, S. 175–190
- Heidegger, Martin** (1993) *Sein und Zeit*, 17. Aufl., Tübingen
- Heinrichs, Heribert (1987) Die Ent-Fernung der Welt – Zur Problematik des Raumes in der massenmedialen Welt. In: Helmuth Köck (Hg.) *Mensch und Raum. Paul Schäfer zum 65. Geburtstag*. Hildesheim / New York, S. 77–84
- Hengevoss-Dürkopp, Kerstin** (1991) Jerusalem – Das Zentrum der Ebsdorf-Karte. In: Kugler, Hartmut / Michael, Eckhard (Hg.) *Ein Weltbild vor Columbus – die Ebsdorfer Weltkarte; interdisziplinäres Kolloquium 1988*. Weinheim, S. 205–222
- Hepp, Andreas / Winter, Rainer** (1997) (Hg.) *Kultur – Medien – Macht: Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen
- Hepp, Andreas** (1997) Das Lokale trifft das Globale: Fernsehaneignung als Vermittlungsprozeß zwischen Medien- und Alltagsdiskursen. In: ders. / R. Winter, S. 179–199
- Hepp, Andreas** (1999) *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*, Opladen
- Hickethier, Knut** (1995) Dispositiv Fernsehen – Skizze eines Modells. In: *montage/av 4/1/ 1995*, S.63–83
- Hickethier, Knut** (1997) »Bleiben Sie dran!« Programmverbindungen und Programm – Zum Entstehen einer Ästhetik des Übergangs im Fernsehen, in: ders./ Joan Bleicher (Hg.) *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*. Hamburg, S. 15–57
- Hickethier, Knut** (1998) Narrative Navigation durchs Weltgeschehen. Erzählstrukturen in Fernseh-nachrichten. In: Klaus Kamps / Miriam Meckel, S.185–202
- Hickethier, Knut / Bleicher, Joan** (1997) Fernsehdesign oder die Büchse der Pandora. Eine Einleitung. In: dies. (Hg.) *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*. Hamburg, S. 7–14

- Hickethier, Knut** (1998) Geschichte des deutschen Fernsehens. Unter Mitarbeit von Peter Hoff. Stuttgart/Weimar
- Hipfl, Brigitte** (1997) Inszenierung des Begehrens: Zur Rolle der Phantasie im Umgang mit Medien. In: A. Hepp / R. Winter, S. 143–155
- Hofbauer, Gottfried** (1998) Zeit und Raum in der Kartographie: Zur Semiotik geologischer Karten. In: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 20, Heft 1–2 (1998), Tübingen, S. 55–73
- Hoffmann, Kay** (1997) (Hg.) Trau – Schau – Wem: Digitalisierung und dokumentarische Form, Konstanz, Reihe: Close Up 9
- Hoffmann, Kay** (1997) Das dokumentarische Bild im Zeitalter der digitalen Manipulierbarkeit. In: ders., S. 13–28
- Hoppe-Sailer, Richard** (1997) Auf der Suche nach dem rechten Weg. Kartographie und die Wahrnehmung der Welt. In: Paolo Bianci / Sabine Folie (Hg.) Atlas Mapping. Künstler als Kartographen, Kartographie als Kultur. Ausstellungskatalog z. Ausstellung ›Atlas Mapping‹, Wien, S. 207–220
- Hörning, Karl H.** (1997) Kultur und soziale Praxis. Wege zu einer ›realistischen‹ Kulturanalyse. In: Hepp, Andreas / Winter, Rainer, S. 31–46
- Huffmann, Nikolas H.** (1996) You can't get Here from There: Reconstructioning the Relevancy of Design in Postmodernism. In: Clifford H. Wood (Hg.) Cartographic Design: theoretical and practical perspectives. Chichester
- Hurka, Herbert M.** (1997) Meteo. In: ders. Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers. Wien, S. 147–154
- Jansen, Angela** (1997) It's a wonderful colorful world. Without Recourse to its theoretical legacy. Pictorial Communication is Heading Towards as Visual Overkill. In: Scharfe, Wolfgang, S. 153–162
- Jantschek, Thomas** (1997) Bemerkungen zum Begriff des Sehen-als. In: Ralf Konersmann (Hg.) Kritik des Sehens. Leipzig, S. 299–319
- Joerges, Bernward / Braun, Ingo** (1994) Große technische Systeme – erzählt, gedeutet, modelliert. In: dies. (Hg.) Technik ohne Grenzen. Frankfurt/M., S. 7–49
- Johansson, Gunnar** (1986) Visuelle Bewegungswahrnehmung. In: Spektrum der Wissenschaft, Sonderheft: Wahrnehmung und visuelles System. Heidelberg: Spektrum der Wissenschaft, S. 168–177
- Johnson-Liard, Peter N.** (1980) Mental Models in Cognitive Science. In: Cognitive Science 4/1980, S. 71–115
- Johnson-Liard, Peter N.** (1983) Mental Models – Towards a Cognitive Science of Language, Inference and Consciousness, Cambridge / London / New York
- Johnson-Liard, Peter N.** (1984) Syllogistic Inference. In: Cognition 16, 1, 84, S. 1–61
- Jurga, Martin** (1997) Texte als mehrdeutige Manifestationen von Kultur: Konzepte von Polysemie und Offenheit in den Cultural Studies. In: Hepp, Andreas / Winter, Rainer, S. 127–142
- Klaus Kamps / Miriam Meckel** (Hg.) (1998) Fernsehnachrichten. Prozesse, Strukturen, Funktionen, Opladen
- Kamps, Klaus** (1998) Nachrichtengeographie. Themen, Strukturen, Darstellungen: ein Vergleich. In: ders. / Miriam Meckel, S. 275–294

- Kant, Imanuel** (1956 [1781]) Kritik der reinen Vernunft. In: W. Weischedel (Hg.) Werksausgabe Band III: Kritik der reinen Vernunft I. Frankfurt/M.
- Kessler, Frank (1998) Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: *montage/av* 7/2/1998, 63–78
- King, Michael D. / Herring, David D.** (2000) Diagnose aus dem All. In: *Spektrum der Wissenschaft*, 8/2000
- Kittler, Friedrich** (1993) *Draculas Vermächtnis*. Leipzig
- Klauser, Raimund** (1998) Immer schönes Wetter – zur Alltagsrelevanz von Wetterinformationen und deren Marginalisierung in modernen Medien. In: *Wehry*, S.129–142
- Kleinsteuber, Hans J. / Rossman, Torsten** (1994) Europa als Kommunikationsraum. Akteure, Strukturen und Konfliktpotentiale in der europäischen Medienpolitik, Opladen
- Kliege, Herma** (1991) Weltbild und Darstellungspraxis hochmittelalterlicher Weltkarten, Münster
- Klüter, H** (1987) Räumliche Orientierung als sozialgeographischer Grundbegriff. In: *Geographische Zeitschriften*, Jg. 75, Heft 3 /1987
- Knieper, Thomas** (1997) *Mass Media Maps: The Communication Theory Approach*. In: Scharfe, Wolfgang, S. 192–203
- Koppert, Hans J.** (1995) Visualisierung meteorologischer Daten für Fernsehanstalten: das Datensystem TriVis. In: *Promet*, 24 (1995), 4, S. 106–110
- Koschorke, Albrecht (1990) Die Geschichte des Horizonts. Grenzen und Grenzüberschreitungen in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt/M.
- Kosslyn, Stephen M / Pomerantz, James R.** (1992) Bildliche Vorstellungen, Propositionen und die Form interner Repräsentation. In: Dieter Münch (Hg.): *Kognitionswissenschaft: Grundlagen, Probleme, Perspektiven*. Frankfurt/M., S. 253–289
- Kretschmer, Ingrid** (1995) Zur Entwicklung theamtischer Atlanten im 19. und 20. Jahrhundert. In: *Wolff*; S.162–170
- Kriest, Ulrich** (1998) Gespenstergeschichten von Texten, die Texte umstellen. *New Historicism und Filmgeschichtsschreibung*. In: *montage/av* 5/1/1996, 89–118
- Krotz, Friedrich** (1995) Fernsehrezeption kultursoziologisch betrachtet. Der Beitrag der Cultural Studies zur Konzeption und Erforschung des Mediengebrauchs. In: *Soziale Welt* 46/3, S. 245–265
- Krotz, Friedrich** (1997) Das Wohnzimmer als unsicherer Ort. Aufzeichnungehn zu den ›Aufzeichnungen‹. In: *montage/av* 6/1/1997, S.97–104
- Krüger, Udo Michael** (1998) Zwischen Konkurrenz und Konvergenz. Fernschnachrichten öffentlich-rechtlicher und privater Rundfunkanbieter. In: Klaus Kamps / Miriam Meckel, S.65–84
- Kruse, Lenelis** (1974) *Räumliche Umwelt. Die Phänomenologie des räumlichen Verhaltens als Beitrag zu einer psychologischen Umwelttheorie*, Berlin / New York
- Kruse, Peter / Stadler, Michael** (1994) Der psychische Apparat des Menschen. In: Klaus Merten / Siegfried J. Schmidt / Siegfried Weischenberg (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen, S.20–42

- Kübler, Hans-Dieter** (1979) Die Aura des Wahren oder die Wirklichkeit der Fernsehnachrichten. In: Helmut Kreuzer / Karl Prümml (Hg.) *Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*. Stuttgart, S.249–289
- Kuipers, Benjamin** (1982) ›The Map-In-The-Head‹ Metaphor. In: *Environment and Behaviour* 14 (1982), Nr. 2, S.202–220
- Kumler, Mark P. / Buttenfield, Barbara P.** (1996) Gender Differences in Map Reading Abilities: What do We Know? What Can We Do?. In: Clifford H. Wood (Hg.) *Cartographic Design: theoretical and practical Perspectives*. Chichester, 125–137
- Kupçik, Ivan** (1992) Alte Landkarten. Von der Antike bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Hanau/M.
- Lacoste, Yves** (1990) *Geographie und politisches Handeln – Perspektiven einer neuen Geopolitik*. Berlin
- Lamb, H.H.** (1994) *Klima und Kulturgeschichte. Der Einfluss des Wetters auf den Gang der Geschichte*. Reinbeck b. Hamburg
- Lax, Sigurd F.** (1998) ›Heterotopie‹ aus Sicht der Biologie und Humanmedizin. In: *Other Spaces: the Affair of Heterotopia. Dokumente zur Architektur* 10, S. 114–123
- Leroi-Gurhan, André** (1988) *Hand und Wort: die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt/M.
- Lévi-Strauss, Claude** (1980 [1977]) Vorwort. In: *Identität: ein interdisziplinäres Seminar unter der Leitung von Claude Lévi-Strauss*. Hrg. v. Jean-Marie Benoist, Stuttgart: Klett-Cotta, S. 7–10
- Lindgren, Uta** (1995) Frühformen von Atlanten. In: Hans Wolff, S. 15–29
- Link, Jürgen** (1998) Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, 2. Aufl., Opladen
- Ludes, Peter** (1994) Vom neuen Stichwortgeber zum überforderten Welterklärer und Synchronregisseur: Nachrichtensendungen. In: ders. / Heidemarie Schumacher / Peter Zimmermann (Hg.) *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Band 3: Informations- und Dokumentations-sendungen*. München, S. 17–80
- Lurija, Alexander R.** (1991) Kleines Portrait eines großen Gedächtnisses. In: ders. *Der Mann, dessen Welt in Scherben ging – zwei neurologische Geschichten*. Reinbeck b. Hamburg, S.147–249
- Lynch, Kevin** (1965) *Das Bild der Stadt, Berlin / Frankfurt/M.*
- MacArthur, John R.** (1993) *Die Schlacht der Lügen – wie die USA den Golfkrieg verkauften*, München
- MacEachren, Alan M.** (1995) *How Maps Work. Representation, Visualization, and Design*, New York / London
- Manovich, Lev** (1995) Die Paradoxien der Digitalen Fotografie. In: Hubertus v. Amelunxen et al. (Hrg.) *Fotografie nach der Fotografie. Projekt des Siemens Kulturprogrammes*. Dresden / Basel, S. 58–66
- Maulko, Rüdiger** (1997) Vom einfachen Kürzel zum stilisierten Gütesiegel – Wie Senderkennspots auf PRO SIEBEN ›Marke machen‹. In: Knut Hicketier / Joan Bleicher (Hg.) *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*. Hamburg, S. 155–186
- McLuhan, Marshall** (1992 [1962]) *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf / Wien / New York / Moskau
- McLuhan, Marshall** (1995 [1962]) *Die Gutenberg–Galaxie: Das Ende des Buchzeitalters*, Bonn / Paris / Reading, Mass.

- Meckel, Miriam** (1994) Fernsehen ohne Grenzen? Europas Fernsehen zwischen Integration und Segmentierung, Opladen
- Meckel, Miriam** (1998a) Internationales als Restgröße? Strukturen der Auslandsberichterstattung im Fernsehen. In: Klaus Kamps / dies., S.257–274
- Meckel, Miriam** (1998b) Nachrichten aus Cyburbia. Virtualisierung und Hybridisierung des Fernsehens. In: Klaus Kamps / dies., S.203–212
- Meckel, Miriam / Kamps, Klaus** (1998) Fernschnachrichten – Entwicklungen in Forschung und Praxis. In: ders. / dies., S.11–32
- Medick, Hans** (1995) Grenzziehung und die Herstellung des politisch-sozialen Raumes. Zur Begriffsgeschichte der Grenze in der frühen Neuzeit. In: R. Faber / B. Naumann (Hg.) Literatur der Grenze – Theorie der Grenze. Würzburg, S. 211–225
- Metz, Christian** (1994 [1975]) Der fiktionale Film und sein Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung. In: Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen. Hrg. von Magarete Mitscherlich, Jg.48, Heft 11, S.1004–1046
- Meyrowitz, Joshua** (1990 [1985]) Überall und nirgends dabei: die Fernsehgesellschaft (Bd.1), Weinheim / Basel
- Mikunda, Christian (1986) Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. München
- Milgram, Stanley** (1973) Introduction. In: William H. Ittelson (Hg.) Environment and Cognition. New York / London, S. 21–29
- Mirzoeff, Nicholas** (1998) What is Visual Culture?. In: ders. (Hg.) The Visual Culture Reader. London / New York, S. 3–13
- Mitchell, W.J. Thomas** (1994) Repräsentation. In: Christian L. Hart Nibbrig (Hg.) Was heißt ›Darstellen‹? Frankfurt/M., S. 17–33
- Mohr, Howard** (1971) TV Weather Programms. In: Journal of Popular Culture 4/1971, S.628–633
- Mohr, Tillmann** (1991) Aufgabe und Informationsvermittlung von Wetterdiensten. In: Wehry / Becker-Flügel, S. 26–36
- Monmonier, Mark** (1989) Maps with the News. The Development of American Journalistic Cartography, Chicago
- Monmonier, Mark** (1995) Foreword. In: Michael P. Peterson Interactive and Animated Cartography. New Jersey, ix–xi
- Montello, Daniel R.** (1998) Kartenverstehen: Die Sicht der Kognitionspsychologie. In: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 20, Heft1-2 (1998), Tübingen, S.91–104
- Morley, David** (1980) The ›Nationwide‹ Audience. Structure and Decoding, London
- Morley, David** (1997a) Where the Global Meets the Local: Aufzeichnungen aus dem Wohnzimmer. In: montage/av 6/1/1997, S.5–35
- Morley, David** (1997b) Radikale Verpflichtung zur Interdisziplinarität. Ein Gespräch über Cultural Studies. In: montage/av 6/1/1997, S.36–66
- Morley, David / Robins, Kevin** (1995) Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries. London / New York

- Muehrcke, Philip C.** (1974) Map Reading and Abuse. In: *The Journal of Geography*, Chicago Ill., vol. 73, No.5 / Mai 1974, S.11–23
- Muehrcke, Phillip C.** (1978) Map Use – Reading, Analysis, and Interpretation. Madison
Müllender, Bernd / Nöllenheidt, Achim (1998) (Hg.) Am Fuß der Blauen Berge. Die Flimmerkiste in den
60er Jahren, Frankfurt/M.
- Müller, Eggo / Wulff, Hans J.** (1997) Aktiv ist gut: Anmerkungen zu einigen empirischen Verkürzungen der British Cultural Studies. In: Hepp, Andreas / Winter, Rainer, S. 171–176
- Müller, Jürgen E.** (1994) Intermedialität und Medienwissenschaften. Thesen zum State of the Art. In: *montage/av* 3/2/1994, S.119–138
- Müller-Funk, Wolfgang** (2002) Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. New York / Wien
- Münkler, Herfried** (1994) Politische Bilder, politische Metaphern, Frankfurt/M
- Münster, Sebastian** (1965 [1536]) *Mappa Evroepae*, Faksimile der Originalausgabe von Christian Egenloff; Hrg. v. Klaus Stopp, Wiesbaden
- Münsterberg, Hugo** (1970 [1916]) *Film – A Psychological Study*, New York
- Müßig, P.** (1991) Perpektiven und 3D-Darstellungen. In: Bähr, Hans-Peter / Vögtle, Thomas (Hg.) *Digitale Bildverarbeitung: Anwendung in Photogrammetrie, Kartographie und Fernerkundung*. Karlsruhe
- Naficy, Hamid** (1999) The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles, in: Simon Duri-
ng (Hg.) *The Cultural Studies Reader*. 2. Aufl., London / New York, S.537–565
- Niedeck, Inge** (1998) Stellenwert und Entwicklung des Wetterberichts im Fernsehen. In: Wehry,
S.135–128
- Niggemeier, Stefan** (1995) Der Trickfilm in den Nachrichten. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr.181,
8/8/1995
- Nohr, Rolf F.** (1999) Die Karte im Fernsehen: Reflexionen über Mental Maps und polyseme Texte. In:
Hans KraH / Eckhard Pabst / Wolfgang Struck (Hg.) *FFK 11 – Dokumentation des 11. Film- und Fernsehwis-
senschaftlichen Kolloquiums an der Christian-Albrecht-Universität Kiel Oktober 1998*. Hamburg, S.254–
267
- Nohr, Rolf F.** (2000) Imaginäre Landschaften. Der Blick in den Raum, digitale Flüge und Wetterkar-
ten. In: Anton Holzer / Wieland Elfferding (Hg.) *Ist es hier schön: Landschaft nach der ökologischen Krise*.
Wien, S. 79–108
- Nohr, Rolf F.** (2002) Karten im Fernsehen: Die Produktion von Positionierung. Dissertationsschrift im
Fachbereich Philologie, <http://www.brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/NohrRolfF/>
- Norman, Donald A.** (1983) Some Observations on Mental Models. In: D. Gentner / A.I. Stevens (Hg.)
Mental Models. Hillsdale / London, S. 7–14
- Nyergers, Timothy L.** (1993) How do People use Geographical Information Systems?. In: David Me-
dyckj-Scott / Hilary M. Hearnshaw (Hg.) *Human Factor in Geographical Information Systems*. London/
Florida, S.37–50
- Ochsner, Beate / Hoffmann, Stefan** (2000) Zum Phänomen der vermittelnden Trennung in
der digitalen Fotografie. Das »kritische« Potential einer Medienbegriffsvariante. In: *medienwissenschaft*
4/2000, 408–419

- Ohler, Peter** (1994a) Zur kognitiven Modellierung von Aspekten des Spannungserlebens bei der Filmrezeption. In: *montage/av* 3/1/1994, S.133–141
- Ohler, Peter** (1994b) Kognitive Filmpsychologie: Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme, Münster
- Otten, Harry** (1991) Tätigkeitsschwerpunkte einer privaten Wetterberatungsfirma. In: *Wehry / Becker-Flügel*, S. 45–49
- Paech, Joachim** (1998) Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Jörg Helbig (Hg.) *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin, S. 14–30
- Panofsky, Erwin** (1974 [1924]) Die Perspektive als ›symbolische Form‹. In: *ders. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hg. von H. Oberer / E. Verheyen, Berlin, S.99–167
- Parr, Rolf** (1998) ›Gürtel enger Schnallen‹. Ein Kollektivsymbol der neuen deutschen Normalität. In: *kultuRRévolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie*, Nr. 37
- Pavlik, Jan** (1997) Weather Presentation in Czech Republic. In: *Scharfe, Wolfgang*, S. 108–110
- Pellens, Karl** (1986) Historische Karten im Unterricht. In: *Uwe Uffelmann (Hg.) Didaktik der Geschichte*. Villingen-Schwenningen, S. 260–275
- Peterson, Michael P.** (1987) The Mental Image in Cartographic Communication. In: *The Cartographic Journal*, Vol. 24, Juni 1987, S. 35–41
- Peterson, Michael P.** (1995) *Interactive and Animated Cartography*. New Jersey
- Plumpe, Gerhard / Klammer, Clemens** (1980) Wissen ist Macht. Über die theoretischen Arbeiten Michel Foucaults. In: *Philosophische Rundschau*, 27,2-3, S. 185–218
- Pörksen, Uwe** (1997) *Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype*. Stuttgart
- Pöllig, Herman** (1987) Airport Art. In: *Ausstellungshalbband Exotische Welten – Europäische Phantasien: Airport Art. Das exotische Souvenir*. Stuttgart, S. 8–13
- Poster, Mark** (1992) The Question of Agency: Michel de Certeau and the History of Consumerism. In: *Diacritics* 22/2, S. 94–107
- Pozsagi, Mathias** (1999) Topographie des Authentischen. Körperbilder in Anatomie und Literatur. In: *Julika Funk / Cornelia Brück (Hg.) Körper-Konzepte*. Tübingen, S. 165–190
- Rath, Rainer** (1968) ›Unvollständige Sätze‹ im heutigen Deutsch – Eine Studie zur Sprache des Wetterberichts. In: *ders. / A. Brandstetter Zur Syntax des Wetterberichts und des Telegramms*. Mannheim, S. 9–22
- Reck, Hans Ulrich** (1997) Entgrenzung und Vermischung: Hybridkultur als Kunst der Philosophie. In: *Irmela Schneider / Christian W. Thomson (Hg.) Hybridkultur. Medien – Netze – Künste*. Köln.
- Redtenbacher, Caludia** (1996) Kognitive Karten im Spielfilm. In: *Peter Vitouch/ Hans-Jörg Tinchon*, S. 15–72
- Regan, David / Berverly, Kenneth / Cynander, Max** (1989) Die Wahrnehmung von Bewegung im Raum, in: *Spektrum der Wissenschaft, Sonderheft: Wahrnehmung und visuelles System*. Heidelberg, S. 90–103
- Rehkämper, Klaus** (1995) Brennt im Kopf ein Licht? – Die Debatte um Mentale Bilder. In: *Dencker, Klaus Peter (Hg.) Interface 2: Weltbilder – Bilderwelten: computergestützte Visionen*. Hamburg, S. 76–85

- Reitinger, Franz** (1996) Die Konstruktion anderer Welten. In: Brigitte Felderer (Hg.) Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert. Wien / New York, S. 145–166
- Richter, Gerhard** (1997) Warum braucht die Zeitung die Karte?. In: Scharfe, Wolfgang, S. 150–152
- Robinson, Arthur H.** (1997) The President's Globe. In: *Imago Mundi*, Vol. 49, S. 143–152
- Robinson, Arthur H. / Petchenik, Barbara B.** (1976) *The Nature of Maps. Essays towards Understanding Maps and Mapping*, Chicago / London
- Rogoff, Irit** (1992) Terra Infirma – Geographies and Identities. In: *Camera Austria* 42/1992, S. 70–81
- Rogoff, Irit** (1996) Die Anderen der Anderen: Spectatorship und Differenz. In: Jörg Huber/ Alois Martin Müller (Hg.) *Die Wiederkehr des Anderen. Interventionen 5*. Museum für Gestaltung Zürich. Basel / Frankfurt/M., S. 63–82
- Rogoff, Irit** (1998) Studying Visual Culture. In: Mirzoeff, Nicholas (Hg.) *The Visual Culture Reader*. London / New York, S. 14–26
- Rössler, Mechthild** (1990) Vorwort. In: Lacoste, Yves, S. 7–11
- Rössler, Mechthild** (1987) Die Institutionalisierung einer neuen Wissenschaft: im Nationalsozialismus: Raumforschung und Raumordnung 1935 – 1945. In: *Geographische Zeitschriften* 75/1987, S. 177–194
- Rötzer, Florian** (1991) Mediales und Digitales. Zerstreute Bemerkungen und Hinweise eines irri-
tierten informationsverarbeitenden Systems. In: ders. (Hg.) *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt /M.
- Rummelhart, David E.** (1980) Schemata: The building Blocks of Cognition. In: R.J.Spiro, B.C.Bruce, W.F.Brewer (Hg.) *Theoretical Issues in Reading Comprehension*. Hillsdale, New York, S. 33–58
- Rusch, Gebhard** (1992) Erinnerung aus der Gegenwart. In: S.J.Schmidt (Hg.) *Gedächtnis – Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt/M., S. 267–292
- Sachs, Wolfgang** (1994) Satellitenblick. Die Ikone vom blauen Planeten und ihre Folgen für die Wissenschaft. In: Braun, Ingo / Joerges, Bernwald (Hg.) *Technik ohne Grenzen*. Frankfurt/M., S. 305–327
- Said, Edward** (1981) *Orientalismus*, 5. Aufl., Frankfurt/M.
- Salomon, Gavriel** (1979) *Interaction of Media, Cognition, and Learning*, San Francisco
- Salomon, Gavriel** (1981) *Communication and Education – Social and Psychological Interactions*, Beverly Hills / London
- Salomon, Gavriel** (1976) Cognitive Skill Learnings across cultures. In: *Journal of Communication* 26, S. 138–145
- Sassen, Saskia** (1997) *Metropolen des Weltmarkts. Die neue Rolle der Global Cities*, Frankfurt/M. / New York
- Saussure, Ferdinand de** (1991 [1967]) Grundfragen der allgemeinen Sprachtheorie. In: Rolf Günter Renner (Hg.): *Denken, das die Welt veränderte. Schlüsseltexte der europäischen Geistes- und Wissenschaftsgeschichte*. Bd. 2: Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Freiburg / Basel / Wien
- Scharfe, Martin** (1996) Die Nervosität des Autofahrers. In: Richard von Dülmen (Hrg.) *Körper-Geschichten. Studien zur historischen Kulturforschung*. Band V, Frankfurt/M., S. 200–222
- Scharfe, Wolfgang** (1991) Probleme der Kartographischen Darstellung von Wetterinformationen. In: Wehry, S. 107–120

- Scharfe, Wolfgang** (1993) Newspaper maps in Germany. In: Peter Medenburg (Hg.) Proceedings 16th International Cartographic Conference Cologne. Bielefeld, S. 255–264
- Scharfe, Wolfgang** (Hg.) (1997) International Conference of Mass Media Maps, Berliner Geowissenschaftliche Abhandlungen, Reihe C, Band 16, FU Berlin
- Scharfe, Wolfgang** (1997) The Development of Consciousness in Cartography of Mass Media. In: ders., S. 1–21
- Scharfe, Wolfgang** (1998) Wetter in der Tagespresse. In: Wehry, S. 81–96
- Schatz, Heribert** (1994) Rundfunkentwicklung im dualen System: die Konvergenzhypothese. In: Otfried Jarren (Hg.) Politische Kommunikation in Hörfunk und Fernsehen. Elektronische Medien in der Bundesrepublik Deutschland. Opladen, S. 67–80
- Scheler, Max** (1991) Die Stellung des Menschen im Kosmos, 12. Aufl., Bonn.
- Schivelbusch, Wolfgang** (1977): Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. München
- Schmaucks, Dagmar** (1996) Multimediale Informationsrepräsentation am Beispiel von Wetterberichten. Eine semiotische Analyse. St. Augustin
- Schmaucks, Dagmar** (1998a) Landkarten als synoptisches Medium. In: Zeitschrift für Semiotik, Band 20, Heft 1-2 (1998), Tübingen, S.7–24
- Schmaucks, Dagmar** (1998b) Wetter- und Klimametaphern. In: Wehry, S. 43–49
- Schmidt, Siegfried J.** (1995) Bildgedächtnis: Fragen über Fragen. In: Dencker, Klaus Peter (Hg.) Interface 2: Weltbilder – Bilderwelten: computergestützte Visionen. Hamburg, S. 70–75
- Schneider, Irmela** (1997) Von der Vielsprachlichkeit zur Kunst der Hybridität – Diskurse des Hybriden. In: dies. / Christian W. Thomson (Hg.) Hybridkultur. Medien – Netze – Künste. Köln, S.13–66
- Schöller, Peter** (1975) Wege und Irrwege der politischen Geographie und Geopolitik. In: Erdkunde. Archiv für wissenschaftliche Geographie, Band XI, Heft 1/4, S. 1–20
- Schöller, Peter** (1989) Geopolitische Versuchen bei der Interpretation der Beziehung zwischen Raum und Geschichte. Eine Kritische Bilanz der Konzeptionen und Theorien seit Friedrich Ratzel. In: D. Dencke / K. Fahn (Hg.) Geographie in der Geschichte. Stuttgart, S. 73–88
- Scholz, Oliver R.** (1991) Bild, Darstellung, Zeichen: philosophische Theorien bildhafter Darstellung, Freiburg / München
- Schröder, Eberhard** (1988) Kartenentwürfe der Erde. Kartografische Abbildungsverfahren aus mathematischer und historischer Sicht, Leipzig
- Schröter, Jens** (1998) Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: montage/av 7/2/1998, S. 129–154
- Sedgwick, Eve Kosofsky** (1999) Axiomatic. In: Simon During (Hg.) The Cultural Studies Reader. 2. Aufl., London/ New York, S.320–339
- Sennett, Richard** (1997) Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation, Frankfurt/M.
- Settekorn, Wolfgang** (1998) Karte, Weltansicht, Weltanschauung. Zu kognitiven Grundlagen von Wetterkarten und ihren Konsequenzen, unveröff. Manuskript, Univ. Hamburg

- Shannon, Claude / Weaver, Warren** (1949) *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana
- Shohat, Ella / Stam, Robert** (1998) *Narrativizing Visual Culture. Towards a polycentric Aesthetic*. In: Mirzoeff, Nicholas (Hg.) *The Visual Culture Reader*. London / New York, S. 27–47
- Silverstone, Roger** (1989) *Let us return to the Murmuring of Everyday Practices: Television and Everyday Life*. In: *Theory, Culture and Society* 6, S. 77–94
- Simmel, Georg** (1983 [1908]) *Soziologie. Untersuchungen über die Form der Vergesellschaftung*, Berlin
- Smith, Neil** (1996) *The Production of Natur*. In: G.Robertson (Hg.) *FuturNatural: Nature, Science, Culture*. London / New York
- Soja, Edward W.** (1989) *Postmodern Geographies – The Reassertation of Space in Critical Social Theory*. London / New York
- Soja, Edward W.** (1999) *History, geography, modernity*. In: Simon During (Hg.) *The Cultural Studies Reader*. London / New York, S.113–125
- Souriau, Etienne** (1997) *Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie*. In: *montage/av* 6/2/1997, 140–157
- Spangenberg, Peter** (1991) *Mediale Kopplung und die Konstruktivität des Bewußtseins*. In: Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.) *Paradoxien, Dissonanzen und Zusammenbrüche – Situationen offener Epistemologien*. Frankfurt/M., S. 791–808
- Spangenberg, Peter M.** (1997) *...and my eyes are only hologramms. Fernsehen operativer Kontingenz in hybriden Medien*. In: Irmela Schneider / Christian W. Thomson (Hg.) *Hybridkultur. Medien – Netze – Künste*. Köln, S.141–157
- Sperling, Walter** (1980) *Das Problem: Geographie in der Krise*. In: Birkenhauer, J. / ders. (Hg.) *Länderkunde – regionale Geographie*. München, S.5–40
- Staab, Joachim Friedrich** (1998) *Faktoren aktueller Berichterstattung. Die Nachrichtenwerttheorie und ihre Anwendung auf das Fernsehen*. In: Klaus Kamps / Miriam Meckel, S. 49–64
- Stachowiak, Herbert** (1973) *Allgemeine Modelltheorie*, Wien / New York
- Stani-Fertl, Roman** (1997) *Geographic Names and Mass Media Maps. How to find the correct spelling for a geographical Entity*. In: Scharfe, Wolfgang, S. 173–178
- Stauff, Markus** (1996) *Fernsehzuschauer in Position und Aktion. Bedeutungsproduktion und Diskursbegriff bei den ›cultural studies‹*, unveröff. Magisterarbeit, Bochum: Ruhr-Universität
- Stea, David** (1969) *The Measurement of Mental Maps: An experimental Modell for Studying Conceptual Spaces*. In: R.R. Cox / R.G. Gollledge (Hg.) *Behavioural Problems in Geography – A Symposium*. Evanston
- Stevens, Albert L. / Gentner, Dedre** (1983) *Introduction*. In: dies. *Mental Models*. Hillsdale / London, S.1–6
- Stevens, Albert.L. / Collins, A.** (1980) *Multiple conceptual Models of a Complexe System*. In: R.E. Snow, P.Federico, W.E.Montague (Hg.) *Aptitude, Learning, and Instruction*.Vol.2, Hilsdale / New York, S. 177–198

- Süle, Gisela** (1994) Das unendliche Gedächtnis? Bestandssicherung und Materialpräsentation. In: Arbeitshefte Bildschirmmedien, Heft No. 43, 1994, S.41–48
- Tavel, Hans Christoph von** (1988) Lebensstoß und Todeshauch. Kunst und Museum. Bern
- Tergan, S.O.** (1986) Strukturen der Wissensrepräsentation. Grundlagen qualitativer Wissensdiagnostik, Wiebaden
- Thiele, Rüdiger** (1995) Kosmographie als universale Wissenschaft – Zum Werke Gerhard Mercators. In: Katalog zur Ausstellung Gerhard Mercator – Europa und die Welt. Kultur- und Stadthistorisches Museum Duisburg, S. 15–36
- Titzmann, Michael** (1988) Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation. In: Wolfgang Harms (Hg.) Text und Bild, Bild und Text – DFG-Symposion 1988. Stuttgart, S. 368–384
- Tolman, Edward C.** (1973 [1948]) Cognitive Maps in Rats and Men. In: Roger M. Downs / David Stea (Hg.) Image and Environment – Cognitive Mapping and Spatial Behaviour. Chicago, S. 27–50
- Trapp, Wilhelm** (1997) Disneydeutschland. Eine Show im Freizeitpark, unveröff. Manuskript, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Tromnau, Gernot** (1994) Ein Nachruf – Gerhard Mercator zum 400. Todestag. In: Katalog zur Ausstellung Gerhard Mercator – Europa und die Welt. Kultur- und Stadthistorisches Museum Duisburg, S. 11–14
- Turk, Andrew** (1993) The Relevance of Human Factors to Geographical Information Systems. In: David Medycky-Scott / Hilary M. Hearnshaw (Hg.) Human Factor in Geographical Information Systems. London / Florida, S.15–32
- Virilio, Paul** (1980) Geschwindigkeit und Politik. Berlin
- Virilio, Paul** (1989) Krieg und Kino – Logistik der Wahrnehmung. 2.Aufl., Frankfurt/M.
- Virilio, Paul** (1993) Krieg und Fernsehen, München
- Vitouch, Peter / Tinchon, Hans-Jörg** (1996) (Hg.) Cognitive Maps und Medien. Formen mentaler Repräsentation bei der Wahrnehmung. Frankfurt/M. u.a.
- von Wilpert, Gero** (1989 [1959]) Sachwörterbuch der Literatur. 7. Aufl., Stuttgart
- Vujakovic, Peter** (1992) Mapping Europe's Myths. In: Geographical Magazine 64/9;1992, S. 15–17
- Wahlefeld, Günter** (1999) Erdsichten. In: Ulrich Borsdorf (Hg.) Sonne, Mond und Strene. Kultur und Natur der Energie. Katalog zur Ausstellung auf der Kokerei Zollverein in Essen. Bottrop/Essen, S.120–131
- Warnke, Martin** (1998) »Et mundus, hoc est homo«. Von einer sehr alten, nun wieder virtuellen Weltkarte. In: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 20, Heft1-2 (1998), Tübingen, S.119–132
- Wehry, Werner** (1998)(Hg.) Wetterinformationen für die Öffentlichkeit – aber wie? Berlin
- Wehry, Werner / Becker-Flügel, Norbert** (1991) (Hg.) Wetterinformation für jedermann – aber wie? Berlin
- Weibel, Peter** (1987) Die Beschleunigung der Bilder in der Chronokratie. Bern
- Weibel, Peter** (1995) Die Welt der virtuellen Bilder. Zur Konstruktion kontextgesteuerter Ereigniswelten, in: Dencker, Klaus Peter (Hg.) Interface 2: Weltbilder – Bilderwelten: computergestützte Visionen. Hamburg, S. 32–47
- Weichhart, Peter** (1990) Raumbezogene Identität: Bausteine zu einer Theorie räumlich-sozialer Kognition und Identifikation. Stuttgart

- Weidenmann, Bernd** (1988) Psychische Prozesse beim Verstehen von Bildern. Bern / Stuttgart / Toronto
- Welsch, Wolfgang** (1991) Unsere postmoderne Moderne. 3. Aufl., Weinheim
- Welsch, Wolfgang** (1997) Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen. In: Irme-la Schneider / Christian W. Thomson (Hg.) Hybridkultur. Medien – Netze – Künste. Köln, S. 67–90
- Wendorff, Rudolf** (1980) Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewußtseins in Europa. Opladen
- Wenzel, Caro** (1995) Wo ist die erste Reihe? Alle Sender setzen mittlerweile massiv auf Image-Trailer. In: die tageszeitung, 15/3/95, S. 16
- Weschler, Lawrence** (1995) Mr. Wilsons Wunderkammer. Von aufgespießten Ameisen, gehörnten Menschen und anderen Wundern der jurassischen Technik, München / Wien
- White, Hayden** (1978) Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. Baltimore
- White, Hayden** (1987) The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore
- Wijnen, Willem** (1997) The Netherlands: 20 Years of Research an Newspaper Maps. In: Scharfe, Wolfgang, S. 179–186
- Williams, Raymond** (1975) Programming: distribution and flow. In: ders. Television. Technology and central Form. London, S. 78–118
- Winkler, Hartmut** (1992a) Das Ende der Bilder? Das Leitmedium Fernsehen zeigt Zeichen der Ermüdung. In: Knut Hickethier / Irmela Schneider (Hg.) Fernsehtheorien. Dokumentation der GFF-Tagung 1990. Schriften der GFF 4, Berlin, S. 228–235
- Winkler, Hartmut** (1992b) Der filmische Raum und sein Zuschauer. ›Apparatus‹ – Semantik – Ideologie. Heidelberg
- Winkler, Hartmut** (1997) Docuverse. Zur Medientheorie der Computer. München
- Winkler, Hartmut** (1999) Jenseits der Medien. Über den Charme der stummen Praxen und einen verdeckten Wahrheitsdiskurs. In: Hebecker, Eike / Stauff, Markus u.a. (Hrg.) Neue Medienumwelten: zwischen Regulierungsprozessen und alltäglicher Aneignung. Frankfurt/M. / New York, S. 44–61
- Winnicott, D.W.** (1982) Playing and Reality. New York
- Winston, Brian** (1997) Die Digitalisierung und das Dokumentarische. In: Kay Hoffmann, S. 47–58
- Winter, Rainer** (1995) Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß. München
- Winter, Rainer** (1997) Cultural Studies und Globalisierung. Anmerkungen zu Morleys ›Aufzeichnungen‹. In: montage/av 6/1/1997, S. 83–88
- Winterhoff-Spurk, Peter** (1986) Fernsehen. Psychologische Befunde zur Medienwirkung, Bern / Stuttgart / Toronto
- Winterhoff-Spurk, Peter** (1989) Fernsehen und Weltwissen. Der Einfluß von Medien auf Zeit-, Raum-, und Personenschemata. Opladen
- Wittwen, Andreas** (1995) Infotainment. Fernsehnachrichten zwischen Information und Unterhaltung, Berlin u.a.
- Wolf, Fritz** (1997) Digitale Phantome. Die Entwicklung der computergenerierten Bilder. In: Agenda 31, S. 10–13

- Wolff, Hans** (1995) (Hg.) Vierhundert Jahre Mercator – Vierhundert Jahre Atlas: ›Die ganze Geschichte der Welt zwischen zwei Buchdeckeln‹. Eine Geschichte der Atlanten. München
- Wolff, Hans** (1995) Einführung. In: ders., S. 1–12
- Wood, Denis** (1992) The Power of Maps. New York
- Wulff, Hans J.** (1990) Experimente zum Kulsehov-Effekt. Ein Bericht. In: G. Schumm / ders. (Hg.) Film und Psychologie I. Kognition – Rezeption – Perzeption. Münster, S. 13–40
- Wulff, Hans J.** (1995) Flow. Kaleidoskopische Formationen des Fern-Sehens. In: montage/av 4/2/1995, S.21–39
- Wulff, Hans J.** (1998) Kommunikative Formatierung am Beispiel von Wetterkarten. In: Wehry, S. 33–42
- Wullenkord, G. (1990) ›heute‹ 1963 – 1973. Entwicklung einer Nachrichtensendung, unveröff. Diplomarbeit, FH Dortmund
- Zahn, Ulf / Kleinschmidt, Verena** (1995) Der Schulatlas seit dem 16. Jahrhundert. In: Hans Wolff, S.141–154
- Zielinski, Siegfried** (1989) Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Reinbeck b. Hamburg
- Zielinsky, Wilbur** (1973) The first and last Frontier of Communication: The Map as a Mystery. In: SLA Bulletin, Geography and Map Division, No. 94 (12/1973), S.2–9

Karten, Topographien, Bilder des blauen Planeten oder Raumflüge durchziehen das Fernsehen. Nicht nur in den Nachrichten und Wetterberichten, auch auf der Ebene von Senderlogos, Trailern oder Werbung argumentiert das Fernsehprogramm mit Raumbildern. Die Kartenformen erscheinen einmal als dominante Setzungen und Markierungen, einmal als Marginalien und Fussnoten, sie erscheinen als Texte und Bilder. Wie entfalten Elemente dieses visuellen Kanons ihre Bedeutung? Wie interagieren die beiden Mediensysteme, nämlich die Kartographie als kulturelle Praxis und das Fernsehen als Leitmedium miteinander? Und vor allem: wie produzieren Karten im Fernsehen Positionierung?