

Autor: Hickethier, Knut.

Titel: Simulation oder Programmfluß - Theorieaspekte des Programmfernsehens.

Quelle: Stephan Abarbanell/Claudia Cippitelli/Dietrich Neuhaus (Hrsg.): Fernsehen verstehen. (Arnoldshainer Texte, Bd. 76). Frankfurt a. M. 1993. S. 101-125.

Verlag: Haag und Herchen Verlag.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Knut Hickethier

Simulation oder Programmfluß – Theorieaspekte des Programmfernsehens

Mit dem Golfkrieg kollabierten einige neuere Medientheorien. Sie brachen in dem Augenblick in sich zusammen, in dem sie sich gerade zu beweisen schienen. Daß die Wirklichkeit sich in der Simulation televisionärer Welten auflöse, daß die Realität hinter den Fernsehbildern verschwinde, die uns umstellten, daß wir mit der "Zeitmaschine" Fernsehen alle Begrenzungen des Raums überwänden, im Geschwindigkeitsrausch der Techniken die Menschen ihres Hier und Jetzt beraubt würden - was sich so suggestiv unter dem Eindruck der Fernsehberichterstattung und in der Kriegsanspannung jener Tage übermächtig aufdrängte und die Visionen postmoderner Medientheoretiker zu beweisen schien, erwies sich schließlich als bloße Inszenierungstechnik der Medien, als ein historisch datierbares Phänomen massenmedialer Kommunikation.

I. Beschleunigung, Raumverlust, Realitätsverdrängung

Stimuliert wurde die Mediendiskussion der achtziger Jahre durch eine Reihe von Phänomenen, aus denen einige Annahmen abgeleitet werden:

Erstens:

Die Beschleunigung der Bildübermittlung durch den weltumspannenden Aufbau von Satellitennetzen und ihre direkte Verkoppelung mit Kabelsystemen scheint es umstandslos möglich gemacht zu haben, jeden Punkt der Welt mit jedem anderen per Television zu verbinden. Dies führte zu einer Beschleunigung der

Nachrichtenübermittlung, so daß eine Äußerung des amerikanischen Präsidenten vor laufender Kamera bei gleichzeitiger Übertragung tendenziell von jedem Punkt der Erde aus im Augenblick ihrer Formulierung (oder kurze Zeit später) empfangen werden kann.

Bestätigt schien damit eine These Marshall McLuhans, daß die Welt durch die Telekommunikation zu einem "global village" werde und die Entfernungen so sehr schrumpften, daß die televisionäre Nähe die gegebenen Kommunikationsdistanzen aufheben würde.¹ Vom „Verschwinden der Ferne“ sprach Peter Weibel: "Die Welt wird transparent."² Fernsehen, so schien die damit verbundene Konsequenz, wurde auf diese Weise zu einem Medium, das die Gleichzeitigkeit universell machte und damit alle Zeitunterschiede auslöschte. Mit dem Wegfall der "Eigenzeiten" gingen auch die Differenzen zwischen den Kulturen verloren. Fernsehen, so die weitere Zuspitzung, wurde damit zu einem Medium der "Echtzeit". Die Berichterstattung über den Golfkrieg schien dafür ein Beispiel zu sein. "In diesem schlagartigen Krieg der Echtzeit", so formulierte es Paul Virilio, "wie auch im Krieg im 'Echtraum' des Golfs sind letztlich die Mittel nicht so entscheidend - Satellit, TV, Raketen, Panzer - weil allein das Ziel zählt."³

"Selten ist so evident geworden", schrieb der Medienkünstler und Medientheoretiker Peter Weibel Anfang des Jahres, "wie die Medien als Maske funktionierten, noch nie sind Millionen Zuschauer vor den TV-Apparaten in solchem Ausmaß wie jetzt zu Tele-Soldaten geworden, die den verherrlichenden Kriegsberichten der Kriegspropaganda der Armee sekundierten."⁴ Und Jean Baudrillard sekundierte: "Es sind nicht nur die Medien, in denen sich dieser Krieg verflüchtigt - der Krieg selbst nämlich ist nicht real."⁵

Die Elektronik läßt uns im Augenblick des Geschehens an diesem per Bild und Ton teilhaben. So ist das Konstrukt des Mediums Fernsehen, so auch wird die Erwartungshaltung seines Publikums disponiert auf das, was dann auf dem Bildschirm zu sehen ist. Und das Videobild der Zielkamera einer Rakete, die in das Hauptquartier von

1 Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle, Düsseldorf/Wien 1968 (Original: Understanding Media, 1964).

2 Peter Weibel: Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst, Köln 1990, S. 24.

3 Paul Virilio in: Die Tageszeitung, 29.9.1990.

4 Peter Weibel: Die Welt als Wahn, in: epd/Kirche und Rundfunk, 6.2.1991; dazu meine Kritik: Die ordinäre Realität, in: epd/Kirche und Rundfunk, 16.2.1991.

5 Jean Baudrillard, in: Der Spiegel Nr. 6/1991.

Sadam eindringt und dieses zerlegt, ist allen vielleicht noch präsent - Gleichzeitigkeit, Erlebnis in Echtzeit.

Nun wissen wir, daß jede Zeitvorstellung eine Konstruktion ist. Einige Zeitvorstellungen sind jedoch in der Alltagswelt stärker verankert als andere, weil sie mehr mit den Alltagserfahrungen übereinstimmen. So strukturiert das lineare Zeitbewußtsein viele Alltagsvorgänge, und die Fernsehzeit, die sich wie auch andere Medienzeiten als gestaltete und damit ästhetische davon abhebt, wird als eine ästhetische Erfahrung aufgenommen, die in unsere Alltagsstruktur nicht sehr tief eindringt. Daß etwas tatsächlich in diesem Augenblick seiner Bildschirmerscheinung auch an einem anderen Ort der Welt geschieht, beruht auf einer, durch andere Medien gelegentlich gestützten Wahrscheinlichkeit, mehr aber noch auf unserem Glauben daran. Die Differenz zwischen einer Aufzeichnung und einem Live-Bericht ist in der Struktur des Abgebildeten nicht erkennbar. Das Bild von der Rakete und der Bombardierung des Gebäudes war im Augenblick seiner Ausstrahlung bereits eine Bandaufnahme - nicht live -, sie wurde mehrfach ausgestrahlt, immer wieder, damit sie auch alle sehen konnten. Vom instrumentellen Charakter der Zielfindungskamera, vom Instrument der Zerstörung und Vernichtung hatte das Bild sich abgelöst, hatte seinen Charakter verändert, es war jetzt ein Dokument dieses Vorgangs geworden, das von der versprochenen Authentizität lebte - ein Botenbericht vom Kriegsgeschehen, wie ihn schon der Läufer von Marathon gegeben hatte. Ausgestrahlt innerhalb der Programme des Fernsehens war es zum Programmbestandteil geworden. Information über die Welt, vielleicht auch Unterhaltung - aber eben ästhetischer Schein. Wie sollte da der Zuschauer zum Telesoldaten werden?

Der Golfkrieg zeigte, was von der neuen elektronischen Gleichzeitigkeit zu halten war. Die Satellitentechnik erlaubt in der Tat das ständige Schalten zwischen verschiedenen Korrespondenten rund um die Welt; aber zum einen entzogen sich die Entscheidungsträger und die tatsächlichen Aktionszentren der televisionären Präsenz und zeigten sich nur dort, wo es ihnen opportun und den eigenen strategischen Interessen dienlich war. Zum anderen war die so erzeugte Gleichzeitigkeit auf nur wenige Stützpunkte beschränkt, die zum Netz zusammengeschlossen waren.⁶ Nicht jeder Punkt

⁶ Vgl. Knut Hickethier: Fernsehen, Fern-Sehen und Golfkrieg. Die Inszenierungen der TV-Kriegsberichterstattung, in: Augenblick Nr. 11: Medien-Krieg. Zur Berichterstattung über die Golfkrise, Marburg 1991, S. 35-48 (Marburger Hefte zur Medienwissenschaft).

der Welt war wirklich angeschlossen. Der Golfkrieg machte die extrem gesteigerte Ungleichzeitigkeit dieser Kommunikationsmittel deutlich. Das "global village" existiert nur noch zwischen den Machtzentren der Ersten Welt. Und auch hier noch gibt es je gesonderte Informationsnetze. Die Distanzen zwischen weiten Teilen der Welt und diesen tele-elektronisch miteinander verbundenen Netzstationen aber ist größer geworden. Die Wüsten und Einöden der Erde haben zugenommen.

Zweitens:

Fernsehen als das dominierende Medium der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts trete mit seinen Produkten mehr und mehr an die Stelle der Wirklichkeit, verdränge sie, schiebe sich als eine "Wirklichkeit aus zweiter Hand" vor die Realität, vor die Natur. Das Reale selbst zersetze sich, liege in Agonie, die Wirklichkeit werde mehr und mehr mediatisiert. Die Welt sei nur noch Simulation, Simulation vor allem durch die elektronischen Bilder mit ihrem starken Realitätsschein.

Die vor allem von Jean Baudrillard vertretene Simulationstheorie war das Ergebnis der 68er Enttäuschung über die geringe Veränderbarkeit der Welt und einer überspitzten zeichentheoretischen Sicht auf die Oberflächen dieser Welt. Der Eindruck von Machtlosigkeit gegenüber den Kommunikationsangeboten steht hinter der Simulationsthese.

Doch weniger der Aspekt der Künstlichkeit der Zeichen, von dem Baudrillard spricht, machte diese These so populär, sondern die tatsächliche technologisch entwickelte, immer weiter reichende Manipulierbarkeit der Bilder, ihre elektronische und digitalisierte Bearbeitung, die quasi als Bestätigung dieser Theorie erschien. Dann auch die Programmvermehrung des Fernsehens insgesamt, die schon durch die bloße Quantität des Ausgestrahlten die Welt zu verstellen schien. Zum Anwachsen der Programme innerhalb der Tageszeit bis zu einem tendenziell permanenten Programm rund um die Uhr (dieser Status ist in einigen kommerziellen Programmen längst erreicht) kam die Vervielfachung parallel angebotener Programme. Diese in den achtziger Jahren (für Deutschland) ungeheure Ausdehnung des Angebots von vorher in der Regel drei auf nunmehr 25 bis 30 Programme führte dazu, daß sich diese Programme immer stärker

einander angingen, so daß sich der Eindruck des Immergleichen auf den vielen Kanälen aufdrängte.

Drittens:

– so ein Topos neuer medientheoretischer Argumentation – hätten sich die Menschen rettungs- und hoffnungslos in diese Medienwelt verstrickt. Von der "Droge im Wohnzimmer" war die Rede, von Suchterscheinungen wurde in den Beschreibungen des Zuschauers gesprochen. Die Zuschauer könnten von dieser Medienwelt nicht mehr lassen, wie auch der gleichbleibend hohe, tendenziell sogar langsam anwachsende Fernseh-Durchschnittskonsum der Zuschauer zeige, der jeden Menschen in Deutschland durchschnittlich etwa zweieinviertel Stunden vor den Apparat zwingt.

Die Vorstellung von einer hermetischen Medienwelt, in der das Medium Realitätsersatz sei, ist eng mit der Vorstellung von der durch das Medium hergestellten universalen Gleichzeitigkeit verbunden, beide ergänzen, ja bedingen sich. Der mediale Realitätsersatz bedeutet eine Vernichtung von räumlicher Differenz. Wo es keine zeitliche Differenz mehr gebe, falle auch der Raum in sich zusammen. Wo es keine Distanz mehr gebe, löse sich die Wahrnehmungsidentität des einzelnen auf.

Verbunden wird in solchen hermetischen Medienvorstellungen das Fernsehen zudem mit weiteren telematischen Techniken und vor allem der elektronischen Datenverarbeitung, die den Eindruck hermetischer Mediensysteme verstärken. Das Börsensystem mit seiner Telekommunikation rund um den Globus, die weltweiten Telefonsysteme, die Verwendung von Elektronik als Steuerungs- und Kontrolltechniken der verschiedensten Prozesse gehören mit dazu.

Insbesondere die Verbindung von Medien und der Kriegstechnologie gilt mit den Arbeiten von Paul Virilio als ein neues Paradigma der Medientheorie.⁷ Der Blick auf die Welt und die potentielle Zerstörung der Welt werden in einem engen Konnex gesehen. Kein Quadratmeter der Welt, so formulierte es erst kürzlich Dietmar Kamper, der nicht von einem künstlichen Auge beobachtet werde und der damit zugleich auch in die Reichweite jederzeitiger Zerstörung komme.⁸

7 Paul Virilio: Krieg und Kino, München 1986.

8 Dietmar Kamper: Der Sinn und die Sinne. Ringvorlesung an der Humboldt-Universität Berlin, 24.10.1991.

Zugleich erweisen sich solche Theorien als ungemein attraktiv. Weniger weil sie das Fernsehen umfassend und tiefgreifend zu erklären verstehen, sondern mehr, weil sie es ermöglichen, daß ein solcherart erklärtes Medium allzuleicht als Sündenbock für kulturellen Mißmut, für Endzeitvisionen und Kulturverfallstheorien dienen kann. Die Verderbnis der Jugend, die Verrohung der Sitten, der Verfall der Kultur und des öffentlichen Lebens, der politischen Ordnungen, nichts ist in all den Jahren ausgelassen worden als Vorwurf gegenüber dem Fernsehen, mit anderen Begriffen und Vokabeln, aber dennoch immer auch in einer langen Tradition kulturkritischer Vorbehalte, die vor dem Fernsehen dem Kino galten und vor diesem dem Theater und der Literatur.

II. Hermetische Theorien

Die Theorien, die ein solches hermetisches Bild von den Medien zeichnen, haben Tradition. Ihre Vorbilder lassen sich sowohl auf der kritischen Seite - etwa in Horkheimer/Adornos Kritik der Kulturindustrie - finden, wenn dort von der die Menschen umstellenden "rücksichtslosen Einheit der Kulturindustrie"⁹ die Rede ist, die es auf "Täuschung" anlege, "daß die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennenlernt"¹⁰. Die Hermetik ist bei Günther Anders zu erkennen, der durch die Medien - speziell Radio und Fernsehen - die "Welt zum Phantom und zur Matrize" werden sah.¹¹ Ohne Ausweg, ohne Alternative, es sei denn, man eliminiere diese Medien ganz. Es gibt solche Vorstellungen auch auf der konservativen kulturkritischen Seite, zeitgleich zu Adorno und Anders beispielsweise in der fortgeführten Tradition von Ludwig Klages und Oswald Spengler, von Hans Zehrer oder Max Picard, aber auch in den Kirchen und in pädagogischen Kreisen.¹²

Hermetische Vorstellungen gab es in den folgenden Jahren auch in den Ansätzen von Horst Holzer und Franz Dröge,¹³ aber auch bei Alexander Kluge und Oskar Negt.¹⁴ Sie jedoch sahen nun vor dem Hintergrund neuer Erfahrungen im Entstehen neuer

9 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1947, S. 147.

10 Ebd., S. 151.

11 Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen, München 1956; darin: Die Welt als Phantom und Matrize, S. 97-212.

12 Hans Zehrer: Der Mensch in dieser Welt, Hamburg/Stuttgart 1948; Ders.: Stille vor dem Sturm, Hamburg/Stuttgart 1949; Max Picard: Die Welt des Schweigens, Erlenbach-Zürich 1950. Vgl. dazu auch: Knut Hickethier: Der Zauberspiegel - Das Fenster zur Welt. Untersuchungen zum Fernsehprogramm der fünfziger Jahre, Siegen (Univ.) 1990 (Arbeitshefte Bildschirmmedien 14).

Öffentlichkeiten und neuen Widerspruchs auch die Chance zum Ausbruch aus der Hermetik der kulturindustriellen Umklammerung. Hatte Adorno eher signativ den Zusammenhang der Kulturindustrie als sich selbst fortproduzierend begriffen und das Publikum als darin integrierten Teil ohne die Chance zur Widerständigkeit, so wurden jetzt bei Dröge wie bei Negt/Kluge Kommunikation als deren Gegenteil, als "Blockierung" von Erfahrung begriffen, die systemerhaltend wirksam sei, aber eben als "Blockierung" von nicht-medialer Erfahrung auch aufhebbar.

Die ökonomiekritische Grundlegung der Fernsehtheorien der frühen siebziger Jahre ließ paradoxerweise das Interesse an ihnen in dem Augenblick schwinden, als sich Ende der siebziger Jahre die Ausweitung des bis dahin öffentlich-rechtlichen Rundfunks zum dualen System (unter Einschluß kommerzieller Programmanbieter) abzeichnete. Als sich in den Rundfunkanstalten selbst betriebs- und marktwirtschaftliche Gesichtspunkte der Programmproduktion und -organisation durchsetzten, schienen diese Fernsehtheorien nicht mehr brauchbar. Dabei war es weniger ihr impliziter Anspruch, aus der Kritik des öffentlich-rechtlichen Fernsehens Alternativen entwickeln zu helfen, die dem kommunikativen Ideal der herrschaftsfreien Kommunikation entsprachen, der nun nicht mehr akzeptabel erschien. Vielmehr war es jetzt der Zerfall der Alternativen selbst, der das kritische Potential der Theorie als stumpf erscheinen ließ. Die Hermetik der Kultur- bzw. "Bewußtseinsindustrie" behauptete sich unangefochten, verfestigte sich eher noch, integrierte die Konstrukte einer alternativen Öffentlichkeit als "Nischen" in eben diesem kulturindustriellen Zusammenhang.

Dennoch wäre es falsch, die Wirkung der kritischen Medientheorien abzutun, bildeten sie doch die Folie für einen breiten Willen innerhalb der Fernsehproduktion und bei den "Programmachern", Fernsehen auch einmal anders machen zu wollen, es zu verändern, etwas Neues zu erproben. Die Kritik an der angeblichen Unveränderbarkeit der Medien und ihrer Angebote, ihres funktionalen Zusammenhangs provozierte den Versuch, aus diesem auch auf der Seite des Programmachens einmal auszubrechen. Die Formulierung der Theorie führte - und dies zeigte sich gerade am Beispiel der Kritischen Theorie - dort,

13 Wissen ohne Bewußtsein, Frankfurt/M. 1972; auch: ders.: Medien und gesellschaftliches Bewußtsein, in: Dieter Baacke (Hrsg.): Kritische Medientheorien, München 1974, S. 74-106.

14 Oskar Negt/Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung, Frankfurt/M., 1972; s. auch: Alexander Kluge: Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal der Öffentlichkeit, in: Klaus v. Bismarck u.a.: Industrialisierung des Bewußtseins, München/Zürich 1985, S. 51-129.

wo sie in der Praxis (und sei es als Affront) wahrgenommen wurde, immer auch zu einer neuen Sicht der Praxis. Aber die Theorie muß die Provokation auch wollen, muß sie suchen - sie darf nicht nur resignativ ihre vermeintliche Ohnmächtigkeit beklagen.

Von einer totalen Wirkung der Medien gingen auch andere aus, nicht immer kritisch gewendet und in der Formulierung der hermetischen Medienkommunikation auf deren Durchbrechung abzielend. Marshall McLuhans Sicht der epochenverändernden Macht der Medien (die Epoche der "magischen Kanäle" gegen die Gutenberg-Galaxis) setzte auf den strukturellen Einfluß der Medien auf die gesamte Kultur, dabei diesen durchaus bejahend.¹⁵ Auch hier, so schien es, konnte sich keiner der Wirkung der Medien entziehen. Weniger die Inhalte, sondern vor allem die Medien selbst bildeten durch ihre Existenz neue hermetische Systeme aus, denen sich keiner entziehen konnte, weil sie nicht nur die Kommunikation, sondern auch die gesamte Vorstellungswelt beeinflussen und verändern.

An McLuhan knüpften neuere theoretische Bestimmungsversuche der letzten Jahre an. Nachdem das politökonomische Modell sich als nicht mehr attraktiv genug erwies, um die Entwicklungen des Fernsehens zu beschreiben, griff man auf McLuhans Favorisierung des "Mediums an sich" zurück, die das Fernsehen unabhängig von seiner gesellschaftlichen Organisation, seiner politischen und ökonomischen Verfaßtheit zu bestimmen versuchten. Da sich die verschiedenen Konstitutionsformen einander angleichen, auch die Erscheinungsformen sich nicht fundamental, sondern allenfalls tendenziell unterschieden, wurde der technische und wahrnehmungsstrukturierende Vorgang zum neuen Paradigma. Fernsehen als "Wahrnehmungstechnologie" hieß es beispielsweise in Anknüpfung an Niklas Luhmanns Systemtheorie.¹⁶ Daß Wirklichkeit ohnehin nur Konstruktion sei, die Medien mithin Wirklichkeit konstruieren, nicht etwa Informationen über sie vermitteln, setzt als Theorie des "Radikalen Konstruktivismus", bezogen auf das Fernsehen, an den Modellen hermetischer Medientheorien an, führt sie zu einem vorläufigen Endpunkt. Wenn also das Fernsehen ein sich selbst regulierendes System ist, das auf Außenimpulse nur systemimmanent reagieren kann, wenn wir ähnlich

15 Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle, hier nach TB-Ausgabe Frankfurt/M. 1970, Teil 1 u. S. 296ff.

16 Vgl. dazu Siegfried L Schmidt: Wir verstehen uns doch? Von der Unwahrscheinlichkeit gelingender Kommunikation; sowie: Klaus Merten: Inszenierung von Alltag, Kommunikation, Massenkommunikation, Medien. Beide in: Funkkolleg Medien und Kommunikation, Studienbrief 1, Tübingen (DIFF) 1990.

mit unserem Wahrnehmungssystem an dieses Medium ankoppeln und nur selektiv aufnehmen, was in unser Wahrnehmungssystem sich einpassen läßt, dann ist im Prinzip auch keine Kritik mehr am Fernsehen möglich, es sei denn, das System Fernsehen sei mit den Wahrnehmungssystemen der Zuschauer oder auch mit anderen sozialen Systemen nicht mehr verkoppelbar.

So plausibel und richtig die Grundannahmen systemtheoretischer Kommunikationsbeschreibung als allgemeine sind, auf der Ebene der Erscheinungen, der konkreten Fernsehangebote, der internen Entscheidungen, des politischen Umgangs sind sie nicht brauchbar. Wenn die Konstruktionsannahme generell zutrifft, ist sie für die Beschreibung der konkreten Prozesse der Fernsehkommunikation wenig trennscharf, zu wenig differenzierend, um die Komplexität des Fernsehens zu erfassen.

Zu ähnlichen, wenn auch anders sich begründenden theoretischen Ergebnissen ist ein innerhalb der ästhetischen Theorie entstandener Diskurs gekommen. Auch hier - und das kann hier nur ganz verkürzt dargestellt werden - wird die Medienwirklichkeit von vielen als Konstruktion verstanden, gilt als eine, die nicht abbildet und vermittelt, sondern die eine Simulation von Welt darstellt. Die Ablösung der medialen Zeichen von dem durch sie Dargestellten, das Verschwinden des Referenzverhältnisses führe, so Jean Baudrillard, dazu, daß diese künstlichen Medienwelten ein immer stärkeres Gewicht erhielten, sich alles zu einer großen Simulation vermische. Das Fernsehen als "Sehmaschine" (Virilio) bildet einen sich immer weiter verselbständigenden Apparat, der immer neue Zeichen und Kombinationsmöglichkeiten erfindet, daß die so erzeugten Simulationen eigene Welten ohne Bezug zu dem, was außerhalb der Medien existiert, darzustellen scheinen.

Auffällig an diesen theoretischen Konstruktionen in der Nachfolge von Baudrillard und Virilio ist, daß sie sich kaum noch mit dem konkreten Fernsehen und seinen Programmen beschäftigen, sondern mit der Technik der Television als einem potentiellen Vermögen von Bilderzeugung, daß sie sich auf technische Weiterentwicklung der Speichermedien kaprizieren, den Blick auf „virtuelle Realitäten“ lenken und auf Bildbearbeitung und Bildveränderung. "cyberspace"¹⁷ wirkt wie ein Zauberwort, um sich aus dem grauen Alltag des Fernsehens, eben des Programmmediums Fernsehen, davonzuschleichen. Wieder aber geht es um das gleiche: Die Medienwelt als ein in sich abgeschlossenes System, als

¹⁷ Manfred Waffender (Hrsg.): Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten, Reinbek 1991.

Traumwirklichkeit, durch die man virtuelle Reisen, Reisen der Phantasie, unternehmen kann, in die man eintauchen kann, um sich in ihr verlieren zu können, aber letztlich um doch nur wieder die eigenen Wahrnehmungshorizonte auszuloten. Die Medien sind hier ein Potential, es interessiert weniger die konkrete Befindlichkeit, als was mit ihnen alles möglich scheint.

III. Erosionen der Medienmacht

Gegen diese Konstruktion sollen nun einige Beobachtungen gesetzt werden. Jede Theorie ist so gut, wie sie das erklärt, was sie zu erklären vorgibt. Ich möchte dazu mit einigen schlichten Zahlen anfangen.

Wie hat sich die gewaltige mediale Angebotsexplosion, von der seit Beginn der achtziger Jahre die Rede ist und die seit Mitte der achtziger Jahre auch tatsächlich stattgefunden hat, beim Zuschauer ausgewirkt? Anfang der fünfziger Jahre dauerte das Fernsehprogramm etwa zwei bis drei Stunden, die Nachmittagssendungen eingeschlossen, davon sah - so sagt man - der Zuschauer das Abendprogramm von zwei Stunden Dauer in der Regel ganz. Mitte der sechziger Jahre wurden im bundesdeutschen Fernsehen bei drei Programmen täglich ca. 15 Stunden Programm ausgestrahlt. Die durchschnittliche Nutzungsdauer des Fernsehens betrug 1964 - inzwischen wurde es gemessen - 1 Stunde und 10 Minuten. Diese Nutzungsdauer stieg bei gleichzeitigem Programmausbau auf 1:53 (1970), auf 2:05 (1980) und auf 2:13 (1990).¹⁸ Inzwischen werden an einem normalen Wochentag in Berlin ca. 377 Stunden Fernsehprogramm angeboten.

Offensichtlich ist es so, daß der Zuschauer dieser Medienwelt, die sich ihm dort so bunt und lärmend anbietet, nur einen begrenzten Teil seiner Zeit einräumt. Etwa zwei Stunden ist gewiß viel und auch nur der Durchschnitt, wobei wir wissen, daß es sogenannte Vielseher gibt - und entsprechend auch Wenigseher. Dennoch ist erstaunlich, daß die gewaltige Programmvermehrung zu keinem nennenswerten Anstieg der Nutzungsdauer geführt hat. Anders herum gesagt: das gewaltige Aufgebot des Fernsehens, das uns immer mehr offeriert, immer mehr Programme anbietet, hat offenbar nicht dazu geführt,

¹⁸ Klaus Berg/Marie-Luise Kiefer (Hrsg.): Massenkommunikation III, Frankfurt/Berlin 1987; Marie-Luise Kiefer: Massenkommunikation 1990, in: Media Perspektiven 1991, H. 4, S. 245.

daß wir von dieser Medienwelt eingefangen wären, daß wir uns immer stärker suchtpflegend in die Simulation des schönen anderen verstärkt hineinbegeben.

Statt dessen zeichnet sich eine gewisse Resistenz gegenüber dem wachsenden Angebot ab, eine "Ermüdung des Fernsehens", wie es Hartmut Winkler vor einiger Zeit nannte.¹⁹ Man muß es sich vergegenwärtigen, daß der Etat, den das Fernsehen gegenwärtig ausgibt, bei ca. 8 Milliarden DM liegt (wobei die Zahlen bei den kommerziellen Anbietern nur teilweise eingerechnet sind), daß Milliarden von DM in die Erde als Kabel vergraben wurden, Milliarden für Satellitentechnik und andere technische Innovationen ausgegeben werden. Dennoch: Die Nutzung stagniert.

Die Vervielfältigung der Programme hat gleichzeitig aber zu einer Veränderung der Nutzung geführt. Die Fernbedienung ermöglichte sie umstandslos. Das heißt, daß heute - wieder statistisch innerhalb des repräsentativen Panels gemessen, das die Einschaltquoten und Sehdauer erhebt - nur noch die Hälfte aller Bundesbürger eine Sendung innerhalb des Programms ganz zu Ende sieht. Bis zur nächsten Sendung und durch sie hindurch bleiben nur noch ganze 1 Prozent dem zu Beginn eingeschalteten Kanal treu, die anderen haben inzwischen einmal oder mehrfach den Kanal gewechselt. Auch Spielfilme werden im Fernsehen nicht mehr mehrheitlich ganz gesehen. Zu dieser Erkenntnis hat der Freitagabend die Programmierer verholpen, an dem seit Jahren schon große Teile des Publikums im ZDF nur noch den Fernsehkrimi (Dauer: eine Stunde) mitnehmen, um dann sofort ins ARD-Programm einzusteigen und dort noch eine halbe Stunde Spielfilm zu sehen: diese restliche halbe Stunde reicht ihnen offenbar.²⁰

Genaue Untersuchungen des Nutzungsverhaltens haben inzwischen ergeben, daß die Zahl der Umschaltungen sehr viel höher ist als allgemein angenommen. In einer kleinen Untersuchung von 26 zufällig ausgewählten Haushalten des GfK-Panels hat sich ergeben, daß viele Zuschauer offenbar Suchbewegungen durch die Programme unternehmen. Zwischen dreißig- und hundertmal Umschalten an einem Abend ist häufig,²¹

19 Hartmut Winkler: Das Ende der Bilder? Das Leitmedium Fernsehen zeigt deutliche Symptome der Ermüdung, in: Knut Hickethier/Irmela Schneider (Hrsg.): Fernsehtheorien, Berlin 1991.

20 Michael Buß auf einer Tagung des Hans-Bredow-Instituts in Hamburg, Oktober 1990.

21 Uwe Hasebrink und Friedrich Krotz (Hans-Bredow-Institut) auf der Tagung "Fernsehanalyse" in Marburg, Oktober 1991. Die Ergebnisse werden in einer Dokumentation 1992 publiziert.

es gibt auch Messungen, daß Zuschauer noch ein Vielfaches an einem Fernsehtag umgeschaltet haben.²²

Deutlich lassen sich auch unterschiedliche Formen erkennen: das Suchen nach einem bestimmten Angebot, bei dem man dann bleibt, das Parallel-Sehen von mehreren Sendungen, die zur gleichen Zeit auf verschiedenen Kanälen laufen, das Durchtesten der Kanäle, was denn gerade so läuft, und so fort. Die suggestive Macht der Medien reicht offenbar nicht soweit, daß das Publikum einmal bei dem gewählten Programm bleibt. Die Vervielfachung der Programme hat offenbar auch den Zuschauer in gewisser Weise freigesetzt für einen sehr freizügigen Umgang mit dem Medium.

Wie kann aber die Medienwelt eine Chance haben, uns durch Simulation den Blick vollzustellen, wenn wir ihren Inszenierungen dauernd fortlaufen, um uns andere anzusehen und zu schauen, ob uns die wohl besser gefallen? Es geht also gar nicht in erster Linie um ein Dagegenhalten gegen die Machtapparate der Medien - die Medien selbst beginnen aus sich heraus disfunktional zu werden, sich selbst in ihrer dispositiven Struktur aufzuheben.

Während die Medientheorie und auch die Ästhetische Theorie immer noch respektvoll und zugleich anklagend auf die Apparate der Medienmacht blicken, erodiert diese bereits, zerstört sich durch ihr eigenes Wachstum, wird bereits durch ein unbefangenes spielerisch die Medien nutzendes Publikum ausgehebelt. Nun ist gerade dieses Switchen und Zappen aber auch als weiteres Indiz für den durch die Medien erzeugten Kulturverfall verstanden worden. Die Zuschauer hätten nicht mehr die Muße zum genauen Hinsehen, die beschleunigte Wahrnehmung würde nur noch auf Effekte reagieren und so fort. Die Videoclip-Ästhetik würde unsere kulturelle Wahrnehmung verändern.

In der Tat hat das Fernsehen mit einer schnelleren Schnittästhetik - aber durchaus nicht in allen Bereichen - darauf reagiert. Die rasanten Beschleunigungsdramaturgien versuchen ja gegen unser latentes Desinteresse anzuarbeiten, die Ballung und Komprimierung arbeitet gegen unser unterschwelliges Unbehagen, gegen das im Hintergrund drohende Gelangweiltsein an. Auch das ist im Prinzip nicht neu: die Tendenz zur Komprimierung gibt es schon in den sechziger und siebziger Jahren im Fernsehen: die Magazinierung der Programme beispielsweise ist ihr damaliger Ausdruck.

²² Nach Angaben von Hartmut Winkler auf der Tagung "Fernsehanalyse", Marburg 1991.

Die Clip-Ästhetik im Fernsehen ist für Winkler auch wiederum nur eine Ermüdungserscheinung des Fernsehens, so wie auch die Tendenz zur elektronischen Bildbearbeitung, zu der neuen Attraktionsmischung mit Hilfe digitaler Bildmaschinen.²³ Immer lebt das Fernsehen - und mit ihm auch andere Medien - in der Angst, wir könnten ihm unsere Gunst entziehen, könnten in einschaltquotenrelevanter Weise uns dem Fernsehen verweigern.

Switchen und Zappen also als ein Indiz des Kulturverfalls - mit Auswirkungen auf unsere Wahrnehmungsorganisation? Festzuhalten ist, daß Switchen und Zappen erst einmal an das Programmfernsehen gebunden sind, daß in anderen Medien dies nur schwer möglich ist. Zwar soll es auch schon das Kino-Switchen geben, wo Zuschauer in einem Kinozentrum zwischen den verschiedenen Filmvorführungen hin- und herlaufen, doch scheint mir diese Form des Kinobesuchs nicht besonders zukunftssträchtig.²⁴ Die je eigene Organisationsform der Medien verhindert, daß sich dieses - an das Programmfernsehen gebundene - schnelle Zuschauen auf andere ausdehnt. Und auch wenn - es gilt ja nicht immer als kritikwürdig. Das gleichzeitige Lesen mehrerer Bücher oder anderer Texte - auch dies ist ja möglich - gilt beispielsweise als eine literarisch hochstehende Kunst. In der Theorie des Cross-Reading hat es sogar seine eigene Form gefunden. Und warum soll der spielerische Umgang mit dem Fernsehen nicht ebenfalls ausgesprochen genußvoll sein? Wer die Hermetik der medialen Bilderwelten kritisiert, wer vor den die Wirklichkeit verstellenden Simulationen warnt, den müßte ein solcher Befund eigentlich heiter stimmen. Der einzelne als Zuschauer emanzipiert sich vom Druck des Fernsehens. Der gewollte Verzicht auf das viele, was das Fernsehen anbietet, ist auch eine selbstbestimmte Form des Umgangs.

Nicht wir laufen den Medien, sondern diese laufen uns hinterher. Das Fernsehen vervielfacht seinen Aufwand, um uns für sein Angebot zu interessieren; doch je größer der Aufwand ist, um so schneller wächst auch das Desinteresse. Wir sehen doch, daß es häufig nur eine große Inszenierungsaktion ist und daß nicht gehalten wird, was versprochen wird. Als Zuschauer sind wir, wenn nicht kritisch, so doch längst schon mißtrauisch und skeptisch, glauben nicht allem und jedem.

23 Winkler, a.a.O.

24 Vgl. auch: Hartmut Winkler: Switching - Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm, Darmstadt 1991.

Die Vielfalt der Programmangebote, die es ja dann doch gibt, und die kommerziellen Anbieter bemühen sich ja auch, eine gewisse Vielfalt zu erzeugen. Dies ist auch Ausdruck der Tatsache, daß die Programme inzwischen respektieren, daß wir als Zuschauer ganz unterschiedliche Sehwnünsche haben. Wir suchen in den Programmen immer möglichst das, was uns gut tut, was uns gefällt - und dazu gehört eben auch ein klassischer Spielfilm oder einer aus der neueren deutschen Spielfilm-Produktion oder auch einmal die Aufzeichnung einer herausragenden Theaterinszenierung - nicht zum besten Sendepplatz um 20 Uhr, aber da sitzt die entsprechende Klientel ohnehin nicht vor der Röhre. Es gibt keine Einheitlichkeit im Sehen. Wie wir die Medien nutzen, was wir in ihren Angeboten sehen, abhängig von der sozialen Verankerung des einzelnen, von Habitus, Typus, eigenem Selbstbewußtsein, Vorlieben, Neigungen, von Erfahrungen und Wissen. Auch wenn wir alle das gleiche sehen, sehen wir nicht das gleiche.

Kaum glaubhaft auch geradezu die medientheoretische Annahme, daß die ständigen Rituale der politischen Selbstdarstellung nicht durchschaut werden würden, nicht der ganze Aufwand an medialer Präsentation häufig verpuffen würde. Ja gewiß, es gibt die immer ausgefeilteren Inszenierungstechniken, mit denen wir wieder aufs neue eingefangen werden, ja, es gibt sie, die Techniken, daß politische, sportliche, kulturelle Ereignisse so organisiert werden, daß sie möglichst mediengerecht präsentiert werden können. Das alles wird aber doch durchschaut. Deshalb wird so viel Aufwand in die Erfindung immer neuer Inszenierungstechniken gesteckt, weil man immer aufs neue uns - die Zuschauer - überlisten will, weil wir selbst immer wieder auf der Flucht vor diesen Ansprüchen der Medien sind.

Die Golfkriegsberichterstattung war eine der letzten großen Inszenierungsleistungen, um uns Aufmerksamkeit abzupressen. Wunderbar schon im Timing mit der langen Vorbereitungszeit zwischen dem Überfall auf Kuwait und dem Ultimatum des amerikanischen Präsidenten etwa ein halbes Jahr später und den anschließenden Kampfhandlungen. Die Zeit reichte zur ausführlichen logistischen Vorbereitung, zur mentalen Einstimmung. Das Ultimatum selbst erlaubte eine klassische Suspense-Dramaturgie. Teilhabe, Dabeisein wurden versprochen. Zum Putsch in Moskau reichte die Zeit nicht, da blieb es bei wenigen Sondersendungen, so richtig waren die Inszenateure in den Medien noch nicht in Fahrt gekommen, da war alles schon wieder vorbei.

Diese vielfältigen Inszenierungen sind Ausdruck des ständigen Verschleißes des Fernsehens, gegen den die Apparate und die Programmacher jedoch sehr einfallreich anarbeiten. Deshalb ist von einer "Ermüdung des Fernsehens" auch kaum zu sprechen.

IV. Medium der Überlagerung und Vermischung

Kennzeichen des Fernsehens ist es, und dies spricht gegen die hermetischen, monokausalen Fernsehtheorien, daß es offenbar keinen homogenen, keinen universal geltenden Erklärungsansatz für das Medium mehr geben kann. Die Ursache dafür liegt nicht zuletzt darin, daß sich das Fernsehen als Medium grundsätzlich von den vorher entstandenen Künsten und Medien unterscheidet. War es beim Theater, der Literatur, der Musik und der Bildenden Kunst, ja selbst beim Film und beim Radio noch so, daß hier spezielle Ausdruckssysteme entstanden, die sich gegenseitig deutlich abgrenzten, so ist das Fernsehen ein Medium der Überlagerung und der Vermischung. Über eine spezifische mediale Eigenschaft, die es von den anderen Medien grundlegend unterscheidet, verfügt es nicht. Alle medialen Eigenschaften, die in der Geschichte des Fernsehens und seiner Theoriebildung als dessen Besonderheiten herausgestellt wurden, existierten immer schon bei den anderen: das bewegte Bild wie der Live-Charakter, die Fähigkeit zum Erzählen wie zum Darstellen - immer waren es mediale Qualitäten, die es anderswo auch schon gab. Alle Theorien, die eine Eigenschaft als spezifisch herausstellten, beispielsweise Gerhard Eckerts Buch "Die Kunst des Fernsehens" von 1953, in der der Live-Charakter des Mediums gefeiert wurde und die Ganzheitlichkeit der menschlichen Darstellung gegen die filmische Zerstückelung, die Montage, die Fixierung der ästhetischen Produkte auf einen Träger polemisiert wurde,²⁵ innerhalb weniger Jahre war der Live-Charakter des Mediums durch die zunehmende filmische Produktion und durch den Einsatz der Magnetaufzeichnung obsolet geworden. Eckert hatte auf einen unentwickelten technischen Stand des Mediums gesetzt, hatte diesen verabsolutiert. Die Entwicklung des Fernsehens ging hin zum Programmfernsehen mit vielen vorproduzierten Programmbestandteilen, das nur noch sporadisch das Live-Fernseh ereignis enthielt.

Wenn heute wieder viele Theoretiker von der televisionären Technik fasziniert sind, dann meiden sie, daraus allgemeine Schlußfolgerungen zu ziehen, sondern geben sich ganz dem Reiz der Technik hin, folgen damit aber implizit der Argumentation, daß in der

²⁵ Gerhard Eckert: Die Kunst des Fernsehens, Emsdetten 1953.

Technik allein das Charakteristische des Mediums liegt. Das Medium ist die Botschaft, im Fernsehen als Fernsehen steckt das Faszinosum.²⁶ Nur: es wird nicht mehr sonderlich erklärt, der Reiz liegt im Ungefährbleiben, im Rätsel, im Nichterklären. Dies bedeutet nicht, daß es nicht charakteristische Eigenschaften des Fernsehens gibt. Doch sie sind im kulturellen Feld durch eine Vielzahl von Faktoren bestimmt, nicht unbedingt solche, die dem Medium selbst entspringen: ökonomische und politische, kulturelle und soziale. Die Einflußnahmen und Einwirkungen sind fast immer noch konkret benennbar, die Pressionen auf die Institutionen fast immer rekonstruierbar, auch wenn die Neigung, "transparent" zu sein, bei den Medieninstitutionen immer geringer wird, wenn sie nicht, wie bei den kommerziellen Programmanbietern, ohnehin schon längst zum Geschäftsgeheimnis erklärt worden sind.

Auch die Entwicklung der Technik ist genau zu benennen, ist in ihren Auswirkungen beschreibbar. Der ästhetische Diskurs ergötzt sich jedoch allzuhäufig an einer gewissen Technophilie, ohne tatsächlich die ästhetischen Dimensionen begrifflich ausschreiten zu können. Als Medium hat sich das Fernsehen vor allem als ein Programmmedium etabliert. Kennzeichnend ist seine Ausbreitung von einem begrenzten zu einem überschaubaren Angebot von mehr als zwanzig Programmen nebeneinander, wobei viele Programme inzwischen täglich 24 Stunden lang senden, also ein permanentes Programm bieten, wie es dem gerade jetzt gestorbenen Rundfunkmacher Heinz Schwitzke zu Beginn des Fernsehens in der Bundesrepublik als Ausdruck der "sinnlos verrinnenden Zeit" erschienen war.²⁷ Anfangs war das Fernsehen also eine Heimkinoveranstaltung, orientiert an der Veranstaltungsform des Kinos, noch in seinen frühen Programmzusammensetzungen von Nachrichten, Kulturfilm und Fernsehspiel dem herrschenden Kinoprogramm der Zeit (von den dreißiger bis in die fünfziger Jahre hinein) verpflichtet. Doch die Programmformen entwickelten sich, das Programm veränderte sich, nichts blieb wie es war. Das Fernsehen hat keine unveränderbaren Spezifika. Als Programmmedium bediente es sich des Repertoires aller anderen Medien, nutzte den Hörfunk aus, adaptierte die Literatur, übernahm Theaterformen, beutete den Film aus, suchte nach grafischen und gestalterischen Formen in der bildenden Kunst, und die Musik

²⁶ Norbert Bolz: Your inside is out and your outside is in - die mythische Welt der elektronischen Medien, in: Peter Klier/Jean-Luc Evard (Hrsg.): Mediendämmerung. Zur Archäologie der Medien, Berlin 1989, S. 81ff.

²⁷ Heinz Schwitzke: Hilflos in der rinnenden Zeit. Melancholie des Unendlichen oder liturgische Orientierung im Rundfunk? in: epd/Kirche und Rundfunk 2. Jg. (1950) H. 1 v. 2.1.1950.

war ohnehin schon immer dabei. Die Vielfalt der Programmformen entwickelte sich aus der Vielfalt der Kultur in ihren Erscheinungsformen, aus ihrer Übernahme, Durchmischung und Transformation entstanden neue Programmformen, die sich in das laufende Angebot des Fernsehens einpaßten, selbst zu einem Bestandteil dieses Programmflusses wurden.

Als Medium der Überlagerung und Vermischung sind aus ihm andere Varianten und Spielarten entstanden, haben sich Übertragungs- und Speichermedien ausdifferenziert in den Videorecorder, die Bildplatte, das Kabel- und Satellitenfernsehen, die Bildschirmdienste und so fort. Hier entstehen immer neue Vermischungen und neue Ausdifferenzierungen, die aber keine grundsätzlichen medialen Distinktionen schaffen. Es sind nur verschiedene Nutzungsformen, Gebrauchsvarianten. Die hohe Zeit, daß jede der Künste und der Medien für sich sei, ihr bzw. sein spezielles Gärtchen zu pflegen habe, ist vorbei. Von den Medien greifen die Überlagerungen und Vermischungen längst schon auch auf die anderen Medien und Künste über, etablieren Zwischenformen, Verwischungen in den Performances und Videoskulpturen und so fort.

V. Programmedium Fernsehen

Das Fernsehen primär als ein Programmedium zu definieren und nicht zuletzt als Technik und als gesellschaftlich definierte Institution, soll den Blick auf das lenken, was im Zentrum der Fernsehkommunikation steht. Das Fernsehen als Technik ist nichts ohne das Programm. Das wußten schon die Techniker der ersten Stunde, die sich, schon bevor es die Institution des Fernsehsenders gab, Gedanken darüber machten, was man denn mit dieser Technik nun anfangen könnte. Die beiden Damen, die in der frühen Versuchsanordnung mit unterschiedlicher Zeilenzahl (zwischen 30 und 90 Zeilen) abgebildet wurden, konnten zwar die Techniker faszinieren, die an ihren Physiognomien die Differenzierung der Bildzeilen studieren konnten, doch ein wechselndes Angebot für ein allgemeines Publikum ersetzten sie nicht.²⁸

Das Programm ist mehr als die Summe seiner einzelnen Teile, mehr als die Addition von Sendungen. Mit Hörfunk und Fernsehen hat der Programmbegriff eine gegenüber den älteren Medien, die ihn auch schon kennen, neue Dimension erreicht. Innerhalb der apparativen Struktur gibt das Programm eine Binnenstruktur vor, die sich durch eine

²⁸ Vgl. Gerhart Goebel: Das Fernsehen in Deutschland bis zum Jahre 1945, in: Archiv für das Post- und Fernmeldewesen, 5. Jg. (1953) Nr. 5, S. 302f.

Tendenz zur Unendlichkeit auszeichnet, aus der Folge des Nacheinanders verschiedener disparater Teile, die in anderen Medien (beispielsweise in den Printmedien) als Nebeneinander erscheinen, die den Anspruch auf umfassende Vermittlung und Präsentation von Welt verfolgen, die sich als mediale Repräsentanz verstehen und durch die fotografischen Affinitäten zur Wirklichkeit (wie sie Siegfried Kracauer beschrieben hat) definieren. Affinitäten auch zum "Fluß des Lebens", zum "Strom materieller Situationen und Geschehnisse, mit allem, was sie an Gefühlen, Werten, Gedanken suggerieren".²⁹ Dieses Bild des Fließenden, das sich in der Formulierung des "flow of broadcasting" und im "Fluß der Signifikation" in einigen Theorien über die Medienwelt wiederfindet, findet sich im Programm mit der Vorstellung von Ordnungen und Anordnungen verbunden, in dem es das Präsentierte in leicht zugängliche und weniger zugängliche Zeiten plaziert. Das Programm stellt damit auch Hierarchien im Präsentierten dar, die sich in den Anordnungen innerhalb der Sendungen fortsetzen.

Die Programmstruktur bildet implizit auch eine Struktur für die Darstellung von Welt, durch sie konstituiert sich für den Zuschauer zugleich eine Form der medialen Präsentation der Wirklichkeit. In den verschiedenen Programmformen werden unterschiedliche Zugriffsweisen auf die Welt präsentiert, in ihnen Wirklichkeitssegmente dargestellt, komprimiert und geballt in den als wichtig herausgestellten Momenten und Augenblicken. Als ein "hochentwickeltes symphonisches Medium" hat Lutz Hachmeister das Fernsehen beschrieben und damit auf die Vielfalt der durch die unterschiedlichen Programmformen im Programm vertretenen Sichtweisen auf die Welt verwiesen.³⁰

Durch die Fernbedienung, durch den je subjektiven Umgang mit den Medien ist zwar diese Programmkonstruktion nicht außer Kraft gesetzt, sie existiert weiter, doch sie wird im spielerischen Umgang mit dem Fernsehangebot immer häufiger übersprungen und durch je eigene ersetzt. Der Zuschauer stellt sich ein eigenes Programm zusammen, eines der Partikel und Bruchstücke. Die vorhandenen Programmstrukturen des Angebots sind dabei die Voraussetzung für seinen freien Umgang. Wären die Programmacher jetzt ebenfalls so frei, die Programmstruktur aufzuheben, würde der Zuschauer immer weniger auch das finden, wonach er sucht, er würde sich ganz ausblenden. Die Offenen Kanäle

29 Siegfried Kracauer: Theorie des Films, Frankfurt/M. 1973, S. 109.

30 Lutz Hachmeister: Zur Typologie des Fernsehens und seiner Kritiker, in: epd/Kirche und Rundfunk Nr. 15 v. 24.2.1990, S. 5.

mit ihrem freien Fluß der Sendungen haben sich auf diese Weise den Zugang zu einem breiten Publikum verbaut. Doch darin liegt gerade der Reiz der neuen Situation: Das Medium kann hier dem Zuschauer nicht mehr folgen - dessen einmal gewonnene Souveränität bleibt erhalten, das Fernsehen kann sie nicht durch eigene Anpassung an die Zuschauerwünsche außer Kraft setzen.

Das Programm existiert also unabhängig vom individuellen Nutzungsverhalten weiter, es läßt sich, und dies ist Kennzeichen eines komplexeren Theorieverständnisses von Fernsehtheorie, mit mehreren Modellen zugleich erfassen: als Fluß, als Text, als Mythos und als kulturelles Forum.

Die schon erwähnte Vorstellung vom Programm als Fluß ist die älteste und verbreitetste. Schon bei Siegfried Kracauer finden wir, hier bezogen auf das Kino, die Vorstellung vom Fluß des Lebens, an dem der Zuschauer im Akt des Zuschauens teilhabe, oder doch zumindest dies glaube. Die These vom *flow of broadcasting* hat dann vor allem Raymond Williams vertreten, der 1974 in "Television. Technology and Cultural Form"³¹ im Übergang von der in diskreten Einheiten stattfindenden Veranstaltung zum Programmfluß die entscheidende Veränderung gesehen hat: Das Programm stellt sich als ein Kontinuum und als eine Folge von Sequenzen von Einheiten zugleich dar. Die Durchsetzung des Programmflusses sah Williams durch den kommerziellen Fernsehbetrieb vorangetrieben, der die "natürlichen Lücken" zwischen den Programmeinheiten mit Werbung füllte, schließlich neue Produkte bereits so konstruierte, daß sie von vornherein Werbeeinblendungen enthielten.³²

Naheliegender als eine solche These ist jedoch die Annahme, daß dem Fernsehen als Programmmedium eine Tendenz zum kontinuierlich präsentierten Angebot inhärent ist, weil es auf diese Weise das disperse Publikum optimal erreicht. Auch der nicht-kommerziell betriebene Rundfunk kennt die Tendenz zum Programmwachstum, zum Schließen von Leerräumen und Lücken, zur Ausdehnung in der Zeit hin auf ein permanentes Programm. Hervorzuheben ist das Moment der doppelten Struktur des Programms, die bei Williams bereits anklingt: das Programm ist aus erkennbaren und abgrenzbaren Einheiten zusammengesetzt und zugleich als ein Fluß des Gesendeten zu verstehen. Alle Momente

31 Television. Technology and Cultural Form, New York 1974, S. 89f.

32 Ebd., S. 92f.

des Periodischen der Programmstruktur, der Fixierung von wiederkehrbaren Zeiteinheiten, von thematischen Folgen und geplanten inhaltlichen Fortsetzungen sind mit dieser Periodizität des Angebots verbunden.

Eng verknüpft ist mit dieser Vorstellung vom *constant flow* das zweite Modell: das Programm als einen aus vielen Teilen zusammengesetzten Text zu verstehen. John Fiske hat, anknüpfend an Williams, in mehreren Arbeiten das Programm als einen intertextuellen Zusammenhang beschrieben, der sich sowohl innerhalb der einzelnen Genres als auch zwischen ihnen herstellt.³³ Statt Genres ließe sich hier auch der Begriff der Programmformen und Programmbereiche verstehen, die Intertextualität als ein Zusammenhang sehen, der nicht nur innerhalb der Fiktion, nicht nur innerhalb der Serien besteht, die Fiske vor allem als Beispiele heranzieht, sondern auch zwischen Spiel und Dokumentation, zwischen Nachrichtensendung und Kriminalfilm. Fiske spricht deshalb von einer "horizontalen Intertextualität" zwischen Serie und Show, Spielen und anderen Formen³⁴, der er eine „vertikale Intertextualität“ gegenüberstellt, die in der Beziehung zwischen der Oberfläche der Programme und sekundären Texten bestehe, die aus allgemeinen kulturellen Botschaften bestünden und die auf der Ebene der primären Texte nur angespielt werden würden. Schließlich gebe es noch als tertiären Text den Text, den die Zuschauer individuell hinstellten als Antwort auf die Fernsehangebote.³⁵ Hier wird die Eigenaktivität des Zuschauers theoretisch formuliert und in einen Bezugsrahmen zum Angebot gesetzt. Michael Geißler hat in einem Aufsatz über die Rezeption der deutschen Ereignisse der letzten beiden Jahre in den USA von einem "nationalen Text“ gesprochen, an dem das Fernsehen mitwirkt, der das politische Weltbild der Menschen strukturiert, und auf das sich dann immer wieder einzelne Elemente in den Fernsehsendungen beziehen.³⁶ Hier ließe sich eine Programmanalyse anknüpfen, die nach solchen Textbausteinen fahndet - und dies quer durch die Programmbereiche.

Der Textbegriff selbst wird bei Fiske und anderen umfassend verstanden, er bezieht sich nicht nur auf das sprachliche Material im Programmfluß, sondern auch auf die visuellen

33 John Fiske: *Television Culture*, London 1987, S. 108ff.

34 Ebd., S. 109.

35 Ebd. S. 124ff.

36 Michael E. Geißler: *Mehrfach gebrochene Mauerschau: 1989-1990 in den US-Medien*, in: Reiner Bohn/Knut Hickethier/ Eggo Müller: *Mauer-Show*, Berlin 1991.

und anderen ästhetischen Codes. Die Anwendung des Textbegriffes suggeriert, daß wir mit der Textanalyse auch gleich ein Verfahren hätten, mit dem dieser Text des Programms auch umstandslos beschrieben werden kann. In der Differenzierung des Textbegriffes unterscheidet Fiske zwischen der Narration und der Repräsentation, der Darstellung, dabei Ansätze der Erzählforschung aufgreifend, die nicht unbedingt am Fernsehen selbst entwickelt worden sind, die er aber auf das Fernsehen überträgt. Bei aller Differenzierung, die wir bei ihm finden, ist hier das Moment des Erzählens festzuhalten, das für das Modell des Programms als Fluß entscheidend ist.

Wir können deshalb das Programm als einen großen Erzählszusammenhang begreifen, der sich scheinbar unentwegt fortbewegt, immer weiter erzählt, auch das bereits Erzählte wieder aufgreifend und erzählend. "Reading Television" ist deshalb die naheliegende Schlußfolgerung.³⁷ Damit verbunden sind die Modelle, die im Fernsehen einen Mythenproduzenten oder doch zumindest eine große Transformationsinstitution mythischer Konstruktionen sehen. Hier wird an der Konzeption der sekundären Texte angeknüpft, die sich auf Roland Barthes bezieht, aber ebenso auch bei Fiske zu finden ist, und in ähnlicher Weise auch in vielen fernsehtheoretischen Analysen, die sich mit dem Kulturtransfer beschäftigen, mit dem Einfluß amerikanischer Programmware in der Dritten Welt, wie beispielsweise in den Analysen von Mattelart und Dorfman, aber auch in neueren Ansätzen wie sie bei uns unlängst Norbert Schneider über die Rolle des Mythenproduzenten Fernsehen vorgetragen hat.³⁸ Auch hier geht es darum, hinter den einzelnen Plots und Geschichten die ihnen zugrunde liegenden mythischen Konstruktionen aufzuspüren, die von Erfolg und Glück handeln, von zentralen gesellschaftlichen Wertvorstellungen, schließlich auch Grundmuster des Erzählens wie vom Sieg des Gerechten, Erfolg des Tüchtigen etc. beinhalten.

Schließlich als letzte Modellkonstruktion, wie sie vor allem von Horace M. Newcomb und Paul M. Hirsch vorgetragen wurde: Fernsehen als kulturelles Forum zu begreifen. Sind die Vorstellungen vom Programmfluß, vom Text und Erzählszusammenhang mit seinen zugrunde liegenden mythischen Konstruktionen alle noch in einen Modellzusammenhang zu integrieren, so ist die Vorstellung, Fernsehen als ein Forum zu begreifen, davon

37 John Fiske/John Hartley: Reading Television, London 1978, hier London 1989.

38 Norbert Schneider: Fernsehen als Mythenproduzent? in: epd/Kirche und Rundfunk, 18.5.1991.

grundsätzlich unterschieden. Dieses Modell sieht, einer Vorstellung von Öffentlichkeit als einem umgrenzten Raum folgend, das Fernsehen als eine Bühne, auf der Akteure etwas vorführen, sich zur Schau stellen, auch durch überspitzte Präsentation Meinungen und Haltungen beim Zuschauer provozieren. Das Fernsehen wird mit der Theatermetapher als Bühne verstanden, die nicht unbedingt unsere reale Welt wiedergibt, sondern auf das "Nichtnormale" in den Mittelpunkt gerückt wird, in dem sich Fernsehen als ein "Grenzbereich" zum Realen hin versteht, der unseren Interpretationsraum erweitert. Über die hier auftretenden "Ungeheuer" so Newcomb/Hirsch (damit sind Fernsehkommissare und Krimimörder, rabiate Serienfieslinge und andere Kunstfiguren gemeint), die dort auftreten, können wir uns besonders leicht verständigen, können dabei auch unsere eigenen Normen und Wertvorstellungen bearbeiten. Hauptaufgabe des Fernsehens sei es, die "Effektivität und die Grenzen" des zugelassenen Pluralismus in der Gesellschaft "zu testen und zutage treten zu lassen".³⁹ Die Nähe dieses Ansatzes zum Konzept der Fernsehgesellschaft von Joshua Meyrowitz ist offenkundig. Auch hier ist das Fernsehen als eine Bühne - mit verschiedenen Seitenbühnen - verstanden, die uns Einblicke in neue, aus unserem Alltagszusammenhang her unbekannte Bereiche verschafft und damit unsere Erfahrungsmöglichkeiten erweitert und unsere gesellschaftlichen Vorstellungen langfristig verändert.

Wir haben es grundsätzlich nicht mit einem Modell vom Fernsehen zu tun, sondern mit mehreren. Fernsehen ist nicht mit einer Definition zu fassen, sondern wir haben verschiedene Modelle, mit denen wir unterschiedliche Aspekte des Mediums beschreiben können. Auch im Programmbegriff selbst treffen diese Modellsichten zusammen: Wir können das Programm als Fluß des Erzählten begreifen, aber auch als Abfolge immer wieder neu vorgeführter Inszenierungen und Auftritte, die innerhalb von gesetzten Rahmen stattfinden, die als Bühnen verstanden werden können, auf denen bestimmte Regeln gelten, Rituale vorgeführt werden und die unsere Interaktionsweisen und -vorstellungen beeinflussen. Wir können beide Modelle im Zusammenhang sehen: Im Fluß des Gesendeten werden jeweils neue Rahmen eröffnet, innerhalb derer Interaktionen hin zum Zuschauer stattfinden. Der Programmfluß kann gestört, unterbrochen, neu gelenkt werden, wenn z.B. durch außerordentliche Ereignisse in der

³⁹ Horace M. Newcomb/Paul M. Hirsch: Fernsehen als kulturelles Forum, in: Rundfunk und Fernsehen, 34. Jg. (1986), H. 2, S. 183.

Realität der fixierte Programmablauf verändert wird durch Zusatz- und Sondersendungen, in denen wieder neue Rahmen geöffnet werden, innerhalb derer dann diese Medienereignisse stattfinden.

VI. Fernsehtheorien statt Fernsehtheorie

Gegen die endzeitlich geprägten monokausalen Fernsehtheorien ist hier eine Vorstellung entwickelt worden, daß das komplexe Medium Fernsehen selbst in einem wesentlichen Teilbereich, in der Beschreibung seines Programms, mit mehreren Modellen operieren muß und nicht von einem Modell allein ausgehen kann. Die hermetischen Theorien erweisen sich zwar als theoretisch griffige Konstrukte, zeigen ihre Probleme jedoch dort, wo sie sich auf die vieldimensionalen Entwicklungen des Mediums einlassen sollen. Die geforderte Pluralität der Fernsehtheorien meint nicht Beliebigkeit, sondern meint eine den Phänomenen gerecht werdende Modellkonstruktion.

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