

## **Fernsehen, Film, Fernsehfilm**

### **Zu einem zu Unrecht vernachlässigten Bereich der Medienwissenschaft**

#### **Wegbestimmung**

In der Medienwissenschaft ist für viele der Kinofilm das bestimmende Medium, ein Medium von Sinn und Sinnlichkeit, das Medium, dem sich die Intelligenz im Rausch zuwendet, sich selbst darin feiert, um sich in den prallen und satten Bildern auf großer Leinwand, den schönen Bewegungen der Stars, den weiten Landschaften und den mitreißenden, überwältigenden Fahrten, Stürzen und Aufprallen selbst zu verlieren – und zugleich sich darin auch selbst wiederzufinden. Nicht immer als Wissenschaft, sondern oft auch als Lebensentwurf, als Alternativkonzept zum alltäglichen Leben. Demgegenüber findet das Fernsehen medienwissenschaftlich wenig Beachtung: Jenem kleinen, immer noch – was die Größe der Bilder angeht – etwas mickrigen Bruder, der von der wissenschaftlichen Betrachtern, jedenfalls dort, wo sie sich als Geistes- und Kulturwissenschaftler verstehen, tunlichst mit Nichtachtung gestraft und schnell umgangen wird, und wo man – in der Abfolge der audiovisuellen Medien – allzu gern den raschen Sprung vom Kinofilm direkt zu den Computer-Games wagt. Fernsehen gilt vielen Medienwissenschaftlern immer noch als das Trivialmedium, das man den Sozialwissenschaftlern überlässt, die sich mit diesen Niederungen audiovisueller Bilderwelten beschäftigen können – und die dann wiederum gern die Bilder auslassen, weil sie von den Bildern wenig verstehen. Man kann diese Klage mit einer Fülle von Beispielen unterfüttern – bis hin zu den medienwissenschaftlichen Forschungsschwerpunkten, die neuerdings überall aufgelistet werden. Wenn das Fernsehen in den Blick kommt, dann allenfalls wieder über den Film – etwa wenn vom Dokumentarfilm die Rede ist, der heute bis auf wenige Ausnahmen im Fernsehen stattfindet. Und es wird gern davon geredet, dass im Kino jetzt wieder ein Boom von Dokumentarfilmen zu beobachten sei. Doch damit ist es dann verglichen mit der Dokumentarproduktion im Fernsehen nicht weit her. Die meisten dieser Filme sind sowieso Film-Fernseh-Koproduktionen und finden ihre großes Publikum dann doch erst wieder im Fernsehen. Die Medienwissenschaft vergisst diesen Fernsehrahmen schnell wieder, weil das Interesse ja nur dem Werk gilt, dem Autor, der sich – selbstverständlich nur aus sich heraus – der Welt mit künstlerischem Blick genähert hat. Und eine Beschäftigung mit dem Fernsehfilm, dem Fernsehspiel, dem TV-Movie kommt schon gar nicht in den Blick. Die Fernsehfiktion gilt als trivial, als schlecht, als Derivat allenfalls der

großen Filmkunst, nachgemacht und schon deshalb minderwertig, weil in großen Mengen hergestellt, massenhaft fast, unübersichtlich, schwer zu finden, nicht schon durch Cannes, Venedig oder die Berlinale vorab kanonisiert. Das ist ja das Schöne an der Filmwissenschaft, wenn sie sich allein dem Kinofilm zuwendet, dass im nationalen Bereich von der Zahl der Filme her alles so überschaubar, so übersichtlich ist. Das macht Wissenschaft auch bequem, denn auch der Blick auf das internationale Feld gilt hauptsächlich den ohnehin schon kanonisierten Filmen. – Genug der Klage. Es ist eben so.

### **Zum Fernsehen – unserer gesellschaftlichen Wirklichkeit**

Die Medienwissenschaft entzieht sich dem Gegenstand Fernsehen, der komplex und vielgestaltig ist, der voller Widersprüche steckt, gerade weil Fernsehen unübersichtlich ist, sodass schon einige davon sprechen, dass Fernsehen nicht ein Medium sei, sondern in ihm viele Medien enthalten seien. Fernsehen verändert sich in allen seinen Bedingungen (von der Bedingung des Bildschirms einmal abgesehen), es fordert wiederholt zu neuen Analysen und Beurteilungen heraus. Es ist immer Gegenwart, vergisst deshalb allzu gern seine eigene Geschichte, weil es sich auf das Hier und Jetzt seiner Live-Vermittlung beruft und aus dieser sein Selbstverständnis bezieht. Es will lebenspralle Gegenwart sein, auch wenn Cineasten sie gerade nicht im Fernsehen erkennen, sondern nur in den kunstvollen Darstellungen des Kinofilms. Dem Fernsehen ist es gleich, ob es intellektuelle Zuneigung erfährt, diese ist ihm oft sogar lästig, es weist sie zurück. Es ist Alltag und es ist zugleich ein Machtzusammenhang, der Deutungshoheit über die Welt beansprucht. Gerade deshalb wird so viel in den anderen Medienöffentlichkeiten über das Fernsehen gestritten – und wenn dieser Streit einmal aufhören wird, ist dies ein Zeichen dafür, dass das Medium seine Bedeutung verloren hat. Das Fernsehen braucht keine intellektuelle Zuwendung, Enzensbergers Diagnose vom «Nullmedium» hat die intellektuelle Community begeistert, weil sie darin ihre Vorurteile bestätigt sah. Das Fernsehen berichtet gern von den Celebrities der Berlinale, von den Größen der Theater- und Musikwelt, aber ebenso über Daniela Katzenberger oder Lady Gaga. Fernsehen versteht sich sehr viel mehr als Wirklichkeit, in der alles nebeneinander gleiche Geltung hat, und weniger als Kunstraum. Deswegen fanden die Verleihungen von Fernsehpreisen – etwa des renommierten Adolf-Grimme-Preises – lange Zeit in einem eher biedereren Rahmen (etwa im Marler Stadttheater) statt. Und die Fernsehgrößen, die Moderatoren und Showmaster stehen weniger für Glamour, sondern betreiben eher Alltagsgeschäfte – bis hin zu Günter Jauch, dessen Bildschirmpopularität deshalb so groß ist, weil schon seine Physiognomie Alltäglichkeit als Aura verströmt. Die Medienphilosophen – von Kittler über Tholen bis Bolz, um nur einige Namen zu nennen – haben sich selten dem Fernsehen zugewendet. Das Medium ist zu alltäglich, mit einem Nietzsche-Zitat zwischen einer psychoanalytischen Anspielung und einem technischen Detail zu wenig zu treffen, weil wir alle

ja auch zu direkt lange Erfahrungen mit dem Medium haben, an denen das *Aperçu* zerschellen würde. Gleichwohl, gerade dieses Nichterwidern der intellektuellen Zuwendung, diese fast schon proletarische Burschikosität fordert heraus, sich mit diesem Medium zu beschäftigen. Fernsehen als Medium der gesellschaftlichen Selbstverständigung meint ja, dass alles, was in seinem Rahmen verhandelt wird, und sei es das Privateste schlechthin, vor den Augen aller geschieht und damit öffentlich wird. Und es schafft damit, weil es immer um die privaten Welten anderer geht, Einsichten in Lebensbereiche, die einzelnen Zuschauerschichten nicht zugänglich sind. Es erzeugt Gesellschaftlichkeit, indem es Gesellschaft vermittelt. Nicht als Ganzheit, sondern in vielen einzelnen Fragmenten, die sich zu einem Komplex fügen, auch wenn dieser nie vollständig ist. Das Fernsehen liefert nicht die eine «große Erzählung», sondern liefert eine Vielzahl einzelner Erzählungen, die zusammen den Anspruch erheben, Gesellschaft nicht nur wirksam darzustellen, sondern sie auch so erlebbar zu machen, dass wir Zuschauer uns in den Fernsehwirklichkeiten wieder finden und sie zu unserer Welt werden. Hier wird immer noch – auch wenn das Internet mit seinen sozialen Netzwerken für diverse Communities inzwischen eine eigene Plattform zur Selbstverständigung und zum Katalysator einer eigenen Identität geworden ist – über die Gesellschaft verhandelt, werden die Probleme, die die Gesellschaft bewegen – vom «Wulffen» des Bundespräsidenten bis zur Finanzkrise in Griechenland – zum Thema gemacht, was die Gesellschaft an Problemen zu bewältigen hat. Das Fernsehen nimmt damit – gemessen an unserer Lebenszeit – einen beträchtlichen «Raum» ein. Rein statistisch gesehen sieht jeder Bundesbürger ab 3 Jahren täglich dreidreiviertel Stunden (229 Min.) fern, er nutzt nur 80 Minuten lang das Internet und davon 21 Minuten, indem er zeitversetzt und/oder per Livestream über eine Internetplattform fernsieht (*Media Perspektiven Basis Daten 2011*). Sicherlich geschieht das mit unterschiedlichen Intensitäten und ist in den Altersgruppen unterschiedlich, aber die Dominanz des Fernsehens ist ungebrochen. Für die Analyse des Fernsehens muss der Point of View auf dieses Medium bestimmt werden. Die Unüberschaubarkeit erfordert es gerade zu, sich erst einmal klar zu werden: Was soll untersucht werden? Denn Wissenschaft heißt auch, ein Problem arbeitsfähig zu machen, Annahmen zu formulieren und diese zu überprüfen, daraus Aussagen abzuleiten und sie in einem Gesamtgefüge, vielleicht auch in einem System, miteinander zu verbinden. Und dieser Punkt ist für die Medienwissenschaft, deren Zentrum immer noch die spezifische mediale Wahrnehmung von Welt ist, das Televisuelle, das sich aus dem Filmischen heraus begründet. Es geht also um die televisuelle Medialität, also darum, in welchen Formen diese gesellschaftliche Wirklichkeit sich präsentiert. Dabei liegt es nahe, dass die Regeln, die die Literatur (z. B. im Roman) für die Erzeugung von Welt entworfen hat, ebenso wie die Regeln, die sich der Kinospießfilm gab, im Fernsehen zwar auch zur Anwendung kommen, aber variiert, abgewandelt, weiterentwickelt werden. Figur und Figurenkonstellation gelten weiterhin, auch wenn in Reality Soaps die Figuren von Menschen des Alltags verkörpert werden. Aber sind sie noch Menschen des Alltags,

wenn sie im Fernsehen auftreten, selbst Prominenz erlangen? Sind nicht auch die sonstigen Bildschirmgrößen in den verschiedenen Fernsehformaten selbst schon Teil dieser Fernsehwelt, die uns Zuschauern gegenübertritt? Aber zugleich ist eben auch das Fernsehen Teil unserer Alltagswelt.

### In der Fernsehwelt seriell – fiktional und faktual

Als Beispiel gilt immer wieder das Seriengeschehen im Fernsehen. Hier stellt sich innerhalb des Gesamtgefüges Fernsehen die Welt als ein eigener Kosmos dar, der aus vielen Einzelteilen besteht und der von der Wahrnehmungszeit her, die er beansprucht, im Fernsehen selbst wiederum einen großen Raum einnimmt. In ihm lassen sich zur Wirklichkeit der Zuschauer parallele Welten erkennen, die für ein großes Publikum verständlich sind, nachvollziehbar Leben, Biografien schildern, mit einem Realitätsanspruch, mit einer Vielfalt an Oberflächenphänomenen, die in kaum einem anderen Medium so anzutreffen sind und hinter denen sich dann jedoch oft wiederholte Muster erkennen lassen, Schemata, Dramaturgien, Ablaufstrukturen. «Serie» ist auch in Deutschland längst nicht mehr nur LINDENSTRASSE oder GROSSSTADTREVIER, sondern die Serienform hat mit 24 oder CSI auch ganz neue Bilderwelten entstehen lassen, mit schnellen Schnitten, elliptischen Formen der Darstellung, komplex in seinen Erzählstrukturen wie nur wenige Kinospielefilme. Die Welt, von der hier erzählt wird, behauptet sich mit ganz neuer Härte und Entschiedenheit, und dies durch eine Kunstfertigkeit der Inszenierung und des Arrangements. Und im Deutschen steht dafür Dominik Grafts IM ANGESICHT DES VERBRECHENS. Das Serielle steht letztlich für eine Grundstrukturen des Fernsehangebots insgesamt. Wenn von «Parallelwelten» die Rede ist, stellt sich die Frage nach der Welt, zu der sie sich parallel entfalten. Dies ist nicht in erster Linie die reale Realität, die wirkliche Wirklichkeit, das Vormediale, das Nichtmediale – wie immer es medienwissenschaftlich genannt wird –, sondern die Fernsehwelt selbst, in der die seriellen Welten nur ein Teil davon darstellen, steht im Fokus der Betrachtung. Parallel und gleichzeitig Teil des Ganzen zu sein – macht die paradoxe Struktur des heutigen Fernsehens aus. Darin liegt ja das Besondere dieses Mediums und das Faszinosum, dass der Zuschauer sich heute zu jeder Tages- und Nachtzeit vor den Fernseher setzen, einschalten und sich in verschiedenen Programmen bewegen kann – und überall in den Kanälen (oder fast überall) findet etwas statt. Er klickt sich in die Gesellschaft ein, die hier und dort mit ihren Stellvertretern in einer Talkrunde zusammensitzt; eine Gesellschaft, die (sich als direkt und spontan ausgebend und doch längst eine «scripted reality») sich in verkürzten Gerichtsverhandlungen über moralische Grundsätze verständigt, die hier durch den Wilden Westen reitet, sich dort mit Stauffenberg beschäftigt, dann wieder ein bundesdeutsches Jubiläum feiert. Oder sich mit Rosamunde Pilcher im melodramatisch schönen Leben ergeht, mit STROMBERG eine ironische Mockumentary-Version des Arbeitslebens erlebt und sich gleich danach wieder in RAUS AUS DER SCHULDENFALLE

beraten lässt. Man ergötzt sich am Fußballspiel und sieht und hört in den Nachrichten – wohl dosiert – von den Schrecken eines neuen Erdbebens, der Insolvenz eines Konzerns und der nun schon Jahre sich hinziehenden Finanzkrise. Wir schalten uns ein in das Geschehen der Welt – eine letztlich immer televisuell strukturierte Welt – wir koppeln uns an. Und diese Welt ist nicht schön, nicht wohlgeformt, nicht durchkomponiert. Sie ist hässlich, brutal, abstoßend, und sie ist voller Wiederholungen und abgenutzter Bilder. Aber sie besitzt eine große Dringlichkeit, sich mit ihr zu beschäftigen. Es ist diese eine unsere Wirklichkeit – und gerade auch wenn sie vieles auslässt, bleibt sie es als Gesamtzusammenhang doch. Die Bilderwelt des Fernsehens ist unsere Welt, sie verdichtet das Vormediale, komprimiert es, stellt die Bedeutungen heraus, akzentuiert, setzt Themen, aber mehr noch, sie liefert Perspektiven, sie ordnet die Welt in visuellen und auditiven Strukturen ein, sie macht daraus Programm. Wie sich politisches Geschehen heute präsentiert, hat mit dem Fernsehen zu tun, aber noch mehr damit, dass Politik auf weite Strecken wie Fernsehen funktioniert – richtiger: als Fernsehen funktioniert. Und es wird permanent über Moral und Ethik verhandelt. Die Welt im Fernsehen liefert permanent Anschauungsmaterial für die oft beschworene Wertediskussion: Hier wirkt die Öffentlichkeit. Und wenn auch für viele die Berichterstattung als Skandalisierungsmaschine erscheint (Peter Hintze von der CDU ist groß in diesem Vorwurf): Hier wird darüber verhandelt, ob sich ein Bundespräsident von Wirtschaftsleuten privat aushalten lassen darf und wo die Grenzen der Schnäppchenjagd für die höchsten Repräsentanten der Republik zu ziehen sind. Skandale haben eine reinigende Funktion für ein Gemeinwesen, weil sie die Normen neu justieren – allerdings nur, wenn aus dem Normenkonflikt Konsequenzen gezogen werden. Das ist in der Mediengesellschaft immer mit medialem Aufruhr verbunden, nicht immer hat es jedoch reinigende Folgen wie bei der Plagiatsaffäre des Barons zu Guttenberg. Fernsehen macht vieles leicht zugänglich, es macht die Konflikte – wie vereinfacht auch immer – gesellschaftlich diskutierbar. Jeden Tag, immer wieder aufs Neue, denn auch die Nachrichten, die Talkshows, die Dokumentationen sind im Fernsehen seriell. Auch der Sport ist schon längst ein Mediensport – das schrieb schon vor mehr als 30 Jahren Karl Riha in einem berühmten Siegener Sammelband zum Fernsehen. Die Fußballästhetik mit den oft mehr als zwanzig Kameras, die das Spiel sogar aus der Ecke des Tors heraus aufnehmen, ist medienwissenschaftlich schon einer geschärften Analyse wert, und die Montage der Fernsehbilder hat längst die Montage der frühen Filmkunst von Eisenstein bis Riefenstahl eingeholt. Das Filmische hat sich längst vom ‚Film‘ als einzelнем Medium abgelöst, ist ein Strukturprinzip der Bewegtbilder auch im Fernsehen, auf DVD, im Internet geworden. Das Artifizielle der raschen Bilderwechsel hat sich längst schon so veralltäglich, dass sie uns in Fleisch und Blut übergegangen sind. Deren Struktur können wir – als Wissenschaftler – deshalb auch beschreiben, weil uns die Montage als eine der Grundformen des Filmischen – und damit des Televisuellen – eben auch als Form der Welterfahrung durch die Wissenschaft und durch die Analyse verinnerlicht ist.

## Vom Fernsehen als Medium der Gleichzeitigkeit und Vergegenwärtigung

Das Besondere des Fernsehens besteht darin, dass es ein Medium der Gleichzeitigkeit ist. Dass es uns Zuschauern die Bilder der Welt zuspielen kann, wie sie gerade anderswo aufgenommen werden. Dass wir, wenn wir uns dessen bewusst werden, was wir gerade sehen, vor einer Bilderwelt sitzen, die hic et nunc entsteht, ein Bilderfluss, in dem sich das Fernsehen – und die Gesellschaft selbst – vollzieht. Und die gleichzeitig immer auch anders mit diesen Live-Bildern umgehen kann, weil kurze Sequenzen aufgezeichneter Bilder in das Live-Geschehen eingeblendet werden, weil z. B. im schnellen Spiel auf dem Fußballfeld kurze Wiederholungen von geschossenen Toren einmontiert, zugespielt werden können. Spielverläufe können, grafisch schematisiert, ›just in time‹ über die Realbilder gelegt werden, und vieles mehr. Die Bilderwelt ist hochartifizuell (unter dem Schein großer Natürlichkeit), und was sich im Fernsehen als Wechselspiel von Gegenwärtigkeit des Spiels und Vergegenwärtigung des gerade Vergangenen ereignet, medienästhetisch in einem performativen Akt vollzieht, fordert heraus, sich damit zu beschäftigen, es theoretisch zu fassen und begreifbar zu machen. Fernsehen ist brutal diesseitig. Es ist auf weite Strecken banal, es ist in einer Weise welthaltig, wie kaum ein anderes Medium. Und wenn es gleichzeitig auch Kunst ist, dann in einem sehr viel umfassenderen Maße als es Kunst im Programm, Kunst im Fernsehfilm oder TV-Movie sein kann. Es ist Kunst in der Form des ›Gemachten‹, im Sinne von Kultur als einer Bearbeitung, wobei wir – von einem neueren Kulturverständnis ausgehend – heute wissen, dass wir in unserer menschlichen Natur durch diese von uns gemachten Apparate und Bilder selbst wieder definiert werden, wir durch die Medien, durch das Fernsehen, zu dem geworden sind, was wir sind. Natürlich ist das Fernsehen nicht nur das Fernsehen auf dem Bildschirm, das Fernsehen als Programm, als Programm der Programme, sondern es erzeugt auch bei uns Zuschauern ein imaginäres Bild, ein imaginäres Gesamtbild von der Totalität der Welt und von der Totalität dieses Mediums. Deshalb müssen wir uns analytisch auch selbst befragen nach den Vorstellungen, die wir – als Betrachter – vom Fernsehen haben und von der Welt, auf die sich das Fernsehen bezieht. Und in welchem Verhältnis dieses imaginäre Fernsehen sich zum Fernsehen der realen Programme und Sendungen verhält.

### Standortversuch: die Liebe zum Fernsehen

Wie aber nähern wir uns analytisch dem Fernsehen? Traditionell indem wir uns die Aufgaben arbeitsfähig machen, indem wir das Programm ›kleinarbeiten‹ und mit einzelnen Fernsehgattungen, -Genres und -Formaten beschäftigen, mit ihren Produktionsstrukturen, Nutzungsformen, aber auch mit Themen und Motiven und vielem anderen mehr. Wir reduzieren das, was das Fernsehen ausmacht, seine Totalität, seinen umfassenden Charakter, und es geht damit allzu oft – allerdings nicht immer – das Singuläre, die Kontingenz der einzelnen Sendung verloren. Klaus

Kreimeier, der vor Jahren ein Buch mit dem Titel *Liebe zum Fernsehen* veröffentlicht hat, hat sich dem Fernsehen auf eine eigentümliche Weise genähert, die er zuvor in einer lange geführten Kolumne in *epd film* vorbereitet hat. Er versuchte das Fernsehen von kleinen Randbeobachtungen her zu erschließen, von einem Zusammentreffen von einzelnen, dann als typisch genommenen Merkwürdigkeiten, wie sich ein Moderator auf eine Filmsequenz bezieht, wie Alltag in einer Serien in einer Szene inszeniert wird usw. Michael Hanfeld hat diese Form der kleinen Beobachtung, die auf strukturelles Prinzip verweist, später in einzelnen Glossen in der *FAZ* aufgenommen und fortgeführt. Die Totalität des Fernsehen – so war es das Programm dieser Betrachtungsweise – vom Rande her zu untersuchen, von den scheinbaren Zufälligkeiten, die dann als nicht zufällig, sondern als Prinzip und Resultat einer Struktur gedeutet werden. Der Kritiker, der Analytiker hat den Befund oft schon vorab als zentrale These im Kopf und findet dann das Beispiel, an dem sich seine vorab gewusste These entwickeln und schlüssig belegen lässt. Aber er kann auch erst durch den anderen Blick auf das Phänomen zu einer tieferen Einsicht gelangen. Von Kreimeier immer wieder eloquent und mit dem Gestus der kleinen Denkfigur vorgetragen, entwickelte diese Näherungsweise einen großen Charme. Es ist die Haltung des Fernsehflaneurs, des Feuilletons wie es Peter Altenberg und Alfred Polgar, aber auch Tucholsky, Kerr und andere – natürlich an anderen Gegenständen – entwickelten und zu einer Kunst der Weltbetrachtung verfeinerten. Doch die Totalität des Fernsehens sperrt sich letztlich gegen eine solche nur kleinteilige Betrachtung. Denn im Grunde steht dahinter die Annahme, dass sich das Fernsehen nur noch aus einem Mosaik der kleinen Beobachtungen heraus bestimmen lässt, nicht aber mehr in einer Gesamtschau, nicht mehr mit einem Blick auf das Ganze des Mediums. Das aber ist falsch, denn dem globalen ökonomischen Blick der Medienkonzerne auf das audiovisuelle Medium ist der globalisierende, ganzheitliche ästhetische Blick auf die audiovisuelle Welt und den Gebrauch, den wir von ihr machen, entgegenzusetzen. Natürlich wird sich die ästhetische Analyse des Fernsehens, geht es um die Plausibilität eines Modells, immer auch in seinen Einzelheiten beweisen müssen, muss sich auch in den Niederungen des Programms verifizieren – zumindest darf es von dort her nicht mit leichter Hand widerlegbar sein. Wir müssen also wieder den ästhetischen Blick auf das Gesamt des Fernsehens, auf seinem umfassenden Charakter zurückgewinnen, müssen das Nebeneinander der verschiedenen Themen, Formen und Gattungen zusammensehen. Müssen die große Erzählmaschine, die Darstellungsapparatur, die sich der Gesellschaft in toto annimmt und diese auch präsentiert und repräsentiert, zu fassen versuchen. Geschichte im Fernsehen können wir z. B. nicht einfach nur in den Dokumentationen oder in den fiktionalen Fernsehfilmen betrachten, sondern haben das Zusammenspiel von Fiktion und Fakt zu sehen: wie es zum einen historisches Material kompiliert, neues historisches Material ständig produziert, wie es zum anderen ein permanenten Sprechen von älteren Zeitgenossen als Darstellung der Geschichte in Szene setzt und wie es zum dritten in der Fiktion Lebensgeschichten inszeniert,

Innenwelten konstruiert und alle drei Ebenen übereinander lagert und miteinander im Programm vermischt. Heinrich Breloer hat daraus eine Kunstform entwickelt, hat das Dokudrama zu einem artifiziellen Kunstgebilde geformt – doch die wirkmächtigere Form ist das Fernsehprogramm selbst im täglichen Nebeneinander von Dokumentation und Fiktion, in seinen wiederholten Durchmischungen und Durchdringungen. Durch dieses oft umstandslose Nebeneinander von Fiktion und Dokumentation im Programm hat sich ein neues Verhältnis zu diesen Grundformen der menschlichen Verständigung herausgebildet. Die scheinbar gefestigte Gewissheit, was dokumentarisch, was fiktional ist, löst sich tendenziell auf, es kommt zu Entgrenzungen des Fiktionalen und des Dokumentarischen, neue Hybridformen entstehen; Dokusoaps und Realitysoaps sind die populären Varianten des sogenannten Reality-Fernsehens, das sich immer weiter entfernt von der aufgenommenen Wirklichkeit als ungestellter Realität, wie es einmal Kracauer formuliert hat, und zu neuen Zwischenformen führt, zu merkwürdigen Zuständen der Ambivalenz in einer neuen Medialität der dargestellten und erzeugten Welt. Indem sich die als fundamental erachteten Gegensätze zwischen Fiktion und Fakt verwischen, aufheben, undeutlich werden, stellt sich eine neue Homogenität der Welt in den Bewegungsbildern der Television dar. In diesen Tendenzen artikuliert sich die Totalität des Fernsehens auf neue Weise, die übergreifend über die einzelnen Formen und Sparten, den Anspruch erhebt, als eine Gesamtheit von Welt betrachtet zu werden. Das Fernsehen ist in dem Aufbrechen und Verändern solcher ästhetischer Formen – wie sie sich in der Fiktion und der Dokumentationen entwickelt haben – rücksichtslos und ungeniert. Es verlangt nach Form und zerstört sie zugleich immer wieder. Es bringt in Form, was letztlich wenig Form besitzt, und es macht die Welt dadurch beherrschbar: Was in den Bildern eingefangen, was einer Dramaturgie unterworfen ist, signalisiert uns: Wir Fernsehmacher haben alles im Griff, es ist doch nicht so schlimm wie es scheint, Du sitzt ja ruhig in deinem Armchair und die Gewalt der Denotationen erreicht dich nur audiovisuell, das Erdbeben in Italien ist fern und nicht vor Ort, der Tsunami bleibt hinter dem Glas des Bildschirms und schwemmt dich nicht fort. Und Fukushima ist weit. Aber die Bilder sind da, sie bringen die Welt dann doch hautnah, beängstigend hautnah uns als Zuschauern vor Augen. Doch es löst diese Formen auch immer wieder auf, wenn es der Meinung ist, dass es in anderen Formkonstellationen die Welt dem Zuschauer anders, besser, verwertungsoptimaler präsentieren kann. Das ständige Spiel zwischen Formwerdung und Formaflösung ist Teil der Medialität des Fernsehens. Anzudeuten war hier eine kleine Spur, wie sich solche Totalität des Mediums untersuchen lässt. Es bleibt am Ende der Appell, sich mit dem risikoreichen Medium des Fernsehens zu beschäftigen. Es ist die Aufgabe des Intellektuellen, sich aus den eingefahrenen und bereits abgeklärten Arbeits- und Forschungszusammenhängen herauszubewegen und das medienanalytische und medientheoretische Risiko zu wagen, sich mit einem Medium zu beschäftigen, das selbst nicht gesichert und abgeklärt ist, das auch ein mögliches Scheitern einschließt.