

TV-Planer

19:39

ZDF vision

ARD

PREMIERE

DigiKabel TR

DigiKabel FS P

Was?

Bitte wählen Sie zuerst den Anbieter, für den Sie eine Programmvorschau erstellen wollen.

"OK" - zur Vorschau von ARD



Markus Stauff

›DAS NEUE FERNSEHEN‹.

MACHTANALYSE, GOUVERNEMENTALITÄT UND DIGITALE MEDIEN

MEDIEN' WELTEN

LIT

Markus Stauff

›DAS NEUE FERNSEHEN‹

Medien ' Welten

Braunschweiger Schriften zur Medienkultur,
herausgegeben von Rolf F. Nohr

Band 2

Lit Verlag Münster/Hamburg/Berlin/London

LIT

Markus Stauff

›**DAS NEUE FERNSEHEN**‹
**MACHTANALYSE, GOUVERNEMENTALITÄT
UND DIGITALE MEDIEN**

LIT

Bucheinbandgestaltung: Tonia Wiatrowski / Rolf F. Nohr unter Verwendung eines Foto des Autoren vom Elektronischen Programmführer von PREMIERE

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

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

Satz: Markus Stauff

© Lit Verlag Münster 2005

Greverer Straße / Fresnostraße 2 48159 Münster

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

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

Die Onlineausgabe dieses Buches ist deckungsgleich mit der Originalausgabe.

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 diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-8258-7802-3

Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

	Einleitung	7
KAPITEL 1: digital/analog – Fernsehen als heterogener Gegenstand		17
Fluchtpunkt Digitalisierung – Theoretische Vorbemerkungen		20
Die Heterogenität des digitalen Fernsehens		34
Standardisierung als Vervielfältigung		50
Die Heterogenität des analogen Fernsehens		60
Kulturelle Objekte: Überlegungen zum Medienbegriff		70
	EXKURS: Die Problematik der ›Rezeption‹	85
	KAPITEL 2: Dispositiv – Diskurs – Selbsttechnologie: Medientheorie mit Foucault	109
Das Dispositiv: Heterogenität, Materialität, Rationalitäten		111
Wahlverwandtschaften: Dispositivbegriff und Medienanalyse		118
Einschreibung, Stillstellung, Blickstruktur – Das Dispositiv Kino		134
Vervielfältigung der Wahrnehmungsformen – Das Dispositiv Fernsehen		144
Praktiken, Diskurse, Selbsttechnologien – Das Dispositiv Sexualität		160
	EXKURS: Wie ›stabil‹ ist Technik. Eine Auseinandersetzung mit Friedrich Kittler und Hartmut Winkler	181

**203 KAPITEL 3: Optimierung individueller Wunscherfüllung.
Aspekte einer Gouvernamentalität des ›neuen‹ Fernsehens**

- 204 Regierung und Gouvernamentalität
- 206 Problematiken des ›neuen‹ Fernsehens
- 210 Optimierung der Medien
- 218 Zugriff auf Apparat und Programm
- 236 Individualisierung
- 244 Intensivierung / Ökonomisierung
- 260 Schluss

263 Anmerkungen

280 Literatur

Vor 20 Jahren – 1984 – wurde in London eine Konferenz veranstaltet, die sich mit den damals aktuellen Veränderungen des Mediums Fernsehen auseinandersetzte. Ein Jahr später erschien der Tagungsband unter dem Titel *Television in Transition*.

Tomorrow, television again
becomes something else.

D'AGOSTINO/TAFLER 1995, XIV

Wie die Herausgeber des Bandes in der Einleitung festhalten, stellten damals vor allem einige technische und institutionelle Neuerungen eine weit reichende Verwandlung des Mediums in Aussicht: »In the 1980s, new developments – for instance cable and satellite – promise further to revolutionise a still infant medium. Seen in this context, Television Studies is of necessity a rich and diverse field.« (Drummond/Patterson 1985, VII) Bemerkenswert ist die Gewissheit, dass Fernsehen ein noch junges Medium darstelle, aber auch das Selbstvertrauen, dass die Fernsehforschung schon deshalb nicht anders als reichhaltig und vielfältig sein könne. Trotz (und möglicherweise wegen) der einschneidenden Veränderungen und ›Revolutionen‹ kann die Forschung sich offensichtlich auf die Konsistenz des Gegenstands verlassen – es ist und bleibt Fernsehen.

Dass sich allerdings *television* auf *transition* reimt, scheint über die spezifische Situation der 1980er Jahre hinaus bezeichnend. Zumindest analysiert der Fernsehhistoriker William Boddy in einer Ausgabe der Zeitschrift *Screen* aus dem Jahr 2000 unter dem Titel *Television in Transit* (und somit unter Verzicht auf den Reim) aktuelle Entwicklungen, die zu einer umfassenden Verformung von Fernsehen beitragen. Zumindest die Perspektive der Gegenwart stützt den Eindruck, dass sich für das Fernsehen der späten 1990er und frühen 2000er Jahre noch weit mehr als für das der 1980er Jahre augenfällige technische und institutionelle Neuerungen benennen lassen, die zu tief greifenden Transformationen dessen, was wir als Fernsehen betrachten, führen. Die Digitalisierung der Signalübertragung ist dabei sicher der prägnanteste Aspekt, ließe sich aber durch zahlreiche weitere ergänzen. Die einschlägigen Begriffe sind weit über die akademischen Zirkel hinaus bekannt: ›Konvergenz‹ und ›Interaktivität‹, ›Multimedia‹ und ›WebTV‹, ›Bezahlfernsehen‹, ›Video-on-Demand‹ oder ›Ziel-

gruppensender. Die Zuversicht allerdings, mit der in den 1980er Jahren Fernsehen als junges Medium bezeichnet wurde, ist gegenwärtig kaum noch anzutreffen; sehr viel häufiger wird davon ausgegangen, dass sich das Fernsehen in Auflösung befindet, mit anderen Medien verschmilzt oder seine Gestalt so grundlegend wandelt, dass es kaum noch als Fernsehen zu erkennen sein wird. Es ist zunehmend heterogen und vielfältig; dominiert von vorübergehenden Realisierungsformen, die widersprüchlichen Linien folgen und zum Teil schon bald wieder verschwunden sind.

Für die (Medien-) Wissenschaft ist Fernsehen damit in mehrfacher Hinsicht zu einem problematischen, zugleich aber – wie ich im Folgenden argumentieren möchte – zu einem methodologisch exemplarischen Objekt geworden: Wie beschreibt man ein ›neues‹ Fernsehen, das sich (noch) fortlaufend verändert und zahlreiche konkurrierende Formen realisiert? Welchen (wissenschaftlichen) Stellenwert hat ein gleichermaßen ›offenes‹ wie ›unvollendetes‹ Medium? Wie können dem ›neuen Fernsehen‹ trotz seiner fortlaufenden Veränderungen gesellschaftliche Funktionen, wie können ihm Macht- und Subjekteffekte zugesprochen werden? Die vorliegende Untersuchung plädiert vor diesem Hintergrund dafür, die Veränderungsprozesse und die Heterogenitäten des gegenwärtigen Fernsehens als entscheidende Merkmale in den Blick zu nehmen: als Faktoren, die nicht nur für eine theoretische Beschreibung des Mediums, sondern auch für die Analyse seiner sozialen und kulturellen Funktionen in den Mittelpunkt zu stellen sind.

In vielen aktuellen Auseinandersetzungen mit dem Fernsehen spielen Spekulationen über zukünftige Realisierungsformen eine größere Rolle als die ambivalenten gegenwärtigen Entwicklungen, die nur entweder als Anzeichen einer Auflösung des Mediums oder als Vorboten einer kommenden, wieder konsistenteren Form von Fernsehen betrachtet werden. Unterstellt wird dabei, dass Fernsehen (und seine ›Wirkungen‹) durch eine zumindest vorübergehend stabile Form zu kennzeichnen ist. Veränderungen werden lediglich als Übergangsphänomen zwischen zwei unterschiedlichen, je eindeutig identifizierbaren Realisierungsformen des Mediums diskutiert. Eine solche Perspektive verfehlt allerdings die gegenwärtigen Funktionen und Effekte eines mehrdeutigen und heterogenen Fernsehens. Darüber hinaus abstrahiert sie von den vielfältigen und fortlaufenden Modifikationen, denen das Fernsehen in seiner bisherigen Geschichte durchgehend ausgesetzt war. Um eine solche Flucht in künftige Realisierungsformen und eine Homogenisierung der vielfältigen und widersprüchlichen Teilaspekte von Fernsehen zu vermeiden, werde ich im Folgenden die gegenwärtigen Veränderungen und Heterogenitäten als konstitutive Faktoren des Fernsehens und seiner gesellschaftlichen Wirksamkeit betrachten.

Neben einer Analyse der aktuellen Entwicklungen, die die Machteffekte des Fernsehens im Prozess seiner zunehmenden Streuung und Heterogenisierung verortet, impliziert dieses Vorhaben somit eine theoretische Auseinandersetzung mit der verbreiteten Vorstellung von Medien als distinkten, stabilen und deshalb machtvollen Gebilden. Es soll gezeigt werden, dass die Dominanz eines repressiven Machtmodells in den Medienwissenschaften, die Analyse des gegenwärtigen Fernsehens blockiert.

Den eigentlichen Ausgangspunkt bildet die Frage, welche gesellschaftlichen Funktionen und Machteffekte die aktuellen Realisierungsformen von Fernsehen – nicht trotz, sondern wegen ihrer Heterogenität – haben. Ich gehe dabei von der schlichten Annahme aus, dass die Einführung neuer Techniken und Geräte (von DVD-Playern über Set-Top-Boxen zu Festplattenrekordern) sowie die Veränderungen der Bildschirmoberflächen, der Sender- und Programmstrukturen (von Call-In-Sendungen über Programmbouquets bis zu elektronischen Programmführern) unser Verhältnis zu Apparat und Programm des Fernsehen sowie zu unserer eigenen Fernsehpraxis nicht unberührt lassen. Unabhängig von ihrem jeweiligen Erfolg ›auf Dauer‹ und zumindest relativ autonom gegenüber den damit jeweils verfolgten ökonomischen Interessen sind diese Veränderungen, so die These, produktive Teilelemente (Strategien) einer medialen Konstellation (Dispositiv), die mit Macht- und Subjekteffekten verbunden ist. Dass diese Veränderungen möglicherweise zu großen Teilen nur Versprechungen sind, dass sie umstritten sind und vor allem ein Anlass für hitzige Debatten, an denen sich Ökonominnen und Techniker, Pädagogen und Politikerinnen beteiligen, wird dabei ebenfalls als Argument für und nicht gegen ihre Produktivität betrachtet. Die unvermeidbare Konfrontation mit vielgestaltigen Transformationsprozessen des Fernsehens hat spezifische Effekte, die nicht weniger relevant sind als die Effekte langfristig stabiler Medienkonstellationen. Die ›Herausforderung‹ des ›neuen‹ Fernsehens könnte also darin bestehen, dass einerseits keine neue, stabile und konsistente Konstellation abzusehen ist, andererseits aber vieles dafür spricht, dass Fernsehen weiterhin an der Konstitution von Machtverhältnissen und Subjektivitäten mitwirkt – nicht trotz, sondern aufgrund seiner Heterogenität.

Mit einer solchen Perspektive verbinden sich medientheoretische Implikationen, die über das gegenwärtige Fernsehen und möglicherweise über das Medium Fernsehen generell hinausgehen. Um nämlich Heterogenitäten und Veränderungen gleichermaßen als Merkmale und Mechanismen von Medien zu begreifen, bedarf es nicht nur einer entsprechenden Modell- und Begriffsbildung (die sich auf poststrukturalistische Ansätze, insbesondere machttheoretische Überlegungen im Anschluss an Michel Foucault stützen wird). Erfor-

derlich erscheint mir vielmehr auch eine systematische Reflektion der Tatsache, dass medienwissenschaftliche Ansätze Heterogenität und Veränderungsprozesse in der Regel nur als Rand- und Übergangsphänomene in den Blick bekommen. Der umfassendere Teil der Arbeit ist deshalb einer kritischen Rekonstruktion von exemplarischen medienwissenschaftlichen Paradigmen gewidmet, die auch dann, wenn sie explizit auf eine Differenzierung der Konzeptionen von Medienwirkungen zielen, an der Vorstellung von Medien als distinkten und stabilen Konstellationen festhalten. Die Beschäftigung mit gegenwärtigen Veränderungen des Fernsehens bildet somit den Ausgangspunkt für eine zunächst vorwiegend theoretische Auseinandersetzung mit der Frage, weshalb eigentlich in der Medienwissenschaft die Funktionen und Effekte von Fernsehen (und anderen Medien) meistens unter Hinweis auf die Solidität und Verbindlichkeit einer (wenn auch komplexen) Konstellation erklärt werden: Wie erhält die Vorstellung von Medien als stabilen (und aufgrund ihrer Stabilität machtvollen) Gebilden medienwissenschaftliche Plausibilität? Warum bleibt sie auch noch in Modellen, die sich explizit auf poststrukturalistische und relationistische Bezugstheorien stützen, eine – wenn auch häufig nur implizite – Vorannahme?

Die Schwierigkeiten medienwissenschaftlicher Ansätze, Heterogenitäten und Veränderungen als produktive Faktoren der Medien zu berücksichtigen, zeigt sich am deutlichsten an der Hartnäckigkeit, mit der ›die Medien‹ als Quellen oder Instanzen von Machtwirkungen betrachtet werden. Zumindest implizit wird immer wieder auf eine technische Struktur, eine institutionelle oder textuelle Form verwiesen, die gerade dadurch Wirkungen entfalte, dass sie (durch die mediale ›Stabilität‹) etwas festlege und damit anderes ausschließe. Die zentrale These meiner theoretischen Argumentation lautet somit, dass in der Medienwissenschaft – trotz der umfassenden Rezeption poststrukturalistischer Ansätze – repressive Machtmodelle dominieren, die die Wirkungen oder Effekte der Medien sowohl an einem bestimmten Ort lokalisieren als auch auf den Modus des Untersagens und Beschränkens reduzieren. Aus diesem Grund geraten Heterogenität und Vielfältigkeit medialer Praktiken und Diskurse nur als Auflösungserscheinungen eines Mediums und als Schwächung von dessen Wirkungsmacht in den Blick.

Die Auseinandersetzung mit dem Fernsehen wird von Repressionshypothesen dominiert, auch wenn diese die Repression auf je unterschiedlichen Ebenen lokalisieren. Eine erste Variante postuliert eine Unterdrückung des technischen Potenzials durch ökonomische oder technische Interessen; eine zweite stellt das Verbot bestimmter Inhalte und Sendungen oder zumindest die Einflussnahme auf Inhalte als eine Instrumentalisierung des Fernsehens durch ›die

Macht« in den Mittelpunkt. Während in diesen beiden Varianten Apparat und Programm gewissermaßen selbst ›Opfer‹ einer von außen kommenden repressiven Macht (in der Regel Politik und/oder Ökonomie) sind, wird in einer dritten Variante der Repressionshypothese ›das Fernsehen‹ selbst (Apparat und/oder Programm) zur zentralen Instanz von Macht, die untersagt und unterdrückt. Dieses Modell taucht sowohl in einer öffentlichkeitstheoretischen Variante auf, die die Macht des Fernsehens vor allem im (systematischen, weil beispielsweise kommerziell motivierten) Unterschlagen von bestimmten Themen und Meinungen lokalisiert, als auch in sozialpsychologischen Varianten, die einen negativen Einfluss des Mediums auf eine vorgängige Subjektivität zum Thema machen. Das Fernsehen ›unterdrückt‹ die Entfaltung und Entwicklung der Individuen. Diesen Repressionshypothesen ist gemeinsam, dass sie ein weitgehend einheitliches Funktionieren des Fernsehens postulieren, welches auf einen bestimmten Ort zurückgeführt werden kann, von dem die Machteffekte ausgehen. Aus dieser Perspektive werden auch die gegenwärtigen Veränderungen entweder als schlichte Weiterführung bekannter Machtmechanismen behandelt oder als Machtverlust des Mediums betrachtet: In einem vermeintlichen Nullsummenspiel der Machtinstanzen wird den Zuschauerinnen und Zuschauern mehr, ›dem Fernsehen‹ somit notwendigerweise weniger Einfluss zugesprochen. Die Debatte dreht sich dann einzig darum, ob die Zuschauer tatsächlich ein umfassenderes Angebot (und somit ›mehr Macht‹) erhalten oder ob nur ein ›more of the same‹ als Vielfalt ausgegeben wird und somit ›die Macht‹ in den Händen der Industrie verbleibt.

Will man dagegen Veränderungen und Heterogenitäten als Machtmechanismen erfassen, will man darüber hinaus auch Aspekte wie Programmervielfältigung, ›Interaktivität‹, Video-on-Demand machtanalytisch erfassen, so erfordert dies – zumindest ergänzend – ein nicht-repressives Modell von Macht: Fernsehen wäre dann gerade dadurch an Machteffekten beteiligt, dass es hervorbringt, anreizt und ermöglicht. Für eine theoretische Präzisierung dieser Überlegung werden insbesondere die macht- und subjekttheoretischen Überlegungen im Anschluss an Michel Foucault sowie seine Konzeption der Gouvernementalität zentrale Bezugspunkte bilden. Foucault hat nicht nur analysiert, wie auch ohne eine intentionale Zielsetzung Machtwirkungen durch ein ›anonymes‹ Zusammenspiel unterschiedlicher Institutionen und Techniken, Wissensformen und Praktiken entstehen; er hat darüber hinaus verdeutlicht, dass Macht eher als produktive, denn als repressive Dynamik zu kennzeichnen ist. Ihre Wirksamkeit beruht in erster Linie auf der Hervorbringung neuer Gegenstände, neuer Wissensformen und Subjektivitäten. Damit unterläuft Foucault die konventionelle Vorstellung, der zufolge Macht notwendigerweise das Ge-

genteil (bzw. die ›Unterdrückung‹) von Phänomenen wie Vielfalt oder individueller Handlungsfähigkeit darstellt. Auch die Körper, Denkweisen und Praktiken von ›Menschen‹ – ihre Individualität und Handlungsfähigkeit – sind in der Perspektive Foucaults ein spezifisches Korrelat von Machtverhältnissen. Dies heißt keineswegs, dass sie schlicht determiniert würden, sondern eher, dass sie im Zusammenspiel mit ebenso spezifischen Diskursen, Techniken oder Institutionen entstehen, die den Selbst- und Weltverhältnissen (den vielfältigen Zielsetzungen, Strategien und Fähigkeiten) einerseits Plausibilität und Rationalität verleihen, sich aber andererseits auf die Regelmäßigkeiten von individuellen Verhaltensweisen stützen: Gerade die vielfältigen und selbstregulierten Praktiken von Subjekten bilden einen Zugriffs- und Durchgangspunkt für Machtmechanismen. Die »Selbsttechnologien« (Foucault), mit denen die Menschen ihr Leben führen, mit denen etwa die Zuschauerinnen und Zuschauer ihr Fernsehschauen organisieren, werden von umfassenderen »Regierungstechnologien« gefördert, genutzt oder modifiziert.

Macht ist demnach immer an Relationen und Prozesse gebunden; entgegen der weiterhin dominanten Verwendung des Begriffs lässt sie sich nicht in den Kategorien von Besitz (Instanz der Macht), von Örtlichkeit (Quelle der Macht) oder von Unterordnung (Verfahren der Macht) beschreiben (Lemke 1999, 417). Für die Auseinandersetzung mit dem Fernsehen ergeben sich hier zumindest zwei Konsequenzen: Die Machteffekte von Fernsehen sind nicht alleine auf der Ebene von Ausschlussmechanismen, Vorgaben und Standardisierungen zu suchen und lassen sich nicht auf die Stabilität und Verbindlichkeit von Apparaten, Institutionen oder Programmstrukturen zurückzuführen – dies sind weder notwendigerweise die zentralen Orte der Machtwirkungen, noch sind ihre Machtwirkungen alleine auf ihre Dauerhaftigkeit zurückzuführen. In der Umkehrung lassen sich somit weder die ›Auflösung‹ des konsistenten Gebildes Fernsehen, noch die sich abzeichnende Steigerung von Vielfalt des Programms und Flexibilität der Nutzung automatisch als Schwinden seiner Machteffekte deuten. Zum anderen sind die Zuschauerinnen und Zuschauer – ihre Praktiken, ihre Körper, ihre (Selbst-) Positionierungen gegenüber dem Medium – produktive Teilelemente des heterogenen Geflechts; nicht determiniert durch dieses, tragen sie doch zu dessen Effektivität bei. Sie bilden in keinem Fall ein schlichtes Gegenüber der medialen Mechanismen. In der Folge sind die zunehmenden Möglichkeiten unterschiedlicher Rezeptionsformen eines ›digitalen Fernsehens‹ keinerlei Hinweis auf eine Befreiung der Zuschauerinnen und Zuschauer von den Machteffekten des Fernsehens. Wenn sich eine neue ›Souveränität‹ abzeichnen sollte, so ist diese zunächst ein anderer Modus der Verschaltung von institutionellen, programmlichen und alltagspraktischen Mechanismen,

deren Machteffekte vermutlich anders, nicht aber automatisch geringer sind. Die vielfältigen Oberflächen – Programmstrukturen und technische Apparate, Alltagspraktiken und ökonomische Zirkulationsprozesse – bilden Felder konkurrierender Strategien und verschiedener Rationalitäten, die erst im Zusammenspiel die Macht- und Subjekteffekte von Fernsehen hervorbringen.

Produktiv scheint mir diese Perspektive nicht zuletzt auch deshalb, weil sie der Medienwissenschaft zumutet, auf einen eindeutigen und präzisen Medienbegriff zu verzichten. Damit knüpft sie an aktuelle Modellbildungen an, die zunehmend die scheinbar selbstverständliche Gegenständlichkeit von Medien in Frage stellen (z.B. Balke 2003; Karpenstein-Eßbach 2004; Uricchio 1997; Vogl 2001). Erst wenn man bestimmte Vorannahmen über technische und soziale Faktoren der Medien beiseite legt, lassen sich die Heterogenität und Veränderung von Medien als produktive Faktoren berücksichtigen. Statt zu definieren, was ein Medium ausmacht und worin seine spezifische Identität besteht, könnten dann die (immer neuen) Verflechtungen von Praktiken, Apparaten, Diskursen etc. in den Blick genommen werden, die unter dem amorphen Deckmantel ›Fernsehen‹ vielfältige Strategien und Effekte realisieren. Für die Analyse des gegenwärtigen Fernsehens eröffnet eine solche Perspektive die Möglichkeit, die zunehmende Flexibilität sowohl der technischen und programmlichen Strukturen als auch der Praktiken, die sich an das Fernsehen ankoppeln, nicht schlicht als Aufweichungen einer medialen Macht (und möglicherweise sogar als ›Befreiung‹ von Vorgaben und Zwängen) zu deuten, sondern als eine neue und spezifische Technologie der Macht.

Mit dem Begriff der Gouvernamentalität bezeichnet Foucault (2004a und 2004b) die Rationalitäten und Technologien, die einen Phänomenbereich als Gegenstand von Regierungsbemühungen konstituieren. Auf der einen Seite muss ein Wissen über den Gegenstandsbereich gewonnen werden, um ihn adäquat regieren zu können; auf der anderen Seite erhält der Gegenstandsbereich im Zuge dieses Prozesses, der ihn handhabbar macht und mit einer spezifischen Rationalität versieht, eine eigene Realität an der das individuelle Handeln sich orientieren kann. Die Gouvernamentalität (und ›die Macht‹) des Fernsehens könnte entsprechend darin gesucht werden, wie Fernsehen (in vielfältigen Praktiken und Diskursen) zu einem Gegenstandsbereich mit eigener Realität wird, die es plausibel macht, das Verhalten anderer und das eigene Verhalten gemäß der so konstituierten Rationalitäten des Fernsehen anzuleiten.

ZUM AUFBAU DER ARBEIT – Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit aktuellen Realisierungsformen des Fernsehens soll zunächst – im *ersten Kapitel* der Arbeit – nur verdeutlichen, dass die Heterogenität des Mediums einen für die Medienwissenschaft relevanten Aspekt darstellt. In einer sowohl theoretischen als auch empirischen Auseinandersetzung mit der Digitalisierung bzw. dem digitalen Fernsehen soll gezeigt werden, dass auch diese technische Neuerung in keiner Hinsicht eine einheitliche mediale ›Logik‹ etabliert. Die zunehmende Ausdifferenzierung von Geräten und Programmformen trägt, insofern damit immer auch eine Kopplung an ökonomische, politische oder kulturelle Praktiken verbunden ist, in einer Form zur Wirksamkeit des Mediums bei, die nicht unter Verweis auf die Digitaltechnologie erklärt werden kann. Diese Argumentation wird in einem zweiten Schritt auf das ›analoge‹ Fernsehen vor 1990 ausgeweitet. Auch hier lassen sich Heterogenitäten und fortlaufende Modifikationen feststellen, die entscheidend zur Produktivität des Mediums beitragen und keineswegs als bloße Randerscheinungen oder marginale Ergänzungen eines eigentlich beständigen Fernsehens abgetan werden können. Das erste Kapitel zielt somit auf eine Problematisierung medienwissenschaftlicher Perspektiven und letztlich des Medienbegriffs selbst: Dieser scheint häufig darauf hinauszulaufen, ein abgrenzbar gegebenes Objekt auf bestimmte Eigenschaften festzulegen, um daraus bestimmte Wirksamkeiten abzuleiten. In Absetzung davon soll ein erster Vorschlag entwickelt werden, Fernsehen als ein kulturelles Objekt zu betrachten, das erst in der Überschneidung vielfältiger kultureller Praktiken eine – immer schon heterogene und ›inkonsistente‹ – Wirksamkeit erhält.

Vor diesem Hintergrund kommt der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Zuschauerinnen und Zuschauern vermeintlich ein besonderer Stellenwert zu. Die ›Rezeption‹ bildet den entscheidenden Fluchtpunkt für Ansätze, die eine Heterogenität des Fernsehens behaupten und eine Relativierung seiner Machteffekte anstreben. Allerdings wird damit – wie ich in einem ersten *Exkurs* zeigen werde – nur ein neuer ›Ort‹ definiert, an dem die Heterogenität von Fernsehen letztlich gebündelt und in eine ›tatsächliche‹ Wirksamkeit überführt wird. Unter Bezug auf die Cultural Studies werde ich zeigen, dass mit der Fokussierung auf Rezeptionsprozesse – entgegen der scheinbaren Öffnung oder Relativierung – eine Fortführung der gängigen Vorstellungen von Medien als stabilen Gebilden und als Orten einer repressiven Macht verbunden ist. Insofern die Zuschauerinnen und Zuschauer als ›Gegenüber‹ von medialen Phänomenen (seien es Apparate oder Programme, einzelne Sendungen oder umfassende Bedeutungsmuster) betrachtet werden, wird zwar eine Abschwächung oder Modifikation der medialen Machtwirkungen postuliert;

die prinzipielle Trennung zwischen ›den Medien‹ auf der einen und einer sozialen Sphäre auf der anderen Seite wird aber aufrechterhalten. Demgegenüber plädiere ich dafür, ›die Zuschauer‹ als eine operationale Fiktion zu betrachten, die für die Produktivität des ›neuen Fernsehens‹ unerlässlich ist.

Die Verabschiedung der Kategorie der ›Rezeption‹ soll allerdings nur die Basis dafür bilden, die vielfältigen Diskurse und Praktiken, die die Heterogenität des ›neuen Fernsehens‹ produzieren, auf einer Ebene mit den Techniken, den ›Inhalten‹ und den Institutionen des Mediums anzusiedeln (statt sie diesem gegenüber zu stellen). Im *zweiten Kapitel*, dem theoretischen Hauptteil der Arbeit, wird deshalb die medienwissenschaftliche Diskussion des Dispositiv-Begriffs nachvollzogen, der nicht nur eine Aufwertung der technisch-apparativen Konstellation impliziert, sondern vor allem die Frage in den Mittelpunkt rückt, wie die Subjekte und ihre Praktiken in diese Konstellation eingebunden sind. Wenn das Dispositiv ein »entschieden heterogenes Ensemble« (Foucault 1978, 120) ist, dessen Machteffekte aus der strategischen Verbindung von Diskursen und Praktiken, Institutionen und Techniken resultieren, dann müssen sich auch die vielgestaltigen Transformationsprozesse des gegenwärtigen Fernsehens darunter fassen lassen.

Zunächst impliziert dies allerdings eine erneute Auseinandersetzung mit der Persistenz des repressiven Machtmodells in der Medienwissenschaft. Unter Hinweis auf die apparativ und materiell festgestellte Anordnung und die damit verbundene Fixierung von Subjekten wird die Machtwirkung von Medien mit ihrer Dauerhaftigkeit und strukturellen Unveränderbarkeit begründet. Besonders auffällig ist, dass diese Argumentationsfigur auch noch die Modelle kennzeichnet, die explizit die größere Heterogenität von Fernsehen beispielsweise gegenüber dem Film herausstellen. Nicht anders als in den Rezeptionsmodellen wird auch in den Modellierungen von Fernsehen als Dispositiv sowohl die Heterogenität von technischen und programmlichen Strukturen als auch die zunehmende Vielfalt der Praktiken automatisch mit einer Reduktion medialer Machteffekte und einer größeren Freiheit der ›Rezeption‹ identifiziert. Eine andere Perspektive wird dagegen möglich, wenn man den Dispositiv-Begriff in direkter Analogie zu Foucaults Studie *Sexualität und Wahrheit* für die Medienwissenschaft fruchtbar macht: Das Reden über die Medien, die fortlaufende Reflexion auf die richtigen Umgangsweisen mit ihnen, bringt die Medien immer neu hervor und bindet zugleich die Ausbildung unserer Subjektivität an sie.

In einem zweiten *Exkurs* werde ich diese Perspektive gegen den Einwand verteidigen, dass sie einen entscheidenden Aspekt der Medien – die diskursive und praktische Unverfügbarkeit ihrer Technizität und Materialität – nicht aus-

reichend berücksichtigte. ›Härte‹ und ›Unverfügbarkeit‹, so die dabei zu entwickelnde These, sind keine selbstverständlichen und spezifischen Eigenschaften der Medientechnik, sondern selbst erst Resultat einer dispositiven Konstellation.

Während das zweite Kapitel somit vor allem der Auseinandersetzung mit repressiven Machtmodellen der Medienwissenschaft gewidmet ist und dabei zugleich die Möglichkeit eines Gegenmodells sondiert, unternimmt das letzte und *dritte Kapitel* eine Analyse des gegenwärtigen Fernsehens als Regierungstechnologie. Im Anschluss an Foucaults Modell der Gouvernamentalität wird diskutiert, welche Problematiken und Rationalitäten die aktuellen Transformationen strukturieren und wie diese die vielfältigen Praktiken einbeziehen und für das Dispositiv Fernsehen produktiv werden lassen. Die fortlaufende Optimierung des Mediums, die vor allem vom Medium selbst gestellte Probleme löst, geht mit dem Versprechen einher, in Anknüpfung an das Fernsehen auch die eigene Individualität zu optimieren. Dies erweist sich auf der einen Seite schlicht als ökonomisch gewinnbringend für die Fernsehindustrie; auf der anderen Seite können die Individuen in der flexiblen Kopplung an die Mechanismen des Fernsehens Kompetenzen entwickeln, die dem neoliberalen Modell des kalkulierenden Selbstmanagements entsprechen.

DANK – Das vorliegende Buch ist eine gekürzte Fassung meiner Dissertation. Mein Dank geht an die Hans-Böckler-Stiftung, die die Arbeit durch ein Stipendium unterstützt hat, an Rolf F. Nohr, der die Arbeit auch ökonomisch großzügig in seine Schriftenreihe aufgenommen hat, sowie an Wolfgang Beilenhoff und Eva Warth, die nicht zuletzt den formalen Abschluss sicher stellten. Für zahllose Anregungen und Diskussionen danke ich, neben vielen anderen, Ralf Adelman, Jan-O. Hesse, Matthias Thiele und Judith Keilbach.

KAPITEL 1

ANALOG/DIGITAL:

FERNSEHEN ALS HETEROGENER GEGENSTAND

Als im Sommer 1996 die KirchGruppe unter dem Namen DF1 die ersten digital übertragenen Fernsehprogramme in Deutschland an den Start brachte, verhiess der zentrale Slogan der begleitenden Werbekampagne eine Medienrevolution: »DF1 ist kein neuer Sender, DF1 ist das neue Fernsehen«. Versprochen wurde damit nicht nur eine neue Erlebnisqualität – »Bei DF1 können Sie Sport auf ganz neue Weise erleben« –, sondern auch die Verwirklichung all dessen, was bislang im Imaginären verbleiben musste: »Die digitale Technik bietet Ihnen ein Fernsehprogramm, von dem sie bisher nur träumen konnten.« Vielleicht im Versuch, dies nochmals zu überbieten, wurde das kurzfristige Konkurrenzprodukt Premiere Digital im November 1997 in der Hamburger *Galerie der Gegenwart* als »Fernsehen der Zukunft« vorgestellt.

Die Gegenwart des Fernsehens ist vor allem neu – und dies fortlaufend. Fernsehen befindet sich im permanenten Übergang von einer bekannten Vergangenheit zu einer ganz anderen Zukunft. Die Programmplattform Premiere World, die im Oktober 1999 aus einem Zusammenschluss von Premiere Digital und DF1 entstand, wurde als erneuter Einschnitt in die Mediengeschichte präsentiert: »Dies ist die neue Fernsehwelt«. Ein Endpunkt war damit aber noch lange nicht erreicht. Selbst innerhalb von Premiere World wird Fernsehen anscheinend immer wieder neu erfunden. Die erstmalige Übertragung aller Spiele der Fußball-Bundesliga wurde im Jahr 2000 mit dem Slogan angekündigt: »Der Ball bleibt rund. Aber sonst ist alles neu.« Zunächst mussten die Kunden dafür ein zusätzliches »Saisonticket« für 349 DM erwerben, ab Oktober 2001 konnte die Bundesliga als integraler Bestandteil des »Sportpakets« (und somit »ohne Extrakosten«) empfangen werden: Einen weiteren Evolutionsschritt rief der »Chef« von Premiere World, Georg Kofler, im August 2002 als Reaktion auf die laufenden Insolvenzverfahren bei KirchMedia und KirchPayTV im offiziellen Programmheft aus: »Wir bauen jetzt das neue Premiere.«

Auch jenseits der Sendergeschichte von DF1 und Premiere World wird ein »neues« Fernsehen versprochen und in schillernden Farben ausgemalt. Ein Prospekt der Firma Philips (Motto: »Let's make things better«) stellte im Produktkatalog 1997/98 ein »Home Cinema-System« mit den Worten vor: »Eines ist mal si-



Plakat von *Premiere World* (oben)
 Prospekt *nokia home cinema* (beide 2001)

cher, der Abend zu Hause wird nicht mehr so sein wie sonst. Jedenfalls nicht, wenn sie Home Cinema kennen. Das ist mit nichts zu vergleichen, was Sie jemals zuvor gesehen oder gehört haben [...]«. Und die Manager des Satellitenbetreibers ASTRA verkündeten ebenfalls: »Digital ist eine andere, eine neue Art Fernsehen. [...] Digitales Fernsehen ist Fernsehen plus.« (FR 4.9.1999) Zumindest in der kurzen Phase der ökonomischen Prosperität wurde zur permanenten Revolution aufgerufen. Die Kabel New Media Köln GmbH warb im Jahr 2000 neue Mitarbeiter mit dem folgenden Berufsprofil: »Jetzt, im digitalen Zeitalter, wird das Fernsehen neu erfunden. Und sie können dabei sein. [...] Wenn sie hochmotiviert und kampferprobt sind, werden sie Berufsrevolutionär bei Kabel New Media [...]«. In den Jahren 2003 und 2004 wird wiederum die sukzessive regionale Einführung von DVB-T (das per Antenne zu empfangende terrestrische digitale Fernsehen) mit dem Gruß beworben:

»Willkommen in der digitalen Zukunft«.

Nimmt man solche Selbstbeschreibungen zunächst einmal wörtlich, so befindet sich Fernsehen zumindest seit Mitte der 1990er Jahre in einem fortlaufenden Erneuerungsprozess, der das Medium grundlegend neu definiert. Es ist zwar weiter von Fernsehen die Rede; das worüber gesprochen wird, will aber mit Fernsehen, wie wir es kennen, nichts mehr zu tun haben. Es bietet uns mehr Programm (DF1: »Hier sehen sie, was sie wollen, wann sie wollen.«), es lässt sich individuell nutzen (Premiere World gab sich den Zweitnamen »Your Personal TV«), es verwandelt sich in ein Kino (Philips: »Klang und Supereffekte – die sonst nur das Kino kennt«) oder in eine Shopping-Mall (Der Shoppingsender HOT: »So können Sie bequem von zu Hause aus die tollsten Sachen aussuchen

und bestellen«). Das ›neue‹ Fernsehen, so scheint es, streift die mediale Identität des ›alten‹ Fernsehens ab.

Anstelle *eines* ›neuen‹ Fernsehens lässt sich allerdings eher eine Differenzierung und Vervielfältigung dessen, was bislang Fernsehen war, beobachten. Dies betrifft Programm- und Kommunikationsstrukturen (Voll- und Spartenprogramme, Business-TV, Video-on-Demand, Zusatzinformationen, Elektronische Programmführer etc.), die ökonomischen Zirkulationsprozesse (Abonnementfernsehen, Pay per View, Free TV etc.), aber auch die technischen und infrastrukturellen Komponenten (WebTV, Decoder mit je spezifischem Interface, Festplattenrekorder etc.). Sowohl die Heterogenität dieser Realisierungsformen als auch ihre zunehmende Verschränkung mit anderen medialen Konstellationen (WWW, Handy aber auch Fax oder Telefon, die – etwa beim Sender gLive – Teil der Kommunikations- und Finanzierungsstruktur sind) machen Fernsehen zu einem problematischen Objekt. Zum einen verlieren die etablierten Begriffe des Fernsehens wie der Fernsehwissenschaft ihre Gültigkeit: Selbst basalen Beschreibungskategorien wie ›Sender‹, ›Sendung‹, ›Programm‹, ›Rundfunk‹ entgleitet ihr Gegenstandsbereich. Zum anderen entziehen sich aber die fortlaufenden Neu-Ankündigungen jedem Versuch, das ›neue Fernsehen‹ mit entsprechenden neuen Kategorien festlegen zu wollen.

In scheinbar auffälligem Gegensatz zu dem herkömmlichen Fernsehen hat das ›neue‹ (bislang) weder einheitliche noch andauernde Konturen. Die verschiedenen Realisierungsformen sind instabil und kurzfristig; sie erhalten den Status bloßer Übergangsphänomene oder möglicher Varianten eines Fernsehens in Veränderung. Darin besteht die Paradoxie der gegenwärtigen Entwicklung, die in den Selbstbeschreibungen nicht zum Ausdruck kommt: Jede Veränderung des Mediums soll als *das* ›neue Fernsehen‹ etabliert werden (schon allein um Aufmerksamkeit, Kunden oder Lizenznehmer zu gewinnen), trägt aber letztlich nur zu einer weiteren Heterogenisierung und möglicherweise Auflösung des distinkten Mediums Fernsehen bei. Fernsehen verändert sich, aber *ein* ›neues‹ Fernsehen ist nicht in Sicht.

Für eine Analyse des Fernsehens resultieren daraus methodologische Probleme: In Industrie und Medienpolitik mag man auf künftige Standardisierungen setzen; wenn aber die Medienwissenschaft keine Wetten auf die Zukunft abschließen und sich nicht an den zirkulierenden Spekulationen und Versprechen beteiligen möchte, muss sie den Prozess der Streuung, Heterogenisierung und anhaltenden Veränderung selbst zum Gegenstand machen. Sicher können die vielfältigen und flüchtigen Realisierungsformen des Fernsehens kaum in der gleichen Weise zum Bezugspunkt der Analyse seiner gesellschaftlichen Produktivität gemacht werden, wie die apparativen und programmlichen Merk-

male des herkömmlichen Fernsehens. Aber auch die einfache Verdopplung der postulierten ›Neuheit‹ auf wissenschaftlicher Ebene (als wären statt der alten jetzt einfach neue Begriffe und Modelle angebracht) ist kaum befriedigend: Man müsste ja schon wissen, was das ›neue‹ Fernsehen ist.

Die folgende Argumentation geht deshalb zunächst von der Überlegung aus, dass die Medienkultur möglicherweise weniger durch eine stabile mediale Konstellation als durch deren Uneindeutigkeit und fortlaufende Veränderung geprägt ist. Immer stärker drängt sich der Eindruck auf, dass Fernsehen einer umfassenden Experimentalanordnung gleicht: Immer neue Variationen von Inhalten und Techniken, Abrechnungsformen und Firmenstrukturen werden in die Maschinerie der medienökonomischen Konkurrenz eingefügt, um zu testen ›was die Zuschauer wirklich wollen‹. ◀01 Nicht mehr – wie noch bei Walter Benjamin (1977[1934/35], 150f.) – das einzelne Medium hat testierenden Charakter, sondern der Prozess der Ablösung und Adaptation immer neuer medialer Konstellationen; auf dem Prüfstand steht damit u.a. die ›Akzeptanz‹ der Medien selbst, sei es in Kategorien der Zahlungswilligkeit, der Medienkompetenz oder eines medial zu realisierenden Identitätsbegehrens; auf dem Prüfstand stehen aber auch Kompatibilitäten (zwischen unterschiedlichen Techniken, aber auch zwischen Techniken und Praktiken) oder Steigerungsfähigkeiten von Zirkulationsprozessen (von Geldwert oder Signifikanten).

Vor diesem Hintergrund würden die vielfachen Modifikationen, Inkompatibilitäten und ›Sackgassen‹, die häufig nur ökonomischer Misskalkulation oder technischer Unzulänglichkeit zugerechnet werden, noch einen anderen Sinn machen. Die Konkurrenz unterschiedlicher Realisierungsformen, ihre wechselseitige Ablösung, die fortlaufende Neumodellierung der Kopplungsmechanismen zwischen Subjekten und medialen Strukturen entfalten eine spezifische medienkulturelle Produktivität. Das Ziel dieses ersten Kapitels besteht deshalb darin, Fernsehen als einen heterogenen Gegenstand zu präsentieren.

Fluchtpunkt Digitalisierung – Theoretische Vorbemerkungen

Das ›neue Fernsehen‹ ist, den gegenwärtig dominierenden Diskursen zufolge, zugleich das ›digitale Fernsehen‹. Wo andere Kriterien der ›Neuheit‹ ins Spiel gebracht werden, sind dies Kriterien, die auf der Digitalisierung aufrufen. In der Sendung FERNSEHEN DER ZUKUNFT (SFB 1996) wurde etwa – in kritischem Bezug auf DF1 und Premiere – darauf insistiert, dass erst das ›interaktive Fernsehen‹ wirklich als ›neues‹ Fernsehen bezeichnet werden könne, weil die Interaktivität die entscheidende Konsequenz der Digitalisierung sei. Während so-

mit auf der einen Seite eine Vielzahl an konkurrierenden und inkompatiblen Realisierungsformen eines ›neuen Fernsehens‹ nebeneinander stehen, können diese auf der anderen Seite unter Verweis auf die zunehmende Digitalisierung als bloße Übergangs- oder Oberflächenphänomene im Zuge einer anstehenden medialen Vereinheitlichung verstanden werden: ›Unterhalb‹ vielfältiger Realisierungsformen setzt sich eine einheitliche Medientechnologie durch, die nicht nur dem Fernsehen, sondern auch allen anderen Einzelmedien ihre ›Logik‹ aufzwingt.

Die These, dass Heterogenität und Vervielfältigung entscheidende Faktoren zumindest der gegenwärtigen medialen Konstellation sind, kann sich deshalb keineswegs auf eine schlichte Evidenz der Tatsachen berufen; es ist vielmehr eine bestimmte Perspektive, die nicht zuletzt von der Entscheidung für ein theoretisches und methodologisches Instrumentarium abhängen. Deshalb soll hier, bevor ich einzelne Aspekte des ›neuen‹ Fernsehens diskutiere, um seine Heterogenität zu verdeutlichen, zunächst erläutert werden, warum die Funktionen und Effekte der vielfältigen Realisierungsformen durch Verweis auf die technische Ebene der Digitalisierung / Computerisierung nicht zu erklären sind.

›Potenziale‹ der Digitaltechnologie

Viele Texte, die sich mit dem neuen/digitalen Fernsehen auseinandersetzen, beginnen mit einer vermeintlich schlichten Beschreibung der Merkmale digitaler Technologie und ihrer Unterschiede gegenüber analogen Formen der Datenverarbeitung oder -übertragung.

Digitale Technik erlaubt es, statt wie bisher analoge Fernsehsignale zu senden, nun Programme in Form von Datenströmen zum Empfänger zu schicken und eröffnet damit einhergehend die Möglichkeit, die bislang bei analoger Nutzung begrenzte Zahl der Programmangebote durch Datenkompression und Multiplexing um ein Vielfaches zu erhöhen. (Paukens/Schümchen 2000, 7)

Schon in dieser nüchternen technischen Erläuterung ist von ›Möglichkeiten‹ die Rede, die sich aus der Digitalisierung ergeben. Dieses Argumentationsmuster ist bezeichnend für die Art und Weise, in der das ›neue‹ Fernsehen durch Bezug auf die Digitalisierung Konturen erhält. Aus den vermeintlich eindeutigen (weil technisch definierten) ›Potenzialen‹ der digitalen Technologie können künftige Entwicklungspfade des Mediums abgelesen werden. Eine Beschreibung ›des Digitalen‹ erlaubt somit eine genauere Bestimmung dessen, was das ›neue Fernsehen‹ sein kann, sein wird oder (in einer nicht seltenen normativen Variante) sein soll. Neben ›Vielfalt‹ sind es unter anderem ›Konvergenz‹, ›Fle-

xibilität« und »Interaktivität«, die als direkte Konsequenzen der Digitalisierung angeführt werden. Auch wenn diese Merkmale gegenwärtig noch nicht oder nur in Ansätzen realisiert sind, wird – unter Verweis auf die Digitaltechnologie – davon ausgegangen, dass sie sich sukzessive durchsetzen werden.

Die digitale Übertragungstechnik des Digitalen Fernsehens ermöglicht auf längere Sicht a) die multimediale Integration von bislang getrennten Informationsarten und Kommunikationsmodi (Sprache, Audio, Text, Daten, Video), b) die Aufhebung der Knappheit bei den Speicher-, Übertragungs-, und Vermittlungskapazitäten, c) die Auflösung der Grenzen zwischen Massen- und Individualkommunikation bzw. zwischen Rundfunk- und Telekommunikation sowie d) die Entkoppelung von Inhalten (Programme, Dienste, Dokumente) und Distributionswegen. Bislang gültige und akzeptierte Grenzziehungen werden deshalb brüchig. (Prognos AG 1995, 4)

Während einerseits der Einschnitt betont wird, der dem Fernsehen mit der Digitalisierung bevorsteht, unterstellt die Argumentation andererseits für die Zukunft sowohl eine homogene Konstellation als auch eine eindeutige Entwicklungsrichtung und Funktionsweise. Die Digitalisierung markiert einen Bruch zwischen einem eindeutigen »alten« und einem eindeutigen »neuen« Fernsehen.

Ganz ähnlich postuliert Nicholas Negroponte in dem manifestartigen Band *Total Digital* (im Original: *Being Digital*), dass die Digitalisierung letztlich zu einer Neudefinition, wenn nicht Überwindung des Fernsehens führt; zugleich entwickelt auch er unter Bezug auf die technischen Charakteristika der Digitaltechnologie Visionen für das zukünftige Fernsehen, die es vom herkömmlichen abgrenzen; bei ihm steht vor allem die zeitliche Flexibilität im Mittelpunkt.

Der Schlüssel zur Zukunft des Fernsehens liegt darin, Fernsehen nicht mehr als Fernsehen zu betrachten. Statt dessen sollte man damit anfangen, Fernsehen vom Standpunkt der Bits aus zu begreifen. [...] Die Sechsuhrnachrichten lassen sich nicht nur zu jedem für Sie passenden Zeitpunkt aussenden, sie könnten auch speziell für Sie zusammengestellt und von Ihnen nach Wünschen abgerufen werden. (Negroponte 1997, 65)

In der Digitalzeit wird es nur wenig Echtzeitfernsehen geben. Die Digitalisierung des Fernsehens schafft zeitlich unabhängige Bits, die weder in der empfangenen Reihenfolge noch mit der gleichen Geschwindigkeit konsumiert werden müssen. [...] Aufgrund der Technologie bietet es sich an, mit Ausnahme von Sport und Wahlen das zukünftige Fernseh- und Radioprogramm, asynchron zu übertragen. (ebd., 208)

Schon diese Beispiele zeigen, dass die »Potenziale« der Digitalisierung durchaus unterschiedlich definiert werden; vor allem können sehr vielfältige, manchmal sogar widersprüchliche Entwicklungsrichtungen und gesellschaftliche Konse-

quenzen daraus abgeleitet werden. Gerade diese Flexibilität macht das Etikett ›Digitalisierung‹ so wirkungsvoll; es lässt Spielraum für unterschiedliche Akzentsetzungen, denen aber durchgängig (technische) Plausibilität verliehen werden kann.

Gemeinsam ist den Argumentationen, dass sie die Digitalisierung zu der entscheidenden Instanz für die Entwicklung und somit auch für die zukünftige und eindeutige ›Identität‹ des ›neuen‹ Fernsehens machen. Die Technologie wird damit zu einem epistemologisch privilegierten ›Ort‹, weil man in ihr die Wahrheit und Zukunft des Mediums aufspüren kann. Bezeichnenderweise zielen derartige Beschreibungen häufig auf Zukunftsentwürfe, an denen die widersprüchlichen gegenwärtigen Realisierungsformen gemessen werden. Aktuelle institutionelle und technische Ausprägungen von Fernsehen lassen sich gegenüber diesen Maßstäben als defizitär (oder wie oben erwähnt: nicht wirklich ›neu‹) beurteilen: Sie realisieren die ›Potenziale‹ der digitalen Technologie nicht in vollem Umfang. ◀◀

Eine solche Definition eines Mediums über bestimmte ›Potenziale‹, die ihm zugeschrieben werden, ist keineswegs spezifisch für digitale Medien; vielmehr scheint dies ein notwendiger Bestandteil aller Mediendebatten zu sein:

Die Fragen, was Medien sind, wie sie sich zueinander verhalten, was sie für soziale Systeme leisten und welche Funktion sie für die Gesellschaft erfüllen, werden vor allem unter dem Gesichtspunkt der Potenzialität diskutiert, also hinsichtlich dessen, was Medien sein sollten oder könnten. (Ruchatz 2002, 137)

Die Orientierung an den ›Potenzialen‹ von Medien hat den (diskursökonomischen) Vorteil, die heterogenen Erscheinungsformen sortieren, klassifizieren und bewerten zu können und bildet in der Regel die Basis für Auseinandersetzungen um technische, ökonomische oder rechtliche Entscheidungen (vgl. für das Kabelfernsehen: Streeter 1997, 224). Nicht zufällig bezieht sich auch die medienutopische Gesellschaftskritik (etwa bei Brecht, Enzensberger oder Flusser) weniger auf konkret realisierte als auf technisch prinzipiell mögliche Realisierungsformen von Medien. Die Diskussion von ›Potenzialen‹ kann deshalb, ganz unabhängig davon, ob die zukünftige Entwicklung im Einzelnen ›realistisch‹ eingeschätzt wird, durchaus sinnvoll sein; außerdem sind diese Diskussionen schlicht ein konstitutiver Teil medialen Operierens.

Zur Analyse der gegenwärtigen medialen Konstellation trägt eine solche Perspektive aber wenig bei: Überall dort, wo das ›neue‹ Fernsehen unter Verweis auf die ›Potenziale‹ der digitalen Technologien eine Kontur erhält, werden die aktuellen Realisierungsformen des Fernsehens entweder völlig ausgeblendet oder zumindest abgewertet. Indem *eine* technische Logik postuliert wird, die

unabhängig von anderen Teilelementen eines Mediums identifiziert werden kann, werden zum einen die Differenzen zwischen unterschiedlichen Realisierungsformen irrelevant. Zum anderen werden diese unterschiedlichen Realisierungsformen nur als Teil einer Entwicklungslinie wahrgenommen, in der die ›Potenziale‹ der digitalen Technologie zur Entfaltung kommen. Wenn angenommen wird, dass die Digitaltechnologie als verbindliche Instanz die weitere Entwicklung determiniert und ihre Konsistenz letztlich sicher stellt, sind die heterogenen und vielfältigen Variationen des gegenwärtigen Fernsehens nebensächlich – kaum der Analyse wert, da es nur die unvollkommenen Vorzeichen einer künftigen Medienkonstellation sind, die aber die technischen ›Potenziale‹ noch nicht realisieren. Ganz offensichtlich liegt dieser Argumentation die Annahme zugrunde, dass Medien nur als eindeutige Gebilde gesellschaftliche Funktionen und Effekte haben.

Die Digitalisierung fungiert somit vor allem als ein *symbolischer* Fluchtpunkt, der eine plausible und handhabbare Bündelung der heterogenen Entwicklungen erlaubt. Selbst Veränderungen, die nicht (oder nicht alleine) durch die Digitalisierung verursacht sind, können ihr zugerechnet und damit erklärt werden. So werden beispielsweise die Vermehrung des Programmangebots oder die zunehmende Ausrichtung an differenzierten Zielgruppen – Entwicklungen, die lange vor der Digitalisierung des Fernsehens eingesetzt haben (Steemers 1999, 236), – immer wieder als ›logische‹ Folgen der digitalen Technologie angeführt. Thomas Elsaesser hat – vorwiegend am Beispiel von Film und Kino – gezeigt, dass mit dem Label Digitalisierung mediale Brüche markiert, Veränderungen sichtbar gemacht und dramatisiert werden können, womit eine Vielfalt an komplexen Entwicklungen eine Struktur erhält. »The digital in this view is not a new medium, but rather, for the here and now, for the time being, for film and television, first and foremost, a new medium of ›knowing‹ about these media.« (Elsaesser 1998b, 222)

›Die Digitalisierung‹ ist allerdings ein Erkenntnisinstrument, das eher etwas über die Zukunft des Fernsehens als über seine Gegenwart in Erfahrung bringt. Außerdem ist sie nur dann ein verlässliches Erkenntnisinstrument, wenn die Technik zugleich als Ort der Wahrheit konzipiert wird – der Ort, an dem die entscheidenden Einsichten in das Medium gewonnen werden können. Wie ich nun am Beispiel von avancierten medientheoretischen Konzeptionen der Digitalisierung zeigen möchte, verbindet sich damit aber nicht nur eine problematische Hierarchisierung und Homogenisierung der heterogenen Konstellation eines Mediums, sondern auch eine Isolierung der Medien gegenüber den Mechanismen, die sie erst funktionieren lassen. Die Macht der Medien erhält

damit zugleich – wie in der Einleitung skizziert – eine eindeutige ›Quelle‹ zugewiesen.

Medientheorien des Digitalen

Den Ausgangspunkt vieler medientheoretischer Bestimmungen der Digitalisierung bildet die Überzeugung, dass sich die digitale Datenverarbeitung grundlegend von allen vorangegangenen Codes, Zeichensystemen oder Speichermedien unterscheidet. Der Computer arbeitet mit diskreten und mathematischen Einheiten, die berechnet werden können. Andere Zeichensysteme oder Medien – Bilder, Töne und Schrift – können digital codiert und somit im Computer gespeichert und bearbeitet werden. Damit werden die Abgrenzungen zwischen unterschiedlichen Medien brüchig: »Jedes digitalisierte Medium lässt sich prinzipiell in jedes andere digitalisierte Medium umformen, die Grenzen zwischen den digitalisierten Medien verschwinden auf der Ebene der Signale und der Zahlen.« (Coy 1994, 45f.) Es liegt somit nahe, den Computer als Universalmedium zu betrachten, das nicht nur die Unterscheidung medialer Realisierungsformen hinfällig werden lässt, sondern aus dessen Operationsweisen darüber hinaus die Funktionsprinzipien der gesamten Medienkultur ablesbar sind.

Insofern Computer und Digitaltechnologie zunehmend in unterschiedlichen Medien zum Einsatz kommen, etabliert sich unterhalb der institutionellen Formen (Kino, Fernsehen etc.) eine gemeinsame technische Basis; prinzipiell (d.h. von Inkompatibilitäten der Schnittstellen und Programmierungen abgesehen) werden die bislang distinkten Medien damit in ein medientechnisch einheitliches System integriert. »Und da alle technischen Systeme heute digitalisierbar sind, können alle Daten im selben Speicher abgelegt werden. Der Medienverbund funktioniert dann als computergesteuertes Algorithmensystem.« (Bolz 1994, 10) Diese Formulierung deutet schon an, dass in dieser Perspektive der gemeinsamen technischen Basis größere Bedeutung zugesprochen wird als den unterschiedlichen institutionellen Realisierungsformen. Mit der Computerisierung/Digitalisierung wird eine spezifische Form der Datenverarbeitung etabliert, die – auch wenn sie weiterhin unter unterschiedlichen Oberflächen zur Erscheinung kommt – das Funktionieren aller Medien entscheidend prägt; die ›Logik‹ des Computers setzt sich gegenüber dem Spezifischen von Einzelmedien durch.

Spätestens seitdem die technischen Speichermedien wie Film oder Grammophon und die technischen Übertragungsmedien wie Fernsehen oder Rundfunk sämtlich zu Untermengen des Computers als Universalen Diskreter Maschine geworden sind, dienen Archivierung und Transmission nur dazu, die Datenverarbeitung oder -manipulation zu maximieren. (Kittler 1990, 204)

Wie schon zu Zeiten des »Buchmonopols« wird mit der Digitalisierung – nach einer historischen Phase konkurrierender Mediensysteme (Film, Radio etc.), deren Bilder und Töne ganz unterschiedlichen Regeln folgten – in allen sozio-kulturellen Praxisbereichen wieder eine einheitliche Form etabliert, Daten zu verarbeiten, zu übermitteln und zu speichern. ◀03 Insofern also der Computer als universale Maschine und der binäre Code als universeller betrachtet wird und insofern dem Computer und der digitalen Datenverarbeitung eine Spezifik zugesprochen wird, die in allen Realisierungsformen zur Geltung kommt, werden mediale Differenzierungen irrelevant; sie werden nur als bloße Oberflächenphänomene, als Übergangszustand (vor der vollständigen Durchsetzung digitaler Logik) oder – in einer ideologiekritischen Wendung – als Verschleierung der zugrunde liegenden digitalen Prozesse thematisiert. Nicht nur die vielfältigen Variationen von Fernsehen, sondern auch Fernsehen schlechthin als Medium, das sich von Kino, Radio, Internet etc. unterscheidet, wird in dieser Perspektive bedeutungslos.

Hartmut Winkler hat in seiner ausführlichen Analyse der medientheoretischen Diskurse vollkommen zu Recht auf den »totalitären Zug« (Winkler 1997, 60) dieser Argumentation hingewiesen: »[...] alles, was für einzelne Medien spezifisch wäre, scheint vor der vereinigenden Kraft des Digitalen sich zu erübrigen.« (ebd., 59) Die Digitalisierung wird als homogenisierendes und auch für die Erkenntnis der Medien einzig verbindliches Zentrum angeführt. Damit gerät nicht nur, »was für einzelne Medien spezifisch wäre«, aus dem Blick; auch die vielfältigen Veränderungen eines Mediums und die fortlaufende Neujustierung der gesamten medialen Konstellation finden keinerlei Beachtung. Schließlich ist anzumerken, dass es in dieser Auseinandersetzung keineswegs nur um die »richtige« Beschreibung der Digitaltechnologie geht, sondern zugleich um Fragen wissenschaftlicher Autorität: Eine Wissenschaft, die einen Ort definiert, von dem aus die verschiedensten Erscheinungsformen erklärt werden können, verleiht nicht nur ihrem Gegenstand, sondern auch sich selbst umfassende Macht.

Die Hierarchisierung der Medien

Die These von der Dominanz der digitalen Datenverarbeitung beruht auf einer Reihe von problematischen Vorannahmen. Zunächst ist es keineswegs selbstverständlich, dass bestimmte technische Elemente oder Verfahren (Prozessoren, Betriebssysteme) eine einheitliche und eindeutige »Logik« besitzen, die sie in unterschiedlichen Kontexten und verschiedenen medialen Realisierungsformen durchsetzen. Plausibel wird diese Vorstellung nur, wenn man aus den medialen Konstellationen, die immer ein Geflecht verschiedener Apparate, Tech-

niken und Praktiken darstellen, einen Teilmechanismus isoliert und dabei unterstellt, dass er losgelöst von diesem Geflecht genauso funktioniert wie innerhalb der vielfältigen Relationen. Außerdem stützt sich die Argumentation auf eine strikte Hierarchisierung der Teilelemente eines Mediums; die Digitaltechnologie wird in diesem Fall zur Basis erklärt, aus der sich die weiteren Aspekte des Mediums ableiten. ◀04

Beispielhaft zeigt sich dies in Lev Manovichs Studie *The Language of New Media*, die explizit kulturwissenschaftlich argumentiert und im Ganzen sicher nicht als ›technikdeterministisch‹ bezeichnet werden kann. Das Vorhaben, die gegenwärtige Entwicklung des Meta-Mediums Computer nachzuzeichnen, wird auch hier durch einen Rückgriff auf die technischen Grundlagen digitaler Datenverarbeitung eingeleitet und autorisiert: »I scrutinize the principles of computer hard- and software and the operations involved in creating cultural objects on a computer to uncover a new cultural logic at work.« (Manovich 2001a, 10) Die Formulierung ist einschlägig: Die kulturellen Auswirkungen der neuen Medien können »aufgedeckt« werden, indem der Wissenschaftler die sowohl tiefer liegenden (möglicherweise durch die ›Oberflächen‹ verdeckten) als auch – sind sie einmal aufgedeckt – eindeutigen technischen Prinzipien des Computers analysiert. Die digitale Technik ist einmal mehr der Ort der Wahrheit.

Damit wird zugleich unterstellt, dass Medien generell einen ›Kern‹ aufweisen, der ihnen eine ›eigentliche‹ und spezifische Identität verleiht. Weil diese nicht immer augenfällig ist, hat die Wissenschaft – aber auch eine reflektierte Medienkunst – die Aufgabe, diese Identität herauszuarbeiten: »What we as artists and critics can do now is point out the radically new nature of media by staging – as opposed to hiding – its new properties.« (Manovich 1999) Zugleich allerdings geht Manovich – wie viele andere – davon aus, dass sich die ›Logik‹ dieser neuen, digitalen Medien früher oder später automatisch durchsetzen wird. »As computerization affects deeper and deeper layers of culture, these tendencies will increasingly manifest themselves.« (Manovich 2001a, 27) Die Prinzipien von Hard- und Software stellen einen eindeutigen ›Kern‹ der Medien dar, die diese Prinzipien sukzessive in Kultur und Gesellschaft zur Geltung bringen.

Die (gesellschaftliche) Macht der Medien

Es ist vor dem Hintergrund der hier diskutierten Argumentationen nur folgerichtig (wenn auch problematisch), aus den Funktionsweisen der digitalen Technologie gesellschaftliche und kulturelle Effekte unmittelbar abzuleiten. Die Mechanismen des Digitalen prozessieren mittlerweile nicht nur in allen Medien, sondern – vermittelt darüber – auch in sämtlichen wissenschaftlichen,

technischen und bürokratischen Praktiken. Wenn die Digitalisierung – sei es auf der Ebene der Schaltkreise oder der Programmierungen – eine einheitliche ›Logik‹ des Speicherns, Übertragens und Verarbeitens verkörpert und durchsetzt, dann müsste davon ausgegangen werden, dass die Strukturen der gesellschaftlichen und kulturellen Kommunikation, die Formen der Archivierung und Geschichtsschreibung etc. dieser ›Logik‹ folgen. Nicht nur alternative mediale Formen werden demnach mit der Computerisierung außer Kraft gesetzt, sondern auch die Eigenlogiken von sozialen Funktionseinheiten und Praktiken, die – ebenso wie die distinkten Medien – von dem Prozessieren der Computer, das nicht mehr auf Menschen angewiesen ist (Kittler 1993a, 158f.), geschluckt oder bedeutungslos werden.

Menschen Halt gebende und Ordnung stiftende Funktionen, die vormals Institutionen und Bürokratien, Nationen und Imperien leisteten, übernehmen nun, Schritt für Schritt, integrierte Schaltkreise. Im Zuge dieser digitalen Neuordnung der Welt und jenseits dessen, was menschliche Beobachter bislang als Horizont von Erfahrung zu registrieren gewohnt waren, evolviert ›Weltgesellschaft‹ [...]. (Maresch 1999, 265f.)

Wenn dem so wäre, dann würde der epistemologische Stellenwert der digitalen Datenverarbeitung nochmals gesteigert. Nicht nur das ›eigentliche‹ Funktionieren sämtlicher Medien kann dieser Erkenntnisinstanz abgelesen werden, sondern zugleich deren Macht- und Subjekteffekte sowie die Operationsweisen von Kultur und Gesellschaft im Ganzen. Genau dies wird immer wieder als »Klartext« (z.B. Kittler 1993a, 64) bezeichnet: Die technischen Schaltpläne lassen – im Gegensatz zu Texten oder institutionellen Praktiken – eindeutig erkennen, welche Strategien und Machtverhältnisse in das Material eingeschrieben und damit durchgesetzt werden. Die technikorientierte Medientheorie isoliert spezifische Mechanismen aus ihren medialen Zusammenhängen und unterstellt, in den Mechanismen Machtverhältnisse aufspüren zu können, weil jene diese schlicht hervorbringen.

Hier tritt die Problematik derartiger Ansätze besonders deutlich zu Tage: Sie postulieren nicht nur ein zentrales und homogenes Prinzip, das die Identität und Funktionsweise der Medien prägt, sondern zugleich einen zentralen Ort und Ursprung der Macht (obwohl auch für diese Modelle die poststrukturalistische Theoriebildung häufig den Bezugspunkt bildet). Es ist bezeichnend, dass Kontexte (seien es Praktiken, Institutionen etc.) in der Regel nicht nur als ganz andere (ggf. irrelevante) Faktoren der Technik gegenübergestellt werden, sondern darüber hinaus häufig als die ›Potenziale‹ der Technik beschränkende Mechanismen auftauchen. ◀05 Macht wird hier nicht relational, sondern linear gedacht.

Meine Kritik richtet sich weniger gegen den Mediendeterminismus als gegen das eingeschränkte und zentrierende Medienverständnis. Es scheint mir durchaus nachvollziehbar, bürokratische Verfahren, Entscheidungsstrukturen oder Machtverhältnisse auf Medien zurückzuführen; auch haben die Medien eine derartige Ausweitung erfahren, dass es kein ›Außen‹ der Medien gibt (es sei denn, sie produzierten es). Gerade deshalb (weil alle Praktiken, Institutionen etc. in die Medien einbezogen sind) ist es problematisch, einen (technischen) Teilmechanismus der Medien zu isolieren und daraus ihre Operationsweisen und Machteffekte abzuleiten. Struktur und Funktion der digitalen Verarbeitung werden von ökonomischen, rechtlichen, politischen Praktiken erst ermöglicht, die somit nicht einfach als eine repressive Macht verstanden werden können, die das vorgängige technische ›Potenzial‹ beschränken.

Genauso wenig können allerdings die technischen Strukturen als repressive Faktoren beschrieben werden, die dem mit einem Medium Machbaren klare Grenzen ziehen. So überzeugend es auf den ersten Blick sein mag, dass die technisch ›festgelegten‹ Verfahrensweisen bestimmte Möglichkeiten systematisch ausschließen – selbst diese ›Beschränkungen‹ sind durch die Praktiken und Diskurse produziert, die das Medium konstituieren. Nur in einem zuvor oder danach (u.a. durch andere Medien) etablierten Feld an Möglichkeiten wird etwas definiert, dessen Aussetzen die ›Beschränkungen‹ eines Mediums markiert. Wie die ›Macht‹ der Medien so haben auch ihre ›Beschränkungen‹ keinen zentralen Ort *in* den Medien, der sie festlegt und an dem sie erkennbar sind.

Deshalb gehe ich im Folgenden davon aus, dass Medien als (unabgeschlossene) Prozesse und Relationengeflechte beschrieben werden können: als Konstellationen aus Praktiken, Techniken und Diskursen, die effektiv sind, ohne eindeutig sein zu müssen. Ihre Funktionen und Effekte resultieren aus dem relationalen Geflecht ihre Komponenten; diese definieren sich wechselseitig und ziehen dabei immer wieder neue Mechanismen in die medialen Operationen hinein. Wenn es hierbei zu Hierarchisierungen kommt, so dass ein Teilelement alle anderen determiniert, so muss auch dies als ein spezifisches (und nicht endgültiges) Resultat dieses Geflechts betrachtet werden. Kein Medium hat eine spezifische Funktion oder Operationsweise, die aus dem Medium selbst abgelesen werden könnte. Jede Realisierungsform, jede Modifikation (und auch jede reflexive künstlerische Praxis) definiert das dem Medium Spezifische neu und definiert bestimmte ›Potenziale‹ – sei es durch ihre Realisierung oder gerade durch den Hinweis auf ›Mängel‹. Die Effekte von Medien entstehen in der Kopplung an Praktiken, Kontexte und weitere Medien, Apparate oder Infrastrukturen. So können gerade an der ›Oberfläche‹ eines Mediums Effekte und Wirklichkeiten entstehen, die sich nicht aus der technischen ›Basis‹ ableiten lassen

oder sogar im Widerspruch zu ihr stehen; sie sind deshalb weder weniger wirksam noch weniger spezifisch für die mediale Konstellation. Dies gilt auch für die Digitalisierung. Schon die vielfältigen konkurrierenden wissenschaftlichen Erklärungsmodelle und mehr noch politische oder juristische Definitionen machen deutlich, dass die ›Potenziale‹ digitaler Technologie gerade nicht eindeutig und selbstverständlich auf der Hand liegen. Sie werden in und durch bestimmte Praktiken, Medienkonstellationen und nicht zuletzt durch Gegenüberstellung mit je anderen Techniken der Datenverarbeitung hervorgebracht. Selbstverständlich gibt es sowohl materielle als auch immaterielle (z.B. mathematische) Voraussetzungen und Strukturierungen jeder Kommunikation und Datenverarbeitung; allerdings lässt sich weder die Art noch das Resultat solcher ›Einflüsse‹ unabhängig von den unterschiedlichen Einbindungen der Technologien in widersprüchliche Konstellationen und Diskursivierungen erfassen und definieren, die das technische Funktionieren weder schlicht zur Geltung kommen lassen, noch es modifizieren oder abschwächen: Sie bringen es erst hervor. Die Formulierung von ›Potenzialen‹, die in dem Digitalen selbst ihren Ursprung haben und eindeutige Effekte bewirken sollen, beruht immer auf einer gewaltsamen Isolierung der technischen Operationsweisen gegenüber den (variierenden) Kontexten, die sie funktionieren lassen.

Heterogenität als medienwissenschaftliche Perspektive

Mit der Digitalisierung von Fernsehen ist weder schon über dessen Zukunft entschieden, noch wird es damit reibungslos in ein universell operierendes System eingebunden, das seine ›Logik‹ alleine aus Prozessoren und Algorithmen erhält. Deshalb ersetzt die Analyse von Prozessoren und Betriebssystemen nicht die Auseinandersetzung mit den ›Oberflächen‹ von Fernsehen: Seinen Programmen, Interfacestrukturen, Diskursivierungen, Aneignungsformen, apparativen Varianten etc. ›Oberflächen‹ bezieht sich dabei nicht auf einen bestimmten Phänomenbereich der Medien (etwa das sichtbare Programm im Gegensatz zur verdeckten, tiefer liegenden Technik), sondern auf eine bestimmte Perspektive: Alle Elemente von Fernsehen lassen sich als ›Oberflächen‹ verstehen, insofern sie (a) durchgängig Kopplungen zu anderen Mechanismen (und somit Kontaktflächen) bilden und insofern sie (b) auf einem gemeinsamen Niveau existieren (ein gemeinsames Mosaik bilden) und nicht auf eine tiefer liegende Struktur verweisen.

Die aktuellen Veränderungen von Fernsehen können deshalb als das Genommen werden, was sie gegenwärtig sind: Vorübergehende und uneindeutige Realisierungsformen, die aber dennoch produziert und rezipiert, diskutiert und weiterentwickelt werden und gerade dadurch einen spezifischen Mechanis-

mus der soziokulturellen Reproduktion bilden. Fernsehen ist in seiner gegenwärtigen Form, mit seinen vielfältigen Veränderungen und Variationen produktiv; die Macht- und Subjekteffekte des Mediums sind an den Erscheinungsformen festzumachen, die sich gegenwärtig herausbilden und nicht an der (voraussichtlichen) künftigen Entwicklung oder einem vermeintlichen ›Kern‹ des Mediums. Statt die gegenwärtigen Formen, Institutionen und Techniken des Fernsehens deshalb aber zu ignorieren, wäre ihre Flüchtigkeit und Heterogenität gerade als ein Teil ihres Funktionierens in die Analyse mit einzubeziehen. Vor diesem Hintergrund können einige vorläufige Orientierungslinien formuliert werden, die sich von der These einer homogenisierenden Digitalisierung absetzen: (1) Die Wirkungsweise von Fernsehen ist nicht auf der Ebene einer zugrunde liegenden Technologie zu klären, sondern gerade an seinen vielfältigen Oberflächen, die eine Streuung und Heterogenisierung (damit aber möglicherweise auch Intensivierung) seiner Mechanismen in Gang setzen. (2) Die spezifischen Regelmäßigkeiten und Effekte von Fernsehen (und seiner unterschiedlichen Realisierungsformen) haben keine eindeutige Grundlage ›in‹ dem Medium, sondern werden kontextuell und diskursiv produziert. (3) Die vorübergehenden und peripheren Erscheinungsformen von Fernsehen sind prägende Faktoren unserer Medienkultur. Die Macht- und Subjekteffekte dieser Konstellationen werden aber weniger durch die einzelnen Formen, als durch ihre Konkurrenzen, ihre Differenzierungen und den Prozess ihrer fortlaufenden Ablösung hervorgebracht. Nicht *ein* Medium oder *eine* Form der Datenverarbeitung, sondern die fortlaufende experimentelle Erneuerung einer Vielzahl technisch, institutionell, ästhetisch unterschiedlicher Medienkonstellationen wäre somit konstitutiv für »unsere Lage, die (trotzdem und deshalb) eine Beschreibung verdient.« (Kittler 1986, 3)

Die Fokussierung der heterogenen und ständig veränderten ›Oberflächen‹ ist dabei so wenig die (einzig) ›adäquate‹ Darstellungsform für das ›neue‹ Fernsehen wie Heterogenität und Vielfältigkeit eine spezifische Qualität des ›neuen‹ Fernsehens sind. So wie postuliert werden kann, dass künftige Realisierungsformen von Fernsehen nicht als Exemplar *eines* neuen Fernsehens zu betrachten sind, dessen Effektivität (wieder) in erster Linie in seiner Verbindlichkeit und Dauerhaftigkeit zu lokalisieren wäre, so kann diese Perspektive ebenso für die Analyse älterer Realisierungsformen herangezogen werden. Die homogene Vorstellung von einem analogen Fernsehen, dessen Wirkungsweise in der eindeutigen Strukturierung von Wahrnehmung und Kommunikation gründet, muss schon deshalb hinterfragt werden, weil dies eine zu schlichte Folie bietet, um das ›neue Fernsehen‹ als das Andere des ›alten‹ zu identifizieren. Auch für das analoge Fernsehen lassen sich heterogene Prozesse der Streuung und

Differenzierung identifizieren, die zu seinen Machteffekten beitragen. Keineswegs soll hier also bestritten werden, dass im Kontext der Digitalisierung – gegenwärtig – einschneidende Veränderungen beobachtet werden können, die mit den herkömmlichen (medienwissenschaftlichen) Erklärungsmodellen nicht befriedigend zu bearbeiten sind. Allerdings stellt sich die Frage, ob nicht noch die Diagnose eines eindeutigen Bruchs mit dem konventionellen Fernsehen entscheidende Aspekte des Umwandlungsprozesses verdeckt, insofern die Beschreibung des ›neuen‹ schlicht spiegelbildlich an die konventionellen Beschreibungen des ›alten‹ Fernsehens gebunden werden. Die Insistenz auf der ›Neuheit‹ des ›neuen‹ Fernsehens beruht auf Vorstellungen (etwa bezüglich der ›Identität‹ eines Mediums), die an vergangenen Medienkonstellationen entwickelt wurden (vgl. ähnlich zum Computer: Winkler 1997, 11).

Eine Untersuchung nicht von Veränderungen eines Mediums, sondern von Veränderungen als zentralen Funktionsweisen eines Mediums ist nur möglich, wenn man auch das selbstverständliche Wissen über die ›alten‹ Medien, von denen sich die ›neuen‹ unterscheiden sollen, und mithin den Medienbegriff selbst überdenkt. »Jedes neue Medium definiert, auch für die Theorie wirklich irritierend, neu, was ein Medium eigentlich ist, oder hebt Züge hervor, die für das bisherige Medienverständnis eher peripher erschienen.« (Winkler 1996; in der Umkehrung haben auch medienhistorische Untersuchungen das Potenzial, das Verständnis gegenwärtiger Medien neu zu perspektivieren, vgl. Uricchio 2001). Es gibt gute wissenschaftstheoretische Gründe, die ›Entdeckungen‹, die an neuen Gegenständen gemacht werden, nicht nur als spezifische Eigenschaften dieser Gegenstände festzuschreiben. Begriffe (und Theorien) sind wissenschaftliche Werkzeuge, die nicht darauf beschränkt werden können, die Realität möglichst adäquat zu beschreiben; die Anwendung der Begriffe auf Sachverhalte, an denen und für die sie nicht entwickelt wurden, lässt sie überhaupt erst produktiv werden.

We can use these concepts [z.B. data, information, interface; M.S.] both when talking about our own post-digital, post-net culture, and when talking about the culture of the past. Think of a later approach not just as an interesting intellectual exercise but as something which ethically we must do – in order to see old and new culture as continuum; in order to make new culture richer through the use of the aesthetic techniques of old culture; and in order to make old culture comprehensible to new generations which are comfortable with concepts, metaphors and techniques of a computer and network era. (Manovich 2001b)

Die Begriffe, die anhand des ›neuen‹ Fernsehens entwickelt werden, können als Indiz dafür gelten, dass die etablierten Begriffe einer spezifischen historischen Situation geschuldet sind, die zum Teil durch die technische und institu-

tionelle Verfasstheit des Gegenstands, sehr viel mehr aber durch die jeweilige Fragestellung und (wissenschaftliche) Problematik definiert ist. Mit ›neuen‹ Gegenständen und Begriffen können sich die Fragestellungen für längst vertraute Gegenstände verändern. Begriffe sind immer Antworten auf spezifische Fragestellungen, die nicht nur innerhalb der Wissenschaft, sondern in Politik, Wirtschaft oder auch in der publizistischen Öffentlichkeit formuliert werden. Im weiteren Verlauf ihrer wissenschaftlichen Anwendung werden die Begriffe in der Ausbildung aber auch der Modellbildung und Forschung tradiert und dabei sowohl von der spezifisch medialen Situation als auch von den konkreten Fragestellungen gelöst. ◀06 Insofern aber Erklärungsmodelle nicht als abstrakte Beschreibungen, sondern als spezifische Antworten Bedeutung haben, können sie, sobald sie isoliert von der Frage, auf die sie reagiert haben, im wissenschaftlichen Routinebetrieb existieren, zu einem ›Hindernis‹ für neue und andere Erklärungsmodelle werden:

Die abstrakte und reine Frage nutzt sich ab: Die konkrete Antwort bleibt. Von nun an kehrt die geistige Tätigkeit sich um und blockiert sich. Es nistet sich ein epistemologisches Hindernis in der nicht in Frage gestellten Erkenntnis ein. (Bachelard 1993 [1971], 176)

Man muss den wissenschaftlichen ›Fortschrittsglauben‹, der bei Gaston Bachelard zum Teil festzustellen ist, nicht teilen, um seinen Hinweis aufzugreifen, dass Begriffe und Erklärungen sich keineswegs unmittelbar an einem *Phänomen* bewähren und entsprechend auch nicht den Veränderungen des entsprechenden Phänomens sofort ›angepasst‹ werden müssen oder können; Erklärungsmodelle erhalten ihren Stellenwert aus spezifischen Fragestellungen. Gegenüber der Rhetorik, die Revolutionen in der Wissenschaft verkündet, nur weil der Gegenstand sich verändert hat, wäre demnach ebenso Skepsis angebracht wie gegenüber der Festlegung (oder sturen Beibehaltung) präziser Begriffe von ›Fernsehen‹ und ›Medien‹, an denen die ›neuen‹ Phänomene schlicht bemessen und klassifiziert werden sollen.

Die Heterogenität des digitalen Fernsehens

Das digitale Fernsehen hat keinerlei einheitliche Gestalt. Es bildet fortlaufend neue Teilelemente aus (Differenzierung) und modifiziert und vervielfältigt somit die Schnittflächen, die einen immer neuen Einbezug von Fernsehen in politische, juristische, technische Praktiken provozieren (Streuung). An einigen beispielhaften Aspekten möchte ich im Folgenden diese Heterogenität des gegenwärtigen Fernsehens verdeutlichen. Obwohl die Ausführungen sich gelegend-

lich in Details vertiefen, erheben sie nicht den Anspruch, eine umfassende Bestandsaufnahme des digitalen Fernsehens vorzunehmen, seine ›Chancen und Gefahren‹ abzuwägen oder seine Vielfalt zu katalogisieren. Das Ziel besteht eher in der Problematisierung der fernsehwissenschaftlichen Begriffsbildung und Gegenstandskonstitution. In einem zweiten Schritt soll deshalb gezeigt werden, dass die Heterogenität des ›digitalen Fernsehens‹ keine schlichte empirische Tatsache, sondern das Resultat einer bestimmten Fragestellung und Herangehensweise ist, die auch auf das analoge Fernsehen angewendet und somit als fernsehanalytische Perspektive produktiv gemacht werden kann.

Die Digitaltechnologie nimmt zu unterschiedlichen Zeitpunkten an vielen unterschiedlichen ›Orten‹ auf die Transformationen von Fernsehen Einfluss; sie trägt nicht zu einer, sondern zu einer Reihe von Modifikationen des Mediums bei – ohne allerdings dessen je neue ›Identität‹, die sich aus der Differenz zu anderen Medien (und anderen Formen des Fernsehens) ergibt, eindeutig zu definieren. Im historischen Rückblick lässt sich ein langfristiger und – zumindest von der Anwendungsseite her – weitgehend unauffälliger Prozess der Digitalisierung beschreiben. Dieser setzte schon Mitte der 1970er Jahre mit dem Videotext ein, der durch ein digitales Signal während der sogenannten vertikalen Austastlücke übermittelt wird. Auch die Einführung von VPS-Zeiten für die Programmierung von Videorekordern in den 1980ern sowie neue Fernsehverfahren beruhen (zuerst in Großbritannien und Skandinavien) auf digitalen Verfahren. Die japanischen und europäischen Modelle eines hochauflösenden Fernsehens (HDTV) integrieren, obwohl die Ausstrahlung weiterhin dominant analog erfolgt, ebenfalls Elemente der digitalen Sendetechnologie. Über drei Jahrzehnte hinweg lässt sich somit »ein zunehmender Anteil digitaler Signalübertragung« feststellen (Dambacher 1997, 1).

Parallel dazu, aber keineswegs in Abhängigkeit davon, werden in der Fernsehproduktion zunehmend digitale Verfahren eingesetzt und die Empfangsapparate sukzessive mit digitalen Komponenten – beispielsweise für eine ›automatische Sendereinstellung‹ etc. – bestückt. Noch im Jahr 2000 stellt Sony unter dem Titel *Digital Reality Creation* ein neues digitales System der Bildaufbereitung vor, das in ›analogen‹ Empfangsgeräten eingesetzt wird. Nach einem Abgleich der empfangenen analogen Signale mit gespeicherten ›typischen‹ Fernsehbildern werden die eintreffenden Daten digital ›korrigiert‹. Trotz der Beibehaltung der herkömmlichen Zeilenzahl soll so eine Verbesserung der Bildqualität möglich werden (FAZ 11.4.2000). In der Produktion, wo das PAL-System als Standard für die *Bildübertragung* keine Verbindlichkeit hatte, führte insbesondere die Arbeit mit grafischen Elementen zu gesteigerten Qualitätsansprüchen, die seit den 1980er Jahren zunehmend durch eine Verwendung digi-

taler Studioteknik eingelöst wurden. In schöner Ironie wurde diese Entwicklung vor allem durch die politisch hoch subventionierten, aber letztlich nie realisierten (weitgehend) *analogen* High-Definition-Projekte in Europa vorangetrieben (Silberhorn 1994). ◀07 Darüber hinaus wurde auch in der zunehmenden digitalen Bildbearbeitung und Bildgenerierung die Visualität des Fernsehens immer wieder neu definiert (Caldwell 1995, 152). Die Digitaltechnologie wird folglich an unterschiedlichen ›Orten‹ des Fernsehens zum Einsatz gebracht und fungiert dabei als ein Mechanismus ästhetischer aber auch ökonomischer Neujustierungen des Mediums.

Technische Heterogenität: Standardisierungen und Revolutionen

In Absetzung von diesen gestreuten Digitalisierungsprozessen verweist die Bezeichnung ›Digitales Fernsehen‹ (mit großem D) auf die Mitte der 1990er Jahre eingeführte neue Technologie einer komplett digitalen Signalübertragung (ZDF 1994, 8), die als technisches und institutionelles System derzeit parallel zu dem weiterhin dominanten ›konventionellen‹ oder ›analogen‹ Fernsehen existiert. Nur auf den ersten Blick ist das ›Digitale Fernsehen‹ durch Verweis auf diese spezifische Technologie eindeutig definiert; zum einen umfasst der Begriff eine ganze Reihe von Bauteilen und Standards, die sich wiederum wechselseitig korrigieren oder miteinander konkurrieren, zum anderen schließt er (in seiner dominanten Verwendungsweise) immer auch eine unüberschaubare Fülle mutmaßlicher ökonomischer, institutioneller oder ästhetischer Folgewirkungen mit ein.

Bei der digitalen Signalübertragung werden die gesamten Bild- und Tondaten durchgängig als digital codierte Datenpakete übermittelt. Die einzelnen (Fernseh-) Programme werden dazu in hochkomprimierter Form in einen Datenstrom verwandelt, der auf der Basis eines sogenannten Multiplexing-Verfahrens unterschiedliche Ausgangsdaten (verschiedene Sender, Zusatzinformationen etc.) nach Kapazitätskriterien bündelt; beim Empfang müssen die Daten dann entsprechend identifiziert und aufgetrennt werden (= De-Multiplexing).

Die Einführung der digitalen Signalübertragung kann als ›Vervollständigung‹ des Digitalisierungsprozesses verstanden werden: Nach der Produktion und der Bildaufbereitung in den Empfangsgeräten ist nun auch der letzte Abschnitt in der Übermittlungskette des Fernsehens digitalisiert (z.B. FR 28.8.1999). Allerdings bleiben in den meisten häuslichen Fernsehgeräten weiterhin analoge Verfahrensweisen präsent, was wiederum einige Kommentatoren dazu führt, das (›tatsächlich‹) digitale Fernsehen einmal mehr erst für die nahe Zukunft zu erwarten: ›Denn das digitale Fernseh- oder Radio-Signal, das wir vom Sa-

telliten oder Kabelanschluss empfangen, wird wieder in ein analoges umgewandelt, damit der Fernseher es verstehen und verarbeiten kann. Es gibt also (noch) kein digitales Fernsehen, sondern erst einmal den digitalen Übertragungsweg.« (http://www.digitv.de/specials/2010_1.html; 15.08.2002) Schon hier deutet sich an, dass Digitales Fernsehen kein problemlos zu beschreibendes neues System ist, sondern eher ein fortlaufender Transformationsprozess, dessen entscheidende Wende- und Endpunkte immer wieder neu zu definieren – und deshalb auch umstritten – sind.

In der Regel gilt allerdings die Digitalisierung der Signalübertragung als der entscheidende Schritt hin zu einem ›neuen‹, ganz anderen Fernsehen und wird entsprechend als »Revolution in der Medienverbreitung« (Paukens/Schümchen 2000, 7) oder als ein »Quantensprung« (Ziemer 1994a, 4) in der Fernsehgeschichte bezeichnet. Im Gegensatz zur Digitalisierung im Produktionsbereich scheinen nun alle Elemente, die Fernsehen definieren, betroffen: »Das Digitale Fernsehen wird zu einer grundsätzlichen und tief greifenden Umgestaltung des audiovisuellen Marktes hinsichtlich Programmangebot, Anbieterstruktur und Nutzungsmöglichkeiten durch den Zuschauer führen.« (Ziemer 1994a, 257)

Dieser Schritt erhält schon deshalb mehr Aufmerksamkeit als andere Aspekte der Digitalisierung, weil er technisch inkompatibel zum analogen Fernsehen ist und somit eine apparative Umstellung bei Sendern und Empfängern erfordert. Allerdings strahlen zumindest die großen Sender ihre Angebote für viele Jahre im sogenannten ›Simulcast‹-Betrieb parallel analog und digital aus. Die Zuschauerinnen und Zuschauer benötigen für den Empfang des Digitalen Fernsehens ein Zusatzgerät (eine sogenannte Set-Top-Box oder künftig einen neuen Fernsehapparat, der die entsprechenden Funktionen integriert) zur Decodierung der digitalen Daten. Für beide Seiten wird diese Umstellung paradoxerweise erst attraktiv, wenn viele umgestellt haben (die Zuschauer und Zuschauerinnen also ein großes Angebot und die Sender ein Massenpublikum erwarten können). ◀08 In der Bundesrepublik ist für das Jahr 2010 (in den USA für 2006) eine komplette Abschaltung der analogen Fernsehübertragung projektiert und somit ein – zumindest technisch und infrastrukturell – grundlegender Systemwechsel des Fernsehens abzusehen. ◀09 Für eine präzise Abgrenzung dessen, was Digitales Fernsehen ist, bleibt allerdings auch dieser Schritt widersprüchlich: Die Konsequenzen des Systemwechsels sind einschneidend; dennoch ist damit keineswegs ein ›neues Fernsehen‹ eindeutig definiert – vieles deutet darauf hin, dass der Transformationsprozess langfristig anhält. Insofern ein neuer (europaweiter) Standard für die digitale Signalübertragung existiert, der als Bezugspunkt für die Entwicklung und Etablierung eines ›neu-

en Fernsehens« genutzt wird, kann von einem neuen System gesprochen werden. Vor diesem Hintergrund macht es Sinn, dass Ulrich Reimers (1994) das Digitale Fernsehen kurzerhand mit einer technischen Norm gleichsetzt. Diese macht, indem sie eine gewisse Verbindlichkeit und Kompatibilität sicherstellt, die technische und infrastrukturelle Umstellung möglich. 1993 wurde das *European DVB Project* (DVB = Digital Video Broadcasting) **10** als Plattform für eine Systemdefinition institutionalisiert, die in erster Linie die Codierung und Komprimierung der Bild- und Tondaten (die sogenannte Quellcodierung) sowie ihre Aufbereitung für die Übertragung per Satellit, Kabel oder terrestrischer Antenne festlegt. Schon 1995 wurde der DVB-Standard für die Satellitenübertragung (DVB-S) beschlossen; **11** im gleichen Jahr wurde mit ASTRA 1E ein entsprechender Satellit installiert, der Digitales Fernsehen in Deutschland verfügbar machte; mit der d-box wurde auf der Internationalen Funkausstellung 1995 eine Set-Top-Box präsentiert, die die digitalen Satellitendaten für das analoge häusliche Fernsehgerät decodiert. Wenig später wurde dann die Übertragungsform per Kabel (DVB-C) und per terrestrischer Antenne (DVB-T) ebenfalls festgelegt. Allerdings findet sich trotz des europäischen Standardisierungsverfahrens in den verschiedenen Ländern eine Reihe von Variationen, die neue Inkompatibilitäten schaffen. **12**

Folglich bleibt diese technische Bestimmung des ›neuen Fernsehens‹ aus einer Reihe von Gründen fragil. Zunächst unterläuft der technische Standard schlicht die Einheit des Fernsehens: Auf der Basis der DVB-Norm werden beispielsweise auch Radiosender übermittelt. In der Bundesrepublik soll zwar für die Radioübertragung ein eigener Standard (DAB = Digital Audio Broadcasting) durchgesetzt werden, dessen Sachdienlichkeit allerdings immer wieder bestritten wird (z.B. *Stereoplay* 9, 1997), während – ›rein technisch‹ – auch nichts dagegen spricht, per DAB-Codierung Fernsehbilder zu übermitteln. Vor allem aber ist der Standard für die Datenübertragung selbst nur ein dynamisches Teilelement eines künftigen Fernsehens. Zum einen lässt er gezielt eine Vielfalt von Einsatz- und Variationsmöglichkeiten zu. Laut den Selbstdefinitionen besteht gerade in dieser Flexibilität der spezifische ›Charakter‹ des Standards. Zum anderen wird er immer wieder durch weitere Standards ergänzt und somit in seiner Wirksamkeit modifiziert. Neben vielen anderen Teilaspekten werden beispielsweise für die Ver- und Entschlüsselung der Sendesignale (›Conditional Access‹), die Übermittlung von Untertiteln oder gemeinsame Schnittstellen der Empfangsboxen (›Common Interface‹) zusätzliche Spezifikationen und Richtlinien etabliert (vgl. http://www.dvb.org/dvb_technology/standards.html; 1.9.2002). Die digitale Signalübertragung ist keinesfalls eine schlichte Verbesserung oder Steigerung des analogen Fernsehens; dies zeigt

sich schon daran, dass – derzeit zumindest – weder VPS- noch Show-View-Daten im digitalen Datenstrom integriert sind.

Ulrich Reimers (1998) identifiziert vor diesem Hintergrund schon jetzt drei Phasen des Digitalen Fernsehens (bzw. seiner sukzessiven Standardisierung): Die erste knüpft er an die Definition des *broadcast channel*, die zweite an die Spezifikationen für sogenannte *return channels* (also für ›Rückkanalfähigkeit, die technisch unterschiedlich realisiert werden kann) und die dritte an die Festlegung eines *Application Programming Interface* (API) für die Set-Top-Boxen. Unter dem Titel *Multimedia Home Platform* (MHP) wurde 2000 ein solcher Standard für die Arbeitsweise der Set-Top-Boxen präsentiert, der insbesondere die Kompatibilität zwischen unterschiedlichen Betriebssystemen und unterschiedlichen Anwendungsprogrammen (etwa EPGs) sicherstellen soll. Entgegen den Ausführungen von Reimers sind dies allerdings keineswegs Etappen einer schrittweisen Präzisierung und Vervollständigung des Digitalen Fernsehens; es sind – trotz der verführerischen Begriffe ›Standardisierung‹ und ›Spezifizierung‹ – Strategien der Veränderung des Mediums, die an einer anhaltenden Transformation mitwirken. Auch das Digitale Fernsehen im engeren (technisch standardisierten) Sinn unterliegt somit Prozessen der Streuung und Vielfältigung. Wenn man nicht – mehr oder weniger willkürlich – einen Standard oder ein technisches Bauteil zum entscheidenden Kriterium macht, bleiben alle Versuche, eine mediale ›Identität‹ des Digitalen Fernsehens zu bestimmen, zumindest ambivalent. Es verwundert deshalb nicht, wenn in einem ingenieurwissenschaftlichen Buch, das die technische Funktionsweise der Set-Top-Boxen darstellt, das Medium Fernsehen nur noch in fortlaufender und widersprüchlicher Relativierung zur Sprache kommt:

Streng genommen ist Digital Video Broadcasting, das digitale Fernsehen, also gar kein Fernsehen, auf jeden Fall viel mehr als das. Erst recht ist der Digitale Fernseher gar kein Fernsehgerät, sondern – zunächst jedenfalls – eine ›Box‹. (Engelkamp 1997, 9)

Eine Definition des Digitalen Fernsehens wird offensichtlich nur durch strikte Isolierung eines Teilelements möglich. Andere Autoren flüchten vor dieser unübersichtlichen Lage zu den Zuschauerinnen und Zuschauern ins Wohnzimmer und identifizieren das digitale Fernsehen in geradezu rührender Traditionalität mit dem häuslichen Fernsehapparat.

Digitale und interaktive Fernsehdienste unterscheiden sich dabei von multimedialen Online-Diensten oder Datennetzen dadurch, daß sie nicht den Computer, sondern ausschließlich das herkömmliche Fernsehgerät mit einer entsprechenden Zusatzeinrichtung, der sogenannten Set-Top-Box, als Endgerät verwenden. (Dahm/Rössler/Schenk 1998, 15)

Die verschiedenen Bestimmungen von Fernsehen verschaffen sich Halt in einzelnen Elementen (der Norm, der Set-Top-Box, dem Fernsehgerät u.a.), die für sich genommen eine gewisse Prägnanz und Eindeutigkeit zulassen. Sie funktionieren aber jeweils erst in einer umfassenderen Konstellation, die den Stellenwert und die Effekte der Einzelemente fortlaufend verändert.

Die technische Heterogenität wird noch dadurch gesteigert, dass jede Standardisierung einen Bezugspunkt für zahlreiche und konkurrierende Diskursivierungen bildet. Immer wieder werden die ›Potenziale‹ der Technik neu definiert und daraus künftige Entwicklungslinien abgeleitet; auch dadurch vervielfältigen sich die technischen Realisierungsformen und die Praktiken, die das Fernsehen zu ihrem Gegenstand machen.

Institutionelle Heterogenität: Plattformen, Set-Top-Boxen, Interfaces

Die Sender, Sendungen, Programmbouquets, die in den ersten 2000er Jahren über Satellit oder Kabel (und seit 2002 in Berlin auch terrestrisch) ausgestrahlt und mit einer Reihe unterschiedlicher Set-Top-Boxen empfangen werden können, geben dem Digitalen Fernsehen erste technische und institutionelle Konturen und fungieren zugleich als Vorboten der massenmedialen Etablierung eines ›neuen‹, ganz anderen Fernsehens. Ein Blick auf die aktuellen Realisierungsformen soll im Folgenden verdeutlichen, dass mit ihnen weniger *ein* Modell von Digitalem Fernsehen implementiert wird als ein Feld heterogener Strategien. Auch die institutionelle Realisierung von Digitalem Fernsehen setzt dem Prozess fortlaufender Transformationen kein Ende.

In Deutschland wurden 1995 die ersten Decoder zum Empfang Digitalen Fernsehens vorgestellt. Unter einer Vielzahl anderer Geräte ragte die d-box von Anfang an heraus, weil die KirchGruppe sie zur technischen Basis für die Etablierung ihres digitalen Pay-TV machte und eine Million dieser Geräte bei der Herstellerfirma Nokia bestellte. Im Mittelpunkt der Präsentation der d-box standen 1995 die Near-Video-on-Demand Ausstrahlung (wiederholtes Ausstrahlen eines Films in Zeitabständen von 30 Minuten) von FORREST GUMP sowie die Übertragung eines Formel 1-Rennens (27.7.1995 in Spa), bei der die Zuschauerinnen und Zuschauer mittels Fernbedienung zwischen verschiedenen Kameraperspektiven wechseln konnten.

Im November 1995 wurde von Bertelsmann und Canal+ ein Konkurrenzsystem vorgestellt: Bei der Präsentation der sogenannten Mediabox wurden ebenfalls neben der Programmviefalt ein Near-Video-on-Demand-Modell und die Live-Übertragung von Sportereignissen (hier ist es die Fußball Champions League) aus mehreren Perspektiven vorgeführt; zusätzlich wurde der Download eines Computerspiels per Satellit gezeigt (Brockmeyer/Eichholz 2000, 53). Im Som-

mer 1996 ging mit DF1 (KirchGruppe) das erste digitale Programm bouquet auf Sendung. Zum Start wurde wiederum ein Formel 1-Rennen übertragen; das Bouquet für 20 DM im Monat umfasste zunächst 14 Spartenkanäle. Die Ausstrahlung erfolgte 1996 (vor allem wegen finanzieller Streitigkeiten) zunächst nur über Satellit, ab Ende 1997 auch über das Kabel, das zuvor von der Telekom für die Nutzung des Hyperband-Bereichs aufgerüstet werden musste.◀13

Dieser Implementierungsprozess ist – wie alle Entwicklungen, die auf einen Massenmarkt angewiesen sind – schon aus ökonomischen Gründen eine Versuchsanordnung im engeren Sinne: Mutmaßungen, die sich zum Teil auf Marktforschung stützen (in diesem Fall die Vorgabe, 200 000 Kunden bis Ende 1996 zu gewinnen), werden einem Test unterzogen (und ggf. falsifiziert: Ende 1996 waren es nur 20 000 [Breunig 1997, 102f.]). Die Testergebnisse werden – wenn sie nicht zum Abbau der gesamten Konstellation führen – in Form von Korrekturen für die Testapparatur produktiv gemacht. Die Einführung des Digitalen Fernsehens in Deutschland verläuft bis in die Gegenwart, insbesondere im Vergleich zu Großbritannien, Spanien, Frankreich und den USA, sehr zögerlich. In der Regel wird dies auf die große Anzahl an analogen Free-TV-Sendern, aber auch auf die rechtliche und wirtschaftliche Situation zurückgeführt. Die Entwicklung werde ich hier nicht im Einzelnen nachzeichnen; sie ist vor allem durch immer neue Unternehmenskooperationen und Auseinandersetzungen um technische Standards geprägt, die in der hier gewählten Perspektive als produktive Mechanismen der Streuung und Differenzierung aufgefasst werden können.◀14

Seit Beginn der 2000er Jahre ist es vor allem die Pay-TV Plattform◀15 Premiere World bzw. Premiere, die die Wahrnehmung des Digitalen Fernsehens prägt; weitere Pay-TV Plattformen – wie etwa Mediavision der Telekom – führen demgegenüber ein Nischendasein. Entgegen der häufigen Gleichsetzung von Digitalem Fernsehen mit Pay-TV gibt es seit Ende der 1990er Jahre auch digitale Free-TV-Angebote der öffentlich-rechtlichen Anstalten sowie einiger kommerzieller Sender.

Schon Premiere World umschließt dabei eine ganze Reihe unterschiedlicher Formen und Strukturen. Als Finanzierungsformen finden sich sowohl unterschiedliche gestaffelte »Abonnements« (monatlicher Beitrag für den dauerhaften Zugriff auf eine bestimmte Anzahl von thematisch gruppierten Kanälen) als auch »Pay-per-View« (Bezahlung einzelner Übertragungen v.a. von Spielfilmen oder Sportereignissen); außerdem wird mittlerweile – allerdings nur zwischen verschiedenen Sendungen – Werbung ausgestrahlt. Auch hier treten immer wieder quasi-experimentelle Aspekte in den Vordergrund. So wollte DF1 schon 1996 Werbung ausstrahlen, fand aber zu wenig Kunden. Darauf-

hin wurde einigen Firmen, die beim Partnersender DSF Werbung schalteten, die kostenlose Ausstrahlung von Spots angeboten, um so wenigstens Verfahrensweisen (und ›Akzeptanz‹) von Werbung im Digitalen Pay-TV testen zu können (Breunig 1997, 78). Hierzu gehört auch, dass einige US-amerikanische Filmfirmen DF1 Filmrechte gegen die Möglichkeit der Aufnahme einzelner Kanäle in das Bouquet überlassen haben: » This forms an ideal way [für die Filmfirmen; M.S.] of *testing* the German market without having to commit large initial investments.« (Grimme 2002, 124; Herv. M.S.) Ein ähnliches Testfeld ergibt sich aus der Frage, ob die werbetreibende Industrie bereit sein wird, für die höhere Bildqualität bei HDTV höhere Werbepreise zu bezahlen (z.B. Swann 2000, 20). Für die ökonomischen Strategien ist die Bedeutung von Experimenten sicher besonders evident (nicht zufällig ist ›Risiko‹ ein so zentraler Begriff). Weder beschränkt sich die experimentelle Produktivität des Digitalen Fernsehens aber auf die ökonomischen Unwägbarkeiten (die ein entscheidender Antriebsfaktor sind), noch lassen sich die ökonomischen Zugriffe auf das Fernsehen alleine aus einer ökonomischen ›Logik‹ erklären.

Die Angebotsformen von Premiere entsprechen – bei allen institutionellen und programmlichen Modifikationen – weitgehend noch denen, die bei den ersten Präsentationen des Digitalen Fernsehens zu sehen waren. Im Mittelpunkt stehen vor allem Spielfilmprogramme, Spartenkanäle (Serien, Kinder, Erotik) und das Sportangebot. Als spezifischer ›Mehrwert‹ oder ›Zusatznutzen‹ (*added value*) gegenüber analogem Fernsehen werden neben der ›Vielfalt‹ und der ›Werbefreiheit‹ (i.S. von ›Unterbrecherwerbung‹) vor allem das Near-Video-on-Demand-Verfahren und die Aufbereitung des Sportangebots angepriesen. Dieses bietet (in wenigen Fällen) multiperspektivische Übertragungen sowie – unter dem Titel »Premiere Sport Interactive« – Zusatzinformationen wie Statistiken zu Spielverläufen und Sendeschleifen mit ausgewählten Szenen und ›Höhepunkten‹. Anknüpfend an eine lange Tradition der Kopplung von technischen Innovationen an aufmerksamkeitsintensive Sportereignisse wurde bei den Olympischen Winterspielen und der Fußballweltmeisterschaft (beide 2002) eine simultane Übertragung verschiedener Wettbewerbe auf unterschiedlichen Kanälen präsentiert, die über eine Portalseite ausgewählt werden konnten, auf der die Bilder der Kanäle im kleinen Format nebeneinander zu sehen und per Fernbedienung anzusteuern waren. ◀16

Die Sendeanstalten, die digitales Fernsehen parallel zu ihren (schon vorher) existenten analogen Programmen senden, übernehmen in der Regel ihr analoges Angebot, ergänzen dieses aber durch zeitversetzte Ausstrahlungen der gleichen Sendungen und durch zusätzliche Spartenprogramme. Ähnlich wie bei Premiere World werden dabei Bouquets gebildet, also Bündelungen unterschiedli-

cher Programme und Angebote, die auf die eine oder andere Weise – etwa in Form eines speziellen Programmführers – aufeinander bezogen werden. ZDFvision – so der Titel des digitalen Bouquets des ZDF – umfasst beispielsweise einen (sendereigenen) Theaterkanal, aber auch Spartenprogramme sogenannter »Partner- und Gastsender« wie Euronews, Eurosport und CNBC. Die im analogen Fernsehprogramm übliche Herkunfts-Heterogenität einzelner Sendungen (die, ohne dass dies weiter markiert wäre, vom Sender selbst, von einer anderen Firma im Auftrag des Senders, oder gänzlich unabhängig vom Sender produziert sein können) wiederholt sich folglich auf der Ebene der Bouquets, die Kanälen ganz unterschiedlicher Anstalten eine organisatorische Einheit verleihen.

Insbesondere ARDdigital versucht deutlich andere Akzente als Premiere World zu setzen. So wird mit dem Motto »Vernetzen statt Versparten« gegenläufig zur Aufteilung des Bouquets in distinkte Spartenkanäle das »Potenzial« herausgestrichen, thematische Zusammenhänge über die verschiedenen Sender hinweg verfolgen zu können. Außerdem werden im Kontext der Spielshow VERSTEHEN SIE SPASS, dem Krimi TATORT oder – einmal mehr – großen Sportveranstaltungen »interaktive Spiele« angeboten. Auch wenn sich diese bislang auf ganz basale Elemente beschränkten – meistens konnten die Zuschauerinnen und Zuschauer per Fernbedienung mitraten und Preise gewinnen –, haben sie den strategischen Stellenwert, »Potenziale« des »neuen« Fernsehens zu definieren. Entsprechend urteilt eine Zeitschrift über die Präsentation von Olympischen Spielen und Tour de France bei ARDdigital: »Dabei wurde Vielen zum ersten mal klar, dass Digital-TV nicht einfach eine Programmvermehrung bedeutet, sondern vielfältige, kreative neue Formen des Fernsehens ermöglicht.« (*Infosat*, Oktober 2000) Die Definition von Digitalem Fernsehen bleibt weiterhin eine performative und zugleich umkämpfte Angelegenheit.

RTL setzte zunächst stärker auf die Integration von Fernsehen und Internet; mit den Angeboten der (nur kurzlebigen) Tochterfirma RTL New Media sollten »die [Fernseh-] Zuschauer sukzessive mit der Infrastruktur des Internets verbunden werden. Services, die bislang nur Online-Usern zugänglich waren, sind so via Fernbedienung nutzbar.« (<http://www.rtlnewmedia.de/234.htm>; 7.9.2002) 1999 wurde per digitalem Satellitenempfang der Informationsdienst RTL World TV Interaktiv verfügbar gemacht, der eine Programmzeitschrift umfasste, aber auch Spiele, die ansonsten auf der Homepage des Senders zu finden sind (etwa das sogenannte Trainingslager zur Quizshow WER WIRD MILLIONÄR?). Seit Sommer 2001 konnten über den Fernsehschirm Mails verschickt werden; Voraussetzung war ein digitaler Satelliten-Receiver mit integriertem Modem.

Die Heterogenität des Fernsehens geht über eine Ausdifferenzierung der Programmangebote und Finanzierungsformen hinaus; sie betrifft genauso die Formen des Zugangs, die Handhabungen oder die technischen Geräte. Auf all diesen Ebenen lassen sich nicht nur einfache Vervielfältigungen im Sinne von zusätzlichen Optionen feststellen; indem die Elemente bestimmte Kopplungen miteinander eingehen, bilden sich fortlaufend konkurrierende, technisch inkompatible und pragmatisch aufgesplittete Teilbereiche. So wie spätestens mit der Einführung des Dualen Systems die soziale Verbindlichkeit einzelner Sendungen hinfällig wurde, so ist die technisch-institutionelle Prägnanz des Fernsehens spätestens mit der Einführung von Decoder-Boxen aufgelöst. Allerdings lässt sich eben nicht von mehreren, klar abgetrennten, parallelen Systemen sprechen; vielmehr zeigen sich auch hier fortlaufende Transformations- und Differenzierungsprozesse.

Auf der Ebene der Decoder-Boxen (die, wie oben zitiert, gelegentlich sogar mit Digitalem Fernsehen gleichgesetzt werden) existieren nicht nur unterschiedliche Geräte für Satelliten-, Kabel- und terrestrischen Empfang; darüber hinaus unterscheiden sich die Boxen unterschiedlicher Anbieter auch hinsichtlich des Betriebssystems, der Ver- (bzw. Ent-)schlüsselungstechniken, der Interfacestruktur oder der medialen Ausstattung (z.B. Modemanschluss). Sie bilden ein weiteres strategisches Feld des Fernsehens, das nicht nur den Fernsehapparat »ergänzt« (und somit verändert), sondern selbst fortlaufenden Veränderungen unterliegt. Ökonomisch und medienpolitisch werden die Set-Top-Boxen deshalb als »ein neues Element in der Wertschöpfungskette« (Boden 1999, 100) des Fernsehens betrachtet: Ein zusätzlicher Ort, an dem mit Fernsehen Geld verdient werden kann, zugleich aber ein zusätzlicher Ort, an dem der Zugang zum Fernsehen (und vor allem zu seinen Zuschauerinnen und Zuschauern) reguliert und durch Monopolisierungstendenzen möglicherweise behindert wird. Die Set-Top-Boxen ziehen aber nicht nur ökonomische Konkurrenzen und politische Regulierungspraktiken auf sich, sondern stellen auch einen weiteren Kopplungsmechanismus zu den Praktiken der Zuschauerinnen und Zuschauer dar. Zunächst – und mehr als anekdotisch – zeigt sich dies auch daran, dass in einschlägigen Fachzeitschriften (wie auch in entsprechenden Internetforen) Empfehlungen gegeben werden, die Geräte durch technische Veränderungen und Reprogrammierungen zu optimieren: »Mit wenigen Handgriffen lässt sie [die d-box; M.S.] sich aber so umbauen, dass nicht nur die Bedienung komfortabler wird, sondern sich auch neue Möglichkeiten der Nutzung anbieten.« (PC Direkt 5, 2000) ◀17

Die Decoder müssen allerdings gar nicht erst aufgeschraubt werden, um an den Transformationsprozessen von Fernsehen mitzuwirken. Der Status des De-

coders im Verhältnis zu Programmangeboten, Finanzierungsformen, Zugriffsstrukturen ändert sich ›ganz von alleine‹. Die ersten Jahre funktionierte beispielsweise Premiere World als ein weitgehend geschlossenes System, das von anderen Angeboten des Digitalen Fernsehens in mehrfacher Hinsicht abgegrenzt war. Die übermittelten Sendedaten konnten alleine von der d-box, einem Gerät, das im Auftrag der KirchGruppe von der Tochterfirma betaresearch entwickelt worden war, entschlüsselt werden, weil ein spezifisches (›proprietäres‹) Verschlüsselungssystem genutzt wurde.◀18 Gleichzeitig kann die d-box aber die Elektronischen Programmführer der Programmbouquets von RTL, ARD und ZDF genauso wenig darstellen wie deren spezifische digitale Angebote (›interaktive‹ Features etc.) – obwohl in der Reihenfolge der Programme auch bei der d-box die Bouquets der öffentlich-rechtlichen Sender (infolge von juristischem Druck) prominent platziert sind. Die Decoder vervielfältigen nicht nur die Bauteile des Fernsehens, sondern auch die Organisations- und Ordnungsmechanismen des Mediums. Für das Problem der Verschlüsselung wurden zwei unterschiedliche Lösungen vorgeschlagen: Das Simulcrypt-Verfahren versieht einen Datenstrom mit mehreren Kodierungssystemen und kann somit von unterschiedlichen Decodern gelesen werden – dies ist selbstverständlich nur für eine begrenzte Zahl paralleler Systeme möglich. Das Multicrypt Verfahren verlegt die Integrationsfunktion dagegen zur Hälfte in die Decoder und zur andere Hälfte in die Hände der Zuschauerinnen und Zuschauer (die einmal mehr funktional äquivalent zu technischen Lösungen operieren): Durch das Austauschen der Smartcard am Decoder können unterschiedliche Verschlüsselungssysteme gelesen werden. Hieraus würde wiederum eine Hierarchisierung von Smartcards resultieren, so dass kleinere Sender, im Bemühen wahrgenommen zu werden, versuchen müssen, mit der gleichen Smart Card empfangbar zu sein, wie das jeweils erfolgreichste Bouquet.◀19 An diesem Beispiel zeigt sich erneut, dass alle Bemühungen, eine Vereinheitlichung (oder zumindest wechselseitige Kompatibilität) voranzutreiben, weitere Differenzierungen nach sich ziehen.

Die Kompatibilität zwischen verschiedenen Decodern und den unterschiedlichen EPGs und Anwendungen soll wiederum durch die Etablierung des Multimedia Home Platform-Standards (MHP) sicher gestellt werden;◀20 wie in anderen Bereichen digitaler Medien auch definiert dieser Standard – der entsprechend als *middleware* bezeichnet wird – eine zusätzliche (Software-)Ebene in der Datenarchitektur der Decoder, die zwischen dem Betriebssystem der verschiedenen Decoder auf der einen Seite und den verschiedenen Benutzeroberflächen, EPGs und Programmangeboten unterschiedlicher Fernsehanbieter auf der anderen Seite vermittelt. Eine solche freie Kombinierbarkeit (*inter-*

operability) von Decodern und Anwendungen stellt – gemäß der medienpolitischen und -ökonomischen Logik – wirtschaftliche Konkurrenz und somit automatisch ›freie Auswahl‹ für ›die Nutzer‹ sicher. Der produktive Effekt besteht aber – trotz der Beteuerung eines leitenden Ingenieurs der Firma Philips, dass MHP eine »Hochsprache« und somit die Grundlage für die »volle Konvergenz« sei (FR 7.9.1999) – vor allem in der weiteren Ausdifferenzierung und Heterogenisierung des Digitalen Fernsehens. Die Vervielfältigung ist nicht mit der Digitalisierung gegeben, sondern wird produziert.

Eine Vervielfältigung der technischen Geräte, der Angebotsformen und Zugriffsstrukturen (sowie der Begriffe, der Politiken, Ökonomien etc.) errichtet ein Feld an Konkurrenzen, Strategien und Teilmechanismen, die gleichermaßen Inkompatibilitäten wie Vernetzungen hervorbringen. Die simultane Präsenz der unterschiedlichen Modelle gehört genauso zum Funktionieren des Fernsehens wie die penetranten Versprechen, die eine Veränderung oder Vervollkommnung für die nahe Zukunft ankündigen. Den Zuschauerinnen und Zuschauern wird weniger ein ›neues Fernsehen‹ präsentiert, als die Partizipationsmöglichkeit an einem kollektiven Experiment. Besonders deutlich wird dies in den sogenannten Pilotprojekten aber auch in den zahlreichen (aus ökonomischer Sicht meist ›fehlgeschlagenen‹) industriellen Versuchen, neue Medienformen am Markt durchzusetzen.

Fernsehen als Pilotprojekt

Emblematisch für die zahlreichen Pilotprojekte ist die Versuchsanordnung, die Time Warner 1994/95 in Orlando, Florida eingerichtet hatte. Mit enormem finanziellen und technischen Aufwand wurde ein interaktives Fernsehsystem eingerichtet, das es den Leuten ermöglichen sollte, »ihr Leben per TV-Apparat zu organisieren: Spielfilme gegen Gebühr abrufen, mit Moderatoren zu chatten, den Geschäftspartnern per Video die günstigsten Verträge abhandeln, die persönlichen Finanzen des Haushalts verwalten und, natürlich, am Abend die unvermeidliche Pizza für alle bestellen.« (Jakobs 2001, 47) Ganz wie bei ähnlichen deutschen Projekten, die vor allem von der Telekom betrieben wurden, wollte sich kaum jemand an dem Feldversuch beteiligen; außerdem traten zahlreiche technische, finanzielle und organisatorische Schwierigkeiten auf. Im Nachhinein bezeichnete die Telekom ihre Pilotprojekte als »Techniktest« (Friedmann o.J.[2000], 75). In jedem Fall sind derartige Projekte, auch wenn sie ›scheitern‹, ein funktionales Element der medialen Transformationen; nicht nur, weil sie sowohl Technik als auch Menschen testen, sondern weil sie darüber hinaus für eine diskursive Präsenz anderer bzw. neuer medialer Formen sorgen.

Dies gilt umso mehr für die fortlaufend neuen Deklarationen der Industrie, eine gleichermaßen revolutionäre wie optimale Medienkonstellation zu installieren. In Nordrhein-Westfalen wurde 1997/98 von der Firma o.tel.o die InfoCity NRW als »das größte Multimedia-Pilotprojekt Europas« angekündigt: »Über TV-Kabel ins InfoCity-Netz«. Entweder mit PC oder mit einer speziellen Set-Top-Box am Fernseher sollte es möglich werden, »mit bis zu 30facher ISDN-Geschwindigkeit« zu surfen oder »Videoclips in Echtzeit und hoher Qualität« abzurufen (Prospekt der o.tel.o communications GmbH; 1997). Schon im Mai 2001 wurde ein neues Modell unter anderem Namen ins Gespräch gebracht; die Landesanstalt für Rundfunk NRW verkündete einmal mehr eine technisch-mediale Epochenschwelle: »Nordrhein-Westfalen wagt sich als eines der ersten Bundesländer in das digitale Kabelzeitalter« (wobei hier unter »digitalem Kabelzeitalter« eben gerade nicht die schlichte Digitalisierung, sondern erst die »Rückkanalfähigkeit« verstanden wird). Die Telekommunikationsfirma Kabel NRW (Calahan-Gruppe), die das Kabelnetz von der Deutschen Telekom erworben hatte und wenig später als ish firmieren wird, kündigte an, dass der Ausbau NRW weit Ende 2003 abgeschlossen sein soll und veranschlagte dafür eine Summe von 4 Milliarden DM. In einer auffälligen Werbekampagne wurde mit Begriffen wie »fernsprechdownloadglotznet« oder dem Slogan »Bochum surfoniert jetzt auch« erneut die umfassende Medienkonvergenz und insbesondere der Rückkanal für das Fernsehkabel propagiert. Postwurfsendungen an alle Haushalte kündigten für eine Übergangszeit »Empfangsstörungen« an, da die technische Aufrüstung des Kabels die Frequenzuteilung für einzelne Programme ändert. Ish versuchte dies zu kompensieren, indem zum einen Formblätter verteilt wurden, in der man alte und neue Frequenzbelegungen eintragen konnte; zum anderen richtete die Firma eine Hotline ein, bei der man Hilfe erhalten und ggf. sogar einen Fahrradkurier zur Unterstützung anfordern konnte. ◀21

So sehr einerseits ein ideales kommendes Medium versprochen wird, so sehr rücken andererseits Reibungsflächen, Störungen und Medienbrüche (auf einem Zettel handschriftlich die Programmbelegung des eigenen Fernsehers notieren ...) in den Vordergrund.

Im Zentrum der Strategien steht in jedem Fall das Objekt Zuschauer: Zum Start des Kabelausbaus versicherte die Sprecherin der Firma: »Wir wissen ziemlich genau, was die Leute wollen und was die Leute nicht wollen.« (<http://www.lfr.de>; 20.8.2001) – 2002 wurde der Ausbau des Kabelnetzes (zumindest vorübergehend) eingestellt; die Sprecherin von ish erklärte dies nun folgendermaßen: »Interaktives TV bietet eine neue Art des Fernsehens, das den Zuschauer beteiligt, und auch hier ist noch nicht klar: Ist der deutsche TV-Zuschauer nun ein

Couch Potato, der nur berieselt werden will oder hat diese neue Art des Fernsehens Erfolg?» (zit. n. *Menschen Machen Medien* 7/8, 2002, S. 12)

Es mag sein, dass derartige Widersprüchlichkeiten als Indiz für die Irrationalität und Konzeptionslosigkeit einzelner Projekte und (ökonomischer) Hoffnungen verstanden werden können; dennoch scheinen sie mir zugleich Anzeichen einer spezifischen Rationalität und Produktivität der gegenwärtigen Medienkonstellation zu sein. Fernsehen wird – gemeinsam mit anderen Medien – als Thema (bzw. als Gegenstand) konstituiert, an dem sich bestimmte Versprechen festmachen lassen. Zugleich wird dieses Versprechen zwar nicht realisiert, dafür aber (gerade im ›Scheitern‹ oder vielmehr im Wechsel der Projekte) eine fortlaufende Umstrukturierung, die den Zuschauerinnen und Zuschauern offensiv nahe gebracht wird (und ›Arbeit‹ oder zumindest ›Offenheit‹ von ihnen verlangt), in Gang gehalten und zugleich plausibilisiert.

Der Fall ish legt den Eindruck nahe, dass der Modus ›Pilotprojekt‹ mittlerweile der ›Normalfall‹ des Fernsehens sein oder zumindest werden könnte. Entscheidend am Pilotprojekt ist nicht, ob es funktioniert oder nicht (schon die Kabelpilotprojekte haben gezeigt, dass dies letztlich niemanden interessiert), sondern dass sie vorläufig sind und jederzeit durch andere ›zeitgemäßere‹ oder ›bessere‹ Pilotprojekte abgelöst werden können. Die Zuschauerinnen und Zuschauer sind in mehrfacher Hinsicht in die experimentelle Konstellation integriert; zunächst selbstverständlich als (widersprüchliches) Wissensobjekt, dem Bedürfnisse und Interessen ebenso wie eine gewisse Begeisterung oder Ablehnung sowohl unterstellt als auch per empirischer Erhebung entlockt werden. Darüber hinaus sind sie ein konstitutives und produktives Element jeder medialen Konstellation. Sie werden immer flexibler und damit zugleich immer dichter in die medialen Zirkulations- und Reproduktionsprozesse eingespannt, die sich an ihren Aktivitäten gleichermaßen bewähren wie differenzieren können.

Heterogenität im Fernsehalltag

Am Fall von Premiere World lässt sich – als letztes Beispiel für die Heterogenität des (neuen/digitalen) Fernsehens – zeigen, dass es für die Zuschauerinnen und Zuschauer kaum noch so etwas wie einen routinisierten und inhaltsorientierten Fernsehkonsum gibt und dass folglich die Effektivität des Fernsehens nicht mehr alleine auf eine habitualisierte (also relativ stabile) Kopplung der Bewusstseins an das Medium zurückgeführt werden kann. Eine fortlaufende Auseinandersetzung mit der technischen und programmlichen Heterogenität ist Voraussetzung (wenn nicht sogar Ziel und Zweck) dieser Realisierungsform des Digitalen Fernsehens, das – zum einen – eine Vielzahl uneinheitlicher Elemente umfasst und sich – zum anderen – in fortlaufender Erneuerung befin-

det. Zumindest in dieser Hinsicht nähern sich die Modi von Fernseh- und Computerpraktiken einander an.

Die Heterogenität von Premiere World ergibt sich schon daraus, dass es aus einem *Konglomerat medialer Elemente* besteht, die keineswegs eine reibungslose Einheit bilden: Es gibt unterschiedliche Generationen der d-box mit unterschiedlichen Fernbedienungen; Pay-per-View kann über das Telefon oder das Internet bestellt werden; im Fernsehprogramm (und sogar innerhalb des einheitstiftenden Bouquets) finden sich sehr unterschiedlichen Angebotsformen, die ebenso unterschiedliche Rationalitäten wie Praxisformen von den Zuschauerinnen und Zuschauern erfordern: Sendungen mit und ohne Zusatzinformationen, mit und ohne Kinderschutz, mit und ohne Sendersignets etc. Zwischen diesen Elementen entstehen produktive Reibungsflächen, sie provozieren weitere technische Modifikationen und werden diskursiv in Bezug gesetzt – was eine weitere Vervielfältigung darstellt.

Informationen zu Premiere World, die eine Ordnung in diese Vielfalt bringen sollen, erhalten die Zuschauerinnen und Zuschauer wiederum aus dem Fernseher selbst, der Programmzeitschrift und dem Netzauftritt des Anbieters. Im August 2002 werden entsprechend im monatlichen Magazin für Abonnenten »Drei Wege zur Programminfo« vorgestellt: zunächst »per Mausklick zum TV-Guide« – einer Programmübersicht auf der Homepage von Premiere World (das Monatsmagazin verweist auch in Reaktion auf Leserbriefanfragen immer wieder auf das Internetangebot, wo man nach verschiedenen Kriterien Sendungen suchen könne); dann »per Fernbedienung zur Telethek« – eine Kurzinformati-on über laufende und nachfolgende Sendungen, die vom aktuellen Programm aus aufgerufen werden kann; schließlich »per Fernbedienung zum EPG« – auf einem eigenen Kanal (Premiere Start) kann ein Programmführer aufgerufen werden, der eine Auflistung von Sendungen nach Themen, Sendern oder Uhrzeiten auch längere Zeit im Voraus erlaubt. Dies ist allerdings nur möglich, wenn man einen »Digital-Receiver Marke d-box mit farbigen Funktionstasten auf der Fernbedienung« hat; älteren Modellen und Decodern anderer Marken ist dieser EPG nicht zugänglich. Der EPG gab zunächst nur Auskunft über Sendungen der Plattform Premiere Digital (also nicht von ARDdigital, ZDFvision etc., die ebenfalls zu empfangen sind); auch Anfang 2005 konnten nur Basisinformationen von ARD und ZDF, nicht aber die Vernetzungen dargestellt werden. Die mediale Vielfalt schafft folglich auch mit den Mechanismen, die auf Ordnung und Übersicht zielen, keine Vereinheitlichung; vielmehr werden medial unterschiedlich strukturierte Zugangsformen geschaffen, zugleich aber auch (neben den sozialen und ökonomischen) immer neue innermediale Zugangshierarchien produziert.

Vor allem aber sind alle Elemente (technische, programmliche etc.) von Premiere World *Gegenstände fortlaufender Veränderungen*, von denen die Zuschauerinnen und Zuschauer gleichermaßen profitieren sollen, wie sie sich daran beteiligen müssen. Die Veränderungen gründen dabei auf vielfältigen strategischen Praktiken: technischen Weiterentwicklungen, neu erworbenen Senderechten, Spekulationen über Zuschauerbedürfnisse, Sparmaßnahmen etc. Diskursiviert werden sie durchgängig als Optimierungen des Systems. Damit ist ein weiterer Mechanismus der Heterogenisierung verbunden: Technik, Angebot und Paratexte von Premiere World fungieren immer auch als ›preview of coming attractions‹. Die Plattform integriert das *Versprechen künftiger Änderungen und Verbesserungen* – beispielsweise in Form expliziter Leerstellen, die eine weitere Vervollständigung des jetzt nur Vorläufigen in Aussicht stellen: Mehrere Menüpunkte des Interface der d-box sind ohne Funktion; will man sie dennoch aufrufen, erscheint auf dem Fernsehmonitor die Auskunft: »Dieser Eintrag steht leider noch nicht zur Verfügung.« (Die Optimierungsversprechen werden in Kapitel 3 ausführlich dargestellt.) Das Programmheft und der Internet-Auftritt von Premiere dienen als fortlaufende Gebrauchsanleitungen, die die fortlaufenden ›oberflächlichen‹ (d.h. für die Zuschauerinnen und Zuschauer nicht nur zugänglichen, sondern unvermeidbaren) Modifikationen erläutern und zahllose Aspekte und Varianten des Mediums identifizieren (ausführlich dazu: Stauff 2004): technische Optionen (16:9-Darstellung), ökonomische Differenzierungen (Abonnements mit unterschiedlichen Preisstaffelungen) und programmliche Highlights. Auf den Leserbriefseiten und in Foren bringen die Zuschauerinnen und Zuschauer mit Vorschlägen zur optimalen Soundinstallation oder zu ihren Programmvorlieben weitere Vervielfältigungen in das strategische Feld des Digitalen Fernsehens ein.

Standardisierung als Vervielfältigung

Mit der mehrfachen Änderung von Programmschema, Betriebssystem und Interface innerhalb eines Jahres mag die ›digitale Plattform‹ Premiere World ein besonders auffälliges Beispiel sein – ein völlig außergewöhnliches (›untypisches‹) ist es in der gegenwärtigen Fernseh- und Medienlandschaft keineswegs. Zumindest greifen die Erklärungsmodelle zu kurz, die die beschriebenen ›Eigenheiten‹ von Premiere World als ›Defizite‹ deklarieren und der Ignoranz des ›Moguls‹ Kirch zuschlagen, der keine Ahnung habe, was das Publikum will (als würden ökonomisch erfolgreichere und zeitlich konstantere Produkte von einem entsprechenden Wissen zeugen). ◀22 Hier soll stattdessen

weiterhin angenommen werden, dass Premiere World ein prägnantes Beispiel für Prozesse der Heterogenisierung und Streuung ist, die einen entscheidenden Teil der Wirksamkeit von Fernsehen ausmachen. Die technischen und mehr noch die ökonomischen Strukturen eines digitalen Fernsehens sind keineswegs dauerhaft etabliert, die programmlichen, kommunikativen und ästhetischen Formen bleiben in fortlaufendem Umbruch; darüber hinaus werden alternative, ergänzende oder konkurrierende Realisierungsformen digitalen Fernsehens fortlaufend nicht nur in die Diskussion, sondern auch in die ökonomische Zirkulation und die Alltagspraktiken eingebracht. Die verschiedenen Set-Top-Boxen haben unterschiedliche Betriebssysteme und elektronische Programmübersichten, die zudem ein gelegentliches Update erhalten. Zahllose weitere Erscheinungsformen wären anzuführen: Das Business-TV etwa, bei dem Fernsehen im Gegensatz zu seiner Ausstrahlung an ein anonymes Publikum »als internes und externes Kommunikationsinstrument« (Jungbeck/Ritter/Goedhart 1998, 12) von Firmen zum Einsatz gebracht wird. Aber auch Homeshopping, Fernsehprogramme in öffentlichen Verkehrsmitteln oder Varianten des Fernsehens im Internet tragen zur Ausdifferenzierung bei.

Die Reihung disparater Elemente und Erscheinungsformen des digitalen Fernsehens fällt leicht und mag entsprechend banal oder beliebig erscheinen. Meine Darstellung zielt aber nicht darauf, ein chaotisches Nebeneinander medialer Formen oder eine ontologische Heterogenität des Massenmediums Fernsehen zu illustrieren. Vielmehr liegt die Überlegung zugrunde, dass zumindest hinsichtlich ihrer Effekte ein Zusammenhang zwischen den vielfältigen Erscheinungsformen besteht. Der Prozess der fortlaufenden Transformation hat Macht- und Subjekteffekte, die sich nicht auf ökonomische oder politische Machtmechanismen reduzieren lassen. Die Heterogenität ist dabei ein Produkt vielfältiger (darunter auch ökonomischer und politischer) Strategien, die Fernsehen als Gegenstand konstituieren, und somit keineswegs schlichte Folge der Digitalisierung. Die Digitaltechnologie trägt dazu in spezifischer Weise bei, ist aber weder alleiniger ›Grund‹ noch ›Motor‹. Zugleich wendet sich die These gegen die geläufige Annahme, die geschilderte Heterogenität wäre lediglich das ›typische‹ Resultat der Einführungsphase einer neuen medialen Konstellation und die parallele Existenz inkompatibler Techniken sowie die ständige Veränderung der Angebote und ökonomischen Koalitionen würde im Zuge der weiteren Etablierung verschwinden (ausführlich dazu: Stauff 2005).

Noch vor gut zehn Jahren konnte Siegfried Zielinski unter Verweis auf die ökonomische Struktur der Medienindustrie die Standardisierung als ein zentrales Merkmal der Mediengeschichte markieren:

der auf hohen Stufen integrierte internationale Medienmarkt [...] verlangt nach dem kompatiblen Produkt, der einheitlichen Norm, wie sie in der Schallplattenbranche und der Toncassette lange Zeit existierte und gegenwärtig mit der Digitalisierung modifiziert wird. (1989, 218)

Längst stehen aber neben der DVD, die eine zwar verbreitete aber wohl auch nur für wenige Jahre verbindliche Standardisierung realisiert, mediale Formen, die gerade durch ihre kurzfristige und zum Teil sub-kulturelle Orientierung Gewinn versprechen und (auch wenn kein Gewinn resultiert) die gesellschaftliche Medienpraxis prägen. Die unterschiedlichen Regionalcodes des DVD-Standards sind zudem ein Beispiel dafür, dass die Medienindustrie von Inkompatibilität profitiert, die vielfältigen Strategien, die Codes zu umgehen, ein Beispiel für ihre kulturelle Produktivität. Tamagotchi und Grafikkarten stehen wiederum für (wenn auch sehr unterschiedliche) technisch-ökonomische Dynamiken, die eine Kopplung von Praktiken an Medientechniken gerade durch schnellen Wandel intensivieren.

Es gibt eine Reihe von Gründen, weshalb auch für das künftige Fernsehen keine Vereinheitlichung der medialen Konstellation zu erwarten ist: Als Erstes kann auf die Etablierung eines komplexen intermedialen Zusammenspiels hingewiesen werden. Die Wechselbeziehungen zwischen technisch und institutionell differenzierten medialen Funktionen unterliegen einer anhaltenden Optimierung, die schon deshalb unendlich ist, weil ihr imaginärer Zielpunkt in der vollständigen (und unmöglichen) Synthese liegt. Ein zweites Merkmal ist die Ausdifferenzierung von Fernsehen in zusätzliche Teilbereiche, die eine je eigendynamische Entwicklung haben: Die Decoder, die elektronischen Programmführer, die Bündelungen von Programmen zu Bouquets, die Übermittlungskanäle etc. Schon ›innerhalb‹ von Fernsehen treten folglich quasi-intermediale Verschaltungen auf, die eine vielfältige Kombinatorik in Gang setzen und zugleich die Neuorganisation von Wechselbezügen und Kompatibilitäten zum Normalfall werden lassen. Vor allem aber sind, drittens, alle diese für Fernsehen relevanten Teilelemente sowie ihre Vernetzungsformen untereinander Zugriffspunkte für politische, ökonomische oder ingenieurwissenschaftliche Praktiken. Auch die alltäglichen Praktiken der Subjekte, die man meist unter dem verkürzenden Etikett der Zuschauerinnen und Zuschauer fasst, sind ein produktiver Teilmechanismus: Sie tragen zur Heterogenität und Vervielfältigung Spezifisches bei und sind zugleich Objekt und Effekt anderer Strategien.

›Die Medien‹ sind ökonomisch zu attraktiv, politisch zu besorgniserregend, technisch zu interessant und alltäglich zu bedeutsam, um nicht Aufmerksamkeit und Änderungswünsche auf sich zu ziehen. Es sind aber nicht ›die Medien‹ – oder eben ›das Fernsehen‹ – die modifiziert werden, sondern die (als Effek-

te vorangegangener Zugriffe definierten) Teilelemente. Mit jeder Modifikation eines solchen Teilelements verschiebt sich die gesamte Konstellation, wodurch wiederum neue Strategien möglich oder – aus der Sicht der verschiedenen Zugriffsstrategien – unterschiedliche Re-Adjustierungen notwendig werden. Das Beispiel der Multimedia Home Platform verdeutlicht, dass dort, wo Standards geschaffen werden, diese vor allem ein Scharnier zwischen verschiedenen Ebenen herstellen und somit als zusätzliches Element (und nicht als dialektische Überwindung gegensätzlicher Modelle) verstanden werden müssen. Standards bilden einen Ausgangs- und Zugriffspunkt für weitere Differenzierungsprozesse. Die Effekte von Fernsehen gehen aber nicht unmittelbar von den Standards, ihren Vorschriften und Feststellungen aus, sondern von den Vervielfältigungen und Transformationen, zu deren Teilelemente auch die Standardisierungsprozesse zählen.

Diesen Zusammenhang zwischen Standardisierung und Vervielfältigung, zwischen Homogenisierung und Heterogenisierung möchte ich am Beispiel von zwei exemplarischen Modellierungen erläutern, die für die Zukunft ein einheitliches (und vereinheitlichendes) Fernsehen versprechen. Symptomatisch erscheint mir dabei, dass (und wie) die heterogenen Fluchtlinien integriert, synthetisiert oder schlicht verdeckt werden, dass dabei aber zugleich und unvermeidbar die Vervielfältigung von Fernsehen vorangetrieben wird.

Beispiel 1: Homogenisierung als Regulierungsphantasie

In einer programmatisch orientierten Schrift – *Digitales Fernsehen. Der Motor der neuen Wirtschaft* – isoliert Karlheinz Jungbeck (1998), Manager in einer Reihe von Medienunternehmen, »Potenziale« des Digitalen Fernsehens, die dieses zu einem zwar flexiblen aber vollkommen konsistenten Instrument der wirtschaftlichen und psychologischen Erneuerung der Gesellschaft machen. Die vielfältigen und heterogenen medialen Mechanismen, die sich gegenwärtig herausbilden, würden – so der Kern der Argumentation – im Digitalen Fernsehen derart gebündelt, dass sie allen Bürgern gleichermaßen zugänglich seien. Deshalb solle das Fernsehen dazu genutzt werden, neue Technologien und mithin die Arbeits- und Lebensformen der Informationsgesellschaft durchzusetzen, ohne eine Spaltung der Gesellschaft zu riskieren, die angesichts der Angst vor und Schwierigkeiten mit dem Computer drohe: »Fernsehen – ob analog oder digital – ist das wahrscheinlich demokratischste aller Medien und seine Verbindungswege bieten damit die besten Voraussetzungen für eine breite Durchsetzung der Informations- und Wissensgesellschaft.« (Jungbeck 1998, 28f.)

Den Ausgangspunkt dieser Überlegungen bildet eine wirtschaftspolitische Problemdiagnose: Der mangelnde Einsatz neuer Medien sei eine Gefahr für den ›Standort‹ Deutschland; zentrale Ursache dieses Problems seien die Regulierungsbestimmungen, vor allem aber die Technikfeindlichkeit in Deutschland. Die anstehende »informationsintensive Dienstleistungsgesellschaft« erfordere von allen und in allen gesellschaftlichen Bereichen eine stärkere Nutzung von digitalen Technologien. »Es reicht nicht, diese Technologien nur im professionellen Business-to-Business-Bereich einzusetzen. Diese neuen Technologien müssen den Weg zum Menschen finden.« (ebd., 21) Gerade dies könne das Digitale Fernsehen leisten, weil es die Bündelung der »neuen Technologien« erlaube, dabei aber ein vertrautes und handhabbares Medium bleibe.

Die Nutzer sollen der Argumentation von Jungbeck zufolge zu einem neuen (medialen) Verhalten erzogen werden, indem ein- und dasselbe Gerät unter der Oberfläche des vertrauten Unterhaltungsmediums ganz neue Kommunikations- und Wirtschaftsformen installiert: Digitales Fernsehen ist »[e]ine Lokomotive, die nach den Entertainment-Abteilen der Pay-TV-Waggons die Güterwaggons der Dienstleistungsgesellschaft zieht.« (ebd., 42) Die Heterogenität des Fernsehens würde demnach genau dadurch sozial produktiv, dass sie einen einheitlichen medialen Rahmen erhält, innerhalb dessen die Vielfalt als ein differenziertes aber rationales Regulierungsinstrumentarium fungiert. Das mithilfe des einheitlichen und »demokratischen« Mediums erzogene und folglich medienkompetente Subjekt kann dann über die Vielfalt und Heterogenität medialer Angebote und Techniken als Auswahlmöglichkeiten seiner souveränen Entscheidungen verfügen:

Der Zuschauer oder Nutzer entscheidet, auf welchem Gerät und vielleicht auch in welchem Raum er die Dienstleistungen nutzt, die künftig über seinen breitbandigen Kabelanschluß oder seine Satellitenschüssel ins Haus geliefert werden. [...] Der Endnutzer kann wählen, über welches Endgerät – TV oder PC – er die Informationen abrufen will [...]. (ebd., 35 u. 45)

Heterogenität taucht in der Argumentation also durchaus auf; allerdings erst als sekundäre Erscheinung, die zum einen apparativ und institutionell schon entproblematisiert und zum anderen ein vorliegendes und beständiges Betätigungsfeld für Mediennutzer ist. Außerdem wird die reibungslose Kopplung der vielfältigen Elemente durch eine ökonomische (marktwirtschaftliche) Rationalität garantiert. Die Konsumenten werden qua Medienkonsum unmittelbar in die industrielle Produktion einbezogen.

Er [der Produzent; M.S.] ist mit seinen Kunden vernetzt, die Kunden übernehmen einen Teil der Entwicklungsarbeit und erhalten dafür ein Erstzugriffsrecht auf die neuen Produkte, die

dann mit einem zeitlichen Nachlauf vom Produzenten im Weltmarkt vermarktet werden können. (ebd., 76)

In einer Form, die man mit Friedrich Kittler als ›Klartext‹ bezeichnen könnte, wird das Digitale Fernsehen hier als Instrument von Regulierungsphantasien präsentiert. Dass diese Modellierung weder aus technischer noch aus medienwissenschaftlicher Sicht Plausibilität oder Konsistenz besitzt, soll hier nicht diskutiert werden (inwiefern das digitalisierte Fernsehen tatsächlich – wenn auch in anderer Form – eine Regierungs- und Regulierungstechnologie bildet, wird am Ende dieser Arbeit untersucht).

Interessant ist, wie die Homogenität des Digitalen Fernsehens und seiner Effekte konstruiert wird. Sie besteht in einer reibungslosen Bündelung heterogener Elemente, wobei allerdings keine mediale Funktion verloren gehen soll; man könnte von harmonisierter Heterogenität sprechen. Schließlich bestehen die Logik und das Ziel bei diesem Modell darin, die Subjekte mit der Heterogenität vertraut zu machen. Es bezieht die Produktivität der medialen Heterogenität nicht nur als ökonomischen, sondern auch als subjektkonstitutiven Faktor ein. Heterogenität beschränkt sich allerdings auf eine unproblematische Vielfalt, die immer schon beliebige Verfügbarkeit und Kombinierbarkeit voraussetzt.

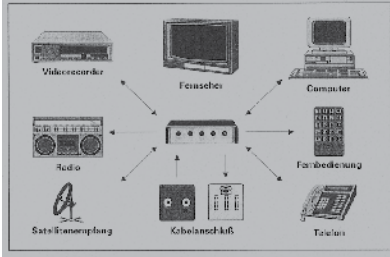
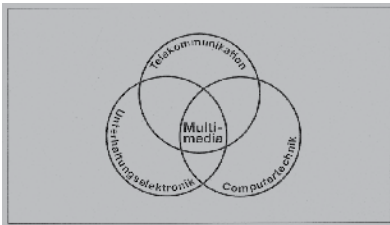
Das reibungslose Funktionieren dieses Digitalen Fernsehens wird von externen Faktoren gewährleistet, die das Spiel der heterogenen Elemente regeln. Diesen externen Faktoren kann allerdings nur solange eine homogenisierende Wirkung zugesprochen werden, wie sie weitgehend unhinterfragte Voraussetzungen des Fernsehens bleiben, die nicht nur selbst keine Brüche aufweisen, sondern auch von den Operationsweisen des Fernsehens nicht berührt werden. Dies betrifft zum einen die Subjekte, die sich in einer immer gleichen Logik der medialen Konstellation bedienen; weder werden ihre Praktiken als medial differenzierte verstanden, noch werden sie als Auslöser einer anderen oder neuen medialen Produktivität betrachtet. Zum anderen betrifft es (grundlegender, weil damit selbst die Handlungen der Subjekte erklärt werden) die Ökonomie, die durch den Mechanismus einer gleichermaßen transparenten wie ›rationalen‹ Konkurrenz Nutzen und Nutzung der vielfältigen medialen Funktionen motiviert und strukturiert. Bemerkenswert ist hier vor allem, dass das Digitale Fernsehen nur ein neutrales Mittel für die ökonomischen Transaktionen, selbst aber kein Objekt ökonomischer Konkurrenzen und Strategien ist. Würde man in dieses Modell ökonomische Ungleichheiten (und seien es nur ›intransparente Märkte‹) einführen, so bräche die gesamte Homogenität, die dem Digitalen Fernsehen zugeschrieben wird, zusammen.

Außerdem ist *das* Digitale Fernsehen (bzw. die Einheit seiner Funktionsweisen), das uns Jungbeck ausmalt, ganz explizit an bestimmte gesellschaftspolitische Zielsetzungen und mithin selektive Rationalitäten gebunden. Folglich bleibt auch diese Variation des Digitalen Fernsehens notwendigerweise ein strategischer Einsatz, der auf bestimmte Probleme reagieren soll: eine spezifische Artikulation heterogener Elemente, auf die andere Homogenisierungsmodelle heterogenisierend reagieren.

Beispiel 2: Technische Unifizierungsphantasien

Das Bemühen, dem Digitalen Fernsehen eine homogene und endgültige Form zu geben, lässt sich auch am Beispiel technischer Entwicklungen aufweisen, denen die Fähigkeit zugesprochen wird, die vorhandene Heterogenität zu bündeln. Beispielhaft hierfür stehen Set-Top-Boxen, die als Schaltzentrale funktionieren und möglichst alle Funktionen, die andere Medien kennzeichnen, im Fernsehapparat zugänglich machen sollen. Ein grafisches Modell dieser Homogenisierungsstrategie findet sich beispielsweise im Dokumentationsband der 28. Mainzer Tage der Fernseh-Kritik, die die Digitalisierung des Fernsehens zum Thema hatten: Unter dem Titel »Das Multimedia-Wohnzimmer« wird eine Set-Top-Box im Mittelpunkt einer Grafik platziert. Darum herum werden die unterschiedlichen Übertragungswege (»Kabel oder Satellit«), die verschiedenen medialen Funktionen und Geräte (»Spielekonsole, PC, CD-ROM, TV, VCR«) sowie ein Rückkanal (»Rückkanal (Telefon)«) dargestellt (Ziemer 1996, 40); die unterschiedlichen Techniken und Geräte repräsentieren die Heterogenität, die in der Box zur friedlichen Einheit kommt. Auch die d-box wurde im Rahmen der Öffentlichkeitsarbeit von DF1 als Mittelpunkt eines Kreises technischer Artefakte dargestellt: Um die Box versammeln sich in Untergruppen: Fernsehapparat, Drucker, PC; Antennenbuchse, Telefonleitung; Hifi-System, Spielkonsole, CD-Player und Digitaler Videorekorder. Für die »Konnektivität« werden drei unterschiedliche Kopplungsmechanismen – Firewire, SCSI und Scart – vorgesehen (vgl. Breunig 1997, 35).

Diese Visualisierung, die eine Vielfalt von Elementen um einen Mittelpunkt herum anordnet, kann als eines der Sinnbilder der gegenwärtigen medialen Dynamik betrachtet werden. Sie steht für das spannungsvolle Verhältnis von heterogener Vervielfältigung und homogenisierender Synthese, das sich – weit über das Digitale Fernsehen hinaus – für Speichermedien, die zwischen verschiedenen bildverarbeitenden Apparaten wechseln, genauso in Anspruch nehmen lässt wie für multifunktionale Spielkonsolen. Das zentrale Element im Mittelpunkt fungiert als ordnendes Zentrum, das die problemlose Zugänglichkeit und Kompatibilität der sich vervielfältigenden Gadgets, Geräte und



Die Zeit des Überblicks kommt für Insider in Sicht.

Wollen Sie sich so etwas wirklich weiterhin antun?
Wer braucht das?

Heute geht das so!

Das Central Steuerung für Film, Musik, Slapping und Information. Für einen Bedienkonzept erfüllt alle Wünsche zur einfachen Art. Mit der Bildschirmanzeige können alle Bedienungsbefehle sogar gleichzeitig, der Informations- und den Unterhaltungsstil.

Oben: Grafik aus ARD/ZDF (1997, 307)
Unten: Handzettel von Masternet (IFA 2001)

Angebote gewährleisten soll. Derartige Projekte sind – wie die schon diskutierten medientheoretischen Konzeptionen – Teil jener Wunschkonstellation, die Hartmut Winkler (1997, 55–64) als »Unifizierungsphantasie« gekennzeichnet hat: Dem »Universalmedium« Computer wird das »Potential« zugeschrieben, die Brüche und Inkompatibilitäten, von denen die gesamte bisherige Mediengeschichte durchzogen ist, zu überwinden.

Ausbuchstabiert wurde diese Logik im Rahmen der Präsentation des »Media Center« (einer Art Set-Top-Box der Firmen Fujitsu-Siemens/Masternet) auf der Internationalen Funkausstellung 2001 in Berlin. Zuerst wurde die chaotische Vielfalt sämtlicher im Haushalt verfügbarer Medienapparate (Fernseher, Radio, Fernbedienungen, PC u.a.) in einer Collage aufgehäuft und ihre Dysfunktionalität betont – sie führe zu »Kabelsalat«, sei unübersichtlich, zu teuer und zu kompliziert. Dann wurde diese Medienvielfalt schlicht (und buchstäblich) durchgestrichen und an ihrer Stelle das Media Center präsentiert. Dieses soll folglich alle zuvor gezeigten Geräte ersetzen, indem es die volle »multimediale Erlebniswelt« in einem Apparat und unter einer Oberfläche bündelt. Festplattenrekorder und DVD-Laufwerk, Video-on-Demand und Internetzugang werden in einem Gerät zusammengeführt. Das Media Center verspricht, den Fernsehapparat zu einem Meta-Medium zu machen. Dieses versammelt (und ordnet) unterschiedliche »Dienste«, Kommunikationsstrukturen, Datenträger und ästhetische Formen in einem Apparat und unter einer einheitlichen Oberfläche. Im besten Fall sind die Informationen untereinander vernetzt und die Daten können »beliebig« zwischen den verschiedenen Bereichen hin- und herwechseln.

Die versprochene Homogenisierung basiert dabei nicht nur auf Heterogenitäten, sondern schreibt diese auch notwendigerweise fort. Zunächst steht das Media Center, wie alle ähnlichen Modelle, für den Versuch, in einem widersprüchlichen Feld eine bestimmte Position zu besetzen; seine ›Identität‹ erhält es (insofern das *Alles-Können* tatsächlich immer Phantasie bleiben muss) durch Abgrenzung von konkurrierenden Unifizierungsmodellen, die beispielsweise den PC zum Zentrum der medialen Synthese machen wollen. Das Media Center grenzt sich dezidiert von anderen Set-Top-Boxen, von anderen Finanzierungsmodi (das Media Center sollte für einen niedrigen Preis gemietet werden können) und von anderen Interfacestrukturen ab. Konvergenz ist folglich kein selbstverständliches Resultat, sondern ein je spezifisches Produkt einer medialen Konstellation, die sich in Konkurrenz zu anderen medialen Modellen definiert. Auch ›innerhalb‹ derartiger Geräte kann von einer Homogenisierung kaum die Rede sein. Angesichts der Vervielfältigung der Programmiersprachen und des raschen Wechsels von Betriebssystemen und Angebotsformen entstehen Inkompatibilitäten und Dysfunktionalitäten, die genauso wie Berechenbarkeit und Universalität als Merkmale der digitalen Datenverarbeitung verstanden werden könnten.

Homogenität ist nur solange plausibel, wie störende Faktoren als angeblich externe Einflüsse ausgeblendet werden (schon das Verwertungsinteresse und das Urheberrecht, deren Existenz es den Firmen ermöglichte, an dem Projekt zu arbeiten, wird die Vernetzbarkeit und den ›beliebigen‹ Datentransfer zwischen Video-on-Demand und E-Mail, zwischen DVD und Festplatte immer wieder neu beschränken und struk-

Oben: Aus dem Panasonic-Katalog *Digital Networking 2001*

Unten: Selbstdarstellung des Bouquets von ARDdigital



turieren). Es wird im weiteren Verlauf der Argumentation außerdem noch zu diskutieren sein, dass die ›Zugänglichkeit‹ der Vielfalt immer Zugriffsstrukturen voraussetzt, die zum einen interne Hierarchien errichten, zum anderen selbst wieder Vorzüge und ›Potenziale‹ kreieren, die dann eben nicht in allen Zugriffsstrukturen gleichermaßen präsent sein werden. (Die Streuungen und Differenzierungen machen sich gerade auch in den Details bemerkbar, die allerdings für die subjektiven Kopplungen an das Medium von entscheidender Bedeutung sind. Es scheint mir von mehr als nur anekdotischem Wert, dass ich bei der Fernbedienung meines Fernsehers auf die von mir weg weisende Pfeiltaste drücken muss, um zum nächst ›höheren‹ Kanal zu gelangen, während man auf der Fernbedienung der d-box für den gleichen ›Befehl‹ gerade gegensätzlich auf die zu einem selbst weisende Pfeiltaste drücken muss. – Überzeugte Apologeten des Digitalen würden an dieser Stelle sicher einwerfen, dass man über kurz oder lang selbst bestimmen, also programmieren, kann, wie die Tasten belegt sind; nur: bei keiner Fernbedienung und für keine Box etc. wird diese Programmierung in gleicher Weise erfolgen können.)

Fujitsu-Siemens bietet 2002 Varianten des Media Center unter den Namen Activy 200 und Activy 300 als »interaktives Kompaktmedium« an. Ein längeres Zitat aus der Produktbeschreibung macht nochmals die Verschränkung von Homogenisierungsanspruch und Heterogenisierungseffekten deutlich:

ACTIVY bündelt unterschiedliche Geräte der Unterhaltungselektronik und reduziert auf diese Weise die Anzahl der Einzelgeräte, die genutzt werden. Dabei stehen dem Benutzer neben bewährten Leistungsmerkmalen und Funktionen eine Reihe neuer digitaler Dienste zur Verfügung. Um all diese Möglichkeiten nutzen zu können, ist der Betrieb mit der Benutzeroberfläche eines Netzbetreibers oder Servicebetreibers notwendig. (<http://www.fujitsu-siemens.de/rl/produkte/breitband/activy300.html>, 29.11.2002)

Nicht nur besteht eine gewisse Ironie darin, ein neues, zusätzliches Gerät mit dem Versprechen anzupreisen, die Anzahl der Geräte zu reduzieren. Darüber hinaus setzt die Homogenisierung die Vielfalt nicht nur (als ›Problem‹) voraus, sondern muss diese geradezu akzentuieren, um sich selbst Plausibilität zu verleihen: Es muss etwas da sein, das es zu »bündeln« und zu »reduzieren« gilt. Dies ist aber, wie die Produktbeschreibung expliziert, nur möglich, weil von vornherein unterschiedliche (also konkurrierende) Alternativen bestehen, »all diese Möglichkeiten« (je unterschiedlich) zugänglich zu machen.

Das heimliche Zentrum der homogenisierenden Leistung ist auch in diesen apparativen Synthesemodellen das souveräne Subjekt. Zuvor noch durch die Vielfalt medialer Applikationen geplagt, die eine effiziente Wunscherfüllung behindern, sollen nun die Bedürfnisse des Subjekts gerade durch die Präsentati-

on unendlicher Vielfalt erfüllt werden. Das Media Center schafft Differenzierungen nicht ab, sondern macht sie handhabbar. Die Syntheseleistung beruht darauf, dass mit der Bündelung der vielfältigen Funktionen in einem Gerät, ein ebenso einheitliches Gegenüber – der ›user‹ – imaginiert werden kann, das diese Vielfalt realisiert. Heterogenität taucht somit nur als (unproblematische) Vielfalt der Angebote und Nutzungsmöglichkeiten auf, nicht aber als fortlaufende Erneuerung und Modifikation des gesamten Gefüges, die auf Bruchlinien, Störungen und Inkompatibilitäten nicht nur reagiert, sondern diese auch immer neu produziert.

Im Übrigen unterstellen auch Konzeptionen, die etwa unter dem Begriff Multimedia weiterhin von der parallelen Existenz unterschiedlicher medialer Funktionen und Apparate ausgehen, in der Regel reibungslose Übergänge, Vernetzungen und Kombinierbarkeit. Dies zeigt sich schon an den Definitionen der grundlegenden Begriffe, die Reibungsflächen und Brüche systematisch ausschließen:

Ein Multimedia vereinigt alle Kommunikationsmöglichkeiten und -formen der integrierten Einzelmedien und setzt diese darüber hinaus in wechselseitigen Bezug zueinander. Multimedia fassen Text-, Ton- und Bilddarstellungen durch Digitalisierung zusammen, kombinieren diese bei Bedarf und sind in der Lage [...] diese Informationen weltweit zu kommunizieren. (Thiedecke 1997, 58)

›Vereinigens‹, ›integrierens‹, ›zusammenfassens‹, ›weltweit kommunizieren‹ sind – neben vielen anderen – die einschlägigen Begriffe, die ohne nähere Explikation der technischen oder institutionellen Verfahrensweisen die heterogenen Artefakte und Mechanismen zu einer homogenen Medienlandschaft werden lassen. Bemerkenswert ist hier zweierlei: Zum einen sind all dies prozessorientierte Begriffe, die eher eine dauerhafte Aufgabe formulieren als eine endgültige Lösung. Zum anderen funktioniert die reibungslose Multimedialität oder Konvergenz nur unter der Vorannahme von Subjekten, die den Medien gegenüberstehen und ihre Vielfalt souverän bedienen.

Eine Konvergenz der Endgeräte wird nicht zu einer dramatischen Veränderung der Nutzungsgewohnheiten führen, sondern nur die Flexibilität der Nutzungsmöglichkeiten steigern. (Clement 2000, 21)

Die Praktiken werden also nicht als ein Teilelement des medialen Geflechts verstanden, das selbst zur Heterogenität beiträgt; sie werden stattdessen in ein ›Außen‹ der Medien verlagert, wo sie in Form einer souveränen Aneignung die Einheit der medialen Prozesse sicherstellen. Heterogenität ist lediglich der Bezugspunkt für die »Flexibilität der Nutzungsmöglichkeiten«, die eine Ho-

mogenität der medialen ›Potenziale‹ erstellt. Jede Homogenisierung des Mediums impliziert Verfahren und (vermeintlich) externe Mechanismen, die an der Vervielfältigung und Differenzierung des Mediums mitarbeiten; die Homogenität wird nur durch strategische Hierarchisierungen und Grenzziehungen möglich.

Die Heterogenität des analogen Fernsehens

Die Emphase, mit der das gegenwärtige Fernsehen als uneindeutig und unübersichtlich oder als vielfältig und omnipotent gekennzeichnet wird, verdankt sich der Gegenüberstellung mit dem ›alten‹, analogen Fernsehen. Dieses entspricht scheinbar der konventionellen Vorstellung von Medien als homogenen Gebilden, deren eindeutige Funktionen aus ihren nicht weniger eindeutigen (institutionellen, technischen etc.) Anordnungen abzuleiten sind. Die Digitalisierung fungiert als Bruchlinie, die ein konsistentes ›altes‹ Fernsehen, von einem ›neuen‹ Fernsehen trennt, das ganz anders funktionieren soll. »For nearly half a century, the technology and industrial structure of television remained largely the same. But now change is inevitable, with significant cultural, intellectual, and political implications.« (Owen 1999, IX) Indem die Digitalisierung als grundlegender Einschnitt der Fernsehgeschichte herausgestellt wird, wird dem analogen Fernsehen rückblickend eine über viele Jahre hinweg konstante Struktur zugesprochen; seine vielfältigen Modifikationen (Farbfernsehen, Kabel, Satellit, ›Duales Systems‹ etc.) wären demnach ›nur‹ sukzessive Weiterentwicklungen ein- und desselben Mediums. Die Bruchlinie zwischen analogem und digitalem Fernsehen einerseits und die Vorstellung von (zumindest dem analogen) Fernsehen als einem homogenen Gebilde andererseits stützen sich wechselseitig.

Ich möchte im Folgenden an drei exemplarischen Aspekten zeigen, dass die Klassifizierungen, mit denen das analoge Fernsehen als ein distinktes Medium beschrieben wird brüchig und fragwürdig sind. Zum einen sollen damit die scheinbar evidenten Identitätszuschreibungen unterlaufen werden, die sich aus der Gegenüberstellung sowohl für das analoge als auch für das digitale Fernsehen ergeben. Zum anderen soll damit die These untermauert werden, dass auch das analoge Fernsehen einen Teil seiner Produktivität aus Prozessen der Streuung, der Heterogenisierung und Vervielfältigung erhält.

Bruchlinie 1: Rezeption

Während ich mich später in dieser Arbeit systematisch mit den machttheoretischen Implikationen der Rezeptionsforschung beschäftigen werde (s. Exkurs), möchte ich hier zunächst nur den Stellenwert der Rezeption für die Unterscheidung von analogem und digitalem Fernsehen diskutieren. Häufig nämlich wird die spezifische ›Neuheit‹ des digitalen Fernsehens unter Verweis auf das völlig andere Verhältnis der Zuschauerinnen und Zuschauer zum Medium gekennzeichnet. Diese würden nun nicht mehr passiv einen vorgegebenen Programmablauf verfolgen, sondern ihre Fernsehnutzung aktiv gestalten. Diese Veränderung wird nicht nur durch das umfassendere Programmangebot, sondern vor allem auch durch neue Zugriffsformen begründet: Die Elektronischen Programmführer erlauben eine systematische Zusammenstellung von Sendungen nach (vorgegebenen) Kriterien; Video-on-Demand ermöglicht eine zeitlich flexible Rezeption. Das ›neue‹ Fernsehen ist dieser Perspektive zufolge vor allem deshalb vielfältiger als das analoge Fernsehen, weil es erst durch die individuellen Nutzungspraktiken seine entscheidende Prägung erhält.

Entsprechend bewarb DF1 sein ›neues Fernsehen‹ anfänglich mit dem Slogan »Sehen Sie, was Sie wollen, wann Sie wollen« und versprach den Zuschauerinnen und Zuschauern darüber hinaus die Herrschaft über die Programmgestaltung: »Werden Sie Ihr eigener Programmdirektor« (Friedmann o.J.[2000], 79). Diese Vorstellung dominiert weiterhin die Diskussionen zum Digitalen Fernsehen; zwar wird gelegentlich bezweifelt, ob die Zuschauerinnen und Zuschauer überhaupt aktiv sein wollen; dass ›Aktivität‹ aber der distinkte Rezeptionsmodus des digitalen Fernsehens ist, dass damit eine Individualisierung des Fernsehens einhergeht, wird weithin unterstellt. Der Slogan von DF1 findet sich auch in zahlreichen wissenschaftlichen Arbeiten wieder:

Der Konsument wählt das Programm, wie bei einem Computer, aus einem Menu-Angebot auf dem Bildschirm. Damit wird der Zuschauer zu seinem eigenen Programmdirektor [...]. (Meyrat 1994, 34)

Allein die Möglichkeit für den Nutzer, sein eigener Programmdirektor zu werden, indem er beispielsweise bei Sportübertragungen eine bestimmte Kameraposition auswählt (DF1), oder die Möglichkeit besteht, die Handlung eines Spielfilms aus der Perspektive verschiedener Akteure zu verfolgen, läßt sich psychologisch als Nutzensteigerung werten. (Clement 2000, 77f.)

Die Negativfolie dieser Beschreibungen des Digitalen Fernsehens ist ein analoges Fernsehen, das ein strikt vorgegebenes Programm ausstrahlt, dem die Zuschauerinnen und Zuschauer weitgehend passiv folgen müssen. Ihnen bleibt

– einer häufigen Kennzeichnung zufolge – nur die Wahl zwischen An- und Ausschalten.

Zeitgleich zur einsetzenden Digitalisierung des Fernsehens findet allerdings in der Medien- und Kommunikationswissenschaft eine grundlegende Umorientierung der Rezeptionsforschung statt, die auf eine Problematisierung der Konzeption von passiven Zuschauerinnen und Zuschauer zielt. Ironischerweise erscheint 1996 ein fernsehwissenschaftlicher Sammelband, der – obwohl er sich auf das analoge Fernsehen bezieht – den Titel *Die Zuschauer als Fernsehregisseure* trägt (Hasebrink/Krotz 1996). Aus einer Reihe unterschiedlicher Gründe gelten nun zunehmend auch die Zuschauerinnen und Zuschauer des analogen Fernsehens als aktiv (und somit konstitutiv für seine mediale Funktionsweise).

Noch viel weit reichender als derartige Untersuchungen über das Zuschauerverhalten muss die Einsicht von John Caldwell irritieren, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer im ökonomischen System Fernsehen überhaupt nie die Stellung passiver Empfänger eingenommen haben:

Broadcasters from the start did not see the viewer as a couch potato, but as an active buyer and discriminating consumer. [...] it is worth considering how televisual programming makes activity and interactivity a part of its appeal to the viewer. (Caldwell 1995, 250)

Demnach müssten sowohl die diskursiven Konstruktionen von aktiven Zuschauerinnen und Zuschauern als auch deren vielfältigen Praktiken als heterogenisierende Faktoren für Fernsehen im Ganzen (oder gar nicht), nicht aber für das Digitale Fernsehen allein berücksichtigt werden. Der Distinktionswert der Rezeption zur Bestimmung unterschiedlicher medialer Konstellationen muss somit relativiert werden; zumindest abstrakte und homogenisierende Kennzeichnungen von ›altem‹ und ›neuem‹ Fernsehen über die Rezeptionspraktiken verfehlen deren vielgestaltige Einbindung in das mediale Geflecht.

Bruchlinie 2: Rundfunkbegriff

Die Neuerungen des digitalen gegenüber dem analogen Fernsehen werden immer wieder mit dem Argument herausgestellt, dass das digitale Fernsehen überhaupt nicht mehr angemessen mit der Kategorie ›Rundfunk‹ zu fassen sei; zumindest implizit wird damit unterstellt, dass das analoge Fernsehen eine weitgehend homogene und konstante Konstellation darstellt, deren spezifische institutionelle und technische Merkmale durch den Begriff des Rundfunks adäquat erfasst würden. Dies ist insofern eine brisante These, als damit die Frage der juristischen und politischen Regulierung berührt wird. Der Rundfunkbegriff kennzeichnet nicht nur spezifische Merkmale von Radio und Fern-

sehen (›Verbreitung‹, ›Darbietung‹, ›an eine unbestimmte Vielzahl gerichtete Kommunikation‹ etc.), sondern definiert zugleich Aufgaben und Entwicklungslinien des Mediums (›Bestands- und Entwicklungsgarantie‹ für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk, ›Grundversorgung‹, ›Meinungsvielfalt‹ etc.). Angebotsformen wie Video-on-Demand oder Home-Shopping (und andere ›interaktive‹ Formate) entsprechen, insofern sie nicht mehr eindeutig an eine ›Allgemeinheit‹ gerichtet sind und ihre ›Meinungsrelevanz‹ kaum noch der von regulären Vollprogrammen entspricht, nicht mehr der herkömmlichen Definition von Rundfunk; eher erfüllen sie Kriterien, die dem Bereich der Telekommunikation zuzuordnen sind, der allerdings ganz anderen Regulierungsverfahren unterliegt als der Rundfunk. In Reaktion auf diese Diskussion definiert der Mediendienste-Staatsvertrag, der im Sommer 1997 in Deutschland in Kraft trat, einen neuen Bereich der ›Mediendienste‹, die von ›Rundfunk‹ auf der einen und ›Informationsdiensten‹ auf der anderen Seite abgegrenzt werden. Darunter fällt neben ›Fernseheinkaufsdiensten‹ auch der Videotext, der bislang dem ›Rundfunk‹ zugeschlagen wurde. Dies erweckt zunächst den Eindruck, dass sich die juristisch-politische Begriffsbildung an die medialen Entwicklungen anschmiegt und diese nachvollzieht.

Gerade dieses Beispiel zeigt aber auch, dass die Begriffe und Praktiken der Regulierung sich nicht einfach an technische oder institutionelle Strukturen anpassen. Sie haben vielmehr eine eigenständige Produktivität, indem sie Teilelemente von Fernsehen differenzieren, klassifizieren und somit auch für ökonomische oder technische Strategien handhabbar machen. Zugleich wird deutlich, dass die Regulierung weder die Einheit eines Mediums begründet (indem sie dessen Funktionsweisen vorschreibt) noch die Einheit eines Mediums repräsentiert. Der Rundfunkbegriff und die Verfahren der Regulierung sind maßgeblich an der (Re-) Produktion von Fernsehen beteiligt. Sie definieren aber immer nur Teilaspekte des Mediums und bilden dabei, insofern sie bestimmte Wirkungsweisen und Zielvorgaben festschreiben, Durchgangspunkte für weitere Differenzierungen und Auseinandersetzungen.

Wie gleich noch gezeigt werden soll, haben schon Video und Fernbedienung bestimmte Kriterien des Rundfunkbegriffs infrage gestellt, der dennoch weiterhin Teilaspekte von Fernsehen als Zugriffspunkte identifizierte und somit spezifische (politische aber auch ökonomische) Rationalitäten stützte. Die privaten Sendeanstalten vertreten außerdem schon seit den 1980er Jahren die Ansicht, dass die juristische Definition des Rundfunks keine sachlichen Gründe mehr habe, weil sich Vielfalt und Grundversorgung angesichts ausreichender Frequenzkapazitäten und ökonomischer Konkurrenz ›automatisch‹ einstellen. Schon vor der Digitalisierung wurde diskutiert, inwiefern etwa Sparten-

programme ›Meinungsrelevanz‹ und publizistische Bedeutung besitzen. Ende der 1980er Jahre kam schließlich eine Studie für das Postministerium zu dem Schluss, dass Pay-TV (damals noch analog) kein Fernsehen ist, sondern »ein neues Medium oder Film [!]« (zit. n. Fuhr 1991, 67); der Jurist Ernst Fuhr hält diese Festlegung allerdings für voreilig und kommt zu dem Schluss, dass erst »Einzel-Pay-TV [d.i. Video-on-Demand; M.S.] [...] ein neues Medium« sei, nicht zuletzt, weil damit jeder »Teilnehmer [...] sein eigener Programmdirektor und Sendeleiter« würde (Fuhr 1991, 72). Schließlich urteilt Fuhr bezüglich der Frage, ob die Technik der Ver- und Entschlüsselung eine eigenständige mediale Qualität für sich in Anspruch nehmen kann, dass diese »lediglich das technische Instrumentarium einer besonderen finanziellen Abrechnungstechnik« sei (ebd., 73); damit stünde sie nicht im Widerspruch zum Rundfunkbegriff.

Das analoge Fernsehen wird in bestimmten Hinsichten und für bestimmte seiner Funktionsweisen als Rundfunk definiert. Dies produziert für einen Teilbereich des Fernsehens eine gewisse Einheit, insofern sich eine Reihe von Praktiken und Institutionen an die damit einhergehenden Kategorien anknüpfen. Es produziert aber zugleich eine Heterogenisierung, nicht nur, weil immer bestimmte Teilbereiche aus dieser Definition herausfallen, sondern auch weil die Praktiken und Institutionen sich daran anknüpfen, um strategische Veränderungen zu bewirken: Mit welcher Technik und mit welchem Programmangebot ›Meinungsvielfalt‹ gewährleistet oder ›Meinungsrelevanz‹ möglichst vermieden werden kann, bleibt offen.

Sicherlich ist der (juristische und politische) Gehalt des Rundfunkbegriffs zum Teil auf eine spezifische technische und institutionelle Konstellation zurückzuführen, die neben politischen Programmatiken, Mediendiskursen und anderen Mechanismen zu seinen Existenzbedingungen zu zählen sind. Zugleich muss dies aber als wechselseitiges Produktionsgeflecht verstanden werden. Wenn man nicht von vornherein davon ausgeht, dass es *eine* Wirkungsweise von Fernsehen (zumindest des analogen Fernsehens) zu ergründen gibt und dass diese am ehesten in den dauerhaften Merkmalen seiner Kommunikationsstruktur oder seines institutionellen Gefüges zu lokalisieren ist, lässt sich ein heterogenes Ensemble an Praktiken beobachten, das fortlaufende Modifizierungsprozesse antreibt. Gerade in den vielfältigen Überschneidungen dieser Praktiken bilden sich (unterschiedliche) Funktionsweisen und Effekte des Mediums heraus. Was als ›Anpassung‹ von Begriffen an ›das Fernsehen‹ verstanden wird, ist immer eine weitere Veränderung, Differenzierung und Streuung des Mediums. Schon deshalb kann die juristische und politische Definition von Rundfunk für eine medienwissenschaftliche Definition von Fernsehen

(und zwar gleichermaßen analogem wie digitalem) kaum ein verlässlicher Bezugspunkt sein.

Wenn Medienwissenschaft nicht einfach die technischen oder juristischen Definitionen – also Begriffe, die in anderen Disziplinen operational sind – reproduzieren will, lässt sich weder aus der technischen Struktur eindeutig ableiten, ob das Digitale Fernsehen Rundfunk ist oder nicht, noch lässt sich unter Berufung auf die juristische Definition des Rundfunks das analoge Fernsehen (in Absetzung vom Digitalen) auf eine weitgehend konstante und eindeutige Konstellation beschränken.◀23 Vielmehr könnte argumentiert werden, dass gerade die Bemühungen, Fernsehen zu definieren und seiner Funktionsweise ›adäquate‹ Regulierungsmodelle zu entwickeln, zur Heterogenität des Mediums beitragen. Entsprechend muss die Medienwissenschaft die Unschärfen berücksichtigen, die entstehen, wenn Begriffe, die an der Reproduktion des Mediums beteiligt sind, zur Beschreibung der Umbrüche von Fernsehen zum Einsatz gebracht werden.

Bruchlinie 3: Apparative Differenzierung

Auch auf der Ebene der Apparate und Programme scheint das analoge Fernsehen gegenüber dem Digitalen Fernsehen ein weitgehend einheitliches und eindeutiges Medium zu sein. Die Fernsehapparate in den Wohnungen sowie die damit empfangbaren Programme und Sendungen bilden in diesem Sinne einen verlässlichen ›Kern‹ des Mediums – Bezugs- und Knotenpunkte sehr unterschiedlicher Diskurse, die der Vorstellung von *einem* Fernsehen durch ihre sinnliche Evidenz Plausibilität verleihen. Dementsprechend ist für das analoge Fernsehen von einer ›Ausweitung‹ des Programmangebots und von einer ›Ergänzung‹ des Fernsehapparats durch Fernbedienung, Videorekorder und Spielkonsolen die Rede; die Grundstruktur des Fernsehens wird durch diese Modifikationen nicht infrage gestellt. Der häusliche Apparat und die Ausstrahlung von Programmen unterschiedlicher Sender garantierten dem analogen Fernsehen eine scheinbar spezifische und kontinuierliche Funktionsweise, an der sich nicht nur bestimmte Regulierungspraktiken, sondern auch ökonomische Strategien oder empirische Zuschauerforschungen orientieren konnten. Erst das digitale Fernsehen scheint durch die Vervielfältigungen und Verformungen von Apparaten und Programmstrukturen mit dieser Identität des Mediums zu brechen.

Sobald man allerdings die strikte Unterscheidung zwischen dem ›eigentlichen‹ Gegenstand und den Kontexten, zwischen einem ›Kern‹ des Mediums und seinen bloßen ›Ergänzungen‹ fallen lässt, wird deutlich, dass auch das analoge Fernsehen apparative Differenzierungen aufweist, die das Medium im Gan-

zen verändern und seine Funktionen vervielfältigen. Gerade weil Fernsehen kein eindeutiger Gegenstand, sondern ein Geflecht von Praktiken ist, führen scheinbar nebensächliche technische ›Ergänzungen‹ zu einer weitreichenden Verschiebung im Wechselverhältnis der unterschiedlichen Ebenen und Mechanismen. Es sind keine ›Ergänzungen‹, sondern Transformationsmechanismen. Sowohl die technischen Genealogien als auch die ästhetischen Oberflächen des Mediums sind uneindeutig; seine Infrastruktur und Produktionsprozesse verzahnen unterschiedlichste Techniken, Praktiken und Diskurse. **24** »Television is a hybrid medium. [...] Its position as a highly advanced and socially specialized technology is marked by the degree to which it combines old and new media into a new medium.« (Hall 1996[1971], 4) Auch hat das analoge Fernsehen in seiner kurzen Geschichte grundlegende Funktionsänderungen durchlaufen: Wenn ein- und derselbe Gegenstand zunächst als ›Fenster zur Welt‹ fungiert, aber schon wenig später (in den späten 1950ern) die »medial vermittelte Privatheit als Ereignis« zelebriert (Elsner/Müller 1988, 407) und danach (in den 1970ern) den Status einer ›kritischen Öffentlichkeit‹ erhält, stellt sich nachdrücklich die Frage nach seiner medialen Konsistenz und seiner historischen Kontinuität. Die – verhältnismäßig konstante – Infrastruktur (seine ›massenkommunikative‹ Grundstruktur etc.) ist dann nur eines von zahlreichen Merkmalen des Fernsehens. Und der Fernsehapparat selbst hat als distinkter Gegenstand wohl einen ebenso prekären Status, wie alle vermeintlich selbstverständlichen Gegenstände: »That they are a thing, that they constitute an entity is as problematic as assigning certain capabilities and characteristics to these things.« (Woolgar 1991, 65)

Im Folgenden möchte ich die apparative Heterogenität des analogen Fernsehens am Beispiel von Videorekorder und Fernbedienung darstellen. Interessant scheint mir dabei, dass schon bei der Einführung dieser ›Ausweitungen‹ des Fernsehens in den 1980er Jahren Aspekte diskutiert wurden, die gegenwärtig unter Bezug auf das Digitale Fernsehen erneut Bedeutung erhalten. Auch Videorekorder und Fernbedienung änderten das Verhältnis der Zuschauerinnen und Zuschauer zu dem Medium, indem sie eine ›aktive‹ Rezeption plausibel machten. In einer empirischen Studie zu den Erfolgsaussichten von Video-on-Demand wird bezeichnenderweise der Umgang mit Videorecordern als »Vorübung für den Umgang mit interaktivem Fernsehen« eingeschätzt (Schauz 1997, 21). Wie ich zeigen möchte erhielten Videorekorder und Fernbedienung ihren Stellenwert in einem komplexen Gefüge, das sich mit ihrer Einführung zugleich veränderte. In vielerlei Hinsicht waren sie an der (Neu-) Definition von Fernsehen und seiner Spezifika beteiligt. Wobei (auch hier) die Formulierung

von Spezifika eine strukturierende Voraussetzung für Zugriffe auf das Fernsehen war, die dieses zugleich vervielfältigten und uneindeutig werden ließen. Während es schon vor der Einführung des Fernsehens Stimmen gab, die das Fehlen einer brauchbaren Aufnahme- und Speichertechnologie als einen Mangel des Mediums betrachtet haben (Bartz 2002, 160), wurde schon bald der Live-Charakter des Fernsehens – in Anknüpfung an Hörfunkdiskurse und in Absetzung vom Kino – als seine eigentliche Qualität gefeiert; die Ausstrahlung von Kinofilmen galt als wenig fernsehgemäß. »Der Intendant des hessischen Rundfunks Beckmann lehnte 1953 den Einsatz von Filmen ab und bezeichnete Filme als dem Fernsehprogramm ›nicht wesensgemäß‹ und ›abträglich‹.« (Schauz 1997, 57) Ende der 1950er Jahre wurde dann allerdings die Magnetbandaufzeichnung in der Fernsehproduktion eingeführt und gewann schnell die Oberhand über Live-Produktionen; allerdings haben sich auch für aufgezeichnete Sendungen ästhetische Verfahren etabliert, die einen Live-Charakter in Szene setzen. ◀25

Das Paradox der Medienspezifika ist, dass sie nicht einfach gegeben sind, sondern dass sie im Schritt von der Deskription zur Präskription in die Produktionsabläufe eingeführt werden müssen, um wirksam zu werden und die Medien ästhetisch wie funktional zu differenzieren. (Ruchatz 2002, 148)

Im Zuge der Produktion und Regulierung von Spezifika eines Mediums verschalten sich ganz unterschiedliche Praktiken und Diskurse, die auf dieses Spezifische des Mediums reagieren, es gestalten und ausnutzen oder überwinden wollen – und folglich nie in einfacher Übereinstimmung damit stehen. Auch der Videorekorder ist ein strategischer Einsatz in diesem Feld und trägt zur Redefinition des Fernsehens (seiner Ökonomie, seiner Ästhetik, seiner ›Rezeption‹) bei.

In den USA propagierte die Geräteindustrie Fernbedienung und Videorekorder keineswegs nur wegen der unmittelbaren Verdienste am Geräteverkauf. Vielmehr war die Geräteindustrie der Auffassung, dass Werbung dem Fernsehen schade und wollte deshalb Instrumente zur Verfügung stellen, mit denen Werbung ignoriert werden konnte. Die Fernbedienung wurde von einigen Produzenten (beispielsweise Zenith's MacDonald) explizit mit dem Anspruch entwickelt, die Werbung weg-›zappen‹ zu können; mithilfe des Videorekorders sollte ein Überspulen der Werbung (›zippen‹) möglich gemacht werden (Bellamy/Walker 1996, VII): Beide ›Ergänzungen‹ sind also zugleich Arbeit am Medium. Der Videorekorder ist allerdings selbst keineswegs eindeutig, sondern ein heterogenes Feld an Techniken und Anwendungen, das sich an vielfältigen Punkten mit den Praktiken des Fernsehens überlagert. Anfänglich wurde er vor al-

lem in der Ausbildung und der Vorproduktion, v.a. aber für die zeitversetzte Ausstrahlung gleicher Programme in den unterschiedlichen Zeitzonen der USA zum Einsatz gebracht. Sukzessive erhielt die Fernsehproduktion dadurch eine neue Struktur; der Status der übermittelten Bilder veränderte sich. Im Sinne einer Streuung wurde der Videorekorder – und damit auch der Fernsehapparat – für die Militär- und Firmenkommunikation genutzt; auch ein Unterhaltungsangebot für Krankenhäuser wurde angedacht (Schauz 1997, 84f.).

Erst in den 1980er Jahren wurde der Videorekorder zu einem häuslichen Gerät des Medienkonsums; scheinbar bloße Ergänzung, die das Abspielen von Filmen auf dem Fernsehapparat erlaubt, veränderte er doch ganz grundlegend die »Kulturtechnik der Fernsehvermittlung und -wahrnehmung« (Zielinski 1992, 93). Insofern er einen »manipulierenden Eingriff in den Zeitprozeß [der] Fernsehkommunikation« (ebd.) darstellte, wurde die zeitliche Struktur von Fernsehproduktion und -rezeption grundlegend modifiziert. Die Fernbedienung ermöglichte einen entsprechenden manipulierenden Eingriff in die textuellen Einheiten. Mechanismen, die zuvor als Spezifika des Fernsehens galten – etwa die zeitliche Ordnung der Programmschemata und die Flüchtigkeit des Gesendeten –, wurden in mehrfacher Hinsicht neu strukturiert (ebd. 100).

Wie schon erwähnt wurden damit u.a. die operationalen Kategorien der politischen und juristischen Regulierung von Fernsehen unterlaufen. Das Bundesverfassungsgericht begründete die für den Rundfunk spezifische »Meinungsmacht« mit dessen Charakter als »zeitlich planmäßig ablaufende[m] Gesamtprogramm« und der darauf beruhenden »Macht über die individuelle und öffentliche Meinungsbildung« (Bullinger/Mestmäcker 1997, 52). Vorausgesetzt wird hierbei ein »redaktionell gestaltetes Gesamtprogramm«, das ein gleichzeitiges Massenpublikum mit dem »Ziel massenhafter und langdauernder Fesselungswirkung« (ebd. 53) erreicht. Auch wenn mit Fernbedienung und Videorekorder die so definierten Mechanismen von Fernsehen nicht abgeschafft wurden, veränderte sich doch der Stellenwert dieser Mechanismen; vor allem fand eine Streuung von Fernsehen statt, insofern Elemente und Praktiken entstanden, die Zugriffspunkte anderer, nicht aber medienpolitisch definierter Praktiken wurden.

Für die Werbeindustrie änderte sich das Medium durch Videorekorder und Fernbedienung in höchst diffuser Weise. Dennoch zogen sie Konsequenzen aus der vermeintlich größeren Autonomie der Zuschauerinnen und Zuschauer und versuchten zusätzliches Wissen über diese zu erhalten: »[...] the new level of content control being exercised by RCD users is closely monitored by the television and advertising industries, which naturally are interested in maintaining their power within industry-viewer relationship.« (Bellamy/Walker 1996,

5) In der Folge veränderten sich die Präsentationsformen und -strukturen der Programme. Die Abfolge und die innere Organisation von Sendungen wurden ebenso modifiziert wie die Werbestrategien. ◀26

Fernbedienung und Videorekorder modifizierten mithin das Feld, das von den am Fernsehen beteiligten Praktiken und Strategien als Fernsehen betrachtet wurde. Neue Teilelemente wurden definiert, die auf unterschiedliche Weise strategisch eingebunden werden konnten. Die Zuschauerinnen und Zuschauer wurden in anderer Weise in die Konstitution des Mediums einbezogen als dies zuvor der Fall war. Während die Rezeption von den vorgegebenen (zeitlichen) Strukturen des Fernsehens entkoppelt (und Objekt der Spekulation von Programm- und Werbestrategien) wurde, wurde sie in die Ökonomie (und Rhythmen) des Videoverleihs eingebunden, die wiederum anderen juristischen, ökonomischen und politischen Regulierungen unterliegt als das Fernsehen (Dienst 1994, 23).

Die Praktiken der Zuschauerinnen und Zuschauer wurden dadurch ebenfalls vervielfältigt – und vielfältig produktiv für die (Re-) Produktion des Mediums. Neben der Quote, den empirischen Studien und den bloßen Spekulationen konnten jetzt auch die Verkaufs- und Verleihzahlen der Videoindustrie bei der Programmgestaltung berücksichtigt werden. Die Konzeption von zunehmend ›aktiven‹ Zuschauerinnen und Zuschauern wurde darüber hinaus zu einem symbolischen Bezugspunkt für eine veränderte medienpolitische Strategie, die sich ab den 1980er Jahren (keineswegs nur in den USA) darauf stützte, dass ökonomische Konkurrenz im Sinn des öffentlichen Interesses sei (Belamy/Walker 1996, 87).

Bedenkt man, dass der Videorekorder nur eine von vielen technischen Modifikationen des Fernsehens darstellt (Fernbedienung, Kabel, Satellit, Videospiele etc.), die jeweils – sei es technisch, ökonomisch oder diskursiv – in die Rezeptionsprozesse, die Institutionen, die Programmstrukturen und die Konstruktion der Fernsehapparate hineinwirken, so wird deutlich, dass auch die Effekte und Funktionsweisen des analogen Fernsehens in seinen fortlaufenden Veränderungen lokalisiert werden können. Der eindeutige Bruch zum digitalen Fernsehen verliert damit an Schärfe.

Die scheinbar so evidenten Gegenstände fernsehwissenschaftlicher Forschung – die Apparate, die Institutionen, die Programme – sind vor allem als Ausgangs- und Zugriffspunkte der verschiedenen Strategien von Bedeutung. Sie sind deshalb keine wissenschaftlich eindeutig und verlässlich zu definierenden Bauteile von Fernsehen, sondern interdiskursiv zirkulierende Kategorien, die, indem ihnen vielfältige und widersprüchliche Funktionen zugesprochen werden, sehr unterschiedlichen strategischen Stellenwert erhalten. Gerade wegen

dieser Bedeutung, die die evidenten Bauteile des Fernsehens (der häusliche Apparat, das Programm mit seinen Sendungen etc.) als Durchgangspunkte für Strategien und Praktiken besitzen, können sie nicht als privilegierte Punkte der Wirksamkeit von Fernsehen und als Ursprungspunkte seiner Macht isoliert werden. Außerdem ist angesichts der Prozesse der Streuung und Differenzierung davon auszugehen, dass Fernsehen auch jenseits der technisch-apparativen Anordnungen Wirkungen entfaltet. Indem nämlich die unterschiedlichen Praktiken und Diskurse Fernsehen zu ihrem Gegenstand machen, konstituieren sie auch neue Gegenstände, Strategien und Rationalitäten, die Praktiken und Diskurse auch dann strukturieren, wenn das Fernsehen möglicherweise abgeschaltet ist.

Kulturelle Objekte: Überlegungen zum Medienbegriff

Die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Aspekten des (analogen) Fernsehens sollte verdeutlichen, dass Fernsehen schon vor seiner Digitalisierung ein heterogenes Geflecht ist, dessen Teilelemente weder gegeben sind, noch eine eindeutige (technische oder institutionell festgelegte) Wirkungsweise besitzen. Sie werden vielmehr durch unterschiedliche Praktiken und Diskurse konstituiert, strategisch zum Einsatz gebracht sowie differenziert und vielfältigt.

Fernsehen ist keineswegs nur ein Endprodukt vielfältiger und heterogener Entwicklungsprozesse; vielmehr muss seine gesellschaftliche Produktivität gerade darauf zurückgeführt werden, dass die Umgestaltung und Neudefinition von Fernsehen durch eine Vielzahl unterschiedlicher Zugriffe und Kopplungsprozesse unablässig weiter betrieben wird. Die Praktiken der Zuschauerinnen und Zuschauer, die politischen und juristischen Verfahren der Medienregulierung, die industriellen Strategien und apparativen Weiterentwicklungen sowie die empirischen Untersuchungen von Fernsehen verdichten je spezifische Wirksamkeiten und setzen zugleich Transformationsprozesse in Gang. Sie lassen einerseits schon vordefinierte Teilmechanismen von Fernsehen für ihre eigenen Zielsetzungen und Regelmäßigkeiten produktiv werden; andererseits machen sie, insofern ihre eigenen Regelmäßigkeiten je spezifische Mechanismen als Fernsehen definieren, neue Aspekte und ›Potenziale‹ von Fernsehen plausibel, auf die dann weitere Praktiken und Institutionen reagieren können. Fernsehen ist ein strategisches Feld: Indem einige – aber nie alle dem Medium zurechenbare – Funktionen und Elemente als Mechanismen ›des Fernsehens‹ in Praktiken und Institutionen eingebunden werden, erhalten jene eine spezi-

fische Wirksamkeit und Rationalität. Dies geht häufig mit Veränderungen von apparativen und programmlichen Mechanismen einher, was aber nicht heißt, dass diese den Ausgangspunkt oder auch nur den zentralen Ort der Wirksamkeit darstellen. Nicht trotz, sondern wegen seiner Heterogenität, weil es nicht aufhört, sich zu verändern, hat Fernsehen den außerordentlichen Stellenwert in unserer Gesellschaft, ihren Diskursen und Politiken.

Zwei Präzisierungen scheinen mir in diesem Zusammenhang notwendig. Zum einen ist die Heterogenität des Fernsehens kein ›wildes Außen‹, mit dem Kultur und Gesellschaft konfrontiert werden. Die Heterogenität wird vielmehr systematisch durch soziale und kulturelle Praktiken produziert; die ›Herausforderungen‹, die das Fernsehen an ›uns‹ stellt, sind Resultat der gleichen Mechanismen, die diese Herausforderungen bewältigen sollen oder wollen. Von einem ›cultural lag‹ – einem Defizit unserer kulturellen Kapazitäten, v.a. aber unserer institutionellen Einrichtungen, die der enormen Geschwindigkeit der technischen Entwicklung und der Komplexität gegenwärtiger Fragestellungen nicht gewachsen sind – kann nicht die Rede sein.◀27 Zum anderen ist die Heterogenität keine nachträgliche Zerteilung und Streuung eines ursprünglich homogenen Objekts, das erst von den bürokratischen und industriellen ›Mühlen‹ der (post-)modernen Gesellschaft in Kleinteile ›zermahlen‹ wurde. Aus einer kulturtheoretischen Perspektive kann verdeutlicht werden, dass für Objekte, die eine kulturelle Realität besitzen, Heterogenität eine notwendige Voraussetzung ist; deshalb lassen sich zwar Steigerungsformen (oder zumindest Inszenierungsformen) von Heterogenität differenzieren; eine Unterscheidung zwischen homogenen Medienkonstellationen und heterogenen Umbruchsituationen oder zwischen einer homogenen Grundstruktur und ihrer heterogenisierenden ›Aneignung‹ ist jedoch kaum operational.

In der Auseinandersetzung mit kulturellen Objekten hat Alec McHoul einige Argumente entwickelt, die mir auch für die Auseinandersetzung mit der Heterogenität des Fernsehens von Bedeutung scheinen. McHoul verdeutlicht, dass »Hybridität« (ein Terminus, der in diesem Zusammenhang gleichbedeutend mit dem von mir bevorzugten Begriff der Heterogenität verwendet werden kann) keine Folge der Mischung oder Überschneidung ursprünglich distinkter und eindeutiger Objekte ist; außerdem zeigt er, dass Hybridität keine schlichte Eigenschaft von Objekten ist, sie wird vielmehr durch deren Einbindung in kulturelle Zusammenhänge und modifizierende Praktiken immer neu erzeugt. Entscheidend scheint mir seine Überlegung, dass kulturelle Objekte ihre Existenz dadurch erhalten, dass sich mindestens zwei unterschiedliche Möglichkeiten, sie zu deuten oder mit ihnen umzugehen, überschneiden. Sowohl die Objekte (bzw. Objektdefinitionen) als auch die sie betreffenden Praktiken können

verglichen und unterschieden werden. Es gäbe folglich nur kulturelle Objekte, die durch mehrere Kulturen zugleich geprägt und damit von vornherein vielfältig und uneindeutig sind. **428**

Cultural objects are marked [...] by the fact that they can always come to mean things, to be recognised, to be used, to be known, to be governed, and cared for in at least two (frequently more) different cultural systems, different assemblages of production and recognition. This would make the cross-cultural the condition for the cultural. (McHoul 1997, 10f.)

Was hier mit Bezug auf Inter- (bzw. Cross-) Kulturalität beschrieben wird, gilt auch bezüglich der unterschiedlichen Rationalitäten und Strategien, die auf Objekte (oder Medien) zugreifen. Sie haben es immer schon mit einem in (andere) Rationalitäten und Strategien eingebundenen Objekt zu tun; sie artikulieren ihre eigene Konsistenz – sowie die Eindeutigkeit des Objekts, aus der sich diese Konsistenz ableitet – auf Basis der vorhandenen Artikulationen, die sie ausnutzen oder bekämpfen (nicht aber ignorieren) können. Hybridität geht folglich der Eindeutigkeit und Konsistenz voraus; diese resultieren erst aus strategischen Einsätzen, die sich gegen die Hybridität richten und durch selektive Zugriffe sowie beschränkt auf spezifische Kontexte eine strategische Homogenität etablieren.

Zugleich produziert jede neue (auf Eindeutigkeit abzielende) Einbindung des Objekts, indem sie bestimmte Aspekte definiert, begrenzt oder intensiviert, zugleich einen ›Überschuss‹ bzw. Heterogenisierung: Aspekte, die weniger eingebunden sind als andere oder die überhaupt erst durch den spezifischen Zugriff am ›Rand‹ des Objekts entstehen und wahrnehmbar werden; Reibungsflächen und Bruchstellen, die nicht einfach zwischen Zugriff und Objekt, sondern in der Überschneidung vielfältiger Zugriffe entstehen. Schon deshalb realisiert der Zugriff auf ein kulturelles Objekt nicht einfach die ›Intentionen‹, die mit diesem Zugriff verfolgt werden. Die kulturellen Artefakte ragen in ihrer produzierten Vielfältigkeit immer über die Praktiken, in die sie eingehen, hinaus und machen somit weitere, ergänzende und konkurrierende Regulierungspraktiken geradezu notwendig (Malpas/Wickham 1997).

Die Verzahnung zwischen Praktiken, Diskursen und Objekten ist dabei ein fortlaufender Prozess. Außerdem ist das Verhältnis zwischen einem Objekt und einer Praxis immer Teil eines weiteren Geflechts, das dieses Verhältnis ermöglicht, strukturiert und wirksam werden lässt. Die kulturellen Objekte erhalten ihre Konturen nicht nur durch eine Vielzahl verschiedener Praktiken; die Praktiken erhalten umgekehrt ihre Regelhaftigkeit dadurch, dass sie sich auf (andere) Objekte (und Praktiken) stützen. Die (Re-) Produktion von Objekten ist auf eine komplexe Verkettung unterschiedlicher Elemente (Praktiken, Artefak-

te u.a.) angewiesen: »the success of the innovation [...] is only made possible by constantly maintaining the entire succession of accumulated elements« (Latour 1991, 109). Der ›Erfolg‹ eines strategischen Zugriffs (das gleiche gilt für potenzielle Machteffekte von Objekten) ergibt sich somit weniger aus der Struktur und der ›Mächtigkeit‹ von Einzelementen (einer Aktion oder eines Bauteils), als aus der Form und Intensität einer Vielfalt an Kopplungen.

Praktiken (und somit auch ›Menschen‹) haben in einem solchen Netzwerk von Elementen einen funktional äquivalenten Stellenwert wie Objekte. Zum einen bilden sie Aktanten, insofern sie eine Strategie initiieren oder stabilisieren. Zum anderen nehmen sie den Status vermittelnder Zwischenglieder – *intermediaries* (Callon 1991, 141) – an, insofern sie andere Objekte, Praktiken, Zeichen in eine spezifische und möglicherweise dauerhafte Beziehung setzen. »But the network of intermediaries accepted by an actor after negotiation and transformation is in turn transformed by that actor. It is converted into a scenario, carrying the signature of its author, looking for actors ready to play its roles.« (Callon 1991, 142)

Die hier nur kurz angerissenen Theorien kultureller Objekte und Artefakte, stellen (auch wenn sie unterschiedlichen theoretischen Paradigmen zugehören) eine spezifische Ambivalenz in den Mittelpunkt: zum einen erhalten kulturelle Objekte ihre Identität und Wirksamkeit erst durch die Einbindung in und Verkettung mit Praktiken sowie anderen Objekten. Zum anderen bleibt gerade deshalb jedes Objekt fragil und uneindeutig. Es ist in verschiedene strategische Netzwerke eingebunden und erfährt dadurch eine Vervielfältigung und Differenzierung. Jede Verkettung bindet das Objekt so ein, dass es zur Stabilisierung einer Konstellation gegen andere Kräfte beiträgt, die allerdings ebenfalls auf dieses Objekt zugreifen, um ihm eine andere Funktion und Wirkungsrichtung zu verleihen. ◀29

Fernsehen besteht – wie es auch immer im Einzelnen konturiert wird – aus einer Vielzahl an Bauteilen, Elementen und Mechanismen, die nicht *eine* Konstellation bilden, sondern in unterschiedlichen Verkettungen als Aktanten oder *intermediaries* eine Rolle spielen können. Aber auch *das* Fernsehen selbst, als mehr oder weniger abstrakte (begriffliche) Einheit der vielzähligen Elemente, ist ein kulturelles Objekt, das in unterschiedlichen Diskursen und Praktiken eine Rolle spielt. Eine trennscharfe Grenzziehung zwischen dem kulturellen Objekt Fernsehen auf der einen Seite und den Praktiken, die dieses Objekte als spezifisches konstituieren, auf der anderen, ist kaum möglich. Praktiken und Objekte machen in ihrer Verkettung etwas zum Fernsehen, das dann das Verhältnis dieser Praktiken und Objekte zueinander modifiziert. Fernsehen ist ein Problemfeld, ein Durchgangspunkt für Strategien, dem keine vorgängigen

Objekte entsprechen. Damit wäre zumindest eine theoretische Perspektive gewonnen, die es erlaubt analoges und digitales Fernsehen gleichermaßen als heterogene Konstellationen zu beschreiben. Die gegenwärtige Heterogenisierung (und als ein Teilmechanismus davon die Digitalisierung) wäre dann als Ensemble spezifischer Strategien zu betrachten, die an das schon vorhandene Feld vielfältiger Modifikationen anschließen, ohne dabei – ›wohin‹ es letztlich auch immer führen wird – *eine* neue mediale Qualität installieren werden.

Diese Perspektive sagt allerdings nichts über die Macht- und Subjekteffekte von Fernsehen (und ihre möglichen Veränderungen im Zuge der Digitalisierung); obwohl sowohl im Modell der hybriden Objekte als auch im Modell der Verkettungen und Netzwerke (dem sogenannten *actor-network*-Modell) der Frage der Macht zentrale Bedeutung zukommt, besteht ein entscheidendes Defizit der Ausführungen darin, dass sie die Transformationsprozesse selbst nicht als Machtmechanismen thematisieren. Macht wird als Resultat von Verkettungen, Stabilisierungen, Zugriffen etc. diskutiert, und somit an distinkte – wenn auch komplexe und vorübergehende – Konstellationen gebunden. Die Frage, wie gerade die Uneindeutigkeit des (gegenwärtigen) Fernsehens gesellschaftlich produktiv werden kann, wird deshalb in den folgenden Kapiteln ausführlicher zu diskutieren sein.

Hier sollen zunächst abschließend die wissenschaftstheoretischen Überlegungen bezüglich des Gegenstands Fernsehen vom Anfang dieses Kapitels noch einmal aufgriffen werden. Sowohl die angeführten Beispiele des digitalen und analogen Fernsehens als auch die theoretische Skizzierung kultureller Objekte wirft die Frage nach dem Status des Erkenntnisgegenstands Fernsehen und zugleich nach dem Stellenwert des Medienbegriffs auf. Worin besteht die Schwierigkeit, Medien zu untersuchen, ohne dabei scheinbar evidente und wohldefinierte Objekte zum eindeutigen Zentrum der Modellbildung zu machen?

Zur Epistemologie des Fernsehens

Wenn das Objekt Fernsehen gar kein konsistentes Objekt ist (oder nicht als solches perspektiviert werden soll), dann wird der Untersuchungsgegenstand der Medienwissenschaft zumindest problematisch. Was kann der Bezugspunkt einer Fernsehforschung sein? Umgekehrt lässt sich aber ebenso gut fragen, was eigentlich dagegen spricht, Medien weder als ›natürliche Objekte‹, noch als eindeutige ›Funktionssysteme‹ zu betrachten. Welche Traditionen der Medienwissenschaft und welche Aspekte des Medienbegriffs blockieren eine Perspektivierung von Medien als widersprüchliche Prozesse, die nicht durch die Stabilität ihrer Konstellation, sondern durch die heterogenen und immer neuen Kopplungen von Praktiken, Diskursen und Techniken produktiv sind?

Die Apparate und Programme des Fernsehens bilden häufig nicht nur den Ausgangspunkt für die medienwissenschaftliche Forschung (dies lässt sich kaum vermeiden), sondern auch immer wieder die entscheidenden Bezugspunkte, an denen die Thesen entwickelt werden und sich beweisen müssen. Begleitet wird diese Fokussierung von der Annahme (oder sogar dem Verdacht), dass es eine tiefer liegende Eigenart, eine geheimnisvolle Wirkungsweise des Fernsehens (seiner Apparate und Programme) zu entschlüsseln gibt. Einerseits wird das Fernsehen auf wenige Elemente reduziert, andererseits wird diesen aber umso mehr eine spezifische Mächtigkeit zugesprochen; Fernsehen wird zu einem Erkenntnisgegenstand, der eindeutige Konturen und Elemente hat, zugleich aber ein zu erforschendes Geheimnis umschließt.

Vielleicht kann ein erneuter Rückgriff auf die Epistemologie Bachelards die Hartnäckigkeit einer solchen Modellbildung erklären. Bachelard zeigt am Beispiel der wissenschaftlichen Erklärungen des Feuers, wie gerade die unmittelbare Begegnung mit einem Phänomen Ansichten und Erklärungsmodelle stabilisiert, die den weiteren Erkenntnisprozess blockieren. Durch die Faszinationskraft des Feuers entsteht eine »affektiv besetzte Theorie«, deren Dauerhaftigkeit durch den Anblick des Phänomens selbst gesichert wird: »So wirft zum Beispiel die Lebhaftigkeit des Feuers falsche Probleme auf: sie hat in unserer Kindheit unsere Einbildungskraft so stark geprägt; infolgedessen bleibt das Strohfeuer für das Unbewusste ein Urbild des Feuers überhaupt.« (Bachelard 1993, 201)

Es liegt durchaus nahe, dass auch die Blicke auf den Fernsehapparat, auf die Programme und auf Situationen des Fernsehens zur Stabilisierung von Erklärungsmodellen führen, die dem Medium eine feste und abgegrenzte (wenn auch mit geheimnisvoller Tiefe versehene) Gestalt verleihen. Die »Programmflut« oder die (Selbst-) Beobachtung, »nicht abschalten zu können«, sind einschlägige Beispiele. **30** Wenn derartige Bezugnahmen auf das selbstverständlich gegebene Fernsehen in der Wissenschaft aufgegriffen werden, dann prägt das so wahrgenommene Objekt auch weitere Erkenntnisprozesse. »Ein wie auch immer geartetes natürliches Objekt bedarf somit eines spezifischen Repräsentationsraumes, um wissenschaftlich attraktiv zu werden. Es kann umgekehrt aber auch an der Konstituierung eines solchen Raumes einen entscheidenden Anteil haben.« (Rheinberger/Hagner 1997, 21)

Die Zentrierung der Fragestellungen und Thesen um die unmittelbar erfahrbaren Gegenstände, die als Fernsehen schlechthin verstanden werden, findet zusätzlichen Rückhalt im Alltagsverstand, für den sich die Funktionen und Wirkungen eines Phänomens aus seinen materiellen Konturen ableiten lassen: »Much of our mundane discourse thus presupposes and exemplifies the as-

sumption that the characteristics of an entity can be associated with a particular bounded space.« (Woolgar 1991, 63) Was nicht aus dieser lokalisierbaren Konfiguration abgeleitet werden kann, wird dann der Seite des Geheimnisvollen zugeschlagen.

Die wissenschaftliche Erkenntnis kann sich nach Bachelard nur durch einen Bruch mit derartigen Vorannahmen des Alltagsverstands bilden. Dies heißt allerdings gerade nicht, dass die Wissenschaft über einen privilegierten Zugang zum ›eigentlichen‹ Gegenstand verfügt und ihn ›besser‹ kennt als der Alltagsverstand; auch besteht der Bruch zum Alltagsverstand nicht in der Einführung abstrakter und allgemeingültiger Verfahren der Wissensproduktion – er definiert keinen Nullpunkt, ›hinter‹ dem eine wissenschaftliche Erkenntnis ganz neu beginnt. Vielmehr ist es gerade die Distanzierungsbewegung selbst, die die Konstitution eines ganz eigenen, wissenschaftlichen Gegenstands ermöglicht.

Streng genommen ist die Erkenntnis eines Objekts unmöglich, weil es stets und unausweichlich frühere Erkenntnisse sind, gegen die man erkennt. [...] Ein neues Wissen ist nicht durch genaueres Hinsehen, sondern nur durch die Veränderung der bereits etablierten diskursiven Aussagebedingungen zu gewinnen. (Balke 1993, 240)

Die Wissenschaft hat also nicht per se ein umfassenderes oder ein ›objektives‹ Wissen über die Gegenstände der Alltagswahrnehmung. Sie bringt durch ihre Fragestellungen, die sich von vorangegangenen Fragestellungen unterscheiden, andere Gegenstände hervor – die Wissenschaft ist selbst eine »Phänomenotechnik« (Bachelard; zit. n. Balke 1993, 244). Die ›Irrtümer‹ vergangener Formulierungen gehen produktiv in diese Gegenstandskonstitution und die Wissensproduktion ein, insofern sie genau den nächsten Schritt erlauben.

Die ›Entdeckung‹ der ›aktiven‹ Zuschauerinnen und Zuschauer entgegen der Vorstellung passiven Massenkonsums ist, genau wie die ›Entdeckung‹ der Uneindeutigkeit der digitalen Medien, eine Erkenntnis, die ganz auf den ›Irrtümern‹ vorangegangener Wissensbestände aufruht – die allerdings auch weitgehend in deren Logik verbleibt: Letztlich bleibt der Bezug auf ein- und denselben empirischen Gegenstand konstant, dessen Wirkungen und Entwicklungen jetzt nur anders (bzw. gegenteilig) eingeschätzt werden. Demgegenüber könnte ein entschiedener Bruch mit der »affektiv besetzten Theorie« des Fernsehens einen anderen Gegenstand konstituieren, der es ermöglicht, die Theoriebildung weder an den »natürlichen Objekten« auszurichten, noch diesen Objekten eine geheimnisvolle Tiefe und umfassende Wirksamkeit zuzusprechen. Auf der einen Seite mag ein solcher Bruch mit dem Alltagsverstand für die medienwissenschaftliche Praxis (wenn nicht für alle Wissenschaft) besonders

problematisch scheinen, weil sie es (im Gegensatz vor allem zur modernen Naturwissenschaft) mit Gegenständen zu tun hat, die ununterbrochen in alltäglichen Praktiken gleichermaßen problematisiert wie hervorgebracht werden. Sobald man den Alltagsverstand ausschließt, verschwindet das Fernsehen gleich mit, das sich (etwa in den ökonomischen Praktiken) auf diesen beruft und von ihm differenziert wird (ohne Alltagsverstand gäbe es keinerlei Koppelung zwischen Videothek und Fernsehapparat, zwischen Fernbedienung und Programmstruktur – er ist selbst ein medialer Mechanismus). Auf der anderen Seite erhält gerade aufgrund dieser Verzahnung eine Distanzierung der wissenschaftlichen Erkenntnis vom Alltagsverstand besonderes Gewicht, ist dieser doch selbst ein Teilmechanismus des Fernsehens, der diesem im Zusammenspiel mit anderen Strategien spezifische Wirksamkeiten verleiht. Die alltäglichen Beurteilungen und Klassifizierungen von Objekten, die häufig in der Wissenschaft schlicht als Fragestellungen übernommen werden, sind ein produktiver Teilmechanismus der Objekte selbst.

There appears, then, to be an association between a lack of awareness of the ordinary moral dimension of cultural objects and running the risk of simply enjoining that dimension by repeating the practices of [...] demonising/sullyng/denegrating and divinising/sanctifying/celebrating that are native to cultural objects themselves. (McHoul 1997, 14)

Die unreflektierte Beteiligung an den vorhandenen Diskursivierungen kultureller Artefakte ignoriert ihre Heterogenität genauso wie die routinisierte Distanzierung von allen (Alltags-) Bewertungen zugunsten einer ›objektiven‹ Einschätzung. In beiden Fällen vollzieht die Wissenschaft eine spezifische Artikulation, die nicht nur ein homogenes Artefakt (das weiter als »natürliches Objekt« gilt) selbst mit produziert, sondern sich zugleich gegenüber anderen Zugriffen besondere Autorität anmaßt.

Wenn Fernsehen nicht als ein konsistentes Objekt, sondern als ein dynamischer Prozess modelliert wird, der durch ein Geflecht von technischen, ökonomischen, alltäglichen Praktiken hervorgebracht und modifiziert wird, kann das Alltagsverständnis einerseits einen Bezugspunkt bilden, insofern es ein produktives Teilelement des (durch die wissenschaftliche Fragestellung abgegrenzten) Gegenstands ist; andererseits können – entgegen dem Alltagsverständnis – die scheinbar selbstverständlichen und konstanten Einheiten des »natürlichen Objekts« Fernsehen durch Wechselwirkungen, Konstellationen, Diskurse und Praktiken ersetzt werden.

Ganz ähnlich haben Physik und Chemie ihren Gegenständen durch die ›Verwissenschaftlichung‹ die vermeintliche Eindeutigkeit genommen und sie gerade dadurch entmystifiziert. »Der philosophische Schauer vor der vermeint-

lichen Unergründlichkeit der Materie weicht dem Wissen von ihrer Inhomogenität, ihrer Nichtsubstantialität, ihrer Dekomponierbarkeit, ihrer Nichttangibilität und ihrer Artifizialität.« (Balke 1993, 244) Nicht mehr Fakten, universale Gesetzmäßigkeiten oder Kausalitäten stehen im Mittelpunkt der Forschung, sondern Effekte, die auf »lokale und spezifische Determinanten zurückzuführen sind« (ebd.).

Sehr viel stärker als bei Bachelard vorgesehen, stellt sich mit der Ambivalenz der Gegenstandskonstitution (die sich noch in der Distanzierung auf einen durch alltägliche Praktiken konstituierten Gegenstand bezieht) ein ambivalenter Status der medienwissenschaftlichen Modellbildung ein. Wenn er als ein Geflecht von Diskursen und Praktiken in den Blick genommen wird, dann kann der Gegenstand, den die Wissenschaft (die Anteil an gesellschaftlichen Praktiken hat) durch ihre Fragestellungen konstituiert, kaum eindeutig von ›dem Fernsehen‹ abgetrennt werden, das in anderen Praktiken und Diskursen hervorgebracht wird. Die Distanzierung von dem Alltagsverstand (und dem konventionellen Gegenstand Fernsehen) führt letztlich zur Einsicht, dass die Medienwissenschaft daran immer schon beteiligt ist. Sie ist selbst Aktant in dem Assoziationsgeflecht, das (dem) Fernsehen Realität, Plausibilität und Wirksamkeit verleiht.

Die lange Zeit dominante Akzentuierung des Medienbegriffs wie auch die Disziplin der Medienwissenschaft entstanden parallel zu der Etablierung des Fernsehens, das – nicht zuletzt durch diesen Medienbegriff – als ein Medium unter anderen (wie Film, Radio etc.) wahrgenommen wird. «31 »Die diskursive Differenzierung einzelner Medien und die Integration zu einem Feld der Medien erfolgen im selben Zug.« (Ruchatz 2002, 139) Die Untersuchungen von ›Auswirkungen‹ des Fernsehens auf Gesellschaft und Individuen werden in der Folge aus seiner medialen Identität abgeleitet und gegenüber den Wirkungen anderer Medien unterschieden.

Die Medien oder das eine oder andere einzelne Medium bleiben in der weiteren Forschungsarbeit ein zwar nicht immer eindeutiger aber doch verlässlicher Bezugspunkt. Wo nicht – wie etwa in der Systemtheorie – gänzlich abstrakte Medienbegriffe entwickelt werden, die gar nicht erst darauf zielen, die Vielfalt an heterogenen Artefakten, Praktiken und Diskursen in den Begriff einzubeziehen, richtet sich der Medienbegriff an (empirisch) abgrenzbaren und stabilen Konstellationen aus. Ob eher auf Institutionen, Techniken oder Kommunikationsstrukturen (oder eine Kombination) Bezug genommen wird – das Medium ist als Medium unproblematisch erkennbar und hat als solches zwar wechselnde und möglicherweise verdeckte, aber je spezifische Funktionen. »Die Basis nahezu aller Medienanalyse ist eine naturalistische Einstellung zu den For-

schungsgegenständen (auch und gerade in den Untersuchungen, die ›den Medien‹ zuschreiben, die Erfahrung von Gegenständen überhaupt erst zu ermöglichen) [...]« (Laser/Venus/Filk 2001, 8)

Während kulturwissenschaftliche Kategorien wie Autorschaft, Text, Subjekt oder Bedeutung durch poststrukturalistische Theorieansätze weitgehend als Effekte ›entlarvt‹ wurden, deren Existenz und Funktionieren einem Relationengeflecht oder einem ununterbrochenen Prozess, keinesfalls aber ihrer eigenen Kontur und Gestalt zuzuschreiben sei, werden ›die Medien‹ weit weniger dekonstruiert und immer wieder als materiell evidente Gegenstände eingeführt. Zum Teil hat es den Anschein, als würde mit ›den Medien‹ eine Lücke gefüllt, weil sie Gewissheiten bieten können, die für Texte und Bedeutungen abhandeln gekommen sind. Zumal eine Medienwissenschaft ihre spezifische Fragestellung gegen die Konkurrenz von Literatur- und anderen Kulturwissenschaften durchsetzt, indem sie auf die eindeutigen, nicht zu ignorierenden materiellen Voraussetzungen aller Kommunikation und Kunst verweist. ◀32

Eine Relativierung und Ambivalenz erfahren ›die Medien‹ meist nur durch sekundäre, kontextuelle Prozesse, beispielsweise indem auf Aneignungsprozesse hingewiesen wird, die eine unmittelbare Durchschlagskraft technischer Logiken (oder ideologiehaltiger Programme) abfedern (vgl. dazu den folgenden Exkurs). Medien bleiben hier als distinkte und eindeutige Gegenstände vorausgesetzt. Eine Perspektivierung, die nicht nur Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Medien oder Praktiken untersucht, sondern darauf zielt, die Medien, ihr Funktionieren und ihre Effekte generell auf der Ebene von Prozessen, Praktiken oder einem dynamischen Relationengefüge zu verhandeln, findet sich sehr viel seltener als entsprechende literaturwissenschaftliche Modelle.

Darüber hinaus trägt die Art und Weise, in der Einzelmedien in der (historischen) Forschung isoliert und von anderen Medien abgegrenzt werden, zur Festschreibung eines objektorientierten und statischen Medienbegriffs bei, weil die Untersuchungen »den Prozess, aus dem das Sachsystem heraus- und weiterentwickelt wurde, zerstückeln und wichtige Traditionen abschneiden« (Zielinski 1986, 45). Der Gegenstandsbereich Medien erhält offensichtlich gerade dann Plausibilität, wenn Zusammenhänge gekappt und einzelne Medien mit einer distinkten Identität versehen werden.

Zwar wird die Komplexität des Gegenstandsbereichs – auch dies trägt zur Nobilitierung der Disziplin bei – herausgestrichen; die enorme Vielzahl unterschiedlicher Medienbegriffe verdeutlicht außerdem eine gewisse Inkohärenz des Gegenstands, die immer wieder betont wird. Indem aber diese unterschiedlichen Begriffe einzelnen – selbst wieder eindeutigen – Ebenen des Mediums zugewiesen werden, bleibt die zugrunde liegende Logik erhalten: Die Medien

setzen sich aus institutionellen, technischen, kommunikativen u.a. Strukturen zusammen, werden aber weiterhin als komplexe und zugleich stabile und abgrenzbare Einheiten verstanden. ◀33

Ganz ähnlich garantiert auch die Thematisierung der Medien in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen eine multiperspektivische Auseinandersetzung mit vielfältigen Aspekten von (einzelnen) Medien, ohne dabei die Konsistenz des Gegenstands (›unterhalb‹ der verschiedenen Fragestellungen und Paradigmen) infrage zu stellen. Gerade ein liberaler Methodenpluralismus und die Affirmation interdisziplinärer Forschung postulieren eine Gleichberechtigung unterschiedlicher Fragestellungen, insofern deren Ergebnisse sich wechselseitig ergänzen und damit das Wissen über *den* Gegenstand vertiefen sollen. Interdisziplinarität setzt die Einheit des Gegenstands voraus. Eine Fokussierung von Heterogenität und Prozesshaftigkeit als Konstitutionsfaktoren von Medien wird schon dadurch verhindert, dass die vorhandenen Paradigmen der einzelnen Disziplinen (nicht aber – wie bei Bachelard vorgeschlagen – Distanzierungen von vorhandenen Erklärungsmodellen) automatisch Fragestellungen und Gegenstandsbestimmungen generieren (Matejovski 1993, 418; Zielinski 1986, 18). Der Gegenstandsbereich bleibt unproblematisch. Sowohl der Bezug auf kollektiv geteilte Evidenzen (Apparat / Programm / Rezeption) als ›Kernelemente‹ des Mediums, wie auch die souveräne Bestimmung der Funktionen von Medien durch die Routinen der jeweiligen Disziplinen (die Kommunikation, Wirkung, Ästhetik oder Bedeutung als selbstverständliche Untersuchungsebenen ansetzen) verschaffen bei aller Vielfältigkeit der Medien verlässliche Bezugspunkte ihrer Erforschung. Die Medien sind damit immer schon zu eng definiert.

Das ›Außen‹ der Medien

Die Festschreibung der Medien als Gegenstandsbereich mit einer eindeutigen Kontur, muss immer zugleich einen Kontext – ein ›Außen‹ – definieren, der jenseits der Grenzen zu finden ist, der anders funktioniert und somit der Identität der Medien Plausibilität verleiht. ›Die Medien‹ werden auf einen Sonderbereich festgelegt, der sich von anderen Mechanismen grundlegend unterscheidet. Zwangsläufig stellt sich dann die Beziehung ›der Medien‹ zu den anderen Mechanismen als zentrale Fragestellung dar. In diesem Sinne wird beispielsweise von einer ›Gesellschaft‹ gesprochen, die auf das Fernsehen ›einwirkt‹ oder vom Fernsehen ›beeinflusst‹ wird. Steven Woolgar hat dieses zweiseitige Verfahren der vereindeutigenden Gegenstandskonstitution am Beispiel des Computers rekonstruiert:

In other words, representations (descriptions, determinations of many kinds) of ›what the machine is‹ take their sense from descriptions of ›the machine's context‹; at the same time, an understanding of ›the context‹ derives from a sense of the machine in its context. The sense of context and machine mutually elaborate each other. (Woolgar 1991, 68)

Latour zeigt, dass die säuberliche Trennung zwischen Objekten und gesellschaftlichen (oder individuellen) Praktiken selbst eine Praxis ist, die zwar fortlaufend reproduziert wird, aber letztlich nur zu neuen Gemengelagen führt, in denen Objekte und Praktiken, Apparate und Menschen untrennbar und wechselseitig konstitutiv aufeinander Bezug nehmen (Latour 2001). Auch der Sonderbereich der Medien erhält erst durch kulturelle und gesellschaftliche Praktiken spezifische Grenzen und eine eigene ›Logik‹. Entsprechend sehen sich alle Modelle, die eine präzise Abgrenzung von ›Medien‹ vornehmen, mit der Schwierigkeit konfrontiert, dass »nicht eindeutig entschieden werden kann, ob Medien innerhalb oder außerhalb der Gesellschaft angesiedelt sind« (Spangenberg 2001, 183).

Stephen Greenblatt hat – wenn auch am Beispiel des Begriffspaars Kunst und Gesellschaft – verdeutlicht, dass diese Schwierigkeit vor allem darauf beruht, dass man unterstellt, die Begriffe würden eindeutige (oder sogar eindeutig getrennte) Phänomene beschreiben. Demgegenüber zeigt Greenblatt aber, dass sich diese Fragestellung nur produktiv bearbeiten lässt, wenn man die Begriffe selbst für Veränderungen öffnet. Jeder Versuch, eine Beziehung zwischen zwei vermeintlich distinkten Ebenen zu beschreiben, verändert zumindest einen der beiden Begriffe; und es ist gerade die Art dieser (notwendigen) Modifikation, die Aufschluss über ihr Verhältnis gibt (Greenblatt 1991, 120). Die wechselseitige Konstitution von Medien auf der einen und (anderen) Praktiken und Diskursen auf der anderen Seite, würde demnach am ehesten zugänglich, wenn man beobachtet, wie sich die Vorstellungen und die möglichen Funktionsweisen von Medien ändern, wenn sie in unterschiedlichen Zusammenhängen verortet werden. Damit wird gerade nicht behauptet, dass ›die Medien‹ sich immer durch Rückbezug auf ›die Gesellschaft‹ erklären lassen; auch ›Gesellschaft‹ ist ein Gegenstandsbereich, der nur durch bestimmte Ausgrenzungen plausibel wird und mit jeder Frage nach Zusammenhängen (oder sogar ›Einflüssen‹) seine Gestalt / Bedeutung verändern wird. Mit Greenblatt wäre darauf zu bestehen, dass eine ›Autonomie‹ der Medien (wie eben auch eine ästhetische Autonomie) zwar nicht gänzlich ausgeschlossen werden kann; wenn aber ein ›autonomes‹ Funktionieren der Medien festzustellen sein sollte, dann müssten zumindest die Existenzbedingungen dieser ›Autonomie‹ und die Mechanismen, die eine übergreifende Zirkulation aussetzen, untersucht werden:

Wenn Medien ein ›Außen‹ von Kultur oder Gesellschaft bilden, so ist auch dies ein Effekt, der weder aus ›den Medien‹ noch aus ›der Gesellschaft‹ allein erklärt werden kann.

Wider einen wohldefinierten Medienbegriff

Die ›Herausforderung‹ für die Medienwissenschaft, die aus den gegenwärtigen Mediatisierungsprozessen so häufig abgeleitet wird, scheint mir nicht darin zu bestehen, einen möglichst eindeutigen und konsistenten Medienbegriff zu erarbeiten. Angesichts der Tatsache, dass ›die Medien‹ in so vielen wissenschaftlichen Disziplinen (und anderen Praxisbereichen) je unterschiedliche, aber meist erstaunlich selbstverständliche Gegenstände sind, könnte es sich gerade eine dezidierte *Medienwissenschaft* leisten, sich nicht an einer möglichst präzisen Definition des Gegenstandsbereichs / Begriffs zu orientieren; sie könnte stattdessen eine Perspektive (und Fragestellung) entwickeln, die u.a. das Entstehen und die Funktion des vielfältigen Redens über Medien in den Blick nimmt. Die unterschiedlichen Definitionen ›der Medien‹ könnten dann selbst als Strategien und Mechanismen der Produktion und Wirksamkeit von Medien betrachtet werden.

Immerhin an so prominenter Stelle wie der Einleitung zu einem *Kursbuch Medienkultur* plädieren die Herausgeber gegen eine Präzisierung des Medienbegriffs und gegen eine Orientierung an den »natürlichen Objekten«:

[...] so sehr all das mit gutem Grund in den Objektbereich einer Medienwissenschaft hineinreichen mag, so wenig wird diese sich Halt und Haltbarkeit in einer elementaren Definition dessen verschaffen, was ein Medium sein soll. Vielleicht könnte ein erstes medientheoretisches Axiom daher lauten, daß es keine Medien gibt, keine Medien jedenfalls in einem substantiellen und historisch stabilen Sinn. [...] In dieser Hinsicht hat es eine Medienwissenschaft nicht einfach mit Geräten oder Codes, sondern mit Medien-Ereignissen in einem doppelten Sinn zu tun: mit jenen Ereignissen, die sich durch Medien kommunizieren, indem diese sich selbst als spezifische Ereignisse mitkommunizieren. [...] Dieses doppelsinnige Medien-Werden von Apparaten, Techniken, Symboliken oder Institutionen, das nicht von vornherein präjudizierbar ist und sich von Fall zu Fall auf je unterschiedliche Weise aus einem Gefüge aus heterogenen Bedingungen und Elementen vollzieht, eröffnet eine medienkulturelle Perspektive im engeren Sinn und führt die Medienwissenschaft aus den Monopolen von Philologie, Technikgeschichte oder Kommunikationswissenschaft heraus. (Engell/Vogl 1999, 10)

Über diese Formulierung hinaus könnten »Medien-Ereignisse« und das »Medien-Werden« auch überall dort aufgesucht werden, wo ›Medien‹ diskutiert, produziert oder reguliert werden. Entscheidend an dieser Passage scheint mir, dass die Analyse der Produktivität und der Funktionsweisen von Medien mit

der Analyse ihrer Konstitution (ihrer Existenzmöglichkeiten, Reproduktionen etc.) zusammenfällt. Auch wenn dabei ›die Medien‹ in ihrer alltäglichen Evidenz, ebenso wie die explizite Thematisierung von Medien in Diskursen und Praktiken immer wieder einen Ausgangspunkt für Fragestellungen bilden, so werden mediale Effekte und Operationsweisen nicht auf diese zurückgeführt (und an diesen nachgewiesen) werden können. Medien wären demnach eher das *Problem* als der Gegenstand der Medienwissenschaft: Man weiß nicht, was sie sind und wo sie sind; man muss suchen, wo sie sich bemerkbar machen, wie sie hervorgebracht werden und Wirkungen erhalten. Weil Medien in dieser Perspektive notwendigerweise Teil und Effekt von Prozessen und Wechselwirkungen sind, die ihr Funktionieren ermöglichen, impliziert dies zugleich eine Verschiebung ›ihrer‹ Wirkungen und Effekte: Statt von Macht- und Subjekteffekten ›der Medien‹ (oder eines einzelnen Mediums) wäre von den Macht- und Subjekteffekten zu sprechen, die an der Hervorbringung medialer Konstellationen, an der Reproduktion und Modifikation medialer Wirksamkeiten beteiligt sind.

Zu Beginn dieses Kapitels wurde die Vermutung formuliert, dass das gegenwärtige Fernsehen nicht trotz, sondern gerade aufgrund seiner Heterogenität und seiner anhaltenden Transformationen Machteffekte haben könnte. Die Auseinandersetzung mit einzelnen Aspekten des digitalen und des analogen Fernsehens sollte zunächst nur die These einer durchgängigen Heterogenität von Fernsehen (die also kein bloßes Übergangsphänomen ist) stützen. Die Beispiele zeigten darüber hinaus aber auch, dass Praktiken und Diskurse, die sich an die technischen und programmlichen Elemente von Fernsehen koppeln und diese dabei zugleich ermöglichen und modifizieren, einen untrennbaren Bestandteil der medialen Heterogenität darstellen. Sie konstituieren Fernsehen und sind zugleich ein televisueller Teilmechanismus; sie regen Veränderungen an und tragen zugleich zur Streuung medialer Wirksamkeiten bei. Diese Ambivalenz wird – wie der folgende Exkurs zeigen soll – verfehlt, wenn man zwar unter Verweis auf ›Zuschauer‹, auf ›Rezeption‹ oder ›Aneignung‹ die konstitutive Bedeutung von Praktiken und Diskursen zugesteht, diese aber den Medien (als einen gänzlich anders strukturierten Bereich) gegenüberstellt.

Im Anschluss daran soll dann im zweiten Kapitel der Arbeit unter Rückgriff auf den Begriff des Dispositivs diskutiert werden, inwiefern die Effekte einer apparativen und technischen Konstellation (die digitales Fernsehen zumindest *auch* ist) eher in den flexiblen ›Optionen‹ für vielfältige Kopplungsprozesse, als in der medientechnischen Festlegung von Wahrnehmungs- und Kommunikationsstrukturen zu suchen sind. Dabei wird zugleich die hier schon begon-

nene Diskussion weitergeführt, welche theoretischen und methodischen Traditionen die Gleichsetzung von Medien (und medialer Wirksamkeit) mit Stillstellung, Standardisierung, Homogenisierung (also im weitesten Sinne repressiven Faktoren) so selbstverständlich machen und entsprechend eine Analyse der produktiven Machtwirkungen von heterogenen medialen Konstellationen verstellen.

EXKURS: DIE PROBLEMATIK DER ›REZEPTION‹

Wenn Fernsehen nicht einfach etwas *ist*, sondern durch kulturelle Praktiken und Diskurse hervorgebracht, modifiziert und differenziert wird, dann muss, so scheint es, über die Zuschauerinnen und Zuschauer, über Rezeption und Aneignung geredet werden. Ist nicht, so könnte man fragen, von allen kulturellen Praktiken, die sich auf den Gegenstand Fernsehen richten, die Rezeption die letztlich entscheidende? Schließlich tragen doch insbesondere die vielfältigen Formen der Aneignung zur Differenzierung und Streuung des Fernsehens, aber auch zu seiner je spezifischen Wirksamkeit bei. Die gegenwärtigen Veränderungen des Fernsehens verleihen einer solchen Perspektive offenbar zusätzlichen Nachdruck, zielen sie doch auf eine weiter zunehmende Vielfalt von Rezeptionsformen. Erhalten nicht Teleshopping, Video-on-Demand oder Multi-Perspektiv-Programme vor allem durch die Formen ihrer Nutzung eine spezifische mediale Qualität?

Entgegen dieser nahe liegenden Schlussfolgerung, möchte ich in diesem Exkurs allerdings zeigen, dass eine Analyse von Fernsehen, insbesondere seiner gegenwärtigen Veränderungen, die die Zuschauerinnen und Zuschauer zu ihrem zentralen Bezugspunkt macht, seine kulturelle Produktivität verfehlt. Die Ausgangsthese ist, dass mit dem Begriff der Rezeption – auch wenn er auf eine Dezentrierung von Medien zielt – eine unangemessene Homogenisierung von Fernsehen einhergeht und ein repressives Machtmodell fortgeschrieben wird. Die methodologische Orientierung an Zuschauern definiert im Voraus einen Ort eindeutiger Wirksamkeit. Die Kritik an der Rezeptionsforschung soll nicht darauf zielen, schlicht spiegelbildlich die Wirkmächtigkeit des Fernsehens ›selbst‹ (unabhängig von allen praktischen und diskursiven Verstrickungen) zu behaupten. Stattdessen geht es darum zu zeigen, dass der Stellenwert heterogener Praktiken und Diskurse durch die Fokussierung auf Zuschauerinnen und Zuschauer eher ausgeblendet als erklärt wird.

›Rezeption‹ bezeichnet (u.a. in Absetzung vom Begriff der ›Wirkung‹) eine sozial strukturierte Aneignung von Medien, die diesen Bedeutung verleiht und sie in den Alltag integriert (in Rezeptionsmodellen anderer Provenienz werden anstelle der sozialen eher kognitive oder psychologische Faktoren akzen-

tuiert). Damit wird in der Regel unterstellt, dass es eine – prinzipiell außerhalb der medialen Konstellation zu verortende – (soziale) Ebene gibt, die zur Umformung und differenzierten Aneignung medialer Botschaften und Bedeutungen beiträgt. Eine unmittelbare und homogene Wirkung der Medien wird somit bestritten.

Betrachtet man ›ein Medium‹ von der sozialen Aneignung her, so verliert es seine Selbstverständlichkeit und seine Einheit. Was gemäß der wissenschaftlichen (aber auch politischen oder juristischen) Definition Eigenheiten eines Mediums sind, muss in der sozialen Praxis nicht unbedingt eine Rolle spielen. Wiederholt haben empirische Studien gezeigt, dass ›das Fernsehen‹ keineswegs immer im Sinne *einer* medialen Funktionsweise (etwa der Kommunikation zwischen Sender und Empfängern) genutzt wird. Manche Sendungen werden nur eingeschaltet, damit endlich Ruhe ins Wohnzimmer einkehrt – oder gerade umgekehrt, damit sich die Familie vor dem Fernseher trifft und miteinander kommuniziert (vgl. Bausinger 1984). Auch kann darüber hinaus der Apparat als Möbelstück im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen: Er wird geschmückt und ausgestellt, technisch aufgerüstet oder in einem Wandschrank versteckt (vgl. Leal 1990). Diese Beispiele könnten leicht als zusätzliche Verwendungsweisen eines Apparats abgetan werden, die seine eigentliche mediale Funktion keineswegs infrage stellen, sondern lediglich um zusätzliche (eher idiosynkratische als kollektiv verbindliche) Aspekte anreichern. Gerade bei zunehmend heterogenen Medienformen werden aber auch die ›eigentlichen‹ Funktionen des Mediums erst durch die (unvorhersehbare) Herausbildung von Nutzungsmustern konstituiert. In einer empirischen Studie zur Etablierung des Internet kommt Thomas Berker zu dem Schluss, dass dies angesichts der Heterogenität der Angebotsformen »zunächst *nur* über die Nutzung beschreibbar« ist (2001, 144; Herv. i. O.). Insofern sich in spezifischen Kopplungen zwischen Teilangeboten und Nutzungsmustern sowohl massen- als auch individualkommunikative Strukturen ergeben, ist die »Rede der ›Netz-Forschung‹ von dem *einen* Netz« hinfällig (ebd., 99).

Darin scheint mir zunächst ein Potenzial medienwissenschaftlicher Rezeptionsforschungen zu liegen: Sie unterlaufen die Vorstellung einer medialen Identität. Medien folgen keiner einheitlichen ›Logik‹; sie können in der Kopplung an Praktiken Funktionen und Wirkungen erhalten, die aus ihrer technischen Struktur nicht abzulesen sind. Das spezifische Funktionieren eines Mediums gründet immer auch auf sozialen Differenzierungen, auf Alltagsroutinen sowie auf Wünschen und Leidenschaften, für die das Medium selbst nicht sorgen kann. Konstitutiv für das Medium sind sie, insofern sie Regelmäßigkeit

ten, Strukturen und Produktivitäten bereitstellen, ohne die das Medium keine spezifischen Funktionsweisen ausbilden könnte.

Zugleich führt gerade diese Fokussierung der Zuschauerinnen und Zuschauer allerdings dazu, dass sie aus den medienkulturellen Zusammenhängen isoliert werden, um an ihnen die ›Wahrheit‹ über die Medien zu erheben. Unter den variablen Etiketten ›Kunden‹, ›Konsumenten‹, ›Bürger‹ etc. bilden sie seit Beginn der technischen Massenmedien einen Brennpunkt spekulativer Tätigkeiten. Schließlich definiert sich das System der Massenmedien durch den Ausschluss unmittelbarer Interaktion und ist somit »auf Vermutungen über Zumutbarkeit und Akzeptanz« angewiesen (Luhmann 1996, 12). Ein umfassender Apparat innerhalb und außerhalb der Sendeanstalten zielt darauf, das Verhältnis der Zuschauerinnen und Zuschauer zu den Massenmedien handhabbar zu machen (Ang 1991). Diese Affirmation der Rezeptionsprozesse durchzieht aber auch so heterogene Diskursfelder wie Ingenieurs- und Kulturwissenschaft, Medienpolitik und Rechtsprechung. Sie alle imaginieren ›die Fernsehzuschauer‹ als eine eigensinnige Instanz; ihnen werden Wünsche unterstellt, auf die sich die Entwicklung neuer Technologien und neuer Programminhalte einzustellen hat, wenn sie erfolgreich sein will. Eine Äußerung auf einer Tagung des ZDF zum digitalen Fernsehen kann hier für unzählige andere stehen: »Was der Zuschauer aber sicher möchte, ist Abwechslung, Programmvielfalt sowie unmittelbaren und individuellen Zugriff auf das Programmangebot.« (ZDF 1994, 11f.) Die Auflistung der vermeintlichen Eigenschaften ›der Zuschauer‹, ihrer Wünsche und Bedürfnisse wird zum selbstverständlichen Ausgangspunkt für Entwicklungsstrategien und Investitionen. Allerdings kann sich auch die (schadenfrohe) publizistische Kritik an der schleichenden Entwicklung des digitalen Fernsehens auf den Eigensinn der Rezipierenden berufen.

Die Zukunft des Fernsehens sei digital, verkünden Politiker, Industrie und Medien seit Jahren. Die Botschaft ist schön – und falsch. [...] Derart kundenfeindlich zu sein, verrät ein erstaunliches Maß an Weltfremdheit. Medienpolitiker, Ingenieure und Designer berauschten sich in ihrer Planung an dem, was die tolle Technik alles möglich macht. Menschliche Gewohnheiten ignorierten sie – ein Fall für den Verbraucherschutz. Vor allem aber: Fernsehen bleibt eine passive Tätigkeit. Viele Menschen wollen Zuschauer bleiben. Sie wollen sich vom Fernsehen unterhalten lassen und nicht, Knöpfe drückend, interaktiv herumturnen. (*Die Zeit*, 8. Mai 2002)

Es ist allerdings nur eine Differenz in der Unterstellung, worin die Wünsche der Zuschauer bestehen. Tatsächlich haben nämlich gerade die industrielle Forschung und die Technologieentwicklung (schon aus ökonomischen Überlegungen) die Perspektive, dass die Interessen ›der Menschen‹ zu berücksichtigen

seien, längst verinnerlicht und beziehen jede Neuerung ganz selbstverständlich auf ihre künftigen Konsumenten:

Before delving into the details of digital technology as applied to cable, it is important to motivate that study by considering how the technology might be used. If the consumer does not find the technology useful and compelling, it remains an academic curiosity. That is not the focus of the *IEEE Consumer Electronics Society*! Large-scale applications that interest and benefit the consumer are what drive the industry, which supplies the membership of this society. (Ciciora 1995, 94)

Auch Medienpolitik und Landesmedienanstalten stimmen damit überein, dass die künftigen Entwicklungen des Fernsehens von den Einstellungen der Zuschauer abhängen und entsprechend durch Zuschaueranalyse erkannt werden können.

Will man Prognosen erstellen, wie eine digitale Fernseh Zukunft in Europa aussehen könnte, auf welche Akzeptanz die zu erwartenden Innovationen treffen und wie sie das soziale Leben in unserer Gesellschaft möglicherweise modifizieren oder gar verändern, ist der Blick auf den Zuschauer oder besser der Blick auf den Blick des Zuschauers aufs Fernsehen unumgänglich. Prognosen über eine digitale Fernseh Zukunft lassen sich aus der Analyse der Zuschauererwartungen und ihres Umgangs mit dem Medium ableiten, wenn diese Analyse mit dem Zielpunkt geschieht, grundlegende Rezeptionsmuster herauszukristallisieren, generelle Mechanismen und Schemata zu beschreiben, die Zu- und Abwendung, Gefallen und Mißfallen auslösen. (Staab 1994, 103)

Diese Aufwertung der Zuschauer findet – darauf wurde im ersten Kapitel schon kurz verwiesen – auch innerhalb der kulturwissenschaftlichen Medienforschung Unterstützung. Ironischerweise legitimiert sich diese sogar immer wieder durch die Überzeugung, entgegen der technischen und kommerziellen Logik, die Bedürfnisse ›der Menschen‹ ins Spiel bringen zu müssen; so behauptet der Medienwissenschaftler Lothar Mikos (unter völliger Verkennung seiner Übereinstimmung mit den Debatten in Industrie und Politik) in einer Podiumsdiskussion: »In den ganzen Debatten um die Zukunft des Fernsehens spielt der Zuschauer ja eigentlich kaum eine Rolle. Der kommt immer zuletzt dran [...]« (zit. n. Gottberg/Mikos/Wiedemann 1999, 332).

Entgegen dieser Äußerung teilt die Rezeptionsforschung mit der Industrie die Vorannahme, dass die Entwicklungen und Auswirkungen ›neuer / digitaler Medien auf der Ebene ihrer Nutzung oder Aneignung, auf der Ebene der ›menschlichen Wünsche‹ zu lokalisieren seien. Werden dann noch die (in Industrie und Publizistik meist impliziten) ›humanistischen‹ Modelle, die ›den Menschen‹ als freien Handlungsträger betrachten, wissenschaftlich expliziert,

bleibt der ›menschliche‹ Umgang mit den Medien der alleinige Maßstab der Medienforschung:

Aber die Menschen machen ihre Gesellschaft selbst, und deswegen muß, wer die digitalisierte Kommunikation konzeptionell verstehen und rahmen will, nicht so sehr das technische Potential und das Wunschenken der Anbieter berücksichtigen, sondern am Handeln der Nutzer ansetzen. (Krotz 1997, 125)

Sinnvolle Aussagen über die Medien, so der Tenor des Arguments, lassen sich nur durch die Betrachtung der Mediennutzung gewinnen, da die Medien genau dort und nur dort zur Entfaltung kommen.

Es ist bezeichnend für diese medienwissenschaftliche Selbstverortung, dass in einer programmatischen Vorstellung des »Hamburger Modells der Medienwissenschaft« eine Hierarchisierung der curricular behandelten Gegenstände (und interessanterweise ein Ausschluss technischer Fragestellungen) ebenfalls unter Hinweis auf die ›Wahrheiten‹ der Mediennutzung plausibilisiert wird:

Aber sie [die Medientechnik; M.S.] ist nicht eigenständiger Untersuchungsbereich, sie wird nicht im Zentrum gesehen, weil die meisten Hamburger Medienwissenschaftler davon ausgehen, daß das primäre Interesse der an der Medienkommunikation Beteiligten die Inhalte, Themen, Motive, Gestaltungsweisen der Medienproduktionen sind. Das Interesse der Mediennutzer, so die Basisannahme, richtet sich nicht auf das Zeilenschreiben des Kathodenstrahls beim Fernsehen, sondern auf die durch das Fernsehen erzeugten Bilder der Welt, auf die medial vermittelte Teilhabe an Ereignissen und auf die televisuell erzeugte Unterhaltung. (Hickethier 2000, 54)

Die hier versammelten Aussagen sind vielstimmig und setzen unterschiedliche Akzente; dennoch weisen sie einige gemeinsame Argumentationsmuster auf: Die Zuschauerinnen und Zuschauer werden als eine eigenwillige und eigenständige Instanz den Medien gegenüber gestellt. Ihre Verhaltensweisen, ihre Wünsche und allgemeinen Dispositionen haben Einfluss darauf, welche Medien sich durchsetzen. Sie entscheiden letztendlich über die Realisierung, die Funktion und die Auswirkungen von Medien und müssen deshalb den Bezugspunkt für die Entwicklung aber auch die Erforschung der Medien (zumal der ›neuen‹ digitalen Medien) bilden.

Während allerdings das Wissen über die Zuschauer für die Fernsehindustrie ohne Frage eine operationale Größe darstellt, auf die nicht verzichtet werden kann (Ang 1991; Gitlin 1994), muss die Frage gestellt werden, ob die Orientierung auch der wissenschaftlichen Medienforschung an den Zuschauerinnen und Zuschauern tatsächlich derart plausibel ist. Trotz und wegen ihrer vermeintlich zunehmenden Bedeutung angesichts aktueller technischer Entwick-

lungen ist keineswegs garantiert, dass ein Wissen über die Medienrezeption auch ein Wissen über die Medien, ihre Macht- und Subjekteffekte ist.

›Rezeption‹ als Ort der Wahrheit

Die Fokussierung von Rezeptionsprozessen impliziert eine Hierarchisierung und Zentrierung der medialen Funktionsmechanismen. Außerdem wird ein schlicht dichotomisches Wechselverhältnis zwischen der ›eigentlichen‹ medialen Konstellation (Programmangebote oder technische Strukturen) auf der einen Seite und den Rezeptionsprozessen auf der anderen unterstellt; es ›gibt‹ mediale Strukturen, die von der Aneignung unabhängig sind, die aber erst in der Aneignung Wirkung entfalten. Selbst wenn die Rezeption in Kontexte eingebettet wird, erhält sie – den Medien gegenüber – einen eigenständigen und ursprünglichen Status. Unterschiedliche Umgangsformen mit *einem* Medium werden betont; dass aber die Herausbildung und Stabilisierung spezifischer medialer Funktionen mit der parallelen Emergenz von diskursiven und sozialen Praktiken einhergehen, die weder außerhalb dieser medialen Konstellation existieren, noch durch das Medium alleine geschaffen und reproduziert werden, kann mit dem Rezeptionsbegriff nicht gefasst werden.

Während für die Medienindustrie das Publikum aufgrund seiner Unberechenbarkeit und Unzugänglichkeit ein zumindest ökonomisches *Problem* darstellt, wird in der Rezeptionsforschung (nicht zuletzt zur Behebung dieser ökonomischen Unsicherheit) ein vielfältiges Instrumentarium zur Erfassung der Wirkungen und Rezeptionsprozesse entwickelt. Dabei treten unterschiedliche Vorannahmen und methodische Vorgehensweisen in Konkurrenz. Innerhalb des je gewählten Ansatzes wird der Rezeption allerdings immer eine spezifische Funktionsweise und somit auch eine eindeutige Funktion für die Wirksamkeit der Medien zugeschrieben.

Diese Affirmation (bzw. ›Entdeckung‹) der Zuschauer hat zugleich eine wissenschaftshistorische Entwicklungslinie. Die Etablierung der kulturwissenschaftlichen Rezeptionsforschung insbesondere seit den 1960er Jahren machte aus der Rezeption nicht nur ein Schwerpunktthema unter anderen, sondern auch einen privilegierten Ort der ›Wahrheit‹ medialer und kultureller Prozesse. So führte Hans Robert Jauß im Rahmen seiner literaturhistorischen Rezeptionsästhetik »den Begriff der Rezeption als Ort der Verifizierung ästhetischer Qualitäten des literarischen Werks ein« (Biti 2001, 691). Ganz ähnlich verstand Roland Barthes den Leser als den »einen Ort, an dem diese Vielheit [des intertextuellen Gewebes; M.S.] in einem Fokus sich bündelt [...]. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Bestimmungsort.« (Barthes, zit. n. Culler 1999 [1982], 35)

Die Varianten bei der Rezeption ein- und desselben Produkts werden methodologisch operationalisiert, insofern sie mit vordefinierten Faktoren (seien es die peer-groups, die Interpretationsgemeinschaften oder die Unbestimmtheitsstellen der Texte) verkoppelt werden. Damit wird Rezeption als eine Instanz eingeführt, die vollkommen selbstverständlich sowohl dem textuellen Zusammenhang, wie auch den Produktionsprozessen gegenübergestellt werden kann.

Eines ist der Rezeptionsästhetik und dem Marxismus-Leninismus gemeinsam: die ideologische Hypostasierung von Begriffen wie ›Rezeption‹ und ›Produktion‹, deren Gegensatz – trotz aller Versuche, die ›lecture‹ und die ›écriture‹ aufeinander zu beziehen – verabsolutiert wird. Die common-sense-Erkenntnis, daß Lesen nun einmal etwas anderes sei als Schreiben, wird zum Ausgangspunkt scholastischer Debatten, in denen Produktions- oder Darstellungsästhetik und Rezeptionsästhetik als Aktanten [...] miteinander ringen. (Zima 1977, 278)

Im historischen Nachvollzug der filmwissenschaftlichen Beschäftigung mit der Rezeption kommt Francesco Casetti zu einer ähnlichen Einsicht: Lange stand in der Filmwissenschaft die filmische Form oder das filmische Bild im Mittelpunkt; Rezeption wurde dabei weniger ausgeblendet als selbstverständlich vorausgesetzt: »In film criticism, for example, the spectator is considered above all as a given, an individual whose existence can be taken for granted and whose reality is self-evident.« (Casetti 1998, 1) In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wurde dann das Thema der Rezeption in unterschiedlichen Disziplinen, die sich relativ unabhängig voneinander mit Film beschäftigten, entdeckt. Dies kann zwar einerseits als völlige Umkehrung der wissenschaftlichen Perspektive gedeutet werden, weil die Zuschauerinnen und Zuschauer die Bühne der Wissenschaft betraten. Andererseits wurde in dieser Neuorientierung aber die eindeutige und selbstevidente Perspektivierung der Rezeption nicht gebrochen. Die vorherige Ableitung der Rezeption aus der filmischen Form wurde lediglich durch eine ebenso unproblematische Konstruktion der Rezeption durch die methodischen Instrumentarien der verschiedenen Disziplinen ersetzt:

It [this new orientation; M.S.] transformed the spectator into an object of study, into someone, or something, apprehendable in the form of empirical facts and whose essential features were to be constructed as a function of research tools and objectives. (Casetti 1998, 3)

In der Folge konnte die ›Wahrheit‹ über einzelne Filme, Genres oder das Kino generell im Verhalten oder in den Köpfen der Zuschauerinnen und Zuschauer verortet werden.

Diese historische Skizze verdeutlicht, dass mit der Rezeptionsforschung zwar eine Perspektivänderung vorgenommen wird, die eine Öffnung von Medien-

forschung und Medienbegriff möglich macht, dass dabei aber zugleich eine neue Instanz medialer Wahrheit eingeführt wird und im Übrigen die konventionellen Begriffe der Medienforschung – die Homogenität des Mediums und die Dominanz eines repressiven Machtbegriffs – bestehen bleiben.

Die Schwierigkeit, Praktiken jenseits von Apparat und Programm in die Forschung einzubeziehen, ohne sie zu einem neuen Ort der Wahrheit zu machen, wurde insbesondere in der poststrukturalistischen Literaturwissenschaft diskutiert. Der Poststrukturalismus ›entdeckt‹, entgegen der rigiden Textualität des Strukturalismus, ›den Leser‹ als Instanz, die die Lücken und Inkonsistenzen von Texten bearbeitet oder gar in der Lektüre eine eigene Intertextualität produziert: »Structuralism becomes transformed into post-structuralism when the structures of the text are seen to be always structures in and for a subject (reader and critic).« (Easthope 1988, 33) In der Dezentrierung von Texten besteht, so Samuel Weber, eine Affinität von Dekonstruktion und Rezeptionstheorie »by its tendency to decenter the text and to make it legible in terms of its aftermath« (1996, 141). Mediale Produkte werden als textuelle Gebilde verstanden, die ›gelesen‹ oder ›decodiert‹ werden müssen. »Der Versuch, die für die Produktion von Sinn zuständigen Strukturen und Codes zu beschreiben, lenkt die Aufmerksamkeit auf den Lesevorgang und dessen Möglichkeitsbedingungen.« (Culler 1999[1982], 34) Denkt man die zeichentheoretischen Modelle allerdings konsequent weiter, so kann die Frage nach der ›Öffnung‹ von Texten (ihre Einbindung in umfassendere bedeutungskonstitutive Prozesse) nicht durch den Hinweis auf ›Rezeption‹ beantwortet werden. Was unter dieser Bezeichnung als Gegenüber oder Ergänzung der Zeichenstrukturen firmiert, ist letztlich selbst ein funktionales Teilelement des (weiterhin) offenen Semioseprozesses.

Die Rezeptionsforschung führt die Bedeutungsproduktion demgegenüber auf stabile Instanzen zurück, die mit der poststrukturalistischen Betonung von Relationalität und Prozesshaftigkeit keineswegs kompatibel sind. Mit der Vorstellung von einem Moment oder einem Akt der Rezeption wird eine Autorität der Präsenz installiert. Zum einen durch die Unterstellung eines rezipierenden Bewusstseins, zum anderen weil als Gegenüber der Rezeption ein Werk vorausgesetzt wird: »The very notion of *Rezeption* presupposes that there is a self-identical work that can be *rezipiert*.« (ebd.; Herv. i. O.) Dies gilt noch für avancierte und dem Poststrukturalismus verpflichtete Modelle der ›Rezeption‹, wie sie etwa im Kontext der anglo-amerikanischen Cultural Studies entwickelt wurden. Stuart Halls Modellierung medialer Zirkulationsprozesse in seinem Text *Encoding/Decoding* (Hall 1992a) stellt (ebenso wie die zahllosen daran an-

knüpfenden empirischen Studien) das distinkte Moment der ›Begegnung‹ von Rezipient und Medienprodukt in den Mittelpunkt. Dabei wird zum einen die textuelle Struktur (der medialen Angebote) den sozialen Praktiken der Aneignung gegenüber gestellt; zum anderen wird damit die (unendliche) Frage festgeschrieben, ob in diesem Verhältnis ›die ZuschauerInnen‹ oder ›die Medien‹ über die Bedeutungsproduktion entscheiden (und somit ›Macht haben‹).

Auch wenn von Intentionen der Produzierenden und von einer Linearität der Kommunikation explizit Abstand genommen wird, bleibt die Strukturierung der zirkulierenden Medienprodukte der Bezugspunkt, vor dem die ›Rezeption‹ Kontur erhält. Diese erscheint dann in erster Linie als eine ›Aneignung‹ der diskursiven Formen, die genau insofern als ›eigenwillig‹ (d.h.: ›relativ autonom‹) wahrgenommen wird (und auf ›das Soziale‹ zurückgeführt werden kann), als sie die Vorstrukturierungen transformiert, unterläuft oder ignoriert. Es liegt in der Logik dieser Argumentation, die Vorstrukturierung mit Machtmechanismen gleichzusetzen, denen gegenüber decodierende Eigenwilligkeit als Widerstand erscheint. Die Medien werden so vereindeutigt und zu einer Quelle von Macht; komplementär dazu werden die Zuschauerinnen und Zuschauer qua sozialer Verortung zur Quelle von Widerständigkeit.

Kommunikation wird für Hall erst dadurch vervollständigt, dass sie in soziale Praktiken eingeht. Die Bedeutungsproduktion erhält erst Gestalt und Wirksamkeit, indem sie an Praktiken jenseits der medialen Zirkulation angebunden wird.

Once accomplished, the discourse must then be translated – transformed, again – into social practices if the circuit is to be both completed and effective. [...] If the meaning is not articulated in practice, it has no effect. (1992a, 128)

Die ›Aneignung‹ und Transformation der zirkulierenden Textualitäten ergibt sich in erster Linie aus den Alltagspraktiken von ›Rezipientinnen und Rezipienten‹. Erst die soziale Situiertheit bringt *endgültige* Bedeutungen hervor, »being produced by social and economic relations, which shape their ›realization‹ at the reception end of the chain and which permit the meanings signified in the discourse to be transposed into practice or consciousness [...]« (ebd., 130).

Auch wenn bei den Cultural Studies von ›Zuschauerinnen und Zuschauern‹, von ›Aneignung‹ und ›Aushandlung‹ die Rede ist, wird ein Modell von ›Rezeption‹ fortgeführt, das die Funktionsweise von Medien auf eine punktuelle Auseinandersetzung zweier distinkter Mechanismen reduziert: Das Textuelle und das Soziale. Damit sind einschneidende methodologische Vorentscheidungen und wissenschaftspolitische Konsequenzen verbunden, die meines Erachtens mit der Aufwertung von ›Rezeption‹ notwendig einhergehen: Es wird zunächst

eine selbstverständliche Aufteilung der Zuständigkeiten bestimmter Methoden für bestimmte Sachverhalte vorgenommen. Mit Text- oder Diskursanalysen sind demnach keine Aufschlüsse über Praktiken oder Individuen zu erhalten. Gleichzeitig gelten aber Individuen, Leute, Gruppen etc. nicht als analytische Begriffe der Sozialwissenschaft, sondern als reale Größen. Zusätzlich wird in dieser Konstellation eine Hierarchisierung vorgenommen: Text- oder Diskursanalysen können zwar Texte und Diskurse erfassen, deren ›tatsächlichen‹ Auswirkungen in Kultur und Gesellschaft können aber nur durch andere (›empirische‹) Methoden untersucht werden. Was über den Text hinausgeht, wird umstandslos auf die soziale Ebene verschoben und somit in die Hände der Rezeptionsforschung (bzw. der Soziologie) gelegt. Die Aussagekraft textueller Analysen wird immer wieder relativiert: »Textual analysis can identify those spaces or gaps where popular readings can be made, but it cannot, of itself, describe such readings in any concrete form.« (Fiske 1989a, 135) Sobald Zuschauer (und somit die Vorstellung von ›Rezeption‹) in die Medienforschung eingeführt werden, bilden sie ein Gravitationszentrum, das alle Fragen und Analysen, aber auch jegliche Modellbildung um sich herum anordnet und alle ihre Bewegungen auf sich zieht.

Der Empirismus des Rezeptionsmodells gründet auf der Unterstellung, dass eine Untersuchung des Handelns, Denkens, Tuns von Leuten der gesellschaftlichen und kulturellen Funktion von Medien besonders nahe kommt, weil diese konkreter und somit aussagekräftiger sind als Texte. **34** Bezeichnend ist, dass in den methodologischen Diskussionen immer wieder der Anspruch formuliert wird, das tatsächliche (*actual* **35**) Rezeptionsverhalten zu analysieren und zwar dort, wo es (angeblich) stattfindet. So plädiert Morley dafür »to analyse individual viewing activity within the household/familial relations in which it commonly operates« (Morley 1992, 138f.) Die eindeutige Lokalisierung medialer Wirksamkeit wird hier überdeutlich. Zugleich impliziert dies, dass im Tun und Denken der Leute etwas verborgen liegt, das an anderen Orten nicht zugänglich ist. Die Zuschauerforschung lebt – wie John Hartley treffend festgestellt hat – von dem Verdacht, dass ›die Menschen‹ ein Geheimnis besitzen. »It is my feeling that audience research is somewhat too interested in what is going on beneath the surface.« (Hartley 1997, 232)

Demgegenüber sind aber gerade für die Medienforschung die ›menschlichen‹ Verhaltensweisen und Praktiken als Mechanismen zu betrachten, die mit vielen anderen (technischen, institutionellen, textuellen etc.) auf einer Ebene liegen. Zwischen Alltagspraktiken auf der einen Seite und (anderen) Diskursivierungen des Fernsehens (seien es literarische, politische oder einfach die der Programmzeitschriften) besteht weder bezüglich ihrer ›Authentizität‹ noch ih-

rer Aussagekraft über die gesellschaftlichen Funktionen und Wirkungen von Fernsehen ein Unterschied – nicht nur, aber auch weil sozialwissenschaftliche Empirie voller Mediatisierungsprozesse ist: »the direct reflections of participants in a process are reflections, already mediated, theorized, fictionalized, and selecting them for analysis is a further act of textual creativity, as any television documentarist will tell you« (Hartley 1997, 225). Das Zusammenspiel vielfältiger Mechanismen, deren Machtwirkungen durch die Praktiken – und die Köpfe – der Leute hindurch gehen, kann möglicherweise durch unterschiedliche Methoden (und das heißt aus unterschiedlichen Perspektiven) beschrieben werden – aber sicher nicht durch eine saubere und hierarchisierte Aufteilung in zwei unterschiedliche Sphären (Culler 1999, 79). Auch die (sozialen) Praktiken, die unter die Vorstellung von ›Rezeption‹ subsumiert werden, sind Durchgangspunkte von Zirkulationsprozessen und somit Teilelemente medialer Produktion. Darauf weisen schon die vielfachen Mechanismen hin, die diese Praktiken abfragen, einbinden, verlängern und gezielt differenzieren. (Trendscouts oder schlichte Statistikprogramme erheben – ›rezipieren‹ – die textuellen Produkte der ›Rezeption‹ in Newsgroups und Mailing-Listen, um sie der ›Produktion‹ zuzuführen. In Fernsehprogrammzeitschriften werden Rankings von Sendungen erstellt, Quoten- und Beliebtheitskalen veröffentlicht und in Preisrätseln das Wissen über Sendungen belohnt ...)

Gegen den Empirismus der Rezeptionsforschung spricht vor allem, dass der Gegenstandsbereich empirisch überhaupt nicht sinnvoll abgegrenzt und isoliert werden kann. Während der Verweis auf die ›Rezeption‹ einen methodologisch privilegierten Ort unterstellt, durchdringen mediale Wirksamkeiten vielfältige und höchst heterogene Praktiken: »Just as television is pervasive, so it is pervaded. Its meanings circulate in a context of talk, other media, and the myriad semiotic systems, from clothing and housing to industrialized production itself.« (Hartley 1997, 222) Angesichts einer derartigen Streuung ist die Unterstellung von ›tatsächlichen‹ Rezeptionsakten eine hochabstrakte Konstruktion.

Die Aufteilung der methodischen Zuständigkeiten entspricht einer dichotomisierenden Logik, die die Vorstellung von ›Rezeption‹ in die Medienforschung einführt. Indem die soziokulturelle Effektivität von Medien in erster Linie in dem Moment der ›Aushandlung‹ (*negotiation*) zwischen einer sozialen und einer textuellen Ebene verortet wird, findet eine strikte – und unangemessene – Trennung zwischen den Medien einerseits und einer sozialen (kulturellen, individuellen etc.) Sphäre andererseits statt (z.B. Storey 1996, 5). »The audience is reconstituted as outside of any specific cultural region, determined elsewhere

re, so that it can consume, appropriate, or articulate the specific region from which it was initially excluded.« (Grossberg 1988, 387)

Die beiden Pole des Rezeptionsmodells werden in Forschungen, die sich etwa an den Cultural Studies orientieren, zwar in umfassende Kontexte (diskursive Muster / soziale Strukturen) eingebettet werden. Der Vorgang der ›Rezeption‹ bleibt aber eine punktuelle Begegnung zweier unterschiedlich strukturierter Ebenen oder Prozesse.◀36 Alle Verflechtungen laufen im Moment dieser Begegnung wie in einem Nadelöhr zusammen. Über die Relevanz sozialer Kontexte wird hier ebenso entschieden, wie über die Relevanz intertextueller und diskursiver Mechanismen; außerhalb dieses herausgehobenen (auf ›menschlicher‹ Aktivität basierenden) Moments gibt es keine Berührungspunkte.

Wie sehr die Vorstellung von ›Rezeption‹ an eine solche Dichotomie gebunden ist, zeigt sich daran, dass sie selbst in Modellen erhalten bleibt, die sich explizit an einer Überbrückung der (methodologischen) Kluft zwischen Text und Alltag abarbeiten. David Morley und John Fiske plädieren beispielsweise (wenn auch mit unterschiedlichen Akzenten) dafür, die sozialen und die textuellen Aspekte der Aneignungsprozesse über den Diskursbegriff aufeinander zu beziehen. Unterschiedliche Aneignungsformen werden nicht mehr direkt auf soziale Kategorien (›Klasse‹ u.a.) zurückgeführt, sie werden stattdessen als diskursive Formen oder ›Repertoires‹ reformuliert, die der Zuschauerin oder dem Zuschauer zur Verfügung stehen. Statt dies aber zum Ausgangspunkt einer Beschreibung der dynamischen Zirkulation und fortlaufenden Reproduktion von Bedeutungen zu machen, wird ein Moment der Konfrontation zweier distinkter diskursiver Muster postuliert: »The moment of reading is when the discourses of the reader meet the discourses of the text.« (Fiske 1989a, 82f.) Indem Morley den Diskursbegriff darüber hinaus an individuell spezifische Interdiskurs-Biographien bindet, die aus der Zugehörigkeit zu Institutionen und Milieus resultieren, bleibt auch hier das Soziale die letzte Instanz: »readings which are structured because the structure of access to different discourses is determined by social positions.« (Morley 1980, 134)◀37 Der Diskursbegriff fungiert als theoretische Hülse und hat – zumal eine methodische Operationalisierung ausbleibt – keine weiteren Konsequenzen. »Der Vorschlag ist wohl mehr Metapher denn Konzept. ›Diskurs‹ fungiert in der Theorie als tertium comparationis im Verhältnis von Texten und Rezipienten.« (Müller/Wulff 1997, 174) Ähnliches gilt für das Konzept der Intertextualität, das ebenfalls von Fiske vorgeschlagen wird: »The textuality of television, the intertextuality of the process of making sense and pleasure from it, can only occur when people bring their different histories and subjectivities to the viewing process.« (Fiske 1989b, 57)

Ein weiteres Defizit der schematischen Gegenüberstellung von Medien und Praktiken liegt in seiner ahistorischen Abstraktion: Dass sich das Verhältnis der Subjekte zu den Medien ganz grundlegend verändern könnte, dass sich dabei möglicherweise völlig unterschiedliche Artikulationsformen herausbilden könnten, die nicht den Vorstellungen von ›Rezeption‹, ›Aushandlung‹ und ›Aneignung‹ entsprechen, wird innerhalb des Modells nicht berücksichtigt. Indem die Konstellationen des gegenwärtigen Fernsehens oder des Internet in der gleichen Weise als ›Begegnung‹ zwischen textuellen Strukturen und Alltagspraktiken betrachtet werden wie das Fernsehen der 1970er Jahre oder der Film, werden historische und mediale Brüche geglättet; Macht- und Subjekteffekte werden auf die immer gleichen Mechanismen zurückgeführt. »The notion of decoding suggests that reading a text involves a single act which is always and everywhere the same.« (Grossberg 1988, 383)

Ein letzter (und für meine Argumentation besonders relevanter) Einwand gegen das dichotomische Modell der ›Rezeption‹ betrifft machttheoretische Fragen. Mit der Orientierung an Zuschauerinnen und Zuschauern wird – entgegen dem Selbstverständnis vieler Studien – das repressive Machtmodell in den Medienwissenschaften weiter gestützt. Schon etymologisch ist mit dem Begriff ›audience‹ ein juridisches Machtmodell verbunden, weil er ursprünglich zur Bezeichnung der Menge genutzt wurde, die den Verlautbarungen des Souveräns untersteht (Bennett 1997, 145f.). Gegenwärtig dominiert weiterhin die Frage, inwiefern die Zuschauerinnen und Zuschauer von den Machteffekten der Medien erfasst werden oder in welchem Ausmaß sie diesen widerstehen können.

The Incorporation/Resistance paradigm [...] defines the *problem* of audiences research as whether audience members are incorporated into the dominant ideology by their participation in media activity or whether, to the contrary, they are resistant to that incorporation. It is very important to stress that the paradigm is defined by the *debate* between these two positions and not necessarily by the *endorsement* of one of them. (Abercrombie/Longhurst 1998, 15; Herv. i.O.)

Auch die Machtwirkungen der Medien entfalten sich somit (nur) in diesem Moment der ›Rezeption‹; außerdem werden sie aus der Auseinandersetzung zweier distinkter Instanzen abgeleitet, wodurch die Machtwirkungen eine (bzw. zwei potenzielle) Quelle(n) und eine eindeutige Richtung erhalten: Die Medien haben (mehr oder weniger) Macht; die Zuschauerinnen und Zuschauer können dieser Macht (mehr oder weniger) etwas entgegensetzen. Anstelle einer Konzeption, derzufolge Macht in einer Relation erst entsteht, werden zwei Pole unterstellt, die mit der ihnen je gegebenen Macht um Dominanz ringen:

Das Populäre wird damit als ein Feld begriffen, auf dem der Macht von oben eine Macht von unten gegenübersteht. (Göttlich/Winter 2000, 10)

Die an ihn [Stuart Hall; M.S.] anschließenden ethnographischen und diskursanalytischen Studien der Cultural Studies erforschen die Prozesse der Medienproduktion und Medienaneignung *zwischen den Polen* Macht der Medien und Macht der Zuschauer. (R. Winter 1997, 48; Herv. M.S.)

Auch dieses Modell wird von dichotomisierenden Analogien gestützt: Die Aktivität der Zuschauerinnen und Zuschauer wird beispielsweise ebenso mit einem Unterlaufen der medialen Machteffekte gleichgesetzt wie die Polysemie oder ›Offenheit‹ eines Textes; dies zeigt sich gerade an kritischen Stimmen, die davor warnen, die Aktivität der Zuschauerinnen und Zuschauer (oder die Polysemie von Texten) zu überschätzen, weil damit die Macht der Medien (und ihrer Produzenten) unterschätzt würde (als könnte nicht gerade die Aktivität die Machteffekte begründen [vgl. Höijer 1999, 191; Müller/Wulff 1997, 172]). Auch die methodologische Zweiteilung geht in dieses Schema ein, indem die Analyse ideologischer Funktionen den text- oder diskursanalytischen Verfahren, die Analyse subkultureller Vielfalt und Subversion aber der Zuschauerforschung zugeordnet wird. ◀38

In jedem Fall bleiben für Rezeptionsmodelle ›die Medien‹ – sei es durch Hinweis auf ihre ökonomischen oder ihre semiotischen Funktionsweisen – eine zentrale (und repressive) Machtinstanz; lediglich ihre ›Durchschlagskraft‹ wird angezweifelt. Produktive Effekte ergeben sich erst durch die mehr oder weniger abweichende ›Aneignung‹. Es ist bezeichnend, dass sich die abwägende Beschreibung des Verhältnisses zwischen Text und ›Rezeption‹ auf eine Semantik der ›Beschränkung‹ stützt: Die ›Rezeption‹ erstellt eigene Bedeutungen, aber ›im Rahmen‹ oder ›in Grenzen‹, die vom Text vorgegeben sind; sie ist »nicht determiniert, allenfalls limitiert« (Wetzstein/Reis/Eckert 2000, 141). Dies verweist deutlich auf ein repressives Machtmodell: Die Medien üben insofern Macht aus, als sie den Freiraum der Bedeutungsproduktion beschränken. Kennzeichnend hierfür ist auch der Status der Polysemie in solchen Modellen: Wo keine textuellen ›Beschränkungen‹ und ›Vorschriften‹ der Bedeutungsproduktion zu finden sind, werden auch keine Machteffekte vermutet. Einmal mehr wird Macht nicht nur eindeutig lokalisiert, sondern auch ihrer produktiven Aspekte beraubt (z.B. Thwaites/Davis/Mules 1994, 159–161).

Dies hat zur Folge, dass die Machteffekte medientechnischer Neuerungen an dem Grad der ›Freiheiten‹ oder ›Beschränkungen‹, die sie den Zuschauerinnen und Zuschauern gewähren, bemessen werden (wobei das ältere Medium dann

den Maßstab bildet). Fernbedienung oder Videorekorder werden beispielsweise als zunehmende Freiheitsgrade der Nutzenden gegenüber den medialen Strukturen eingeschätzt. Dass die Zuschauerinnen und Zuschauer den zeitlichen und inhaltlichen Strukturierungen eigene Entscheidungen entgegensetzen können, wird als Unterlaufen der medialen Machtwirkungen betrachtet, worauf dann die Industrie wieder (»repressiv«) reagiert (z.B. Ang 1991, Kap. 8 und 10; Boddy 2004, 250). Auch diese Argumentation gründet auf der Unterstellung eines in sich ideologischen Medienprodukts, dem die Zuschauerinnen und Zuschauer mit zunehmender Selektionsmöglichkeit und mit zunehmender Flexibilität »entgehen« können. Die Macht hat ein Zentrum in den Medien selbst und dort wiederum in erster Linie in den strukturierenden Vorgaben des Einzeltextes; weder die »Aktivität« von Zuschauerinnen und Zuschauern noch die intermedialen und intertextuellen Zusammenhänge kommen in diesem Modell als Wirkung und Werkzeug von Machtverhältnissen in Betracht.

Signifying Practices – Textualität und »Rezeption«

Betrachtet man, unter Bezug auf die poststrukturalistische Theoriebildung, kulturelle Praktiken als »signifying practices« (Barker 2000, 8), so lassen sich die von Rezeptionsmodellen vorausgesetzten Dichotomien unterlaufen. Zentral ist hier zunächst die strukturalistische Einsicht, dass alle (kulturellen) Elemente ihren Stellenwert aus einem relationalen Gefüge erhalten – das Abwesende kann folglich für das Anwesende konstitutiv sein. »Subjects are formed through difference so that what we are is constituted in part by what we are not.« (Barker 2000, 24) Darüber hinaus kennzeichnet es *poststrukturalistische* Ansätze, dass sie der Prozesshaftigkeit eine bedeutsame Funktion zusprechen. Die Grenzen einer Struktur sind nie eindeutig gegeben und dementsprechend bleiben die Positionen der Elemente in dem Gefüge letzten Endes unbestimmt. Eine Stabilisierung von Bedeutungen ergibt sich nur in der vorübergehenden Kopplung (Artikulation) von Zeichenprozessen und Praktiken. Strukturierungsprozesse werden somit an (soziale) Konflikte und Auseinandersetzungen gebunden. Der Bezug auf semiotische und zeichentheoretische Modelle akzentuiert hier also die Ambivalenz der Prozesse, die dem Alltag Sinn verleihen, und (machtvolle) Differenzierungen zwischen unterschiedlichen Praktiken, Gruppen (Subkulturen) oder Artefakten erstellen.

Einerseits wird der kollektiv geteilte und somit unhintergehbare Aspekt von Zeichensystemen und Codes betont. Alle Praktiken, Artefakte und Texte sind Teil übergreifender Systeme und können somit weder als ursprünglich noch als authentisch betrachtet werden; ihre Bedeutungen sind nicht an ihnen selbst und nicht durch Verweis auf ihre Urheberschaft (Intentionen etc.) zu entzif-

fern, weil sie erst durch ein Geflecht von Ähnlichkeiten und Differenzen in einem paradigmatischen und syntagmatischen Bezugssystem produziert werden. Wo ›neue‹ Bedeutungen erstellt werden, geschieht dies folglich unter Voraussetzungen, die weder selbst geschaffen noch selbst gewählt wurden.

Andererseits wird durch diesen Hinweis auf die Relationalität und die Kontextualität kultureller Prozesse (sowie die Unabgeschlossenheit jeder kulturellen, bedeutungsgebenden Struktur) zugleich die Fragilität der Funktionsweisen und Bedeutungen kultureller Elemente herausgestellt. Die Relationen und Kontexte sind nicht präsent, sondern müssen fortlaufend reproduziert und aktualisiert werden. Insofern dies immer auch die Kopplung an neue (Zeichen-)Praktiken und somit Kontextverschiebungen mit sich bringt, gewährleistet das relationale Geflecht keineswegs stabile und eindeutige Bedeutungen. »Thus, drawing attention to the symbolic/linguistic/coded nature of communications, far from boxing us into the closed and formal universe of signs, precisely opens out into the area where cultural content, of the most resonant but ›latent‹ kind, is transmitted.« (Hall 1997[1974], 30) Die Praktiken sind also immer schon Teil der kulturellen Bedeutungsproduktion; sie haben keinen Ursprung und keine Bedeutung außerhalb der kulturellen und relationalen Prozesse und tragen dennoch zu deren dynamischer Funktionsweise bei. Das, was üblicherweise als ›das Soziale‹ bezeichnet wird, kann somit nicht als ein ›Außen‹ betrachtet werden, das auf die kulturellen Prozesse oder Artefakte Einfluss nimmt; nur insofern es selbst schon Teil des relationalen Geflechts ist, wirkt es auf die kulturelle (Re-) Produktion ein.

Jonathan Culler hat diese Ambivalenz am Beispiel der feministischen Literaturkritik entfaltet: Als Ausgangspunkt nimmt er die Annahme, dass die weibliche Leserin einen Text anders verstehen wird, als der männliche Leser. Diese Differenz wird mit der Differenz in der sozialen Erfahrung von Frauen begründet: »In diesem ersten Moment feministischer Kritik führt der Begriff des weiblichen Lesers zur Postulierung einer Kontinuität zwischen der weiblichen Erfahrung familiärer und sozialer Strukturen und der Erfahrung als Leserin.« (Culler 1999, 49) In der weiteren Diskussion wird jedoch der eindeutige Zusammenhang zwischen der postulierten sozialen Erfahrung und der weiblichen Lektüre infrage gestellt. Das ›Weibliche‹ der Lektüre ergibt sich aus der Differenz zu (dominierenden) Formen der männlichen Lektüre, nicht aber aus einer sozialen Erfahrung als Frau. »Als Frau lesen ist [...] nicht notwendigerweise das, was geschieht, wenn eine Frau liest. [...] Feministische Lektüren kommen nicht dadurch zustande, daß man wiedergibt, was im mentalen Leben einer Leserin geschieht.« (ebd., 52) Die ›weibliche Leserin‹ wird zu einer doppelten (gewissermaßen soziologischen und semiotischen) Gestalt; zum einen kann sie in der

sozialen Erfahrung verortet werden, zum anderen kann sie sich – relativ unabhängig davon – in der Form der Lektüre realisieren: »Wenn man eine Frau dazu auffordert, als Frau zu lesen, so liegt darin ein doppeltes bzw. in sich gespaltenes Ersuchen. Es appelliert an die Bedingungen des Frau-Seins und drängt gleichzeitig darauf, diese Bedingungen erst zu schaffen oder zu vollenden.« (ebd., 53) Das was als ›Rezeption‹ figuriert und was in der Regel auf soziale Tatbestände zurückgerechnet wird, hat seine Existenzbedingungen in einer Variierung der textuellen Strukturen, die gerade nicht von außerhalb – etwa aus dem Sozialen – erklärt werden kann. Oder vielmehr kann das, was ›sozial‹ als Weiblichkeit oder Frau-Sein ›erfahren‹ wird, nur Relevanz für die Lektüre besitzen, insofern es bedeutungsvoll codiert – und somit Teilelement textueller oder semiotischer Prozesse und Resultat anderer ›Lektüren‹ – ist. Somit wird eine Vorstellung von ›Rezeption‹, die sich auf eine von ›Lektüre‹ und textuellen Prozessen vorgängige Positionierung und soziale Erfahrung stützt, problematisch: »der Begriff der ›Erfahrung‹ hat aber immer diesen gespaltenen, doppelten Charakter; sie ist immer schon gemacht worden und muß dennoch erst geschaffen werden – ein unverzichtbarer Bezugspunkt, der aber niemals einfach gegeben ist.« (ebd., 68) Erfahrung, die in den kulturellen Prozess eingeht, ist also semiotisch und textuell geschaffene oder differenzierte Erfahrung. Auch wenn die Bedeutungen eines Textes erst in der ›Rezeption‹ realisiert werden sollten, hat diese ›Rezeption‹ weder einen sicheren Ausgangspunkt außerhalb des textuellen Prozesses, noch mündet sie in ein ›Außen‹ jenseits des textuellen Prozesses; sie bleibt immer ein Teil der Praktiken, die Bedeutungen gleichermaßen artikulieren wie aufschieben. Womit der Begriff der Rezeption wenn nicht überflüssig so zumindest unpassend wird. ◀39

Darüber hinaus wird mit den poststrukturalistischen Modellen auch fraglich, was überhaupt die Objekte einer ›Rezeption‹ sein könnten. Die Teilelemente einzelner Werke (z.B. Signifikanten) werden immer auch als Teilelemente umfassenderer Strukturen verstanden, die die Einheit der Bedeutungsstruktur aufbrechen. Intertextuelle Zusammenhänge – so die Stoßrichtung der Ansätze – sind für die Bedeutungskonstitution in zumindest gleichem Ausmaß von Relevanz wie die formale Struktur eines einzelnen Werks. Auch Intertextualität wird dabei wiederum nicht als eindeutige und präzise Verweisungsstruktur verstanden (etwa in Form von Zitaten und Anspielungen, die aufzudecken sind), sondern als vielschichtiger unabschließbarer Prozess: Jede Aktualisierung eines textuellen Produkts geschieht vor dem Hintergrund und im Kontext anderer textueller Produkte, die eine je neue ›Lektüre‹ hervorbringen, insofern sie den Signifikanten andere Artikulationen verleihen, neue Akzentsetzungen vornehmen etc. Auch hier könnte an die ›Rezeption‹ als Lösung verwiesen wer-

den – etwa indem rekonstruiert würde, wie eine Person oder eine Gruppe ein Werk selektiv ›aneignet‹ und dabei seine Teilelemente auf die Teilelemente anderer Werke bezieht. Damit würde allerdings wiederum ein vollkommen willkürlicher Einschnitt in den Semioseprozess vorgenommen und der ›Rezeption‹ ein besonderer Stellenwert zugesprochen. So sehr nämlich Praktiken intertextuelle Relationen stabilisieren oder auflösen können, so sehr sind sie immer schon in das intertextuelle Geflecht eingewoben und durch dieses strukturiert. Auch hier ist Cullers Einsicht zu berücksichtigen: Die Erfahrung (Praxis) der Intertextualität ist ein Teil der Intertextualität und nicht ein von außen herangetragenem Zugriff. »Intertextuality is a valuable theoretical concept in that it relates the singular text principally to other systems of representation rather than to an amorphous ›context‹ anointed with the dubious status and authority of ›the real‹ or ›reality.« (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 1992, 205) Was unter dem Etikett ›Rezeption‹ als eine Gegenseite zum Zeichenprozess vorgestellt wird, ist somit Teil eines fortlaufenden Semiose-, Umcodierungs- oder Relektüreprozesses. Dieser findet gleichermaßen zwischen verschiedenen Texten (Intertextualität), verschiedenen Medien und unterschiedlichen Praktiken statt.

Entgegen dem Modell der ›Rezeption‹ sind Praktiken nicht aus dem textuellen und medialen Geflecht herauszulösen, das sie artikulieren und modifizieren. In komplementärer Ergänzung ist darauf hinzuweisen, dass es überhaupt keinen ›neutralen‹ Text gibt, der sich einer ›Rezeption‹ zur Verfügung stellt; Texte existieren überhaupt nur in einer durch Praktiken aktivierten Form. Sie sind immer schon rezipiert – »always-already-read« (Fredric Jameson; zit. n. Bennett 1982, 6). Dies ergibt sich schon aus der schlichten Tatsache, dass jede Begegnung mit einem Medienprodukt dessen Selektion und Präsentation (also ›Rezeption‹) durch andere (einen Redakteur z.B.) voraussetzt. Auch dort, wo ein Text scheinbar ursprünglich ›produziert‹ wird, ist dies ein Prozess der ›Rezeption‹, d.h. der Fragmentierung von und Anknüpfung an anderen Texten.

Tony Bennett und Janet Woollacott setzen diese Einsicht in ihrer Analyse der James Bond-Figurationen um, insofern sie sich jedem Versuch verweigern, einzelnen Filmen oder Erzählungen eine Bedeutung zuzusprechen (Bennett 1982; Bennett/Woollacott 1990). Die textuelle Struktur ist für sie lediglich eine materielle (und auf dieser Ebene wiederholbare) Notation; als solche ist sie einer Kulturanalyse letztlich unzugänglich. Die Unzugänglichkeit der textuellen Struktur beruht aber nicht darauf, dass ihre Bedeutungen geheimnisvoll und verborgen wären, sondern darauf, dass diese erst im historischen Prozess fortlaufender Umarbeitungen und Transformationen durch weitere ›Rezeptionen‹ – d.h. hier: textuelle Anlagerungen, ›Verkrustungen‹ und Applikationen

– geschaffen werden.◀40 Aus der Notation des Einzeltextes kann auch keine Vorstrukturierung (i.S. einer Beschränkung) künftiger Bedeutungsproduktionen abgeleitet werden. Zum Gegenstand der Analyse werden deshalb vor allem »textual shifters«, also textuelle Mechanismen, die das Verhältnis anderer textueller Mechanismen zueinander verändern. In diesen Umarbeitungen, nicht in den Einzeltexten selbst erhalten textuelle Verfahren Machteffekte:

The ›texts of Bond‹ we are concerned with here have functioned as ›textual shifters‹, drawing the Bond novels and films into the orbit of activity of the different sets of ideological and cultural concerns that have been articulated around the figure of Bond at different points in time [...] they [die Film und Romane; M.S.] have never had such effects but have rather functioned as pieces of play within different regions of ideological contestation, capable of being moved around differently within them. (Bennett/Woollacott 1990, 428)

Für die Analyse existieren Texte folglich nur in Form ihrer Einschreibung in Kontexte und in einem Prozess ihrer Veränderung – demnach könnte jede Textanalyse sehr gut als Rezeptionsanalyse bezeichnet werden. Entsprechend bezeichnet Bennett den Gegenstand der Analysen auch als »reading formation«; im Gegensatz zum literaturwissenschaftlichen Modell der »interpreting communities« wird damit der Prozess der Bedeutungsproduktion (und -differenzierung) nicht in einen sozialen Prozess verlegt, demgegenüber der Text nur ein Potenzial ist, vielmehr werden die textuellen Strukturen selbst immer als historisch spezifische und durch Praktiken artikulierte Formationen betrachtet. Die Konzeption (diskursiver) Praktiken nimmt gegenüber dem Terminus der ›Rezeption‹ eine grundlegende Verschiebung im Verhältnis von textuellen Strukturen und Leseaktivitäten vor, insofern »das Zusammenspiel literarischer Texte und anderer semiotischer Prozesse in den Vordergrund rückt und der Leser von der originären Instanz zum Vernetzungspunkt und Mitspieler wird.« (Gerhard 1996, 240) Genau diese Perspektive lässt sich meines Erachtens jenseits der ›Aneignung‹ von Texten auch für technische oder ökonomische Funktionsmechanismen des Fernsehens in Anspruch nehmen.

Vor dem Hintergrund der poststrukturalistischen Modelle lassen sich mehrere grundlegende Problematisierungen von ›Rezeption‹ ableiten. Zunächst stellt sich die Frage nach der *Einheit der ›Rezeption‹*: Wenn das Subjekt und seine Handlungsmöglichkeiten Effekte, nicht aber der Ursprung und Antrieb kultureller Praktiken sind, wenn darüber hinaus kulturelle Praktiken durch umfassendere Prozesse immer wieder neu strukturiert werden, dann steht hinter der ›Rezeption‹ keine Instanz mehr, die ihr eine eigenständige (der Untersuchung zugängliche) ›Logik‹ verleiht. An die Stelle einer Konfrontation von Medien auf der einen Seite, ihrer ›Rezeption‹ auf der anderen treten Prozesse der

Zirkulation und der wechselseitigen Konstitution. Des Weiteren stellt sich die Frage nach dem *Moment der ›Rezeption‹*: Auch wenn sich fraglos Praktiken auf Medien beziehen und sich an Medien binden, lässt sich keine zeitlich oder örtlich abgrenzbare ›Begegnung‹ zwischen einem Medienprodukt einerseits und einer als dessen ›Rezeption‹ figurierenden Praxis andererseits aus dem medienkulturellen Geflecht herauslösen. Fragmente und Teilelemente medialer Produkte und kultureller Praktiken werden nicht in einem Text oder in einem Kopf, sondern in übergreifenden Prozessen der Intertextualität oder Hegemoniebildung funktional aufeinander bezogen. Schließlich stellt sich grundlegend die Frage nach dem methodischen *Stellenwert der ›Rezeption‹* (bzw. nach der epistemologischen Funktion): Wenn die Konstitution von Bedeutung in der fortlaufenden Differenzierung und wechselseitigen Bezugnahme vielfältiger (Inter-)Textualitäten und ebenso vielfältiger Praktiken vorangetrieben wird; wenn dabei auch (vorübergehende) Stabilisierungen nur relational und prozesshaft zustande kommen, dann bleibt es fragwürdig, mit der Kategorie der ›Rezeption‹ einen willkürlichen Punkt zu postulieren, an dem eine – sei es endgültige, sei es lediglich besonders aussagekräftige – Bedeutung aufzufinden sein soll. Bedeutungsprozesse realisieren sich ebenso wie Machtverhältnisse eher in Durchgangs- als in Endpunkten.

Zuschauer – eine operationale Fiktion

Die Vorstellung von ›Rezeption‹ (wie auch die Rede von ›den Zuschauerinnen und Zuschauern‹) ist, so lässt sich abschließend zusammenfassen, zwar ein zentrales, diskursiv konstituiertes Funktionselement der Medien, gerade deshalb bildet sie aber ein problematisches Forschungsobjekt medienwissenschaftlicher Untersuchungen. Die Unterstellung von ›tatsächlichen‹ Zuschauerinnen und Zuschauern trägt zur Dynamik der jeweiligen Medienkonstellation bei. Die gegenwärtige Situation, in der auch innerhalb der Sendeanstalten die Zuschauerinnen und Zuschauer vor allem über ihre »individuellen Wahlmöglichkeiten« perspektiviert werden, unterscheidet sich zwar grundlegend von vergangenen entweder patriarchal-autoritären oder undifferenziert-populistischen Bezugnahmen; dennoch bleibt auch dies ein Modus, der ›die Zuschauer‹ als Werkzeug und Wirkung in die Produktionspraktiken einbindet. Angesichts einer Verzahnung unterschiedlichster Produkte über Stars, ›events‹ etc., angesichts der Orientierung von Praktiken an medial produzierten Differenzen ›finden‹ medienkulturelle Produkte ihr Publikum nur, indem dieses geschaffen wird (Berland 1992, 40f.).

›Rezeption‹ taucht als konkrete und operationalisierbare Größe gerade nicht im ›gelebten Alltag‹, sondern in politischen, juristischen oder ökonomischen

Strategien und Diskursen auf (Allor 1997, 210). Die wissenschaftliche Analyse übernimmt entweder schlicht die dort formulierten Kategorien und Regulierungsrationalitäten oder sie macht aus der ›Rezeption‹ eine geheimnisvolle, vielfältige, der Analyse letztlich immer entgleitende Instanz der ›Tatsächlichkeit‹. John Hartley ist einer der wenigen im Umfeld der Cultural Studies, der daraus die radikale Konsequenz zieht, die Zuschauer nur als eine Fiktion zu untersuchen.

It follows that audiences are not just constructs; they are the invisible fictions that are produced institutionally in order for various institutions to take charge of the mechanisms of their own survival. Audiences may be imagined empirically, theoretically or politically, but in all cases the product is a fiction that serves the need of the imagining construction. There is no ›actual‹ audience that lies beyond its production as a category, which is merely to say that audiences are only ever encountered *per se* as *representations*. (Hartley 1992, 105; Herv. i. O.)

Diese Aussage ist weit mehr als eine Provokation. Sie weist zum einen auf die (schon diskutierten) methodologischen Probleme der Zuschauerforschung hin: In keiner Hinsicht sind Zuschauerinnen und Zuschauer eine plausible Größe der Medienforschung, die empirisch eingegrenzt werden könnte und einen spezifischen Erkenntnisgewinn verspricht. Zum anderen weisen die Ausführungen Hartleys aber auch darauf hin, dass ›die Zuschauer‹ für die Medienwissenschaft nur in Form von Repräsentation zugänglich sind, die keine ›tatsächlichen‹ Zuschauerinnen und Zuschauer ›abbilden‹, sondern operationale Konstrukte, die ihre Realität aus strategischen Praktiken und Diskursen erhalten. Sowohl ›die Rezeption‹ als auch ›die Zuschauer‹ werden innerhalb des medialen Geflechts als spezifische operationale Elemente konstituiert; dabei wird nicht nur die Kopplung bestimmter Praktiken an ein Medium oder an einzelne Sendungen reguliert, sondern die Praktiken werden gerade auch als Knoten- und Durchgangspunkte produktiv gemacht, durch die ökonomische und textuelle Prozesse hindurchgehen, angeregt und differenziert werden. ›Die Rezeption‹ oder ›die Zuschauer‹ gehen selbst als differenzierte Waren und Produktionsmittel in den Kreislauf ein (Quote, Anrufer, Abstimmungen etc.); zugleich bilden sie ein Scharnier (bzw. ein ›Medium‹ oder ein ›Interface‹) zwischen Werbung und Konsumpraktiken, zwischen Nachrichtenmeldung und Internetseite mit ›Zusatzinformationen‹ des Senders oder zwischen zwei Folgen einer Serie.

Die wissenschaftliche Untersuchung der ›Rezeption‹, die glaubt, damit ›tatsächliche‹ Praktiken in den Blick zu nehmen, ist demnach auch aus (wissensschafts-) politischen Gründen zu problematisieren. Gerade *weil* ›Rezeption‹ ein so zentrales Scharnier des medialen Funktionierens bildet, ist es fraglich, ob sie

eine geeignete Kategorie der wissenschaftlichen Forschung sein kann. Die Produktion von Medien, ihre politische und ökonomische Regulierung geht notwendigerweise mit der Konstruktion eines handhabbaren Objekts ›Zuschauer‹ einher. Die Zuschauerinnen und Zuschauer werden – wie Ien Ang es beispielhaft in *Desperately Seeking the Audience* (1991) schildert – zunächst als geheimnisvolles Phänomen ›entdeckt‹, das aber über die allmähliche Anhäufung von Wissen reguliert werden soll. ›Zuschauer‹ ist hier also nicht die eine oder andere Person, sondern das Resultat von Verfahren der Wissensproduktion und darauf aufbauender Strategien. Dies gilt selbstverständlich auch dann, wenn ›das Fernsehen‹ einzelne nicht-professionelle Personen durch Telefonate etc. einbezieht; zumindest in dem Moment des Telefonats (wohl aber weit darüber hinaus) ist die Person Teil des Fernsehens und wirkt an der Produktion mit. ›Zuschauer‹ ist sie in dem Moment, in dem das Fernsehen sie (punktuell) als Gegenüber definiert, Wissen an ihr gewinnt und daraus Schlussfolgerungen zieht.

Die wissenschaftliche Rezeptions- und Zuschauerforschung kann überhaupt nicht grundlegend von diesem Muster abweichen. Jede analytische Operationalisierung von ›Rezeption‹ sowie von ›Zuschauerinnen und Zuschauern‹ ist an der Konstruktion eines regulierbaren Objekts beteiligt: »recent research that begins with the audience as a fixed analytic category works to *produce* audiences as objects of knowledge and intervention« (Allor 1997, 209; Herv. i. O.). Dies scheint zunächst wenig problematisch, wenn man in Rechnung stellt, dass Wissenschaft generell ihre Gegenstände schafft: Bestimmte Leute, die bestimmte Sendungen schauen, werden mit bestimmten Methoden untersucht; in diesem Sinne wird eine spezifische Vorstellung von ›Zuschauer‹ und ›Rezeption‹ konstruiert, die sicher kaum noch jemand mit einem Abbild von Realität gleich setzt. Bei der Erforschung von ›Rezeption‹ handelt es sich aber – und dies macht sowohl methodologisch als auch politisch einen Unterschied – um eine operationale Konstruktion, die einen spezifischen Realitätsgehalt aufweist, der eben keinesfalls nur innerhalb der wissenschaftlichen Disziplin mit ihren hoch spezialisierten Begriffen und Methoden zum Tragen kommt. ›Die Zuschauer‹ sind zwar keine Personen; die Wissensformen und die Strategien, die unter Bezug auf ›die Zuschauer‹ entwickelt werden, zielen aber doch auf sehr konkrete Effekte. Die Politik, die Ökonomie, aber auch die gesamte interdiskursive Konstruktion (und Regulierung) von Zuschauerinnen und Zuschauern partizipiert an der wissenschaftlichen Arbeit.

In der Wissenschaft wie in der Öffentlichkeit dominierte lange Zeit ein »pädagogisches Regime« (Hartley), das auf der angeblichen Notwendigkeit errichtet wurde, die Zuschauerinnen und Zuschauer zu schützen, ihnen zu helfen und

sie zu unterstützen: »The audience is imagined as having childlike qualities and attributes. Television discourse addresses its viewers as children.« (Hartley 1992, 108) Die gegenwärtig dominante Konstruktion eines aktiven und individualisierten Publikums ist demgegenüber kaum weniger ein operationales Konstrukt, das bestimmte Regulierungsweisen nicht nur möglich macht, sondern damit verflochten ist. Gerade für die Cultural Studies lässt sich zeigen, dass die Vorstellung von ›aktiven‹ Zuschauern mit der Hoffnung verbunden ist, zur Emanzipation und zum *empowerment* der Fernsehenden beizutragen.

If, as I am suggesting, the figure of the ›active audience‹ forms part of a specific technologization of the reader-text relation that aims at the transformation of reading, viewing, or listening practices, then the issue is not its descriptive adequacy but its role as part of an apparatus of textual criticism and pedagogy. (Bennett 1997, 148f.)

Wo von ›den Zuschauerinnen und Zuschauern‹ die Rede ist, wird immer auch ein Wissen produziert, das mit dem Anspruch auftritt, die Leute, die fernsehen, für etwas in Dienst nehmen zu können. Daran zeigt sich, dass es keineswegs ausreicht, eine bessere, weniger quantifizierende Forschungsmethode anzuwenden, um so der Objektivierung und Instrumentalisierung zu entgegen. Vielmehr müsste die Vorstellung einer empirisch zugänglichen ›Rezeption‹, die zwar sehr komplex ist, der man sich aber dennoch stückweise annähern kann, zugunsten der Frage aufgegeben werden, welche Funktionen die unterschiedlichen Zuschauerkonstrukte erfüllen:

This would involve an abandonment of the empiricist dream of some day being finally able to assess which approach had finally got the audience ›figured out‹ correctly and focusing instead on the respects in which different ways of figuring audiences or readers – statistically or ethnographically, for example – are connected to, and calculated to produce effects within, quite different regions of practical activity. (Bennett 1997, 148)

Nichts spricht dafür, dass diese Perspektive mit den gegenwärtigen Veränderungen von Fernsehen hinfällig würde. Auch die ›aktiven‹ und die zunehmend ›individualisierten‹ Zuschauer bilden in erster Linie ein operationales Konstrukt, das in Wissenschaft und Politik, in der publizistischen Öffentlichkeit und den Spezialdiskursen der Medienproduktion ebenso reproduziert wird wie in den Alltagspraktiken. Die Definitionen von ›Zuschauerinnen und Zuschauern‹, die Differenzierung unterschiedlicher ›Aneignungen‹, die (industriell) produzierten ›Aneignungen‹ von Fernsehen im Internet, in Videokassetten oder in ›interaktiven‹ Shows prägen die gegenwärtigen medialen Funktionsweisen. Die praktischen Umgangsweisen mit Fernsehen werden durch zahlreiche Mechanismen gestreut – und weil sie gestreut sind, bilden sie differen-

zierte Zugriffspunkte und gehen produktiv in die televisuellen Mechanismen ein. Damit ist nicht gesagt, dass jegliche Nutzung eines Fernsehapparats oder -programms vorgefertigten Schematismen folgt; wo und wie Fernsehen aber immer genutzt werden mag – es bleibt immer eingebunden in die medienkulturelle Zirkulation. Die zunehmende Bedeutung der ›Rezeption‹ sowie der ›Zuschauerinnen und Zuschauer‹ angesichts der Digitalisierung sowie der gleichzeitigen Ausdifferenzierung und Vervielfältigung von Medienkonstellationen und Kommunikationsstrukturen ist folglich nicht in einem Reich des Sozialen zu verorten, auf das sich die Medienforschung nun zunehmend richten müsste, um Medien überhaupt noch erklären zu können. Die Vervielfältigung und Heterogenisierung der Medien ist als eine Verschiebung und sicher auch als eine Vervielfältigung der Konstruktionen von ›Rezeption‹ zu betrachten. Eine abgrenzbare Praxis der ›Aneignung‹ und die spezifische Figur des ›Zuschauers‹ lassen sich aber weiterhin nur innerhalb der Medien, nicht aber als vorgängiges Gegenüber von Medien, identifizieren und erforschen. Entsprechend lassen sich – trotz einer möglicherweise zunehmenden Variabilität und ›Offenheit‹ medialer Mechanismen für unterschiedliche Kopplungsprozesse – weiterhin anhand der Diskursivierungen, Inszenierungsformen, technischen und programmlichen Oberflächen des Fernsehens Aussagen über seine Macht- und Subjekteffekte treffen, die meines Erachtens ›konkreter‹ (und wohl auch präziser) sind als alles Wissen über seine ›tatsächliche Aneignung‹.

KAPITEL 2

DISPOSITIV – DISKURS – SELBSTTECHNOLOGIE: MEDIENTHEORIE MIT FOUCAULT

Die Set-Top-Boxen des Digitalen Fernsehens, seine zunehmend differenzier-ten Zahlungsmodalitäten, die vervielfältigten Programmangebote und unter-schiedlichen Angebotsformen bilden immer neue Schnittflächen für die Kopp- lung von Praktiken und Diskursen an die komplexe Maschinerie des Fernse- hens. ›Das Neue‹ des gegenwärtigen Fernsehens resultiert aus einer Verände- rung der gesamten Anordnung des Mediums, aus einer Modifikation der Rela- tionen zwischen Apparaten, Programmen, Praktiken und Diskursen. Es ist we- nig plausibel, dass dies zu einer ›Befreiung‹ der Zuschauerinnen und Zuscha- uer führt; ihre Einbindung in die Mechanismen des Mediums wird zwar flexi- bilisiert, zugleich aber intensiviert. Im Folgenden soll deshalb diskutiert wer- den, inwiefern die (anhaltende) Modulation des Verhältnisses der Subjekte zu den (anderen) Teilelementen von Fernsehen eine Stütze für dessen Machtef- fekte bildet.

Zentraler Bezugspunkt ist dabei der Begriff des Dispositivs, der sich in der Me- dienwissenschaft etabliert hat, um Medien als komplexe und heterogene Kon- stellationen zu beschreiben, die nicht nur durch ein Gefüge an apparativen und programmlichen Elementen, sondern zugleich durch ein bestimmtes Verhält- nis der Subjekte zu diesen Elementen gekennzeichnet sind. Daran anknüpfend kann ein Modell formuliert werden, das die Heterogenität und Flexibilität des ›neuen‹ Fernsehens als produktive Machtmechanismen erfasst. Eine genauere Diskussion medienwissenschaftlicher Dispositivbegriffe zeigt allerdings auch, dass die apparativen und technischen Elemente der Medien – entgegen der Stoßrichtung des Begriffs – alleine durch ihre Stabilität und ihre untersagende und einschränkende Wirkung gekennzeichnet werden. Insofern wird zunächst die Auseinandersetzung mit der Dominanz und offenkundigen Attraktivität repressiver Machtmodelle in der Medienwissenschaft fortgeführt.

Einleitend werde ich unter Bezug auf die Arbeiten von Michel Foucault eine abstrakte Skizzierung des Dispositivbegriffs vornehmen. Auch wenn Foucault keineswegs der durchgängige und einzige Bezugspunkt der medienwissen- schaftlichen Dispositivanalysen ist, soll damit verdeutlicht werden, welchem Theoriekontext der Begriff zuzuordnen ist und worin seine Attraktivität für

die medienwissenschaftlichen Applikationen besteht. Anschließend diskutiere ich film- und fernsehwissenschaftliche Modelle, die sich explizit auf den Begriff des Dispositivs beziehen oder eine analoge Problematik entfalten. Hierbei wird es vor allem darum gehen, die spezifische Akzentuierung zu rekonstruieren, die der Dispositivbegriff in der Medienwissenschaft erhält und die zu der oben angedeuteten Problematik einer Gleichsetzung von Medien mit starren Anordnungen führt. Den Ausgangspunkt bilden filmtheoretische Diskussionen der 70er Jahre. Unzufrieden mit den strukturalistischen Analysen einzelner Filme, die in der Wissenschaft dominierten, wollte man das Medium weiter fassen: Nicht mehr der *Film*, sondern das *Kino* mit seiner Technik, seinen Zuschauern, seinen Produktionsformen sollte in den Blick genommen werden (Johnston 1985, 242). Parallel zu dieser Ausweitung wollte man aber auch *die* gesellschaftliche Funktion *des* Mediums – und nicht nur einzelner Filme – diskutieren und somit einen spezifischen Funktionsmechanismus des Kinos ergründen.

In diesem Kontext bündeln sich medienwissenschaftliche Problematiken, die auch in anderen Ansätzen und im Kontext anderer Begriffe von Bedeutung sind. Dies betrifft insbesondere den Stellenwert der technischen Materialität von Medien, die Formierung von Wahrnehmung durch die Einbindung der Subjekte in die Apparatur sowie die Machteffekte historisch spezifischer medialer Konstellationen. Meine These ist dabei folgende: Ansätze, die Medien als Anordnungen/Dispositive verstehen, erklären die subjektive und gesellschaftliche Wirksamkeit von Einzelmedien in der Regel damit, dass diese durch ihre materielle Anordnung nicht nur den symbolischen Prozessen (›innerhalb‹ des Mediums), sondern auch der Wahrnehmung und ›Nutzung‹ des Mediums eindeutige Vorgaben machen. In dieser Argumentation wird den Medien eine Eindeutigkeit verliehen, die sich direkt aus der materiellen Anordnung ableitet. Zugleich werden so die repressiven Funktionen der Medien betont: Ihre Macht bestünde demnach in erster Linie darin, Vorgaben zu machen, Einschränkungen vorzunehmen und die ›Nutzenden‹ reibungslos einzupassen. Es ist diese Verkopplung von materieller Eindeutigkeit mit untersagender Wirkung, die es diesen Ansätzen so schwer macht, auch für mediale Konstellationen, deren materiellen Anordnungen systematisch uneindeutig sind, Macht- und Subjekteffekte zu analysieren. Folglich muss der Begriff des Dispositivs selbst modifiziert werden, um ihn für eine Analyse des heterogenen Fernsehens brauchbar zu machen.

Deshalb werde ich abschließend unter Bezug auf Foucault für eine Re-Akzentuierung des Dispositivbegriffs plädieren. In einer schlagwortartigen Vorwegnahme besteht diese Umorientierung in einer Ergänzung der (bislang domi-

nierenden) Analogie zwischen Mediendispositiven und dem architektonischen Modell des Panoptikums durch eine Analogie zwischen Mediendispositiven und Sexualitätsdiskurs; für die Medienforschung könnte dies methodisch zu einer stärkeren Berücksichtigung der diskursiven Streuung eines Mediums jenseits von Apparat und Programm (die hier stellvertretend für diverse textuelle, institutionelle u.a. Evidenzen des Fernsehen stehen) führen; theoretisch impliziert dies eine Umorientierung von dem Modell eines Sichtbarkeitsregimes zu dem einer Regierungs- und Selbsttechnologie. Das Ziel besteht allerdings keinesfalls darin, ein allgemeingültiges Modell der Medienforschung zu entwerfen, sondern lediglich darin, einige Argumentationsfiguren zu hinterfragen, die weit über den Dispositivbegriff hinaus in der Medienforschung gängig sind. Mithilfe einer möglicherweise etwas gewaltsamen Analogiebildung hoffe ich, andere Perspektiven zur Diskussion stellen zu können. In einer Fortführung des vorangegangenen Exkurses geht es außerdem darum, komplementär zur ›Rezeption‹ auch die apparativen und technischen Aspekte als ›Orte‹ und ›Quellen‹ von medialer Macht zu dezentrieren.

Das Dispositiv: Heterogenität, Materialität, Rationalitäten

›Dispositiv‹ ist in den Medienwissenschaften mittlerweile ein geläufiges Konzept; den zentralen Bezugspunkt für eine Ausarbeitung des Konzepts stellen aber weniger medientheoretische Texte (etwa die filmwissenschaftliche Dispositivtheorie der 1970er Jahre, s.u.), als vielmehr die historischen und machttheoretischen Arbeiten von Michel Foucault dar. Dort wird es vor allem eingesetzt, um Gesellschaft oder Kultur als Konstellationen zu analysieren, die durch ein komplexes Zusammenspiel heterogener Elemente historisch spezifische Verknüpfungen von Wissen und Macht hervorbringen. Wissenschaftshistorisch kann der Dispositivbegriff im Kontext vielfältiger Versuche verortet werden, eine Alternative zu linearen und (mono-) kausalen Erklärungsmodellen zu entwerfen. Historische ›Entwicklungen‹, aber auch die je gegenwärtige Reproduktion von Kultur und Gesellschaft werden nicht mehr unter Bezug auf zentrale, methodisch im Voraus definierte Instanzen (den Staat, die Produktionsverhältnisse etc.) analysiert. Sowohl die relative Stabilität von Gesellschaften und Kulturen als auch ihre historischen Veränderungen werden stattdessen auf das Zusammenwirken einer Vielfalt von sehr unterschiedlichen Mechanismen und Dynamiken zurückgeführt, die selbst erst im historischen Prozess entstehen. Das Konzept des Dispositivs knüpft damit an die Überlegung an,

dass es Strukturen und Effekte gibt, die weder auf einen eindeutigen Ursprung noch auf explizite Intentionen zurückgeführt werden können.

In diesem Sinne zielt die Frage ›Was ist ein Dispositiv?‹ (Deleuze 1991) nicht auf die Klassifizierung von Gegenständen (›Ist dies ein Dispositiv oder nicht?‹), sondern auf die Kennzeichnung einer analytischen und theoretischen Perspektive, die auf eine Vielzahl von (möglicherweise sehr unterschiedlichen) Gegenstandsbereichen – darunter auch Medien – angewendet werden kann.

Das Dispositiv ist ein Konstrukt oder ein Denk- und Beschreibungsansatz gerade medialer Phänomene, in dem materielle Gegebenheiten und Beschaffenheiten apparativer, technischer Objekte mit physiologischen, psychologischen, epistemologischen und soziologischen Strukturen verschränkbar gemacht werden. (Engell 2001, 41)

Die zentrale Stoßrichtung des Konzepts liegt folglich zunächst in der Zusammenführung heterogener Mechanismen, wobei insbesondere die Einbindung von menschlichen Wahrnehmungen, Körpern und Praktiken und somit die Macht- und Subjekteffekte dieser heterogenen Mechanismen in den Blick geraten. Für die Medienwissenschaft ergeben sich vielfältige und zum Teil auch sehr unterschiedliche Anschlüsse an diesen »Denk- und Beschreibungsansatz«. So können beispielsweise einzelne Medien als Konstellationen aus heterogenen Elementen und somit selbst *als* Dispositive verstanden werden – der Film und das Fernsehen gelten dann als je spezifische Dispositive. Dies führt zu einer Betonung der Differenzen zwischen unterschiedlichen Medien sowie zu einer Aufwertung von Medien als Instanzen spezifischer Machteffekte. Ebenso gut können Medien aber auch als Teilelemente von sehr viel umfassenderen Dispositiven aufgefasst werden (etwa Fernsehen als Teil eines auch andere Institutionen und Praktiken umfassenden ›Überwachungsdispositivs‹); indem dabei vor allem die Überschneidungen zwischen Medien und anderen kulturellen oder gesellschaftlichen Mechanismen im Mittelpunkt stehen, werden der Stellenwert und die Spezifik einzelner Medien eher relativiert. Das Konzept des Dispositivs besitzt für die Medienwissenschaft also auch deshalb eine enorme Attraktivität, weil es auf der einen Seite eine neue Perspektive auf den Gegenstandsbereich erlaubt (oder sogar erzwingt), weil es aber auf der anderen Seite so offen und flexibel ist, dass es für eine Vielzahl unterschiedlicher Fragestellungen produktiv gemacht werden kann. Gerade deshalb bietet es sich auch an, die medienwissenschaftlichen Applikationen des Dispositiv-Konzepts auf die je explizite oder implizite Modellierung medialer Machteffekte zu untersuchen. Wenn ich im Folgenden zunächst eine knappe Skizze des Dispositiv-Konzepts bei Foucault voranstelle, so zielt das nicht darauf, den im Anschluss diskutierten medienwissenschaftlichen Ansätze eine ›richtige‹ oder ›falsche‹ Fou-

cault-Lektüre zu bescheinigen; dies umso weniger als einige der Modelle unabhängig von Foucault, zum Teil auch schon vor Foucaults Dispositivbegriff formuliert wurden. Ich möchte damit einen Bezugspunkt schaffen, der die spezifischen Eigenheiten medienwissenschaftlicher Dispositiv-Konzepte im Vergleich deutlicher werden lässt. Insofern allerdings das foucaultsche Modell explizit mit einem nicht-repressiven Machtbegriff einhergeht, wird sich im Vergleich auch die Frage stellen, inwiefern und warum die medienwissenschaftlichen Konzepte in der Regel einem repressiven Machtbegriff verhaftet bleiben.

Das Dispositiv der ›Disziplin‹

Für das 19. Jahrhundert identifiziert Foucault in seiner Studie *Überwachen und Strafen* eine Fülle an Verfahrensweisen und Einrichtungen, die auf eine Individualisierung und Disziplinierung der Körper zielen.◀41 Menschen werden in Fabriken, Schulen oder Krankenhäusern durch institutionelle und architektonische Vorrichtungen so voneinander getrennt, dass sie individuell beobachtet werden können. Ihre Verhaltensweisen werden gegliedert und klassifiziert. Dies geht mit der Herausbildung eines human- und sozialwissenschaftlichen Vokabulars einher, das dieses Verhalten kontinuierlich deutet und erklärt. Auch wenn derartige Mechanismen nicht intentional vom Staat oder einer anderen zentralen Instanz eingesetzt werden, sind sie Teil einer politischen und ökonomischen Rationalität, die auf eine Steigerung von Leistung und Effizienz zielt.◀42 Sie haben somit den Status von Machttechnologien, die allerdings nicht nur repressiv, sondern auch produktiv wirken: Die Mechanismen sind weniger dadurch zu kennzeichnen, dass sie Fähigkeiten und Eigenschaften unterdrücken, als dadurch, dass sie sowohl die Produktivität steigern als auch neue Objekte (z.B. die ›Seele‹ oder den ›Charakter‹) hervorbringen, die als Zugriffspunkte regulierender Strategien dienen. Macht ist hier untrennbar mit Erkenntnisprozessen gekoppelt, insoweit sich beispielsweise Einsichten von Medizin und Psychologie der spezifischen individualisierten Beobachtungssituation verdanken, in der sie zugleich effektiv angewendet werden können. Beispielhaft zeigt Foucault dies an einer Veränderung der Strafprozeduren, die Ende des 18. Jahrhunderts einsetzt. An die Stelle einer Vernichtung der Körper in der Marter tritt eine differenzierte Form der Gefängnisstrafe. Die Bestrafung zielt jetzt auf eine Wiederherstellung eines (gesellschaftlich und ökonomisch) funktionsfähigen Individuums. Um dies zu erreichen wird der Delinquent in einer Einzelzelle isoliert und unter ständige Beobachtung gestellt. Zum einen findet dabei eine Verdatung statt, die aus jedem Delinquenten einen Einzelfall macht: Welche Charaktereigenschaften besitzt er? Was waren die Gründe für das Verbrechen? Welche Entwicklungsaussichten hat er? etc.

Die Bestrafung zielt auf eine »Änderung des Verhaltens – an Körper und Seele – durch die präzise Anwendung administrativer Techniken von Wissen und Macht« (Dreyfus/Rabinow 1994, 183). Zum anderen wird der Delinquent auf sich selbst zurück verwiesen, damit er nicht nur als Individuum beobachtet werden, sondern auch sich selbst als Individuum wahrnehmen kann. Die Konstellation zielt auf eine Internalisierung der Kontrollmechanismen und macht somit aus Individuen – die als solche ein operationales Instrument innerhalb der Funktionsmechanismen sind – Subjekte.

Vor allem zwei Faktoren sind entscheidend dafür, dass diese disziplinierenden Verfahren als *Dispositiv* verstanden werden können. Zum einen sind es keine schlichten Neuerungen im System der Justiz. Die Veränderung geht einher (und wird möglich) durch Veränderungen in Medizin und Psychologie, durch ökonomische und politische Transformationen. Genauso wenig sind diese Verfahren der Disziplinierung einfache ›Folgewirkungen‹ oder ›Instrumente‹ politischer Entscheidungen oder ökonomischer Kalküle; sie sind weder ›Ausdruck‹ noch ›Indiz‹ anderer gesellschaftlicher Prozesse. Sie resultieren erst aus dem historisch spezifischen Zusammenspiel vielfältiger Entwicklungen und bilden dementsprechend einen Mechanismus eigener Realität, der relativ unabhängig von der staatlichen Macht Effekte produziert. »Die Disziplin besitzt eine *technologische Materialität* und Eigenart, die es unmöglich macht, sie von ökonomischen oder gesellschaftlichen Faktoren ›abzuleiten‹.« (Lemke 1997, 75; Herv. M.S.).

Zum anderen ist die Disziplin kein gesellschaftlich abgrenzbarer Bereich, sondern eine Verfahrensweise, die in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen (und mit verschiedenen Zielsetzungen) zum Einsatz kommt.

Die ›Disziplin‹ kann weder mit einer Institution noch mit einem Apparat identifiziert werden. Sie ist ein Typ von Macht; eine Modalität der Ausübung von Gewalt; ein Komplex von Instrumenten, Techniken, Prozeduren, Einsatzebenen, Zielscheiben; sie ist eine ›Physik‹ oder eine ›Anatomie‹ der Macht, eine Technologie. (Foucault 1977, 276f.)

Es ist gerade die Streuung dieser Verfahren, die eine komplexe gesellschaftliche Transformation bewirkt, indem ein spezifisches Verhältnis von Macht, Wissen und Individualität produktiv gemacht wird, das sich von vorangegangenen Formen gesellschaftlicher Regulierung grundlegend unterscheidet. Quer zu gesellschaftlichen Teilbereichen werden damit historisch spezifische Macht- und Subjekteffekte etabliert. So kann beispielsweise Individualität (zumindest eine moderne Form von Individualität) als ein Resultat dieser Verbreitung von disziplinierenden Verfahren betrachtet werden. »Das moderne, objektivierte, analysierte und fixierte Individuum ist eine historische Leistung. Es gibt keine

universale Person, auf die die Macht ihre Wirkungen, ihr Wissen und ihre Untersuchungen ausübt.« (Dreyfus/Rabinow 1994, 190)

Theoretische Konturen des Dispositivbegriffs

Ausgehend von dem historischen Beispiel der Disziplin möchte ich einige theoretische Implikationen des foucaultschen Dispositivbegriffs umreißen. Dies soll dann den Ausgangspunkt für eine Diskussion der unterschiedlichen medizinwissenschaftlichen Applikationen des Begriffs bilden: Dispositive bilden ein Ensemble nicht-notwendiger Relationen zwischen einer Vielfalt an heterogenen Elementen; diese Relationen bilden zumindest vorübergehend eine produktive Konstellation, die im Zusammenspiel ihrer Teilelemente spezifische Macht-, Wissens- und Subjekteffekte hervorbringt; die Konstellation bringt bestimmte Gegenstände sowie eine immanente ›Rationalität‹ hervor, die eine Reihe von Zielsetzungen sowie den strategischen Einsatz unterschiedlicher Verfahren ermöglicht.

HETEROGENES ENSEMBLE: Foucault beschreibt das Dispositiv als ein »Netz, das zwischen [...] Elementen geknüpft werden kann« (Foucault 1978, 120). Dies impliziert eine theoretische und analytische Umorientierung von Einzelelementen auf ihre Relationen: Nicht die Gestalt, Funktion oder der Gehalt von Einzelelementen gibt demnach Aufschluss über bestimmte Wirkungsweisen. Stattdessen sind die Anordnung und die Beziehungen, die die Elemente in ein differenzielles Verhältnis zueinander setzen, entscheidend für die Effekte des Dispositivs. Das Geflecht oder Netz selbst ist weder eine evidente Einheit noch eine ideale Form, in der die Elemente ihren Platz finden, sondern ergibt sich aus dem Zusammenwirken disparater und gestreuter Mechanismen. Foucault betont explizit die Heterogenität der beteiligten Elemente, wenn er das Dispositiv als ein »entschieden heterogenes Ensemble« kennzeichnet, »das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze [...] umfaßt« (Foucault 1978, 120).

MATERIALITÄT: Während die Akzentuierung des relationalen und heterogenen Charakters von Dispositiven auf eine (zumindest methodologische) De-Naturalisierung von Gegenständen zielt, wird zugleich die Materialität der Konstellation betont. Einerseits sind Objekte für das Dispositiv nicht unmittelbar im Sinne ihrer materiellen Gegenständlichkeit bedeutsam. Erst im Gefüge einer relationalen Konstellation verdichten sich effektive Gegenstände – Gegenstände also, die (wie etwa die ›Seele‹) weniger durch ihre evidenten Konturen als durch ihre Funktionen Realität erhalten. Das Dispositiv kann vor diesem Hin-

tergrund als ein analytisches ›Konstrukt‹ betrachtet werden. Andererseits sind weder die Dispositive noch die von ihnen konstituierten Gegenstände und Mechanismen bloße ›Hirngespinnste‹. Ihre Wirksamkeit kommt sowohl in der Ordnung von Praktiken, Diskursen, Institutionen als auch im Verhalten, Denken und Wissen der Individuen nachdrücklich zur Geltung. Materialität wird hier also – wie generell die ›Einheit‹ des Dispositivs – in erster Linie durch die Effekte definiert. In gewissem Sinne wird damit der Begriff der Materialität selbst denaturalisiert: Er lässt sich nicht mehr auf das scheinbar evidente, anfassbare und gegenständliche Material beschränken; zumindest wird infrage gestellt, ob ein eindeutiger Unterschied zwischen der Materialität von Dingen und der Materialität von Prozessen, Strukturen etc. zu machen ist.

PRODUKTIVITÄT / MACHT / SUBJEKTIVITÄT: Das Dispositiv ist eine »Verfügungsstruktur von Institutionen, Praktiken und Diskursen« (Laugstien 1995, 757), die Wissensformen, Machtrelationen und Subjektivitäten konstituiert und reguliert. Die Mechanismen des Dispositivs (die »Institutionen, Praktiken und Diskurse«) gliedern und klassifizieren Räume und Bewegungen, Bedeutungen und Objekte; dabei erstellen sie Machtbeziehungen zwischen den Elementen, d.h. Beziehungen potenzieller Einwirkungen. Die Produktivität dieser »Verfügungsstruktur« besteht zum einen darin, dass sie spezifische (›neue‹) Gegenstände und Subjektivitäten hervorbringt; zum anderen darin, dass sie Gegenstände und Subjektivitäten handhabbar macht und sie zur Regulierung unterschiedlicher Problemfelder einsetzt. Machtverhältnisse (im Sinne von Beziehungsformen, die Einwirkungen ermöglichen und strukturieren) sind sowohl eine Voraussetzung dafür, dass bestimmte Gegenstände eine Evidenz erhalten, als auch ein Resultat der spezifischen Funktionen dieser Gegenstände. Die Machteffekte gehen dem Dispositiv dementsprechend weder voraus noch können sie unabhängig davon existieren. Sie bilden sich mit und in der Verteilung der Elemente durch ein »wechselseitiges Produktionsverhältnis« (Foucault 1978, 134) und sind ebenso gestreut und differenziert wie diese. Auch die Subjekte (bzw. die Körper, die Verhaltens- und Denkweisen) sind ein Teil dieser »Verfügungsstruktur«. Diskurse und Praktiken werden so strukturiert, dass sie einen Zugriffspunkt für Regulierungsstrategien bilden; zugleich werden damit auch Handlungen, Wahrnehmungen und Aussagen der Subjekte ermöglicht und mit Plausibilität versehen. Subjektivierung ist gleichermaßen Einordnung wie Ermächtigung, weil die Individuen die Macht erhalten, etwas zu tun, bestimmte Strategien zu verfolgen, bestimmte Gegenstände und sich selbst zu ›manipulieren‹. Wie andere Teilelemente des Dispositivs auch sind die Subjekte gleichermaßen Werkzeuge wie Wirkungen der Anordnung. Ihre Praktiken und Diskurse tragen einerseits mit ihren Regelhaftigkeiten zur spezifischen

Gliederung und Perspektivierung von Dingen bei. Andererseits erhalten diese selbst durch die Institutionen, Sprachregelungen und Verhaltensmuster Struktur und Sinn.

RATIONALITÄTEN UND STRATEGIEN: Ein Dispositiv ist kein Instrument, das von einer externen Instanz genutzt werden könnte, um bestimmte Ziele zu verfolgen. Die Diskurse, Praktiken, Institutionen etc. bilden ein Dispositiv, indem sie eine gemeinsame Rationalität ausbilden. Dies umfasst u.a. die Formulierung von Problemen und Zielsetzungen sowie die Auseinandersetzung um unterschiedliche Strategien zur Erreichung dieser Zielsetzungen. »Um sagen zu können: dies ist ein Dispositiv, suche ich danach, welches die Elemente gewesen sind, die in eine Rationalität, eine gegebene Übereinkunft eingegangen sind [...]« (Foucault 1978, 124). Eine solche Vorstellung von Rationalität unterscheidet sich grundlegend vom Modell einer allgemeinen, transhistorischen ›Vernunft‹ und geht stattdessen davon aus, dass historisch spezifische Rationalitäten existieren. Rationalität heißt hier also vor allem, dass es innerhalb eines Dispositivs – quer zu unterschiedlichen Praxisbereichen – Sinn macht, bestimmte Ziele zu formulieren, weil eine Reihe unterschiedlicher Werkzeuge zur Verfügung stehen, mit denen diese Ziele – rational – verfolgt werden können. »Ich halte das Wort ›Rationalisierung‹ für gefährlich. Wir sollten spezifische Rationalitäten untersuchen, statt ständig vom Fortschreiten der Rationalisierung im allgemeinen zu reden.« (Foucault 1994a, 245) Insofern unterschiedliche Zielsetzungen und widersprüchliche Ansätze zur effizienten Erfüllung dieser Zielsetzungen konkurrieren, ist das Dispositiv keine starre und eindeutige Anordnung. Die Mechanismen und das Geflecht ihrer Beziehungen haben eine »vorwiegend strategische Funktion« (Foucault 1978, 120). Sie exekutieren nicht starr ein einmal etabliertes Programm, sondern bearbeiten ein Problem durch fortlaufende Adaptionen und Modifikationen. »Eben das ist das Dispositiv: Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt werden.« (ebd., 123) Foucault weist darauf hin, dass sich ein Dispositiv zwar als ›Antwort‹ auf historische Problemlagen einstellt, dabei aber auch überraschende Effekte ausbildet, die eine Re-Adjustierung verlangen und zugleich neue Strategien veranlassen können. Er bezeichnet dies als »strategische Wiederauffüllung« (ebd., 121f.).

Wahlverwandtschaften: Dispositivbegriff und Medienanalyse

Diese Konturen des Dispositiv-Konzepts sollen nun genutzt werden, um seine Anziehungskraft, aber auch seine Produktivität für medienwissenschaftliche Fragestellungen zu beschreiben sowie die spezifischen Akzentuierungen medienwissenschaftlicher Dispositiv-Konzepte herauszuarbeiten.

Die Attraktivität des Konzepts besteht zunächst auch darin, dass es flexibel für unterschiedlich dimensionierte Gegenstandsbereiche eingesetzt werden kann und somit ganz unterschiedliche Perspektivierungen von Medien stützt. Deleuze differenziert zwei Typen von Dispositiven unter Bezug auf ihre unterschiedliche Ausdehnung und Reichweite: »[...] in der einen Richtung bestanden sie [die Dispositive bei Foucault; M.S.] aus einer diffusen, heterogenen Mannigfaltigkeit, aus Mikro-Dispositiven. In einer anderen Richtung verwiesen sie auf ein Diagramm, auf eine Art abstrakte Maschine, die dem ganzen gesellschaftlichen Feld immanent ist [...].« (Deleuze 1996, 15) ◀43

Die *abstrakten Maschinen* – Foucault verwendet den Begriff »Gesamtdispositive« (Foucault 1983, 116) – sind Anordnungen, die nahezu alle Praktiken und Diskurse einer Kultur oder Gesellschaft durchdringen. Sie können als epochale Konstellationen verstanden werden, deren je unterschiedliche Macht- und Subjekteffekte eine spezifische historische Situation von anderen unterscheiden. Die historische Genese eines solchen Dispositivs ist an die spezifische Bündelung von Problemlagen und Bruchstellen gebunden, an »einen strategischen Imperativ, der die Matrix für ein Dispositiv abgab« (Foucault 1978, 120). Disparate ökonomisch, politisch oder auch moralisch definierte ›Defizite‹ werden dann durch eine Reihe von Strategien bearbeitet, die eine einheitliche Rationalität und somit eine gleichermaßen subjektkonstitutive wie kollektiv geteilte Sinnhaftigkeit über die gesellschaftlichen Teilbereiche hinweg etablieren. Der Begriff des Dispositivs kann in einer solchen Perspektive die Begriffe von Kultur oder Gesellschaft zumindest teilweise ersetzen.

In der Medienforschung kann daraus die Konsequenz gezogen werden, Medien als einen Mechanismus innerhalb von Gesamtdispositiven (die selbst etwas ganz anderes sind als Medien) zu betrachten. Die institutionellen, technischen oder programmlichen Strukturen des Fernsehens figurieren dann beispielsweise als strategische Teilelemente, deren Rationalität dem Gesamtdispositiv geschuldet ist und die folglich erst im Zusammenspiel mit anderen Mechanismen – sei es mit der Wohnarchitektur, mit dem Telefon oder mit Formen gesellschaftlicher Mobilität – effektiv werden. Weniger die spezifische Komple-

xität und die eigenständigen Machteffekte eines Mediums stehen zur Diskussion, als die Frage, inwiefern dieses Medium Regelmäßigkeiten, Macht- und Subjekteffekte stützt, die sich auch in anderen Institutionen und Praxisbereichen auffinden lassen. Das Medium ist ein Ort, in dem sich die Streuung von umfassenderen Mechanismen bemerkbar macht, – ein Rädchen im ›Räderwerk der Macht‹ (s.u.).

Eine solche Vorgehensweise findet sich auch in Arbeiten, die nicht explizit mit dem Dispositivbegriff arbeiten. Raymond Williams sieht beispielsweise die Rundfunktechnologie (Radio/Fernsehen) als ›Antwort‹ in einer sozialen Situation, in der die Spannung zwischen den Mobilitätsanforderungen einerseits und der Aufrechterhaltung privater Intimität andererseits zu einem Problem wird. Im Zusammenspiel mit anderen Medien (etwa dem Telefon), neuen Strukturen von Ausbildungssystemen, veränderten symbolischen Inszenierungen von Privatheit etc. trägt der Rundfunk somit zu einer Konstellation mobiler Privatheit (»*mobile privatization*«) bei, die die gesellschaftliche Reproduktion durch eine differenzierte Vermittlung von Intimität und Mobilität absichert (Williams 1990[1975], 26).

Bezeichnenderweise wird diese Argumentation später in Untersuchungen aufgegriffen und erweitert, die sich ganz explizit auf foucaultsche Terminologie beziehen. Margarete Morse betrachtet im Anschluss an Williams und Foucault die Ausbreitung von Massenkonsum, Automobilität und Fernsehen als Umformung eines historisch spezifischen Kontrolldispositivs:

What the institutions of mobile privatization then represent are a means of social integration and control which can dispense with the need for any ›central‹ or panoptical position of surveillance, visible display of force, or school of discipline, because they are fully congruent with the values of individualism and hedonistic pleasure, as well as desires for social recognition and dreams of community. (Morse 1998, 117)

Eine solche Rückbindung von Einzelmedien in umfassendere abstrakte Maschinen/Gesamtdispositive zielt auf eine radikale Kontextualisierung; sie zeigt, wie ein Medium (bzw. sein Funktionieren und seine Effektivität) Existenzbedingungen in anderen Mechanismen hat und richtet sich somit gegen die Vorstellung von spezifischen und immanenten Funktionsweisen einzelner Medien.

Mikro-Dispositive sind im Unterschied zu abstrakten Maschinen weniger umfassende Mechanismen, die die Ordnung von Praktiken und Diskursen, aber auch Macht- und Subjekteffekten in spezialisierten gesellschaftlichen Teilbereichen regulieren und ›rationalisieren‹. Sie sind zwar ebenfalls »Ensemble he-

terogener Elemente«; ihre Werkzeuge und Wirkungen kommen aber nur in bestimmten Milieus zur Geltung, für die sie spezifische Leistungen erbringen. Medizinische Untersuchungsapparate können demnach ebenso als Mikro-Dispositive bezeichnet werden wie bürokratische Verfahren oder die Inszenierungsformen von Museen und öffentlichen Spektakeln: Sie alle bringen ein spezifisches Wissen hervor, indem sie Subjekte und Objekte in machtvoll Beziehungen einfügen und sie dabei zugleich auf spezifische Weise konstituieren. Trotz ihrer beschränkten Wirksamkeit können die Mikro-Dispositive die Strategien und Rationalitäten der gesamtgesellschaftlichen Reproduktion (bzw. der abstrakten Maschinen) stützen und in anderen gesellschaftlichen Teilbereichen aufgegriffen werden. Jürgen Link spricht deshalb auch von »Hilfsdispositiven« (1997, 328); sein Beispiel sind mathematische und statistische Verfahren, die zwar nicht »an sich« eine bestimmte gesellschaftsübergreifende Subjektivität prägen, aber die Wissensproduktion in verschiedenen Teilbereichen – von der Gesundheitspolitik über die Wahlprognosen bis zur quantifizierten Mediennutzung – strukturieren und so spezifische Funktionen für das umfassendere (Gesamt-) Dispositiv des Normalismus (und die normalistischen Subjektivitäten) übernehmen.

Mikro-Dispositive können somit gleichermaßen Teilmechanismen eines Mediums sein, wie auch über verschiedene Medien (und andere Mechanismen oder Institutionen) hinweg funktionieren. Das Fernsehen bedient sich beispielsweise (zumindest in einzelnen Sendungen) sowohl statistischer Verfahren als auch medizinischer Visualisierungstechniken – und somit unterschiedlicher Mikro-Dispositive. Darüber hinaus lassen sich Hilfsdispositive »identifizieren«, die zwar spezifisch für »die Medien« sind, aber dennoch die Grenzen des Einzelmediums auflösen, insofern sie quer zur Einteilung unterschiedlicher Medien und Institutionen operieren. So könnte beispielsweise Journalismus als ein Dispositiv verstanden werden, wenn gezeigt werden soll, dass dieser eine geregelte Praxis ist, die durch eine Vielzahl an Mechanismen (zu denen etwa zeitliche Rhythmen, die Ausbildung, die technischen Apparate, das journalistische Selbstverhältnis u.a. zu zählen wären) systematisch bestimmte Macht- und Wissensformen produziert (zu Public Relations als Dispositiv vgl. Dorer/Marschik 1993).

Ergänzend zur Verortung von Einzelmedien im Geflecht der abstrakten Maschinen könnte eine Dispositivanalyse folglich rekonstruieren, über welchen Mikro-Dispositiven sich Medien errichten. Welche Dispositive gehen in die Medien ein und werden von diesen produktiv gemacht? Fernsehen ist auch in dieser Perspektive keine selbstverständliche Einheit, sondern ein Konglomerat von narrativen, journalistischen, visuellen, statistischen u.v.a. (Hilfs-) Dispositi-

ven, die vom Medium – zumindest in einzelnen Genres oder Formaten – reproduziert, gestreut und gestützt werden und diesem dadurch eine Vielzahl an Effektivitäten verleihen.

Die unterschiedlich dimensionierten Dispositiv-Konzepte schließen sich dabei keineswegs gegenseitig aus. Ein Beispiel für einen fließenden Übergang ist etwa Siegfried Zielinskis Studie *Audiovisionen*, die die Entwicklung der Medien seit Mitte des 19. Jahrhunderts nachvollzieht. Das gesamte Feld der audiovisuellen Medien bezeichnet er als »Spezialdiskurs«, insofern sich dieses als »immer stärker normierter institutionalisierter Ausdrucks- und Handlungsbereich etabliert« (Zielinski 1989, 13). Die Medien sind somit nur ein Teilelement einer umfassenderen »kulturindustrielle[n] Modellierung und Unterwerfung der Subjekte«, die etwa auch die Produktionsverhältnisse oder die Konsumformen umfasst. Insofern auf dieser Ebene spezifische Subjekteffekte zu diagnostizieren sind, hat das »Kulturindustrielle [...] (im Foucaultschen Sinne) auch *dispositiven* Charakter« (ebd.; Herv. M.S.). In der historischen Abfolge unterscheidet Zielinski »vier dispositive Anordnungen«, in denen sich jeweils spezifisch »das Audiovisuelle mit anderen Spezialdiskursen und gesellschaftlichen Teilpraxen« überschneidet (ebd., 14). Insofern hier angenommen wird, dass diese »besonderen Konstellationen« jeweils die Kultur prägen, haben sie tendenziell den Status von Gesamtdispositiven:

Sie als historisch unterscheidbare Dispositive zu begreifen, heißt vor allem, die jeweilige kulturelle Vorherrschaft einer Anordnung zu kennzeichnen und dabei herauszuarbeiten, aufgrund welcher Verknüpfungen im Gesellschaftlichen und Privaten es zu dieser Art von Hegemonie kam und wie sie sich durchsetzte. (ebd., 14f.)

Zielinski stellt allerdings eine enge Beziehung zwischen diesem Gesamtdispositiv und den Einzelmedien fest. Diese haben, insofern sie »historische Konkretionen« des Kulturindustriellen sind, »selbst dispositive Eigenart« (ebd., 13). Sie sind also Hilfsdispositive in denen sich das kulturindustrielle Dispositiv realisiert oder über deren Vielfalt sich eine abstrakte Maschine (Deleuze) überhaupt erst konstituiert. Hier deutet sich die für die medienwissenschaftlichen Dispositiv-Konzepte kennzeichnende Spannung zwischen einer tendenziellen Auflösung distinkter Einzelmedien auf der einen Seite und ihrer rigiden Abgrenzung und Spezifizierung auf der anderen Seite an.

Einerseits erfordert das Konzept des Dispositivs eine Infragestellung und Neubestimmung des Gegenstands der Medienwissenschaft. So sehr nämlich der Dispositivbegriff auch in der Anwendung auf Medien eine bestimmte (und selektive) Neu-Akzentuierung erfährt, so wenig kann ein konventioneller Medienbegriff schlicht fortgeführt werden. Die von Foucault vorgeschlagene Per-

spektive widerspricht mit der Betonung des »entschieden heterogenen Ensembles« dem gängigen Verständnis von distinkten, isolierbaren Apparaten und Institutionen, das vielen medienwissenschaftlichen Modellen zugrunde liegt. Zwar ist die Einsicht, dass Fernsehen ein komplexes Wechselverhältnis von Programmstrukturen, technischen Infrastrukturen, Rezeptionspraktiken, politischen und ökonomischen Praktiken etc. in Gang setzt, nicht gänzlich überraschend. Dass aber die Relevanz und Funktionsweise dieser Teilelemente erst aus dem Geflecht resultiert, widerspricht doch grundlegend der üblichen Vorgehensweise, Politik durch politische, Ökonomie durch ökonomische Aspekte zu kennzeichnen und nach Momenten der Dominanz des einen über das andere zu fragen. Auch die Selbstgewissheit, immer schon zu wissen, wo Ökonomie und wo Politik sich bemerkbar machen, wird durch den Hinweis auf die Streuung und Differenzierung der Mechanismen unterlaufen. »Will man die Linien eines Dispositivs entwirren, so muß man in jedem Fall eine Karte anfertigen [...]« (Deleuze 1991, 153). Eine solche Karte bleibt aber notwendigerweise ein Ausschnitt und die »Linien verschiedener Natur« (ebd.) werden immer über die Ränder hinausreichen. Die Rekonstruktion eines Dispositivs wird immer etwas anderes als die scheinbar selbstverständliche Einheit erfassen.

Andererseits dominieren allerdings in der Medienwissenschaft gerade solche Dispositiv-Konzepte, die Einzelmedien selbst *als* Dispositive verstehen und damit – ironischer Weise – die Vorstellung von zwar komplexen und voraussetzungsvollen, aber dennoch distinkten und wirkungsmächtigen Einzelmedien methodisch und theoretisch aufwerten. Entsprechende Untersuchungen interessieren sich weniger für die Stellung von Medien in einem Geflecht von Diskursen und Praktiken als für das Geflecht, aus dem ein Medium besteht. Sie zielen darauf, die jeweilige Anordnung heterogener Elemente herauszuarbeiten, die dem einzelnen Medium seine spezifische Produktivität verleiht. Ein Medium funktioniert als spezifische »Verfügungsstruktur«, deren Effekte aus der apparativen Konstellation selbst resultieren und deutlich von den Effekten anderer Anordnungen zu unterscheiden sind. Einen zentralen Aspekt dieser Gleichsetzung von Medien mit Dispositiven bildet in der Regel das Verhältnis der Subjekte zu der apparativen Konstellation und die damit ermöglichten und erzwungenen Wahrnehmungsformen und Selbstverhältnisse. So errichtet beispielsweise das Kino – wie gleich noch ausführlich diskutiert werden soll – durch die Stillstellung der Zuschauerinnen und Zuschauer einerseits und die Projektion zentralperspektivischer Bilder andererseits ein produktives und machtvolleres Verhältnis zwischen sehendem Subjekt und sichtbarem Raum.

Schnittpunkte und Analogien

Nicht weil mir diese Konzeption als Verkürzung des foucaultschen Modells scheint, sondern weil damit eine problematische Modellierung medialer Machteffekte einhergeht, will ich im Folgenden diskutieren, woraus sie ihre Plausibilität erhält und inwiefern die Konzeption des Dispositivs bei Foucault weiterreichende Potenziale hat. Die Konzeption, die Medien als Dispositive betrachtet und dabei vor allem die materielle Anordnung in ihrem Verhältnis zu den wahrnehmenden Subjekten fokussiert, akzentuiert spezifische Schnittpunkte zwischen medienwissenschaftlichen Fragestellungen und der foucaultschen Dispositivanalyse und ist somit keineswegs beliebig. Zum einen nämlich bietet sich die Terminologie Foucaults für eine Übertragung auf technische Medien an; zum anderen haben sich in Teilen der Medienwissenschaft Fragestellungen herausgebildet, die den (selektiven) Bezug auf die foucaultschen Arbeiten und insbesondere den Dispositivbegriff nahe legen.

Zwar werden Medien im engeren Sinne bei Foucault kaum zum Thema, indem aber Dispositive durch eine quasi-technologische Funktionsweise gekennzeichnet werden, erhalten sie technisch-mediale Züge. Der Dispositivbegriff verleiht den »(materiellen) Vorkehrungen zur Durchsetzung einer bestimmten Strategie« (Laugstien 1995, 758) einen – zumal im Vergleich mit anderen kulturwissenschaftlichen Modellen – außerordentlich hohen Stellenwert. Auch wenn Foucault einen umfassenden Begriff von Materialität einführt (etwa mit Bezug auf die Materialität der Diskurse etc.), verleiht er Techniken und Artefakten im engeren Sinn eine besondere Bedeutung und wertet somit auch technisch-mediale Mechanismen bei der Erklärung historischer und kultureller Prozesse auf.

Der medienwissenschaftliche Bezug auf Foucault kann sich folglich darauf stützen, dass dieser gesellschaftliche und kulturelle Tatbestände (z.B. Institutionen, Praktiken, Diskurse) als Technologien begreift. Gerade das Dispositiv erscheint in diesem Zusammenhang immer wieder als »Räderwerk« oder als »Mikrophysik«. Bei Deleuze wird das Dispositiv ganz explizit als »Maschine« gekennzeichnet (s.o.). Im Französischen wird der Begriff *dispositif* sowohl in juristischen Kontexten verwendet, wo er ›Anordnung‹ oder ›Verfügung‹ meint, als auch in technischen, wo er ›Anlage‹, ›Apparatur‹ und ›Mechanismus‹ bedeuten kann (Laugstien 1995).

Diese technische Semantik soll bei Foucault verdeutlichen, dass menschliche Handlungen und Intentionen zwar beteiligt sind, keineswegs aber über Zielsetzung und Verfahrensweisen entscheiden, insofern sie nämlich schlicht mitproduziert werden.

Das technizistische Vokabular ermöglicht es, Intention und Interesse als Analyseinstanzen einzuklammern, Prozesse ohne Urheber zu denken und eine Untersuchung derjenigen Figur anzuleiten, welche die Stelle des immer vorauszudenkenden Produzenten einnimmt: des Subjekts. (Schrage 2001, 12)

In der Umkehrung wird der konstruierte Charakter bestimmter Gegenstände herausgestellt, die eben keineswegs selbstverständlich gegeben, sondern Produkte einer komplexen Maschinerie sind. Entsprechend ist die Kennzeichnung von Diskursen, Institutionen und Praktiken als Technologien durchaus operational (d.h. nicht metaphorisch) zu verstehen: Diese funktionieren technisch, insofern sie bestimmten (durchaus auch ›automatisierten‹) Regeln folgen, eine systematische Kopplung zwischen ›Mittel‹ und ›Wirkung‹ erstellen sowie eine spezifische Produktivität aufweisen, d.h. originäre, strategisch ›sinnvolle‹ und materielle Effekte erzielen (z.B. Gegenstände schaffen oder Körper modellieren) (Lösch u.a. 2001, 14f.). Es wird noch zu diskutieren sein, inwiefern dies eine unangemessene Ausweitung des Technologiebegriffs ist, die spezifische Aspekte von (Medien-) Technologien im engeren Sinn notwendigerweise ausblendet. Hier genügt es vorerst festzustellen, dass sich der Dispositivbegriff durch die Betonung sowohl der materiellen Bestandteile als auch der (quasi-) technischen Funktionsweisen kultureller Prozesse für eine Analyse technischer Medien anbietet.

Ein solcher Dispositivbegriff weist allerdings erst dann gewisse Überschneidungen mit medienwissenschaftlichen Fragestellungen auf, wenn diese ›die Medien‹ nicht als bloße Kommunikationskanäle oder Distributoren von ›Inhalten‹, sondern als gesellschaftlich oder kulturell grundlegende Wahrnehmungsanordnungen konzipieren. Es braucht also auch ein bestimmtes Modell von Medien, um dem Dispositivbegriff medienwissenschaftliche Attraktivität zu verleihen.

McLuhans Diktum »The Medium is the Message« kann als Verdichtung solcher Perspektiven gelten (McLuhan 1987[1964], 7).**44** Die Medien sind selbst die Botschaft, insofern sie bestimmte Kommunikations-, Zeichen- und Wahrnehmungsstrukturen festlegen, die – nicht zuletzt weil sie die Organisation von Zeit und Raum prägen – zur konstitutiven Voraussetzung historisch je spezifischer gesellschaftlicher und kultureller Entwicklungen werden. Das dominierende Medium (oder ggf. ein Ensemble weniger Medien) strukturiert durch seine Funktionsweise Praktiken und Diskurse über die verschiedensten gesellschaftlichen Teilbereiche hinweg und fungiert somit als ›historisches Apriori‹. Geschichte erscheint dann nicht als kontinuierliche Entwicklung, sondern als diskontinuierliche Abfolge unterschiedlicher (medialer) Formationen. Die Be-

zeichnung ganzer Epochen, lässt sich dann – wie das Beispiel der *Gutenberg Galaxis* zeigt (McLuhan 1968) – von den je dominanten Medien ableiten. Medien kann gelegentlich sogar der Status von Gesamtdispositiven zugesprochen werden, die das Organisationsprinzip sämtlicher kultureller und sozialer Prozesse abgeben; zumindest aber können sie – wie etwa die Vorstellung von einem »panoramatischen Blick« verdeutlicht (Oettermann 1995, 80) – für historisch spezifische Wahrnehmungsformen verantwortlich gemacht werden. Die Art unserer Wahrnehmung und unseres Denkens ist – so der gemeinsame Nenner entsprechender Untersuchungen – abhängig von unserer Ankopplung an Medientechniken. Auch hier kann wieder eine Formulierung McLuhans herangezogen werden, der Medien als »The Extensions of Man« (so der Untertitel seines Buchs *Understanding Media*) bezeichnet und damit verdeutlicht, dass das Menschsein in Abhängigkeit von unterschiedlichen Medien historisch ganz unterschiedliche Formen annimmt. Vor diesem Hintergrund interessiert sich die Medienwissenschaft dafür, was die Medien uns sehen lassen und was nicht, wie sie Raum und Zeit strukturieren, wie sie Macht über bestimmte Gegenstände verleihen und zugleich Macht über die Subjekte ausüben und damit spezifische Welt- und Selbstverhältnisse installieren.

Positionierung der Subjekte / Dispositive der Sichtbarkeit

Zwei Akzentsetzungen, die sich aus der Überschneidung von Dispositivbegriff und medienwissenschaftlichen Fragestellungen ergeben, lassen sich hier schon feststellen: Zum einen die konstitutive Einbindung der Subjekte als Werkzeug und Wirkung in die mediale Anordnung; zum anderen die Signifikanz der in dieser Anordnung produzierten Subjektivitäten, Wissensformen und Machtrelationen für umfassendere kulturelle Prozesse. Gerade ein beiläufiger Gebrauch des Dispositivbegriffs in der Medienwissenschaft bezieht sich meist auf diesen Aspekt einer apparativ verbindlich gemachten und sozial signifikanten Wahrnehmungskonstellation. Die Medienwissenschaft fokussiert innerhalb des »entschieden heterogenen Ensembles« vor allem die Achse zwischen *einer* technisch-institutionellen Anordnung einerseits und den Subjekten und Praktiken, die von dieser Anordnung vorgegeben oder ermöglicht werden, andererseits. Diese Achse zwischen Apparatur und ›Mensch‹ (Körpern, Wahrnehmungen etc.) bildet demnach den zentralen (gegenüber anderen Relationen aufgewerteten) Mechanismus von Mediendispositiven, der historisch spezifische Wahrnehmungs- und Wissensformen produziert.

Immer also, wenn Kopplungen zwischen Apparaten und Subjekten vorliegen, lässt sich von einer dispositiven Anordnung sprechen. Damit ließe sich beispielsweise die Nutzung des elektri-

schen Lichts oder Autofahren als Dispositiv beschreiben, da sie eine spezifische Abhängigkeit von Mensch und Apparatur voraussetzen. (Lenk 1996, 6)

Eine solche Akzentuierung des Dispositivbegriffs, die sich vor allem für die Vorgaben interessiert, die die apparative Konstellation den Subjekten/Praktiken macht, scheint zunächst für die Medien plausibel und trägt auch zur Präzisierung medialer Mechanismen bei (wobei zugleich – wie sich ebenfalls exemplarisch bei McLuhan verfolgen lässt – eine Ausweitung des Medienbegriffs damit verbunden ist, der letztlich auf alle materiellen Vorrichtungen Anwendung finden kann, die Wahrnehmungsformen, Zeichensysteme etc. ermöglichen und strukturieren). Allerdings wird damit ein reduktionistisches, bipolares Modell entworfen, das den Medien eine (allzu) eindeutige Identität verleiht, aus der Macht- und Subjekteffekte unmittelbar abgeleitet werden können. Schematisch entspricht dies letztlich den schon diskutierten Rezeptionsmodellen – wenn auch mit anderen Gewichtungen.

Dass gerade die Positionierung des Subjekts in und gegenüber einer apparativen Anordnung zu dem zentralen Aspekt in der Begegnung von Dispositivbegriff und Medienwissenschaft geworden ist, hat allerdings seinen Grund auch darin, dass sowohl in der Mediengeschichtsschreibung, als auch in den Arbeiten Foucaults den visuellen Medien eine besondere Bedeutung zukommt; diese verleihen einer solchen Akzentuierung besondere Evidenz. Der Sehsinn ist in den letzten Jahrhunderten in besonderem Maße technisch aus- oder aufgerüstet worden, wobei dies – eindeutiger als bei Hör- und Geruchssinn – durchgängig an (wortwörtliche) Positionierungen der wahrnehmenden Subjekte gebunden ist. Dass damit ein je spezifisches Verhältnis der Subjekte zur eigenen Wahrnehmung wie auch zur wahrgenommenen Welt einhergeht, liegt ebenfalls auf der Hand, werden doch tatsächlich neue räumliche Dimensionen sichtbar und handhabbar. Das Fernrohr und die Panoramen, die Eisenbahn und die Fotografie können als Dispositive beschrieben werden, indem gezeigt wird, dass sie durch die Erstellung einer Relation zwischen Darstellungsmodus (Was wird apparativ sichtbar?) und Blickstruktur (Welche Betrachterposition erstellt eine intelligible Sichtbarkeit?) Wahrnehmungsformen prägen und dabei dem Wahrgenommenen dadurch Sinn verleihen, dass die Wahrnehmenden in ein sinnhaftes Verhältnis zum Sichtbaren gestellt werden. Außerdem kann untersucht werden, inwiefern die medial ›verkörperten‹ Beobachtungsstrukturen und Wissensformen über unterschiedliche gesellschaftliche Teilbereiche oder verschiedene mediale Anordnungen hinweg Konsistenz erhalten; werden etwa in der Wissenschaft und in der Freizeit durch je spezifische visuell-apparative Konstellationen analoge Selbst- und Weltverhältnisse durchgesetzt?

Auch die Macht- und Subjekteffekte lassen sich am Beispiel visueller Medien besonders nachdrücklich verdeutlichen, insofern der Blick kontrollierende und Besitz ergreifende Funktionen hat (einschlägig ist hier die militärische ›Aufklärung‹), aber auch weil das Individuum in der Anordnung gleichermaßen zum Objekt einer vorgegebenen Blickstruktur wie zum Ausgangspunkt eines intelligiblen Blicks werden kann.⁴⁵ In der Einleitung seiner Studie mit dem einschlägigen Titel *Techniques of the Observer* expliziert Jonathan Crary, der sich ebenfalls auf Foucault bezieht, den Stellenwert, der dem Subjekt für die historisch spezifischen Sichtbarkeiten zukommt:

Denn das Problem des Betrachters ist das Feld, auf dem sich das Sehen in der Geschichte materialisiert hat, bzw. selbst sichtbar geworden ist. Das Sehen und seine Wirkungen sind immer untrennbar von den Möglichkeiten eines betrachtenden Subjekts, das zugleich das historische Produkt und der Schauplatz bestimmter Praktiken, Techniken, Institutionen und Verfahren der Subjektivierung ist. (Crary 1996, 16)

Auch in Untersuchungen, die ohne Bezug auf Foucault entstanden sind, finden sich entsprechende Argumente. Die Frage nach dem Zusammenhang von Subjektivität, Sichtbarkeit und Macht bildet deshalb einen besonders virulenten Schnittpunkt zwischen Medienforschung und Dispositivbegriff. Als Konzentrat dieser Debatten kann (zumindest rezeptionsgeschichtlich) das Modell des Panoptikums gelten: Ein architektonischer Entwurf, der – insofern er die Subjekte in einer Blickhierarchie positioniert – von Foucault als Teil der Disziplinarmechanismen analysiert wird. Immer wieder verweisen medienwissenschaftliche Untersuchungen auf dieses Modell eines Gefängnisbaus, um die automatisierte, subjektivierende und apparative Macht von (visuellen) Medien zu plausibilisieren. Ganz unterschiedliche mediale Konstellationen werden dabei an diesem Modell abgeglichen, um ihre dispositiven Blick- und Machtstrukturen als Varianten, Abweichungen oder Umkehrungen der panoptischen Anordnung zu kennzeichnen.

Panoptische Medien

Das Panoptikum, das von Jeremy Bentham Ende des 18. Jahrhunderts entworfen wurde, ist ein »Inspection House«, ein Überwachungsgebäude, das die Delinquenten in einsehbaren Zellen um ein Kontrollzentrum herum, das selbst nicht einzusehen ist, anordnet (Foucault 1977, 258). Die architektonische Struktur hat zwei ganz unmittelbare Machteffekte: Zum einen erstellt sie die Situation einer idealen Sichtbarkeit. Die Delinquenten können von einem zentralen Punkt aus kontinuierlich in all ihren Tätigkeiten kontrolliert werden. »Jeder Käfig ist ein kleines Theater, in dem jeder Akteur allein ist, vollkommen in-

dividualisiert und ständig sichtbar.« (ebd., 257) Zum anderen führt die hierarchisierte Sichtbarkeit zu einer Internalisierung der Macht. Die Nichteinsehbarkeit des Kontrollzentrums bei offenkundiger Einsehbarkeit der einzelnen Zellen führt dazu, dass die Delinquenten, auch wenn das Kontrollzentrum nicht besetzt sein sollte, von einer Kontrollsituation ausgehen müssen und dementsprechend ihr Verhalten ganz unabhängig von einer (menschlichen) Kontrollinstanz selbst regulieren. »Die Häftlinge sind Gefangene einer Machtsituation, die sie selber stützen.« (ebd., 258) Die architektonische Anordnung bringt allein durch die rigide Positionierung der Körper und die Struktur ihrer Sichtbarkeit spezifische, von anderen Anordnungen zu unterscheidende Macht- und Wissensformen hervor.

Der Reiz dieser foucaultschen Analyse für die Medienwissenschaft liegt auf der Hand. Mit dem Kino (aber auch mit der Eisenbahn u.a.) wird – wie im Panoptikum – eine Topologie künstlicher Orte geschaffen. Ein Raum wird durch materielle Vorrichtungen so gegliedert, dass sich die Teilsegmente nicht mehr im Sinne eines Raumkontinuums, sondern nur noch über den Wahrnehmungseffekt aufeinander beziehen: Das unbewegte Bewegen im Zug trennt uns – nicht anders als die Anordnung im Kino – von der Landschaft und macht sie dadurch auf neue Art sichtbar (Paech 1985). Indem diese Wahrnehmungsform durch materielle Vorkehrungen realisiert wird, ist sie – unabhängig von subjektiven Entscheidungen und Absichten – gültig; jede Eisenbahnfahrt, jeder Kinobesuch reproduziert somit ein spezifisches Welt- und Selbstverhältnis.

Vor allem für eine Analyse der mittlerweile gänzlich mediatisierten Topologien der Videoüberwachung scheint sich die foucaultsche Beschreibung des Panoptikums ohne weitere Modifikationen anzubieten. Auch hier kann einerseits ein machtvoller Blick einer selbst nicht-sichtbaren Instanz konstatiert und andererseits – angesichts von auffällig installierten Kameras – eine Selbstkontrolle in Rechnung gestellt werden, die sich ganz unabhängig von einer tatsächlich ausgeführten Überwachung einstellt. **46**

Mit leichten Modifikationen wird das Modell in der Medienwissenschaft aber auch für mediale Konstellationen in Anspruch genommen, die keine Menschen zum Objekt eines Kontrollblicks machen. Blickhierarchien sowie anonymisierte und automatisierte Machteffekte lassen sich in allen Formen medialer Betrachtungen von Welt finden. In einer Akzentverschiebung gegenüber dem Panoptikum werden dann vor allem die Subjekteffekte auf Seiten der Schauenden und Kontrollierenden untersucht. Hier kann nochmals auf die Studie von Cray verwiesen werden, die gerade auch ›kleine‹ und historisch vorübergehende visuelle Techniken unter dieser Perspektive untersucht:

Die von mir im folgenden diskutierten optischen Geräte des 19. Jahrhunderts haben nicht weniger als das Panoptikum mit dem Arrangement von Gegenständen im Raum, der Regulierung von Aktivität und der Verwendung individueller Körper zu tun, welche den Betrachter innerhalb eines streng definierten Systems des visuellen Konsums kodifizierten und normalisierten. (Crary 1996, 29)

Das Gerät [das Phenakistiskop; M.S.], mit dem ein neuentstandenes Publikum Bilder konsumierte, die die Illusion von Wirklichkeit erweckten, glich formal den Apparaturen, mit denen Erkenntnisse über das Sehen und den Betrachter gesammelt wurden. Mehr noch, die physische Position, die der Betrachter beim Phenakistiskop einnehmen muß, bezeugt das gleichzeitige Vorhandensein dreier verschiedener Modi: Der individuelle Betrachter ist zugleich Zuschauer, Objekt empirischer Forschung und Beobachtung sowie Bestandteil der maschinellen Produktion. (ebd., 116)

Obwohl Crary die Heterogenität und Vielfalt der relevanten Mechanismen herausstreicht und sich dabei keineswegs auf die apparativen Konstellationen beschränkt, finden sich bei ihm ebenfalls die einschlägigen Argumente: Ein »streng definiertes System«, das in erster Linie als räumliches »Arrangement« beschrieben wird, bezieht die »individuellen Körper« ein, indem sie diese zwingt, eine »physische Position« einzunehmen. Auch als Sehende / Kontrollierende sind die Subjekte in die »Maschen der Macht« eingesponnen. Film und Fernsehen (z.T. sogar einzelne Sendeformen) können in der Folge ganz ähnlich als Konstellationen untersucht werden, deren Attraktivität darauf beruht, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer – selbst unbeobachtet – Welt beobachten können, dabei aber ein technisch »vorgeschriebenes« Verhältnis zu sich selbst wie zur Welt einnehmen.

Die medienwissenschaftliche Bezugnahme auf das Panoptikum folgt somit der oben angeführten Akzentuierung des Dispositivbegriffs: Das Verhältnis zwischen apparativer Anordnung und Subjekt gilt als das entscheidende Kriterium. Die Analogie zwischen dem architektonischen Modell und verschiedenen medialen Konstellationen spitzt diese Akzentuierung nochmals zu, indem sie den Machtwirkungen der materiellen, apparativen Anordnung unmittelbar Plausibilität verleiht. Auch wenn unterschiedliche und zum Teil sehr differenzierte Bezugnahmen auf das Panoptikum vorliegen, so lässt sich doch eine dominante Konsequenz dieser Modellbildung erkennen: Der jeweiligen apparativen Anordnung wird eine weitgehende *Eigenständigkeit* zugesprochen, insofern – einmal realisiert – ihre »automatisierten« Machtwirkungen durch die innere, materiell festgelegte Topologie (und somit unabhängig von äußeren Faktoren) gewährleistet sind. ◀47 Damit wird zugleich die *Eindeutigkeit* der An-

ordnung unterstellt. Wenn nämlich die Funktionsweise eines Mediums in der materiellen Struktur verkörpert ist, dann lassen sich ihre Effekte aus der vorliegenden Anordnung entziffern. Der Kern des Mechanismus besteht in der gleichermaßen unveränderlichen wie unverfügbaren Kopplung des Subjekts an die (bzw. seiner Positionierung in der) Anordnung. Die Körper werden gezwungen, einen Platz einzunehmen, an dem sie zu einem Räderwerk werden. Die Kehrseite von Automatismus und materieller Strenge – das wird später noch ausführlicher zu diskutieren sein – ist Inflexibilität. Sollten die Körper ihren Platz verlassen, würde die Maschinerie ins Stocken geraten.

Die medienwissenschaftlichen Dispositivmodelle tendieren also dazu – und zwar umso mehr, wenn sie sich auf das Panoptikum beziehen –, die Machteffekte aus der Starre und Unverfügbarkeit materieller Strukturen abzuleiten; stärker als in Foucaults Argumentation wird dabei eine Materialität im engeren Sinne (die ›Stein gewordene‹ Anordnung) zum Kern der dispositiven Konstellation. Es mag Gründe für eine solche Akzentuierung geben; insofern sich diese allerdings mit einer gewissen Selbstverständlichkeit in der Medienwissenschaft etabliert hat und – entgegen der anfänglichen Stoßrichtung – die medialen Konstellationen und Effekte homogenisiert, scheint es mir angebracht, durch einen erneuten Blick auf Foucaults Ausführungen zum Panoptikum zu verdeutlichen, dass mit dem Dispositivbegriff auch andere Perspektivierungen möglich sind.

Während Foucault mit dem Panoptikum zwar durchaus auf die Relevanz materieller Konstellationen und die Positionierung von Subjekten hinweist, betont er zugleich den vorwiegend modellhaften Aspekt aber auch die Heterogenität der Anordnung, die eben nicht aus sich heraus, sondern in der Verschaltung mit weiteren Mechanismen und diskursiven Praktiken funktioniert. Nicht zufällig ist »Der Panoptismus« nur ein Unterkapitel in den Ausführungen zur »Disziplin«. Die Gefängnisarchitektur ist ein Teilelement einer umfassenden Anordnung – der Disziplin oder auch des »Kerkersystems« – die sich aus einer Vielfalt solcher Teilelemente errichtet:

Das Kerkersystem schließt Diskurse und Architekturen, Zwangsregelungen und wissenschaftliche Thesen, wirkliche gesellschaftliche Effekte und nicht aus der Welt zu schaffende Utopien, Programme zur Besserung der Delinquenten und Mechanismen zur Verfestigung der Delinquenz zu einem einzigen Komplex zusammen. (Foucault 1977, 349)

Das Panoptikum hat zwar – nicht zuletzt durch seine architektonische Anordnung – eine spezifische Produktivität, die keinesfalls durch das umfassende Systems determiniert oder hervorgebracht wird. Foucault betont immer wieder, dass die großen Strategien der Macht »die Bedingungen ihrer Ausübung

in den Mikro-Beziehungen der Macht« finden (Foucault 1978, 128). Das modellhafte Gefängnis kann demnach als eine partikulare und lokale Machtkonstellation betrachtet werden, die – im Zusammenspiel mit vielen anderen – die Herausbildung einer epochalen Form der Disziplinarmacht ermöglicht. Aber auch dieser lokale Mechanismus stellt sich bei näherem Hinsehen so heterogen dar, dass sein Funktionieren kaum aus der architektonischen Anordnung alleine erklärt werden kann. »Es handelt sich um Mischräume: sie sind real, da sie die Anlage der Gebäude, der Säle, der Möbel bestimmen; sie sind ideal, weil dieser Anordnung Charakterisierungen, Schätzungen, Hierarchien entsprechen.« (Foucault 1977, 190)

Das Panoptikum funktioniert Foucault zufolge gerade deshalb, weil es Angriffsflächen für diskursive Mechanismen bietet (die ja in der Umkehrung auch dieses Modell erst ›sagbar‹ machen). Die Topologie strukturiert die Anordnung der Körper, legt damit aber weder die Formen der Individualisierung und Subjektivierung noch die Produktion von Machtwissen fest. Dazu bedarf es sowohl der Ankopplung von wissenschaftlichen Disziplinen mit ihren zusätzlichen Beobachtungsinstrumenten (Akten, Geräten etc.) als auch der Popularisierung eines Wissens über angemessenes Verhalten. Die ›idealen‹ Faktoren dieser Mischräume sind also keineswegs weniger relevant (weniger materiell) als die ›realen‹ Faktoren der konkreten Bauweise. Ganz deutlich weist Foucault darauf hin, dass das Reden ›über‹ das Gefängnis keine nachträgliche Erscheinung war, sondern als »geschwätziges Technologie des Gefängnisses« (Foucault 1977, 299) auf einer Ebene mit den Institutionen oder Topologien liegt, in denen das Reden und andere Praktiken einen Anknüpfungspunkt finden und die sie zugleich überhaupt erst zum Funktionieren bringen: »Die ›Theorie des Gefängnisses‹ war eher eine ständige Gebrauchsanweisung als eine fallweise Kritik – eine der Funktionsbedingungen des Gefängnisses.« (ebd., 301) Dass die theoretischen Beschreibungen in den seltensten Fällen eine unmittelbare Umsetzung finden, ändert nichts an ihrem operationalen Status: »Aber die Tatsache, dass dieses wirkliche Leben nicht dem Schema der Theoretiker entspricht, bedeutet nicht, dass diese Pläne utopisch, imaginär etc. sind. Das hieße, eine sehr arme Vorstellung des Realen haben.« (Foucault zit. n. Lemke 1997, 148).

Die räumliche Anordnung ist somit zwar ein konstitutives Element aber weder eine ›Basis‹ noch ein ›Kern‹ des dispositiven Funktionierens. Damit entfällt zugleich die Möglichkeit, durch Verweis auf die architektonische Materialität eine eindeutige, stabile und automatische Wirksamkeit der Anordnung zu unterstellen. Die Machteffekte sind mit dem Gebäude und seiner Topologie nicht gesichert. Bezeichnenderweise wendet sich Foucault in einem späteren Rückblick explizit dagegen, die Disziplin aus einer starren Anordnung abzuleiten:

Das Automatische der Macht, der mechanische Charakter der Dispositive, in denen sie verkörpert wird, ist keinesfalls die These des Buches [gemeint ist *Überwachen und Strafen*; M.S.]. Sondern die Idee, eine solche Macht wäre möglich und wünschenswert, die theoretische und praktische Erforschung derartiger Mechanismen, der immer wieder zur Schau gestellte Wille, vergleichbare Dispositive einzurichten, sind Gegenstand der Analyse. (Foucault 1982, 52f.)

Einmal mehr wird hier deutlich, dass die Macht, die Foucault beschreibt, nicht auf einer Eindeutigkeit gründet, sondern auf Auseinandersetzungen und Adjustierungen, die eine fortlaufende Produktivität garantieren. Zwar spielen – wie oben ausgeführt – Automatismen, Techniken, Regelmäßigkeiten etc., die dem individuellen Handeln unverfügbar sind, eine bedeutende Rolle für das foucaultsche Modell (und sie umschließen weit mehr als die technisch-materiellen Phänomene im engeren Sinne). Die Machteffekte lassen sich aber nicht aus der Struktur oder der Regelmäßigkeit eines isolierten Mechanismus ableiten. Es ist gerade die Flexibilität der (Produktions-, Herrschafts-, Subjekt- u.a.) Technologien, die einen strategischen Einsatz und damit eine ›durchschlagende‹ Wirksamkeit begründet. Deshalb stellt Foucault die rhetorische Frage: »Gehört nicht auch der angebliche Mißerfolg des Gefängnisses in seinen Funktionszusammenhang hinein?« (1977, 349) Das ›Scheitern‹ der Anordnung kann als produktives Element verstanden werden, wenn auch die Vielfalt an Strategien, die dieses ›Scheitern‹ bearbeiten, auf ihre Machteffekte untersucht wird. Die materialisierte Topologie garantiert kein dauerhaftes Funktionieren der Machtmechanismen.

Dass medienwissenschaftliche Forschungen sich dennoch immer wieder auf die steinerne Anordnung des Panoptikums beziehen, rührt allerdings auch daher, dass dieses in der Argumentationsstruktur von Foucault als prägnantes Beispiel eingesetzt wird (wie in späteren Arbeiten der Beichtstuhl), »um zu lokalisieren und zu spezifizieren, wie Macht funktioniert, was sie tut und wie sie es tut.« (Dreyfus/Rabinow 1994, 135). Es stellt (für die ›Beweisführung‹ der Argumentation) einen glücklichen Sonderfall dar, insofern sich »kulturell weit verbreitete Strukturen« darin *sichtbar* bündeln. Foucault selbst nutzt die Materialität der Architektur, um die Materialität der dispositiven Verfügungsstruktur zu verdeutlichen. Dennoch hat sie in erster Linie modellhaften oder schematischen Charakter. Zumindest betrachtet Foucault das Panoptikum in *Überwachen und Strafen* gerade nicht als ein konkretes architektonisches Gebilde, sondern als ein abstraktes Schema, eine für die Disziplinargesellschaft kennzeichnende Anordnung, die als »Verstärker« unterschiedlicher Machtformen, in verschiedenen Institutionen zum Einsatz gebracht werden kann (1977, 65).

Abschließend ist allerdings auch darauf hinzuweisen, dass – entgegen meiner homogenisierenden Darstellung – die Argumentation in *Überwachen und Strafen*, insbesondere bezüglich der Funktionsweise von Macht, widersprüchlich bleibt (und somit unterschiedliche Anschlüsse eröffnet).

Im Mittelpunkt dieser Machttechnik [der Disziplinierung; M.S.] steht der Individualkörper, der das Ziel und Objekt von Dressur und Abrichtung ist. Aus dieser tendenziellen Identifizierung von Macht und Disziplin ergibt sich das seltsame Bild einer ›Genealogie der Macht‹, die beständig die Produktivität der Machtverhältnisse ins Feld führt, um sie an einer Technologie zu illustrieren, die selbst eigentümlich beschränkt und ›negativ‹ bleibt: die Disziplin. (Lemke 1997, 111)

In späteren Büchern Foucaults wird das Dispositiv noch sehr viel deutlicher als »Mischraum« beschrieben, der Diskurse und Praktiken, Apparate und Wissensformen produktiv miteinander verschränkt. Inwiefern auch diese Konzeptionen für die Medienwissenschaft produktiv gemacht werden können, wird noch zu diskutieren sein.

Dieser Rückgriff auf Foucault verdeutlicht, dass die Untersuchung (und Theoretisierung) von Medien *als* Dispositiven, zunächst nach den spezifischen Macht- und Subjekteffekten der jeweiligen Anordnungen fragt. Mit dem Modell des Dispositivs ist aber nicht schon festgelegt, dass die Anordnung durch ihre immanente Topologie funktioniert oder dass ihre Effekte vor allem auf den materiellen und apparativen Vorgaben beruhen. Ebenso gut lässt sich die Wirksamkeit des Mediendispositivs auf übergreifende Mechanismen, strategische Praktiken und wuchernde Diskurse zurückführen.

In einem nächsten Schritt soll deshalb an konkreten Anwendungen des Dispositivbegriffs auf Film und Fernsehen nachvollzogen werden, welche Akzente gesetzt werden, inwiefern sich diese aus der Struktur der jeweiligen Medien ableiten lassen und welche Konsequenzen dies für ihre Modellierung hat. Die Hintergrundfolie bleibt dabei weiterhin die einleitende Frage, ob im Zuge der Digitalisierung eine Auflösung distinkter medialer Anordnungen bevorsteht und welchen Stellenwert der Dispositivbegriff dann noch haben könnte.

Einschreibung, Stillstellung, Blickstruktur: Das Dispositiv Kino

Während also das Modell des Dispositivs im allgemeinen und das Panoptikum im besonderen verschiedentlich und auf vielfältige Weise zur Erläuterung der Macht- oder Wahrnehmungseffekte medialer Konstellationen herangezogen werden, lässt sich am ehesten für die Filmtheorie der 70er Jahre von einer sys-

tematischen Diskussion des Kinos als Dispositiv sprechen, die zudem schon vor der foucaultschen Modellierung des Begriffs einsetzte. Auch in diesem Kontext wurde der Begriff zum einen selten explizit definiert, zum anderen in Überschneidung mit anderen Begriffen – etwa Institution, Apparat, Maschine etc. – verwendet. Die unterschiedlichen Übersetzungen ins Englische und Deutsche haben dem weitere Unschärfen hinzugefügt. ◀48

Dennoch können in einer Auseinandersetzung mit den entsprechenden Texten Potenziale und Probleme einer dispositiven Konzeptualisierung der Medien verdeutlicht werden, auch wenn die Begriffe gelegentlich andere sind. Im Mittelpunkt steht die Frage, inwiefern das »heterogene Ensemble« des Kinos eine Anordnung mit spezifischen Macht- und Subjekteffekten bildet und worin seine Effektivität gründet: Welche Form der Macht findet sich im Kino und welchen Stellenwert haben dabei apparative Anordnungen, Praktiken, Diskurse. Die Untersuchung von Film und Kino als ›Dispositiv‹ und ›Apparat‹ vollzieht eine Abstraktion und zugleich eine Ausweitung des Gegenstandsbereichs gegenüber der herkömmlichen Filmwissenschaft. Die *Abstraktion* besteht darin, dass keine Einzel filme – ihre ästhetischen Strukturen und Bedeutungsproduktionen – analysiert werden; stattdessen wird dem Kino als Institution eine Produktivität zugesprochen, die über die unterschiedlichen ästhetischen Verfahren hinweg wirksam ist. Damit wird eine ›Medienspezifik‹ postuliert (eine typische, dem Kino eigene Funktions- und Wirkungsweise), die bestimmte gesellschaftliche und kulturelle Funktionen erfüllt. Vor dem Hintergrund der althusserschen Theoriebildung (und im Unterschied zur foucaultschen Begrifflichkeit) werden die ideologischen Effekte des Apparats Kino in den Mittelpunkt gestellt, wobei diese in erster Linie als Subjekteffekte diskutiert werden. Die Stoßrichtung der Abstraktion zielt also darauf, Kino als eine systematische, nicht-intentionale Wahrnehmungsanordnung zu beschreiben, die spezifische (immanente) Machteffekte zeitigt, indem sie für alle Kinoszauer und -zuschauerinnen ein (verbindliches) Selbst- und Weltverhältnis konstituiert, das diese zu Subjekten macht.

Eine *Ausweitung* gegenüber der Filmanalyse bedeutet dieses Modell, insofern eben nicht mehr nur die filmisch-ästhetische Struktur untersucht wird; auch bezeichnet Kino/*Cinema* hier nicht einfach nur den Aufführungsort der Filme (auch wenn dieser häufig im Mittelpunkt steht), sondern ein komplexes institutionelles und technisches Gefüge. In der Modellierung von Kino als Apparat und Dispositiv tritt mithin eine »Struktur medialer (bzw. textueller) Produktivität durch die Anordnung ihrer sämtlichen Elemente« (Paech 1997, 400) an die Stelle des Produkts und seines Autors. Kino wird als relationales Gebilde ver-

standen, dessen Teilelemente erst in einer topologischen Struktur bestimmte Funktionen und Eigenschaften realisieren (ebd., 403).

Die Grenzen und die Einheit dessen, was das Kino ausmacht, sind damit grundsätzlich in Frage gestellt. Die evidente Einheit eines Films oder auch der Kinosituation muss methodisch überschritten werden, insofern die Begriffe Dispositiv und Apparat über die an sich schon komplexen Institutionen hinaus auch die soziokulturellen Möglichkeitsbedingungen des Kinos, die nicht an der ›Oberfläche‹ liegen, erfassen sollen (Aumont 1997, 99). In der Auseinandersetzung um das Kino als Dispositiv und Apparat »erscheint die Gesamtapparatur des Kinos als eine komplexe Struktur, in der technische und sozial-habituelle, ästhetische und scheinbar ›naturgegebene‹, bewußte und verdrängte Faktoren in einem Verhältnis wechselseitiger Determination zusammenspielen.« (Winkler 1991, 44; ähnlich Zielinski 1989, 13f.). Und analog zu Foucaults historischer These, dass ein Dispositiv auf einen strategischen Imperativ ›antwortet‹, wird auch die Wahrnehmungsanordnung des Kinos »im Kontext bestimmter historischer Bedürfniskonstellationen« verankert (Winkler 1991, 68; ähnlich Zielinski 1989, 7). Was das Kino ist, und welches seine historischen Funktionen sind, kann dementsprechend erst durch eine breite Kontextualisierung bestimmt werden. Beispielhaft kann hier auf die Diskussion zum Status der Filmkamera verwiesen werden. Zum einen soll diese entgegen der Behauptung einer technisch-wissenschaftlichen Akkuratheit und Neutralität als ideologischer Apparat verstanden werden (Comolli 1985[1972], 45); zum anderen richtet sich Comolli aber zugleich gegen die Überbewertung der Kamera in der Filmtheorie, die damit selbst einer Ideologie der apparativen Evidenz aufsitze und aus einem isolierten Teilelement, die Funktionsweise des Kinos ableite. ◀49 Demgegenüber müsse die Kamera in ein sehr viel weiteres Feld an Mechanismen eingebettet werden, das etwa von künstlerischen Realismuskonventionen bis zur technischen Entwicklung von Objektiven reicht.

Eine solche Argumentation wertet (im Vergleich zu traditioneller, an ›Form‹ und ›Inhalt‹ interessierter Filmwissenschaft) Technik als konstitutives Element von Kino auf, stellt aber zugleich (im wissenschaftshistorischen Kontext gegen eine marxistisch-leninistische Argumentation gerichtet) den technischen und wissenschaftlichen Status der Technik infrage. Die Verkopplung von technischem Funktionieren und wissenschaftlicher Wahrheit wird selbst als ideologisches Moment und komplexer Effekt historischer Konstellationen betrachtet. Der Dispositivbegriff wird bei Comolli dementsprechend ganz explizit dafür genutzt, die gesellschaftliche Realisierbarkeit einer Technik in einem Geflecht von nicht-technischen Möglichkeitsbedingungen zu verankern; er insistiert darauf, dass die Etablierung des Kinos mehr voraussetzt als seine techni-

sche Machbarkeit. Auffälligerweise beschreibt er dieses Bedingungsgefüge in quasi-technischer Terminologie:

the cinema machine [...] which is not merely a combination of instruments, apparatuses, techniques. Which is a machine: a *dispositif* articulating between one another different sets – technological certainly, but also economic and ideological. [...] an arrangement which give apparatus and techniques a social status and function. (Comolli 1980, 122; Herv. i. O.)

Ähnlich wie bei Deleuze (und zum Teil bei Foucault) werden soziale und kulturelle Prozesse mit Blick auf ihre systematische Produktivität (bzw. »social profitability« Comolli 1980, 122) als Maschinen bezeichnet. Das Kino wird als ein ›Rädchen‹ dieser umfassenderen Maschinerie verstanden: »the cinema [...] functions with and in the set of apparatuses of representation at work in society« (Comolli 1980, 121). Die Grenzen des Dispositivs Kino zwischen der spezifischen topologischen Anordnung auf der einen und der gesamten sozialen Maschinerie auf der anderen Seite bleiben bewusst diffus.

Zunächst also wird die Heterogenität des Kinos herausgestrichen, indem die sozialen und kulturellen Voraussetzungen seiner Machteffekte (bzw. ideologischen Funktionen) untersucht werden; Praktiken und Diskurse sind demnach ein Teil der Maschinerie. In der Beschreibung sowohl der spezifischen Konstellation des Kinos als auch seiner konkreten Macht- und Subjekteffekte fällt demgegenüber eine Zentrierung des Kinos wie auch eine Vereindeutigung und Lokalisierung seiner Machtwirkungen auf. Die Apparatustheorie verortet nämlich zum einen auch die Machteffekte, die ihren Ursprung ›außerhalb‹ des Kinos im engeren Sinne haben, ›innerhalb‹ der Anordnung des Kinos selbst. Zum anderen wird die topologische Anordnung des Kinos, in der die gesellschaftlichen Ideologien zur Entfaltung kommen, ganz in Übereinstimmung mit dem medienwissenschaftlichen Panoptikummodell durch ihre Starrheit und insbesondere die starre Positionierung der Zuschauerinnen und Zuschauer gekennzeichnet.

Die Ideologie der Technik wird zwar auf die gesellschaftlichen Praktiken etc. zurückgeführt; die Ideologie der gesellschaftlichen Praktiken geht aber in die Technik ein. *In* der Kamera – so das Modell – bündeln und stabilisieren sich gesellschaftliche Bestrebungen, technische Lösungen und Ideologien. Damit würden sich die spezifischen Machtwirkungen des Kinos zwar nicht ursächlich aus der Technik der Kamera selbst erklären lassen; dennoch sind sie *in* ihr – im einzelnen Apparat – *materialisiert*. Die Macht wird also durch die materielle Anordnung selbst ›ausgeübt‹ und durch deren Dauerhaftigkeit gewährleistet.

The camera merely incorporates this *perspectiva artificialis* into its reproductive apparatus and thus inscribes the ›centered space‹ of the ›transcendental subject‹ posited by Renaissance perspective. And while painters could violate the code of perspective, filmmakers could not, because that code is built into the very instrument with which they work. (Stam 2000, 137; Herv.i.O.)

Zugespißt wird dies nochmals mit der These, dass die spezifische Wirksamkeit des Kinos auf der Positionierung der Zuschauerinnen und Zuschauer im Kino und dem damit installierten Selbst- und Weltverhältnis gründet. Erst die eindeutige Positionierung der Zuschauer stellt sicher, dass die (in die Technik eingeschriebenen) ideologischen Operationen subjektiv wirksam werden. Durch eine räumliche Ordnung, die sowohl den Raum des Kinos als auch den Raum des filmischen Bildes einschließt, wird ein spezifisches filmisches Feld der Sichtbarkeit erstellt. Die Zentralperspektive wird immer wieder als das schlagende Beispiel für diese Wirksamkeit des Dispositivs angeführt, ist aber keineswegs sein einziger Mechanismus (Winkler 1991, 45). ◀50 Die topologische Positionierung der Zuschauer wird vor allem von Jean-Louis Baudry ausführlich diskutiert, dessen Thesen kurz skizziert werden sollen.

Kinodispositiv und Subjektposition

Es sind vor allem zwei Aufsätze von Jean-Louis Baudry, die in der weiteren Rezeption zu ›Marksteinen‹ der filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Dispositivbegriff wurden, mit der Positionierung der Zuschauer im Kino. Auch wenn in den beiden Aufsätzen zum Teil gegensätzliche Wahrnehmungseffekte diskutiert werden, ◀51 sind die Grundannahmen über die dispositive Struktur weitgehend identisch: Die Einfügung und Stillstellung der Zuschauer in der Konstellation garantiert deren Effektivität und ideologische Funktion. Im ersten Aufsatz (1970), in dem der Dispositivbegriff kaum eine Rolle spielt, stehen die ideologischen – und d.h. in diesem Zusammenhang v.a. die subjekt-konstitutiven Effekte – der apparativen Basis des Kinos im Mittelpunkt. Die Argumentation verschränkt dabei eine Reihe von Ebenen. In Anlehnung an die marxistische Konzeption des (Re-) Produktionsprozesses wird die Realisierung eines Films als Arbeits- und Transformationsprozess verstanden, der in dem Endresultat nicht mehr zu erkennen, von diesem vielmehr verdeckt ist. Dies ist aber nur eine der Voraussetzungen für die spezifischen ideologischen Effekte, die der optische und technische Apparat mit sich bringt.

Die technisch-institutionelle und somit unabhängig von ›Inhalten‹ wirksame Anordnung von Kamera, Projektor und Kinosaal errichtet eine präzise und effektive Wahrnehmungsordnung. Diese ergibt sich aus dem Zusammenspiel von zumindest drei Teilelementen der Kinotopologie: der zentralperspektivischen,

räumlichen Ordnung des filmischen Bildes (garantiert durch die Konstruktion der Kamera); der Bewegungskontinuität auf der Leinwand (ermöglicht durch die Mechanismen des Projektors); der Positionierung der Zuschauerinnen und Zuschauer im dunklen Kinosaal mit dem Rücken zum Projektor.

In dieser Konstellation werden die Zuschauer selbst zum souveränen Zentrum und Ursprungsort einer konsistenten Welt gemacht und übernehmen so die Funktion eines transzendentalen Subjekts. Auch wenn Baudry als vierte Kontinuitätsstiftende Operation ein formales Verfahren – das *continuity editing* – anführt, das ›nur‹ eine Konvention ist und als solche ›Defizite‹ der Technik (die potenzielle Fragmentierung durch Positionswechsel der Kamera) kompensieren soll, so sind doch die Begriffe einschlägig. Ganz explizit wird der »meaning effect« des Films auf die materiellen Verfahren und Anordnungen zurückgeführt (Baudry 1985[1970], 535). Wie bei Comolli wird allerdings auch hier die Technik als *Materialisierung* einer vorgängigen – somit nicht filmspezifischen – Ideologie verstanden: Der Argumentation liegt die Annahme einer Ideologiehaltigkeit der zentralperspektivischen Raumdarstellung zugrunde (»the ideology inherent in perspective«), die durch die Konstruktion der Kamera in jedes Filmbild *eingeschrieben* wird (»a certain mode of inscription«) und eine eindeutige subjektkonstitutive Position vorsieht: »Based on the principle of a *fixed point* by reference to which the visualized objects are organized, it specifies in return the *position* of the ›subject‹, the very spot it must necessarily occupy.« (ebd., 534; Herv. M.S.)

Diese Vorgabe einer Idealposition wird wiederum in der Kinosituation – im Vergleich zur Betrachtung eines Gemäldes – zugespitzt. Sie wird materiell verbindlich festgeschrieben, insofern den Zuschauern die Übernahme dieser Position durch die Anordnung des Kinos regelrecht aufgezwungen wird: »Projection and reflection take place in a closed space and those who remain there, whether they know it or not (but they do not), find themselves chained, captured, or captivated.« (Baudry 1985, 538) Gerade diese Kinosituation wird im Originaltext – wenn auch nur beiläufig – als »dispositif particulier« (1970, 6) bezeichnet; das ›Dispositiv‹ besteht also in erster Linie in der Positionierung und Stillstellung der ZuschauerInnen. Der ›apparat‹ als komplexes Geflecht hat in der dispositiven Konstellation von zentralperspektivischem Bild und stillgestellten ZuschauerInnen die zentrale Achse seiner Wirksamkeit, in der sich die ideologischen Einschreibungen entfalten. Baudry zieht an dieser Stelle folgenreiche Analogien zu Platons Höhlengleichnis und Lacans Spiegelstadium, wo ebenfalls »suspension of mobility and predominance of the visual function« die Grundmechanismen der Subjektconstitution sind (Baudry 1985, 539). In beiden Vergleichsmodellen wird die ›Authentizität‹ menschlicher Wahrneh-

mungen und Erfahrungen hinterfragt, indem ihre Abhängigkeit von räumlich-apparativen Anordnungen – der Höhle oder dem Spiegel – gezeigt wird. Die Selbst- und Weltverhältnisse der Menschen werden nachdrücklich als mediale Effekte beschrieben.

Der enge Zusammenhang zwischen der eindeutigen und unvermeidlichen Positionierung der ZuschauerInnen und der Subjektkonstitution wird in dem zweiten Text Baudrys (1975) nochmals verdichtet. In einer erneuten Ausdeutung von Platons Höhlengleichnis schildert Baudry den ›Subjekteffekt‹ für die in der Höhle gefesselten Betrachter von Schattenbildern:

[D]ieser erste, nicht selbstgewählte, Zwang, [...] prägt sie so weitgehend, dass sie es vorziehen, dort zu bleiben, wo sie sind; dass sie diese Hemmung lieber beibehalten als sie preiszugeben. Der erste Zwang, der sich in eine Verstimmung zu verwandeln scheint oder zumindest die Tendenz zur Wiederholung, zur Rückkehr in den alten Zustand festschreibt. (Baudry 1999[1975], 386)

Prägnant wird hier die Materialität der ideologischen Mechanismen verdeutlicht, die sich nicht nur als Einschreibung in die Apparate, sondern auch in nachhaltigen Verhaltenseffekten zeigt. Der Bezug der Zuschauer zum Film, das Begehren der Bilder und die eigentümliche Form der Identifikation beruhen nicht auf ›natürlichen‹ menschlichen Eigenschaften, sondern sind Resultate der Anordnung. Die Subjekteffekte sind in diesem Sinne *immanente* Effekte des Dispositivs Kino, das durch seine Topologie emergente Gegenstände und Wahrnehmungsformen hervorbringt: »Es ist gerade das Dispositiv, das die Illusion erzeugt, und nicht die mehr oder weniger genaue Nachahmung des Realen.« (Baudry 1999[1975], 389) Im Sinne einer Konstellation sind Film und Kino bei Baudry also keine Transportmedien einer Ideologie, die sich auf ökonomische oder politische Machtverhältnisse bezieht. Vielmehr produziert das Kino eigenständige (wenn auch mit dominanten gesellschaftlichen Ideologien korrespondierende) Macht- und Subjekteffekte. ◀52

Das Machtmodell der Apparatustheorie

Zusammenfassend lassen sich bei Comolli und Baudry zwei Antworten auf die Frage nach den Macht- und Subjekteffekten des Kinos finden, die mit dem filmischen Dispositivmodell in engem Zusammenhang stehen. Die eine Antwort bezieht sich auf die Einschreibung ideologischer Mechanismen in die Apparate. Die andere bezieht sich auf die Position der Zuschauer in einer Topologie, die hier als materiell verfestigte und somit unvermeidliche Wahrnehmungsanordnung erscheint. Diese beiden Antworten setzen bezüglich der medialen *Spezifik* der ideologischen Effekte gegensätzliche Akzente (gesellschaftliche

Voraussetzungen vs. eigenständiger Funktionsmechanismus). Sie teilen aber bestimmte Vorannahmen über die Formen und Ursachen von Machtwirkungen. Macht wird in beiden Perspektiven auf Mechanismen der Einschreibung und Feststellung zurückgeführt; entsprechend wird sie semantisch mit ›Starrheit‹, ›Stabilität‹, ›Konstanz‹ etc. assoziiert. Die Macheffekte des Kinos erhalten so ein eindeutiges und lokalisierbares Zentrum bzw. eine ›Quelle‹. Ganz ähnlich wie in den schon geschilderten Applikationen des Panoptikummodells sind dies auch hier die materielle Apparatur selbst und insbesondere die verbindlich vorgegebene Beziehung zwischen dieser Apparatur und den Subjekten, die in ihr und durch sie positioniert werden. Die technische Konstellation des Kinos ist demnach nicht nur ein ›Transmissionsriemen‹ von Machtmechanismen, sondern verkörpert in ihrer Standardisierung und Feststellung selbst eindeutige Machtfunktionen.

Auf einer ersten Ebene werden in der filmischen Technik »ganz bestimmte Inhalte niedergelegt«; als Resultat hat »die Technik in direktem Sinne [...] ›Bedeutung‹« (Winkler 1991, 69). Die Machtwirkung besteht dieser Argumentation zufolge vor allem darin, dass eine historisch kontingente ›Lösung‹ durch die Materialität der Technik verbindlich und dauerhaft *festgeschrieben* wird. Codes und Praktiken, die – bei aller ›Konventionalität‹ – *optional* sind, werden zum technischen *Standard*. Die Apparaturen begründen die Machtfunktionen zwar nicht ursächlich (da diese ja von außerhalb in die Maschinerie eingeschrieben wurden), reproduzieren sie aber gleichermaßen selbständig wie eindeutig: Innerhalb des Kinodispositivs hat die Macht ihren Ursprung in der technischen Konstruktion der Apparate.

[...] zunächst dringen bestimmte Inhalte in die Maschinerie ein und geben ihr die spezifische Struktur, Form und Funktion. So, wenn der ›bürgerliche‹, raumbherrschende Blick in der materialen Struktur der Kamera vergegenständlicht, dort also quasi ›festgeschrieben‹ wird. Dann aber ist ein zweiter Schritt zu benennen. In der Folge nämlich wird die Maschine diesen Blick reproduzieren [...] (Winkler 1991, 69)

Die Reproduktion dieses Blicks und die Wirksamkeit der ideologischen Operationen des Kinos gründet allerdings nicht nur auf einer Materialisierung und Festschreibung »bestimmter Inhalte«, sondern gleichermaßen auf der Feststellung und Positionierung der Zielobjekte der Machtwirkungen: Die *Stillstellung* der Zuschauerinnen und Zuschauer im Kinosaal ermöglicht eine ›Übertragung‹ (bzw. Reproduktion) der ideologischen Mechanismen. Auf einer zweiten Ebene besteht die Machtwirkung der Anordnung also darin, dass das, was *in die Technik* eingeschrieben wird, vermittels der apparativen Anordnung dann auch *in die Individuen* als Subjekteffekt eingeschrieben wird. Auch hier ope-

riert die Macht auf der Basis einer Standardisierung und Festschreibung. Die Körper werden gezwungen, eine von der Anordnung vorentworfene Position einzunehmen, wodurch ein verbindliches und spezifisches Welt- und Selbstverhältnis (re-)produziert wird.

Obwohl die Apparatustheorie sowohl die Subjekte als auch die mediale Maschinerie anders definiert als die Cultural Studies (vgl. das vorangegangene Kapitel), führt sie die medialen Machtwirkungen ebenfalls auf die punktuelle Begegnung zweier unterschiedlicher Teilelemente zurück: Auf der einen Seite der »Verfügungsstruktur« Kino steht eine technisch-mediale Apparatur, die bestimmte Ideologien oder Machtmechanismen verkörpert. Sie entfaltet ihre Machtwirkungen auf die Zuschauerinnen und Zuschauer, die die andere Seite der Anordnung bilden, genau dadurch, dass eine unmittelbare Begegnung stattfindet, die darüber hinaus (in Abweichung vom flexibleren Modell der Cultural Studies) eindeutig geregelt ist.

Diese Darstellung der Apparatustheorie mag eine zum Teil einseitige Zuspitzung der recht komplexen und auch keinesfalls einheitlichen Argumentationsgänge sein. Diesseits möglicher Differenzierungen kann aber ohne Übertreibung festgestellt werden, dass die filmtheoretische Verwendung der Begriffe Apparat und Dispositiv zwar spezifische Machteffekte (und damit auch eine gewisse »Produktivität«) des Mediums herausarbeitet, sich dabei aber weitgehend auf Prozesse der Verhärtung, Einschreibung oder Positionierung und somit auf repressive Machtformen beschränkt; das Dispositiv Kino stellt fest und schließt Alternativen aus. Die Anordnung wird weniger als strategische, denn als gleichermaßen determinierte wie determinierende verstanden; sie wird damit zur Quelle eines Machteffekts, den man der Anordnung selbst ablesen kann. Das Subjekt ist nur in dem Sinne Werkzeug und Wirkung, als es den Mechanismus vervollständigt, sobald es die vorgesehene Position einnimmt. Auch wenn keine »tabula rasa«, sondern eine historisch spezifische (aber für alle Zuschauer gültige) Subjektivität »Platz nimmt«, geht die Machtwirkung von der Apparatur aus und auf das Subjekt über – sie ist mithin gerichtet und entfaltet ihre »Produktivität« (etwa die Illusionierung) auf der Basis untersagender Mechanismen.

In der wissenschaftlichen Diskussion der Apparatustheorie findet eine solche Lektüre zusätzliche Bestätigung. Unter den Begriffen Apparat und Dispositiv werden zwar auch immer die institutionellen und apparativen »Rahmenbedingungen« des Kinos gefasst; nahezu durchgängig wird aber die stabilisierte Wahrnehmungsordnung mit der Positionierung der Zuschauer als Kern der Konstellation beschrieben (u.a.: Stam 2000, 136; Casetti 1999, 163f. u. 193–196; Lowry 1992, 118f.). Das hier skizzierte Machtmodell der Apparatustheorie wird

darüber hinaus selbst noch in kritischen Einwänden gegen diese fortgeführt: Kritik an der Apparatustheorie richtet sich meist nur gegen Ausmaß und Verbindlichkeit der dem Kino zugesprochenen Machtwirkungen, nicht aber gegen die postulierte Machtform. Vielmehr wird geradezu spiegelbildlich zur Apparatustheorie auf die Heterogenität filmischer Verfahren und die Beweglichkeit der Subjekte hingewiesen, um daraus auf eine Schwächung, wenn nicht sogar Subversion des Machtdispositivs zu schließen (z.B. Kepley 1996, 535). Indem ›Exzesse‹ der ästhetischen Formen auf der Leinwand, komplex vorstrukturierte Subjektivitäten der Zuschauerinnen und Zuschauer oder Praktiken jenseits des Kinosaals als Argumente gegen die machtvolle Effektivität des Dispositivs angeführt werden, bleibt die reduktionistische Vorstellung, dass Macht durch Eindeutigkeit, Untersagen, Festschreiben etc. funktioniert, erhalten.

Exemplarisch lässt sich dies an Auseinandersetzungen der feministischen Filmtheorie mit Dispositiv und Apparat verfolgen. Unzufrieden mit dem monolithischen Modell, das einen universalen Blick postuliert, wird die machtvolle Effektivität des Dispositivs unter Hinweis auf (zumindest) geschlechtlich differenzierte Subjektivitäten infrage gestellt. Außerdem werden – teilweise wiederum unter Rückgriff auf psychoanalytische Begriffe wie Fantasie etc. – die vielfältigen möglichen Bezugnahmen der Betrachterinnen auf das filmische Bild herausgearbeitet (z.B. Cowie 1997, 164f., Kepley 1996, 534f.). Annette Brauerhoch insistiert (explizit in Auseinandersetzung mit der Apparatustheorie) auf dem »Überschuß« und dem »vorsymbolischen Charakter« der filmischen Bilder sowie auf der Möglichkeit einer »ziellosen Unfokussiertheit« der Filmwahrnehmung (Brauerhoch 1996, 64; s.a. 51–55). Bei allen derartigen Differenzierungen, die das Modell erfährt, werden die spezifischen Effekte des Mediums weiterhin durch die unmittelbare Beziehungsachse zwischen Apparat / filmischem Bild auf der einen Seite und ZuschauerInnen auf der anderen gekennzeichnet. Analog zur Verfahrensweise der Cultural Studies werden lediglich einige weitere Variablen in dieses Bezugssystem eingeführt. Das Verhältnis zwischen ästhetischen Formen und Rezeptionsprozessen danach klassifiziert werden, ob es Machtfunktionen stützt oder ›Freiheiten‹ zulässt.

Das machttheoretische Modell der Apparatustheorie (sowie die komplementäre Gegenposition) findet weit über die Filmwissenschaft und den Gegenstand Film / Kino hinaus Anwendung. Immer wieder wird eine starre oder zumindest eindeutige Positionierung der Subjekte für die Machteffekte von Medien verantwortlich gemacht, während die Flexibilität medialer Praktiken in der Umkehrung als Subversion klassifiziert wird.

Lev Manovich bezieht sich beispielsweise in seiner Analyse ›neuer Medien‹ explizit auf die Arbeiten Baudry, wenn er die Geschichte der visuellen Projektionsflächen (*screens*) als Geschichte einer Stillstellung und Subjektpositionierung beschreibt. Im Entwicklungsprozess visueller Medien diagnostiziert er »the trend toward the imprisonment of the subject and the object of representation« (Manovich 1998, 37). Von besonderem Interesse ist seine Bezugnahme auf Formen virtueller Realität, die hier einen zwiespältigen Status einnehmen müssen, soll damit doch gerade umfassende Mobilität und Flexibilität ermöglicht werden. Vor dem Hintergrund des beschriebenen Modells bleibt Manovich – wenn er Virtualität nicht einseitig als ›Befreiung‹ von medialen Zwängen verstehen will – nur der argumentative Ausweg, die neue mediale Situation in der (kulturkritischen) Metapher eines mobilisierten Gefängnisses zu fassen:

Dramatic as it is, this immobilization probably represents the last act in the long history of the body's imprisonment. All around us are the signs of increasing mobility and the miniaturization of communication devices – cellular telephones and modems, pagers and laptops. Eventually VR apparatus will be reduced to a chip implanted in a retina and connected by cellular transmission to the net. From that moment on, we will carry our prisons with us – not in order to blissfully confuse representations and perceptions (as in cinema), but to always ›be in touch‹, always connected, always ›plugged-in‹. The retina and the screen will merge. (Manovich 1998, 42)

Eine hierzu komplementäre Argumentation, die innerhalb der gleichen Logik zu einer anderen Einschätzung kommt, formuliert Stefan Wunderlich. Er sieht in der spezifischen Anordnung digitaler Netzwerke – in expliziertem Unterschied zu Foucaults Panoptikum – eine Ermöglichung von Freiheitsgraden. Sein zentrales Argument besteht im Hinweis auf die unklare und flexible räumlich Topologie; in den Netzen werde das binäre Verhältnis zwischen Überwachen und Überwachten außer Kraft gesetzt, weil sich reale und virtuelle Räume nicht mehr eindeutig aufeinander beziehen lassen (Wunderlich 1999).

Mit diesen Beispielen werden die Grenzen des filmtheoretischen Modells deutlich. Wo nicht, wie im Kino, eine zumindest körperliche Positionierung ein grundlegendes Merkmal der medialen Konstellation ist, geht die Erklärungskraft eines solchen Dispositivbegriffs, die beim Kino zumindest für Teilaspekte noch gegeben ist, verloren. Die Positionierung der Zuschauerinnen und Zuschauer wird entweder nur noch metaphorisch festgestellt (wie bei Manovichs mobilisierten Gefängnissen) oder die offenkundige Heterogenität der Medien wird (wie bei Wunderlichs hybriden Netzen) zum Ausweis ihrer Freiheitsgrade. Gerade beim Fernsehen kann von einer Positionierung der Zuschauerinnen und Zuschauer erst einmal nicht ausgegangen werden; will man dennoch

Machteffekte dieses Mediums beschreiben, so muss der Dispositivbegriff zumindest gegenüber dem filmtheoretischen modifiziert werden.

Vervielfältigung der Wahrnehmungsformen: Das Dispositiv Fernsehen

Die Perspektivierung des Fernsehens *als* Dispositiv verspricht zunächst ganz ähnliche Einsichten wie die des Kinos: Die Vielfalt der (apparativen, institutionellen etc.) Elemente, die im Falle des Fernsehens noch auffälliger ist als beim Kino, kann als Konstellation begriffen und auf das dynamische Zusammenspiel der Teilelemente hin untersucht werden; die spezifische soziokulturelle Produktivität dieser technisch-medialen Konstellation gegenüber anderen kann herausgearbeitet werden. Das Fernsehen konstituiert genau wie das Kino einen apparativen Blick, der spezifische räumliche Relationen erstellt. Es wundert deshalb nicht, dass auch für die Beschreibung des Fernsehens auf das Modell des Panoptikums verwiesen wird. Zum Teil beschränkt sich dies auf kulturkritische Metaphorik, die die Bilderflut des Fernsehens als Gefängnis unserer Wahrnehmung kritisiert: »That appearance of all-seeing ›realness‹ is the *panoptic fallacy* inherent in television.« (Scheuer 1999, 118; Herv. M.S.)

Näher am foucaultschen Modell (sowie an der Apparaturtheorie) sind Untersuchungen, die Fernsehen oder zumindest einzelne Sendungen als apparative Erzeugung von hierarchisierter Sichtbarkeit diskutieren: »Die Trennung des Sehens vom Gesehenwerden ist die Bedingung für televisionäre Einblicke, wie sie nur ein technischer Apparat gewähren kann.« (Friedrich 2001, 102) Von dieser Einsicht ausgehend kann gerade das Aussetzen einer symmetrischen Kommunikation und die Etablierung einer lustvollen Beobachtungssituation als ein spezifischer Reiz des Fernsehens betrachtet werden (ebd., 103). Im Vergleich zum Kino steigert das Fernsehen das panoptische Vergnügen sogar deutlich. Im Kino dominieren Inszenierungsformen, die den Eindruck vermitteln, die Beobachteten fühlten sich unbeobachtet; es installiert somit eine voyeuristische Situation. Im Fernsehen dagegen kann man regelmäßig, wie im Panoptikum, die Effekte der Beobachtungssituation beobachten; Menschen reagieren explizit auf die Kamera oder ihnen kann andernfalls zumindest eine Internalisierung der Beobachtungssituation unterstellt werden (etwa in der Politik oder im Sport). »Watching television is exercising the power to turn one's own disciplinary gaze or glance on and through the screen, using the act of looking to keep eye on the social and discursive organization of the world at large [...].« (Hartley 1997, 223)

Diese Argumentation stützt sich zwar darauf, dass die panoptische Konstellation durch die apparative Anordnung prinzipiell ermöglicht wird; sie erhält aber durch ausgewählte Sendeformen, in denen der panoptische Blick zur vollen Entfaltung kommt, ihre eigentliche Plausibilität. Insbesondere Talk- und Game-Shows funktionieren als Testanordnungen, denen gegenüber die Zuschauerinnen und Zuschauer einen Kontrollblick einnehmen. Diese werden in eine Position versetzt, aus der sie die Leistungen der Kandidaten systematisch vergleichen und klassifizieren können. Das Fernsehen liefert hier nicht nur die Blickstruktur, sondern mit den personalen Konstellationen, den Spielregeln etc. auch die konkreten Maßstäbe und Wertungstabellen. Allerdings greift das Medium dabei wiederum auf Hilfsdispositive zurück, die – wie etwa bestimmte Geschicklichkeitsspiele, Bildungskonzepte, therapeutische Redesituationen – genauso außerhalb des Fernsehens zur Anwendung kommen (Friedrich 2001, 107 u. 113). ◀53

Die Heterogenität des Fernsehens

Obwohl einzelne Sendungen eine panoptische Konstellation realisieren, wird schnell deutlich, dass dies nur bedingt als Spezifikum des Dispositiv Fernsehens schlechthin betrachtet werden kann. Das Medium scheint vielmehr alle Versuche zu unterlaufen, es als eine einheitliche Anordnung zu definieren. Beschreibungen des Fernsehens setzen auffällig häufig mit einem Vergleich zum Kino ein und akzentuieren dabei die Heterogenität, Vielfältigkeit und Flüchtigkeit der televisuellen Formen und Konstellationen; vor allem die zerstreute Rezeption (›glance‹ an Stelle des kinospezifischen ›gaze‹) gilt als entscheidendes Differenzkriterium (Ellis 1992[1982]). Es spricht folglich einiges dagegen, Fernsehen überhaupt als Dispositiv zu betrachten; zumindest müssen Perspektivierungen des Fernsehens als Dispositiv eine Reihe von Aspekten berücksichtigen, die zu dem, was am Kino als dispositive Qualitäten hervorgehoben wird, im Widerspruch stehen.

Der Fernsehapparat ist in die räumlichen Strukturen des privaten Haushalts integriert, die weder eine Standardisierung noch eine Stillstellung von Blickpositionen gewährleisten. Die Anordnung der Möbel und die Positionierung der Fernsehenden unterscheidet sich nicht nur von Haus zu Haus, sondern ist auch im Wohnzimmer anders als im Schlafzimmer. Zugleich ist der Apparat damit in einen Kontext eingefügt, der – wiederum in striktem Unterschied zum Kino – die fortlaufende Ablenkung, den Austausch mit anderen Anwesenden, die wechselnde oder gleichzeitige Nutzung anderer Medien (Zeitung, Telefon, Computerspiele etc.) notwendig mit sich bringt. Aber auch die (im engeren Sinne) apparativen ›Auswüchse‹ des Fernsehens wie Videorekorder, Fernbedie-

nung, Spielkonsolen etc. tragen zur Uneindeutigkeit der Anordnung bei: Welches Dispositiv ist gegeben, wenn nach einer Fernsehsendung auf dem selben Sessel und vor der selben Bildröhre – aber mit sehr viel höherer Aufmerksamkeit – ein Level eines Computerspiels durchgearbeitet wird? Wenn vor diesem Hintergrund Fernsehen trotzdem (oder gerade deshalb) als Dispositiv, als eine effektive Konstellation untersucht werden soll, so muss sehr viel mehr als beim Kino die Heterogenität der zentrale Ausgangspunkt sein. Fernsehen kann nur dann als Dispositiv betrachtet werden, wenn Heterogenität nicht als Zeichen eines Aussetzens dispositiver Strukturen, sondern als deren mögliche ›Rationalität‹ oder Effekt behandelt wird.

Das Dispositiv Fernsehen ist vor allem deshalb schwieriger zu fassen, weil es nicht nur eine größere Offenheit der medialen Kopplung umfaßt, sondern auch eine Vielzahl von Wahrnehmungsmodi einschließt und somit den Zuschauer die Offenheit des Dispositivs als Freiheitsgrade und Möglichkeiten der Distanznahme erfahren läßt. (Elsner/Müller/Spangenberg 1993, 39)

Schließlich lassen sich eine Reihe von Indizien dafür anführen, dass die Heterogenität weniger willkürlich als vielmehr produktiv und strategisch funktional ist: Weder die Kopplung von Praktiken an das Medium noch die interne Ausdifferenzierung vielfältiger Formen sind völlig kontingent. Die Vermutung, dass das Medium eine systematische Produktivität über die Einzelsituation hinaus entfaltet, bleibt bei aller Heterogenität der Ausgangspunkt auch für die Modellierung des Fernsehens als Dispositiv. Erste Anknüpfungspunkte stellen beispielsweise die vielfach so ähnlichen Programmschemata der verschiedensten Sender dar, die sich deutlich auf die gleichen Tages-, Wochen- und Jahresrhythmen einer Gesellschaft beziehen, die sie mitproduziert haben. Wenn das Medium in seiner räumlichen Anordnung weniger verbindlich als das Kino ist, so scheint es zumindest über zeitliche Kopplungsmechanismen zu verfügen. Zugleich deutet die auffällige (und zunehmende) Ausdifferenzierung der Programmschemata nach ›Zielgruppen‹, die ja in erster Linie gemäß unterschiedlicher Medienkonsumgewohnheiten klassifiziert werden, auf einen konstitutiven Einbezug der Zuschauerinnen und Zuschauer in die (heterogene) Anordnung hin. Und zumindest in einer historischen Perspektivierung zeigt sich das Fernsehen auch als raumstrukturierender Mechanismus. Gerade die Häuslichkeit des Mediums, die seine dispositive Struktur auf den ersten Blick infrage stellt, lässt sich gleichermaßen als Werkzeug und Wirkung des Dispositivs Fernsehen verstehen. Dieses bindet – nicht zuletzt aufgrund der Vielfalt an fragmentarischen Formen und der damit ermöglichten unterschiedlichen Paralleltätigkeiten – die Menschen in sinnhafter Weise in die häusliche Wohnung ein und vermittelt zugleich weiterhin kollektiv verbindliche (›öffentliche‹) Wis-

sensformen. Während Häuslichkeit mithilfe von Fernsehen definiert wird, ist sie in der Umkehrung der Ausgangspunkt, um bestimmte Sende- und Vermittlungsformen plausibel zu machen (z.B.: Elsner/Müller/Spangenberg 1993, 44; Kaltenecker 1992, Hartley 1999, Spigel 1992).

Fernsehen wäre demnach zwar nicht als eine stabile Topologie – im Sinne einer eindeutigen Achse Apparat–Subjekt – zu beschreiben, hätte aber dennoch Effekte für die Strukturierung und Relationierung unterschiedlicher Räume, für die sinnhafte Verortung der Subjekte darin oder für zeitliche und kulturelle Differenzierungsprozesse. Nicht zuletzt ist schon die Tatsache, dass sich ein – wie auch immer zu definierendes – Medium Fernsehen trotz und wegen der Heterogenität seiner zahllosen Teilelemente herausgebildet hat, ein Grund, es als Dispositiv zu betrachten. Wenn man die unwahrscheinliche Verkettung (und fortlaufende Transformation) vielfältiger Mechanismen nicht *einer* ›unsichtbaren Hand‹ zurechnen will, so liegt die Vorstellung nahe, dass sich das Geflecht erst durch Rationalitäten und Effektivitäten stabilisieren konnte, die mit ihm selbst entstanden sind. Die Teilelemente erhalten ihren Status aus den dispositiven Wechselwirkungen; die ›Logik‹ ist der Anordnung immanent. **154** Es gibt also Gründe, das Fernsehen als Dispositiv zu betrachten, auch wenn dabei eine entschiedene Modifikation der Dispositivmodelle des Kinos (und anderer ›Sehetechniken‹) erforderlich ist. Im Folgenden möchte ich exemplarisch zwei unterschiedliche Dispositivtheorien des Fernsehens diskutieren; die leitende Frage wird dabei weiterhin sein, inwiefern ein Zusammenhang zwischen der Heterogenität des Mediums auf der einen Seite und seinen spezifischen Subjekt- und Machteffekten auf der anderen formuliert werden kann.

Der Zwang zur »offenen Subjektivität« (Karl Sierek)

In dem Dispositivmodell von Karl Sierek wird von der Heterogenität des Fernsehens auf eine ebenso heterogene Subjektivität der Zuschauerinnen und Zuschauer geschlossen. Sierek stellt zwei methodologische Potenziale des Dispositivbegriffs heraus, die hier ebenfalls schon diskutiert wurden: Zum einen kann das Spezifische des Mediums damit herausgearbeitet werden, zum anderen kann Fernsehen über die einzelnen Sendungen hinaus als komplexe Konstellation verstanden werden. Sierek unterscheidet dementsprechend die spezifische Wahrnehmungssituation Fernsehen vom Kino; allerdings soll dies – unter Blick auf die Heterogenität des Fernsehens – nicht als grundsätzliche und stabile Differenz verstanden werden:

Gerade die rasante technische Innovation im Bereich der elektronischen Medien fordert von Haus aus zu einer historischen Relativierung solcher Wesenheiten auf. Die Unterschiede sol-

len deshalb nur als Orientierungspunkte oder Idealtypen verstanden werden, von denen ausgehend die Dynamik und Veränderung zwischen beiden Präsentationssystemen durch »keine hermetisch abgeschlossenen Trennwände«, wie Metz sagt, mehr gehemmt werden können. (Sierek 1993, 107)

Mit dem Dispositivbegriff sollen die vielfältigen Elemente von Fernsehen in Relation gesetzt und somit »die komplexen situativen Bedingungen vor dem Fernsehschirm« (Sierek 1993, 67) so bestimmt werden, dass sich daraus spezifische Subjekteffekte erklären lassen. In Analogie zu den Dispositivtheorien des Kinos will Sierek insbesondere technische und nicht-technische Faktoren in ihrem Wechselverhältnis diskutieren:

Diese [Vorrichtung, die als Dispositiv zu bezeichnen ist] umfaßt mehr als die technischen Voraussetzungen eines Geräts. Sie meint die aus den technischen Gegebenheiten implizierten und sie umgekehrt auch implizierenden ideologischen und imaginären Rahmenbedingungen des Sehens und Hörens mit ihm und durch es. (Sierek 1993, 76)

Die Heterogenität dieser disparaten Elemente wird bei Sierek nun gerade nicht zum Anlass, das Dispositiv aufzulösen, sondern begründet vielmehr seine Einheit. So wie das Fernsehgerät ein Möbelstück in einem heterogenen Ensemble anderer Möbel und Gegenstände darstellt, so zielen auch die typischen formalen Elemente des Fernsehens nicht mehr auf eine Einschließung der Rezeption in die Imaginationsflächen des Bildes. »Die disparaten und sprunghaften Bild- und Tonmäänder des Fernsehangebots weisen die Identität des klassischen Subjekts schroff von sich und entwerfen statt dessen eine Vielfalt von bewegten Gestalten.« (Sierek 1993, 73) Dies wird von Sierek aber nicht einfach als Befreiung von einem potenziell machtvollen Fernsehapparat konzipiert; mit der Veränderung des Dispositivs steht das vermeintlich handlungsmächtige, konsistente Subjekt, das ein Effekt u. a. des Kinos ist, zur Disposition. Der fragmentarische Programmcharakter weist immer weniger Ordnungsmöglichkeiten auf und bietet somit überhaupt keine Basis für eine »Eigenverantwortlichkeit des sogenannten Konsumenten« (Sierek 1993, 108). Die Heterogenität ist somit gerade der Mechanismus eines spezifischen Subjekteffekts, einer »merkwürdig offenen televisionären Subjektivität« (Sierek 1993, 73). Siegfried Kaltenecker, der Fernsehen ebenfalls vor der Folie des Dispositivbegriffs diskutiert, formuliert einen ähnlich zwingenden Zusammenhang zwischen dem »offenen« Charakter des Mediums und den daraus resultierenden Wahrnehmungsformen: »Die Bedeutung der medialen Zerstreuung als kollektives Leitmedium der Anschauung der Welt ergibt sich gerade durch die Freiwilligkeit und Lustbesetztheit privater Audiovisionen.« (Kaltenecker 1992, 23)

Weder Siereks »offene Subjektivität« noch Kalteneckers »Freiwilligkeit« stehen hier für ›Freiheiten‹ der Subjekte in einem emphatischen Sinn. Vielmehr werden damit spezifische Kopplungsformen der Zuschauerinnen und Zuschauer an die mediale Konstellation und somit zugleich Mechanismen der Subjektkonstitution beschrieben, die von der Produktion transzendentaler Subjektivität im Kinodispositiv abweichen. Die Autoren verlassen damit zwar das gewohnte dichotomisierende Argumentationsschema, das die Machteffekte mit der starren Positionierung innerhalb des Dispositivs verbindet und demgegenüber – gewollt oder nicht – jegliche Flexibilität als Auflösung dispositiver Strukturen definiert. Heterogenität und ›Offenheit‹ werden als produktive Mechanismen und als spezifische (nicht verfügbare) Selbst- und Weltverhältnisse beschrieben. Dennoch beruhen die Modelle weiterhin auf einer Abbildrelation zwischen technischen und programmlichen Strukturen auf der einen Seite und Subjekteffekten auf der anderen; die zweipolige Achse bleibt erhalten: Die Fernsehsubjekte sind *genauso* fragmentiert wie Programm und apparative Struktur des Fernsehens. Heterogenität wird zwar als Teilelement und Mechanismus des Dispositivs in das Modell einbezogen, ist aber auf beiden Seiten der Achse eindeutig und homolog. Soziale und diskursive Praktiken, die – auch wenn sie keine ›Freiheiten‹ verkörpern – gegenüber der Programmstrukturierung ›eigensinnig‹ und somit konstitutiv für die Wirksamkeit des Fernsehens sind, finden in diesem Modell wiederum keinen Platz. Das Verhältnis zwischen apparativer / programmlicher Struktur auf der einen Seite und Subjekten auf der anderen ist, bei aller Heterogenität, gleichermaßen konstant wie eindimensional und kann deshalb nicht selbst als flexibler und produktiver Mechanismus des Dispositivs betrachtet werden. Der strategische Stellenwert der televisionären Heterogenität bleibt so ungedacht.

Die »Achse« zwischen Zuschauer und Programm (Knut Hickethier)

Die im deutschsprachigen Raum prägendste Perspektivierung des Fernsehens als Dispositiv geht auf Knut Hickethier zurück. Auch er nimmt die Heterogenität des Fernsehens zum Ausgangspunkt, geht allerdings einen Schritt weiter als Sierek. Zwar soll weiterhin ein gegenüber anderen medialen Konstellationen abgrenzbares, »eigenständiges Dispositiv Fernsehen« auf seine spezifische gesellschaftliche Funktion hin untersucht werden (Hickethier 1995, 64). Gleichzeitig soll der Begriff aber auch dazu genutzt werden, historisch unterschiedliche Ausformungen des Fernsehens zu differenzieren. Hickethier kritisiert die ahistorische und abstrahierende Identifizierung *einer* dispositiven Struktur des Fernsehens bei Sierek (ebd., 66) und stellt die These dagegen, dass das Fernsehen »in seiner Geschichte verschiedene dispositive Strukturen her-

ausgebildet hat« (ebd., 64). Der Dispositivbegriff tritt somit wieder in seiner Bedeutung als theoretisches und methodologisches Instrument in den Vordergrund; die Gleichsetzung von *einem* Medium mit *einer* dispositiven Struktur wird zumindest in Teilen suspendiert. Es ist bezeichnend, dass bei Hickethier die Überlegungen zur apparativen Anordnung sowie zur Technik in den Hintergrund rücken und stattdessen die Programmstruktur im Zentrum der Untersuchungen steht. ◀55

Den Gewinn des Dispositivbegriffs sieht Hickethier darin, die Teilelemente des »entschieden heterogenen Ensembles« Fernsehen in ihrer Wechselwirkung betrachten zu können. Das Modell soll es gerade der historischen Forschung ermöglichen,

die verschiedenen Aspekte der Fernsehkommunikation und ihre Rahmenbedingungen, die in traditionellen Betrachtungsweisen der Massenkommunikationsforschung auseinanderdriften, neu zusammen zu sehen und Technik, Institutionen, Programme, Rezeption und Subjektverständnis als ein *Geflecht von Beziehungen* zu verstehen. (Hickethier 1995, 63; Herv. M.S.)

Zugleich wird mit dem Dispositivbegriff eine spezifische Wirksamkeit der heterogenen medialen Konstellation über die Differenzen ihrer Teilelemente hinweg postuliert. Fernsehen muss – zumindest in seinen unterschiedlichen historischen Ausprägungen – trotz der Vielfalt an Sendungen und Gattungen, an Themen und Ideologien als eine »Einheit der Wahrnehmungsangebote« verstanden werden (1993a, 23). Vor allem die Programmstruktur und die institutionellen Voraussetzungen fungieren in diesem Modell als Rahmung, die den einzelnen Elementen erst ihre je spezifische Bedeutung verleiht. Die Zuschauerinnen und Zuschauer begegnen im Fernsehen demzufolge nicht purer Vielfalt, sondern einem Gesamtzusammenhang: »Zu sehen ist der Zuschauer in einer Achse hin zum Fernsehgerät mit seinem innerhalb eines unveränderbaren Rahmens präsentierten Angebot.« (Hickethier 1992, 24)

DER STELLENWERT DER ZUSCHAUERINNEN UND ZUSCHAUER – Die Fernseh Wahrnehmung ist durch die Vorgaben dieses »unveränderbaren Rahmens« geprägt, wird aber zugleich durch soziale Praktiken mit bestimmt, die – insofern sie selbst von vielfachen Rahmungen umgeben sind (Alltags- und Familienstrukturen, Handlungsnormen etc.) – eine eigenständige Komplexität und Heterogenität in die Konstellation einbringen. Erst im Zusammenspiel zwischen den institutionellen und den (alltags-) praktischen Mechanismen entsteht eine historisch spezifische Konstellation. Die unterschiedlichen dispositiven Strukturen resultieren aus der »Habitualisierung von Nutzungsverhalten, von Werten und Kon-

ventionen, die sich aus der Verbindung von Medienangebot und individuellem wie kollektivem Erfahrungshintergrund bilden« (Hickethier 1992, 25). Hickethier greift somit zentrale Aspekte des filmtheoretischen Dispositivbegriffs auf (Konstellation, Verhältnis Apparat-Subjekt), verleiht aber den Zuschauerinnen und Zuschauern differenziertere Konturen und verändert damit das Wirkungsgefüge des Dispositivs. Diese Verschiebung begründet er weniger mit theoretischen Einwänden als mit den Eigenarten des gewählten Gegenstands Fernsehen. Explizit wird das Fernsehen vom Kino unter Hinweis auf die »Flexibilität des Zuschauerverhaltens und die Multifunktionalität des Angebots« unterschieden (Hickethier 1995, 74). Die Macht- und Subjekteffekte des Fernsehens lassen sich folglich nicht durch die Positionierung der Subjekte und die Etablierung einer starren Blickordnung erklären. Sowohl die kaleidoskopische Programmstruktur als auch die private, dezentrale Rezeption bedeuten »einen Verzicht auf die Disziplinierung der Wahrnehmung durch die Fixierung der Zuschauer.« (Hickethier 1995, 66). Sehr viel stärker als Sierek schließt Hickethier aus der auffälligen Flexibilität des Mediums Fernsehen auf eine geringere Einbindung der Subjekte in das dispositive Geflecht; wenn Fernsehen also Machtwirkungen hat, so nicht auf der Ebene einer einheitlichen und verbindlichen Weltwahrnehmung. Bezeichnenderweise wird die gesellschaftliche Funktion des Fernsehens im Ganzen erst einmal weniger in der Ausbildung spezifischer Subjekt- und Machteffekte lokalisiert, als in einer recht allgemeinen Scharnierfunktion: Das Fernsehen leistet eine fortlaufende »Synchronisation von gesellschaftlichen Erfordernissen und individuellem Verhalten« (1998, 198).

HISTORISCHE DIFFERENZIERUNGEN – Erst durch eine historische Differenzierung können dispositive Konstellationen rekonstruiert werden, die als je spezifische Verflechtungen einzelner Elemente eine gewisse Konsistenz erhalten und Machtfunktionen erfüllen (Hickethier 1993a, 25). Insbesondere in der Anfangszeit des Mediums bestehen parallel unterschiedliche Konstellationen, die an dispositive Traditionen anderer Medien – vor allem Radio und Film – anknüpfen: »Das Fernsehen erprobte also für sich unterschiedliche Strukturen der verschiedenen Mediendispositive.« (Hickethier, 1993c, 249) Die allmähliche Herausbildung einer distinkten und eigenständigen Konstellation Fernsehen geht dementsprechend nicht nur mit der Installation kleiner, massenhaft produzierter Apparate in den privaten Haushalten einher, sondern auch mit der Herausbildung von Sendeformen und familiären Verhaltensmuster, die der häuslichen »Rezeption« Konsistenz verleihen. Erst in diesem Zusammenspiel kristal-

lisiert sich eine dominante dispositive Struktur des Fernsehens heraus, die ein spezifisches Welt- und Selbstverhältnis konstituiert:

Insbesondere das Moment der suggestiven Teilhabe an einem via Fernsehen erlebten entfernten Geschehen konnte hier zu ganz anderen Realitätserfahrungen [als in anderen Medien; M.S.] führen, die auch eine andere Subjektkonstitution ermöglichten. (Hickethier 1995, 68)

Dieser Wahrnehmungsmodus der Partizipation ist folglich das Resultat einer historisch vorübergehenden Konstellation und keineswegs die ›logische‹ Entfaltung eines technisch oder institutionell vorgegebenen Potenzials. Veränderungen des Programmangebots, der alltäglichen Verhaltensweisen, der institutionellen Strukturen etc. führen zu einer neuen Verflechtung der Elemente und somit auch zu einer anderen Kopplung der Zuschauerinnen und Zuschauer an das Medium (ein Überblick über die historisch differenten dispositiven Konstellationen findet sich in: Hickethier 1998).

Das Fernsehen verselbständigt sich allerdings in keiner Phase gänzlich gegenüber den spezifischen Wahrnehmungsformen anderer Medien. Die Subjekte ›wandern‹ zwischen den verschiedenen Medien und werden dabei – wenn man sie als materielle Effekte versteht – eben nicht bei jedem ›Betreten‹ eines Dispositivs aus dem Nichts erschaffen.

Es muß ja auf der Seite der Menschen eine Relation zwischen den verschiedenen Dispositiven bestehen, wenn wir davon ausgehen, dass die dispositiven Anordnungsstrukturen ein Korrelat im Wahrnehmungsapparat der Subjekte entstehen lassen [...]. (Hickethier 1997, 69)

Die Heterogenität des Fernsehens wird in der weiteren historischen Entwicklung eher gesteigert, als in eine einheitliche Anordnung überführt. Insbesondere seit den 1980er Jahren bildet sich eine Konstellation des Fernsehens heraus, in der die spezifische (und paradoxe) Form der Kopplung Apparat-Subjekt in einer zunehmenden Entkopplung besteht. Die Zuschauerinnen und Zuschauer stehen einem multiperspektivischen Programm gegenüber, dessen gesellschaftsprägender Wirksamkeit sie zwar nicht entgehen können, innerhalb dessen sie aber individuell unterschiedliche Anknüpfungspunkte – in Form von Stars, Gattungen, Ereignissen etc. – finden.

Der Zuschauer wird angeschlossen an einen permanenten Fiktion/Talk/Game/News/Serial/Sport-Fluß, der ein subjektiv empfundenes Informationsdefizit des Zuschauers auf differenzierte, weil vom Zuschauer mit seiner individuellen Auswahl selbst beeinflusste Weise, emotional und kognitiv ausgleicht. (Hickethier 1995, 73)

Hickethier diagnostiziert einerseits weiterhin einen spezifischen Wahrnehmungsmodus des Fernsehens: Einem Orientierungsbedürfnis auf Seiten der

Zuschauerinnen und Zuschauer steht eine Vielfalt an orientierenden Programmstrukturierungen gegenüber. Andererseits realisiert sich dieser Wahrnehmungsmodus gerade nicht durch die Einheitlichkeit, sondern durch die Heterogenität der Kopplungen zwischen Subjekten und Programm/Apparat. Nicht mehr der apparativ ermöglichte Blick durch das Fernsehen auf die Welt kennzeichnet das Dispositiv, sondern die differenzierte und differenzierbare Teilhabe an der »zweiten Realität« des Programmflusses. An dieser Perspektivierung des gegenwärtigen Fernsehens zeigt sich die eigentliche Pointe des Dispositivbegriffs bei Hickethier besonders deutlich, insofern er die gesellschaftlichen Funktionen sowie die Machteffekte des Mediums nicht auf dessen starre Vorgaben (›Blickstruktur‹), sondern auf die flexiblen Optionen (›Programmvielfalt‹) und heterogenen Praktiken (›individuelle Nutzung‹) zurückführt.

Doch gerade die Konstruktion eines tendenziell offenen, allen zugänglichen ›Forums‹ erweist sich im Sinne eines ›ideologischen Effekts‹ als nützlich, weil es den Anschein der Unabhängigkeit der Subjekte im Zutritt zu diesem Forum und in der Nutzung von Teilhabemöglichkeiten suggeriert. (Hickethier 1995, 72f.)

Dass hier von einem »Anschein der Unabhängigkeit« die Rede ist, der darüber hinaus nur »suggeriert« wird, ist einerseits der Einsicht geschuldet, dass die vom Subjekt vorgenommenen Entscheidungen nicht notwendig als ›Freiheiten‹ gegenüber dem Dispositiv verstanden werden können. Der heterogene und flexible Umgang mit dem Fernsehen ist schlicht Teil seines regelhaften Funktionierens. Andererseits lässt diese Formulierung aber auch eine Ambivalenz des gesamten Modells erkennen, insofern die Macht des Fernsehens hier weiterhin mit Begriffen der Ideologiekritik beschrieben wird. Statt nämlich konsequent zu zeigen, wie ›Freiheit‹ und ›Unabhängigkeit‹ im Dispositiv des gegenwärtigen Fernsehens als produktive Elemente und Machtmechanismen hervorgebracht werden (womit sie als historische aber sehr reale Phänomene zu gelten hätten), werden die Machtwirkungen des Fernsehens damit erklärt, dass der Eindruck von freien Entscheidungsmöglichkeiten vermittelt wird, die aber gerade nicht einer (außerhalb medienhistorischer Entwicklungen situierter) ›wirklichen Freiheit‹ entsprechen. Der Machtbegriff bleibt repressiv.

DER ›KERN‹ DES FERNSEHENS – Obwohl die Heterogenität des Fernsehens einen zentralen Bezugspunkt bildet reduziert das Modell Hickethiers, wie ich nun zeigen möchte, das Medium letztlich auf einen distinkten Kern. Macht wird gleichgesetzt mit der Einflussnahme auf Zuschauerinnen und Zuschauer; ihre ›Ursache‹ hat sie in den Zielsetzungen und Rationalitäten externer Instanzen. Zwar wird mit dem Dispositivbegriff Fernsehen als komplexes und dynamisches

sches Geflecht eingeführt. Die Mechanismen des Zusammenspiels innerhalb des Geflechts sowie die Macht- und Subjekteffekte des Fernsehens werden aber mit auffällig konventionellen medien- und sozialwissenschaftlichen Begriffen beschrieben; die methodologischen und theoretischen Potenziale des Dispositivbegriffs werden so erheblich beschnitten.

Hickethier isoliert – wie andere medienwissenschaftliche Applikationen des Dispositivbegriffs auch – einen Ort besonderer Wirksamkeit innerhalb des dispositiven Geflechts: »der Zuschauer in einer Achse hin zum Fernsehgerät« (Hickethier 1992, 24; s.o.). Die zwar variable, aber eben punktuelle und somit lokalisierbare ›Begegnung‹ der Zuschauerinnen und Zuschauer mit dem Programm wäre demnach der zentrale Mechanismus, der die Effektivität des Dispositivs ausmacht. Dementsprechend wird das Programm als »Innenseite des Dispositivs« beschrieben, »als die Ebene, auf der Subjekt und institutioneller Apparat Fernsehen zusammentreffen« (Hickethier 1995, 76). Auch die Machtwirkungen müssen (und können) in diesem Zusammentreffen zweier distinkter Elemente – Fernsehgerät/Programm auf der einen, die Zuschauerinnen und Zuschauer auf der anderen Seite – lokalisiert werden.

Ein heterogenes Geflecht ist dies nur noch, insofern die beiden Pole der zentralen Achse jeweils ein Kondensat (oder Resultat) je unterschiedlicher Mechanismen sind. Auf der einen Seite nehmen institutionelle, technische, politische und ökonomische Mechanismen Einfluss auf das Programm. Auf der anderen Seite prägen soziokulturelle und mentalitätshistorische Faktoren, »kommunikative Dispositionen« sowie »lebensweltliche Bedingungen« die Zuschauerinnen und Zuschauer (z.B. 1998, 11). Das Dispositiv besteht also aus zwei Hälften – einer medialen und einer sozialen –, die nur vermittelt über das punktuelle Zusammentreffen von Programm und Subjekt in Wechselwirkung treten. Dementsprechend erhalten die weiteren relevanten Mechanismen des Fernsehens gegenüber diesem Kern den sekundären Status von Kontexten oder Rahmungen.

Ein solches Modell blendet alle Wechselwirkungen, die nicht entlang dieser Achse erfolgen, aber auch solche Mechanismen, die diese Achse selbst zu ihrem Gegenstand machen, aus – oder spricht ihnen zumindest nur geringere Relevanz zu: Man weiß von vornherein, was Fernsehen ist und wo Fernsehen stattfindet. Vor allem aber muss ein solches dichotomisierendes Modell, das hat schon die Auseinandersetzung mit dem Konzept der ›Rezeption‹ gezeigt, bei der Erläuterung der Funktionsweisen von Fernsehen notwendigerweise ein außermediales Subjekt und eine substantialistische Macht zugrunde legen.

Es ist bezeichnend, dass Hickethier das Subjekt zwar einerseits als konstitutives Element der dispositiven Anordnung betrachtet, es aber andererseits im-

mer wieder dem Dispositiv gegenüberstellt. Der Hinweis auf das Subjekt erfüllt die Funktion, die spezifische ›Offenheit‹ des Dispositivs zu markieren: »Im Dispositiv Fernsehen ist der Zuschauer eben nicht mehr Objekt, das durch die audiovisuelle Bilderwelt zu überwältigen ist, sondern als Subjekt ein das Dispositiv wesentlich mitbestimmender Faktor.« (Hickethier 1995, 80) Der Subjektbegriff wird hier doppelt besetzt: Einerseits knüpft er an Foucault an und schildert Subjekteffekte des Dispositivs; andererseits unterstellt er aber ein vormedial handlungsmächtiges Subjekt, das auf die eine oder andere Weise mit dem Dispositiv (das ohne Subjekt existiert) umgehen kann. »Die Subjekte haben Einfluß auf das Dispositiv« (Hickethier 1993c, 240). Ein solches Subjekt steht dem Programm und dem Apparat in der zentralen Achse des Fernsehens gegenüber. In der Folge werden die Machteffekte des Mediums auf die Alternative zwischen einer (unterwerfenden bzw. objektivierenden) Einordnung des Subjekts in die dispositive Maschinerie und einer aktiven (Selbst-) Ermächtigung beschränkt. Obwohl Hickethier – wie oben ausgeführt – die ›Offenheit‹ des Dispositivs als potenziellen Machtmechanismus diskutiert, erklärt er in zahlreichen Beispielen Machteffekte durch Prozesse der Positionierung, Manipulation oder Beschränkung, während subjektiv orientiertes Handeln als Gegenentwurf zur Medienmacht erscheint.

In der Einleitung zu seiner *Geschichte des deutschen Fernsehens* wird Fernsehen zuerst als Agent einer »kulturellen Modellierung der Zuschauer« (Hickethier 1998, 1) angeführt, während wenig später festgestellt wird, »daß die Zuschauer im wesentlichen selbst den Gebrauch des Mediums bestimmen« (ebd., 4). Statt die Machteffekte zu rekonstruieren, die sich aus der spezifischen Einbindung von Praktiken in mediale Konstellationen ergeben, wird Fernsehen durch diese Gegenüberstellung relativ abstrakt mit Macht versehen; es *hat* Macht oder übt diese zumindest aus. Die Subjekte werden von dieser Macht entweder getroffen oder können ihr ausweichen. ›Die Macht der Medien‹ vollzieht sich – auch dies eine ideologiekritische Wendung – hinter dem Rücken der Subjekte und führt zu einer Passivisierung:

Der dispositive Charakter des Mediums erfüllt sich, indem es auf diese Weise an der fortgesetzten Modellierung der Wahrnehmung von Welt und des Verhaltens in der Welt arbeitet, ohne dass wir als Zuschauer dessen Modellierung bewußt wahrnehmen und in unsere Handlungsabsichten einbeziehen können. (Hickethier 1998, 538f.)

Im Gegenzug bezeichnet Hickethier die Einführung des Videorekorders umstandslos als wachsende »Unabhängigkeit des Zuschauers« (1998, 489), während damit doch – wie Hickethier selbst an anderer Stelle für das Zapping ausführt – lediglich eine veränderte Kopplung von Subjekt und Medienappa-

ratur geschaffen wird, die zwar eine Restrukturierung des Dispositivs mit sich bringt, dabei aber die Praktiken nur vielfältiger einbindet.

Indem bei Hickethier die dispositive Konstellation auf eine Achse reduziert wird, von der darüber hinaus die eine Seite (der Tendenz nach) Macht hat, die andere dieser Macht nur ausweicht, ist Macht keine relationale Größe mehr; dementsprechend muss erklärt werden, woher die Macht kommt. Die These Hickethiers ist, dass das Programm seine Macht durch externe Instanzen – die Mechanismen, die als Rahmungen des Programms verstanden werden – erhält. Neben der Achse zwischen Programm und Zuschauern wird im Verhältnis zwischen der Programmstruktur des Fernsehens und dessen Rahmungen eine zweite Achse von Machtwirkungen lokalisiert.

Als Instanz der Modernisierung bildet das Fernsehen ein Scharnier, das historische Entwicklungen auf Seiten von Politik und Ökonomie mit historischen Entwicklungen auf Seiten der Alltagskultur vermittelt. Seine offenkundigsten Machteffekte erhält es somit in erster Linie als Mittler der klassischen Machtinstanzen Politik, Ökonomie etc. Diese ›testen‹ Themen, Probleme und Verhaltensweisen (und somit Modernisierungsmodelle) auf ihre Akzeptanz bei den Zuschauerinnen und Zuschauern. 157 In Übereinstimmung mit der Apparatustheorie fasst Hickethier die Zusammenhänge zwischen den Rahmungen und der Innenseite des Dispositivs mit der Metapher der *Einschreibung*. Konstitutiv für die Machteffekte des Fernsehens sei die »Art und Weise, wie sich die Gesellschaft mit ihren Normen und Bedingungen in die Bilder selbst einschreibt« (Hickethier 1992, 25). Fernsehen würde demnach durch externe Instanzen mit Macht ausgestattet: Durch diesen größeren, vom einzelnen Zuschauer jedoch zumeist nur indirekt erfahrenen, beim Zuschauen nicht bewusst erlebten und wahrgenommenen Rahmen sind Machtaspekte in die Fernsehkommunikation eingebunden. (Hickethier 1995, 69)

Die Vielfalt der Institutionen, die in dem Geflecht des Fernsehens eine Rolle spielen, wird in einem Analogieschluss als Intensivierung der Macht verstanden: »die gegenüber dem Kino schärfere gesellschaftliche Rahmung, der verstärkte Zugriff der gesellschaftlichen Machtinstanzen auf das Medium« schränkt die Beweglichkeit der Zuschauerinnen und Zuschauer ein (Hickethier 1995, 71). ›Widerstand‹ dagegen wird vor allem durch »[...] verdeckte Tendenzen der Abwendung, eines Sich-Entziehens und Verweigerens [...]« ausgeübt (Hickethier, 1993c, 240).

Das Modell von Hickethier wurde von einigen Autoren aufgegriffen und zum Teil modifiziert; die hier geschilderten machttheoretischen Ambivalenzen werden dabei fortgeführt. Carsten Lenk (1996) verbindet Hickethiers Dispositivbegriff im Zuge seiner radiohistorischen Forschung mit systemtheoretischen

Modellen. In Ergänzung zu Hickethier betrachtet er die ›Begegnung‹ zwischen Subjekt und Fernsehen auf zwei unterschiedlichen Ebenen, indem er zwischen den Vorgaben, die der Apparat (im engeren Sinne) dem Körper macht, und den Angeboten, die durch das Programm für die kognitive Verarbeitung dargeboten werden, unterscheidet. Außerdem betont er stärker als Hickethier eine diskursive Metaebene, die auf Seiten von Produktion und Rezeption für bestimmte Klassifizierungen des Mediums sorgt. Obwohl damit ein dispositiver Mechanismus jenseits der Achse zwischen Zuschauer und Apparat/Programm angedeutet ist, bleibt letztlich die Frage der Kommunikation von Botschaften (und die Wirkung von Macht) durch Programm und Apparat hindurch im Mittelpunkt des Modells. Dies zeigt sich auch daran, dass die diskursive Metaebene in erster Linie darauf hin untersucht wird, wie sie auf beiden Seiten der Achse für eine mehr oder weniger einheitliche Perspektivierung des Mediums und somit dessen ›reibungsgeloses‹ Funktionieren sorgt. Einmal mehr wird also unterstellt, dass die Effektivität des Mediums durch eine Homogenisierung gesteigert wird; diese Homogenisierung der zwei Pole – Fernsehinstitution / Fernsehprogramm vs. ›Rezeption‹ / sozialer Alltag scheint überhaupt die zentrale Stoßrichtung – die Rationalität – des Fernsehens (und vermutlich aller Medien) zu sein.

Noch deutlicher zeigt sich dies bei Stefan Wehmeier (1998), der sich ebenfalls auf Hickethier bezieht und eine grafische Darstellung des Dispositivmodells, die Lenk erarbeitet hat, übernimmt. In der Erläuterung dieser Grafik wird das Dispositiv weitgehend auf ein komplexes Kommunikationsmodell reduziert:

Das von Kommunikatoren produzierte Programm wird an den technischen Apparat übertragen und an den Zuschauer weitergeleitet (Programmfluß). Der Zuschauer befindet sich während des Fernsehens in einer bestimmten Anordnungsstruktur zum Apparat. Der Apparat läßt den Zuschauer in bestimmter Art und Weise den Programmfluß sehen, und der Zuschauer entscheidet über den Ort der Anordnungsstruktur sowie über die Programmmzusammenstellung im Rahmen des Gesamtangebots (Bedienung). Programm und Zuschauer sind, weil der Apparat immer als technische Einrichtung dazwischengeschaltet ist, nur indirekt gekoppelt. Diese Kopplung ist durch beiderseitige Erwartungshorizonte bestimmt. (Wehmeier 1998, 98)

Auch hier also wird die Abstimmung (Homogenisierung) der dispositiven Elemente »Programm und Zuschauer«, die ihre prinzipielle, technisch induzierte Entkopplung (Heterogenisierung) kompensiert, als zentraler Funktionsmechanismus der Medienentwicklung betrachtet. Heterogenität wird so zwar als Problem, nicht aber als produktiver Mechanismus in Betracht gezogen.

Zwischenfazit – Machteffekte im Kino- und Fernsehdispositiv

Der Dispositivbegriff hat in der Film- und Fernsehwissenschaft die Funktion, das Zusammenspiel unterschiedlicher Teilelemente einer medialen Konstellation zu beschreiben. Dieses Zusammenspiel wird in erster Linie unter dem Aspekt der Kopplung oder zumindest der wechselseitigen Abstimmung von medialer Konstellation im engeren Sinne (technische Apparatur, ›Angebot‹) auf der einen Seite und den Zuschauern / Subjekten auf der anderen untersucht. Dies ist eine medienwissenschaftliche Akzentsetzung, die nicht auf evidente Merkmale der Gegenstände Film und Fernsehen zurückgeführt werden kann. Sie muss – wie jede wissenschaftliche Begriffsbildung – als spezifische Konstitution eines wissenschaftlichen Gegenstands betrachtet werden.

Mit dem Dispositivbegriff sollen darüber hinaus die Macht- und Subjekteffekte von Film und Fernsehen perspektiviert werden. Während die filmtheoretische Konzeption eine spezifische und immanente (wenn auch von außen eingeschriebene) Effektivität des Kinos postuliert – allerdings auf Kosten einer Gleichsetzung von Macht mit der Stillstellung von Subjekten –, verzichtet der fernsehtheoretische Dispositivbegriff (v.a. in der Formulierung Hickethiers) auf eine Festlegung bestimmter medialer Effekte. Unter Hinweis auf die Heterogenität sowohl der medialen Apparatur als auch der ›rezipierenden‹ Praktiken wird die Konstellation, die in der filmtheoretischen Perspektive gerade durch ihre starre Anordnung geprägt ist, in zwei Hälften aufgetrennt, die in unterschiedlicher Weise zusammentreffen können. Der Dispositivbegriff hat zum einen die Funktion, das dynamische Wechselverhältnis zwischen diesen beiden Seiten zu beschreiben; zum anderen soll er den Stellenwert kontextueller Faktoren – sozialer Prozesse, politischer und ökonomischer Institutionen etc. – erfassen. Dem ›Kern‹ der Konstellation – dem Verhältnis der Zuschauerinnen und Zuschauer zu Apparat und Programm – kommen angesichts seiner mangelnden Festlegung keine eindeutigen Machteffekte zu; vielmehr *haben* sowohl ›das Fernsehen‹ als auch ›seine Zuschauer‹ Macht (bzw. das Fernsehen Macht, die Zuschauer Widerstandsmöglichkeiten), wobei die Macht ›von außen‹ (Ökonomie, Politik etc.) in das Dispositiv hineingetragen wird.

Obwohl die Perspektivierung eines Mediums *als* Dispositiv darauf zielt, möglichst viele und heterogene Aspekte bei der Erklärung seiner Funktionsweisen zusammenzuführen, tendieren alle hier diskutierten Modelle dazu, einen zentralen Mechanismus zu identifizieren, in dem sich die Machtwirkungen des Mediums bündeln. Diskurse und Praktiken, die nicht unmittelbar in Apparat und Programm eingehen (in diese ›eingeschrieben‹ sind) werden entweder nicht berücksichtigt oder zumindest nur auf ihren Beitrag zur Stabilisierung oder Subvertierung der zentralen Achse untersucht. Außerdem stimmen die Model-

le darin überein, dass eine homogenisierende Abstimmung zwischen Apparatur / »Angebotsformen« auf der einen sowie Zuschauerinnen und Zuschauern auf der anderen Seite eine maximale Wirksamkeit garantiert und folglich eine Art (vorläufiger) Teleologie jeder Medienentwicklung ist. Diese Abstimmung kann »panoptisch« modelliert werden – unter Betonung einer gleichermaßen materiell unverrückbaren wie »adäquaten« Positionierung von Subjekten gegenüber dem zentralperspektivischen Bild; sie kann aber auch als ein flexibles Scharnier gedacht werden, das zwar den beiden Seiten des Dispositivs »Bewegungsspielraum« lässt, aber letztlich auf ein wechselseitiges Einpendeln der »Erwartungshorizonte« (Wehmeier) zielt. Vor diesem Hintergrund sind Abweichungen automatisch dysfunktional oder subversiv.

Die Achse zwischen Zuschauern und Programm ist sowohl durch die technischen und programmlichen Zersplitterungen als auch durch die wuchernden Diskurse und Praktiken längst brüchig geworden. Will man dies weder kurzerhand als Befreiung von medialen Zwängen, noch nur negativ als Verlust von Konsistenz (sei es der subjektiven Wahrnehmung, sei es der demokratischen Öffentlichkeit) etikettieren, so wäre es notwendig, diese Streuung und Heterogenität als produktive Machtmechanismen zu analysieren. Die medienwissenschaftlichen Applikationen des Dispositivbegriffs sind für ein solches Projekt eher kontraproduktiv. Dies liegt allerdings – wie ich einleitend schon zu zeigen versucht habe – weniger an dem Modell des Dispositivs selbst, als an der spezifischen Überschneidung mit medienwissenschaftlichen Vorannahmen, die verhindern, die Praktiken und Diskurse jenseits von Apparat und Programm als konstitutive Elemente des »entschieden heterogenen Ensembles« zu betrachten. Deshalb werde ich einen erneuten Versuch machen, den foucaultschen Dispositivbegriff für eine Analyse des Fernsehens einzusetzen. Indem allerdings nicht *Überwachen und Strafen*, dessen Panoptikumsmodell vielleicht allzu passend für die Medienwissenschaft ist, sondern die Studie *Sexualität und Wahrheit* als Folie genommen wird, kann, so hoffe ich, eine andere Schnittfläche zwischen Fernsehen und Dispositivbegriff aufgezeigt werden.

Praktiken, Diskurse, Selbsttechnologien: Das Dispositiv Sexualität

In seiner historischen Untersuchung *Sexualität und Wahrheit* konzipiert Foucault Sexualität als Dispositiv. Deutlicher als in *Überwachen und Strafen* wird dabei herausgestellt, dass die Macht- und Subjekteffekte dieses Dispositivs weniger durch eine eindeutige Anordnung als durch eine Streuung heteroge-

ner Mechanismen zustande kommen. Außerdem wird der Stellenwert der Praktiken und somit die produktive Einbindung von Subjekten in das dispositive Geflecht dort ausführlicher behandelt; ihr doppelter Status als Werkzeug und Wirkung tritt in den Vordergrund. Diese Akzentsetzungen sollen im Folgenden als Bezugsgrößen für die erneute Diskussion eines medienwissenschaftlichen Dispositivbegriffs genutzt werden: Der Dispositivbegriff impliziert dann, die Macht der Medien nicht in ihrer vorgängigen Stabilität, sondern in ihrer fortlaufenden (Neu-) Konstitution zu suchen und – analog zur Sexualität – das Reden ›über‹ und Umgehen mit Medien als konstitutiven Teil der Medien zu betrachten.

Den Ausgangspunkt der foucaultschen Untersuchung bildet die zunehmende Relevanz von Sexualität im 19. Jahrhundert. In ganz unterschiedlichen Institutionen (Schule, Medizin, Familie etc.) tauchte Sexualität als ›Problem‹ auf, das durch Vorschriften, genaue Klassifikationen und institutionelle Anordnungen reguliert werden sollte. Mithilfe eines genauen Wissens über und eines differenzierten Zugriffs auf die Sexualität erhoffte man, nicht nur das körperliche und geistige Wohlbefinden von Individuen, sondern auch die Entwicklung der gesamten Bevölkerung gestalten zu können. Ein solches Wissen wurde u.a. dadurch gewonnen, dass die Subjekte beispielsweise in der Beichte oder in anderen Geständnisformen angehalten wurden, ihr eigenes Begehren gleichermaßen zu erforschen wie zu kontrollieren. Somit wurden Aspekte und Erscheinungsformen von Sexualität (Praktiken, aber auch Vorstellungen, Begierden, Indizien) gefunden/erfunden, die zuvor nicht existierten. Dieser Prozess ist folglich nicht gleichzusetzen mit der Unterdrückung einer ahistorischen und anthropologischen Sexualität. Sexualität wurde vielmehr hervorgebracht, vielfältigt und gestreut. Gleichzeitig wurde Sexualität – dies ist der Grund, weshalb vom *Dispositiv Sexualität* geredet werden kann – zu einem entscheidenden Faktor für die Re-Organisation der gesellschaftlichen Machtformen. Zum einen trug sie dazu bei, dass neue Objekte und Zielsetzungen auftreten; Sexualität war ein zentraler Mechanismus der sich im 19. Jahrhundert etablierenden Bio-Macht, die auf den Erhalt und die Steigerung von Leben zielte. Zum anderen bildete sie das exemplarische Modell neuer Techniken der Macht; im Unterschied zur Analyse unterworfenen Körper im Disziplindispositiv trat nun nämlich die Aktivität der Subjekte selbst, ihre ›Sorge um sich‹, in den Mittelpunkt – eine Machtform, die von keiner Instanz (keinem Panoptikum) ›verkörpert‹ wird. Die diskursive Streuung sowie die lokal differenzierte Kopplung von Diskursen, Apparaten und Praktiken, ließen die Sexualität zu einem wirkungsvollen Dispositiv werden.

Wenn man bedenkt, dass in den deutschen Übersetzungen erst bei *Sexualität und Wahrheit* der Begriff des Dispositivs in den Vordergrund tritt, während in *Überwachen und Strafen* das französische *dispositif* noch durch eine Reihe unterschiedlicher deutscher Wörter, nicht aber mit ›Dispositiv‹ wiedergegeben wird, ist es bemerkenswert, dass fast ausschließlich das Panoptikum, nicht aber die Sexualität, als Modell des medienwissenschaftlichen Dispositivbegriffs fungiert. *Sexualität und Wahrheit* spielt in der Medienwissenschaft lediglich aus thematischen Gründen eine Rolle, finden sich insbesondere im Fernsehen doch zahlreiche Formate, die Geständnisprozeduren in Gang setzen oder auch schlicht die ›Wahrheit‹ über einzelne Individuen durch eine Erforschung ihres Sexuallebens ergründen. Als Folie einer medientheoretischen Begriffsbildung wird *Sexualität und Wahrheit* aber kaum herangezogen. Eine höchst anregende Ausnahme bilden hier die Untersuchungen von Johanna Dorer und Matthias Marschik, die den Übergang von einem Informations- zu einem Kommunikationsdispositiv unter Rückgriff auf die foucaultsche Analyse der Sexualität schildern (Dorer/Marschik 1993; Dorer 1997).

Dieses Defizit kann sicher damit erklärt werden, dass das Dispositiv Sexualität zumindest vordergründig sehr viel weniger Anknüpfungspunkte für medienwissenschaftliche Fragestellungen bietet als das Panoptikum. Während dieses ja selbst ein Apparat der Sichtbarkeit ist, hat Sexualität – sei es im Sinne einer Verhaltensweise oder im Sinne eines Themas – zunächst weniger (im engeren Sinne) mediale Qualitäten. Gerade dies macht aber die Produktivität des Modells für die Medienwissenschaft aus: Es unterläuft die scheinbar selbstverständliche Orientierung der Medienanalyse an vorgeblich spezifisch medialen Phänomenen – seien es Apparat und Programm des Fernsehens, die Institutionen oder die Kommunikationsstruktur. Die folgende Analogiebildung soll in erster Linie theoretische Anregungen liefern. Jonathan Culler hat gerade am Beispiel von Foucault auf die Produktivität solcher Anleihen und Übertragungen hingewiesen: Sie ermöglichen es, die scheinbare Evidenz des eigenen Gegenstands in Frage zu stellen und neue Zusammenhänge zu formulieren (Culler 1997, 8). Eine Analyse, wie die Foucaults, kann so, auch wenn sie selbst nicht auf ein theoretisches Modell abzielt, zum Ausgangspunkt von kulturwissenschaftlicher Theoriebildung werden. Die Verfahren und Einsichten der Analyse werden Theorie, indem sie zur Perspektivierung anderer Gegenstände eingesetzt werden.

Bei aller Unterschiedlichkeit der Gegenstände fallen aber auch Schnittpunkte zwischen Foucaults Beschreibung von Sexualität und dem Gegenstandsreich Fernsehen auf, die die Analogiebildung motivieren. Dies betrifft zum einen die ›Geschwätzigkeit‹: Sexualität und Fernsehen sind gleichermaßen Ge-

genstände wuchernder Diskurse, die jene problematisieren und klassifizieren, ihre Wirkung eindämmen wollen und sie gerade damit in die Seelen der Subjekte einpflanzen.

Überall wo sie [die ›geringfügigen Lüste‹ des kindlichen Sexes – oder des kindlichen Fernsehens; M.S.] sich zu äußern wagten, hat man Überwachungseinrichtungen und Fallen geschaffen, die sie zum Geständnis zwingen sollen, hat man unerschöpfliche, korrigierende Diskurse durchgesetzt und die Eltern und Erzieher alarmiert, indem man in ihnen den Verdacht erweckte, alle Kinder seien schuldig und mit ihnen alle Eltern und Erzieher, die sie nicht genug verdächtigen; man hat sie zu ständiger Wachsamkeit vor dieser wiederkehrenden Gefahr gerufen, hat ihr Verhalten vorgeschrieben und ihre Pädagogik recodiert, hat den Raum der Familie den Zugriffen eines ganzen medizinisch-sexuellen Regimes unterworfen. (Foucault 1983, 57)

Zum anderen bildet die doppelte strategische Funktion eine auffällige Gemeinsamkeit von Sexualität und Fernsehen: Beide Dispositive versprechen zugleich einen Zugriff auf die Verhaltensweisen der Individuen wie auf den Zustand der gesamten Bevölkerung; es ist nicht zuletzt dieser Sachverhalt der die beiden Dispositive zu »besonders dichte[n] Durchgangspunkt[en] für die Machtbeziehungen« werden lässt (ebd., 125). Auch im folgenden Zitat ließe sich mit nur geringfügigen Modifikationen ›Sexualität‹ durch ›Fernsehen‹ ersetzen.

Hieraus erklärt sich auch die medizinische Vorstellung, nach welcher die Sexualität, wenn sie undiszipliniert und unregelmäßig ausgeübt wird, immer zwei Arten von Wirkungen hervorbringt: einerseits auf den Körper, den undisziplinierten Körper, der unmittelbar von allen Krankheiten ereilt wird, die sexuelle Ausschweifung nach sich zieht. [...] Zugleich hat eine ausschweifende, pervertierte Sexualität Auswirkungen auf der Ebene der Bevölkerung, da man von dem sexuell Ausschweifenden annimmt, daß sein Erbgut, seine Nachkommenschaft ihrerseits beeinträchtigt sein werden [...]. (Foucault 1999, 291)

Für eine Perspektivierung des Fernsehens ergeben sich hier zwei Anknüpfungspunkte: In einem ersten Schritt werde ich diskutieren, inwiefern die vielfältigen Diskursivierungen des Fernsehens zu seiner Streuung, Vervielfältigung und gerade dadurch zu seiner Konstitution als Dispositiv beitragen. In einem zweiten Schritt werde ich die Produktivität des Fernsehens als Machttechnologie erläutern, die einen Zugriff auf Bevölkerung und Subjekte gerade dadurch möglich macht, dass sie den Individuen Handlungsmöglichkeiten eröffnet.

Produktive Streuung – Der Diskursgegenstand Fernsehen

Foucaults Analyse der Sexualität spitzt die – weiter oben unter Bezug auf Deleuze formulierte – Einsicht, dass ein Dispositiv nicht deckungsgleich mit einem ›natürlichen‹ Gegenstand ist, nochmals zu. Das Verständnis von Sexuali-

tät als Dispositiv setzt eine Distanznahme gegenüber dem scheinbar vorgegebenen und bekannten Sachverhalt Sexualität voraus: »Zunächst wollte ich vor diesem so alltäglichen, so jungen Begriff der ›Sexualität‹ innehalten: Abstand von ihm gewinnen, seine offenkundige Vertrautheit umgehen, seinen theoretischen und praktischen Kontext analysieren.« (Foucault 1989, 9) Im Sinne seiner genealogischen Vorgehensweise setzt Foucault den Gegenstand seiner Untersuchung nicht einfach voraus, sondern rekonstruiert, wo er auftaucht und wie er produziert wird. Die entscheidende Pointe des Verfahrens besteht darin, die vielfältigen Artikulationen von Sexualität als Gegenstand ernst zu nehmen und sie ohne vorgängige Hierarchisierung auf einer Ebene zu behandeln. Sie sind weder von einem ›eentlichen‹ Gegenstand (etwa als dessen bloße ›Reflektion‹ oder ›Repräsentation‹) abzuleiten noch an diesem (im Sinne von wahren oder falschen Aussagen) abzugleichen. Es gibt keine Sexualität vor (oder ›hinter‹) ihren vielfältigen Erscheinungsformen. Sexualitätspraktiken (›Geschlechtsverkehr‹ etc.) sind ein Teil des Dispositivs, bilden aber weder dessen verbindliches und konstantes Zentrum, noch haben sie einen eindeutigen Ursprung (etwa in Form von ›Trieben‹ etc.). Die »mysteriöse Tiefe«, die so häufig hinter der Sexualität vermutet wird, ist selbst ein Effekt der »Oberflächenpraktiken« (Dreyfus/Rabinow 1994, 135). Damit wird nicht in Zweifel gezogen, dass es Sexualität *gibt* (es soll ja gerade gezeigt werden, dass sie als Machtmechanismus funktioniert); es wird vielmehr gezeigt, dass Sexualität in der Streuung und Differenzierung von bestimmten Praktiken und Diskursen produziert wird, denen kein konsistentes und ahistorisches Phänomen vorgängig ist.

Sexualität wird als Objekt verschiedenster Wissenschaften, Institutionen und Diskurse vervielfältigt. Verfahren der Buchführung, der ärztlichen Diagnose und der juristischen Befragung führen mit ihren Klassifizierungen zu einer »Verstreuung der Sexualitäten, einer Verstärkung ihrer verschiedenartigen Formen« (Foucault 1983, 51). Pädagogische Ratgeber, medizinische Literatur, juristische Urteile und polizeiliche Berichte reden über Sexualität, klassifizieren sie und weisen ihr einen ursächlichen Stellenwert für Verhaltensweisen, Charaktermerkmale oder auch Krankheiten und Krankheitsverläufe zu. Die ›Entdeckung‹ von Sexualität geht mit der Entwicklung neuer Wissensformen und Erkenntnisinstrumente einher, die Sexualität sichtbar und handhabbar machen (und mithin als selbstverständlichen Gegenstand konstituieren). In der Umkehrung erhalten vielfältige Verfahren und Apparate dann durch diesen (vermeintlich geheimnisvollen und vieldeutigen) Gegenstand Plausibilität, der, indem er mit Ursachen und Wirkungen versehen wird, eine eigene Rationalität erhält. Das ›Problem‹ Sexualität wird somit als wirksames ›Instrument‹ sowie

als Zugriffsfläche zur Behebung von vielfältigen ›Defekten‹ konstituiert. Indem der Gegenstand ausgeweitet und differenziert wird, errichtet er vielfältige Beziehungen, die eine Regulierung von Verhaltensweisen ermöglichen.

ANALOGIE: DISKURSIVIERUNG DES FERNSEHENS – Fernsehen ist nun kaum weniger als Sexualität Gegenstand einer exzessiven Diskursivierung. Sowohl in alltäglichen Gesprächen als auch in spezialisierten wissenschaftlichen Diskussionen wird Fernsehen zum Bezugspunkt zahlloser und höchst vielfältiger Diskurse. Die hier vorgeschlagene Analogie legt die Schlussfolgerung nahe, dass diese Diskursivierungen den wirkungsmächtigen Gegenstand Fernsehen hervorbringen, differenzieren und zu einem Dispositiv werden lassen.

Der enorme Stellenwert des Fernsehens in der Alltagskommunikation ist bekannt und mittlerweile, vor allem von der Soziologie, ausführlich untersucht; regelmäßig werden in Alltagsgesprächen Themen des Fernsehprogramms aufgegriffen, sei es um ›über‹ Fernsehen selbst oder über ganz andere (sogenannte alltägliche) Probleme zu sprechen (vgl. z.B.: Keppler 1994; Holly/Püschel/Bergmann 2001). Es greift zu kurz, diesen Phänomenen gegenüber dem eigentlichen Fernsehprogramm nur einen sekundären Status – im Sinne von bloßen ›Anschlusskommunikationen‹ – zuzusprechen. Die Diskursproduktion wird durch paratextuelle und intermediale Mechanismen systematisch strukturiert und angereizt; sie klassifiziert und bewertet das Fernsehen; sie prägt im Wechselspiel mit weiteren Diskursen unser Verhältnis zum Fernsehen und trägt zur Streuung von operationalen Einheiten von Fernsehen (z.B. Formaten, Stars) bei; vor allem geht sie – sei es durch empirische Forschung oder organisierte Interaktivität – in die Produktion und Zirkulation von Fernsehprogrammen ein.

In Politik, Ökonomie und in den Medien selbst wird Fernsehen ebenfalls auffallend häufig zum Thema von Auseinandersetzungen, die es gleichermaßen als Problem wie als Instrument konfigurieren. Auch diese Diskursivierungen gehen immer mit Definitionen und Differenzierungen des Fernsehens einher, die sich weder vom Apparat noch aus dem Programm ableiten lassen, aber in Anknüpfung an (und klassifizierender Hervorbringung von) Teilelemente(n) das Fernsehen handhabbar machen und mit spezifischen Rationalitäten versehen. **◀58** Darüber hinaus wird Fernsehen auch in den Spezialdiskursen so unterschiedlicher Disziplinen wie Medizin, Psychologie, Ingenieurs- oder Rechtswissenschaft zu einem Erkenntnisobjekt und einem Erkenntnisinstrument. Dies impliziert schon deshalb eine Streuung, weil dabei sehr unterschiedliche Varianten von Fernsehen hervorgebracht und operational gemacht werden (Sendungen, Wirkungen, Technologien etc.), die sich zunächst den Routinen der jewei-

ligen Spezialdiskurse verdanken. Wenn diese disparaten Praktiken dennoch an der Produktivität eines Dispositivs mitwirken, so keineswegs nur, weil sie sich letztlich doch auf denselben ›natürlichen Gegenstand‹ beziehen, sondern vor allem, weil die je (diskursiv) produzierten Aspekte des Mediums selbst in Zirkulation treten. Die Streuung des Fernsehens in alle gesellschaftlichen Praktiken hinein ist immer auch interdiskursiv: Die ingenieurswissenschaftliche Diskursivierung von Fernsehen stützt sich ebenso wie die juristische auf unterstellte (und damit zugleich reproduzierte) Rationalitäten des Fernsehens, die in vertrauten Sendeformen ebenso eine Stütze finden, wie in kollektiv verbindlichen diskursiven Klassifikationen und Vorannahmen über Wirkungen des Mediums etc. Für den Ingenieur gibt es, vereinfacht gesagt, nicht *das* Fernsehen, sondern immer schon ein durch verschiedene Rationalitäten konstituiertes Fernsehen, das seinen Strategien bestimmte Zugriffspunkte bietet.

Nicht anders als im Falle der Sexualität machen hier Praktiken und Diskurse ein Fernsehen erst sichtbar und handhabbar, das dann wieder vielfältigen Praktiken und Diskursen Plausibilität verleiht. Bezeichnenderweise beziehen sich die Diskursivierungen in der Regel auf einen (für sie) selbstverständlichen ›Kern‹ des Mediums. Dies können Apparat, Programm, Institution oder auch ›die Zuschauer‹ sein. Nicht selten erscheint das Fernsehen in diesen Diskursen – ganz ähnlich dem Sex – »als so mächtige[r] und irrationale[r] Trieb, daß es dramatischer Formen individueller Selbstprüfung und kollektiver Kontrolle bedurfte, um seine Kräfte zu bändigen« (Dreyfus/Rabinow 1994, 199); in der optimistischen Umkehrung erscheint es als nicht weniger mächtige Quelle von ökonomischem Gewinn, gesellschaftlicher Optimierung oder individuellem Wohlbefinden. Es sind gerade die scheinbar evidenten Elemente – Apparate, Institutionen, Programme – mit ihren vermeintlichen ›inneren Logiken‹, in denen die geheimnisvollen Wirkungen und enormen Potenziale des Fernsehens lokalisiert werden.

Gerade deshalb scheint mir das methodologische Verfahren Foucaults, dessen Arbeit mit einer »Verneinung des natürlichen Objektes« (Weinert 1982, 353) einsetzt, für eine Perspektivierung des Fernsehens produktiv. Seine Geschichte der Sexualität ist explizit keine Geschichte von ›Verhaltensweisen‹, die sich zwar im Verlauf der Jahrhunderte ändern mögen, aber letztlich in Kategorien wie ›Sexualität‹, ›Begehren‹ oder auch ›Triebe‹ einen gemeinsamen transhistorischen Hintergrund besitzen. Stattdessen interessiert sich Foucault dafür, wie Sexualität als »Wissenobjekt« und »Erkenntnisbereich«, aber auch als »Ensemble von Regeln und Normen« sowie als »Erfahrung« der Subjekte konstituiert wird (Foucault 1983, 7; 1989, 9f.). Entsprechend könnte auch bezüglich des Fernsehens Abstand von den scheinbar selbstverständlichen Eigenschaf-

ten und Teilelementen gewonnen werden, indem nach ihren Voraussetzungen und der (strategischen) Funktion ihrer Existenz gefragt wird. Apparat und Programm haben nicht nur bestimmte ›Existenzbedingungen‹ (Kontexte, die sie funktionieren lassen), sie sind vor allem weder die einzigen noch die zentralen Orte der Wirksamkeit des Fernsehens. Wenn Fernsehen jenseits von Apparat und Programm in gestreuten Diskursen und Praktiken produktiv wird, kann es auch als »Ensemble von Regeln und Normen« und als »Erfahrung« der Subjekte rekonstruiert werden. Das Gerede ›über‹ das Fernsehen konstituiert das Fernsehen. Apparat und Programm sind selbst Teilelemente des diskursiven Feldes: Wirkungen und Werkzeuge, deren Wirksamkeit durch Diskurse und Praktiken ermöglicht wird.

Das Medium bietet sich der Analyse nicht als schon abgegrenzter Gegenstand dar; die Analyse muss immer erst nachvollziehen, wie der Gegenstand durch vielfältige Differenzierungen und Streuungen produziert wird.

In dieser Hinsicht versteht die Analyse des Diskurses ihre Objekte als kontingent: die Art und Weise ihrer Gegebenheit verdankt sich keiner ›Natur der Sache‹, sondern ist Resultat eines komplexen Ineinandergreifens historischer Determinanten, das grundsätzlich auch anders hätte ausfallen können. (Plumpe 1990, 11)

Das Dispositivmodell, das sich mit Blick auf Foucaults Analyse der Sexualität formulieren lässt, zielt dabei keineswegs darauf, ein eigenes, selbständiges Reich des Diskursiven zu postulieren. Auch ›der Diskurs‹ ist (wie das Dispositiv) eher eine bestimmte Perspektivierung als ein eindeutig definierter Sachverhalt: »Was im spezifischen Fall als Diskurs individualisiert wird, entfaltet erst unter den Bedingungen dieser systematischen Suspendierung tradierter Beschreibungskategorien seine je spezifische Regelhaftigkeit.« (Schrage 1999, 66) Entsprechend kann es – in der Übertragung auf das Fernsehen – nicht darum gehen, den Diskursivierungen eine eigene Wirksamkeit und eine ›innere Logik‹ zuzugestehen, diese aber von den ›eigentlichen‹ Komponenten des Fernsehens zu lösen, als würde zusätzlich zu und getrennt von den Funktionsweisen von Apparat und Programm eine weitere Wirkungsebene des Fernsehens existieren. ◀59 Das Denken und Reden ›über‹ einen Gegenstand tritt weder an die Stelle des Gegenstands, noch ›reflektiert‹ es diesen nur: Die Diskurse produzieren ihn, indem sie eine Verteilung von Mechanismen, eine Differenzierung von Wirkungen oder eine Rationalität von möglichen Handhabungen erstellen, die den Gegenstand ausmachen. Diskurse existieren nur in Verflechtungen mit Praktiken, Verfahren und Apparaten, die sie stützen und die zugleich durch die Diskurse Wirksamkeit erhalten. Die Teilbereiche, mit denen konventioneller Weise das Fernsehen identifiziert und gegliedert wird, sind

auf einer Ebene mit den diskursiven Wucherungen anzusiedeln. Ihre Produktivität erhalten sie durch Rationalitäten und Problematiken, die möglicherweise fernsehspezifisch, aber nicht durch Merkmale eines wie immer abgrenzbaren Fernsehens determiniert sind.

Apparat und Programm des Fernsehens sind gegenüber den Diskursivierungen keineswegs nachrangig. Als Zugriffspunkte verschiedener Strategien tragen sie entscheidend zu deren Streuung und Plausibilität bei und werden produktiv, insofern sie ein Korrelat diskursiver Praktiken sind (Weinert 1982, 353). Die scheinbare ›Verbindlichkeit‹ einzelner technischer oder programmlicher Features ist selbst Wirkung und Werkzeug des Dispositivs (so wie der Sex, als ›tatsächliche‹ Praxis eine spezifische Rolle in den Machtstrategien des Sexualitätsdispositivs spielt [Foucault 1983, 181]). Es wäre also zu rekonstruieren, welche Elemente (durch welche Verfahren, mit welchen Funktionen) zu konstanten und selbstverständlichen Merkmalen des Fernsehens werden. Diese stabilen (d.h. intersubjektiv und interdisziplinär verbindlichen, aber nie gänzlich prädiskursiven) ›Fakten‹ des Fernsehens, sei es der Modus der Bildproduktion oder die Knöpfe der Fernbedienung, seien es Programmschemata oder einzelne Sendungen, bilden zentrale Scharnierpunkte, die in widersprüchliche Problematisierungen eingehen und unterschiedlichen Regulierungsstrategien Operationalität verleihen. Die Klassifizierung von Formaten und Genres, die erst im Zusammenspiel von Fernsehprogramm, Programmzeitschriften und weiteren diskursiven Bearbeitungen Evidenz erhält, kann zum Zugriffspunkt für politische Debatten oder psychologische Untersuchungen, für ökonomische Strategien und subjektives Begehren werden. Einerseits können an diesen ›objektiven‹ Gegebenheiten Problematisierungen des Mediums Anschaulichkeit erhalten (aus der Struktur oder dem Thema einer Sendung wird beispielsweise eine Wirkung abgeleitet; die Medienpsychologie misst dann den Pulsschlag bei Sonnenuntergangsbildern, bei ›Erotik‹ und ›Gewalt‹ [z.B. Mangold u.a. 1998, 59]); andererseits hat die generelle (und im engeren Sinne technische) Modifizierbarkeit dieser Elemente sowohl strukturierende als auch plausibilisierende Funktion für Regulierungsstrategien: Sendungen können anders im Programmschema platziert, einzelne Sequenzen können entfernt werden.

Ein aktuelles Beispiel dafür sind die technischen Zugangssperren zum Fernsehprogramm, die im Zuge der Digitalisierung zunehmend Bedeutung erhalten. Die Möglichkeit, bestimmte Sendungen oder Sender erst durch Eingabe eines PIN-Codes freizuschalten, wird im Kontext von pädagogischen Projekten (Kinderschutz), juristischen Auseinandersetzungen (unter welchen Umständen richtet sich ein Programm an die ›Allgemeinheit‹) oder politischen Debatten (Datenschutz) zu einem problematischen Gegenstand. Sie verändert Fern-

sehen nicht in einer eindeutigen Weise, sondern verleiht neuen Rationalitäten und Strategien, die sich auf das Fernsehprogramm oder auf seine Zuschauerinnen und Zuschauer richten, einen Zugriffspunkt; unterschiedliche technische Realisierungsformen werden ausgetestet und juristisch klassifiziert; den Zuschauerinnen und Zuschauern wird die Handhabung erläutert. Weder die eine oder andere Behauptung über die Zugangssperre, noch ihre technische Implementierung alleine, sondern die Konstellation von Praktiken, Diskursen und Techniken streut und verdichtet die Wirksamkeit von Fernsehen.

Gerade weil die verschiedenen Teilelemente nicht ineinander aufgehen, erstellt sich eine dynamische und strategische Fläche für Korrekturen, Verschiebungen und Auseinandersetzungen, die das Dispositiv Fernsehen ausmachen. Eine Diskursanalyse des Fernsehens, die sich der hier vorgeschlagenen Analogie bedient, könnte folglich den Anspruch erheben, auch über die Funktionsweise von technischen Apparaten und Programmstrukturen als Teilelementen des Dispositivs Fernsehen etwas sagen zu können.

Nicht-repressive Macht

Die Analyse der diskursiven Konstitution von Sexualität ist bei Foucault mit machttheoretischen Überlegungen verbunden, die ebenfalls für die Auseinandersetzung mit dem Fernsehen produktiv gemacht werden können. ◀60 Die Analogiebildung zielt hier zunächst darauf, Fernsehen als einen gesellschaftlichen Machtmechanismus neu zu perspektivieren. Das (diskursive konstituierte) Fernsehen ist (wie Sexualität) weder ein schlichtes Objekt oder Instrument externer machtvoller Instanzen. Es ist vielmehr in die Machtmechanismen unserer Kultur involviert, insofern es Gegenstände (Praktiken, Diskurse, Subjekte etc.) hervorbringt, vervielfältigt und als Zugriffspunkte der Macht handhabbar macht. Somit wären auch die unterschiedlichen Praktiken der Subjekte im Umgang mit Apparat und Programm als ein produktives Teilelement der Machteffekte von Fernsehen zu betrachten.

Bei Foucault ist Sexualität insofern mit Machteffekten gekoppelt, als ihre Produktion in heterogenen Diskursen, Praktiken und Institutionen eine Regulierung von individuellen Körpern aber auch von ganzen Bevölkerungen impliziert. Sexualität ist demzufolge keineswegs nur ein Objekt von Machtwirkungen, sondern selbst eine machtvoller Mechanismus. Foucault wendet sich mit dieser These gegen die lange Zeit dominierende Vorstellung, Sexualität werde von den Instanzen der Macht (dem Staat, der Ökonomie, der Kirche etc.) unterdrückt und bilde deshalb einen generellen Gegenpol zur Macht – einen Akt der Befreiung, des Exzesses oder der Subversion. Demgegenüber diagnostiziert Foucault eine »Komplizenschaft« von Sexualität und Macht: Sexualität wird in

Machtverhältnissen als operationaler Gegenstand hervorgebracht. Entscheidend hierfür ist der immanente Bezug (keineswegs aber eine schlichte Identität) von Wissen und Macht. Die Produktion von Wissen setzt Machtverhältnisse voraus; in der Umkehrung generiert die Anwendung von Wissen auf Objekte (die durch dieses Wissen abgegrenzt und handhabbar werden) Machtverhältnisse. Sexualität wird erforscht und klassifiziert, indem – beispielsweise in der Beichte oder ärztlichen Untersuchungen – Hierarchien errichtet werden, die Verfahren der Wissensproduktion möglich machen. Die Machteffekte entstehen mit (und in) diesen Verhältnissen, die durch den Erkenntnisgewinn nicht nur Rationalität erhalten, sondern (aufgrund von Differenzierungsprozessen) weitere Zugriffsoptionen etablieren; sie lassen sich dementsprechend nicht auf vorgängig machtvolle Instanzen zurückführen, die die Sexualität in Besitz nehmen (sie manipulieren, unterdrücken etc.). »Macht existiert nur in actu, auch wenn sie sich, um sich in ein zerstreutes Möglichkeitsfeld einzuschreiben, auf permanente Strukturen stützt.« (Foucault 1994b, 254) Weder ist Sexualität eine an sich neutrale »Projektionsfläche« (Foucault 1983, 122), die »von außen« benutzt wird, noch ist sie die »Wirkung einer anderen, sie »erklärenden« Instanz« (ebd., 116). Foucault geht stattdessen davon aus, dass Sexualität – durch die Technologien und Wissensformen, die sie konstituieren – ein lokaler, differenzierter Machtmechanismus eigener Realität ist. Sie installiert Modi der Beobachtung, Semantiken der Bewertung und Verfahren der Verhaltenskontrolle, die dann in umfassendere Herrschaftskonstellationen eingehen und diese stützen können.

Foucault arbeitet in diesem Zusammenhang den »technologisch-produktiven Charakter« von Machtmechanismen heraus (Lemke 1997, 110) und zeigt so, dass Macht nicht notwendigerweise (und keineswegs vorwiegend) repressiv verfährt. Er setzt sich damit von sogenannten juristischen Modellen ab, die Macht in erster Linie als das Vermögen einer zentralen Instanz verstehen, Vorschriften zu erlassen und Sanktionen durchzusetzen. Macht wäre diesem Verständnis zufolge vor allem »negativ«: sie verbietet, unterdrückt und schränkt ein. Demgegenüber zeigen sich am Dispositiv Sexualität mehrere nicht-repressive Aspekte der Macht: Sie ist produktiv, insofern sie Wissen, Gegenstände, aber auch Subjektivitäten überhaupt erst hervorbringt (statt schon vorgängige zu deformieren). Macht ist weder eine abstrakte Instanz noch ein Vermögen, das besessen werden kann, sie besteht stattdessen in konkreten Verhältnissen und Praktiken, die strategischen Charakter haben und folglich fortlaufend erneuert und modifiziert werden; Macht reguliert Verhalten weniger durch Zwang, als vielmehr durch Anreizung oder Anleitung.

Dies ist zunächst eine historische Argumentation: Die produktiven Machwirkungen der Sexualität sind kennzeichnend für eine neue Form der Macht, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts auftaucht und – ergänzend zu dem Modus der Disziplin – neue Verfahren, Objekte und Zielsetzungen für Machtwirkungen definiert. Foucault bezeichnet diese neue Machtform als Bio-Macht, weil sie auf das Leben selbst und dessen Optimierung zielt und somit »eine Art Verstaatlichung des Biologischen« betreibt (Foucault 1999, 276). Phänomene wie die menschliche Reproduktion oder unterschiedliche (alltägliche) Existenzweisen werden zum Zugriffspunkt für Verfahren der Wissensproduktion und der Regulierung. Der produktive Aspekt zeigt sich vor allem daran, dass die zentrale Ressource der Bio-Macht nicht darin besteht, töten zu können, sondern darin, das »Leben zu verwalten, zu sichern, zu entwickeln und zu bewirtschaften« (Lemke 1997, 135). Zum einen geschieht dies durch einen Zugriff auf die individuellen Körper, deren Leistungsfähigkeit gesteigert werden soll (in diesem Sinne sind Disziplinartechniken Teil der Bio-Macht); zum anderen werden aber auch kollektive Prozesse wie »die Fortpflanzung, die Geburten- und Sterblichkeitsrate, das Gesundheitsniveau, die Lebensdauer, die Langlebigkeit [...] zum Gegenstand eingreifender Maßnahmen und regulierender Kontrollen« (Foucault 1983, 166). Die Gesundheit der Menschen, ihre Lebens- und Wohnbedingungen, die finanzielle Absicherung oder die häusliche Hygiene werden als entscheidende Faktoren des Wohlstands und der Stabilität des Gemeinwesens entdeckt und dementsprechend zur permanenten Aufgabe. Adressat der Strategien ist hier nicht mehr der individuelle Körper,

sondern die Gesamtheit der Lebensäußerungen einer Bevölkerung; ihr Gegenstand sind die einer Bevölkerung eigenen Massenphänomene, die Bedingungen ihrer Variation, die Kontrolle von Wahrscheinlichkeiten, die Modifikation ihrer Effekte, um die Gefahren abzuwenden oder auszugleichen, die sich aus dem Zusammenleben einer Bevölkerung als biologischer Gesamtheit ergeben (Lemke 1997, 136).

Damit taucht ein neuer Gegenstand auf – die Bevölkerung – dessen Zustand fortlaufend überprüft und verbessert werden kann. Die Bedeutung dieses Phänomens wird durch neue Erkenntnisverfahren (vor allem die Statistik) plausibel und seine Handhabbarkeit durch neue Techniken (Polizeiwissenschaft, Versicherungstechniken etc.) sichergestellt. Die Disziplinierung der Körper wird folglich um eine Regulierung der Bevölkerung ergänzt, die sich an Definitionen des Normalen orientiert; sie dressiert nicht, sondern versichert, pflegt und steigert die Qualitäten und Potenziale des Lebens.

Der enorme Stellenwert der Sexualität ergibt sich nun vor allem daraus, dass sie die beiden unterschiedlichen Ebenen der Bio-Macht miteinander ver-

schränkt: Die Regulierung von Sexualität verspricht gleichermaßen einen Zugriff auf die individuellen Körper (und Köpfe), wie auch – vermittelt ihrer reproduktiven Funktion – auf die Gesamtheit der Bevölkerung. »Der Sex eröffnet den Zugang sowohl zum Leben des Körpers wie zum Leben der Gattung.« (Foucault 1983, 174)

Die vielfältigen Mechanismen, Praktiken und Diskurse, die Sexualität als relevanten Gegenstand konstituieren, bilden »ein großes Oberflächennetz« (Foucault 1983, 128), das für die alltäglichen Praktiken eine Vielfalt an Strategien zur Regulierung von Räumen und Zeiten, von Körpern und Verhaltensweisen bereit hält. Die Machteffekte der Sexualität entstehen folglich auch in einem spezifischen Selbstverhältnis, das mit der Etablierung von Sexualität als einem Kennzeichen unseres eigenen Begehrens (und mithin unser Identität) Plausibilität erhält. Somit ist diese Macht, die aus der Diskursivierung und kontrollierten Praktizierung der eigenen Sexualität resultiert, mit den Machtformen verschaltet, die der Regulierung kollektiver Prozesse – der Bevölkerung – immanent sind.

ANALOGIE: DIE NICHT-REPRESSIVE MACHT DES FERNSEHENS – In Anlehnung an dieses Modell lassen sich auch für das Dispositiv Fernsehen entgegen gängiger Repressionshypothesen, die sowohl eine Indienstnahme des Fernsehens durch äußere (beschränkende, also repressive) Instanzen, als auch eine Deformierung von Subjektivitäten durch den (repressiven) Apparat des Fernsehens postulieren, produktive Machteffekte skizzieren. Praktiken und Diskurse – seien es institutionelle oder individuelle – sind an der Konstitution des Gegenstands Fernsehen (und somit auch seiner Machteffekte) beteiligt, haben damit aber weder Macht ›über‹ das Fernsehen, noch sind sie dessen Machtwirkungen einfach ausgesetzt. Gegenstandskonstitution und Machtwirkungen stehen in einem Verhältnis der Immanenz.

Die vermeintlichen Machtinstanzen, etwa der Staat oder die Industrie, können nicht trennscharf vom Dispositiv Fernsehen unterschieden werden; sie spielen für dieses durchaus ›eine Rolle‹. Dennoch bildet sich in der Verflechtung der unterschiedlichen Strategien ein Mechanismus eigener Realität heraus, dessen Rationalitäten und Wirksamkeiten nicht aus denen des Staates oder der Industrie abgeleitet werden können. Indem diese Instanzen auf das Fernsehen zugreifen, beteiligen sie sich (wie die Medizin, die ›über‹ Sexualität spricht) an der Konstitution des Dispositivs, dessen Machteffekte aber nicht aus diesen Institutionen, sondern aus den Prozessen seiner Streuung durch die verschiedenen Praktiken und Diskurse resultieren. Es sind Mechanismen eines Dispositivs Fernsehen (und nicht die Absichten von Politik und Wirtschaft), die in die-

sem Prozess ihre Wirksamkeit entfalten – womit keineswegs ausgeschlossen ist, dass staatliche oder ökonomische Herrschaftsformen von den Verfahrensweisen des Fernsehens profitieren können. Bestimmte Operationen und Zielsetzungen sind dem Staat oder der Wirtschaft nicht Kraft einer Macht, über die sie ›gebieten‹, möglich, sondern weil der Gegenstand Fernsehen eigenständige Machtverhältnisse und Rationalitäten errichtet.◀61 Die Beziehung zwischen diesen Instanzen auf der einen und dem Fernsehen auf der anderen Seite besteht also weniger in einem direkten (sei es ›prägenden‹ oder ›beschränken- den‹) Einfluss, als in einer möglichen strategischen Übereinstimmung. In einer foucaultschen Umkehrung der Analyserichtung wären die medialen Machteffekte zu beschreiben, die es überhaupt erst ermöglichen, dass institutionelle Politik, staatliche Regierung oder industrielle Konglomerate in der historisch je spezifischen Weise operieren. Der Staat kann gerade deshalb bestimmte Funktionen übernehmen, weil auf einer anderen Ebene Mechanismen am Werke sind, die gegenüber den ›Absichten‹ des Staates weitgehend autonom sind (Lemke 1997, 121).

Die Zwitterstellung des Fernsehens als individuell rezipiertes *Massenmedium*, das Privatheit und Öffentlichkeit in neuer Weise verschaltet, macht es (wiederum in Analogie zur Sexualität) zu einem gleichermaßen begehrten wie problematischen Objekt. In den vielfachen Debatten ›über‹ das Fernsehen werden seine Auswirkungen auf Körper und Psyche der Individuen, wie auch seine Konsequenzen für die nationalstaatliche Identität und die Partizipation am Gemeinwesen besorgt diskutiert. Televisuelle Mechanismen machen ›Bevölkerung‹ und eine Reihe anderer kollektiver Prozesse in spezifischer Weise handhabbar. Mit den zeitlichen Strukturierungen seiner Programmschemata sowie mit den Konjunkturen einzelner Themen in Nachrichtensendungen (die, nach Luhmann [1996, 43], schon durch bloße Unterstellung ihrer Allbekanntheit wirksam sind) macht das Fernsehen kollektive – die gesamte Bevölkerung betreffende – Phänomene nachvollziehbar und handhabbar; weder die zeitliche noch die thematische Strukturierung einer Bevölkerung waren vor dem Rundfunk derart gebündelt der Erkenntnis und somit der ›Manipulation‹ zugänglich. Durch eine Vielzahl an Mechanismen ermöglicht das Fernsehen sowohl eine Quantifizierung scheinbar kontingenten Verhaltens als auch eine längerfristige Beobachtung von Entwicklungen dieses Verhaltens in Abhängigkeit von unterschiedlichen Variablen (neue Sendung, neuer Moderator, neuer Sendeplatz etc.). Damit wird ein Wissen über – und in der Folge ein regulierender Zugriff auf – kollektive Prozesse, die mit dem Fernsehen als Zielobjekte von Strategien entstehen, möglich. Foucault schildert, wie ›Bevölkerung‹ als ein Korrelat solcher Verfahren entsteht:

Wie Sie sehen, handelt es sich [beim Auftauchen des Gegenstands ›Bevölkerung‹; M.S.] um kollektive Phänomene, die in ihren ökonomischen und politischen Wirkungen erst auf der Ebene der Masse in Erscheinung treten und bedeutsam werden. Es sind zufällige und unvorhersehbare Phänomene, wenn man sie individuell für sich nimmt, die jedoch auf kollektiver Ebene Konstanten aufweisen, die ausfindig zu machen leicht oder immerhin möglich ist. Und schließlich sind es Phänomene, die sich wesentlich in der Dauer entfalten, die nur in einem gewissen mehr oder weniger langen Zeitraum zu fassen sind: serielle Phänomene. (Foucault 1999, 283f.)

Vor allem die Quote ist ein entsprechender Mechanismus des Fernsehens, der dem politisch oder ökonomisch kalkulierenden Zugriff auf die Kollektive ›Bürger‹ oder ›Konsumenten‹ eine eigene Rationalität verleiht. Zusätzlich werden durch Kopplungen von Zielgruppen und Tageszeiten, von fein differenzierten Genres und soziokulturellen Milieus, von Werbespots und Einkommensgruppen, von Musikstilen und Telefonabstimmungen signifikante und handhabbare kollektive Phänomene geschaffen: Die unterschiedliche Innovationsfreudigkeit unterschiedlicher Altersgruppen, die unterschiedliche Selektivität verschiedener Einkommensgruppen, das unterschiedliche politische Interesse verschiedener Bildungsschichten – all dies sind Gegenstände, die mit dem Fernsehen konstituiert werden. Die durchgängig serielle Struktur des Fernsehens mit ihrem experimentellen Wechsel von Wiederholung und Innovation verleiht den kollektiven Phänomenen gerade dadurch Konsistenz, dass diese (durch ihre ›Reaktionen‹ auf Veränderungen) eine eigenwillige Dynamik erhalten, die es zu erforschen und zu kontrollieren gilt. Wenn zu einer Sendezeit, die für viele Jahre von dem Genre der Talkshow dominiert wurde, ab einem bestimmten Zeitpunkt das ›Gerichtsfernsehen‹ und ähnliche sogenannte Reality-Formate mehr Erfolg haben, dann ist dies gleichermaßen ein Resultat des Kampfs um Einschaltquoten, wie auch eine Maschinerie der Wissensgewinnung über kollektive Verhaltensweisen und Begehrensstrukturen.

Wenn sich also der Staat oder die Industrie an die Mechanismen des Fernsehens an koppeln, dann vor allem, weil damit neue Gegenstände und neue Verfahren geschaffen werden, die möglicherweise zur Stabilisierung (sicher aber zur Modifikation) von Herrschaftsformen beitragen. Dabei können durchaus repressive Verfahren (etwa Zensur) zum Einsatz kommen; diese tragen aber neben ihrer ›negativen‹ Wirkung immer auch zur Streuung und Differenzierung von Fernsehen und der Rationalitäten, die sich mit ihm etablieren, bei.

Alle diese negativen Elemente [...] sind zweifellos nur Stücke, die eine lokale und taktische Rolle in einer Diskursstrategie zu spielen haben: in einer Machttechnik und in einem Willen zum Wissen, die sich keineswegs auf Repression reduzieren lassen. (Foucault 1983, 22)

Der produktive Aspekt wird schließlich daran deutlich, dass mit dem Fernsehen (und anderen Medien) kollektive Phänomene als mögliche Objekte staatlichen und ökonomischen Handelns in den Blick kommen, die alleine die mediale Performanz selbst betreffen: Beispielsweise wird die ›Medienkompetenz‹ zu einem eigenständigen Problem und Ziel der Regulierung der ›Bevölkerung‹; mit den und durch die Medien soll vor allem die Mediennutzung selbst optimiert werden. Entsprechend wäre es auch voreilig anzunehmen, dass mit einer zunehmenden Zersplitterung der Medienlandschaft und einer ebenso zunehmenden Individualisierung der medialen Praktiken die kollektiven Prozesse – und insbesondere die Bevölkerung – als Gegenstand medialer Machteffekte automatisch an Bedeutung verlieren. Zum einen bleiben alle neuen Technologien zumindest in ökonomischer Perspektive Massenmedien – nur durch massenhaften (und standardisierten) Absatz werden sie für die Produzenten rentabel und für die Kunden effizient einsetzbar. Zum anderen macht gerade das spannungsvolle Wechselverhältnis zwischen medientechnischer Vervielfältigung und (weiterhin) kollektiv verbindlichen Themen und Apparaturen neue kollektive Phänomene zugänglich. ◀62

SUBJEKTEFFEKTE UND SELBSTREGULIERUNG – Neben den kollektiven Prozessen (der Bevölkerung) sind auch die Subjekteffekte und Ziele der Machtwirkungen des Fernsehens. Dabei sind es keineswegs nur die Körper, sondern auch die ›Seelen‹, die kognitiven und semiotischen Kompetenzen sowie der Prozess der Individualisierung selbst, die zum Objekt des Wissens und zum Ort regulierender Strategien werden. Sowenig allerdings, wie Staat oder Industrie über eine Macht zur Zurichtung von Fernsehen verfügen, sowenig lassen sich die Subjekteffekte von Fernsehen unter Verweis auf repressive Mechanismen erklären. Zunächst ist auch hier auf den Aspekt der Hervorbringung zu verweisen. Fernsehen greift nicht mit einer ihm eigenen Macht auf vorgängige Subjektivitäten zu (und deformiert oder beschränkt diese). Eher ist davon auszugehen, dass in der Verflechtung von Praktiken, Apparaten und Programmen spezifische Subjektivitäten Plausibilität erhalten und zugleich Objekt regulierender Strategien werden. Die Macht der Medien ist aber nicht nur deshalb nicht repressiv, weil sie Subjektivitäten überhaupt erst handlungsfähig werden lässt, sondern auch deshalb, weil dabei keineswegs eine eindeutige Prägung (oder Konstruktion) passiver Individuen (oder Körper) stattfindet. Zumindest die Analogie zum Sexualitätsdispositiv legt nahe, dass die Aktivitäten der Subjekte, ihr durchaus ›freiwilliger‹ und ›abweichender‹ Umgang mit dem Gegenstand, eine zentrale Voraussetzung seiner Machtmechanismen sind. ◀63 Die Subjekte sind überhaupt nur dann für das Fernsehdispositiv bedeutsam, wenn sie vielfältig,

›abweichend‹ und ›eigensinnig‹ agieren – was ihnen gerade durch dieses Dispositiv möglich ist. Auch der Zugriff auf die schon diskutierten kollektiven Phänomene findet vermittelt über eine Anreizung zur Selbstregulierung der Individuen statt. Diese ›haben‹ Macht (über sich, über Apparat und Programm), weil sie Teil des Dispositivs sind.

Die Subjekte werden nicht nur zu einer fortlaufenden und intensivierten, sondern auch zu einer strategischen Kopplung an Programme und Apparate angehalten; sie sollen ihre Identität in den Medien finden und zugleich mit den Elementen und Verfahren der Medien ihre Identität und Individualität optimieren.

Diese Form von Macht wird im unmittelbaren Alltagsleben spürbar, welches das Individuum in Kategorien einteilt, ihm seine Individualität aufprägt, es an seine Identität fesselt, ihm ein Gesetz der Wahrheit auferlegt, das es anerkennen muß und das andere in ihm anerkennen müssen. Es ist eine Machtform, die aus Individuen Subjekte macht. Das Wort Subjekt hat einen zweifachen Sinn: vermittels Kontrolle und Abhängigkeit jemandem unterworfen sein und durch Bewußtsein und Selbsterkenntnis seiner eigenen Identität verhaftet sein. (Foucault 1994a, 246f.)

Das Dispositiv der Sexualität errichtet zwar eine Aufforderung zur Subjektivierung und zur Selbstregulierung, es schreibt aber nicht eindeutig vor, was zu tun ist; es konstituiert sich vielmehr darüber, dass die individuellen Praktiken (vor allem) in der Sexualität ein Feld finden, in dem sie ihre Individualität strategisch realisieren können. Einerseits ›folgen‹ die Subjekte dabei den Vorgaben der institutionellen Diskurse und Praktiken. Andererseits ergeben sich mit den differenzierten und voneinander abweichenden Praktiken, mit denen die Subjekte ihr eigenes Tun (ihre Individualität) regulieren, immer neue Aufgaben für die je spezifischen Diskurse, Institutionen und Apparate von Kirche, Medizin oder Justiz; die Selbstregulierung geht (und wenn nur als ›Problem‹) produktiv in diese Praxisbereiche ein; und über die Praktiken verschalten und bündeln sich die Verfahren der unterschiedlichen Institutionen. Die vielfältigen Umgangsformen der Individuen mit ›ihrer‹ Sexualität, sind entsprechend Teil des Geflechts, das den Individuen genau dadurch Macht verleiht, dass ihr Verhalten – für andere / für sie selbst – handhabbar wird. Sie werden zu handlungsmächtigen Subjekten, insofern sie an den Machteffekten der Sexualität partizipieren.

Die Macht funktioniert und wird ausgeübt über eine netzförmige Organisation. Und die Individuen zirkulieren nicht nur in ihren Maschen, sondern sind auch stets in einer Position, in der sie diese Macht zugleich erfahren und ausüben; sie sind niemals die unbewegliche und bewuss-

te Zielscheibe dieser Macht, sie sind stets ihre Verbindungselemente. (Foucault; zit. n. Lemke 1997, 114 Fn. 65)

Ein ganz ähnlicher Status kann den medialen Praktiken zugesprochen werden. Sie werden ebenfalls gleichermaßen angereizt wie abgefragt. Schon weil das Fernsehen generell als ›Problem‹ diskursiviert wird – als drohende Gefahr für die mentale Gesundheit oder auch nur als Anzeichen eines schlechten Geschmacks – schließen die Umgangsweisen mit dem Fernsehen immer eine Diskursivierung des eigenen Begehrens oder zumindest der eigenen Identität mit ein. Zumal in dem gegenwärtig zu beobachtenden intermedialen und intertextuellen Geflecht werden fortlaufend strategische Optionen der Nutzung zur Auswahl gestellt und die jeweiligen Entscheidungen zugleich in die mediale Zirkulation hineingezogen. Zugespitzt findet sich dies in Sendungen insbesondere der Musiksender, die dazu auffordern, per SMS mitzuteilen, ob man eher auf Musik oder auf das Handy verzichten könne, ob man während der Hausaufgaben Fernsehen schaue etc. Die Zusendungen werden per Laufband am unteren Bildrand veröffentlicht. Fernsehen wird – im Zusammenspiel mit anderen Medien – in die Seelen der Subjekte eingepflanzt. Schon das reguläre Programmschema mit zielgerichtet konkurrierenden Angeboten, mit der Verschränkung von wöchentlichen und täglichen Wiederholungsmustern, mit der Möglichkeit, Sendungen auf Video aufzunehmen und Sender auf der Fernbedienung anzuordnen bildet unzählige Anreize für eine Kontrolle und Optimierung der eigenen Mediennutzung. Zugleich stellt sich Fernsehen als ein ausdifferenziertes Feld an Elementen – Formaten, Figuren, Apparaten etc. – dar, die immer schon klassifiziert sind und folglich strategisch zur Ausbildung der eigenen Fernsehsubjektivität eingesetzt werden können.

Dies ermöglicht eine neue Perspektivierung dessen, was – wie im vorangegangenen Exkurs dargelegt – bei den Cultural Studies unter Begriffen wie ›Rezeption‹ oder ›Aneignung‹ dem Fernsehen gegenübergestellt wird. Die Praktiken der Individuen werden bei Foucault als ein zwar spezifisches und spezifisch produktives, nicht aber als ontologisch von anderen unterschiedenes Element des Dispositivs betrachtet. Entsprechend sind auch die Praktiken im Umgang mit dem Fernsehen – nicht anders als apparative, programmliche oder institutionelle Elemente – Werkzeuge und Wirkungen der Streuung und somit der Konstitution eines Dispositivs Fernsehen. Sowohl das Verhältnis der Individuen zu Apparat und Programm als auch ihr Verhältnis zu ihrer eigenen Mediennutzung, sind Verdichtungspunkte vielfältiger Strategien, die diese Verhältnisse regulieren, mit Sinn versehen und – in vielerlei Hinsicht – medial produktiv werden lassen.

Wenn sich auf der einen Seite Praktiken mit (anderen) medialen Elementen koppeln, die diskursiv (und nicht zuletzt durch vorangegangene Praktiken) klassifiziert sind, dann werden auch die Praktiken selbst identifizierbar und Regulierungsstrategien zugänglich. Auf dieser Basis operieren Medienpolitiker genauso wie die Sendeanstalten und die Werbeindustrie. Aber auch die Individuen selbst partizipieren an diesen Machteffekten der Medien, können sie doch so erst zu Subjekten ›ihrer‹ Mediennutzung werden, die über das Medium (etwa durch Kenntnisse von Genres, Uhrzeiten etc.) ›verfügen‹ und damit zugleich ihre eigene Identität etablieren. Gattungen, Stars, Lifestyle, Tageszeiten, technische *gadgets* etc. müssen als Mikrotechnologien verstanden werden, die der Regulierung von Fernsehen und seinen Subjekten Rationalität verleihen. In der Umkehrung sind es vor allem die Praktiken, die zur Ausbildung und Definition distinkter Elemente führen und diese somit – keineswegs nur ›für sich‹ – handhabbar machen. Erst in der Verschaltung der vielfältigen Zugriffe auf diese Praktiken, die Anreize zur Mediennutzung schaffen und Mittel zu ihrer Optimierung zur Verfügung stellen, mit den Verfahren der Selbstregulierung, die sich strategisch in diesem Feld bewegen, ergeben sich die Macht- und Subjekt-effekte von Fernsehen. Die fortlaufende Veränderung der Praktiken schafft dabei neue Schnitt- und Zugriffspunkte. Schließlich bilden die Praktiken immer Scharnierpunkte zwischen (anderen) Teilelementen von Fernsehen: zwischen Trailern und Sendungen, zwischen Programmzeitschriften und Fernsehprogramm, zwischen Sendungen und Quoten, zwischen Videorecorder und Videothek etc. Darüber hinaus werden sie zugleich als Schnittflächen (oder besser: Transformationsmechanismen) zwischen Nachrichtensendungen und Wahlergebnissen, zwischen Werbung und Einzelhandel etc. eingesetzt und analysiert.

Es gibt für die Praktiken tatsächlich kein Entkommen aus dem dispositiven Geflecht, in dem sie immer von Zugriffen, Regulierungsstrategien und Machtwirkungen durchzogen sind. Es gibt aber nur deshalb kein Entkommen, weil die Subjektivitäten selbst und ihre Fähigkeit zu strategischen, individuellen Handlungen von vornherein ein konstitutives Teilelement – Werkzeug und Wirkung – des Geflechts bilden. Das in *Sexualität und Wahrheit* entwickelte Modell ignoriert folglich, entgegen einem gelegentlichen Vorbehalt, den produktiven Aspekt von Praktiken ebenso wenig wie apparative oder institutionelle Mechanismen. Vielmehr werden Praktiken jenseits einer bloß empiristischen Selbstverständlichkeit als dispositive Faktoren beschrieben. Keineswegs sind sie immer schon durch Apparate und Institutionen vorgegeben; sie sind allerdings

auch kein ›freier‹ oder ›selbständiger‹ Gegenpol, sondern eine konstitutive Voraussetzung für die Machteffekte des Fernsehens.

Nicht nur in der konkreten ›Nutzung‹ von Apparat und Programm, sondern in der gesamten Diskursivierung von Fernsehen werden Subjektivitäten hervorgebracht. Allerdings lässt sich, auch wenn man die Praktiken und Diskursivierungen mit einbezieht, keine Konstellation des Fernsehens ausmachen, die Macht *hat*. Das heterogene Geflecht bildet und vervielfältigt Zugriffspunkte, Mikrotechnologien und Rationalitäten, an die sich Strategien ankoppeln und auf die sich Institutionalisierungs- und Herrschaftsformen stützen können.

Damit wird die zweifache Dichotomisierung medienwissenschaftlicher Machtmodelle unterlaufen: weder stehen sich ›das Fernsehen‹ auf der einen und ›seine Zuschauer‹ auf der anderen Seite in einem eindeutigen Machtverhältnis gegenüber, noch ist eine ›aktive‹ und ›individualisierte‹ Rezeption notwendigerweise weniger in die ›Fänge‹ der Macht verwickelt als eine ›passive‹, die den medialen Vorgaben folgt (oder sogar ›unterliegt‹). Sowohl eine zunehmende Individualisierung der Mediennutzung als auch Formen medialer Interaktivität müssen zunächst als Intensivierung der dispositiven Machtwirkungen verstanden werden. »Ironie dieses Dispositivs: es macht uns glauben, daß es darin um unsere ›Befreiung‹ geht.« (Foucault 1983, 190)

Foucaults Untersuchung *Sexualität und Wahrheit* bildete hier den Bezugspunkt für eine Auseinandersetzung mit dem medienwissenschaftlichen Dispositivbegriff und den damit verbundenen Machtmodellen. Das abschließende Kapitel dieser Arbeit wird die so gewonnene Perspektive anhand einer Analyse exemplarischer Aspekte des gegenwärtigen Fernsehens konkretisieren. Im Mittelpunkt steht die Frage, welche Problematiken und welche Rationalitäten sich mit den aktuellen Veränderungen des Mediums verbinden, durch welche Praktiken und Diskurse diese Veränderungen Plausibilität und Wirksamkeit erhalten.

Die hier im Kontext des Dispositivbegriffs und durch Analogiebildung zwischen Sexualität und Fernsehen diskutierten Konzepte werden dabei durch das foucaultsche Modell der Gouvernamentalität ergänzt. Dieses kann als Fortführung und Korrektur der in *Sexualität und Wahrheit* formulierten Machtanalytik verstanden werden. Insofern es darauf zielt, staatliche Regierung mit individueller Selbstregierung zu verbinden, insofern es außerdem die immanente Konstitution von Gegenständen sowie Regierungstechniken und -rationalitäten zum Thema macht, bietet es (über die bislang erfolgte Analogiebildung hinaus) ein operationales Bezugsmodell für eine Untersuchung der Machteffekte eines ›neuen‹ Fernsehens.

Zuvor scheint es mir allerdings angebracht, in einem Exkurs die hier vorgeschlagene Perspektivierung gegen den Einwand abzusichern, die foucaultsche Theorie und Methodologie, insbesondere die Diskursanalyse, sei für eine Analyse technischer Medien ungeeignet.

EXKURS: WIE ›STABIL‹ IST TECHNIK? EINE AUSEINANDERSETZUNG MIT FRIEDRICH KITTLER UND HARTMUT WINKLER

Ein zentraler medientheoretischer Einwand gegen diskursanalytische Untersuchungen (im Sinne Foucaults) lautet, dass diese das Spezifische technischer Medien notwendigerweise verfehlen. Die Technik der Medien habe, so ein durchaus verbreitetes Argument, ihre Effekte gerade auf einer nicht-diskursiven Ebene. Während Diskurse zudem an Praktiken gebunden seien und menschliche Subjekte als eine Funktionseinheit implizierten, sei zumindest die technisch-apparative Seite der Medien eher ›menschenfern‹.

Am Beispiel der medientheoretischen Arbeiten von Friedrich Kittler und Hartmut Winkler werde ich im Folgenden versuchen, diese Argumentation zu widerlegen. Die beiden Autoren stehen dabei zwar für unterschiedliche Ausrichtungen der Medienwissenschaft, weisen aber in ihrer Absetzung von einer diskursanalytischen Methode überraschende Überschneidungen auf. Von Interesse ist außerdem, dass sich beide diskursanalytisch mit Medien auseinandergesetzt haben. Winkler untersucht in seiner Studie *Docuverse* medientheoretische Diskurse mit dem Anspruch, damit etwas über die »Wunschkonstellation« zu erfahren, die die Entwicklung der Computer mit vorantreibt:

Der affirmative Metadiskurs [medientheoretische Texte zum Computer; M.S.], so denke ich, bewährt sich darin, einen Durchblick auf diese Wünsche zuzulassen. Sobald man die Linien verlängert, die die Texte strukturieren, und ihren Zeigebewegungen folgt, möglicherweise über das unmittelbar Thematisierte hinaus, erschließen sich bestimmte Wunschkonstellationen, die für das neue Medium offenbar wichtig sind. (Winkler 1997, 12f.)

Kittler, der seinen Band *Grammophon Film Typewriter* mit der Einsicht beginnt, dass es eine »Unmöglichkeit« bleibt, »Medien zu verstehen« (Kittler 1986, 5) und dass insbesondere Computermedien einer Beschreibung unzugänglich sind (ebd., 3), sammelt und kommentiert im weiteren Verlauf vor allem literarische Texte, um nachzuvollziehen, wie »sich die Neuheit technischer Medien dem alten Buchpapier eingeschrieben hat« (ebd., 4). Beide Autoren sind folglich mit dem methodologischen Problem konfrontiert (und reflektieren es explizit), nicht-schriftliche Medien in Schrift zu überführen. Diskursanalyse hat dabei eher kompensatorischen Status: Sie kann etwas über die Wünsche einer

Kultur an oder über die Erschütterungen einer Kultur durch Medien in Erfahrung bringen – nicht aber die Operationsweisen der technischen Medien selbst zugänglich machen.

Einen gemeinsamen Ausgangspunkt bei Kittler und Winkler bildet die These von der spezifischen Materialität der Techniken/Medien. Diese funktionieren nicht vermittelt über Codes, sondern durch materielle Verhärtungen oder den menschlichen Praktiken unverfügbare und zugleich verbindliche ›Schaltungen‹; die Materialität gehe nicht (wie Diskurse) durch die Subjekte hindurch, sondern stelle sich diesen als unverrückbare Tatsache gegenüber. Die Diskursanalyse könne dieses ›blinde‹ Funktionieren der Technik nicht adäquat erfassen.

Die menschenferne Materialität

Bei Kittler wird diese Absetzung der Medien von diskursiven Prozessen im Rahmen eines explizit anti-humanistischen und medienzentrierten Modells formuliert, das sich nicht zuletzt auf Foucault stützt. Das menschliche Bewusstsein und die menschlichen Praktiken (wie die Figur ›Mensch‹ selbst) sind für Kittler Effekte historisch spezifischer Medienkonstellationen – so wie sie für Foucault diskursive Effekte sind. »Von den Leuten gibt es immer nur das, was Medien speichern und weitergeben können.« (Kittler 1986, 5) Dies impliziert zugleich eine Absetzung gegenüber Foucault, insofern Kittler die materiellen Techniken – bzw. die Schaltungen oder Schaltpläne – für grundlegend(er) erachtet als die Diskurse. Die Techniken entscheiden darüber, was gespeichert und übertragen wird; auch Diskurse sind von einer materiellen Basis abhängig, von Nachrichtentechniken, die sie verteilen und aufbewahren und die ihre eigenen nicht-diskursiven Regeln und Effekte haben. Der Diskursanalyse ist demzufolge vorzuwerfen, dass sie zwar in Archiven, aber weder die Archive selbst noch ihre technischen Voraussetzungen analysiert, deren Effekt die Diskurse erst sind: »Auch Schrift, bevor sie in Bibliotheken fällt, ist ein Nachrichtenmedium, dessen Technologie der Archäologe [gemeint ist Foucault; M.S.] nur vergaß.« (Kittler 1986, 13) Kittler fordert die gesonderte Berücksichtigung der im engeren Sinn technischen Elemente von Medien, die Foucault, indem er »sich an die ›Welt der Diskurse‹« hält, ausblendet (Kittler 1985, 145): »Techniken der Individualisierung, Disziplinierung, Sexualisierung usw., wie eine unendliche Bibliothek sie vorprogrammiert hat, werden also Thema, nur nicht *Technik selber*.« (ebd.; Herv. M.S.) »Technik selber« hat jedoch Macht- und Wissenseffekte, die diskursanalytisch nicht zugänglich sind (Kittler 1995a, 519). Im Anschluss an Kittler wird dies von Wolfgang Ernst nochmals als konstitutiver Ausgangspunkt der gesamten Disziplin zugespitzt: »Eine wohldefinierte Medienwissen-

schaft hat es mit den Ereignissen und Geheimnissen des Non-Diskursiven zu tun.« (Ernst 2000, 20; vgl. auch Ernst 2001, 253)

Hartmut Winkler teilt zunächst mit Kittler die medientheoretische Position, dass die technische Materialität eigenständige Effekte mit sich bringt; ihm zufolge tritt »immer deutlicher [...] in den Vordergrund, daß die materiellen Effekte dieser Maschinen Intentionen wie ›Kommunikation‹ oder ›Welterschließung‹ übersteigen, und Realitäten eher schaffen als ›vermitteln‹.« (Winkler 1991, 74) Keineswegs nur gegen Foucault, sondern auch gegen ›konstruktivistische‹ und am ›linguistic turn‹ orientierte Medien- und Gesellschaftstheorien will er die »Sachzwänge« und »das Apparative der Apparaturen« (wieder) stärker in den Mittelpunkt stellen (Winkler 1999a, 45 u. 50). Er plädiert allerdings auch deshalb für die Berücksichtigung des Nicht-Diskursiven, weil andernfalls das Diskursive grenzenlos wird und somit jede theoretische und analytische Aussagekraft verliert:

Das Diskursive könnte seine Grenze allein an etwas Außerdiskursivem haben, an einer Gegeninstanz, die in unserem Denken und unseren Diskursen nicht aufgeht, und deshalb von deren Logik her allein nicht konstruiert werden kann. Geht diese Gegeninstanz verloren, erscheint das Diskursive in eigentümlicher Weise entgrenzt. (Winkler 1999a, 49)

Mit dieser Formulierung wird zugleich die entscheidende Differenz zu Kittlers Position deutlich. Weder teilt Winkler die anti-humanistische Stoßrichtung, noch betrachtet er die technische Materialität – wie Kittler – als Apriori aller sozialen und historischen Prozesse. Explizit zielt Winkler auf eine Vermittlung von »technikzentrierten« und »anthropologischen« Modellen der Mediengeschichtsschreibung, die er als komplementäre Perspektiven betrachtet (Winkler 2000).

Während Kittler mit dem Hinweis auf die eigenständige Materialität der Medien eine (neue) Instanz einführt, die *an die Stelle* von sozialen Prozessen und Diskursen tritt, will Winkler mit dieser Instanz den sozialen und diskursiven Mechanismen ein *Gegenüber* geben, das diese beschränkt, unterläuft oder stützt, keineswegs aber ›kassiert‹. Gerade Medien müssen folglich in einer Doppelperspektive betrachtet werden: Einerseits gehören sie in ihrem technischen Funktionieren einer »Sphäre des Tatsächlichen« an; zugleich sind sie aber »ein Reich der Zeichen, das [...] gerade nicht real sein will« (Winkler 1999a, 46).

Die Materialität der Medien verdankt sich hier einer strikten Polarisierung. Auf der einen Seite definiert Winkler symbolische Prozesse und Praktiken **64** als »Probearbeiten« und akzentuiert somit ihre Verfügbarkeit und Reversibilität. In Abgrenzung dazu setzt er auf der anderen Seite sowohl nicht-symbolische Praktiken als auch Technik mit »Tatsächlichem« gleich, das irreversibel

ist (Winkler 1999a, 46 Fn. 5). Die Technik erhält ihre Verbindlichkeit und ›Härte‹ nicht zuletzt daraus, dass ihr Funktionieren auf einer ständigen Auseinandersetzung mit der – definitiv unverfügbaren Natur – beruht; weil die Technik jederzeit an der Natur scheitern kann, begegnet sie uns (solange sie funktioniert) als Beweis für eine ingenieurwissenschaftliche Wahrheit. »Und allgemeiner für das Gelingen des naturwissenschaftlichen Erkenntnisweges, der der Natur ihre Gesetze entreißt, um sie in Technik codiert in die Natur zurückzuschreiben.« (ebd., 51) Auf dieser Basis kann ein Verhältnis der zwei Ebenen formuliert werden: Die Zeichen und symbolischen Praktiken werden von den Techniken zwar nicht determiniert, sie profitieren aber von deren Solidität: »Letztlich also geht es darum, den Zeichen eine Stütze zu verschaffen in der Sphäre des Tatsächlichen, dessen also, was selbst nicht Zeichen ist.« (ebd., 52) Winkler sieht sehr deutlich, dass der Diskursbegriff Foucaults – im Gegensatz zu anderen Verwendungen des Begriffs – beide von ihm getrennten Pole umfasst; gerade darin liegt für ihn aber das Defizit einer diskursanalytischen Medienwissenschaft: »Die Grenze zwischen Symbolischem und Außersymbolischem erscheint auf diese Weise eigentümlich nivelliert.« (ebd., 55) Sowohl die doppelte Strukturierung der Medien (symbolische und nicht-symbolische Praktiken) als auch der – insbesondere für die ›Härte‹ der Medientechniken konstitutive – Bezug auf ein ›Außen‹ entfällt dadurch:

Auch diese attraktive Synthese [der Diskursanalyse; M.S.] allerdings hat ihren Preis; unter der Hand nämlich ist den Praxen abhanden gekommen, was sie in anderen Modellen bestimmt: der Bezug auf eine ›Realität‹, an der Praxis sich abarbeitet und die wirkungskräftig und widerständig das Gegenüber, Rahmen und Grenze der Praxen bildet. (Winkler 1999a, 55) ◀65

Das gemeinsame Argument von Kittler und Winkler besteht also darin, dass die Diskursanalyse die Technik (das Apparative etc.) ›vermenschlicht‹ und ihre Unverfügbarkeit für Praktiken und Diskurse nicht angemessen berücksichtigt. Beide knüpfen damit – wenn auch in gegensätzlicher Weise – an eine Dichotomisierung an, die wissenschaftshistorisch durch einen ›humanistischen‹ Ausschluss von Techniken und Artefakten hervorgebracht wurde. Bruno Latour hat verdeutlicht, dass die Soziologie ihre Inthronisierung ›des Menschen‹ und ›des Sozialen‹ im 19. Jahrhundert nur unter Ausblendung der Objekte vornehmen konnte: »Das Vergessen der Artefakte (im Sinne der Dinge) hat ein anderes Artefakt erzeugt (im Sinne der Illusion); eine Gesellschaft, die man durch das Soziale zusammenhalten muss.« (Latour 2001, 245) Allerdings, und dies ist bei Kittler und Winkler nicht ausreichend berücksichtigt, wird gerade in diesem Ausschluss die Welt der Artefakte als eine spezifische, nicht-menschliche Welt konstituiert. Die Soziologie diagnostiziert – wie andere Humanwissenschaften

auch –, dass die Dinge, obwohl sie einst vom Menschen geschaffen wurden, sich verselbständigen und gegen den Menschen richten. Sie erklärt es sich deshalb zum Ziel, die Menschen von der Übermacht der Dinge zu befreien. In der Folge tauchen Artefakte in der Soziologie semantisch nur als negatives Gegenstück dessen auf, was man als menschlich definiert; ›der Mensch‹ soll das Zentrum der Forschung bilden (ebd.).

Wenn Kittler dies nun umkehrt (und das heißt hier: weder auf den Kopf, noch auf die Füße stellt) und gerade die Materialitäten gegen ›den Menschen‹ in Anschlag bringen (und erforschen) will, dann steht seine semantische Konturierung von Artefakten und Techniken weiter in der Tradition dieses soziologischen Projekts. Die Medientheorie bleibt – ganz wie Latour es für die Gesellschaftstheorie schildert – der Dichotomie verhaftet,

[...] weil sie keine Konzeption von Objekten hat, es sei denn die von den alternativen ›harten‹ Wissenschaften beigebrachte. Diese Objekte sind dann so stark, dass sie die Gesellschaft schlicht und einfach determinieren, wodurch diese wiederum schwach und immateriell wird. (Latour 1998, 75)

Während bei Kittler die Gesellschaft (Menschen, Soziales etc.) derart schwach ist, dass sie aus dem Modell schlicht verschwindet, will Winkler verdeutlichen, wie die symbolischen (immateriellen) mit den nicht-symbolischen (materiellen) Mechanismen zusammenspielen. Allerdings ist – noch einmal mit Latour – infrage zu stellen, ob auf der Basis einer derart strikten Polarisierung, wie Winkler sie vornimmt (und die vielleicht gar nicht notwendig ist), die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion der Techniken und »stummen Praxen« überhaupt sinnvoll angegangen werden kann.

Will man den Objekten eine Rolle bei der Herstellung sozialer Bande zurückgeben, dann muss man sicherlich die antifetischistischen Reflexe [der Soziologie gegen die Objekte; M.S.] aufgeben; aber man muss auch die andere Rolle aufgeben, die den Objekten von Seiten der Sozialwissenschaften zugeschrieben wurde: die Objektivität der natürlichen Kräfte. (Latour 2001, 245)

Die Gegenthese zu Winkler und Kittler wäre folglich, dass der Stellenwert von Techniken und Artefakten für nicht-technische Phänomene eher erfasst werden kann, wenn die (semantische) Polarisierung unterlaufen wird. Wenn nämlich die Praktiken und Artefakte, die Menschen und die Techniken ihre Identität überhaupt erst in einem wechselseitigen Bezug ausbilden, dann können die einzelnen Elemente und Mechanismen einer historischen Konstellation (und auch die Teilelemente eines Mediums) nicht einem vorab definierten ›harten‹ technischen oder ›weichen‹ sozialen Pol zugerechnet werden.

Gerade hier könnte die foucaultsche Perspektive produktiv gemacht werden. Sie überwindet – wie Winkler zugesteht – die strikte Dichotomie. Zugleich nivelliert sie (entgegen der Auffassung von Winkler) keineswegs unterschiedliche Materialien und Mechanismen, sondern rekonstruiert diese als historisch operationale Differenzierungen. Die Diskursanalyse streitet weder die Existenz noch die Wirkung von ›harten‹ Gegenständen ab (in diesem Sinne ist sie eben kein ›Konstruktivismus‹). Entgegen einer ahistorischen Objektivierung von historisch spezifischen Merkmalen und Funktionsweisen insistiert sie allerdings darauf, dass die historischen Gegenstände (und dieser Maßstab könnte auch auf die ›Härte‹ und ›Unverfügbarkeit‹ von Techniken angelegt werden) genau dadurch produktiv und in jeder Hinsicht real werden, dass sie ein Korrelat von Praktiken und Diskursen bilden. Wenn ›die Technik‹ in einem – sei es ausschließenden, sei es wechselwirkenden – Verhältnis zu ›dem Menschen‹ steht, so wäre zu rekonstruieren, wie die beiden Pole in diesem Verhältnis selbst entstanden sind. Foucault zufolge basiert nämlich jedes Verhältnis von Subjekten und Objekten auf »der gleichzeitigen Subjektivierung von Subjekten und der Objektivierung der Objekte« (Lemke 1997, 333).

Das Modell der Einschreibung

Winkler plädiert explizit dagegen, »die schlichte Polarität ›Mensch versus Technik‹ noch einmal zu reinstallieren« (2000, 21). Er betrachtet die von ihm formulierte Zuspitzung vor allem als methodologischen Ausgangspunkt, um die Interdependenzen der beiden Pole (aber auch die Konfliktlinien unterschiedlicher medientheoretischer Positionen) präziser fassen zu können. Entsprechend versteht er »die Härte der Technik [...], die relative Blindheit der Technikentwicklung, ihren präskriptiven Charakter« nicht als ontologische Kategorien (2000, 13): »Evidenz und Unbezweifelbarkeit [sind] nicht Ausgangspunkt, sondern Resultat der Anordnung.« (Winkler 1999a, 60)

Zum einen gewinnt, wie oben schon erwähnt, die Technik ihre spezifische »Härte« in einer Auseinandersetzung mit Natur; sie wird – »wie auch die technisch/materiell/außersymbolischen Praxen« (ebd., 58) – systematisch auf das bloße Funktionieren reduziert. Damit wird aber auch deutlich, dass – zum anderen – das, was in der Technik verhärtet oder festgestellt wird, nicht aus oder mit der Technik selbst emergiert; die »Naturalisierung« der Technik resultiert unter anderem aus der *Einschreibung* von ingenieurs- und naturwissenschaftlichem Wissen, das »der Natur ihre Gesetze entreißt« (ebd., 51), in die Technik. Diese Einsicht verallgemeinert Winkler zu einem Modell der »zyklischen Einschreibung« (Winkler 2000, 14), das die Wechselwirkungen zwischen Apparaten und sozialen/symbolischen Prozessen erklären soll.

Schon in seiner Auseinandersetzung mit der Apparaturtheorie formuliert Winkler die These, dass die Technik «66 in einem »tatsächlichen und historischen Prozeß der Übertragung« »bestimmte Inhalte in sich aufgenommen und in der eigenen Struktur vergegenständlicht« hat (Winkler 1991, 230). Erst durch diesen Prozess wird es möglich, dass Technik »Macht über die Zukunft gewinnt« (ebd., 231), weil die Praktiken – die idealtypisch revidierbar sind und nur eine von vielen möglichen Handlungsoptionen realisieren – durch die technische Realisierung eine derartige Gültigkeit und Evidenz erhalten, dass die Alternativen verschwinden (dafür aber unübersehbare Nebenfolgen zu erwarten sind). Die Technik schreibt somit auch ihre Operationen in die Praktiken ein und schließt Wahlmöglichkeiten, die auf der symbolischen Eben generell möglich wären, aus (ebd., 75). Als Modell formuliert heißt dies: »Einschreibung der Praxen in die Technik und Zurückschreiben der Technik in die Praxen.« (Winkler 2000, 14)

Dieses Modell wird von Winkler später auch dazu genutzt, die sehr viel allgemeinere Frage nach der kulturellen Organisation von Kontinuität zu diskutieren. Er geht dabei explizit über einen engen Begriff von Technik hinaus, hält aber an der grundlegenden Dichotomie und somit auch an einer den Diskursen und den Praktiken nicht verfügbaren Instanz fest. Er unterscheidet nun auf der einen Seite die »Monumente«, die Kontinuität durch Materialität sichern, auf der anderen Seite Akte / Praxen, die durch Wiederholungen Stabilität erzeugen. Entscheidend ist wiederum der Prozess der zyklischen Einschreibung:

Monumente gehen auf einen Akt der Einschreibung zurück. [...] Ist das Monument errichtet, so wirkt es zweitens auf die Praxen zurück. Im schlichtesten Fall wird das Buch gelesen oder die Pyramide bestaunt; die Niederlegung also »verflüssigt« sich hinein in die Praxen, indem es diese Praxen determiniert oder zumindest formt; das Monument entfaltet Wirkung, gerade weil es nicht einfach bei sich bleibt, sondern sich in die Praxen zurückschreibt. (Winkler 2004, 116)

Auch in diesem Modell wird die Technik der Seite der Monumentalität zugeschlagen; sie bildet die Gegenseite von Praktiken, die sich darin einschreiben, sich darauf stützen oder davon determiniert werden.

Was uns als jeweils gegenwärtige Technik gegenübertritt, ist das Resultat von Praxen der Vergangenheit und gleichzeitig Ausgangspunkt aller Folge-Praxen; zumindest auf der hier vertretenen Abstraktionsebene ist es exakt derselbe Zyklus von Einschreibung, Niederlegung und Zurückschreiben in die Praxen, der die Mikroebene einzelner Techniken mit der Makroebene der Technik insgesamt verbindet. (ebd., 118)

Deutlicher als in den vorausgegangenen Texten wird dabei der Begriff der Technik vom Apparativen und Artefakthaften gelöst. Winkler weist darauf hin,

dass die Sprache – ebenso wie (bildliche) Stereotypen, Konventionen etc. – quasi monumentale Funktionen übernimmt und deshalb keineswegs nur in ihrer materialisierten Form – als Schrift – eine Technik darstellt.

Unter der Hand hat sich der Begriff der Technik damit entscheidend erweitert: Wo ein Großteil gerade der Medienwissenschaft auf die Hardware starrt, und auf die Schrift als ein vergleichbar übersichtlich materialisiertes Untersuchungsobjekt, zwingt das hier vertretene Modell zu einer komplexeren Vorstellung von Technologie überzugehen; einer Vorstellung von Technologie, die materielle Niederlegung und Praxen miteinander verschränkt, und die Praxen selbst als regelgeleitet/systemisch unter dem Aspekt ihrer Technizität betrachtet. Einig mit bestimmten Ansätzen der gegenwärtigen Techniktheorie wäre damit zu dem antiken Konzept der *téchne* zurückzukehren, das immer schon beide Aspekte umfaßte. (ebd., 119f.)

Insofern das Monumenthafte der Sprache nach Winkler seinen Ort in den Subjekten selbst, ihren Gedächtnisleistungen und Wahrnehmungsmustern hat, die über die Zeit hinweg Konstanz bewahren, sind die Subjekte nicht eindeutig mit *einem* kulturellen Mechanismus – Monument oder Akt – gleichzusetzen, sondern können an zwei unterschiedlichen Positionen verortet werden:

in der Subjektposition als Träger von Handlungen, die in Niederlegungen resultieren, die wiederum zum Ausgangspunkt neuerlicher Praxen werden, und – funktional exakt parallel zu diesen Niederlegungen selbst – als Träger einer konventionell verhärteten Struktur, die den fluiden Diskursen als eine Instanz der Beharrung, der Trägheit und der Hemmung gegenübertritt (ebd., 123f.).

Sowohl die Sprache als auch Praktiken können, insofern sie »regelgeleitet/systematisch« funktionieren, technische Qualitäten aufweisen. Auf den ersten Blick ergibt sich damit eine überraschende Nähe zur Perspektive (und zum weiten Technikbegriff) Foucaults, die allerdings in diesem Text Winklers nicht diskutiert wird. Die modellhafte Unterscheidung zwischen »Monument« und »Akt«, die weiterhin auf einer semantische Oppositionsbildung – etwa »verhärtet« / »Beharrung« vs. »fluid« / »verflüssigt« – beruht, bleibt allerdings erhalten. Weiterhin gilt demnach die Vorannahme, dass spezifische Mechanismen oder Instanzen identifiziert werden können, die durch ihre ›harte‹ Materialität oder ›stabile‹ Struktur andere, ›weiche‹ Phänomene prägen oder determinieren. *Wie* die Prägung ausfällt, ist zwar Resultat von Einschreibungen, *dass* aber eine Prägung stattfindet, ist durch die monumentale Instanz selbst garantiert.

Kopplungen, Netzwerke, Praktiken, Diskurse

Derartige Instanzen, die eine spezifische (materiell oder strukturell festgeschriebene) Prägekraft besitzen, sind innerhalb der foucaultschen Perspektive tatsächlich nur schwer zu verorten. Und dies hat, wie ich nun zeigen möchte, gute Gründe: Zum einen ist nämlich die ›Härte‹ und die Prägekraft von Technik ebenso von diskursiven Faktoren wie von ihren eigenen Strukturen und Materialien abhängig. Zum anderen ist zu bezweifeln, ob Technik, wie ›hart‹ sie auch immer sein mag, irgendetwas in sich trägt (oder in sich aufnimmt), das sie dann etwas anderem (Praktiken etc.) einschreiben kann. Die Behauptung einer besonderen Stabilität der Wirksamkeit von Artefakten auf etwas anderes (Sprache, Praktiken, Menschen etc.) setzt voraus, dass nicht nur das Artefakt selbst, sondern auch die Beziehung zu diesen anderen Mechanismen stabil ist. Eine solche stabile Kopplung – beispielsweise zwischen Subjekten und Wahrnehmungsapparaten – wird von den Apparaten selbst nicht gewährleistet und basiert immer auf zusätzlichen (diskursiven, praxisgebundenen) Mechanismen, die diese Kopplung erzwingen, attraktiv machen oder modifizieren (dies wurde in der Auseinandersetzung mit dem Dispositivbegriff schon herausgearbeitet). Es liegt deshalb nahe, Verfestigungen und spezifische Effektivitäten weniger auf einzelne Elemente – etwa Monumente – zurückzuführen, als auf ein heterogenes Geflecht. Es ist keineswegs selbstverständlich, dass die materiell-technischen Elemente mehr zur Stabilität der Beziehungen beitragen als die Regelmäßigkeiten der Praktiken und Diskurse.

In besonderem Maße trifft dies auf gegenwärtige Medien zu, die sich – wie im übrigen Winkler immer wieder betont – aus technischen, infrastrukturellen und institutionellen Verkettungen zusammensetzen.◀67 Das ›Versagen‹ einer Technik ist weniger auf die ›Natur‹ – an deren Gesetzmäßigkeiten sie scheitert – als auf die Schnittstellen innerhalb des Netzwerkes zurückzuführen. Dass technische Katastrophen so häufig auf ›menschliches Versagen‹ zurückgeführt werden, mag auch einer Ideologie technischer Perfektion geschuldet sein; es kann zugleich als Hinweis dafür genommen werden, dass die Praktiken und Diskurse immer schon konstitutiver Bestandteil des ›Laufens‹, damit aber auch der ›Härte‹ einer Technologie sind. Umso mehr verdankt sich die kulturelle Wirksamkeit (und somit die Stabilität der Macht- und Subjekteffekte) nicht dem materiell verfestigten Apparat allein, sondern seiner Einbindung in ein heterogenes Ensemble. Es gibt somit praktische und diskursive Möglichkeitsbedingungen für die Prägekraft auch von »Monumenten«.

Der Verweis auf die technische, materielle ›Härte‹ eignet sich somit kaum als Differenzierungskriterium (etwa gegenüber Diskursen). So richtig der Hinweis ist, dass eine apparative Anordnung auf Praktiken, Codes oder Diskurse struk-

turierend einwirkt, so wenig macht die Anordnung selbst die Strukturierungseffekte aus; ebenso wenig lässt sich das Ausmaß oder die Dauerhaftigkeit ihrer Wirksamkeit daraus ableiten. Wenn die materielle Basis eine Determinationskraft hat, dann nur ›in letzter Instanz‹, von der wir aber seit Althusser (1968, 81) wissen, dass ihre Stunde nie schlägt – zumindest solange nicht, wie man nicht sämtliche künftigen Ankopplungen von Techniken, Praktiken oder Diskursen an diese materielle Basis vorhersagen will oder kann. »The definition of an object is also the definition of its socio-technical context: together they add up to a possible network configuration. There is no ›inside‹ or ›outside‹.« (Callon 1991, 137)

Entgegen einer dauerhaften und konstitutiven Verflechtung von Diskursen, Praktiken und Technologien, impliziert das Modell der »zyklischen Einschreibung« eine zeitliche und räumliche Isolierbarkeit von zwei Ebenen: Eine bestimmte Wirksamkeit ist über die Zeit hinweg in dem Material (oder abstrakter: in monumentalen Funktionen) niedergelegt und kann von dort zu beliebiger Zeit – zumindest solange die materielle Stabilität gewährleistet ist – auf die parallel existierenden Praktiken und Diskurse rückwirken.

Die Vorstellung des Einschreibens in die Technik setzt – entgegen Winklers Absicht, den ›Eigensinn‹ von Technik und Apparaten zu betonen – eine weitgehend *unspezifische Technik* voraus, in der Codes, Praktiken etc. niedergelegt werden können. Demgegenüber ist es zwar durchaus plausibel, dass die Apparate nicht aus sich selbst heraus entstehen, sondern immer auch Resultat von Diskursen und »symbolischen Praxen« sind, die ihre Gestalt verändern oder prägen. Dies heißt aber gerade nicht, dass die Diskurse und Praktiken sich in die Materialität »einschreiben« oder »niederlegen«; Programme, Strategien oder Inhalte können (wenn man denn die Ebenen überhaupt auftrennen will) nicht aus einer diskursiven Form in eine (andere) technische Form übertragen werden. Der Wissenschaftshistoriker Michel Callon schlägt deshalb vor, dies zumindest als »Übersetzungen« zu bezeichnen (Callon 1991, 150), um so zu verdeutlichen, dass sich mit der Realisierung von Artefakten die Zielsetzungen und Problematiken grundlegend verändern, die »eingeschrieben« werden (vgl. auch: Latour 2001, 248).

Die Vorstellung des Zurückschreibens von der Technik in die Praktiken postuliert darüber hinaus eine *transparente Technik*, die nicht nur bestimmte Dinge in sich aufnimmt, sondern diese auch noch über Raum oder Zeit hinweg ›transportiert‹ bzw. ›bewahrt‹. Demgegenüber müsste (mit und gegen Winkler) das ›Stumme‹ der Techniken und Artefakte betont werden. Sie können – wenn denn überhaupt etwas in sie niedergelegt wurde – dieses nicht mitteilen. Die stumme Dauerhaftigkeit der Technik garantiert gerade nicht, dass die ›Logik‹ ihres

Entstehens künftige Praktiken und Diskurse prägen wird. »The durability and robustness of a translation tells us nothing about the extent to which it is likely to shape future translations.« (Callon 1991, 150) ◀68 Wenn man die Technik von den Diskursen und Praktiken löst, die sie konstituieren, dann ist sie tatsächlich nichts weiter als ›stumm‹. Dies heißt wiederum nicht, dass die Techniken und Monumente ›wirkungslos‹ für Praktiken und Diskurse sind (obwohl sie – isoliert von Diskursen und Praktiken – ›bedeutungslos‹ sein müssen). Damit die Technik aber in einer bestimmten Weise ›wirkt‹ muss sie in einer bestimmten Weise in Praktiken eingefügt und mit symbolischen Prozessen verknüpft werden, die nicht von der Technik mit transportiert und sicher gestellt werden kann.

Was die Technik in die Praktiken ›einschreibt‹ ergibt sich in der Überschneidung von Praktiken und Techniken und nicht aus einer vorgängigen ›Logik‹ einer der beiden Seiten. Folglich können mit Techniken und Artefakten auch keine Praktiken, Codes etc. über Raum und Zeit kontinuiert werden, ohne dass die Praktiken und Diskurse selbst, die sich auf die Techniken und Artefakte beziehen, ebenfalls kontinuiert werden. Vor allem muss die Art der Kopplung – wie ein- und dasselbe Artefakt in den Praktiken zur Geltung kommt, wie ein- und dieselbe Praxis sich in Artefakte übersetzt – stabil bleiben, damit eine wechselseitige Stabilisierung stattfinden kann.

Es ist deshalb keineswegs eine Reduktion der Technik auf das Diskursive, wenn man darauf insistiert, dass die Technik in allen ihren Existenzformen an Diskurse gebunden ist. Insbesondere für die Technikgenese lässt sich dies zeigen: Die Realisierung neuer Technologien setzt eine Abstimmung von heterogenen und disparaten Prozessen voraus, die in der Laborarbeit selbst überhaupt nicht zugänglich sind. Erst die Etablierung dominanter »Leitbilder«, die zwar nicht im engeren Sinn technisch operational sind, dafür aber bestimmte Zielsetzungen »und in die Zukunft gerichtete Vorstellungen von wünschbaren und erreichbaren technischen Entwicklungslinien« formulieren, sorgt für eindeutige und anschlussfähige Teilprozesse (Dierkes/Hoffmann/Marz 1992, 23). Diese diskursiven Mechanismen fließen, indem sie den technischen Praktiken wie den technischen Bauteilen Sinn geben, in den Entwicklungsprozess ein; dies heißt aber auch hier nicht, dass sich etwa die ideologische Ausrichtung der jeweiligen Leitbilder reibungslos in die technische Konstellation einschreibt. Bezeichnend ist viel mehr, dass auch die gesellschaftsweite Implementierung (und somit das reguläre Funktionieren) neuer Technologien von diskursiven Synchronisations- und Modifikationsmechanismen begleitet und ermöglicht wird. Wenn der Entwicklungsprozess über künftige Wirkungen der Technik vorentscheidet, dann auch deshalb, weil etwa die Herstellerindustrie – syste-

matisch und werbetechnisch untermauert – bestimmte Leitbilder kontiniert, um die technisch-praktische Uneindeutigkeit der Geräte in attraktive Nutzwendungen zu überführen (Berger 1991, 38f.). Noch die in Gebrauchsanweisungen empfohlenen Umgangsweisen mit den Apparaten sind Teil der technischen Realisierung, weil die angewiesene Praxis – ähnlich der Verschaltung unterschiedlicher technischer Bauteile – auf die Steigerung bestimmter, aber nicht aller Leistungsmerkmale des je bedienten Elements abzielt. Zudem knüpft die Entwicklung und Implementation technischer Artefakte häufig an eine Technisierung von Praktiken (i.S. einer Schematisierung, Zerlegung etc.) an (vgl. z.B. Rammert 1993, 184 und 206). Praktiken und Artefakte bilden gemeinsam eine technische Konstellation. Sie begegnen sich nicht in einzelnen Momenten einer wechselseitigen Einschreibung, sondern werden gemeinsam produktiv, weil sie permanent – aber nicht notwendigerweise stabil – aufeinander bezogen und ineinander verflochten sind.

Die diskursiven Mechanismen haben Einfluss auf die Entwicklung der Apparate (ohne etwas hineinzuschreiben), stützen sich auf eine materielle Evidenz, die sie selbst mit erzeugen, und sind an der Regulierung weiterer technischer oder praktischer Schnittstellen beteiligt. Die Diskurse ermöglichen und stabilisieren das technische Funktionieren, gerade weil sie ›außerhalb‹ der Materialität bleiben und sich nicht einschreiben. Die Techniken / Medien tauchen in einer solchen diskursanalytischen Perspektive nicht als eindeutige Apparate, sondern eher als ein Feld unterschiedlicher Problematisierungen und möglicher Strategien auf. Insofern würde die These Winklers, dass die Diskursanalyse das Apparative und die ›Härte‹ der Technik nicht in den Blick nimmt, bestätigt. Die Orientierung an den konstitutiven Kopplungen von Techniken, Praktiken und Diskursen interessiert sich eher für Modifikations- und Differenzierungsprozesse als für *ein* hartnäckiges und materiell gestütztes Operieren.

Dennoch schließt diese Perspektive die Auseinandersetzung mit der ›Härte‹ der Apparate nicht aus, sondern verleiht ihr einen anderen Stellenwert. Zum einen: Wo sich die ›Härte‹ einer Technik bemerkbar macht, ist diese Wirksamkeit ein Resultat spezifischer Wechselbeziehungen mit Praktiken und Diskursen, die das unverfügbare Funktionieren ermöglichen und gegenüber Alternativen isolieren; auch die ›Härte‹ und ›Stabilität‹ von Techniken und Medien müssen ununterbrochen reproduziert werden. Zum anderen: Das »Apparative der Apparaturen« und die ›Härte‹ des Materials teilen sich nicht durch einen Mechanismus der Einschreibung mit; sie bilden spezifische Momente im Prozess einer fortlaufenden Problematisierung. Gerade das ›Stumme‹ der Technik und ihre Unverfügbarkeit provozieren einerseits Kopplungsprozesse, um die

Technik überhaupt produktiv werden zu lassen, teilen aber andererseits keine ›richtigen‹ oder ›adäquaten‹ Praktiken und Diskurse mit. Das Monument taucht somit immer als eine Problematik auf. Die Wirksamkeit der Apparate und Artefakte realisiert sich in den Variationen, Verschiebungen und Ambivalenzen der Praktiken, deren produktive Kopplungen von der ›stummen‹ Technik provoziert, aber nicht reguliert werden.

Computerisierung als Ausschluss von Menschen und Diskursen

In der Medientheorie von Friedrich Kittler, darauf hat wiederum Hartmut Winkler hingewiesen (2000, 16), findet sich ebenfalls – trotz einer ›mediendeterministischen‹ Ausrichtung – ein Modell der ›Einschreibung‹. Dies betrifft insbesondere die Herleitung technischer Eigenschaften oder Wirksamkeiten aus dem militärisch-kriegerischen Zusammenhang, in dem die Technologien entwickelt und aus dem sie in zivile Praktiken überführt wurden. Hier wird letztlich impliziert, dass militärische ›Logiken‹ in die Technik überführt und – über Zeit und Raum hinweg – mittels der Technik in sehr unterschiedliche Praktiken weitergegeben werden können.◀69 Insofern kann die Auseinandersetzung mit Winklers Modell auf die Argumentation Kittlers ausgeweitet werden.

Kittlers Einwand gegen die Diskursanalyse unterscheidet sich aber zugleich von dem Einwand Winklers, insofern es sich bei ihm weniger um einen theoretischer als um einen historischen Einwand handelt. Einschlägig ist Kittlers Feststellung: »Für Tonarchive oder Filmrollen wird Diskursanalyse unzuständig.« (1986, 13; vgl. auch Kittler 1995a, 350).◀70 Das Interesse Kittlers richtet sich von vornherein weniger (als bei Winkler) auf Apparate / Artefakte und deren materielle Festigkeit, als auf die »Aufschreibesysteme«: Konstellationen, die das Übertragen, Verarbeiten und Speichern von Information strukturieren. Prinzipiell können Institutionen, Codes oder Praktiken genauso Teil dieser Konstellationen sein wie technische Artefakte. Die Diskursanalyse bleibt für Kittler zunächst ein Modell, an dem sich eine Medienanalyse – oder eben eine Medienarchäologie – orientieren kann: »Der Materialismus des Ereignisses machte es möglich, das Verfahren der Archäologie oder Diskursanalyse von den Büchern, aus denen es herkam, auf andere Medien [zu] übertragen.« (Kittler 1999, 8) Medien/Aufschreibesysteme sind demnach ähnlich wie (und zusätzlich zu) Diskurse(n) als Formationen zu betrachten, die das strukturieren, was ›sagbar‹ ist, und durch die Form ihrer ›Adressierungen‹ Subjektivitäten prägen. Zugleich allerdings stellt Kittler infrage, ob nicht spätestens im Verlauf des 19. Jahrhunderts das ›Sagbare‹ durch die Einführung neuer Aufschreibesysteme seinen Stellenwert als kultur- und subjektprägender Mechanismus verliert.

In der Analyse des »Aufschreibesystems von 1800« (1995a, 35) lehnt sich Kittler noch eng an die foucaultsche Vorgehensweise an. Anhand von literarischen und pädagogischen Texten entwickelt er die These, dass sich um 1800 – trotz Beibehaltung der Kulturtechniken Schrift / Sprache – ein grundlegender »Wandel in der Materialität der kulturalisierenden Reden« einstellt (ebd., 37). Der Effekt der Kulturtechnik Schrift wird dabei auf ein dispositives Geflecht, das Pädagogisierungsstrategien, Geschlechterverhältnisse und Institutionen wie Familie, Universität oder Wissenschaft umfasst, zurückgeführt.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts ändert sich Kittler zufolge durch die zunehmende Technisierung / Mediatisierung die gesamte Konstellation. Indem nun die Prozesse des Speicherns und Verarbeitens automatisiert werden, werden die Diskurse – oder allgemeiner die Mechanismen, die das Welt- und Selbstverhältnis der Subjekte regulieren – den menschlichen Praktiken und den gesellschaftlichen Institutionen entzogen und erhalten in den technischen Apparaten eine neue und eigenständige Basis. Film und Grammophon zeichnen unter Umgehung von Schrift und ähnlichen Codierungsprozessen das Rauschen genauso auf wie artikuliertes Reden oder menschliche Gesten. »Für Tonarchive oder Filmrollen wird Diskursanalyse« also unter anderem deshalb »unzuständig« (1986, 13), weil diese schlicht keinen diskursiven Regelhaftigkeiten mehr folgen und stattdessen nach rein technischen – und somit »menschenfernen« – Gesetzmäßigkeiten Ordnungen erstellen. Verdeutlichen lässt sich dies an der veränderten Speicherung von auditiven Ereignissen: »Für Klanggemische aus zahllosen Frequenzen, die überdies in unganzzahligen Verhältnissen stehen, wird Notenpapier unzuständig.« (1993a, 171) Weder kann im Notenpapier / in der Schrift, das adäquat niedergeschrieben werden, was mit dem Grammophon gespeichert wird und zu hören ist, noch kann das, was zu hören ist, auf Regeln und Mechanismen von Diskursen (Sagbarkeiten etc.) zurückgeführt werden. Die selbst sprachlich verfasste Diskursanalyse kann die Struktur der gespeicherten Daten folglich nicht adäquat darstellen; diese unterliegen keinen diskursiven Regelhaftigkeiten, sondern technisch-apparativen.

Die Funktionsweise dieser Geräte führt Kittler – man könnte hier von einem modifizierten Einschreibungsmodell sprechen – auf die physiologische Erforschung der menschlichen Sinnesfunktionen zurück und zieht daraus die Konsequenz, dass das, was sicht- und hörbar wird, keinerlei Vermittlung (Code, Pädagogik etc.) mehr benötigt, um effektiv zu werden: »Ästhetik dagegen, die angewandte Physiologie ist, braucht weder Schulung noch Bildung.« (Kittler 1995a, 237; vgl. auch 1986, 45) Zum anderen werden aber auch Dinge aufschreib- und manipulierbar, die zuvor schlicht nicht wahrnehmbar waren (Frequenzen, Schwingungen, Bewegungen etc.). Die immanenten Regeln des Dis-

kurses werden ersetzt durch die technisch strukturierten Manipulationen des Datenmaterials. »Die technisch möglichen Handgreiflichkeiten gegenüber Diskursen bestimmen, was faktisch Diskurs wird.« (Kittler 1995a, 293)

Foucaults Diskursanalyse vernachlässigt in dieser Perspektive zwar schon für die Buch- und Schriftkultur die Analyse der technisch-medialen Ebene, kann diese aber dennoch mit Gewinn analysieren, weil sowohl die sprachlich geregelten Diskurse als auch die an diese Diskurse gekoppelten Praktiken (etwa Pädagogik, Literatur etc.) enorme Bedeutung für die historischen Konstellationen und die Subjektivitäten besaßen. Mit den technischen Medien werden allerdings ganz andere Mechanismen in Gang gesetzt, die sich von einer sprachorientierten Diskursanalyse nicht zutreffend darstellen lassen, weil sie eben nicht auf der Ebene des Diskursiven operieren.

Mit der Computerisierung und Digitalisierung verändert sich dies nochmals. Zwar liegen die Schaltpläne und Programmiersprachen – im Gegensatz zu Filmbildern und Schallplattentönen – im »Klartext« vor und sind somit methodisch zugänglich. Sie sind aber zum einen mathematisch strukturiert und folgen deshalb ganz anderen Regeln als (sprachliche) Diskurse: »Shannons Art von Diskursanalyse erreicht ihn [Foucault; M.S.] nicht mehr, womöglich weil sie nichts zu sagen hat und anstelle von Wörtern nurmehr Zahlen kennt.« (Kittler 1985, 146) ◀71 Zum anderen wird mit der Computerisierung der Mensch im Ganzen – seine Diskurse und Praktiken – aus dem Funktionieren der historischen Konstellation ausgeschieden; wir befinden uns in einer Lage, »wo das Gespräch, das wir nach Hölderlin und Gadamer miteinander sind, für den faktischen Weltlauf oder Signalfuß überhaupt nichts besagt.« (Kittler 1993a, 150) In Absetzung von Diskursen, die im foucaultschen Modell an diskursive Praktiken und mithin an menschliches Sprechen, Schreiben und Ausführen gebunden sind (gerade auch wenn sie ›den Menschen‹ als ihren Effekt hervorbringen), installiert der Computer ein ›menschenfernes‹ technisches Operieren. Auch wenn am Bildschirm oder am Drucker noch für uns Zugängliches produziert wird, so gibt es darunter eine weitgehend eigenständige Ebene der Kalkulation von Zahlen, »deren kombinatorischer Output nur in Konsumentenaugen ›die Welt der Diskurse‹ heißen kann« (Kittler 1985, 146).

Nach Kittler ist beispielsweise die (für Programmierung paradigmatische) IF-THEN Rückkopplungsschleife ein Hinweis darauf, dass Computer »Maschinen-subjekte« sind, die auf sich gestellt operieren (1986, 373). Das Programm legt einen Wert fest (IF), der, wenn er innerhalb der Rechenoperationen des Programms erreicht wird, zu einer neuen Folgeoperation (THEN) führt: »FALLS aber irgendwo ein Zwischenergebnis die Bedingung erfüllt, DANN bestimmt das Programm selber über die folgenden Befehle und d.h. seine Zukunft.« (ebd.,

372) Eingaben, die vom Rechner selbst errechnet wurden, werden zu Aufgaben kommender Rechnungen. »Wir können schlichtweg nicht mehr wissen, was unser Schreiben tut, und beim Programmieren am allerwenigsten.« (1993a, 229) Der ›Diskurs‹ der Chips und Algorithmen ist also zum einen nicht mehr ›diskursiv‹ (durch Aussagen, Praxiskopplungen etc.) strukturiert. Zum anderen prägt er unsere historische Konstellation nicht mehr, indem er sich an Kommunikation, Gesellschaft und Subjektivität ankoppelt, sondern indem er diese ignoriert (und somit für eine Medienanalyse nebensächlich werden lässt). Die »[...] ständige Frage nach den Auswirkungen der Mikroelektronik auf Kultur, Politik, Gesellschaft und Alltagsleben überspringt nur die vorgängige Frage, wie Maschinen auf Maschinen wirken.« (Kittler 1993b, 221)

Medium Mensch

Die Thesen Kittlers sind, zumal sie durch historische und technische Analysen untermauert werden, zumindest auf der Ebene des isolierten Geräts Computer plausibel: Die Operationsweisen ›im‹ Computer sind durch eine foucaultsche Diskursanalyse nicht zu fassen. Gegen Kittler kann allerdings eingewendet werden, dass auch diese Operationsweisen sowohl Möglichkeitsbedingungen als auch Effekte außerhalb der digitalen Logik haben; ›der Mensch‹ bleibt für digitale Medien ein konstitutiver Teilmechanismus. Deshalb bleibt es weiterhin sinnvoll (und für eine Medienanalyse m.E. unumgänglich) Praktiken und Diskurse zu untersuchen, die nicht nur vom Computer ›betroffen‹ sind, sondern dessen Algorithmen und Chips auch ermöglichen und wirken lassen. »Wie Maschinen auf Maschinen wirken« ist eine wichtige, aber nicht notwendigerweise »vorgängige Frage«, wenn gezeigt werden kann, dass das Wirken der Maschinen untereinander nicht immer durch Maschinen alleine, sondern auch durch Praktiken und Diskurse geregelt wird; außerdem sind die Algorithmen zwar abstrakte mathematische Operationen, die weder abbilden noch bedeuten, die sich aber dennoch in mehrfacher Hinsicht auf ein ›Außen‹ beziehen, dem sie innerhalb des Computers Platz machen, um es für diesen produktiv werden zu lassen. Auch der Computer weist also Kopplungen zu den (problematischen) Einheiten ›Mensch‹, ›Kultur‹, ›Gesellschaft‹ auf, denen er keineswegs nur seine ›Logik‹ aufdrängt.

Stefan Rieger hat in diesem Zusammenhang den Verdacht geäußert, dass die These von dem Ausschluss des Menschen durch die digitalen Medien letztlich nur unter Voraussetzung eines homogenen und affirmativen Begriffs vom Menschen plausibel wird: »Die Obsession, mit der Medientheoretiker den Menschen durch die Apparate kassieren lassen [...], zeigt, wie teleologisch und an-

thropozentrisch diese Form von Medientheorie entgegen all ihrer Selbstaussagen tatsächlich verfaßt ist.« (Rieger 2001, 19) Eine solche Medientheorie setzt nämlich immer schon bestimmte Eigenschaften ›des Menschen‹ voraus, die nun von den Computern entweder übernommen oder als irrelevant deklariert werden.

Zumindest im historischen Rückblick zeigt sich allerdings, dass ›die Medien‹ und ›der Mensch‹ durchgehend in wechselseitigem Bezug definiert wurden. »Mensch und Medium sind vielmehr in ein Figurationsverhältnis eingespannt, das die Rede über den Menschen als Spiegelseite einer Rede über die Medien und umgekehrt die Rede über die Medien als Rede über den Menschen aufscheinen läßt.« (Rieger ebd., 14)

Darüber hinaus ist ›der Mensch‹ – zumindest mit einzelnen körperlichen und kognitiven Leistungen – systematisch in das technische Gefüge einbezogen (so wie dieses in ihn). Auch ›der Computer‹ – von Kittler aus allen Zusammenhängen herausgelöst – funktioniert nur als ein Netzwerk, in dem sehr unterschiedliche technische, menschliche u.a. Elemente verbunden werden. Sowohl bei der Entwicklung als auch im laufenden Betrieb von Computern werden ›menschliche‹ Praktiken produktiv gemacht; möglicherweise werden sie so nahtlos in die Problembearbeitung eingeflochten, dass sie kaum noch identifizierbar sind:

it is increasingly difficult to distinguish between humans and non-humans. For instance, there are systems of distributed intelligence which mix up computers that demand programmers and programmers who mobilise computers with an abandon that would make René Girard tremble. (Callon 1991, 139)

Es wäre zu einseitig, daraus eine radikale Anpassung des Menschen an die Computerlogik – und somit seine Auflösung – abzuleiten. Das, was als ›Mensch‹ in der Kopplung an Computer definiert und produktiv wird, ist sicher nicht identisch mit den Subjekten des Aufschreibesystems von 1800. Dennoch wird es weiterhin als ›Mensch‹ vom Computer unterschieden und kann gerade deshalb produktiv werden. Ein solches Netzwerkmodell unterstellt folglich »keinen Menschen einer unausgewiesenen Ganzheit, keinen Menschen anthropologischer Konstanten, keinen Menschen in der Funktion eines ausgelieferten oder kritischen Medienbenutzers, sondern den Menschen in seiner gar nicht so neuen Bestimmung: als Medium der Medien« (Rieger 2001, 17).

Wie die ›menschlichen‹ Praktiken und Diskurse zwischen Bauteilen, Teilfunktionen und Operationen technischer Medien ›vermitteln‹ kann an exemplarischen Prozessen verdeutlicht werden: Gerade die Ingenieurwissenschaften arbeiten regelmäßig mit ›dem Menschen‹ als Kontrollgröße; dieser dient dabei keineswegs nur dazu, die Kälte des mathematischen Operierens abzufedern

oder zu überdecken, sondern strukturiert die Programmierung der Rechner. Die – für das Digitale Fernsehen konstitutiven – Kompressionsverfahren orientieren sich, ähnlich der physiologischen Grundlegung von Telefon und Grammophon, an der menschlichen Wahrnehmung, die für die Algorithmen zur Aufgabe aber auch zur Kontrollinstanz wird.

Mit dem Wissen über die wesentlichen Eigenschaften unseres Sehens gilt es nun, ein Modell der Bildcodierung zu entwerfen, das einerseits die Wirklichkeit möglichst unverfälscht wiedergibt, andererseits aber nicht zuviel Aufwand in Dinge steckt, die sich der Wahrnehmung von vornherein entziehen. (Ziemer 1994a, 136)

Es geht hier keineswegs nur um technisch definierte und entsprechend abfragbare Aspekte der Wahrnehmung, sondern – unter der Zielsetzung einer »unverfälschten« Wiedergabe von »Wirklichkeit« – um dezidiert nicht-technische Maßstäbe. Gerade indem ein spezifisch »menschliches« Funktionieren der Computerwelt als »Außen« gegenübergestellt wird, können technische Lösungen entwickelt werden, die von einer technischen »Logik« abweichen:

Zur Lösung dieses Problems sind Forschung und Entwicklung bereit, die Neigung zum Perfektionismus abzulegen und prinzipiell neue Wege zu gehen: An der Senke wird nicht das Signal selbst, sondern der menschliche Hör- und Seheindruck reproduziert. Hierbei bedient man sich den Erkenntnissen der Psychoakustik und der Psychooptik. Die redundanten und irrelevanten Signaleanteile werden nicht übertragen. (Dambacher 1994, 6)

Zusätzlich werden die digital produzierten Seh- und Höreindrücke fortlaufend in »menschliche« Maßstäbe (rück-) übersetzt. Die zahllosen Techniktests in einschlägigen Publikumszeitschriften finden für jede technische Differenzierung (beispielsweise unterschiedliche Kompressionsverfahren) auch »menschliche« (d.h. hier: wahrnehmbare) Differenzierungen, die sich dem mathematischen Code gerade nicht ablesen lassen **172**

Apparate und Algorithmen verfügen über Platzhalter für Praktiken und Diskurse. Die IF-THEN-Funktion, die laut Kittler Anzeichen dafür ist, dass die Maschine selbst Subjekt ist und deshalb keines mehr braucht, wird ja gerade eingesetzt, um auf Umwelteinflüsse zu reagieren. Und dies sind eben, neben Projektilen, die es abzuschließen gilt, auch menschliche Praktiken, die schon deshalb keine Projektile sind, weil der Computer sie nicht als solche definiert. Man muss hier keineswegs in Kontinuierung eines handlungsmächtigen Menschen von »Interaktivität« sprechen; festzuhalten bleibt in jedem Fall, dass von Computerspielen bis zu Elektronischen Programmführern mögliche »menschliche« Praktiken und Diskurse von vornherein bei der Entwicklung der Algorithmen einbezogen werden. Diese selbst bedeuten zwar nichts, sondern rechnen;

ihre Rechenregeln sind aber in Abgleich mit kulturellen und (anderen) medialen Prozessen entstanden. Ganze Mediensysteme (wie etwa Payback-Karten) werden nur entwickelt, um diskursiv vordefinierte (d.h. nach Konsumverhalten, Zielgruppen, Lifestyle etc. klassifizierte) Praktiken in die Rechenoperationen von Computern einzubeziehen. Entsprechend sollen künftige Elektronische Programmführer alleine durch die Auswahl von bestimmten Programmen ›erkennen‹ welches Familienmitglied gerade vor dem Fernseher sitzt und ihm eine individuell angepasste Oberfläche präsentieren (Wittig 1999).

Wie überhaupt das Interface – entsprechend zur IF-THEN Funktion auf programmlicher Ebene – eine weitere Kopplungsstelle auf apparativer Ebene darstellt, die ständig diskursiv und technisch bearbeitet wird und somit die medialen Funktionen an Praktiken und Diskurse koppelt. Auch hier wird der Mensch physiologisch abgefragt und definiert, um Anhaltspunkte für die technische Rationalität zu erstellen. Günther Landsteiner hat rekonstruiert, wie sich parallel zur Computertechnologie ein neuer Diskurs (im Sinne eines operationalen Spezialdiskurses) herausbildet, der »unter dem Begriff der Usability, der Benutzerfreundlichkeit bzw. Benutzbarkeit, [...] die Mensch-Maschine-Beziehung« modelliert (Landsteiner 2001, 60). Die Bedienbarkeit und zugleich die Wirksamkeit der Computermedien auf Menschen, Kultur, Gesellschaft wird also nicht weniger als die Chiparchitektur selbst technisch vermessen und sichergestellt. »Wenn sich heute von den Effekten der GUIs [Graphical User Interface; M.S.] und der alltagstauglichen Geräte einer Informationswelt sprechen lässt, so deshalb, weil sich in den Interfaces Sinneseindrücke und Bedienungen zu bewältigbaren Handlungsmustern verflechten.« (ebd., 62) Es ist bezeichnend, dass in Ergonomieforschung und Usability-Engineering ein »humanistischer Tonfall« (ebd., 64) dominiert, der mit ingenieurswissenschaftlichen Einsichten Kritik an Apparaten und Ingenieurswissenschaft übt und das Ziel verfolgt, die Technik ›dem Menschen‹ anzupassen: »Das Maß des Menschlichen lässt sich bestimmen und an die Digitaltechnologie herantragen [...]« (ebd., 66). Nur wenn man die Steigerung der Rechengeschwindigkeit als einziges Kriterium der Entwicklung und Differenzierung der Digitaltechnologie betrachtet, kann man unterstellen, dass alles, was es an Computern zu entwickeln gibt, von Computern geleistet wird.

Entgegen eines einheitlichen digitalen Medienverbands, der die ›Menschen‹ ausschließt, dominiert zumindest gegenwärtig innerhalb der sogenannten Massenmedien eine auffällig intermediale Signifikantenordnung, die mit ihren Querverweisen zwischen Fernsehen, Internet, Zeitschriften, Konsumartikeln etc. ebenfalls Lücken aufweist, die durch Diskurse und Praktiken gefüllt werden müssen, um die Zirkulation von Geld wie von Information in Gang zu

halten. Der Computer selbst kann weder im Voraus berechnen noch regulieren, dass Praktiken einen Konnex zwischen bestimmten Fernsehsendungen, Warenangeboten oder Internetseiten erstellen. Dennoch bezieht er die Praktiken in seine ›Logik‹ ein, indem er sie zählt und somit u.a. einer ökonomischen Codierung zuführt. In all diesen Beispielen bezieht die Technik Funktionen mit ein, die sie aus sich heraus nicht gewährleisten kann.

Regelhaftigkeiten

Weder aus der ›Härte‹ des Materials noch aus der mathematischen Abstraktion kann abgeleitet werden, dass Medien nicht-diskursiv oder ›menschenfern‹ operieren. Die Produktivität technischer Medien, ihre Auswirkung auf (andere) kulturelle Prozesse, Machtverhältnisse oder Subjekte, entscheidet sich erst in einem heterogenen Beziehungsgeflecht. Sie prägen nicht nur Praktiken und Diskurse, sie stützen sich auf diese und beziehen sie systematisch in die medialen Operationen ein – die ›Härte‹ der Materialität hat darüber hinaus ebenso wie die mathematische Logik diskursive Möglichkeitsbedingungen: Ihre Spezifika sind Resultate und keine (sei es lesbaren oder völlig unzugänglichen) Eigenschaften isolierbarer Entitäten.

Auch wenn Mikrochips und Algorithmen in einem Geflecht ganz anderer Praktiken und Diskurse entstehen und prozessieren als analoge Medien, lösen sie sich nicht aus solchen Beziehungsgeflechten heraus. Schon innerhalb der technischen Operationen wird ein ›Außen‹ definiert, das der technischen ›Logik‹ Differenzierungen zugänglich macht, Plausibilität verleiht und zugleich als Kontrollinstanz dient. **173** Die technischen Bauteile weisen nicht nur Schnittstellen zu diskursiven und praktischen Mechanismen auf; alle Kopplungen – auch die ›technischen‹ – werden Gegenstand diskursiver und praktischer Regulierungsstrategien. Medien können somit als Diskursgegenstände im Sinne Foucaults aufgefasst werden. Sie existieren

unter den positiven Bedingungen eines komplexen Bündels von Beziehungen. [...] und diese Beziehungen sind im Gegenstand nicht präsent; bei einer Analyse werden sie nicht entfaltet [...]. Sie bestimmen nicht seine innere Konstitution, sondern das, was ihm gestattet, in Erscheinung zu treten, sich neben andere Gegenstände zu stellen, sich in Beziehung zu ihnen zu setzen, seine Verschiedenartigkeit, seine Unauflösbarkeit und vielleicht seine Heterogenität zu definieren, kurz, in einem Feld der Äußerlichkeit plaziert zu sein. (Foucault 1981, 68f.)

Eine Betrachtung von Medien (auch Medientechniken) als diskursive Gegenstände oder diskursive Praktiken bedeutet keineswegs, nur sprachliche Mechanismen zu untersuchen (und andere Informationsverarbeitungssysteme oder materielle Strukturen entsprechend zu vernachlässigen). Bei Foucault scheint

eine präzise Abgrenzung des Nicht-Diskursiven vom Diskursiven nicht sonderlich wichtig. **174** Die Unterscheidung muss schon aus systematischen Gründen unscharf bleiben, da der Begriff des Diskurses immer schon Praktiken und Institutionen mit einschließt. Im Unterschied zu rein sprachorientierten Akzentuierungen des Begriffs wird Diskurs bei Foucault als institutionell, materiell und sprachlich geregeltes Aussagesystem verstanden, das zudem sehr »spürbare« Effekte hat. Es ist weit mehr als eine Metapher, wenn hier von der Materialität der Diskurse geredet wird.

Ihm [Foucault; M.S.] geht es darum, eine topische Konzeption zu überwinden, in der die Interaktion zwischen Diskurs und Nicht-Diskurs als hierarchisch-dichotomischer Gegensatz von Sein und Bewusstsein, Praxis und Theorie, materieller Wirklichkeit und Schein gedacht wird. Um dieser Problematik zu entgehen, konzipiert Foucault den Diskurs in einem nicht-hierarchischen Raum als Praxis unter Praktiken. (Lemke 1997, 48)

Dennoch bleiben die Differenzierung der heterogenen Mechanismen sowie ihr wechselseitiger Bezug ein Kernanliegen des Modells: »Es ging nicht darum, die Unterscheidung fallen zu lassen, sondern eine Erklärung für ihre Verhältnisse zueinander zu finden.« (Deleuze 1996, 14f.) Zugespitzt heißt dies: Mit Foucault lässt sich eine Differenz zwischen Hard- und Software durchaus beschreiben, allerdings hat auch diese Differenz Voraussetzungen und wird in bestimmten Konstellationen produktiv. Lediglich allgemeine, von der dispositiven Einbindung unabhängige Machteffekte der Hardware, die sich grundsätzlich von denen der Software, von Praktiken oder von Diskursen unterscheiden, bleiben in einer Diskursanalyse außen vor.

Sicherlich ist mit der Diskursanalyse kein präziser und eindeutiger Medienbegriff zu formulieren. Dies schließt aber die Analyse von medialen und insbesondere materiellen oder medientechnischen Faktoren nur dann aus, wenn man darauf beharrt, dass diese eindeutig und selbstverständlich sind. Medien werden in der Perspektive der Diskursanalyse nicht als Objekte betrachtet, sondern als Konstellationen, die bestimmte Problemfelder strukturieren und bearbeiten – und in dieser Problematik ihre Einheit finden.

Nach Winkler sind Mediensysteme vor allem Experimente darin, Signifikanten (neu) anzuordnen (Winkler 1997, 14). Kittler ergänzt – unter Berufung auf Lacan –, dass mediale Umbrüche, insofern sie vor allem die Verbindung des Menschen mit den Signifikanten verändern, die Grundbedingungen des Seins manipulieren (Kittler 1995a, 17). Kittler hat aber selbst am Beispiel des Aufschreibesystems von 1800 gezeigt, dass die spezifische mediale Signifikantenanordnung nicht mit einer Medientechnik schon gegeben ist: Die Schrift wurde um 1800 durch eine Verschiebung von Praktiken und Diskursen zum Ausgangspunkt ei-

nes spezifischen Selbst-, Medien- und Weltverhältnisses, das dann in die Aufzeichnungsmedien Film und Grammophon verlängert wurde. Der imaginäre Bezug über die distinkten Schriftzeichen hinweg direkt zu den Signifikaten / der Natur wurde, noch bevor er medientechnisch realisiert war, von den pädagogischen Apparaten installiert. Es gibt m.E. wenig Gründe, warum nicht auch ›der Computer‹ – die universale diskrete Maschine – Teil nicht nur überhaupt einer Signifikantenordnung, sondern verschiedener sein sollte. Im Zusammenspiel mit Diskursen und Praktiken können sich möglicherweise unterschiedliche Kopplungsverhältnisse zwischen Computer und Subjekten und in der Folge auch unterschiedliche Beziehungen ›des Menschen‹ zu Signifikanten und Signifikaten ergeben. Der Computer bleibt ein Experimentierfeld von Signifikantenanordnungen und Subjektverhältnissen.

Solange Computer, Algorithmen und Netzwerke die Verbindung mit ›Menschen‹, Praktiken und Diskurse systematisch erfordern und provozieren, scheint mir eine Diskursanalyse weiter brauchbar, die die Regelmäßigkeiten solcher Kopplungsprozesse sowie die daraus resultierenden Selbst- und Weltverhältnisse untersucht. Es ist zwar vollkommen zutreffend, dass damit – wie mit jeder methodischen Entscheidung – bestimmte Dinge akzentuiert werden; zugleich bleibt es – unter Voraussetzung diskurstheoretischer Prämissen – fragwürdig, vorgängige Strukturen und Eigenschaften zu postulieren, die dem Technischen oder Medialen seine Wirksamkeit verleihen, der Diskursanalyse aber notwendig entgehen müssen.

KAPITEL 3

OPTIMIERUNG INDIVIDUELLER WUNSCHERFÜLLUNG. ASPEKTE EINER GOUVERNEMENTALITÄT DES ›NEUEN‹ FERNSEHENS

Die gesamte bisherige Geschichte des Fernsehens ist zeugt davon, dass das Medium Gegenstand von Sorgen und Befürchtungen ist; Fernsehen existiert gesellschaftlich durchgängig als ›Problem‹: In den 1950er Jahren wurde es als Bedrohung der familiären und geschlechtlichen Ordnung wahrgenommen, später dann vorwiegend als Gefahr für eine objektive und pluralistische Meinungsbildung sowie als (ungenügende) Sozialisationsinstanz der Kinder und Jugendlichen, die durch das Fernsehen dick und unaufmerksam, aggressiv und immobil werden könnten. Parallel dazu fungierte das Fernsehen aber immer auch als ein ›Instrument‹, mit dem diese, von ihm verursachten, aber auch andere Defizite behoben werden sollten: Dem Fernsehen wurde die Aufgabe übertragen, die Familie (wieder) im heimischen Wohnzimmer zusammenzuführen, die durch eine rasante Modernisierung fragmentarisierte Gesellschaft erneut zu einer (wenn auch verstreuten) Gemeinschaft zu verbinden, der Staatsbevölkerung eine demokratische Meinungsbildung zu ermöglichen und schließlich auch die Kinder und Jugendlichen mit Politik und Kultur vertraut zu machen (vgl. u.a. Boddy 1998; Bernold 1995; Hicketier 1990; Spigel 1992 u. 2002).

Es ist gerade diese untrennbare Verbindung einer fortlaufenden Problematisierung und Instrumentalisierung des Fernsehens, die das Medium zu einer Regierungstechnologie im Sinne Foucaults macht. Das Fernsehen wird als Problem wahrgenommen und deshalb zum Objekt intensiver Regierungstätigkeiten. Umgekehrt gilt aber auch, dass das Fernsehen als ein wichtiger Mechanismus zur Regierung des Verhaltens von Individuen sowie der gesamten Bevölkerung betrachtet und deshalb sorgfältig auf die ihm immanenten Eigenschaften hin untersucht und hinsichtlich seiner ›Gefahren und Chancen‹ problematisiert wird.

›Regierung‹ umfasst hier selbstverständlich sehr viel mehr als staatliches Handeln. Das Fernsehen zu regieren (und mittels des Fernsehens das Verhalten von Individuen und Bevölkerungen), ist eine Aufgabe, die sich pädagogische Zeitschriften, multi-nationale Konzerne, Väter und Mütter ebenso fortlaufend stellen wie die verschiedenen staatlichen Institutionen. Darüber hinaus müssen die staatlichen und die industriellen Institutionen bei der Wahl ihrer

Strategien immer schon mit den gestreuten, privaten und kaum zugänglichen Praktiken des Fernsehens rechnen, die nicht von einer zentralen Position aus zu kontrollieren sind.

Jenseits seiner exklusiven politischen Bedeutung verweist Regierung also auf zahlreiche und unterschiedliche Handlungsformen und Praxisfelder, die in vielfältiger Weise auf die Lenkung, Kontrolle, Leitung von Individuen und Kollektiven zielen und gleichermaßen Formen der Selbstführung wie Techniken der Fremdführung umfassen. (Lemke/Krasmann/Bröckling 2000, 10)

Die Regierung des Fernsehens setzt Techniken der Selbstregierung (derer, die Fernsehen ›schauen‹, aber auch derer, die Fernsehen ›machen‹) immer schon voraus, bindet diese ein und leitet sie an. Die Individuen sind gleichermaßen Objekte wie Subjekte der Regierungstechnologie Fernsehen: Sie werden auf der einen Seite beobachtet, untersucht und manipuliert; auf der anderen Seite werden sie ermuntert und befähigt, selbst über ihr Fernsehverhalten zu entscheiden. Die Machteffekte des (›neuen‹) Fernsehens sind deshalb zum einen abhängig von den ›Problemen‹, die im Zuge der Veränderungen des Mediums definiert werden, zum anderen von den vielfältigen Strategien, die diese Probleme bearbeiten und dabei eine spezifische Verschränkung von Regierungstechniken und Selbsttechniken (bzw. Techniken der Selbstregierung) hervorbringen. Ihre Machteffekte entfalten die Regierungstechnologien (auch wenn sie nicht Teil der vom Staat gebildeten Konstellation sind), indem sie »Aspekte des Daseins denkbar und berechenbar, sowie wohlabgewogenen und planvollen Initiativen zugänglich machen« (Miller/Rose 1994, 58).

Regierung und Gouvernementalität

Foucault hat den Begriff der Regierung und die Konzeption der Gouvernementalität im Zuge einer Genealogie der modernen Staatlichkeit entwickelt (Foucault 2004a und 2004b; zusammenfassend: Lemke 1997). Für die folgende Analyse exemplarischer Aspekte des gegenwärtigen Fernsehens ist zunächst von Bedeutung, dass Foucault in diesem Zusammenhang die Herausbildung einer »Problematik des Regierens im Allgemeinen« feststellt (Foucault 2000, 42). Die Frage, wie regiert werden soll, wird für unterschiedlichste Gegenstandsbereiche zur Diskussion gestellt. Ein gemeinsames Motiv bildet dabei die Vorstellung, dass eine ›gute Regierung‹ den Eigenheiten des je zu regierenden Gegenstandsbereichs Rechnung zu tragen hat. Hieraus resultiert die Notwendigkeit, die inneren Gesetzmäßigkeiten eines Gegenstands zu kennen und die ihnen adäquaten Techniken zu entwickeln. Die entsprechende Reflexion von Vo-

raussetzungen, Gegenständen und Zielen einer Regierung aber auch die Entwicklung von Wissensformen, Technologien und Strategien einer Regierung bezeichnet Foucault als *Gouvernementalität* (Foucault 2000).

Jede Form der Regierung korreliert folglich mit bestimmten Gegenstandsbe-
reichen (der Seele, der Bevölkerung, dem Sozialen etc.), die durch die Festle-
gung von Begriffen und die Etablierung von Erkenntnismechanismen (etwa
der Beichte, der Statistik oder der politischen Ökonomie) als Feld möglicher
(und notwendiger) Wirkungen und Einflussnahmen definiert werden. Die Ra-
tionalität des Regierungshandelns kann in der Folge aus diesem Gegenstands-
bereich selbst abgeleitet werden, insofern seine ›Logik‹, seine Mechanismen
und Eigenarten erkannt werden.

Auf diese Weise ist Regierung weder mit konkreten Inhalten noch mit einer bestimmten Me-
thodik identisch, sondern bezeichnet eine Form der ›Problematisierung‹, das heißt sie definiert
einen politisch-epistemologischen Raum, innerhalb dessen historische Probleme auftauchen
(können) und bietet zugleich – möglicherweise konfligierende oder widersprüchliche – Lö-
sungs- und Bearbeitungsstrategien für diese Probleme an. (Lemke 2000a, 32)

Eine Analyse von Regierungstechnologien und von historisch spezifischen Re-
alisierungsformen der *Gouvernementalität* muss deshalb immer danach fr-
agen, wie ein bestimmter Gegenstandsbereich nicht nur als Problem, sondern
immer schon als ein handhabbares Problem definiert und bearbeitet wird: Auf-
grund welcher Wissensformen kann der Gegenstandsbereich identifiziert wer-
den? Wodurch wird die Notwendigkeit von Eingriffen und Korrekturen ein-
sichtig? Welche Eigenheiten und internen Mechanismen werden dem Gegen-
standsbereich zugesprochen und welche unterschiedlichen und konkurrieren-
den Strategien werden unter Hinweis auf diese Eigenheiten diskutiert und zur
Anwendung gebracht? Welche Technologien machen die Handhabbarkeit des
Gegenstandsbereichs plausibel?

Einen Gegenstand so erkennen, dass er regiert werden kann, ist mehr als eine rein spekulati-
ve Tätigkeit: es erfordert die Erfindung von Verfahren zur Aufzeichnung, Weisen des Sammelns
und Präsentierens von Statistiken, deren Beförderung zu Zentren, wo Berechnungen und Beur-
teilungen erfolgen können und so weiter. (Miller/Rose 1994, 62)

Insofern der Modus der Regierung darauf gründet, dass die Eigenheiten des zu
regierenden Gegenstands zu kennen und zu berücksichtigen sind, zeichnet er
sich – etwa in Abgrenzung zu Formen von Gewalt – dadurch aus, »daß der ›an-
dere‹ (auf den [sie] einwirkt) als Subjekt des Handelns bis zuletzt anerkannt
und erhalten bleibt und sich vor dem Machtverhältnis ein ganzes Feld von
möglichen Antworten, Reaktionen, Wirkungen, Erfindungen eröffnet« (Fou-

cault 1994b, 254). Foucault beschreibt Regierung deshalb als »Führen der Führungen« (ebd., 255): Auch den Individuen selbst werden Aspekte ihres Daseins denkbar und planvollen Initiativen zugänglich gemacht.

Die Medien können aus dieser Perspektive selbst als ein Gegenstandsbereich der Gouvernementalität untersucht werden (ausführlicher zum Folgenden: Stauff 2005): Wie und warum werden Medien als ein zu reg(ul)ierendes Problem definiert? Welches Wissen ›über‹ die Medien strukturiert diesen Gegenstandsbereich und seine strategische Bearbeitung? Zum anderen sind die Medien immer auch Teil der Verfahren und Technologien, die bestimmte Gegenstandsbereiche überhaupt erst in den Status systematischen Wissens überführen und ihnen eine eigenständige Rationalität verleihen. Medien sind nicht nur ein Problem der Gouvernementalität, sie tragen auch dazu bei, Probleme zugänglich zu machen.

Für Massenmedien (hier i.S. aller massenhaft popularisierten und individuell zugänglichen Medientechnologien) lässt sich eine unmittelbare Verschränkung dieser beiden Perspektiven feststellen: Gerade weil sie selbst als ein problematischer und zu reg(ul)ierender Gegenstandsbereich identifiziert werden, und weil dies immer schon die Kopplung der Praktiken und Subjekte an (andere) mediale Mechanismen einschließt, werden diese Medien zugleich zu Instrumenten und Verfahren, mit denen nicht nur Wissen über Verhaltens- und Denkweisen erworben, sondern diese auch bearbeitet werden können. Auf dieser Ebene lassen sich gegenwärtig Veränderungen der Machteffekte des Fernsehens feststellen, die zunächst nicht ein Mehr oder Weniger an Macht betreffen, sondern eine Verschiebung der problematisierten und somit der Regierung ausgesetzten Gegenstandsbereiche und Praktiken.

Problematiken des ›neuen‹ Fernsehens

In einem Werbespot für die digitale Pay-TV-Plattform von Premiere, der Anfang 2003 auf einer Reihe von analogen Free-TV-Sendern zu sehen war, verkündet die Voice-over-Stimme gleich zu Beginn: »Entscheiden Sie sich jetzt für das Fernsehen der Zukunft.« Zuerst werden Szenen aus verschiedenen Fußballspielen gezeigt, die durch schnell aufeinander folgende Torschüsse rhythmisiert sind; die Stimme erläutert dazu: »Bei Premiere erleben Sie die Bundesliga Rückrunde live – und in der Konferenzschaltung.« Zu darauf folgenden Ausschnitten aus erfolgreichen aktuellen Kinofilmen (z.B. HERR DER RINGE und AMÉLIE) fährt der Sprecher fort: »Sehen Sie die neuesten Film-Highlights; vor allen anderen; und ohne Werbeunterbrechung.« Während schließlich vermischte Bil-

der aus Zeichentrickfilmen, Komödien und Tiersendungen zu sehen sind, heißt es weiter: »Genießen Sie beste Familienunterhaltung; für jedes Alter; und jeden Geschmack.« Am Ende des Spots erfolgt ein direkter Appell an die Zuschauerinnen und Zuschauer: »Premiere, jetzt schon ab 5 Euro pro Monat. Rufen Sie gleich an und sichern Sie sich das Fernsehen der Zukunft.«

Die häusliche Familie, die in den 1950er Jahren für die televisuelle Gouvernamentalität so bedeutsam war, spielt nur noch als eine Programmkategorie unter anderen eine Rolle; der Blick auf eine Realität außerhalb des Wohnraums wird in diesem Werbespot überhaupt nicht thematisiert. Das Angebot von Premiere zielt demgegenüber in erster Linie auf eine Steigerung und Überbietung vorhandener medialer Konstellationen. Versprochen wird ein »Fernsehen der Zukunft«, das seine Attraktivität vor allem aus dem Vergleich mit herkömmlichen, vermeintlich defizitären Formen von Fernsehen erhält. Premiere sendet Ereignisse live, die auf anderen Programmen nur zeitversetzt zu sehen sind; Premiere optimiert gegenüber anderen Angeboten den Genuss von Spielfilmen, indem diese sowohl früher als auch ohne Werbeunterbrechungen gezeigt werden; außerdem verspricht der Spot ein umfassenderes Programm, das mehr als andere Fernsehprogramme den unterschiedlichen Wünschen der Zuschauerinnen und Zuschauer entgegenkommt: »für jedes Alter; und jeden Geschmack.«

Damit sind einige Motive benannt, die die Gouvernamentalität des gegenwärtigen Fernsehens prägen; Motive also, die Fernsehen zu einem handhabbaren Gegenstand vielfältiger Strategien machen und die Praktiken der Zuschauerinnen und Zuschauer in spezifischer Weise in die Machtmechanismen des Mediums einbeziehen. In diesem Werbespot wird deutlich, dass das Fernsehen als Optimierung des bisherigen Fernsehens plausibilisiert wird: Die Problematik, die mit den anstehenden Modifikationen des Fernsehens bearbeitet wird, ist weniger das familiäre Zusammensein oder die Partizipation und Integration der Staatsbürger; eher sind es die (immer neu definierten) Defizite des Fernsehens selbst, die den technischen und programmlichen Neuerungen sowie den Praktiken des häuslichen Fernsehens Sinn verleihen. In diesem Zusammenhang bildet sich eine ganze Reihe neuer Teilelemente und Funktionsmechanismen heraus, die in der Produktion von Apparaten und Programmen, im alltäglichen Umgang mit dem Medium, aber auch in Medienpolitik und Medienrecht gleichermaßen als Probleme wie als strategische Zugriffspunkte Bedeutung erhalten.

Ein entscheidender Aspekt der medialen Optimierung besteht darin, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer nicht mehr einfach Fernsehen *schauen*, sondern auf ein vielfältiges Programmangebot *zugreifen*, um bewusst ein be-



Aus Werbebroschüren des ZDF (2001)

stimmtes Element *auszuwählen*. Man soll sich, so der Werbespot, für Premiere »entscheiden«, weil man dort einen privilegierten Zugriff (»vor allen anderen«) auf besonders viele Sendungen hat. Dies korrespondiert mit einer Klassifizierung des Programmangebots (Sport, Spielfilm, Familienunterhaltung, Highlights etc.), die sowohl die Attraktivität der einzelnen Produkte als auch die Vielfalt und strukturierte Zugänglichkeit des Angebots verdeutlicht. Plausibilitätsbedingung für diese Form der medialen Optimierung ist außerdem die Unterstellung von individuellen Wünschen und Bedürfnissen, die in dem Programmangebot eine Entsprechung finden (»für jeden Geschmack«). Die abschließende Kaufaufforderung des Werbespots gibt außerdem einen Hinweis darauf, dass diese Problematisierung (und Optimierung) des Zugriffs auf Fernsehen mit einer Ökonomisierung (»5 Euro pro Monat«) und einer

intensivierten (inter-) medialen Einbindung der Alltagspraktiken (»rufen Sie gleich an«) einhergeht.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Fernsehen zunehmend durch die *Problematik des Zugriffs* geprägt ist. Indem eine Vielzahl von Strategien auf eine Optimierung des Zugriffs auf die Apparate und Programme zielen, verändert sich die Einbindung der televisuellen Praktiken in Apparate und Programme. Besonders deutlich zeigt sich dies an der Verschränkung von Prozessen der Individualisierung und der Ökonomisierung: Der Zugriff auf das Fernsehen geht mit der Artikulation eines individuellen Wollens und Wünschens einher, das von ökonomischen Kalkülen gestützt wird. Zugleich ist das systematisch individualisierte Wollen und Wünschen eine Produktivkraft der Medienökonomie,

insofern es immer neue Teilelemente in die Zirkulationsprozesse einbringt. Dass das ›neue‹ Fernsehen damit als ein wirksamer Teilmechanismus des neoliberalen Kapitalismus betrachtet werden kann, ist sicher wenig überraschend; interessant scheint mir allerdings die Frage, in welcher Form das gegenwärtige Fernsehen jenseits der unmittelbaren Wertschöpfung und der Verbreitung kapitalistischer Ideologie an der gesellschaftlichen Reproduktion beteiligt ist. Unter den vier Oberbegriffen ›Optimierung‹, ›Zugriff‹, ›Individualisierung‹, ›Ökonomisierung/Intensivierung‹ sollen exemplarische Aspekte des gegenwärtigen Fernsehens als Selbst- und als Regierungstechnologie skizziert werden. Die Begriffe sind dabei nicht als eindeutige Kennzeichen von Fernsehen, sondern als Problematiken zu verstehen, die seine Heterogenität und fortlaufenden Veränderungen strukturieren. Außerdem ist mit diesen Begriffen nicht der Anspruch verbunden, eine vollständige Analyse des gegenwärtigen Fernsehens vorzulegen. Die folgenden Ausführungen sollen anhand einiger möglichst prägnanter Beispiele auf Mechanismen des gegenwärtigen Fernsehens hinweisen, die herkömmliche Rationalitäten des Mediums (wie Familialität, politische Ausgewogenheit etc.) ergänzen und modifizieren, aber nicht notwendigerweise verdrängen. Die Beispiele sollen darüber hinaus (ein weiteres Mal) verdeutlichen, dass das ›neue‹ Fernsehen an Macht- und Subjekteffekten Anteil hat, dass diese Effekte allerdings nicht auf der Konstanz oder Stabilität von Apparat und Programm beruhen, sondern sowohl durch deren Veränderungen und Heterogenitäten als auch durch die flexible Einbindung der Praktiken von ›Zuschauerinnen und Zuschauern‹ hervorgebracht werden. Zwei weitere konzeptionelle Hinweise (die sich auf die theoretischen Ausführungen des ersten Kapitels der Arbeit beziehen) scheinen mir wichtig: Auch wenn die Auswahl der Beispiele dies möglicherweise nahe legen könnte, geht es nicht um ›Folgen der Digitalisierung‹. Die Digitalisierung ist – gleichermaßen als technische wie als diskursive Größe – ein wichtiges Teilelement der zu beschreibenden Transformationen, aber weder ihr alleiniger Auslöser noch ihre Erklärung. Genauso wenig geht es darum, die spezifische Identität des gegenwärtigen Fernsehens festzustellen. Stattdessen sollen Überschneidungen zwischen kultur- und medientechnologischen Mechanismen diskutiert werden, die unter dem Label Fernsehen eine spezifische Ausprägung und Dynamik erhalten. Schon alleine weil das, was als Fernsehen gilt, generell diskursiv, intermedial und in vielfältigen Praktiken definiert wird, dürften einige der folgenden Ausführungen auch für andere Medien zutreffen (bzw. überhaupt erst in Kopplung mit diesen auftreten).◀75 Die fokussierte Auseinandersetzung mit ›dem Fernsehen‹ zielt weiterhin darauf, die Modellierung von

Medien als einheitlichen Konstellationen mit eindeutigen Wirksamkeiten in Frage zu stellen.

Optimierung der Medien

In einer Sonderausgabe der Computerzeitschrift *c't* zum Thema ›Kino daheim‹ endet ein Beitrag mit den mahnenden Worten: »Wie man die neu gewonnene Freiheit nutzt, bleibt jedem selbst überlassen: zum mehr – oder zum besser Fernsehen.« (*c't special – Kino daheim* 2002, S. 132) Die Formulierung zielt nicht auf die Produktion besserer Apparate oder besserer Sendungen; sie richtet sich an die Zuschauerinnen und Zuschauer selbst und unterstellt, dass es allemal angemessener ist, die Qualität und nicht die Quantität von Fernsehen zu erhöhen. Damit stellt sich die Frage, wie die Aufforderung »besser Fernsehen« umgesetzt werden kann: Was kann am Fernsehen überhaupt verbessert werden, was sind seine Defizite? Wie wird die Verbesserung des eigenen Fernsehens handhabbar? Welche Begriffe stehen überhaupt zur Verfügung, um das bessere Fernsehen vom schlechteren zu unterscheiden? Kennzeichnend ist zumindest, dass die fortlaufende Modifikation von Apparaten, Programmen und Dienstleistungen kaum auf die Behebung ›sozialer‹, sondern fast ausschließlich auf die Überwindung medialer Defizite zielt. ›Besser Fernsehen‹ mag zwar nicht identisch sein mit ›mehr Fernsehen‹ – es bedeutet aber genau so wenig, den Fernsehkonsum einzuschränken, um nur noch pädagogisch wertvolle Sendungen zu sehen. Eher heißt ›besser Fernsehen‹, bei *jeder* Nutzung von Apparat und Programm die technischen (Bild- und Tonqualität) und inhaltlichen (Programmangebot) ›Potenziale‹ des Mediums voll auszuschöpfen. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, werden die Zuschauerinnen und Zuschauer in dieser Konstellation vor die Aufgabe gestellt, ihr Verhältnis zu Apparat und Programm so zu organisieren, dass eine zeitliche und inhaltliche Optimierung ›ihres‹ Fernsehens gewährleistet ist.

Das gegenwärtige Fernsehen, insbesondere das Digitale Fernsehen, ist auffallend häufig von dem Versprechen eines ›besseren Fernsehens‹ begleitet. »Die digitale Technik gewährleistet eine *überlegene Bild- und Tonqualität*. Durch den elektronischen Programmführer wird die Auswahl der verschiedenen Programme für den Zuschauer *so leicht und bequem wie noch nie*.« (Werbung für Premiere World, 2001; Herv. M.S.) Für eine Reihe ganz unterschiedlicher Aspekte des Fernsehens wird eine Verbesserung versprochen: Bessere Bilder und Töne, größere Vielfalt des Programms, komfortablere Bedienung, erhöhte Flexibilität soll das ›neue‹ Fernsehen bieten. In den USA warb das digitale Fernse-

hen COX mit dem Slogan »More Choices. More Options. More Control« (zit. n. Guins 2001, 351) Dies zeigt recht deutlich, dass neben den sinnlichen Qualitäten von Fernsehen (Bilder und Töne) vor allem die Möglichkeiten, das Fernsehen flexibel nutzen und gestalten zu können, zur Diskussion stehen. Eine zentrale Problematik des gegenwärtigen Fernsehens bildet beispielsweise die einfache und ›komfortable‹ Bedienbarkeit der zunehmend komplexen Technologie. »Gäbe es einen Oscar für Bedienerkomfort – wir hätten ihn«, behauptet Daewoo in dem Prospekt für seine ›Edition Gold Line‹ 1997. Die ›kinderleichte Installation‹ wird von verschiedensten Firmen für ihre Produkte reklamiert. **76** Im Mittelpunkt steht dabei (dies wird noch ausführlicher zu diskutieren sein) vor allem die umfassende und übersichtliche Verfügbarkeit des Programmangebots.

Die Plausibilität derartiger Versprechen ergibt sich in aller Regel aus der Feststellung von Defiziten des vorhandenen Fernsehens (oder anderer Medien). Es geht also weniger darum, mit dem Instrument Fernsehen ein Problem zu lösen, das diesem Medium äußerlich ist (z.B. mangelnde Kommunikation oder Information). Das Problem, das mit dem Medium bearbeitet werden soll, ist in erster Linie das Medium selbst. Mediale Defizite sollen überwunden, Funktionen des Mediums gesteigert und überboten werden; die Bedienung des Fernsehens soll nicht erleichtert werden, um etwas Bestimmtes mit dem Fernsehen erreichen zu können, sondern alleine, um ›besser fernzusehen‹. Begriffe wie ›Vergnügen‹ und ›Spaß‹, aber auch ›Information‹ tauchen in diesem Zusammenhang als Hilfsbegriffe auf, die mögliche Rationalitäten von Fernsehen andeuten; sie werden allerdings nicht positiv konkretisiert, sondern dienen vor allem dazu, Defizite zu markieren, die einem optimalen Fernsehen gegenwärtig noch im Weg stehen. Entsprechend richtet sich das Versprechen eines ›grenzenlosen Vergnügens‹ (u.a. bei Premiere World) gegen die Werbeblöcke, die dieser Logik zufolge den Fernsehgenuss im herkömmlichen Fernsehen beeinträchtigen. Die Funktionen des elektronischen Programmführers T.O.N.I., der Ende der 1990er Jahre Teil des digitalen Angebots von DF1 war, wurden ebenfalls als Optimierungen herkömmlicher Programminformationen und Auswahlmöglichkeiten vorgestellt: »Hintergrundinformationen zu den Sendungen sind *jederzeit* abrufbar, und Ihr Lieblingsprogramm kann – im Unterschied zum Videotext – *sofort* per Knopfdruck aufgerufen werden.« Zum einen geht es um zusätzliche Angebote, die – als ›Hintergrund-‹ oder ›Zusatzinformationen‹ – schon Vorhandenes vor allem ergänzen oder differenzieren; zum anderen geht es um grenzenlose Verfügbarkeit der Angebote: »jederzeit« und »sofort per Knopfdruck«. Genauso wie andere digitale Medien, allen voran das Internet, werden die aktuellen televisuellen Innovationen durch die universalisierenden Begrif-



Navigationsseite der Formel-1-Übertragung bei Premiere

fe ›jeder‹, ›immer‹, ›überall‹ markiert. Die Optimierung zielt demnach auf ein absolut umfassendes, grenzenloses und universelles Fernsehen, das als flexibles Instrumentarium für unterschiedlichste Funktionen zur Verfügung steht. Fernsehen soll nicht nur Alles enthalten, sondern auch eine vollständige Transparenz der Angebote sicherstellen.

Die Notwendigkeit (und Möglichkeit), das Fernsehen zu optimieren, wird in vielfältigen Szenarien alltäglicher Mediennutzung konkretisiert. Ein typisches Bei-

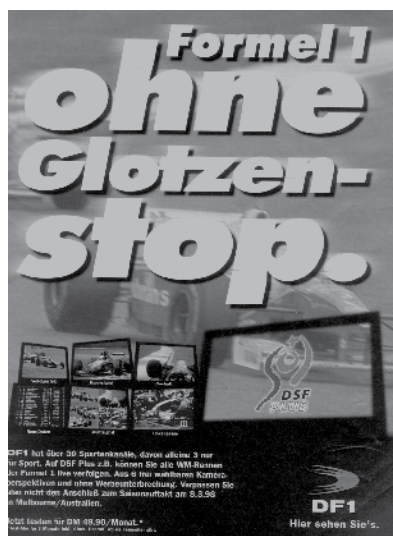
spiel bildet etwa die Problematik des ›Verpassens‹: Immer wieder wird den Zuschauerinnen und Zuschauern vor Augen geführt, dass man beim herkömmlichen Fernsehen angesichts der Unübersichtlichkeit und der zeitlichen Inflexibilität des Angebots relevante Sendungen verpassen könnte. Die mediale Optimierung zielt entsprechend darauf, Transparenz- und Verfügbarkeitsdefizite bestehender Realisierungsformen des Fernsehens zu überwinden und so ein rationales Fernsehen möglich zu machen, dem ›nichts entgeht‹.

Bei den digitalen Pay-TV-Angeboten werden sowohl die Werbefreiheit als auch die Konferenzschaltungen, die zwischen parallel stattfindenden Sportveranstaltungen hin- und herwechseln, damit beworben, dass den Zuschauern so nichts entgehe. In der Programmzeitschrift von Premiere (Juni 2002) wird die Übertragung der Fußball Weltmeisterschaft auf mehreren Kanälen durch folgendes Szenario von anderen – vermeintlich defizitären – medialen Angeboten abgesetzt: »Der Kanal ›WM1‹ zeigt das Spiel der Deutschen gegen das von Winnie Schäfer trainierte Kamerun. Es geht um den Einzug ins Achtelfinale. Brisant dabei: Wie geht das zeitgleich stattfindende Spiel Irland–Saudi Arabien aus? Auf ›WM2‹ wird natürlich diese wichtige Partie parallel gezeigt. Wer sich das Hin- und Herzappen ersparen möchte, ist auf ›WM3‹ goldrichtig, hier bietet Premiere die bereits aus der Bundesliga gewohnte Konferenzschaltung zwischen den Begegnungen. *Sie verpassen also nichts.*« (Herv. M.S.). Auch die multiperspektivische Übertragung der Formel 1-Rennen erhält vor diesem Hintergrund ihre spezifische Plausibilität. Ein Werbespot für DF1, der 1998 ausgestrahlt wurde, unterlegt das in mehrere Frames unterteilte Bild, das unterschiedliche

Szenen des Rennens simultan sichtbar macht, mit dem Ausruf: »Schluss mit verpassten Szenen!« Interessant an der multiperspektivischen Übertragung ist vor allem die Modellierung der unterschiedlichen Kanäle, die erst das, was verpasst werden könnte, identifiziert: Auf einem Kanal wird das sogenannte Supersignal ausgestrahlt, das einer herkömmlichen Übertragung des Rennens entspricht und den Anspruch erhebt, die jeweils wichtigsten Ereignisse zu zeigen. Damit bildet es eine Art Zentrum für die weiteren, stärker spezialisierten Kanäle, auf die während der Übertragung umgeschaltet werden kann. Ein weiterer Kanal fokussiert beispielsweise das »Verfolgerfeld«. Dieses zeigt laut den Erläuterungen, die 2003 auf der Sender-Homepage und in der Programmzeitschrift gegeben werden, »die Vorgänge auf den mittleren und hinteren Rängen. Mit oftmals packenderen Duellen als an der Spitze. Mit ›Supersignal‹ als Bild im Bild rechts oben, *damit man nichts verpasst.*« (Herv. M.S.) Einerseits wird also eine besondere Brisanz behauptet, die der ›regulären‹ Übertragung des Rennens entgehen muss (»packenderen Duellen«); andererseits wird mittels einer technischen Optimierung (dem »Bild im Bild«) dafür gesorgt, dass nicht nur etwas anderes (ggf. Wichtigeres), sondern tatsächlich mehr (nämlich beides gleichzeitig) verfolgt werden kann.

Entscheidend scheint mir, dass der Prozess der Optimierung keineswegs zu einer eindeutigen und schlichtweg ›zufrieden stellenden‹ Lösung führt. Aus zumindest zwei Gründen bleibt er eine Problematik, die weiter bearbeitet werden muss und das gegenwärtige Fernsehen generell prägt. Zum einen sind Problem und Lösung immanent aufeinander bezogen; am Beispiel der multiperspektivischen Live-Übertragungen zeigt sich sehr deutlich, dass das, was man verpassen könnte, vom Medium mit dem spezifischen ›Lösungsvorschlag‹ überhaupt erst geschaffen wird. Die mediale Differenzierung und Zergliederung schafft Teilereignisse, die medial miteinander vermittelt und zugänglich gemacht werden müssen. Genauso versprechen die Elektronischen Programmführer, Ordnung in eine Programmvielfalt zu bringen, die erst durch die Programmführer (mit ihren Klassifikationen und Menüs) als kaum überschaubare Vielfalt konstituiert wird. Zum anderen finden sich neben den hier schon beschriebenen Optimierungsstrategien

Zeitschriftenwerbung von DF1 (1987)



(Konferenzschaltung, multiperspektivische Übertragung, Werbeverzicht) über das gesamte Feld des Fernsehens hinweg vielfältige Experimente, die eine Steigerung von Verfügbarkeit und Transparenz zur Überwindung medialer Defizite anstreben. Den Zuschauerinnen und Zuschauern wird eine Vielzahl von (zum Teil konkurrierenden) Instrumentarien an die Hand gegeben, mit denen sie dafür Sorge tragen sollen, dass sie nichts verpassen.

Die Problematik des ›Verpassens‹ zeigt sich darüber hinaus auch in unterschiedlichen Formen der Bildteilung und Bildvervielfältigung. Bei den kommerziellen Free-TV-Sendern wird gelegentlich während der Werbeblöcke der Fortgang des Live-Ereignisses in einem kleinen Bild, das in einer Ecke des Monitors positioniert ist, parallel zu den Werbebotschaften übertragen (etwa während der Übertragungen von Formel 1 und Skispringen bei RTL oder Radsportübertragungen der ARD). Die Bild-im-Bild Funktion tauchte bezeichnenderweise (nach wenig erfolgreichen früheren Versuchen) Mitte der 1990er Jahre wieder vermehrt als ein Feature von Fernsehapparaten und Set-Top-Boxen auf; auch diese werden mit dem Versprechen angepriesen, eine größere Kontrolle über die Vielfalt des Gesendeten zu erhalten und somit Einschränkungen des bisherigen Fernsehens zu überwinden:

Stört es Sie, beim Zappen durch die Programme den Anpfiff vom Fußballspiel zu verpassen? Das sollten sie ändern. Mit der PIP-Funktion [picture in picture; M.S.] können Sie ein Kleinbild [...] in den TV-Bildschirm einblenden. So zappen Sie großformatig durch die Sender können aber auf dem Kleinbild ganz genau den Spielanfang beobachten. (Grundig Superelite, Produktprogramm 1997, S. 4)

Während es in diesen Beispielen um die mediale Verfügbarmachung und Verdichtung von simultanen Vorgängen geht, zielen andere Techniken und Diskurse auf eine Flexibilisierung der zeitlichen Struktur des Fernsehens. Die Sorge, etwas zu Verpassen, wird dann weniger durch die Auswahl aus simultan präsentem Material, als durch ein Management der zeitlichen Abfolge bearbeitet. Die ARD bewirbt ihren digitalen Sender EinsMuxx, der die Sendungen des ersten Programms zeitversetzt wiederholt, mit der Frage »Zur ›Tatort‹-Zeit unterwegs?« Ganz ähnlich wird das zeitversetzte Ausstrahlen eines identischen Programms auf einem anderen Kanal (Near-Video-on-Demand) damit begründet, dass man so ›jederzeit‹ in das Programm einsteigen könne: »Premiere Zwei strahlt das Programm zeitversetzt aus, damit Sie nichts verpassen.« (Prospekt für Premiere Digital, 1998; Herv. M.S.).

Die Problematik erhält außerdem dadurch Prägnanz, dass häufig Störungen des Fernsehschauens durch andere Medien als Gründe für eine notwendige mediale Optimierung angeführt werden. Beispielsweise wird die ›Instant-Re-

play«-Funktion von Festplattenrekordern – die Möglichkeit, eine Sendung zeitversetzt zu schauen während das aktuell Gesendete weiter aufgezeichnet wird – fast schon stereotyp mit dem Szenario plausibilisiert, dass während eines spannenden Films das Telefon klingelt:

Stellen Sie sich vor: Sie sehen gerade den Film, auf den Sie sich seit Tagen gefreut haben. In der schönsten Zeit klingelt das Telefon. Ärgerlich? Kein Problem. Ein Knopfdruck genügt und die TV BOX 1300 zeichnet auf. Nach dem Telefonat drücken Sie noch einmal den Knopf und schauen nahtlos weiter. Und keine Sorge: Während Sie die Aufzeichnung sehen, wird die laufende Ausstrahlung in digitaler Qualität [...] weiter aufgezeichnet. (Prospekt der Firma Micronix Multimedia zur Funkausstellung 2001)

In einer populärwissenschaftlichen Monographie zum interaktiven Fernsehen in den USA wird darüber hinaus die Möglichkeit, Werbung und langweilige Szenen zu vermeiden, ausbuchstabiert. Als Szenario ist hier ein Live-Sportereignis gewählt, das durch einen Anruf von einem alten Freund unterbrochen wird, den man keinesfalls mit der Bitte um einen späteren Rückruf verärgern möchte. Mit einem Festplattenrekorder kann man in Ruhe telefonieren und später nicht nur das Verpasste wiederholen, sondern durch schnelles Vorspulen auch noch Zeit sparen: »He [die fiktive Figur Joe; M.S.] didn't miss a single play; he got to talk to his old buddy; and he eliminated the commercials and the dead-time ›action‹ in between plays.« (Swann 2000, 28) Die mediale Optimierung, dies wird an diesem Beispiel besonders deutlich, zielt vor allem auf eine zwar flexible, zugleich aber intensivere Kopplung von Praktiken an Medien; nicht nur kann die Nutzung unterschiedlicher Medien reibungslos aufeinander abgestimmt werden, sondern Momente desinteressierter oder zerstreuter Mediennutzung (»dead time«) können darüber hinaus schlicht (mediengestützt) eliminiert werden. Die Optimierung wird den Zuschauerinnen und Zuschauern dabei nicht als schlichte Lösung, sondern als Problematik präsentiert. Zum einen müssen ständige Entscheidungen über Relevanz / Irrelevanz bzw. über langweilige und spannende Momente gefällt werden (bei kaum einer anderen Sendeform wird die Unterscheidung so eindeutig möglich sein wie beim Sport, der auffallend häufig als Beispiel angeführt wird). Zum anderen definieren – wie am Beispiel der multiperspektivischen Übertragung gezeigt – alle neuen Techniken nicht nur neue Gegenstände der Optimierung, sondern stellen auch selbst wieder Objekte von Optimierungsstrategien dar.

Schon im ersten Kapitel hatte ich kurz darauf hingewiesen, dass die mediale Optimierung schon deshalb eine Problematik und Aufgabe bleibt, die keinesfalls durch den Erwerb eines Geräts oder die einmalige Installation eines ›persönlichen Profils‹ realisiert werden kann, weil sie mit einer Vervielfältigung

und Ausdifferenzierung medientechnischer Elemente einhergeht. Die Optimierung zielt auf eine komfortable, »intuitive« und transparente Bedienbarkeit der technischen Geräte. »Things become easy«, verspricht die Titelseite eines Prospektes von »BetaResearch–digital broadcasting solutions« 2001 und entwirft einmal mehr das Bild einer umfassenden Kompatibilität:

Kommunikation heute, das bedeutet: jedes Mal ein anderes Gerät in den Bereichen Telefon, E-Mail, E-Commerce, Online Shopping, Home Banking, Cinema on Demand und TV. Warum nicht alles bündeln in einem einzigen System? Eines, das alles vereinfacht und zugleich Synergien freisetzt.

Der Widerspruch, der dieser Optimierung von Fernsehen zugrunde liegt (und ihre Reproduktion als Problematik sicherstellt), besteht darin, dass sie durch immer neue Innovationen erreicht werden soll, die – schon alleine, weil sie neu und anders sind – sowohl für die Bedienung als auch für die technische Kompatibilität Schwierigkeiten aufwerfen, die durch weitere Entwicklungen zu bewältigen sind. Am Beispiel einer Informationsbroschüre für den Digital-Receiver TU-MSF 100 von Panasonic (2003) zeigt sich die ambivalente Verschränkung von fortlaufender Innovation und umfassender Synthese: »Der Vorteil: Diese Settop-Box ist neben dem Heute auch für das Morgen ausgelegt. [...] Damit kann die Box – wie kein anderes Gerät – für die nächsten Jahre sowohl die Vorwärts- als auch die Rückwärts-Kompatibilität gewährleisten.« Der Receiver zeichnet sich dadurch aus, dass er eine »Dual-API« besitzt (ein Betriebssystem, das sowohl die ältere Receiversoftware OpenTV als auch die neuere Software MHP integriert). Die Innovation soll darin bestehen, Dauerhaftigkeit zu gewährleisten; dies wird allerdings zum einen durch Bezug auf einen erst noch zu etablierenden (also in seinem künftigen Stellenwert spekulativen) Standard, zum anderen durch Vervielfältigung bzw. Addition unterschiedlicher Standards angestrebt: Die »Optionalität« und Ambivalenz der technischen Optimierung bleibt somit erhalten. Eines der zentralen Versprechen gegenwärtiger Medien – ihre wechselseitige und umfassende Kompatibilität – wird durch die Entwicklung immer neuer Modelle, Systeme und Standards umgesetzt. ◀77

Finlay hat dies als ein grundlegendes Element des Digitalisierungsdiskurses allgemein herausgearbeitet (1987, 68–70): Die Technik erhält ihren Wert aus dem Versprechen der Vermittlung; diese bleibt aber eine gleichermaßen plausible wie endlose Aufgabe, weil immer neue Trennungen postuliert und definiert werden – technisch und diskursiv, durch neue Standards oder neue Aufgabenstellungen etc. –, die miteinander zu vermitteln sind.

erungen halten schlicht und einfach nicht, was sie versprechen. Insofern allerdings nicht nur eine Vielzahl an Mechanismen, sondern auch die Praktiken, die sich auf Apparat und Programm beziehen, in Strategien der Optimierung eingebunden sind, lassen sich diese nicht auf eine bloße Vortäuschung reduzieren; sie konstituieren – gerade auch wenn die Versprechen nicht wortgetreu eingelöst werden – ganz entscheidend die Rationalitäten gegenwärtiger Medien. Die televisuellen Praktiken operieren durchgängig unter dem Vorbehalt des Provisorischen; künftige ›Lösungen‹ sind schon abzusehen, vorläufig muss aber mit einem vorübergehend noch ›defizitären‹ System vorlieb genommen werden. Die Defizite gehören ebenso systematisch zum Funktionieren gegenwärtigen Fernsehens wie die Optimierungsstrategien, zumal sie keineswegs selbstverständlich sind, sondern von der Optimierungsproblematik hervorgerufen werden.

Einschlägig sind hier die Meldungen, die im Interface der d-box 2 von DF1/Premiere bei der Auswahl zahlreicher Menüpunkte erscheinen: »Dieser Eintrag steht leider noch nicht zur Verfügung«. In der Installations- und Bedienungsanleitung des Geräts findet sich eine ähnliche Auskunft, die hier jedoch stärker mit einem Versprechen verbunden wird: »Dieser Menüpunkt steht momentan noch nicht zur Verfügung. Die Software der d-box wird jedoch regelmäßig aktualisiert. Sodass wir Ihnen diese Funktion schon bald im Rahmen einer erweiterten Softwareversion anbieten können. Sobald es soweit ist, werden wir Sie selbstverständlich informieren.« (S. 28) Auch auf der Homepage von Premiere findet sich im Abonnenten-Bereich unter der Rubrik FAQs die Frage: »Wann wird es möglich sein, den EPG (elektronischer Programmführer) der d-box abzurufen?« Die Antwort verweist auf zukünftige Modifikationen: »Die elektronische Programmvorschau Ihrer d-box wird *schon bald* um weitere Funktionen (z.B. Kalender, Genre-Auswahl, folgende Sendungen) erweitert. *Bis dahin* können Sie sich in der Telethek (siehe Bedienungsanleitung) über die derzeit laufende Sendung informieren. Außerdem finden Sie selbstverständlich in Ihrem Premiere World Programm Magazin eine komplette Übersicht über das gesamte Programmangebot von Premiere World über den ganzen Monat.« (Herv. M.S.) Eine analoge Auskunft wird auch bezüglich der Aufzeichnungsmöglichkeiten vorgesperrter Sendungen gegeben: »Eine Aufnahme von jugendgeschützten Sendungen ist zurzeit nur in Ihrer Anwesenheit möglich, da der PIN-Code kurz vor der Aufnahme manuell eingegeben werden muss. Schon eine der nächsten Softwareversionen wird Ihnen jedoch eine entsprechende Funktion zur Verfügung stellen. Bis dahin bitten wir Sie um noch etwas Geduld.« (www.premiere.de; Zugriff: 28.1.2001) Die gesamte Diskursivierung zielt auf eine fortlaufende Optimierung der medialen Funktionen (»regelmäßig aktualisiert«), an die die

Zuschauerinnen und Zuschauer zum einen verlässlich erinnert werden («werden wir Sie selbstverständlich informieren»); zum anderen werden ihnen Vorschläge unterbreitet, wie sie die künftigen Optimierungen vorerst durch alternative mediale Praktiken vorwegnehmen oder vorläufig kompensieren können: Was im Elektronischen Programmführer noch nicht zu finden ist, kann in der Programmzeitschrift, im Internet oder der »Telethek« (einer Vorform des Programmführers auf der d-box) auf je unterschiedliche Weise bearbeitet werden. Auch die Individuen sind somit aufgerufen, in ihren Kopplungen an die Medien keineswegs nur ›Unterhaltung‹ oder ›Information‹, sondern eben auch das mediale Funktionieren selbst zu optimieren. Sie nehmen selbst den Stellenwert eines optimierenden (und zu optimierenden) Mechanismus ein, der reibungslos zwischen Fernsehen und Internet vermitteln soll.

Die Optimierung von Fernsehen wird so als ein dominantes Problem der televisuellen Praktiken etabliert. Der Bildschirm und die Fernbedienung (darüber hinaus das Internet, die Programmzeitschriften etc.) werden gleichermaßen zu Objekten wie zu Instrumenten einer Verbesserung des Mediums. Die sinnlichen Qualitäten, die Angebotsvielfalt sowie die Transparenz und Zugänglichkeit technischer und inhaltlicher ›Potenziale‹ des ›neuen‹ Fernsehens werden durch fortlaufende Vervielfältigungen medialer Elemente gesteigert und neu definiert. Es trifft sicher zu, dass medientechnische Entwicklungen generell von Versprechen und Optimierungsdiskursen begleitet werden (Kümmel/Scholz/Schumacher 2004). Kennzeichnend für die gegenwärtigen medialen Transformationen ist aber, dass die Optimierung der medialen Funktionsweisen zu einer dauerhaften Problematik wird, die nicht nur den technischen Standardisierungen einen ambivalenten und provisorischen Status verleiht, sondern auch zur Aufgabe der televisuellen Praktiken wird. Außerdem rücken mit der Frage des Zugriffs und der Individualisierung neue und spezifische Motive ins Zentrum der televisuellen Gouvernementalität.

Zugriff auf Apparat und Programm

Im Mittelpunkt der gegenwärtigen Optimierungsstrategien stehen die Verfügbarkeit, die Auswahl und die (z.B. zeitliche) Planbarkeit des Fernsehangebots. Dies impliziert eine grundlegende Veränderung im Verhältnis der medialen Praktiken zu Apparat und Programm: Die Zuschauerinnen und Zuschauer fungieren kaum noch als ›schauende‹ und sehr viel mehr als *auswählende* Subjekte. Ihr Verhältnis zu Apparat und Programm ist durch einen Modus des Zugriffs geprägt. Die technischen und programmlichen Modifikationen erhalten

– genauso wie die Praktiken der Zuschauerinnen und Zuschauer selbst – ihre Plausibilität zunehmend durch Verweis auf Fragen von Vielfalt und Orientierung, von Navigation und (individueller) Wunscherfüllung.

Am deutlichsten zeigt sich dies an den elektronischen Programmführern sowie den Interfacestrukturen der vielfältigen am Fernsehmonitor anzuschließenden Geräte. Dank der Benutzeroberflächen der Digital-Receiver von Nokia wird (einem Produktprospekt aus dem Jahr 2003 zufolge) »die *Orientierung* in der Welt der digitalen Unterhaltung für Sie und ihre Familie zum *Kinderspiel*«, »die Suche nach Ihren *Lieblingssendungen* [ist] so einfach wie noch nie.« (Herv. M.S.) Die Optimierung des Bedienungskomforts zielt zunächst darauf, dass in der Fülle des Angebots jederzeit das Gewünschte – die »Lieblingssendung« – gefunden werden kann. Darüber hinaus erhält der Zugriff der Zuschauerinnen und Zuschauer auf Apparat und Programm zahlreiche weitere Dimensionen, die einer strategischen Planbarkeit zugeführt werden. Der Elektronische Programmführer des US-amerikanischen Digitalangebots DirecTV wird von der Firma in einem Prospekt im Jahr 2000 wie folgt beschrieben:

Most user-friendly on-screen program guide available today. You can see what's playing up to 72 hours from now, customize your family's favorite channel lists, get a description of the program you want to watch, or buy a Pay Per View event instantly with the touch of a button. Parental Control: ›Locks & Limits‹ feature allows you to have the power to set limits on spending, movie rating and channel access. You can ›lock‹ the system with a personal ID code.

Neben einer umfassenden Übersicht und Auswahl der Programmangebote bietet der Programmführer die Möglichkeit, eigene Ordnungsstrukturen zu erstellen, vor dem Sehen Informationen über Sendungen einzuholen oder den Zugang zu kostenpflichtigen Sendungen freischalten zu können (›instantly with the touch of a button«). Bezeichnenderweise umfasst der Modus des Zugriffs darüber hinaus die Möglichkeit, Zugriffe zu erschweren oder zu verhindern – sei es, um Kinder vor ›bedenklichem‹ Material oder sich selbst vor zu hohen Ausgaben zu bewahren. ›Zugriff‹ wird zu einem plausiblen Modus des Fernsehens, indem ›Zugriff‹ als ein fortlaufendes Problem reproduziert wird. Eine Vielzahl an technischen und gestalterischen Verfahren strukturiert eben nicht nur den punktgenauen und transparenten Zugriff auf audiovisuelles Material, sondern stellt fortlaufend sowohl unterschiedliche Optionen des Zugriffs als auch die unterschiedlichen Zugriffsverfahren selbst zur Diskussion. Es geht nicht nur (im Sinne eines vielfältigen Angebots) darum, dass zur Disposition gestellt wird, wer zu welcher Zeit auf welches Programm zu welchem Preis Zugriff hat; vielmehr geht es immer mehr darum, wie dieser Zugriff effizient zu gestalten und zu bewältigen ist. Dieser Modus des Zugriffs bezieht

sich dabei nicht nur auf Sendungen und Programmangebote, sondern in ganz ähnlicher Weise auch auf den Zugriff auf die medientechnischen Optionen selbst: Nicht nur die programmlichen Angebote, sondern auch die komplexen und umfassenden technischen Möglichkeiten sollen ›per Knopfdruck‹ zugänglich sein. Der Fernsehbildschirm wird in Verbindung mit der Fernbedienung (oder eher: vielen Fernbedienungen) zu einem Kontrollmonitor, der die Steuerung von Geräten wie von inhaltlichen Angeboten erlaubt. Im Katalog »Unterhaltungselektronik« von Hitachi (1997/98) werden die Vorzüge des sogenannten *onscreen display* der neuen Videorekorder vor allem unter Bezug auf die technische Leistungsfähigkeit erläutert: »Diese Funktion bietet dem Betrachter einen direkten und einfacheren Zugriff auf die verschiedenen Funktionen [...], indem Menüs und Optionen auf dem Bildschirm angezeigt werden.« Quer zu unterschiedlichen Teilbereichen und verschiedenen Praktiken des Fernsehens tritt der effiziente, flexible und zielgerichtete Zugriff als Problem auf. Programme, technische Funktionen, Zusatzinformationen erscheinen dabei einerseits als vielfältig (nahezu ›grenzenlos‹) und (›jederzeit‹) verfügbar, andererseits als eindeutig und transparent. Fernsehen wird in distinkte, wählbare Elemente zergliedert; die televisuellen Praktiken werden mit einer Vielfalt an Verfahren und Technologien ausgestattet, die auf eine ›flexible‹ und ›individuelle‹ Zusammenstellung solcher Elemente zielen.

Schon im konventionellen analogen Fernsehen wurde (und wird weiterhin) die On-Air-Promotion dem Modus des Zugriffs angepasst. Bei der ARD wurde in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre das eigene Programm in Form von Auswahlmenüs präsentiert. Die Programmankündigungen des Senders zeigten zunächst am rechten Bildrand eine senkrecht angeordnete Leiste aus Standbildern verschiedener Einzelsendungen; links daneben wurden in Schriftform unterschiedliche Genres aufgelistet: »Information, Kultur, Fernsehfilm, Sport, Spielfilm, Unterhaltung, Kinder, Serie«. Eines der Genres wurde durch einen Mausclick selektiert, woraufhin ein Trailer der entsprechenden Sendung abgespielt wurde, die zusätzlich – durch Schrift am oberen Bildrand – einem Subgenre (bei Unterhaltung beispielsweise »Satire« oder »Sketche«) zugeordnet wurde. Mittlerweile ist dieses Design mehrfach modifiziert worden; die Problematik des ›Zugriffs‹ bleibt aber durchgängig präsent. 2003 liefen etwa drei hintereinander gestaffelte Bänder mit Filmstills in simulierter Raumtiefe über den Bildschirm, aus denen ebenfalls ein Bild ausgewählt und ein kurzer Ausschnitt der entsprechenden Sendung bildfüllend abgespielt wurde. In beiden Fällen werden Interfacestrukturen des Computers simuliert, die auf der einen Seite eine Vielfalt an Auswahlmöglichkeiten signalisieren (die einzelnen Filmstills scheinen Teil von nahezu unendlichen Menüs zu sein), die aber auf der

anderen Seite einen punktgenauen Zugriff erlauben: Durch Genrenamen eindeutig klassifiziert, wird ›auf Knopfdruck‹ ein erster Ausschnitt preisgegeben, der dann wiederum eine Entscheidung erlaubt, ob man die gesamte Sendung sehen möchte.

Auch in den Fernsehprogrammzeitschriften lässt sich eine fortlaufende Thematisierung und Reorganisation von Zugriffsstrategien feststellen. Auf der Titelseite von *TV Today* befindet sich am rechten Rand eine Farbleiste, die den sofortigen Zugriff auf einzelne Tage möglich machen soll. Eine Ausgabe der Programmzeitschrift vom Oktober 2002 (Nr. 20) versprach mit der Titelschlagzeile eine weitere Zugriffsoptimierung: »TV-Herbst ,02. Immer wissen, was läuft; mit ›Film-Planer‹ und ›Top 20 Serien‹.« Die darauf folgende Titelseite (Nr. 21, 2002) offerierte dann in noch größerer Schrift: »Neu – 32-Sender-Blitz-Check für schnelleren Überblick.« Zusätzlich wurden zur Feinjustierung des familiären Zugriffs auf das Programmangebot (in etwas kleinerer Schrift darüber) »Altersangaben bei allen Kindersendungen« zur Verfügung gestellt. Nochmals 14 Tage später (Nr. 22, 2002) wurden »Film-Planer« und »Top 20 Serien« durch einen »14-Tage-Finder« ergänzt; dies war allerdings lediglich ein explizites Etikett für die schon lange vorher eingeführte Farbleiste zur Markierung der Wochentage. In den folgenden Ausgaben wurden auf jeder Titelseite diese drei Zugriffstechniken unter dem Slogan »Schneller wissen, was läuft« angepriesen. Eine Vielzahl an – untereinander keineswegs konsistenten – Verfahren soll die Zugriffsstrategien optimieren und verfeinern: Das Programmangebot wird zum einen zeitlich gerastert, so dass eine Ankopplung an den sozialen Alltag erleichtert wird. Zum anderen wird das Programm in Teilbereiche aufgesplittet (Filme, Serien etc.), die Spezialisierungen erlauben. In spannungsvollem Verhältnis zum Versprechen absoluter Transparenz ist der Zugriff immer schon durch Vorauswahlen und Hierarchisierungen (»Top 20 Serien«) strukturiert. Zusätzlich werden die relevanten Einheiten des Fernsehprogramms mit ›Zusatzinformationen‹ versehen, die ihnen – beispielsweise durch »Altersangaben bei allen Kindersendungen« – eine soziale bzw. pädagogische Identifizierung verleihen. Die Inkonsistenz und Vervielfältigung konkurrierender Verfahren darf dabei keineswegs als schlichtes Gegenteil *eines* optimierten Zugriffs verstanden werden; dies würde bedeuten, in der wissenschaftlichen Analyse das Versprechen eines optimalen Zugriffs naiv zu reproduzieren. Gerade die alternativen und widersprüchlichen Modelle machen ›Zugriff‹ zu einem vollkommen ›realen‹ (i.S. von wirksamen, produktiven etc.) Gegenstandsbereich.

Die Frage des optimalen Zugriffs auf das Fernsehangebot wird gleichermaßen in Technik und Programm, in apparativen und paratextuellen Teilmechanismen bearbeitet und unterliegt ständigen Modifikationen und Überbietungs-

strategien. Die Reg(ul)ierung des Fernsehens und die Selbstreg(ul)ierung der mit ihm gekoppelten Praktiken erhalten mit der Frage des effizienten, individuellen Zugriffs auf ein möglichst breites und zugleich wohlgeordnetes Programmangebot eine spezifische Rationalität. Dies ist, wie schon gesagt, keineswegs die einzige Ebene televisueller Gouvernementalität. Ältere Modellierungen von Fernsehen sind weiterhin wirksam; die kulturtechnologische Konstitution von Fernsehen zur synchronisierenden Integration der Gesellschaft bleibt ebenso präsent wie die Konstitution von Fernsehen als Medium sinnlicher Überwältigung. Beispielsweise wird in der schon zitierten Beschreibung der multiperspektivischen Übertragung von Sportereignissen bei Premiere zwar betont, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer damit ›nichts verpassen‹; zugleich wird ihnen aber versprochen: »Näher am Geschehen sind nur noch Fahrer und Teams.« Der Modus des Zugriffs und der traditionellere Modus des Fernsehens als Medium der Kopräsenz (bzw. ›Fenster zur Welt‹) stehen hier nebeneinander. Zunehmend allerdings dringt die Problematik der *accessability* in andere Optimierungsstrategien des Fernsehens ein. Dies zeigt sich etwa im Zusammenhang mit den Modifikationen die unter den Etiketten *home theater / home cinema* gebündelt werden und durch ein möglichst großes und scharfes Bild sowie mehrkanaligen (Surround-) Sound auf eine Nachahmung der Kinowahrnehmung im häuslichen Wohnzimmer zielen. Vor allem Flachbildschirme (LCD- oder Plasmamonitore) und DVD-Player werden mit dem Versprechen verbunden, eine sinnliche Qualität zu bieten, wie sie – wahlweise – das Kino oder die Realität selbst zu bieten haben. In den entsprechenden Werbeinszenierungen sprengen die Objekte der auf dem Fernsehapparat zu sehenden Bilder die Grenzen des Monitors: Schnauze und Schwanz eines Krokodils ragen Furcht erregend aus dem Fernsehapparat in die häusliche Wohnung; Kampfflugzeuge donnern weit außerhalb des Bildschirms über das heimische Sofa etc. – ein Motiv, das schon in den Anfangsjahren des Fernsehens immer wieder durchgespielt wurde. Gerade weil diese sinnliche Überwältigung aber einerseits zumindest für die Bildebene nur metaphorisch bleibt, weil sie sich außerdem an ein anderes Medium – das Kino – anlehnt, bedarf es zusätzlicher Plausibilisierung für diese medialen Optimierungen. Bei DVDs findet sich diese bezeichnenderweise auf der Ebene erhöhter Kompatibilität und eines optimierten Zugriffs: Der Panasonic DVD-Spieler DVD-A350 wurde damit beworben, dass man angesichts der Multinorm auf den Genuss »von Filmen beispielsweise aus den USA [...] nicht zu verzichten« braucht; die Überschrift lautet: »*Flexibilität* ist hier die Norm: PAL- und NTSC-kompatibel«. Bezeichnenderweise wird auch die Übersichtlichkeit und Unkompliziertheit der »Universal-Fernbedienung« herausgestellt. In einem einleitenden Text, der im Produktkatalog

von 1997 das damals neue DVD-System einführend erläutert, heißt es darüber hinaus: »Und zusätzlich Komfort wie noch nie: *Zugriff* auf jede Szene, verschiedene Kamerapositionen, kein Spulen ... und Sie können sogar *bestimmen*, wie der Film ausgeht!« (Herv. M.S.) In einer opulenten Produktbroschüre von Premiere Digital aus dem Jahr 1999 wurden innerhalb einer Seite die Präsenzqualität (»Bei Sporthighlights nicht nur zusehen, sondern live mitfiebern.«) der Bilder und Töne hervorgehoben, zugleich aber unter der Überschrift »Schnell, Schneller, Premiere Teletext« die Möglichkeit eines jederzeitigen Zugriffs auf »brandaktuelle« Zusatzinformationen zu Bundesliga und Kinofilmen herausgestellt.

Während in diesen Beispielen die Auswahl ›auf Knopfdruck‹ vor allem auf eine Ergänzung des Bildes durch Zusatzfunktionen zielt, lässt sich an anderen Darstellungsformen des ›neuen Fernsehens‹ verdeutlichen, dass auch die visuelle Qualität und der Präsenzcharakter von Bild und Ton zunehmend vom Modus des Zugriffs geprägt sind. In einem Prospekt zu den Digital-Receivern der Firma Nokia aus dem Jahr 2002/2003 dringt die Problematik des Zugriffs in das grenzenlose Bild selbst ein. Bild- und Tonqualität werden – wie üblich – durch ihre immersive Wirkung gekennzeichnet: »Als wären Sie beim Geschehen selbst dabei«. Entsprechend finden sich visuelle Darstellungen, in denen die Fernsehcouch mitten in der (die ganze Prospektseite ausfüllenden) Landschaft der Fernsehsendung steht: Vater, Mutter und Tochter auf einem Sofa in einer Savanne, vor ihnen läuft eine Giraffe vorbei; in einem zweiten Beispiel, wenige Seiten darauf, sitzen drei Jungs auf einer Couch mitten auf dem Fußballfeld. In beiden Bildern hält allerdings einer der Fernsehzuschauer eine Fernbedienung in der Hand. Bei aller Wirkungsmacht, auf die die optimierten Bilder und Töne des ›neuen‹ Fernsehens zielen, bleibt die Möglichkeit, etwas anderes auszuwählen, die Pause- oder die Aufzeichnungstaste zu drücken, jederzeit präsent. Auch auf der Titelseite des Sonderhefts von *c't* zum ›Kino daheim‹ springt ein Hai aus dem Bildschirm auf den Zuschauer zu, der mit einer Hand die Gefahr erschreckt abwehrt, während er in der anderen immer noch lässig die Fernbedienung hält; in einer Kinowerbung für DVD (im Frühjahr 2003) sitzt ein Zuschauer mitten in einer Kriegsszenerie in seinem Fernsehsessel, schluchzt angesichts der dramatischen Vorgänge und beendet doch die Bildfolge – deren Teil er ist – durch einen Druck auf die Fernbedienung.

Die Fernbedienung dringt als Zeichen des Zugriffsmodus damit nicht nur in das Modell sinnlicher Überwältigung, sondern zugleich in das Modell kollektiven, familiären Sehens ein. Im angesprochenen Prospekt von Nokia finden sich acht weitere Bilder, die alle häusliche Fernsehsituationen zeigen; immer sind es mehrere Personen (zwei oder drei), die zusammen fernsehen; immer hat



Nokia-Prospekt Digital-Receiver (2002)

Unten: Cover von *c't Kino daheim* (2/2002)

eine dieser Personen eine Fernbedienung in der Hand. Ein entsprechendes visuelles Schema findet sich in den Werbematerialien von Premiere ebenso wie in denen des ZDF. Das Fernsehschauen soll demnach auch bei kollektiver und kino-ähnlicher ›Rezeption‹ den ›jederzeitigen‹ Zu- und Eingriff erlauben. Vielmehr aber noch wird man umgekehrt sowohl die sinnliche Überwältigung als auch das familiäre Vergnügen als optionale Modi des Fernsehens verstehen müssen, die sich durch einen sorgfältigen und souveränen, durch allerlei Medientechnik gestützten Zugriff auf das Medium optimieren lassen. In der Programmzeitschrift von Premiere werden dementsprechend immer wieder Möglichkeiten zur Optimierung des Heimkinos vorgestellt; besonders originelle (und besonders aufwändige) Installationen von Premiere-Kunden werden ausführlich mit Bildern präsentiert. Das *home theater* ist somit ebenfalls eine auf Dauer gestellte Aufgabe, die mit dem Modus des Zugriffs in vielerlei Hinsicht verzahnt ist: Es stehen nicht nur technische und apparative Optionen zur Diskussion; vielmehr wird das Sehvergnügen selbst – in Absetzung vom Kino – als Resultat sorgfältiger Planung und individueller Auswahl verstanden. Jay D. Bolter und Richard Grusin sehen in dem Wechselverhältnis von sinnlicher Überwältigung und medialen Interface- (bzw. Zugriffs-) Strukturen, das hier am Beispiel des *home theater* diskutiert wurde, ein entscheidendes Merkmal der gegenwärtigen Medienkonstellation. 178 In ihrer Studie *Remediation* (2000) weisen sie auf einen Widerspruch hin, der die verschiedenen digitalen Medien durchzieht. Medialität wird einerseits ausgestellt und inszeniert; Bolter und Grusin bezeichnen dies als *hypermediacy*: Die Präsenz von *buttons*, *windows* und technizistischen Elementen (Messinstrumenten, Hebeln

etc.) zielt ganz offensichtlich darauf, einen vielfältigen, individuellen und zuverlässigen Zugriff auf Daten und Informationen nicht nur zu gewährleisten, sondern zusätzlich symbolisch zu inszenieren; die Präsenz medialer Mechanismen soll eine spezifische mediale Leistung garantieren. Andererseits finden sich ebenso häufig gegenläufige Darstellungsformen, die jegliche Medialität zurückstellen und gerade dadurch einen transparenten Blick auf ›Realität‹ gewährleisten sollen – dies wird als *immediacy* bezeichnet: »the medium itself should disappear and leave us in the presence of the thing represented.« (Bolter/Grusin 2000, 6) Beispiele hierfür wären Web-Cams oder der ›filmische Realismus‹ von Computerspielen. Das Medium erfüllt in diesem Modus seine Leistung optimal, wenn es sich als Mittler zwischen Sachverhalt und Zuschauer/Nutzer nicht bemerkbar macht. Die Funktionsweisen der Medien (insbesondere ihr Realitätsbezug) werden demnach weder durch Transparenz noch durch die Anhäufung medialer Instrumentarien alleine gewährleistet, sondern durch die fortlaufende Konkurrenz und Verzahnung der beiden gegenläufigen Logiken. »Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them.« (Bolter/Grusin 2000, 5)

Dieses Modell hat sein Potenzial zum einen darin, dass es die Zirkulation von Inszenierungsformen zwischen unterschiedlichen Medien in den Blick nimmt: Die Markierung von *immediacy* und *hypermediacy* muss immer schon auf die durch vorgängige Medien etablierten Formen von Transparenz oder instrumenteller Navigation zurückgreifen. Zum anderen verdeutlichen Bolter und Grusin, dass die Akzentuierung und Vervielfältigung von medialen Oberflächen (und insbesondere der Zugriffsstrukturen) eine eigenständige mediale Produktivität entfaltet: »By emphasizing process, digital hypermedia become selfjustifying. With their constant references to other media and their contents, hypermedia ultimately claim our attention as pure experience.« (Bolter/Grusin 2000, 54) Tatsächlich scheint die zeitliche und inhaltliche Planung des alltäglichen Fernsehens mithilfe von Programmzeitschriften und Elektronischen Programmführern sowie die Navigation durch die Menüs und Angebotsformen ein entscheidender Aspekt der Fernseherfahrung (und nicht nur ›neutrales‹ Mittel zum Zweck) zu sein.

Der Modus des Zugriffs ist allerdings weit mehr als nur eine bestimmte Gestaltungsform des Fernsehens (bzw. der Medien), die eine bestimmte Etappe im steten Wechselspiel von *hypermediacy* und *immediacy* darstellt. Über die Argumentation von Bolter und Grusin hinaus soll die Problematik des Zugriffs hier als spezifische Form einer Regierungstechnologie verstanden werden, die in Verkopplung von Apparaten, Programmen und Praktiken Macht- und Sub-

jekteffekte hervorbringt. Dies impliziert zum einen eine gewisse Dominanz der Zugriffsstrategien gegenüber den (weiterhin präsenten) Strategien der sinnlichen Überwältigung. Der Status von Transparenz (oder *immediacy*) verändert sich durch die Problematik des Zugriffs grundlegend. Zum anderen impliziert dies eine spezifische Wirksamkeit und Rationalität der Zugriffsstrategien gegenüber anderen Formen von *hypermediacy*, die von Bolter und Grusin etwa am Beispiel von Bildcollagen oder medienreflexiver Kunst erläutert werden (ebd., 37–39). Die Analysen von Bolter und Grusin verbleiben letztlich auf der Ebene der Produktästhetik und bekommen folglich weder die diskursive Problematisierung noch die Vielfalt der konkurrierenden Strategien in den Blick. Der Modus des Zugriffs lässt sich demgegenüber nicht auf eine (ästhetische) Akzentuierung von Medialität reduzieren, sondern resultiert aus der Kopplung vielfältiger Praktiken und Diskurse; vor allem stellen die Formen des Zugriffs eher ein Konfliktfeld dar, in dem konkurrierende Strategien aufeinander treffen, als eine einheitliche Oberfläche.

Der ›Zugang‹ zu einer Reihe unerlässlicher Infrastrukturen und Dienstleistungen, die erst die Ausstrahlung und öffentliche Beachtung eines Produkts möglich machen, ist gegenwärtig eine der zentralen Fragestellungen der politischen, industriellen und juristischen Auseinandersetzungen (u.v.a.: Gersdorf 1998; Rinke 2002). Der ökonomische Erfolg und die politisch-soziale Relevanz eines Medienprodukts hängen immer mehr von den Mechanismen ab, die die Zugriffe der Zuschauerinnen und Zuschauer strukturieren. Die öffentlich-rechtlichen Sender versuchten deshalb schon Mitte der 1990er Jahre, die absehbare Hierarchisierung von Programmzugriffen durch Elektronische Programmführer zu ihren Gunsten zu beeinflussen.

Bereits heute ist erkennbar, wie bedeutend die Hierarchie in der Belegung der einzelnen Programmplätze auf der Fernbedienung des TV-Geräts für die tatsächliche Programmwahl des Zuschauers ist. Daraus ist abzuleiten, in welchem Maß die Anordnung von Programmen und die Auswahlkriterien für Programme die Konsumentenentscheidung in einem elektronischen Orientierungssystem, etwa vergleichbar einem Menu für ein Computer-Softwareprogramm, beeinflussen werden. Die vom Gesetzgeber geforderte Grundversorgung wird in Zukunft nur zu gewährleisten sein, wenn, entsprechend der Priorität öffentlich-rechtlicher Anbieter bei der Einspeisung ihrer Programme in die Kabelnetze, eine solche Priorität auch hinsichtlich der Benutzeroberfläche elektronischer Programm-Inhaltsverzeichnisse gilt und damit die Option zur Nutzung eines gesellschaftlich gewollten und die Gesellschaft mitkonstituierenden Angebots offengehalten wird. (ZDF 1994, 27)

Im Programmführer von Premiere World wurden die Kanäle der digitalen Bouquets von ARD und ZDF erst nach juristischen Auseinandersetzungen an promi-

ner Stelle zugänglich gemacht. Im ›TV-Planer‹ (einem Menü, das den Zugriff auf die verschiedenen Sender und die Einzelsendungen strukturiert) erscheinen nun die Bouquets von ZDF und ARD oberhalb des Bouquets von Premiere, obwohl manche Funktionen nur für das Angebot von Premiere verfügbar sind; folglich überlagern sich unterschiedliche Hierarchisierungsstrukturen.

Während sich die juristische und politische Regulierung über viele Jahre vor allem auf die inhaltliche und zeitliche Programmplanung richtete (welche Sendungen, welche Themen und Inhalte dürfen und müssen wie häufig und zu welcher Uhrzeit ausgestrahlt werden), geraten nun zunehmend Fragen des Zugriffs in den Blick. Auch der Kinder- und Jugendschutz, dem (wie schon ausgeführt) weiterhin eine wichtige Rolle bei der Strukturierung von Fernsehen zukommt, wird zunehmend in dieser Perspektive diskutiert. Dass dies auch in der Industrie (und letztlich in der technischen Entwicklung von Apparaten) eine Rolle spielt, zeigt der folgende Auszug aus einem Prospekt für Fernsehapparate der Firma Thomson (1997/98): »Der Familienfernseher wird noch immer im Wohnzimmer stehen, aber die Fernseherfamilie hat Zuwachs bekommen: Ein ›kleiner Bruder‹ im Schlafzimmer der Eltern oder im Kinderzimmer, beide kontrollierbar durch Kindersicherungen.« Die Vermehrung der Fernsehapparate geht mit einer Ausdifferenzierung der Zugriffsstrukturen einher. Ein Fernseher für Kinder hat andere Zugriffsstrukturen (bzw. kann optional auf andere Zugriffsstrukturen eingestellt werden) als der Fernseher für Erwachsene; ergänzend integrieren zahlreiche Programmzeitschriften nicht nur Altersempfehlungen für verschiedene Sendungen, sondern ein gesondertes Programmheft für Kinder. Die Frage, ob und zu welchen Tageszeiten Premiere nicht jugendfreie Sendungen anbieten darf, wurde sowohl unter Bezug auf die Sicherheit der Zugriffssperre der d-box als auch unter Bezug auf die Kompetenz der Eltern, diese Sperre pädagogisch sinnvoll einzusetzen diskutiert (vgl. z.B. *Medien und Erziehung* Nr. 2, 1998, S. 70f.). Die Eltern sollen einerseits mit einer technischen Lösung konfrontiert werden, die eine sorgfältige Entscheidung unumgänglich macht, sie sollen andererseits – jenseits der konkreten Fernsehnutzung über Aspekte des Kinder- und Jugendschutzes ›aufgeklärt‹ werden; nicht zufällig werden dabei einmal mehr die Geschlechterverhältnisse aufgerufen: »Diejenigen, die in der Regel für Fernseherziehung zuständig sind, die Mütter, zeigen insgesamt die geringsten Kenntnisse und Bedienungskompetenzen.« (Schorb/Theunert 1998, 63). So werden Teilelemente der juristischen und medienpolitischen Spezialdiskurse in den televisuellen Interdiskurs und somit auch die alltäglichen Zugriffsstrategien überführt.

Verfahren des Zugriffs

Der Modus des Zugriffs zielt auf die Auswahl distinkter Elemente. Dies setzt gleichermaßen eine Vielfalt an Elementen wie auch eine Repräsentation, Anordnung und Wählbarkeit dieser Elemente voraus. Eine Reihe an Verfahren trägt dazu bei, dass das Verhältnis zu Apparat und Programm die Form strategischer Zugriffe annimmt. Auf der einen Seite verleihen diese Verfahren den Zugriffen auf Apparat und Programm Rationalität: Sie stellen Hierarchien, Semantiken und Auswahlmöglichkeiten zur Verfügung, die Fernsehen nach bestimmten Kriterien handhabbar machen. Auf der anderen Seite reproduzieren dieselben Verfahren allerdings das Problem, auf das sie selbst eine Antwort sein sollen: Sie verdeutlichen (und konstituieren) erst die ›unendlichen‹ Möglichkeiten, die es zu bewältigen gilt, und bleiben selbst immer ambivalent und unabschließbar.

Schon Mitte der 1990er Jahre wurde in den USA der Elektronische Programmführer *Star Sight* mit dem Slogan »From Chaos comes Order« beworben. Die Unübersichtlichkeit des Fernsehangebots wird hier ganz offensichtlich als ein Problem betrachtet, das durch neue Zugriffsstrukturen behoben werden muss. Die enorme Vielfalt der Programme (die ja ebenfalls ein Versprechen des ›neuen‹ Fernsehens ist) soll – wie der Produktkatalog des Apparateherstellers Thomson (1997/98) deutlich macht – von vornherein so bearbeitet werden, dass sie nicht zur Last für die Konsumentinnen und Konsumenten wird: »Eines kann THOMSON Ihnen gleich versichern: die Vielfalt der Programme und ihrer Inhalte und die vielen neuen Funktionen des Fernsehers wurden nicht erfunden, um dem Zuschauer das Leben schwer zu machen, sondern um sein Vergnügen zu steigern!« Es wäre allerdings verkürzt, die Angebotsvielfalt als einen quasi natürlichen Ausgangspunkt zu betrachten, auf den die Zugriffsstrategien reagieren. Genauso wie die Verfahren, die vermeiden sollen, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer etwas verpassen, das, was diese verpassen könnten, selbst erst produzieren (s.o.), wird auch die Vielfalt (und mithin die Unübersichtlichkeit) von den Verfahren hervorgebracht, die das Programm ordnen und zugänglich machen. Durch die Klassifizierung von Sendungen nach Genre und Thema, die ›übersichtliche‹ Auflistung zeitlicher Alternativen und die automatisierte ›Erinnerung‹ an den Beginn von Sendungen, die bestimmten Kategorien entsprechen, wird systematisch Vielfalt produziert. Indem der Programmfluss des Fernsehens in distinkte Elemente unterteilt und nach Kategorien gegliedert wird, entstehen Auswahlmöglichkeiten. Indem darüber hinaus jede Sendung in mehreren Indizes mit je spezifischen Merkmalen auftauchen kann – etwa in einer thematischen Übersicht, einer Übersicht nach beteiligten Personen und einer zeitlichen Übersicht – wird eine weitere Vervielfältigung

vorangetrieben (vgl. Manovich 2001a, 225). Die Problematik des Zugriffs operiert folglich in dem Spannungsfeld von Vielfalt und Optionen auf der einen sowie Ordnungs- und Selektionsmechanismen auf der anderen Seite. Einerseits ist sie verbunden mit dem Versprechen, dass es ›unendliche‹ Möglichkeiten gibt, andererseits mit dem Versprechen, dass diese Möglichkeiten ›kinderleicht‹ zugänglich sind. Beide Seiten zielen auf eine fortlaufende und gleichzeitige Steigerung: Es soll eine immer größere Vielfalt immer leichter zugänglich werden. Die Zugriffsmechanismen erstellen folglich Ordnungen, die zugleich verdeutlichen, dass sie nur einen Ausschnitt aus einem umfassenderen Angebot repräsentieren; die alltäglichen Praktiken des Fernsehens definieren und differenzieren sich über die mühevollen, scheiternden, souveränen oder zu optimierenden Zugriffsstrategien.

NAVIGATION – Die Problematik des Zugriffs entfaltet sich beispielhaft in der Verbindung von Fernbedienung und Menüstrukturen, die auf der einen Seite sicherstellt, dass ›mit einem Knopfdruck‹ mehr oder weniger eindeutige Optionen ausgeführt werden können, die aber auf der anderen Seite die Anlässe und Wirkungen des jeweiligen Knopfdrucks ›unendlich‹ vervielfältigt. Die meisten Fernbedienungen weisen (neben speziellen Funktionen, die durch eigens beschriftete Tasten realisiert werden) zumindest zwei alternative Zugriffsformen auf: Zum einen die Bewegung eines Cursors in vier Richtung und die abschließende Auswahl bzw. Bestätigung eines markierten Menüpunktes; zum anderen die direkte Anwahl von Funktionen durch die – mit dem Videotext eingeführte – farbliche Kennung rot, grün, gelb, blau. Beide Verfahren erlauben, dass der Druck ein- und desselben Knopfes je nach Menüanzeige völlig unterschiedliche Operationen auslöst. Durch einen Knopfdruck – etwa der gelben Taste – wird eine Aktion ausgeführt, die eine erneute Bedienung desselben Knopfes, diesmal aber mit einer völlig anderen Funktion, zur Option stellt. Schon diese flexible Kopplung zwischen dem Knopfdruck und der damit ausgeführten Aktion macht eine potenziell unendliche Vielfalt an Zugriffen plausibel. In den wenigsten Fällen ist im Vorhinein – also vor dem ersten Knopfdruck – schon gegenwärtig, welche Optionen danach zur Verfügung stehen werden. Die Grundlage hierfür sind mehrfach gestaffelte Menüs: Die Auswahl eines Menüpunktes ruft ein neues und anderes Menü auf.

Diese Zugriffsform kann – zumal wenn durch die Richtungstasten ein wiederholtes ›vor‹ und ›zurück‹ möglich ist – in Analogie zum Internet als ›Navigation‹ beschrieben werden. Mit dieser Metapher wird insbesondere die »Gleichzeitigkeit von Desorientierung und Innovationschance« betont (Bickenbach/Maye 1997, 90). Das ›Navigieren‹ steht demnach für eine »auf Technik und Er-

fahrung gleichermaßen rekurrende Kunst der Orientierung im unübersichtlichen und grenzenlosen Medium.« (Bickenbach/Maye 1997, 89) Die Metapher ist schon deshalb passend, weil sich aus der Zugriffsform über Fernbedienung und gestaffelte Menüstrukturen eine Verzahnung von individueller Kompetenz (jeder und jede hat bevorzugte Teilbereiche der Zugriffsstruktur, die ›souverän‹ beherrscht werden) und systematischer Desorientierung (ein Menüpunkt wird nicht mehr gefunden; versehentliches ›Einbiegen‹ in das ›falsche‹ Untermenü etc.) ergibt. David Tafler hat m.E. sehr treffend beschrieben welche Konsequenzen diese Form der Navigation für das Verhältnis der televisuellen Praktiken zu Apparat und Programm hat:

Meanwhile, the spectator is on a journey constantly adjusting his or her ties and relations with the images on the screen. If the viewer is not manipulating the dials near the tube, he or she is pushing the buttons on the remote. In either case, there is the pleasure of manipulation when exercising control. Regardless of the level of engagement, the objective is to sustain higher order processes of orientation and discrimination throughout the sequence of events. (Tafler 1995, 249)

Die Zuschauerinnen und Zuschauer vollziehen immer von neuem Unterscheidungs- und Entscheidungsprozesse und manipulieren so ihr eigenes Verhältnis zu Apparat und Programm; sie sind Subjekte des Fernsehens (und Subjekte ihrer eigenen Fernsehnutzung) genau insoweit, als sie ihre Individualität an und mit diesen Zugriffstechniken artikulieren.

ORDNUNGSSTRUKTUREN – Die Rationalitäten des Zugriffs ergeben sich zu einem erheblichen Teil aus den Verzweigungen und Semantiken von Menüstrukturen. Teilelemente des Programms – in der Regel sind dies einzelne Sendungen – werden zugänglich gemacht, indem sie nach Genres, Themen, Namen oder Uhrzeiten klassifiziert und in entsprechende Auswahllisten integriert werden. Der Zugriff erfolgt demnach durch die Auswahl einer Auswahlliste, in der dann ggf. weitere Differenzierungsmöglichkeiten zur Option gestellt werden.◀79 Die Menüs vermitteln keineswegs nur zwischen dem Programmangebot und dem ›einfachen Knopfdruck‹; sie stellen eine eigenständige Strukturierungsebene dar und dringen – wie beispielsweise an Spartensendern deutlich wird – in die Programmstruktur ein. Diese nimmt – ohne dass der *flow* damit gänzlich aufgehoben würde – selbst die Form eines Menüs an.◀80 Die Menüstruktur erstellt eine Ordnung der Vielfalt, indem sie auswählt, klassifiziert, zusammenstellt und hierarchisiert.

Zunächst setzt dies eine Reduktion auf wenige, eindeutige und kollektiv geteilte Kategorien voraus, die an etablierte Ordnungsmuster der Medienkultur

anknüpfen. Nahezu alle Elektronischen Programmführer bieten eine Basisunterscheidung nach dem Schema ›Information, Film, Unterhaltung, Sport‹. Zusätzlich bilden (in ihrer Relevanz eher zu- als abnehmend) Stars und Medienereignisse (seien es Sportübertragungen, Katastrophen oder politische Auseinandersetzungen) zentrale Ordnungskriterien. Die Vereindeutigung von Menüpunkten wie von Programmangeboten ist eine notwendige Voraussetzung für den Modus des Zugriffs. Dies zeigt sich beispielsweise an Werbespots für die Spartenkanäle von DF1 (1998), die das jeweilige Genre auf ein einzelnes Motiv reduzierten: Der Science Fiction Kanal wird durch eine Abfolge von sich öffnenden Schiebetüren aus verschiedensten Filmen, der Action Kanal durch eine ähnliche Abfolge von laut zugeschlagenen Autotüren identifiziert; durchgängig wird Sport durch eine Abfolge von Torschüssen und Jubelgesten ›auf den Punkt gebracht‹. Auch auf der Homepage von Premiere World (Zugriff: 1.5.2001) wird die »ganz individuelle Suche« durch derart reduzierte Kategorien plausibilisiert: »Wenn Sie wissen wollen, wann Ihre *Lieblingsstars* zu sehen sind oder was am Abend so an *Actionfilmen* auf dem Programm steht: Hier können Sie Ihre ganz *individuelle Suche* durchführen. Nach Eingabe Ihrer Suchkriterien erscheint das Suchergebnis direkt auf dem Bildschirm.« (Herv. M.S.) Hier wird deutlich, wie sehr die Zugriffs- und Auswahlmöglichkeiten nicht nur vom verfügbaren – eben doch nie ›unendlich vielfältigen‹ – Programmangebot, sondern zugleich von kollektiv verbindlichen Kategorien sowie den Vorselektionen der Sender abhängig sind. Jede televisuelle Navigationsmöglichkeit ist vorausgewählt und folgt damit dem Prinzip: »you can go everywhere you like, so long as I was there before you« (Elsaesser 1998b, 217). Dies heißt keinesfalls – wie man vielleicht einwenden könnte –, dass individuelle Auswahl und individueller Zugriff zu einer bloßen Illusion (bzw. Ideologie) verkommen. Gerade umgekehrt sind dies Mechanismen, die Auswahl und Zugriff als historisch spezifische Kopplungen an Apparat und Programm plausibel und handhabbar machen. Eine weitere Voraussetzung dafür ist allerdings, dass die Menüstrukturen die Problematik des Zugriffs (und die Probleme, die mithilfe von Zugriffsstrukturen bearbeitet werden) selbst reproduzieren: Sie repräsentieren immer auch Vielfalt und letztlich Unübersichtlichkeit.

Kennzeichnend für die Menüs der Elektronischen Programmführer – und für den Modus des Zugriffs – ist zum einen ihre zeitliche Flexibilität und Dynamik, zum anderen die Verfügbarkeit alternativer – sowohl komplementärer als auch konkurrierender – Menüstrukturen. Während die ›oberste‹ Hierarchieebene – etwa die Unterscheidung zwischen ›Information‹, ›Unterhaltung‹, ›Film‹ etc. – weitgehend konstant bleibt, finden auf den ›unteren‹ Ebenen der Menüstruktur fortlaufend Veränderungen und Verschiebungen statt. Beispielsweise lis-

tet der Programmführer von ARDdigital im April 2003 den Irak-Krieg als Unterkategorie zum Menüpunkt Information auf; unter dem Pfad Filme/Personen finden sich am 15. April 2003 alleine Manfred Krug und Jean-Paul Belmondo als weitere mögliche Differenzierungen. Die Beispiele beruhen auf unterschiedlichen Generierungsmechanismen: Der Irak-Krieg findet im Menü Platz, weil das Thema intermedial und interdiskursiv (aber auch im Sinne der ›Nachrichtenwerte‹) aktuell und relevant ist; der Menüpunkt funktioniert so, dass er auf eine Vielzahl unterschiedlicher Sendungen zu unterschiedlichen Aspekten des Themas verweist. Die beiden Schauspielernamen tauchen in der Menüstruktur auf, weil an dem entsprechenden Tag jeweils ein Film mit einem der beiden Schauspieler im Programm ist und weil diese beiden Schauspieler als ausreichend prominent gelten, um in die Sendeinformation zur Kennzeichnung des jeweiligen Films aufgenommen zu werden; dieser Menüpunkt funktioniert folglich so, dass durch ihn auf den *einen* Film, in dem der Schauspieler zu sehen ist, aufmerksam gemacht wird.

Die Einträge in die Auswahllisten beruhen durchgängig auf einer hochselektiven Klassifizierung des Materials, die – in der Überschneidung von Datenbanken (z.B. mit Schauspielernamen), aktuellen Ereignissen und dem Programmangebot – täglich neue ›Optionen‹ generiert. Damit vervielfältigt sich das Angebot nicht nur, sondern wird auch in Teilen unerwartbar, so dass immer neue (aber auch eine Wiederholung der gleichen) Zugriffsstrategien Plausibilität erhalten. Darüber hinaus werden komplementäre Zugriffstechniken zur Verfügung gestellt, die unterschiedliche Rationalitäten der individuellen Programmplanung zugänglich machen. Das Programm lässt sich in den meisten Programmführern nach zeitlichen Kriterien (›Jetzt‹; ›Später‹), nach Senderklassifikationen (Bouquets, Einzelsendern, Free-TV vs. Pay-TV) oder nach thematischen Aspekten (Genre, Themen, Stars) strukturieren.◀81 Bezeichnenderweise bieten die Programmführer schon auf der Startseite eine Kategorie ›Highlights‹ oder ›Tagestips‹ an, die wiederum quer zur Einteilung in Themen und Genres Einzelelemente des Programms gegenüber allen anderen hervorhebt. Dieser Mechanismus wiederholt sich auf den unteren Ebenen der Menüs: Auch für die einzelnen Genres oder die einzelnen Sender gibt es häufig eine Rubrik ›Highlights‹. Damit überlagern sich unterschiedliche Hierarchisierungs- und Klassifizierungsstrukturen, die nicht einfach ›verfügbar‹ sind, sondern durch systematische Anreize und Hindernisse die Aufgabe eines optimierten Zugriffs stellen. Eine Steigerung erfährt die Zugriffsproblematik dadurch, dass es konkurrierende Zugriffsverfahren mit je spezifischen ›blinden Flecken‹ gibt. Gegenwärtig verfügt man mit einem Digitalen Satellitenreceiver zumeist über einen Programmführer, der für diesen Receiver optimiert ist, und kann zugleich

die Interfacestrukturen der unterschiedlichen Bouquets – also beispielsweise von ZDFvision, ARDdigital oder Premiere nutzen, die jeweils unterschiedlich funktionieren und vor allem Programme und Sendungen anderer Bouquets nicht oder nur selektiv darstellen.

Kulturtechnologie des Auswählens

Die elektronischen Programmführer hätten demnach weder den Status einer transparenten Oberfläche der unendlichen Programmviefalt noch den Status eines Manipulationsinstruments, das den Zuschauerinnen und Zuschauern vorgibt, was sie zu sehen haben. Sie vollziehen einen Prozess der (fortlaufenden Neu-) Hierarchisierung von Kategorien, die in einem strategischen Verhältnis zu Elementen des Fernsehprogramms stehen. Die Praktiken ›vor‹ dem Fernsehapparat – die Navigation durch die Menüs, die ›Markierung‹ bestimmter Eintragungen, die Entscheidung für eine bestimmte Set-Top-Box, einen Programmführer etc. – ist ein konstitutives Teilelement dieses Prozesses. Die Problematik des Zugriffs erhält somit entscheidende Bedeutung für das Verhältnis der Praktiken zu Apparat und Programm. Die Aufforderung ›besser fernzusehen‹ erhält ihre Rationalität in erster Linie durch die (Selbst-) Technologien des Wählens und Entscheidens, des zeitlich und inhaltlich reflektierten sowie souveränen Zugriffs auf Menüpunkte, die Fernsehen handhabbar machen, insofern sie Fernsehen sind. In den gegenwärtigen Transformationen des Fernsehens bildet sich folglich ein neues Verhältnis zu Technik und Apparat und somit auch ein neues Verhältnis der Subjekte zu ihrer eigenen Medienutzung heraus. Die Regulierung des Zugriffs – die Techniken und Strategien der Auswahl, der Zusammenstellung, des Zeitmanagements, der Zugangssperre etc. – erhält gegenüber dem, worauf zugegriffen wird, eine Eigen-dynamik. Die ›Inhalte‹ spielen zwar als Anreiz- und Ordnungsfaktoren für die Zugriffsstrategien weiterhin eine bedeutende Rolle; dennoch wird man davon ausgehen können, dass die Macht- und Subjekteffekte, die mit der Einbindung von Praktiken in die televisuellen Mechanismen einhergehen, in erheblichem Maße von den Zugriffsformen geprägt werden – auf welche Inhalte auch immer zugegriffen wird.

Der Live-Charakter oder der Programmflow, die lange Zeit als spezifische Erfahrungsformen des Mediums gelten konnten, verlieren an Bedeutung. Während der Programmflow – wie vor allem Modleski (1987) und Altman (2002) gezeigt haben – die Praktiken dergestalt in die Funktionsweisen des Mediums einbezieht, dass sich die segmentierte Abfolge des Programms mit ebenso segmentierten Tätigkeiten im Haushalt verzahnen, zielt der Modus des Zugriffs auf die ›aktive‹ Konfiguration von Apparat und Programm.

Lorenz Engell spitzt diesen Transformationsprozess zu, wenn er für das gegenwärtige Fernsehen diagnostiziert, dass es das Wählen und Auswählen »als orientierende Handhabung, als Alltagsfähigkeit [...] inauguriert und lehrt wie das Buch das Lesen« (Engell 2003, 70). Er betrachtet Fernsehen folglich als eine Kulturtechnologie, mit deren Hilfe unsere Subjektivität (von uns) reguliert und mit umfassenderen gesellschaftlichen Prozessen abgestimmt werden kann:

Selbstverwirklichung tritt als Selbstwahl und Selbstwahl als Auswahl aus einem Warenangebot auf; und jedes Mal ist das Fernsehen Einübung in das entsprechende Wahlverhalten und Wahllokal in einem. Damit gelingt es dem Fernsehen, in Co-Evolution mit dem Konsumsystem, seine Medialität nicht nur zu begründen, sondern auch zu funktionalisieren. (Engell 2003, 72)

Zugriff und Selektivität schoben sich schon mit Videorekorder, Fernbedienung und einer steigenden Anzahl gleichzeitig verfügbarer Kanäle als Kopplungsformen in das Feld des Fernsehens und drängten – nicht zuletzt durch die zunehmende soziokulturelle Aufwertung von Flexibilität und Wahlmöglichkeiten – immer stärker in den Vordergrund. Die simultane Präsenz von Alternativen, wird im Zuge der aktuellen Transformationen darüber hinaus durch zahlreiche Zugriffstechnologien bearbeitet: als Problem evident und zugleich handhabbar gemacht. Nahezu alle Programmführer ermöglichen einen Blick auf die Titel und die Inhaltsangaben der zeitgleich (und im zeitlichen Anschluss) auf anderen Kanälen verfügbaren Sendungen, während das aktuelle Bild weiterhin (ggf. verkleinert) betrachtet werden kann; Festplattenrekorder werden mit der Fähigkeit beworben, gleichzeitig ein Programm aufnehmen und ein anderes abspielen zu können. Engell sieht in der Handhabung der (Computer-) Maus eine weitere Steigerung dieses Zugriffsmodus, insofern die Auswahl damit dem Zeitfluss enthoben wird:

Die Alternativen, die sich dem Mausgebrauch erschließen, liegen typischerweise flächenhaft ausgebreitet vor uns, schön im Nebeneinander etwa verschiedener Schaltflächen angeordnet. Aus der getroffenen Wahl kann ich tatsächlich wieder in die ursprüngliche Selektionssituation, auf die vorhergehende Seite zurückkehren, die ich mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit unverändert antreffen werde. (Engell 2003, 75)

Für das Fernsehen scheint es mir allerdings von besonderer Relevanz, dass sich der Gebrauch der Maus – etwa bezüglich der »Navigationen« durch Programm- und Apparatenmenüs auf dem Fernschirmschirm – mit zeitlich linearen Formen – dem kontinuierlichen Fortschreiten audiovisueller Beiträge – überlagert. Gerade dadurch erhält die Problematik des Zugriffs ihre Dringlichkeit und Prägnanz: Indem weiterhin linear fortschreitende (und zum Teil außerdem live übertragene) Medienprodukte als attraktives »Ziel« von Zugriffsstrategien

en fungieren, müssen Technologien der zeitlichen und inhaltlichen Planung und Manipulation dafür Sorge tragen, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer ›nichts verpassen‹. Fernsehen nimmt somit eine Zwischenstellung ein zwischen den reversiblen Zugriffsformen des World Wide Web und den irreversiblen und zeitsensiblen Entscheidungen vieler Computerspiele.

Bezeichnend für die zunehmende Dominanz des Zugriffsmodus scheint mir, dass die Form der Kopplung an Apparat und Programm selbst optionalisiert werden soll. Zwar wird, die Visionen für die nahe Zukunft, ›alles‹ möglich sein; dies heißt aber zugleich, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer ›entscheiden‹, ob sie die neuen ›Potenziale‹ überhaupt nutzen wollen. Starzone – ein Dienstleistungsunternehmen für »Content Related i[n]teraktives]TV« – hebt beispielsweise hervor, dass auch Interaktivität nur eine mögliche Variante des Zugriffs ist:

Die Zukunft des Fernsehens – Interaktivität! Unterhaltung, Informationen und Bestellungen auf Knopfdruck. Mit der Fernbedienung kann der Zuschauer einfach und bequem Informationen über den Lieblingsstar abrufen, Produkte bestellen und sich per Voting an einer Quizshow beteiligen. [...] Der Gewinner ist der Zuschauer. *Er entscheidet ob, wann, wofür und wie lange er Interaktivität wünscht.* (Prospekt auf der IFA 2001; Herv. M.S.)

Ganz ähnlich äußert sich der Vorsitzende von Free Universe Network, einer Interessensgemeinschaft zur Etablierung einer einheitlichen Programmierplattform für Set-Top-Boxen: »Natürlich wird man vor der Sendung erst einmal gefragt, ob man überhaupt mitmachen möchte [bei Ratespielen z.B.; M.S.]. *Wer will*, kann den ›Tatort‹ auch wie bisher ganz *passiv genießen*. Dies sind nur einige Beispiele, es wird *immer mehr* Angebote geben [...]« (*Infosat*, Oktober 2000; Herv. M.S.)

In diesen Zitaten wird auch deutlich, dass der Modus des Zugriffs und die Optimierung des Fernsehens einen zentralen Bezugspunkt in der Vorstellung eines individualisierten *Wollens* der Zuschauerinnen und Zuschauer finden. Die Angebote und Möglichkeiten, die mit dem ›neuen‹ Fernsehen einhergehen, erhalten erst unter Verweis auf die individuellen Wünsche ihren Sinn und verwandeln Fernsehen zugleich in eine Kulturtechnologie der Individualisierung.

Individualisierung

Überzeugender als bei DUAL kann das Bekenntnis zur Individualität kaum sein.

DAS DUAL-PROGRAMM 1997/98

Die verschiedenen hier diskutierten Formen des Zugriffs auf Apparat und Programm des Fernsehens setzen ein beständiges individuelles (Sehen-) *Wollen* der Zuschauerinnen und Zuschauer voraus. »Sie wissen, was sie wollen. Wir haben

das Programm dafür.« (*Premiere. Das Magazin für Abonnenten* 9, 1999) Dieser Slogan macht deutlich, dass sich die Ordnung des Programmangebots (und das Fernsehverhalten der Zuschauerinnen und Zuschauer) nicht an Kriterien der Ausgewogenheit oder der Pluralität orientieren soll, sondern alleine an dem sicheren Wissen über die (eigenen) Wünsche. Der Modus des Zugriffs und die Vorstellung individualisierter Wünsche und Bedürfnisse stützen sich dabei wechselseitig: Die individualisierten Subjekte verleihen auf der einen Seite den vielzähligen Zugriffsmechanismen des ›neuen‹ Fernsehens ihre spezifische Rationalität (ihre Rechtfertigung wie auch ihre innere ›Logik‹ und Zielsetzung); auf der anderen Seite realisieren (und optimieren) die Subjekte ihre Individualität im Modus des Zugriffs.

Spekulationen über die Wünsche und Bedürfnisse der Zuschauerinnen und Zuschauer begleiten – wie bereits ausgeführt – das Fernsehen seit jeher. Auch in den Auseinandersetzungen um die ›richtige‹ Realisierungsform des ›neuen‹ Fernsehens spielen pauschale Bezugnahmen auf die Zuschauer eine bedeutende (und Sinn gebende) Rolle. Entsprechend stellte Helmut Thoma bei der Beurteilung der Zukunftschancen von digitalem Fernsehen fest: »Das, was die Leute wirklich interessiert, ist Sex, Sport und Spielfilme.« (*Infosat. Die Multimedia-Illustrierte*; Oktober 2000) Auch die Skepsis gegenüber ›neuen‹ Formen des Fernsehens wird unter Verweis auf den angeblichen verbreiteten Wunsch nach ›passiver‹ Unterhaltung formuliert: »Die Menschen wollen vor dem Fernseher noch immer vor allem eins: nichts tun.« (ZDF-Unterhaltungschef Victor Worms; zit. n. *taz* 5.10.1999)

Zusätzlich zu diesen pauschalen Bezugnahmen auf Wünsche und Bedürfnisse der Zuschauer werden nun allerdings zunehmend die Vielfalt und individuelle Differenzierung dieser Wünsche zum Gegenstand televisueller Praktiken. Fernsehen wird – den gängigsten Metaphern zufolge – zu einem ›Kiosk‹, der eine ›individuelle Auswahl‹ erlaubt; das Angebot wird zu einem offenen ›Baukasten‹, der durch eine ›Gestaltung‹ nach individuellen ›Wünschen‹ zu einem ›maßgeschneiderten‹ Programm führen kann. In Absetzung von der vermeintlichen ›Massenware‹ des konventionellen Fernsehens soll das ›neue‹ Fernse-

hen auf die Interessensvielfalt der Zuschauerinnen und Zuschauer abgestimmt werden. Im Rahmen einer Podiumsdiskussion verpflichtet ein Vertreter der Filmproduktionsfirma Taurus Film die gesamte Fernsehindustrie auf die Wünsche der Kunden: »Und die Chance, und die Notwendigkeit und die verdammte Pflicht und Schuldigkeit der Menschen, die auf dem Podium sitzen, ist es, den Fernseh-Kunden auch das Angebot zu liefern, das sie *tatsächlich verlangen*.« (Ernst Geyer; zit. n. Gottberg/Mikos/Wiedemann 1999, 345f.; Herv. M.S.) Premiere weist auf die »außerordentliche Programmviefalt« hin, »mit der Sie Ihre eigene, *ganz persönliche Fernsehwelt* gestalten können.« (*Premiere. Das Magazin für Abonnenten* 9, 1999; Herv. M.S.) Die Werbung für einen Festplattenrekorder verdeutlicht, dass es hierbei nicht nur um eine Auswahl aus einer Vielfalt, sondern um einen Prozess der Selbstermächtigung geht: »Jetzt *bestimmen Sie*, wann Sie *Ihre* digitalen Programme sehen wollen« (Nokia, Prospekt: Digitale Receiver 2002/2003; Herv. M.S.) Auch die öffentlich-rechtlichen Sender grenzen sich bezeichnenderweise nicht dadurch von den privaten Rundfunkveranstaltern ab, dass sie ein besseres Programm, sondern dadurch, dass sie eine optimierte Wunscherfüllung versprechen: »Der Mehrwert [der öffentlich-rechtlichen Digitalangebote; M.S.] für den Zuschauer soll weniger in der Programmausweitung liegen, sondern in der individuellen Gestaltungsmöglichkeit seines eigenen Wunschprogramms.« (Dahm/Rössler/Schenk 1998, 42) Es wundert kaum, dass auch eine Teilnehmerin des Pilotprojekts zum interaktiven Fernsehen von Time Warner mit ganz ähnlichen Aussagen zitiert wird: »Mein Leben hat sich geändert, seitdem ich interaktives Fernsehen habe [...] Für mich bedeutet es ein Stück Freiheit, zu sehen, *was ich will*, und *wann ich es will*.« (*Frankfurter Rundschau*, 13.9.1995; Herv. M.S.)

Die Individualisierung, die das gegenwärtige Fernsehen funktionieren lässt und die mithilfe des Fernsehens (selbsttechnologisch) bearbeitet wird, muss als Korrelat des Mediums verstanden werden: Weder ist es eine bloße Illusion, die von der ›Pseudovielfalt‹ der Medien vorgegaukelt wird; noch ist es ein dem Medium vorgängiger psychologischer oder anthropologischer Sachverhalt, auf den das Fernsehen (›endlich‹) Bezug nimmt. In einer Vielzahl an Diskursen, Techniken und Praktiken wird Individualität als ein wichtiger Faktor der televisuellen Mechanismen und zugleich als ein spezifisches Selbst- und Weltverhältnis hervorgebracht und reproduziert. Dass das Fernsehen das Wollen und Wünschen durch schematische Kategorien definiert, die entweder massenkultureller Art (Stars, Genre etc.) oder demographischer Art (Alter, Geschlecht etc.) sind – der oben zitierte Vertreter von Taurus Film nannte als Beispiel für die Kundenorientierung, dass man neben dem Kinderkanal für 7- bis 12jährige einen für 3- bis 7jährige eingerichtet habe – spricht keineswegs dagegen, hier

von Individualität zu sprechen. Gerade derartige Kategorien machen Individualität zu einem operationalen Begriff – gleichermaßen für die Kalkulationen von Industrie und Medienpolitik wie für die Praktiken der Subjekte selbst. Das Programmangebot fungiert nicht nur als Ausgeburt der Publikumswünsche, sondern auch als Feld zur Differenzierung individueller Vorlieben. Die Übereinstimmung zwischen Programm und Individualität der Zuschauerinnen und Zuschauer wird in der Programmzeitschrift von Premiere World etwa dadurch markiert, dass in Leserbriefen nach einzelnen Sendungen oder auch nach Neustrukturierungen des Bouquets gefragt wird, die dann umgehend realisiert werden: »Gratulation zu ihrem Timing. Ab Juli können Sie wieder zwischen drei Premium Kanälen wählen [...]«. Im August 2001 wurde das Monatsprogramm schon im Editorial auf Kundenanfragen zurückgeführt: »Zum Beispiel fragten einige Kunden nach aktuellen Konzerten. Wir sind sehr stolz, ihnen im August nicht irgendein, sondern das Konzert des Jahres [...] live präsentieren zu können.« Noch prägnanter für die gegenwärtige Entwicklung scheinen mir die Inszenierungsformen des Mediums, die sich explizit auf die unterschiedlichen und somit potenziell konkurrierenden Interessen verschiedener Zuschauerinnen und Zuschauer beziehen. Im Oktober 2001 wurden anlässlich der Reorganisation der Berichterstattung von der Fußball Bundesliga Stimmen unterschiedlicher Fans simuliert, die – als Fans je unterschiedlicher Vereine – mit dem Angebot nur eines ›Top-Spiels‹ (das Spiel, das bis dahin als einziges live gezeigt wurde) nicht zufrieden sind. »Fußballdeutschland ist sich eben nicht immer einig, welches Spiel das Topspiel des Tages ist. Doch das ist ab Oktober egal, Premiere World macht's möglich: Jeder Abonnent mit Sportpaket sieht alle Spiele der Fußball-Bundesliga live und ohne Extrakosten!« Hier wird deutlich, dass es gerade kollektiv prägnante Elemente (Bundesliga, ähnlich aber auch das Hollywoodkino) mit internen Differenzierungsmöglichkeiten (Vorlieben für einzelne Vereine oder Hollywoodgenres) sind, die das ›individuelle Wollen‹ als Problematik plausibel machen. Komplementär zur Sorge, etwas zu ›verpassen‹, wird somit die Sorge, etwas schauen zu müssen, das nicht den ›eigenen‹ Interessen entspricht, durch Modifikation von Programmstruktur und Technik geweckt und bearbeitet. Der Fußballstar Lothar Matthäus klagte entsprechend in einem Werbespot für Premiere World, dass im Fernsehen immer nur Talk Shows zu sehen wären; Dieter Bohlen insistierte in einem anderen Werbespot mit der Begründung »ich meine, Ihr kennt mich doch« darauf, dass er keine Liebesfilme sehen wolle, wenn ihm gerade nach ›Action‹ zumute sei.

Das ›neue‹ Fernsehen soll ›Orte‹ bieten, an denen sich die unterschiedlichen Vorlieben und die situativen Stimmungen unmittelbar realisieren lassen; es

sind zugleich ›Orte‹, mit denen diese Vorlieben und Stimmungen identifiziert werden können. Der Modus des Zugriffs entspricht somit einer Selbsttechnologie, die Individualität gleichermaßen voraussetzt, repräsentiert und bearbeitet. Vor allem die Elektronischen Programmführer werden mit dem Versprechen versehen, differenzierte Wünsche ›auf Knopfdruck‹ zu realisieren: »menu [ein Unterpunkt im Programmführer von ZDF.vision; M.S.] ist der Pfadfinder für Ihre Programmwünsche. Nach Ihren Interessengebieten geordnet, können Sie sich einen Überblick über das gesamte Angebot ZDF.vision verschaffen.« (Prospekt von 1998) Die Unterkategorien der Menüs (im Fall von ZDF.vision: »nachrichten, aktuell; magazin, interview; reportage, doku; sport; film; kultur; unterhaltung; serie; kinder«) bieten eine Artikulationsform für die individuelle Differenzierung: Jede Navigation ist zugleich eine Klassifikation der ›eigenen‹ Wünsche und Interessen – einerseits Bekenntnis, andererseits Auskosten der ›eigenen‹ Individualität. Zugespitzt wird dies durch Verfahren, die nicht nur situative Entscheidungen, sondern eine folgenreiche Definition von Interessen und Vorlieben verlangen. Die Zuschauerinnen und Zuschauer sollen nicht nur eine individuelle Sortierung der Senderabfolge, die Erstellung einer Liste mit favorisierten Programmen, die Markierung von interessanten Sendungen der nächsten Tage, an deren Beginn der Fernseher dann ›automatisch‹ erinnert, vornehmen; sie sollen (und können) darüber hinaus durch die Festlegung auf bestimmte Themen, Genres etc. eine ›automatische‹ Generierung von Sendungslisten – eine individuelle Zusammenstellung des Fernsehprogramms – für einen optimierten Zugriff veranlassen. Plausibilisiert wird dies beispielsweise unter Hinweis auf die unterschiedlichen Interessen innerhalb einer Familie, die somit manifestiert und handhabbar werden: »Wie wär's zum Beispiel mit einer Liste für jedes einzelne Familienmitglied?« (Nokia Prospekt: Digitale Receiver 2002/2003) Die Selektion und Hierarchisierung des Programmangebots, das den Zuschauerinnen und Zuschauern präsentiert wird, ist damit – qua Vorgehensweise – eine Entsprechung ihrer ›eigenen‹ Wünsche.

›memo‹ ist der Weg zu ihrem maßgeschneiderten Programmangebot. In der Rubrik ›mein profil‹ legen sie fest, welche Lieblingssendung Ihr maßgeschneidertes Programm enthalten soll: zum Beispiel Krimis oder politische Magazine, Neues aus Naturwissenschaft oder Technik vielleicht, ganz bestimmt aber Nachrichten. Die Rubrik ›mein programm‹ zeigt Ihnen zuverlässig und aktuell alle Sendungen aus der gesamten Palette von ZDF.vision, die ihrem persönlichen Profil entsprechen. (Prospekt von ZDF.vision 1998)

Das elektronische Lesezeichen [...] führt den Konsumenten zu seinem Wunschprogramm. [...] Wenn der Zuschauer es will, zappt es automatisch im digitalen Programm hin und her, um weitere Angebote zu gleichen oder ähnlichen Inhalten [...] zu finden. (Astra aktuell, August 1997)

Die Individualität wird in der Bedienung von Apparat und Programm abgefragt, um sie dann durch Modifikationen von Zugriffs- und Angebotsstrukturen den Zuschauerinnen und Zuschauern zurückzuspiegeln. Jede Kopplung an Apparat und Programm fordert zur Individualisierung auf und macht diese zugleich evident; den Zuschauerinnen und Zuschauern wird ihre televisuelle Individualität (ihre Vorlieben und Entscheidungen) immer neu vor Augen geführt – sei es als Bestätigung der ›eigenen Interessen‹, sei es als Anlass für eine Neujustierung. Gerade die Tatsache, dass durch die pauschalen Kategorisierungen systematisch Enttäuschungen mitproduziert werden und dass die Festlegungen revidierbar sind, macht die Arbeit an der ›eigenen‹ Kopplung an Apparat und Programm zu einem anhaltenden Projekt. ◀82

Zumindest in technischen Studien zur Weiterentwicklung elektronischer Programmführer wird die Automatisierung dieser fortlaufenden Neujustierung geplant (z.B. Wittig 1999) ◀83: Die Software identifiziert dann anhand der tatsächlich erfolgten Programmauswahl die Wünsche und Interessen des fernsehenden Individuums und orientiert die künftige Zusammenstellung des Programmangebots an dem so erstellten Profil: »user profiles supporting viewer preferences have to be installed. Furthermore, administrative procedures are necessary to maintain these personal profiles so that they continually reflect current viewing habits.« (Wittig 1999, 55) Die Profile sollen so präzise sein, dass das Programm nach wenigen Knopfdrücken erkennt, wenn nicht der regelmäßige Nutzer des Geräts, sondern beispielsweise ein Gast vor dem Fernseher sitzt; das Programm zieht dann automatisch die notwendigen Konsequenzen für die Angebotspalette. Der ›Stil‹ der Fernsehnutzung kommt demnach einem Fingerabdruck gleich, an dem identifiziert werden kann, welches Individuum mit welchen Bedürfnissen und Kompetenzen das Gerät benutzt. Bezeichnenderweise ist ein erheblicher Teil der Studie von Wittig der Frage einer adäquaten Klassifizierung von Sendungen nach Sparten, Genres und Themen gewidmet, die dann zur Differenzierung von Benutzerprofilen eingesetzt werden. Man könnte hier von einer technischen ›Naturalisierung‹ der Individualität sprechen, insofern diese nicht mehr durch eine ›aktive‹ Auswahl von Kategorien des ›eigenen‹ Interesses definiert (und somit wohl auch reflektiert) wird, sondern mit der jeweiligen Nutzung als scheinbar selbstverständlicher Ausgangspunkt gegeben ist. Dennoch bleibt auch in diesem Modell die Optimierung des individuellen Fernsehens als Problematik präsent; schließlich

wird sowohl mit der täglich (›automatisch‹) veränderten Programmauflistung als auch mit der (bei Wittig explizit ausformulierten) technischen Option, zu bestimmten Anlässen – etwa kollektivem Fernsehen – bewusst vom ›persönlichen Profil‹ abzuweichen (sowie der – bei Wittig nicht erwähnten – Möglichkeit, sich gegenseitig sein je ›eigenes‹ Profil vorzuführen) die individuelle Differenzierung zum Thema.

Die Vorstellung von individualisierten und individualisierbaren Wünschen prägt keineswegs nur die Kopplung der Zuschauerinnen und Zuschauer an Apparat und Programm; auch in Medienpolitik und Medienrecht bildet der individuell differenzierte Zugriff einen entscheidenden Aspekt der televisuellen Gouvernamentalität. In komplementärer Funktion zur Instanz des (ökonomischen) ›Marktes‹ werden die differenzierten Interessen ›der Menschen‹ und ihre souverän-intentionalen Zugriffe auf die Medien als Element der Funktionslogik von Medien, auf die sich die Regulierung stützen kann und muss, behandelt. Zum Teil wird die staatliche Regulierung unter Hinweis auf die zunehmende Ausdifferenzierung (und mithin Individualisierung) schlicht für überflüssig erklärt. Das Gutachten ›Offene Medienordnung‹ des Wissenschaftlichen Beirats beim Ministerium für Wirtschaft und Technologie (Oktober 1999) beruft sich etwa darauf, dass das Fernsehgerät »zu einem *elektronischen Kiosk* geworden« (Herv. M.S.) sei, und zieht daraus den Schluss, dass die staatlich angeordnete Pflege der Ausgewogenheit [...] entbehrlich geworden« sei. Entscheidend scheint mir allerdings, dass die individualisierten Zuschauerinnen und Zuschauer in den Regulierungspraktiken selbst zu einer relevanten Größe werden. Als 1999 die Firma TC Unterhaltungselektronik eine Set-Top-Box auf den Markt brachte, die Werbung durch ›automatisches‹ Umschalten (bzw. bei Videobetrieb durch vorübergehendes Stoppen des Bandes) unterdrückte, klagten private Fernsehveranstalter gegen dieses System. ◀84 Ihr Argument zielte darauf, dass die maschinelle Unterdrückung die Zuschauerinnen und Zuschauer entmündige; das Gericht entschied jedoch, dass diese mit der Installation der box *selbst* über die Eingriffe in das Programm *bestimmen* würden (*Infosat. Die Multimedia-Illustrierte*, Januar 2001). ◀85 Insbesondere im Zuge der (weiter oben schon erwähnten) Auseinandersetzung um die Zugänglichkeit von Sendern und Bouquets durch Elektronische Programmführer wird dem individuellen Zugriff eine regulierende Rolle zugesprochen. In einer juristischen Studie zu *Zugangsproblemen des digitalen Fernsehens* wird bezeichnenderweise keine Struktur für die Senderlisten vorgeschlagen. Festgelegt wird nur, dass die Reihenfolge der Sender individuellen Veränderungen zugänglich sein muss.

So ist zu gewährleisten, daß die Anbieter von Navigationssystemen einzelne Programme nicht durch die Zuweisung besonders schlechter Programmplätze diskriminieren. Dies kann sichergestellt werden, indem die Anbieter zur Verwendung eines Systems verpflichtet werden, mit dem der Zuschauer selbst die Reihenfolge der Programme festlegen kann. (Rinke 2002, 145)

Die Struktur, die unvermeidlich beim ersten Start des Geräts vorliegt (und die sehr wohl »Programme [...] durch die Zuweisung besonders schlechter Programmplätze diskriminieren« kann), wird dieser Überlegung zufolge durch die Möglichkeit individueller Gestaltung medienpolitisch gewissermaßen neutralisiert; das (Sehen-) Wollen der Individuen wird demnach bei der Beurteilung, wie Medien funktionieren, als selbstverständliche Größe einbezogen.

Der Modus des Zugriffs setzt Individualität auf der einen Seite als eine prämediale Größe voraus. Fernsehen soll dieser Individualität zu Diensten sein oder sich ihr anschmiegen. Damit wird – wie einem Prospekt der Firma Thomson zu entnehmen ist – »der Mensch« zum Maßstab der Beurteilung und Entwicklung von Fernsehen: »Für Thomson ist diese Einsicht unverzichtbar: Jeder Fernsehzuschauer ist ein einzigartiges menschliches Wesen. Deshalb muß sich der Fernseher dem Menschen anpassen und nicht umgekehrt.« (Thomson; Produktkatalog 1997/98) Gleichzeitig allerdings wird an den hier diskutierten Praktiken, Diskursen und medialen Mechanismen deutlich, dass Individualität eine spezifische Form der Kopplung an Apparate und Programme impliziert. Die »eigenen« Wünsche und Vorlieben lassen sich nicht nur durch bestimmte Verfahren artikulieren und realisieren, sie werden zugleich handhabbar und veränderbar. In diesem Sinne ist Fernsehen eine Selbsttechnologie – eine Technologie, die Subjekte nicht nur hervorbringt, sondern diese zur Regierung des eigenen Selbst nötigt und befähigt. Die souveräne Individualität, die »ihre« Wünsche und Vorlieben durch selbst gewählte Zugriffe auf Apparat und Programm realisiert, gewinnt sowohl ihre Souveränität als auch ihre Individualität erst aus dieser kulturtechnologischen Konstellation, die eine Vielzahl an Praktiken, apparativen und programmlichen Verfahren unter einer Reihe von Problematiken und Rationalitäten zur Überschneidung bringt. Die Praktiken von Zuschauerinnen und Zuschauern werden – in der Umkehrung – gerade dadurch (und in der Form) für die Regierungstechnologie Fernsehen produktiv (und in sie einbezogen), dass sie als souveräne Individualität Apparat und Programm gegenübergestellt werden.

Individualität kann hier – ganz im Sinne Foucaults – als ein Effekt und Instrument von (televisuellen) Machtwirkungen verstanden werden: »tatsächlich ist das, was bewirkt, daß ein Körper, daß Gesten, Diskurse, Wünsche als Individuen identifiziert und konstituiert werden, bereits eine erste Wirkung der Macht

[...] Die Macht geht durch das Individuum, das sie konstituiert hat, hindurch.« (Foucault 1978, 82) Darüber hinaus bildet die Individualität ein Scharnier, das Mechanismen der Regierung anderer mit Aspekten der Selbstregierung verbindet. Tatsächlich muss auffallen, dass die Problematisierung des individuellen Zugriffs sowohl mit einer Problematisierung der Tätigkeiten der Individuen verbunden ist, die ihre eigenen Verhaltensweisen im Zugriff auf Apparat und Programm optimieren, als auch mit einer Problematisierung der erforderlichen Anleitung der Individuen zu adäquaten Verhaltensweisen. Nicht nur die politischen Diskursivierungen des Fernsehens, sondern auch die industriellen Strategien sorgen sich um die erforderlichen Voraussetzungen und die notwendigen Vorkehrungen, die eine Selbstreg(ul)ierung der Fernsehsubjekte ermöglichen. »Das Benutzermenü Nokia Navi Bars *führt Sie* beim Durchsuchen hunderter digitaler TV- und Radioprogramme, beim Einrichten von Favoritenleisten für die ganze Familie, beim Steuern des elektronischen Programmführers [...]« (Prospekt: Digitale Receiver 2002/2003; Herv. M.S.) Der Modus des Zugriffs kann demnach als eine Machtform beschrieben werden, die dem foucaultschen Modell vom »Führen der Führungen« entspricht (Foucault 1994b, 255). Verhaltensweisen werden so angeleitet, dass den Subjekten eine optimale Individualisierung gelingen kann. In zahlreichen Prospekten und Testberichten wird die ›Vorprogrammierung‹ der Geräte als entscheidende Voraussetzung für die Realisierung eines optimierten Zugriffs angeführt. Ganz in diesem Sinne fungieren auch die Menüs und Selektionsmechanismen der Elektronischen Programmführer als Anleitungen, die erst den individuellen Zugriff als eine plausible Form der Mediennutzung möglich machen. Werner Lauff, Vertreter der ganz besonders kurzlebigen BBG (Bertelsmann Broadband Group) erklärt vor der Fachbereichsversammlung Fernsehen des *Verbands Privater Rundfunk und Telekommunikation* (4.11.1999), dass der Begriff des Programms für die Angebote des ›neuen‹ Fernsehens kaum noch zutreffe, weil der Zuschauer »selbst bestimmen [kann], was er sehen will. Und er kann auch selbst bestimmen, was er über das Sehen hinaus noch tun will.« Dennoch kommt er letztlich zu dem Schluss, dass eine Art Programm benötigt wird, das als Vehikel auf die (vermeintlich) nicht-programmlichen Angebote hinweist: »Da geht es dann nicht mehr um eine zeitliche Abfolge. Aber es geht um Gestaltung, um Führung, um Lust-machen auf Inhalte, um Promotion, um Wegweiser, um Dienstleistung, um Service.« Mit Programmführern, Spartenkanälen und anderen Strukturierungsformen des Programms geht es also nicht nur um eine schlichte Ordnung des vielfältigen Angebots (›from chaos comes order‹); es geht – wie das folgende Zitat in wünschenswerter Klarheit formuliert – immer auch darum, den

Subjekten die Verfahren (und das Interesse) zur Erkenntnis und Optimierung ihrer ›eigenen‹ Individualität an die Hand zu geben.

Wir werden ihnen [den Zuschauern; M.S.] einen Programm Guide anbieten. Und da kommt er über eine Suchmaschine, über Genrebegriffe, über alle möglichen Varianten so schnell an ein Ziel und so *attraktiv aufgeklärt über das, was er eigentlich will*. (Michael Albrecht, Vertreter der ARD; zit. n. Gottberg/Mikos/Wiedemann 1999, 344; Herv. M.S.)

Es wäre dennoch verkürzt, die televisuelle Individualisierung nur als unzureichende Schein-Individualität zu brandmarken, der es an Authentizität (oder persönlicher Autonomie) mangelt; ebenso wäre es allerdings unzureichend, die Individualisierung mit einem Verlust von gesellschaftlichen Funktionen des Fernsehens gleichzusetzen. Es scheint mir sinnvoller die Individualisierungseffekte des ›neuen‹ Fernsehens als regierungstechnologische Größen zu diskutieren: Sie sind überaus real und machen uns individuelles Handeln verfügbar; zugleich binden sie uns gerade dadurch in Zirkulationsmechanismen und somit zugleich in Vergesellschaftungsprozesse ein.

Intensivierung / Ökonomisierung

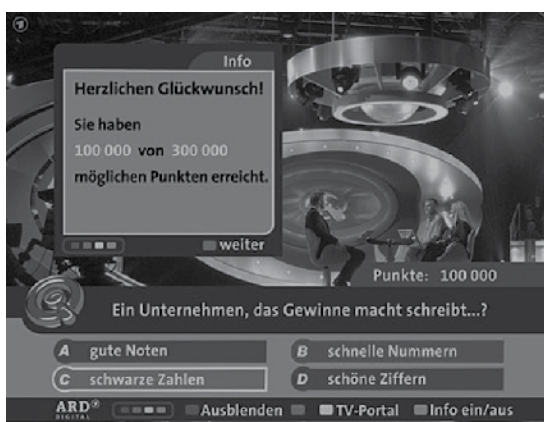
Gerade die Formen des ›neuen‹ Fernsehens, die auf Auswahl und Entscheidungsmöglichkeiten zielen, gehen mit einer Differenzierung und Intensivierung medialer Praktiken einher. Die Modellierung von Subjekten, die souverän und selektiv auf mediale Angebote zugreifen (und folglich als deren ›Gegenüber‹ konzipiert werden), trägt systematisch zur medienkulturellen Produktivität bei: Die vielfältigen Praktiken realisieren sich medial und tragen zugleich zur Vervielfältigung und Verfeinerung medialer Mechanismen bei.

Die ›Zusatzinformationen‹, die einen individualisierten Zugriff auf Apparate und Programme ermöglichen, sind bezeichnenderweise über ein intermediales Feld gestreut; jedes ›Angebot‹ für weiterreichende Informationen ist zugleich eine Aufforderung für eine zwar flexible und deshalb intensivierte Kopplung an Apparate und Programme. Wobei die ›Intensivierung‹ sowohl in einer zeitlichen Ausweitung als auch einer zunehmenden strategischen Ausdifferenzierung der televisuellen Praktiken besteht.

Zu Beginn der 1990er Jahre konnte man insbesondere zu den Soaps (etwa VERBOTENE LIEBE, UNTER UNS und GUTE ZEITEN – SCHLECHTE ZEITEN) per Telefon ergänzende Informationen zu den einzelnen Figuren erhalten. Eher informationsorientierte Sendungen ergänzten dies durch ›Faxabruf‹ und ähnliche Kommunikationsformen. Mittlerweile wird in nahezu allen Sendungen eine dazugehörige und zu-

gleich weiterführende Homepage angeführt. Auffallend ist dabei, dass in aller Regel systematische ›Umwege‹ vorgesehen sind: verwiesen wird nicht direkt auf die Videotext- oder Internetseite, die Informationen zum Thema erhält, sondern zunächst auf eine Übersichtsseite, von der aus neben dem gerade aktuellen Thema auch andere zugänglich sind. Jede Zusatzinformation präsentiert zugleich weitere textuelle Verzweigungen und mediale ›Optionen‹. Individuelle ›Aneignung‹ besteht nicht nur in immer neuer Mediatisierung, sondern bildet ein systematisches und systemisch kalkulierbares Scharnier zwischen intermedialen und intertextuellen Teilelementen. In erheblichem Maße erstellen erst derartige Praktiken eine Kompatibilität zwischen heterogenen Mechanismen: Weil der Modus des individuellen Zugriffs die Subjekte als souveräne Gegenüber von Apparat und Programm ›freisetzt‹, können sie in ein heterogenes Geflecht von Apparaten und Texten einbezogen werden, deren Lücken sie füllen und deren Querverweise sie nachvollziehen. Die räumliche und zeitliche Flexibilisierung der Kopplungen an Fernsehen ist somit die Voraussetzung für die Ausweitung von Fernsehen in zusätzliche Zeit- und Raumquanten sowie vielfältige Praxisbereiche: »In locating their ›audiences‹ in an increasingly wider and more diverse range of dispositions, locations, and contexts, contemporary cultural technologies contribute to and seek to legitimate their own spatial and discursive expansion.« (Berland 1992, 42) Besonders deutlich wird die Intensivierung bei allen Formen von ›Interaktivität‹. Diese sind gegenwärtig durch einen heterogenen Medienmix (Fernsehen, Internet, Handy etc.) geprägt und zielen schon deshalb auf eine in-

›Interaktive‹ Seiten von EPGs. *Sport Interactive* von Premiere (oben); ARD-Quizshow (unten),



dividuelle Arbeit an der medialen Optimierung. Außerdem versprechen sie in vielfältiger Weise eine zusätzliche Gratifikation für die flexible Kopplung an die Medien und steigern damit sowohl deren zeitlichen Umfang wie ihre Aufmerksamkeitsintensität. Es ist kein Zufall, dass die meisten ›interaktiven‹ Experimente, nicht zuletzt mit der Absicht den Zuschauerinnen und Zuschauern so die noch erforderlichen Kompetenzen zur Nutzung ›neuer‹ Medien zu vermitteln, Gewinnmöglichkeiten versprechen. Im digitalen Bouquet der ARD konnten während einzelner Folgen der Krimiserie *TATORT Wetten* auf den Täter abgeschlossen werden, noch bevor die Kommissare ihm auf die Fährte kamen; auch im Zuge der olympischen Spiele und der Fußball-Europameisterschaft 2000 konnten die Zuschauerinnen und Zuschauer »per Fernbedienung mitraten und gewinnen« (*Infosat*, Oktober 2000). Nicht selten sind die in Aussicht gestellten Preise, wenn es sich nicht um (zumindest mediennahe) Reisen oder Autos handelt, selbst Mediengadgets wie Handys, Flachbildschirme oder Surround-Anlagen. Wenn Fernsehen schon seit Ende der 1980er Jahre mit seinen selbstreflexiven Formen und extensiven Intertextualitäten zu einem über das Gesamtprogramm verteilten Quiz geworden ist, das durch die mitratenden Aktivitäten der Zuschauerinnen und Zuschauer ein dichtes textuelles Geflecht erstellt (Andersen 1995), so wird dies nun sowohl intermedial ausgeweitet, als auch durch verfeinerte Technologien individualisiert.

In der Musiksendung *GET THE CLIP* auf Viva besteht die Gratifikation in einer mehrfachen (zugleich aber mehrfach vermittelten) Einbindung der Zuschauerinnen und Zuschauer in das Programm. In der Sendung wird eine Auswahl an Videoclips präsentiert, für die die Zuschauerinnen und Zuschauer per Handy stimmen können; eine Liste aller Songs ist sowohl im Videotext als auch im Internet einsehbar. Das Versprechen der Sendung liegt darin, dass der Song mit den meisten Stimmen »sofort gespielt« wird; die individuelle Entscheidung soll unmittelbar Effekte zeitigen. Für das wählende Individuum ist jedoch unabsehbar wann (und ob) der ›eigene‹ Lieblingssong gespielt wird. Dies gilt ebenso für die SMS-Mitteilungen, die an den Sender geschickt werden können und (hochselektiv) in einem Textbalken unterhalb des Videoclips angezeigt werden.

Interessant ist hier die Verschränkung von zwei unterschiedlichen Formen visueller Individualitätskonstruktion. Mit der SMS kann man seiner ›eigenen‹, persönlich zurechenbaren Äußerung im Fernsehen begegnen; die ›Herausforderung‹ besteht in der Formulierung von Originalität und Intimität (auffallend häufig wird entweder Liebe zu einer anderen Person oder Bewunderung für einen Musikstar ›gestanden‹). Den ›eigenen‹ Lieblingssong kann man dagegen nur dann in der Sendung sehen, wenn zahlreiche (›anonyme‹) Zuschau-

erinnen und Zuschauer für den gleichen Song stimmen; die drei Songs, die jeweils die meisten Stimmen erhalten haben, werden darüber hinaus fortlaufend mit ihrem aktuellen Stimmenanteil angezeigt, so dass eine strategische Entscheidung (oder schlicht ein besonders häufig wiederholtes Telefonieren) herausgefordert wird.

Diese Intensivierung der televisuellen Praktiken, die auf ›tatsächlichen‹ (i.S. von handhabbaren) Entscheidungsmöglichkeiten von Individuen basiert, kann kaum im affirmativen Sinn als Freiheit (›von‹ der medialen Macht) verstanden werden. Eher wird man sie als historisch spezifische Form televisueller Macht- und Subjekteffekte analysieren müssen. Johanna Dorer argumentiert in diesem Sinn, wenn sie – unter Bezug auf Baudrillard – die Intensivierung medialer Kopplungen als »Ekstase der Kommunikation« bezeichnet. Ihrer Diagnose zufolge wurde im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das Informationsdispositiv, das von einer Auseinandersetzung um ›richtige‹ und ›falsche‹ Informationen (also Fragen der Zensur etc.) geprägt war, durch ein Kommunikationsdispositiv abgelöst, das vor allem darauf zielt, Zeit und Aufmerksamkeit in Beschlag zu nehmen. Seine Machteffekte beruhen weniger in der Verkündung oder dem Verschweigen von Informationen, als in der fortlaufenden Aufforderung immer neu und immer anders zu kommunizieren:

[...] so konzentriert sich im Kommunikationsdispositiv die Produktivität der Macht auf die Hervorbringung und Distribution von Information und Kommunikation selbst, und zwar via Vervielfältigung der Kommunikationstechnologien und via der dadurch möglich gewordenen Vielfalt kommunikativer Strukturen. (Dorer 1997, 252)

Die bloße Vervielfältigung von Techniken, Inhalten und Kommunikationsformen

ermöglicht den freiwilligen Anschluß des Selbst an ein komplexes Kommunikationssystem. Denn die stete Produktion von Kommunikation bewirkt die dauernde Anreizung der User/innen zur medienvermittelten Anschlußkommunikation. (ebd.)

Indem Dorer allerdings auf der Seite der Medienangebote eine »Normierung der Inhalte« (ebd., 250) und auf der Seite der Subjekte eine »Internalisierung der Norm« (ebd., 253) unterstellt, gerät der produktive und konstitutive Anteil der Praktiken an den medialen Mechanismen und ihren Machteffekten erneut aus dem Blick.

Die Aktivität und Flexibilität der televisuellen Praktiken ist eine Voraussetzung (und zugleich ein ›Instrument‹) der Intensivierung medialer Kopplungen, aber keinesfalls durch diese determiniert oder normiert. Die Produktivität der Praktiken zeigt sich zum einen in ihrem Stellenwert als Selbsttechnologien: Die

Subjekte modifizieren sich und ihre Verhältnis zu Apparat und Programm, um sich selbst zu optimieren. Gerade diese ›Aktivitäten‹ begründen spezifische Machteffekte. Zum anderen sind die nicht-determinierten Praktiken auch im engeren (industriell-ökonomischen) Sinne produktiv, insofern sie – und zwar gerade durch ihren ständig angereizten ›Eigensinn‹ – schlicht einen Anteil an der Produktion von Apparaten und Programmen haben. Das durch die mediale Konstellation gestützte Begehren, immer neue Kopplungen an Apparate und Programme zu realisieren, zielt auf eine flexible Differenzierung, die zwar entlang einer medialen Anleitung (einem »Führen der Führungen«) erfolgt, zugleich aber (durch medienkulturelle Mechanismen) in ein ›Außen‹ der Medien verlagert wird, um es dann abfragen und in den Medien repräsentieren zu können. Die zahllosen Votings und Rankings, die an verschiedensten ›Orten‹ auftauchen, sind hier einschlägig. Die Zuschauerinnen und Zuschauer sind aufgefordert, Entscheidungen zwischen Alternativen zu treffen oder Vorlieben zu artikulieren; statistisch akkumuliert erscheint das Resultat dann im Fernsehen. Mit Jürgen Link (1997) wird man hier eher von einem flexiblen Normalismus als von Normierung und Internalisierung reden müssen: Die Subjekte erhalten keine Verhaltensvorgaben, sondern ein strukturiertes Feld, an dem sie ihr eigenes Verhalten bemessen, orientieren und differenzieren können. Dieses Feld an möglichen Positionen und Haltungen ist explizit immer schon ein Resultat vorangegangenen Verhaltens, so dass jede Bezugnahme auf Apparat und Programm eine Stellungnahme zu schon artikulierten individuellen Wünschen und Interessen darstellt. (So wie die Positionierung eines Spielfilms im Fernsehen immer schon Folge des demographisch differenzierten Erfolgs des gleichen Films an der Kinokasse ist.)

Die Intensivierung stützt sich also unter anderem darauf, dass jegliches individualisierende Verhalten medial artikuliert wird und somit Teil der medialen Produktion werden kann. Fred Forest hat deshalb – wenn auch eher unter Bezug auf Medienkunst – darauf hingewiesen, dass ›Interaktivität‹ keineswegs automatisch zur Folge hat, dass die ›Initiative‹ der Aktivität und die Instanz der souveränen Kontrolle auf Seiten ›der Menschen‹ liegen.

Gestern haben wir sie [die Bilder interaktiver Konstellationen; M.S.] noch betrachtet, heute beobachten sie uns bereits. In einer interaktiven Relation, in der keineswegs klar ist, ob wir noch das Privileg der Initiative und der Kreativität besitzen, testen sie unsere Fähigkeit, Antworten zu geben. Die Bilder fordern ihre eigene Identität und kämpfen für ihre Autonomie. (Forest 1991, 326)

Mehr noch als die Bilder sind es allerdings die Datenbanken, die den Zugriff auf Bilder und Zusatzinformationen erfassen, klassifizieren und daraus ›neue‹ An-

gebotsformen generieren. »The compiled data form as much a part of the post-television experience as do the images that dance on the screen.« (Tafler 1995, 239) Die ›Interaktivität‹ des gegenwärtigen Fernsehens ist ebenso statistisch generiert wie es die Prozesse der Individualisierung sind. Dies mag nicht mit einem emphatischen Begriff von Individualität in Einklang zu bringen sein, ist aber dennoch die Form, in der gegenwärtig Individualität als operationale Größe und plausibles Selbstverhältnis hervorgebracht wird. ◀86

Während über lange Jahre hinweg die zentrale und quantifizierende Zuschauerforschung (Quote, Marktanteile etc.) die – keineswegs nur ökonomische – Rationalität des Fernsehens prägte, treten an deren Stelle nun zunehmend intermediale und flexible Kopplungen zwischen Praktiken, Apparaten und Programmen. Besonders prägnant ist dies bei Formen wie dem Teleshopping, für die das kontinuierliche Feedback der Zuschauerinnen und Zuschauer nicht nur das zentrale Ziel (und die Einnahmequelle), sondern zugleich eine Rationalität der Programmplanung darstellt. »Der Erfolg einer jeden Sendeminute wird direkt kontrolliert und beeinflusst im Live-Sendebetrieb die Entscheidungen über die Ausstrahlungsdauer einzelner Artikel.« (Gruninger-Hermann 1999, VII) Auch im öffentlich-rechtlichen Fernsehen wird das intermediale Feedback zur epistemologischen Instanz; beispielsweise konnte der WDR 1998 seine sechsstündige Sendung *Esc@pe – DIE NACHT IM NETZ* alleine unter Verweis auf Zugriffszahlen als Erfolg verbuchen: »850000 Zugriffe auf die WDR-Homepage wurden gezählt, *was nichts anderes bedeutet*, daß den Zuschauern das fernsehengeleitete Surfen im Internet offenbar Spaß gemacht hat.« (WDR print, Mai 1998; Herv. M.S.) Die Netzzugriffe produzieren, genauso wie Telefonaktionen und andere intermediale Vernetzungen, ein Wissen über den Erfolg einer Sendung und zugleich die Wünsche von Zuschauern. »Although the Net was predicated on de-centralized, democratic, useage for any and all unsanctioned activities, it has become the most efficient and comprehensive way yet of monitoring and surveilling viewer-user behaviors.« (Caldwell 2002, 272) Insofern diese Techniken der Überwachung in der Industrie dem Imperativ folgen, die Bedürfnisse des Kunden zu erfüllen »noch bevor er selbst sie kennt oder artikuliert«, werden damit ununterbrochen weitere Modifikationen der ökonomischen Produktionsverfahren angestoßen: »beim generalisierten Wettbewerb um die Kundenzufriedenheit [...] wird man nie mit etwas fertig.« (Bröckling 2000, 137)

Die Individualisierung der medialen Praktiken und die selektiven Zugriffe auf intermedial und intertextuell verflochtene audiovisuelle Formen, gehen in mehrfacher Hinsicht mit einer Intensivierung der televisuellen Gouvernamentalität einher. Die Kategorien, Themen und Rhythmen von Fernsehen werden breit gestreut; die individualisierenden Praktiken werden systematisch ange-

reizt und verbleiben innerhalb der medienkulturellen Zirkulation, wo sie zugleich – vermittelt durch zahlreiche Verfahren – eine differenzierende Produktion stützen. Es sind diese Mechanismen einer Intensivierung, die die Aufforderung, das eigene Selbst in der Kopplung an die Apparate und Programme des Fernsehens zu realisieren und zu optimieren, plausibel werden lassen. Gerade weil die ›Aneignung‹ von Fernsehen wiederum medial realisiert, abgefragt und repräsentiert wird, kann es als Selbsttechnologie fungieren.

Es liegt nun nahe, die Intensivierung mit einer zunehmenden Ökonomisierung von Fernsehen in Verbindung zu bringen. Und tatsächlich scheinen mir sowohl die Einbindungen der Individuen in das medienkulturelle Geflecht als auch ihre selbsttechnologischen Praktiken einer ökonomischen Rationalität zu folgen. Dies ist allerdings nicht gleichbedeutend mit der (banalen) Diagnose einer zunehmenden Kommerzialisierung des Fernsehens, die letztlich alle (Macht-) Effekte auf die (markt-) wirtschaftliche Organisationsform zurückführt. Demgegenüber lässt sich der Prozess der Ökonomisierung auf zumindest zwei unterschiedlichen Ebenen verorten. Zum einen ermöglicht die flexible Kopplung von Praktiken an Apparate und Programme schlicht andere (und mehr) Verdienstquellen; Fernsehen wird in dem Sinne ökonomisiert, dass es zunehmend von Praktiken der Werbung, der Markenbildung und der Zahlungsbereitschaft durchdrungen wird. Zum anderen wird es aber auch in dem Sinne ökonomisiert, dass die individualisierenden Praktiken einer ökonomischen Rationalität folgen, die sich nicht auf das Geldverdienen beschränkt. Vielmehr hat das Fernsehen Anteil an einer neoliberalen Selbstregulierung von Subjekten, die – und vor allem darin besteht die Ökonomisierung – ›ihr‹ Fernsehen eigenverantwortlich und effizient gestalten sollen: Wenn sie nun – wie so häufig beschworen wird – ihre eigenen Programmdirektoren sind, dann müssen sie sich auch als Manager und/oder Unternehmer ›ihres‹ Fernsehens verstehen.

Sowohl die intermediale Vernetzung als auch die damit verbundene Individualisierung sind zunächst Teilelemente (und Resultate) von Unternehmensstrategien. Neue ästhetische und kommunikative Formen sollen für eine dauerhafte und profitable Kopplung zwischen dem einzelnen Anbieter und ›seinen‹ Kunden sorgen. »Für die Sender stellt die Interaktivität ein neues Instrument der Zuschauerbindung dar.« (Infosat, Oktober 2000, 78) Zunächst weiten Interaktivität und Intermedialität die zeitliche Anbindung der Zuschauerinnen und Zuschauer aus. »The most effective TV-websites succeed by keeping viewer-users engaged long after a series episode is aired, and this requires greatly expanding the notion of what a TV text is.« (Caldwell 2002, 258) Zusätzlich geht es darum, strategische Orte, die künftig möglicherweise Bedeutung erhalten könnten, zu besetzen. Nahezu alle Fernsehsender bewerben ihre Internetsei-

ten im Rahmen ihrer erfolgreichsten Sendungen: »networks such as NBC, ABC, and MTV have been encouraging their audiences to interact with shows via their web sites. ABC, for example, has heavily promoted its ›Enhanced TV‹ site during broadcasts of major sporting events.« (Swann 2000, 16) Entscheidend ist in diesem Fall nicht der unmittelbare ökonomische Erfolg – meist sind die Netzauftritte defizitäre Projekte –, sondern das Bestreben, Zuschauerinnen und Zuschauer an der Kontaktaufnahme mit potenziellen Konkurrenzunternehmen zu hindern.

In this logic, media/dot-com sites would necessarily lose money as ›loss-leaders‹ for the conglomeration, but would be justified nevertheless for using interactivity to keep users within a loop or constellation of sites and services that were either owned or contractually related to Disney/ABC/ESPN/etc. (Caldwell 2002, 262)

Das Modell eines Programmflow, der den Alltag durch eine vorgegebene und zugleich flüchtige Abfolge von Bildern und Tönen begleitet, wird zunehmend ersetzt durch selektive Zugriffe auf heterogene Medien und Texte, die dadurch eine Einheit erhalten, dass sie einer Marke zugehören und somit gegebenenfalls eine Kontinuität des Erscheinungsbildes und der Themenstruktur aufweisen. ◀87 »An extensive array of slippages and permutations suggest that we shift from the notion of live media event, to the reality of a lived relationship with a content provider.« (Caldwell 2000, 44) Der Modus des Zugriffs, der auf den ersten Blick den Programmflow wieder in distinkte, einzeln wählbare Elemente zerlegt, auf die die Zuschauerinnen und Zuschauer zugreifen, erfordert gerade deshalb eine Intensivierung des Kontakts mit den Kunden, damit diese zum einen immer wieder auf attraktive Elemente hingewiesen werden können und zum anderen möglichst alle von ihnen gewünschten Dienste bei einem Anbieter suchen (und finden). Jeremy Rifkin hat in seiner Studie *Access* (2000) darauf hingewiesen, dass mit der zunehmenden Dominanz von Dienstleistungen (gegenüber materiellen Waren), der dauerhafte, regelmäßige und möglichst lebenslange Kontakt zwischen Diensteanbieter und Kunde gesucht wird. ◀88 Auch ökonomisch läuft die Intensivierung von Adressierungen somit komplementär zu den zunehmenden Entscheidungsfreiheiten.

Entsprechend wird die flexible Kopplung auch im Bereich der Werbung, der auf den ersten Blick durch den Modus eines individuellen Zugriffs an Bedeutung verliert, in eine Intensivierung überführt. Es gilt längst als Chance für innovative und besonders effektive Werbestrategien, dass künftig eine aktive und flexible Beziehung zu den (potenziellen) Adressaten erstellt werden muss. Dies bildet den Ausgangspunkt, um über deren Interessen besser Bescheid zu wissen und ihnen deshalb das Richtige zur richtigen Zeit präsentieren zu können.

Selbst Werbung soll demnach – so schlagen es PR-Experten und Werbeforscher für Online-Werbung vor – als Angebot für einen individuellen Zugriff oder eine zweiseitige Kommunikation verstanden werden.

Werbung massenmedialer Prägung, die sich störend und dialogverhindernd aufdrängt, kann unter diesem Paradigma nicht zum Erfolg führen. Online Marktkommunikation muß folgerichtig als informatives, nützliches oder unterhaltendes Dialogangebot um die Beteiligung des Nutzers am Kommunikationsprozeß werben. (Bachem 1997, 23)

Eine Intensivierung verspricht man sich schon davon, dass die user im Modus des Zugriffs ihre Distanz gegenüber Werbeformen ablegen:

Weiterhin wird die klassische Zielgruppenanalyse dahingehend überflüssig, daß der Nutzer aktiv auf ein Angebot seiner Wahl zugreift. Der Anbieter kann nur dafür sorgen, daß seine Informationen im Netz gefunden werden. Er muß nicht mehr gegen Vermeidungsstrategien ankämpfen, die eine Zielgruppenanalyse erforderlich machen würde. (Henseler 1997, 45)

Jenseits der Werbung werden durch die Intensivierung und Individualisierung der televisuellen Praktiken zusätzliche ›Orte‹ für Verdienstmöglichkeiten definiert. Dies betrifft zum einen das Merchandizing, das im Internet zu unmittelbaren Kaufakten führen soll. In nahezu allen Szenarien interaktiven Fernsehens wird zudem die Möglichkeit, während des Fernsehens ein Ausstattungselement der laufenden Sendung (oder auch einfach eine Pizza zum Verspeisen während der Sendung) via Fernbedienung ordern zu können, als zentraler Aspekt diskutiert. Zum anderen betrifft es die Kapitalisierung der Fernsehkommunikation selbst. Die zunehmende Zerteilung und Differenzierung von Angeboten nach Themen und Zielgruppen stützt den Warencharakter und erlaubt so eine Kapitalisierung von Minderheiteninteressen.

Eine Orientierung an speziellen, auf spezifische Nutzergruppen ausgerichteten Themen könnte in Zukunft bei geringeren Übertragungskosten mit digitaler Technik rentabel werden. Gerade die Orientierung an Zielgruppen wird es derartigen Spartenprogrammen auch gestatten, entsprechend kleinere Anteile des Werbemarktes abzuschöpfen. Gleichzeitig sind sie für eine direkte Finanzierung durch den Zuschauer geeignet. (ZDF 1994, 11f.)

Eine nochmals zugespitzte Variante findet sich bei dem Sender gLive, der laut Eigendeklaration ›Transaktionsfernsehen‹ realisiert. In diesem Modell finanzieren weniger die Zuschauerinnen und Zuschauer als vielmehr die aktiv Kommunizierenden (und somit die Co-Produzenten) den Sender. Die Telefongebühren, die von den Leuten bezahlt werden, die sich an den Ratespielen beteiligen (und dabei vorwiegend in Warteschleifen verbleiben), sowie die Provisionen von Reiseveranstaltern machen zusammen etwa 30 % des Umsatzes aus. Auch

bei *WER WIRD MILLIONÄR* von RTL sollen die Telefongebühren potenzieller Kandidaten und Kandidatinnen erheblich zum Umsatz beitragen (FR 20.6.2001).

Ein gemeinsames Kennzeichen der hier beschriebenen Strategien besteht darin, dass sowohl die Produkte als auch die Zugriffspraktiken durchgängig quantifiziert und somit abrechenbar werden: »Noch immer war alles, was berechenbar war, auch abrechnungsfähig, und endete, was mit den Zahlen beginnt, mit dem Bezahlen.« (Engell 1999, 36) Engell bezieht dies in erster Linie auf die Digitaltechnik, die alle Produkte und Prozesse in Form von Zahlen verarbeitet; darüber hinaus wird die Quantifizierung aber auch durch die Individualisierung auf Seiten der Praktiken und die (zugriffsorientierte) Klassifizierung und Differenzierung auf Seiten des ›Angebots‹ vorangetrieben. An Sendungen wie *GET THE CLIP* und anderen Abstimmungsformaten wird deutlich, dass es dazu nicht unbedingt einer Vervielfältigung der Produkte bedarf; schon die Aussicht, mit einem Anruf in der einen oder anderen Weise auf die Modifikationen einer Sendung Einfluss nehmen zu können, bietet den Anlass für eine produktive und zugleich profitable (bzw. kostspielige) Kopplung an das Fernsehen. Das Fernsehprogramm wird als ein Baukastensystem inszeniert, das Manipulationen und Kombinationen distinkter Elemente zulässt. Nicht nur individualisierte Produkte, sondern das Potenzial der Individualisierung selbst wird vermarktbar: »In dem noch unterentwickelten Bereich interaktiver Medienangebote kann sogar die bloße Möglichkeit individueller Differenzierung der angebotenen Ware ihrerseits als Ware angeboten werden.« (Engell 1999, 38) Genau dies trifft auf die zahlreichen Anpassungs- und Individualisierungsverfahren zu, die in Set-Top-Boxen, Programmführern, Programmbouquets oder Multiperspektiv-Übertragungen integriert sind und immer wieder als deren entscheidende ›Potenziale‹ angeführt werden.

Zunehmend gilt es als künftig einzig ›adäquate‹ und ›logische‹ Form des Mediums, sobald dies technisch möglich ist, die Zugriffe auf einzelne Sendungen abzurechnen. *Der Ökonomie* wird eine einheitliche ›Logik‹ zugesprochen, aus der sich ablesen lässt, wie Fernsehen organisiert werden kann und soll (so auch das schon zitierte Gutachten »Offene Medienordnung«; vgl. www.bmwi.de; Zugriff 10.01.2000). Zugleich wird eine wechselseitige Identität von ökonomischer Rationalität auf der einen und individuellen Entscheidungen auf der anderen Seite postuliert. Genau dieser Zusammenhang prägt die gegenwärtigen Transformationen von Fernsehen weit über die im engeren Sinne ökonomischen Vorgänge (im Sinne von Finanzierungs- und Abrechnungsformen) hinaus. Die fernsehenden Subjekte sind – dies ist der zweite Aspekt der Ökonomisierung – ›unternehmerische‹ Subjekte, die das Projekt des Neoliberalismus (oder flexiblen Kapitalismus) in der Kopplung an Apparate und Programme

realisieren. Am deutlichsten zeigt sich dies an einigen weiteren Beispielen, die die Entscheidungsfreiheiten und Wahlmöglichkeiten mit einer ökonomischen Rationalität im engeren Sinne versehen:

Cinedom [ein Teilangebot des Bouquets von DF1; M.S.] ist wie ein Kinopalast mit mehreren Sälen. Top-Filmhits [...] sind immer dann verfügbar, *wenn der Zuschauer es wünscht*. Natürlich sind die Filme topaktuell und zeitlich nur wenige Monate nach dem Kinostart platziert. Der Zuschauer *zahlt lediglich für das, was er auch bestellt hat.*« (DF1 Pressemappe auf der IFA 1997; Herv. M.S.)

Das flexible Wünschen einzelner Sendungen und die individuelle ökonomische Kalkulation werden so zur Deckung gebracht, dass sich scheinbar spontane Individualität und rationales Interesse wechselseitig stützen. Ähnlich selbstverständlich leitete ein Vertreter des Interessenverbandes der privaten Rundfunkanstalten (VPRT) schon 1991 die künftige Gestalt des Fernsehens – zur Debatte stand dabei vorwiegend analoges Pay-TV – aus dem Marktverhalten der Kunden ab:

Sobald die Technik des Codierens und Decodierens von Fernsehsignalen wirklich ausgereift ist [...] und keine ungebührlichen Kosten mehr verursacht, wird der Fernsehzuschauer darauf bestehen, nur für das zu bezahlen, was er tatsächlich nutzt oder zu nutzen bereit ist. (Lenhardt 1991, 3)

Die Ökonomisierung erfasst die televisuellen Praktiken und prägt ihre Zielsetzungen und Regelmäßigkeiten; es sind gerade die rationalen und rationalisierten Aktivitäten, die individuellen Entscheidungen und Wunscherfüllungen der Zuschauerinnen und Zuschauer, die die Aufrechterhaltung (oder vielmehr Steigerung) der ökonomischen Zirkulation sicher stellen. Die Subjektivität des oder der Einzelnen ist kein Problem oder Hemmnis für Werbung und Absatz, sondern ein produktiver Mechanismus. Hier weisen die Modellierungen des ›neuen‹ Fernsehens auffällige Parallelen mit neuen Managementtheorien und unternehmerischen Optimierungsprogrammen auf, die ebenfalls die rationale und selbstverantwortliche Autonomie (von Arbeitnehmern) als Ressource ihrer Gewinnsteigerung erkennen:

Die ›autonome‹ Subjektivität des produzierenden Individuums ist eine zentrale ökonomische Ressource geworden; solche Programme versprechen, Autonomie in eine Verbündete des ökonomischen Erfolgs statt eines zu kontrollierenden und zu disziplinierenden Hindernisses umzukehren. [...] Die Werte der Selbstverwirklichung, die Fähigkeit der Selbstdarstellung, der Selbstlenkung und des Selbstmanagements sind sowohl persönlich verlockend als auch ökonomisch wünschenswert. (Miller/Rose 1994, 101)

Diese Parallele bietet sich gerade deshalb an, weil die Fernsehzuschauerinnen und -zuschauer tatsächlich als Arbeitende verstanden werden können, die mit dem, was sie einbringen (von der Aufmerksamkeit bis zur Kaufkraft), erst das Produkt produzieren, das vom Fernsehen an die Werbeindustrie verkauft werden kann (z.B. Smythe 2001[1981]). Außerdem verwischen in den Modellierungen der angesprochenen Managementtheorien zusehends die Differenzen zwischen Kunden und Angestellten: Sowohl in der Produktions- als auch in der Zirkulationssphäre setzt man auf die »Selbststeuerungsmechanismen des Marktes« und somit auf die Eigeninitiativen der Individuen (Bröckling 2000, 139). Das Ökonomische – das Wissen über und der Zugriff auf Prozesse der Waren- und Geldzirkulation, der Distribution und der Akkumulation etc. – bildet somit eine Rationalität des Regierungshandelns, die sich auf der einen Seite auf Selbsttechnologien stützen und auf der anderen Seite selbst in die staatlichen Strategien eingehen kann. Die Grenzen (und immer neuen Grenzziehungen) zwischen Ökonomie und Politik, Öffentlichkeit und Privatheit sind selbst Techniken der Macht (Lemke 2000a, 37). Eine zunehmende Ökonomisierung (oder auch Kommerzialisierung) ist demnach kein Verlust von Politik sondern ihre Veränderung – eine Veränderung der Rationalität von Regierung.

Der unmittelbare ökonomische Nutzen von Individualität und ›Eigensinn‹ stellt insofern nur einen Aspekt der Ökonomisierung dar, die mehr und andere Dimensionen hat als nur die Gewinnmaximierung. Die Effekte des gegenwärtigen Fernsehens beschränken sich keineswegs auf eine umfassende Kommerzialisierung. Die flexiblen Kopplungen von Praktiken an Apparate und Programme scheinen vielmehr eine eigenverantwortliche, rational kalkulierende und risikobereite Subjektivität gleichermaßen vorauszusetzen wie hervorzu- bringen, die über ihre wirtschaftliche Verwertbarkeit hinaus eine spezifische Regierungsrationalität und somit auch eine spezifische Form von Macht- und Subjekteffekten etabliert. Indem das ›neue‹ Fernsehen die Zuschauerinnen und Zuschauer vor allem als ökonomische Subjekte adressiert und dabei insbesondere auf eine ökonomisch angeleitete Eigenaktivität der Individuen zielt, muss es als Teil des neoliberalen Projekts verstanden werden. Fernsehen trägt dazu bei, dass eine Form der Selbstführung (und somit auch eine Form der Vergesellschaftung), die an Marktmechanismen orientiert ist, im Alltagsleben an Plausibilität und Handhabbarkeit gewinnt. Der Modus des Zugriffs setzt individuelle Wünsche, die rational und effizient (also ökonomisch kalkulierend) verfolgt werden, als gegeben voraus, um sie in einer ganzen Reihe von televi- suellen Verfahren und Techniken immer neu hervorzu- bringen und operational werden zu lassen.

Die sozialstaatliche Rationalität, die sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hatte, setzte soziale Verantwortung und kollektive Solidarität als Regierungsinstrumente ein (Donzelot 1994); zentrale Techniken dieser Rationalität sind Versicherungsformen aber – wie schon im vorangegangenen Kapitel angedeutet – auch Massenmedien. Die ersten Jahrzehnte des Fernsehens waren entscheidend von einer wohlfahrtstaatlichen Gouvernamentalität geprägt. Insbesondere das öffentlich-rechtliche Fernsehen mit seiner Betonung von Grundversorgung und Ausgewogenheit zielt nicht auf individuelle, sondern auf kollektive Optimierung: Niemand soll ausgeschlossen werden und alle sollen mit den Kompetenzen ausgestattet werden, die sie zu ›guten Staatsbürgern‹ machen. Dies gilt, wie Laurie Oullette im Detail ausführt, gerade auch für den US-amerikanischen Sender PBS, der (nicht anders als die britische BBC und die deutschen Sender) eine paternalistische Haltung seinen Zuschauerinnen und Zuschauern gegenüber einnimmt:

so that becoming a ›good citizen‹ also meant acquiescing to the expertise, cultural capital and behavioural proscriptions of a higher authority. [...] For most television viewers, adopting the subject position of a good citizen as constructed by PBS meant accepting an aesthetic and political order governed by a higher authority. It required either access or acquiescence to communicative ›codes‹. (Oullette 1999, 63 u. 76f.)

Interessanterweise zielten auch die Experimente mit interaktivem Fernsehen in den 1970er Jahren zunächst noch auf sozialstaatliche Optimierungen. In den USA wird es beispielsweise von der National Science Foundation explizit als Ressource für soziale Dienste und Erziehung gefördert: »the three projects were intended to provide training for firemen and teachers, education for high school students, training for day-care workers, and social service information delivery to senior citizens.« (Carey/O’Hara 1995, 221)

Spätestens seit den 1980er Jahren setzt sich mit der zunehmenden Dominanz des Neoliberalismus allerdings ein anderes Modell der Regierung durch, das nicht mehr ›das Soziale‹, sondern das individuelle Handeln in den Mittelpunkt stellt. »Das politische Subjekt soll fortan ein Individuum sein, dessen Staatsbürgerschaft sich in der freien Ausübung persönlicher Wahl zwischen einer Vielfalt von Möglichkeiten manifestiert.« (Miller/Rose 1994, 96) ◀89 Die Regierung von Bevölkerung und Individuen erfolgt nun unter Bezug auf das eigenverantwortliche Handeln des Einzelnen. Diesem Handeln wird unterstellt, dass es generell von der Allokation knapper Ressourcen unter marktförmigen Bedingungen geprägt ist und dass es sich an Kriterien kalkulierbarer Ursache-Wirkungsrelationen sowie einer effizienten Zielerfüllung orientiert. Diese ökonomische Rationalität wird auf der einen Seite als gegeben vorausgesetzt;

entsprechend werden Probleme im gesellschaftlichen Gefüge auf einen Mangel an Marktförmigkeit zurückgeführt, der eine Entfaltung dieser Rationalität verhindert. Auf der anderen Seite wird eine ökonomische und unternehmerische Verhaltensweise als Aufgabe definiert, die den Individuen zu stellen ist – ein »Führen der Führungen«. Ihre Eigeninitiative und Selbständigkeit muss gefördert und angereizt werden. Risiken müssen verdeutlicht werden, damit sie selbständig über mögliche Vorsorgemaßnahmen entscheiden können. In der Folge liegt die Verantwortung für das individuelle Scheitern ebenfalls bei den Einzelnen, die entweder falsch kalkuliert haben (›Risiko‹) oder überhaupt nicht (selbst-) unternehmerisch tätig waren.

Diese Mechanismen, durch die der Einzelne wiederum für das Management der ihn bedrohenden Risiken verantwortlich gemacht wird, eröffnen ein Feld, dessen Kennzeichen Unsicherheit, Unübersichtlichkeit und Angst sind und das infolgedessen förmlich dazu einlädt, beständig neue Probleme zu konstruieren und neue Lösungen marktmäßig zu präsentieren. (Rose 2000, 98f.)

Die Betonung von Selbständigkeit, Kreativität und individueller (Risiko-) Kalkulation als zentralen Ressourcen, lässt sich in den unterschiedlichsten Praxisbereichen finden. Deshalb kann von einer neoliberalen Gouvernamentalität gesprochen werden, die die ökonomische Rationalität für alle Bereiche des (ehemals) ›Sozialen‹ zum gültigen Maßstab macht.

Die Ökonomie gilt nicht mehr als ein gesellschaftlicher Bereich mit spezifischer Rationalität, Gesetzen und Instrumenten, sie besteht vielmehr aus der Gesamtheit menschlichen Handelns, insofern dieses durch die Allokation knapper Ressourcen zu konkurrierenden Zielen gekennzeichnet ist. [...] Das Ökonomische ist in dieser Perspektive nicht ein fest umrissener und eingegrenzter Bereich menschlicher Existenz, sondern umfasst prinzipiell alle Formen menschlichen Verhaltens. (Lemke/Krasmann/Bröckling 2000, 16)

Weit davon entfernt, sich zurückzuziehen, übernimmt der Staat »innerhalb des Neoliberalismus über seine traditionelle Funktionen hinaus neue Aufgaben«, auch wenn dies häufig »indirekte Technologien« sind, »die Individuen anleiten, ohne für sie verantwortlich zu sein« (Lemke 2000a, 38).

Während das gegenwärtige Fernsehen seine spezifische Effektivität erst im Kontext der neoliberalen Gouvernamentalität erhält, trägt es zugleich entscheidend und spezifisch zu dieser ›Ökonomisierung des Sozialen‹ bei. Durch die gleichermaßen flexibilisierte wie intensivierete Einbindung der (dadurch) individualisierten Praktiken in die televisuelle Maschinerie werden »die individuellen Selbstentwürfe und Selbstverwirklichungsansprüche aktiviert und gezielt zur Prozessoptimierung nutzbar gemacht« (Bröckling 2000, 142). Dies

betrifft in aller Deutlichkeit die ökonomische Gewinnmaximierung, nicht weniger aber wohl – ohne dass dies hier näher ausgeführt werden könnte – die »Prozessoptimierung« beispielsweise von politischen Entscheidungen sowie technischen oder kulturellen Innovationsprozessen.

Vor allem aber trägt ›das neue Fernsehen‹ die Verkopplung von Individualität und ökonomischer Rationalität in den (scheinbar arbeitsfernen) Alltag hinein und verleiht dem neoliberalen Projekt – völlig unabhängig von der Unterscheidung zwischen Beruf und Freizeit, zwischen Information und Unterhaltung etc. – Plausibilität und vor allem eine konkrete Handhabbarkeit. Mit dem vielfältigen Angebot und den zahlreichen Technologien, dieses anzuordnen und zu bearbeiten, geht die Verantwortung für die Realisierung des ›besseren Fernsehens‹ an die Individuen über. In aller Deutlichkeit wird ihnen vor Augen geführt, dass sie nicht mehr das schauen, was gerade läuft, sondern das, was sie sich ausgewählt haben.

Die Förderung von Handlungsoptionen ist nicht zu trennen von der Forderung, einen spezifischen Gebrauch von diesen ›Freiheiten‹ zu machen, so dass die Freiheit zum Handeln sich oftmals in einen faktischen Zwang zum Handeln oder eine Entscheidungszumutung verwandelt. (Lemke/Krasmann/Bröckling 2000, 30)

Gleichzeitig werden die individuellen Wünsche mit einer ökonomischen Rationalität versehen. Schon die Auswahl eines Geräts kann, angesichts fortlaufender Modifikationen, neuer Standards und neuer Inkompatibilitäten, als Risikokalkulation aufgefasst werden. Wenn den Individuen darüber hinaus von der Wahl des für sie ›passenden‹ Programms über die Summe des zu zahlenden Betrags für eine Sendung bis hin zur Sperrung einer Sendung (oder sogar einzelner Szenen) für alle Aspekte von Fernsehen eine Eigenverantwortlichkeit zugesprochen wird, dann wird ihnen auch hier die Kalkulation von Gewinn und Risiken übertragen. In nahezu allen aktuellen politischen Entwürfen der ›Mediengesellschaft‹ wird entsprechend die Stärkung der ›Medienkompetenz‹ vor allem mit dem Argument gefordert (und gefördert), dass die Individuen dann ›zielgerichtet‹ und ›selbstverantwortlich‹ mit den Medien umgehen können. Die Auseinandersetzung mit den Zugriffsstrukturen hat gezeigt, dass es dabei immer auch darum geht, »die Selbstlenkungsfähigkeiten von Individuen anzuleiten« (Krasmann 2000, 198) und somit das eigene Selbst einer Optimierung zugänglich zu machen: Das Selbst ist gleichermaßen Objekt des Wissen wie auch Subjekt/Objekt des regulierenden Zugriffs; wie in der seit einigen Jahren boomenden Selbsthilfeliteratur wird die Suche nach und die fortlaufende Intensivierung der eigenen Subjektivität zum Modus ihrer Konstruktion. »In the process of ›discovering who one really is‹, the techniques do the work of self-in-

vention.« (Rimke 2000, 70) Kennzeichnend für die neoliberale televisuelle Subjektivität ist demnach, dass nicht so sehr Werte verinnerlicht werden, als vielmehr in Auseinandersetzung mit fortlaufend neuen äußerlichen Reizen souveräne und zugleich risikobereite Entscheidungen getroffen werden. Die Aufgabe besteht in der dauerhaften kulturtechnologischen Bearbeitung der ›eigenen‹ Individualität. In kaum einem anderen Bereich lassen sich derart häufig und technisch präzise (›auf Knopfdruck‹) Entscheidungen treffen, die zum einen die ganz ›eigenen‹ Wünsche und Interessen repräsentieren und realisieren sollen, deren Resultate zum anderen ›sofort‹ aber zugleich wieder revidierbar oder zumindest optimierbar auf dem Bildschirm zugänglich sind. Fernsehen ist eine Übung in Selbstmanagement; jede Kontrolle, die wir über Apparat und Programm erlangen ist vor allem eine Kontrolle über uns selbst:

I want to suggest that the notion of control, especially in its relation to the VCR, be reconsidered and rearticulated as a social system for the production of new freedoms within a schema of continuous regulation and self-management. [...] In short, new freedoms are continuous with control. The enabling quality of freedoms cannot be divorced from their corresponding function of control. (Guins 2001, 354)

Das passive Dasein eines *couch potato* erhält demgegenüber fast schon den Anschein der Subversion. Zumindest bildet – darauf hat wiederum Marike Finlay (1987, 78) in ihrer Analyse der Diskursivierungen des Computers hingewiesen – die Freiheit des Individuums keinen geeigneten Bezugspunkt zur kritischen Perspektivierung von Kulturtechnologien, die gerade aus dieser Freiheit ihre Produktivität beziehen. ◀90

SCHLUSS

What we familiarly refer to, for example, as film, photography, and television are transient elements within an accelerating sequence of displacements and obsolescences, part of the delirious operations of modernization.

CRARY 2001, 13

Das Fernsehen (wie wir es kennen) befindet sich gegenwärtig ganz sicher in Auflösung; die räumlich gestreute, gesellschaftlich aber synchronisierte Wahrnehmung von flüchtigen, durch ein Programmschema definierten Bildern und Tönen im häuslichen Wohnzimmer, verliert ihre Dominanz und Eindeutigkeit. In diesem Sinn kann Fernsehen als »Zwischenspiel« in der (Medien-) Geschichte betrachtet werden (Zielinski 1989).

Dennoch sollte diese Arbeit die Diagnose vom ›Fernsehen im Übergang‹ in doppelter Hinsicht relativieren: Zum einen sind Veränderungsprozesse sowie heterogene Apparate, Programme und Praktiken eher dauerhafte Merkmale des Mediums als marginale Erscheinungsformen. Die Identifizierung *eines* Fernsehens, das – zwischen den unübersichtlichen Phasen der Einführung und des Übergangs bzw. der Auflösung – nur deshalb gesellschaftliche Bedeutung erhält, weil es weitgehend konstant und eindeutig funktioniert und sich somit unauffällig in die alltäglichen Praktiken einfügt, ist Resultat einer sehr spezifischen wissenschaftlichen Perspektivierung von Medien und deren (potenziellen) Machteffekten.

Zum anderen sind die gegenwärtigen Heterogenitäten und Veränderungen nicht nur als Auflösungserscheinungen zu verstehen, die nur deshalb von Bedeutung sind, weil sich in ihnen eine neue mediale Konstellation abzeichnet. Ganz unabhängig davon, in welche Richtung die Entwicklungen ›deuten‹ mögen, entfalten die gegenwärtigen televisuellen Mechanismen, gerade durch ihre Heterogenität, Flüchtigkeit und Uneindeutigkeit, eine kulturtechnologische Produktivität: Sie stützen bestimmte Praktiken, sind Teil einer gouvernementalen Rationalität und verleihen so dem neoliberalen Selbstmanagement der Individuen Plausibilität.

Das Ziel der Argumentation bestand nicht darin, die Heterogenität zum entscheidenden Merkmal von Fernsehen zu machen, sondern darin, die Effekte (oder Funktionen) von Fernsehen statt auf eine distinkte Konstellation, auf ein

veränderliches Geflecht von Praktiken, Apparaten, Diskursen zurückzuführen. Entsprechend ist ›das neue Fernsehen‹ nicht als *ein* neues Fernsehen zu verstehen, das – etwa aufgrund der Digitalisierung – eindeutige Merkmale aufweist, die das vorherige (analoge) Fernsehen nicht hatte. Bezeichnenderweise ist das gegenwärtige Fernsehen weiterhin Teil von kulturtechnologischen Strategien, die das »Führen der Führungen« weniger über Mechanismen der Individualisierung als durch Formen kollektiver Synchronisation und Integration anstreben.

Seit einigen Jahren tritt allerdings eine neue Regierungsrationalität in den Vordergrund, die die televisuellen Apparate, Praktiken und Diskurse anders klassifiziert und in neuer Form miteinander in Beziehung setzt. Der Zugriffsmodus, die Logik der medialen Optimierung, die Individualisierung und die Ökonomisierung ergeben sich nicht ›automatisch‹ aus den gegenwärtigen Veränderungsprozessen, sondern sind Werkzeuge und Wirkungen eines dispositiven Gefüges, das nicht deckungsgleich mit einem ›natürlichen‹ Gegenstand Fernsehen ist und entsprechend auch nicht mit *dem* Fernsehen, das eine andere, ergänzende oder konkurrierende Regierungsrationalität stützt. Nur von seinen Effekten her erhält ›das neue Fernsehen‹ eine analytische Kontur.

Eine solche Perspektive unterläuft einige gängige (medienwissenschaftliche) Unterscheidungen und Klassifikationen. Beispielsweise verliert sowohl die Gegenüberstellung von Massen- und Individualmedien als auch die Problematik der Interaktivität an Bedeutung. Sicher kann man bestimmte Koppelungsformen von Praktiken an Apparate und Programme als ›interaktiv‹ bezeichnen; damit wird aber ein Handlungsmodell aufgerufen, das kaum Aufschluss über die Effekte von Fernsehen verspricht, weil es immer bestimmte (menschliche) Kapazitäten voraussetzt (und meist zusätzlich mit einer positiven Wertung versieht), die möglicherweise erst ein Resultat medialer Mechanismen sind. Die Problematisierung der Interaktivität, zumal die zahllosen Definitionsversuche unterschiedlicher Levels und Modi, müssen wohl eher als Teilelemente der Strategien verstanden werden, die das Verhältnis der Subjekte zu den Apparaten und Programmen einer fortlaufenden Optimierung und Individualisierung unterstellen. Die Definition eines Mediums anhand von Form und Ausmaß ›seiner‹ Interaktivität gibt keinen Aufschluss über seine Machteffekte oder gesellschaftlichen Funktionen. Das gleiche gilt für die Unterscheidung zwischen Individual- und Massenmedien, die darauf zielt, Medien alleine über technisch verfestigte Kommunikationsstrukturen zu bestimmen. Die Beschäftigung mit Aspekten des digitalen Fernsehens (etwa den Programmführern) zeigt recht deutlich, dass gerade individualisierte Angebots- oder Nutzungsformen einerseits durch ›massenmediale‹ Kategorien (wie Stars und

Genres) erst plausibel werden und andererseits ›massenhafte‹ Effekte – im Sinne des »Führens der Führungen« und der Etablierung von Selbsttechnologien – haben. Deshalb verfehlen auch alle essentialisierenden Bestimmungen des Digitalen als einer individualisierenden Technologie die Stoßrichtung gegenwärtiger Entwicklungen: »Sie [die Digitaltechnik; M.S.] ist Produkt der trennenden Logik des Abgegrenztseins und baut – aller Rede von Pluralisierung und Optionsoptimierung, der Vervielfältigung der Möglichkeiten zum Trotz – auf der unvermittelten Einheit des einsamen, unabhängigen Individuums auf.« (Ostner 1993, 65f.) Weder, so wird man hier einwenden müssen, hat die Digitaltechnik so eindeutig ›eine Logik‹ (also auch keine »trennende«), noch ist das Individuum, das zur Funktion des gegenwärtigen Fernsehens entscheidend beiträgt, einsam oder unabhängig. Auch das ›neue‹ Fernsehen verbindet – nur in anderer Form und mit anderer Gewichtung als die traditionellen ›Massenmedien‹ – Prozesse der »Inklusion und Individuierung« (Wehner 1997b, 56). Wenn alle Medien die ›massenhafte‹ Konstruktion von ›Nutzern‹ (bzw. die Anleitung von Praktiken und Subjekten) als Möglichkeitsvoraussetzung haben, so zeigt sich gegenwärtig vor allem, dass auch diese Konstruktion in Teilen den Subjekten selbst überantwortet werden kann. Dies impliziert in jedem Fall intensiviertere Kopplungen zwischen Praktiken, Apparaten und Programmen und ganz sicher keine größeren Freiheiten ›von‹ den Maßgaben des Fernsehens. Die Einführung (und zunehmende Dominanz) von Computern und Netzwerken muss vor diesem Hintergrund keineswegs ›automatisch‹ einen Einschnitt bedeuten. Ein zu enger und zu präziser Medienbegriff steht demnach der Analyse von Machtformen in der Medienkultur eher im Wege als dass er sie befördern könnte.

- 01▶** Wolfgang Hagen hat eine solche Perspektive für die Medienentwicklung generell vorgeschlagen: »Gesetzt, die elektrisch-elektronischen Medien, also Telegrafie, Telefonie, Radio, Fernsehen und Computer, stellen eine umfängliche Experimentalanordnung zur Exploration der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit dar; eine Experimentalanordnung aber, die im Feld ist, ohne dass leitende Theoriefragen und eine entsprechende Wissenschaftsorganisation sie kontrollieren.« (Hagen 2002, 273).
- 02▶** Der eigenartige Duktus solcher Argumentationen resultiert daraus, dass sie einerseits bestimmte Utopien (Gesellschaftsformen, ideale Kommunikationsverhältnisse etc.) für die Technikentwicklung in Anspruch nehmen, dass sie aber andererseits – entgegen dem ambivalenten und ›ortlosen‹ Charakter der Utopie – die Realisierung der Utopie durch Hinweis auf technische ›Potenziale‹ garantiert sehen.
- 03▶** Diese These wird vor allem in Friedrich Kittlers historischen Arbeiten belegt (1986; 1995a); Kittler weist allerdings zugleich darauf hin, dass auch die Hoffnung auf eine einheitliche formale Sprache enttäuscht wurde, »weil fortan neben dem babylonischen Turm der Alltagssprachen ein ebenso babylonischer Turm aus lauter inkompatiblen Computersystemen entstanden ist.« (Kittler 1993c, 16).
- 04▶** Ein andere Position hat Christoph Tholen formuliert, der gerade aus den Eigenschaften des Digitalen dessen Nicht-Identität ableitet: »Medientheoretisch zugespitzt heißt dies: der Rechner ist nicht, sondern ek-sistiert in seinen medialen Gestaltungen und Oberflächen, die er zu simulieren gestattet, d.h. er läßt sie als Bedienungs›oberflächen‹ erscheinen. Sein Wesen ist insofern ein nicht-technisches, da der Rechner sich in seinen instrumentierbaren Gestaltungen bereits von sich – als bloßem Rechner – unterscheidet, keine einfache Identität besitzt.« (Tholen 2001).
- 05▶** So beispielsweise Kittler (1998) unter Verweis auf die Monopolbildung von Microsoft oder die politische Fixiertheit auf ›Gesellschaft‹. Insbesondere Politik und Rechtsprechung, gelegentlich aber auch die Kompetenzen der Nutzer werden immer wieder als Beschränkungen digitaler Potenziale angeführt; z.B.: »Public policy issues, perhaps more restrictive than the technical problems, limit what is allowed.« (Ciciora 1995, 293) »Probleme mit dem Urheberrecht stellen eine sozioökonomische Schranke dar, die die volle Nutzung des Potentials von Hypertext verhindert.« (Nielsen 1995, 28) Demgegenüber kann die Perspektive umgekehrt werden, indem (wie Plumpe [1990] es für die Fotografie getan hat)

gezeigt wird, wie das Urheberrecht definiert, was Digitalisierung heißt: Beispielsweise wird diskutiert, ob die Digitalisierung eines Werkes (etwa eines Films) eine eigenständige ›Werk- oder Nutzungsart‹ darstellt oder ob sie nur ein technisches Mittel zur Erstellung von Vervielfältigungen ist (Michel 2000).

- 06▶** Ein Beispiel dafür findet sich bei Siegfried Zielinski: »Die schematischen Elemente Kommunikator – Aussage – Medium – Rezipient sind gewonnen aus der synchronen Betrachtung von Kommunikationsprozessen. Den Konstrukteuren der Modelle, deren tragende Säulen sie bilden, ging und geht es vor allem darum, den auf einem erreichten Stand der Entwicklung von Kommunikationsverhältnissen gegebenen Funktions- oder Wirkungszusammenhang eines kommunikativen Prozesses, zum Beispiel des Hörfunks oder des Fernsehens, zu beschreiben und mit ihrer Hilfe zu erklären. Ihr Zugriff fixiert den geschichtlichen Prozess auf einem bestimmten Niveau; die Modelle erhalten dadurch einen eigenartig statischen Charakter.« (Zielinski 1986, 28f.).
- 07▶** Die europäische Industrie gründete 1985 in Reaktion auf die japanischen Erfolge bei der Entwicklung eines hochauflösenden Fernsehens die Eureka 95 Initiative zur Entwicklung von HDTV. Als Standard wurde HD MAC (Multiplexed Analogue Components) entwickelt, der digital aufbereitete Daten analog übertrug. 1995 sollte als eine Übergangsstufe der Standard D2 MAC eingeführt werden, der während der Olympischen Spiele in Barcelona 1992 präsentiert wurde; schließlich wurde dann aber – in Verabschiedung der HDTV Pläne – 1994 PALplus eingeführt.
- 08▶** In der Techniksoziologie wird dieses typische Netzwerkproblem unter anderem mit dem Begriff der ›kritischen Masse‹ oder als ›Netzwerkeffekt‹ beschrieben: Solange sich wenige beteiligen, bleibt das Netzwerk gleichermaßen unrentabel wie uninteressant; erst wenn eine bestimmte Zahl an Teilnehmern sowohl auf Seite der Anbieter wie auf Seite der Nutzenden vorhanden ist, gewinnt das Netzwerk derart rasant an Attraktivität, dass die Beteiligung dann schnell zu einer Art (ökonomischer aber auch kultureller) Notwendigkeit werden kann (Clement 2000, 47).
- 09▶** Seit 1997 arbeitet unter der Leitung von Bund und Ländern eine *Initiative Digitaler Rundfunk*, an der Geräteindustrie und Fernsehanstalten beteiligt sind. Diese Initiative hat 1998 ein *Startszenario 2000* entwickelt, das die Abschaltung des analogen Fernsehens für 2010 empfiehlt.
- 10▶** Das *European DVB Project* geht aus der *European Launching Group* hervor, in der seit Beginn der 1990er Jahre Gerätehersteller, Netzwerk- und Satellitenbetreiber, Programmveranstalter sowie Regierungs- und Verwaltungsstellen kooperieren.
- 11▶** Die Quellcodierung basiert auf dem MPEG-2 Standard; zusätzlich werden die Codierung von Zusatzinformationen und die Kanalkodierung (›Multiplexing‹) festgelegt (Dambacher 1994).
- 12▶** Spanien und Schweden setzen beispielsweise für die terrestrische Ausstrahlung ein anderes Modulationsverfahren ein: »Durch die Verwendung unterschiedlicher

Modulationsverfahren besteht trotz der Anwendung eines einheitlichen europäischen Standards somit die Gefahr einer Fragmentierung im Bereich der Systemtechnik und der Endgeräte.« (Stumpf/Tewes 1998, 3).

- 13► Eine umfassende Darstellung der Geschichte von DF1 hat Annette Friedmann (o.J.[2000]) vorgelegt; die hier angeführten Daten sind in weiten Teilen diesem Band entnommen.
- 14► Hier nur einige Eckpunkte:1994 wurde von Kirch, Bertelsmann und Telekom eine Decoder-Betriebsgesellschaft MSG gegründet, die von Brüssel aus kartellrechtlichen Gründen untersagt wurde; daraufhin gründen Bertelsmann, Telekom, ARD, ZDF eine Multimedia-Betriebsgesellschaft, während Kirch allein die d-box als Decoder durchsetzen möchte; Anfang 1997 will die Telekom allerdings unabhängig von den anderen Decoder anbieten, die ARD setzt von da an auf den offenen Standard Open TV; schon Ende 1997 einigen sich Kirch, Telekom und Bertelsmann auf die d-box als Decoder und schalten ganzseitige Anzeigen: »Wir haben uns geeinigt. Ein Decoder für Deutschland. [...] Das bedeutet, daß Sie ohne Risiko auf die neue Technik umsteigen können. [...] Mit der d-box treffen sie schon heute die richtige Entscheidung für die digitale Zukunft« (z.B. FAZ 1.11.1997). Auch ARD und ZDF beteiligen sich kurzfristig an dieser »Kabel-Plattform«; mit dem Verbot aus Brüssel steigt die ARD wieder aus (nach FAZ 30.3.1998). Ein Vergleich der Situation für eine Reihe europäischer Länder findet sich bei Kleinsteuber (1998) sowie bei Grimme (2002); eine Übersicht über die Entwicklung in Deutschland bei Paukens und Schümchen (2000, 81–110). Die Fülle an Pilotprojekten, extrem kurzlebigen Sendeangeboten und scheinbaren Kuriositäten, die aus der Perspektive des hier gewählten Ansatzes durchaus von Interesse wäre, würde eine eigene Untersuchung lohnen; es existiert bislang keinerlei systematische Zusammenstellung.
- 15► »Als digitale Plattform wird ein Dienstleister bezeichnet, der einerseits technische Dienstleistungen wie Multiplexing und Ver- und Entschlüsselung, und andererseits Kundenverwaltung und Vermarktung der Programme in verschiedenen Paketen übernimmt.« (Enßlin 2000, 31).
- 16► Im Editorial der Programmzeitschrift vom Februar 2002 heißt es: »[...]mit der Übertragung der Olympischen Winterspiele 2002 setzt Premiere World neue Maßstäbe: Erstmals sind alle Wettbewerbe live zu sehen, über 800 Stunden Programm.« Entsprechend im Juni 2002: »Premiere sorgt mit weltmeisterlichem Aufwand dafür, dass Sie die schönsten Fußball-Wochen des Jahres genau so sehen können, wie sie möchten: Entweder live oder wann immer sie wollen.«
- 17► Eine Internetseite zum Digitalen Fernsehen bietet ebenfalls eine differenzierte Einführung in alternative Software für die d-box: »Zunächst einmal muß man sich aber im klaren darüber sein, was man eigentlich will. Durch einen Softwaretausch schafft man es nicht, verschlüsselte Kanäle ohne gültige Karte zu sehen, die Box kann dann immer noch keinen Kaffee kochen und Hans Meiser wird auch nicht besser. Was man aber erreichen kann ist, daß die Box schneller wird [...] Man kann Kanäle löschen und die ganze Programmtabelle am Rechner bearbeiten und Kanäle empfangen, die man vorher nicht empfangen konnte

obwohl sie nicht verschlüsselt sind.« Vorgestellt werden dann unterschiedliche Lösungen, die mit steigender *performance* auch höhere Ansprüche an die Bedienungskompetenz stellen (<http://www.digital-fernsehen.com/Software/upload.shtml>; 19.12.1998).

- 18► Präziser müsste von einem »Zugangsberechtigungssystem« gesprochen werden, das nicht nur die Entschlüsselung der Programme bei Abonnenten leistet, sondern darüber hinaus ein sogenanntes Subscriber Management System, also »Informationen über die Zusammensetzung und das Sehverhalten der Abonnenten«, umfasst (Friedmann o.J. [2000], 26) – dies ist auch ein zentraler Grund für die Begehrlichkeiten, die sich auf das Verschlüsselungssystem richten.
- 19► Die Computerzeitschrift *c't* bezeichnet dies treffend als »Matroschka-Prinzip«, weil in den Common-Interface Steckplatz der Set-Top-Box ein Common-Access-Modul eingeschoben wird, in das dann die Smartcard des jeweiligen Herstellers zu schieben ist (Sonderheft *Kino daheim*, Herbst 2002, S. 138).
- 20► Am 19. September einigten sich Fernsehveranstalter und Landesmedienanstalten in Deutschland auf die Anwendung des Standards MHP, der auch von allen Mitgliedern des DVB-Projekts getragen wird.
- 21► Nach Auskunft von Ralf Adelmann wurde in der *Rheinischen Post* kurzfristig ein eigene Rubrik eingerichtet, in der die Bürger unter dem Titel »ish hab die Schnauze voll« ihrem Ärger mit der Umstellung Luft machen können.
- 22► Im Frühjahr 2002, als Kirch Insolvenz anmelden musste, wurde in fast allen Kommentaren die mangelnde Sensibilität Kirchs für die »Wünsche« des Publikums beklagt. »Eben daran ist der Unternehmer letztlich gescheitert – er hat sein Publikum missverstanden. Es geizt mit Lebenszeit und Geld, egal, wie exklusiv die Fernsehbilder sein mögen.« (Die Zeit 11.4.2002) Komplementär dazu aus Anlass des neuen Erfolgs von Premiere: »Der Fernsehmann Kofler weiß, was die Fernsehzuschauer wollen und für was sie Abo-Gebühren zahlen.« (Infosat, März 2003, 13).
- 23► Mein Interesse zielt hier auf eine methodologische und medientheoretische, nicht auf eine medienpolitische Diskussion des Rundfunkbegriffs; entsprechend kann es nicht darum gehen, eine Position in der Frage zu beziehen, ob digitales Fernsehen unter die Kategorie des Rundfunks und ein entsprechendes Regulierungsregime gefasst werden *soll*. Aus meiner Argumentation folgt aber auch, dass keineswegs die technisch-mediale Entwicklung dazu führt, dass der Begriff nicht mehr verwendet werden *kann*. Simon Frith weist – am Beispiel des britischen Rundfunksystems – darauf hin, dass die dichte Überschneidung von politischen, moralischen, pädagogischen, ökonomischen u.a. Praktiken im Fernsehen sicher auf die Situation der Gründungsphase zurückzuführen sei, daraus aber kein Grund (und kein Sachzwang) abgeleitet werden kann, das Fernsehen jetzt davon zu »befreien« (2000, 35f.).
- 24► Zielinski führt dies am Beispiel von Fernsehen und Videorekorder aus und diskutiert die daraus resultierenden methodologischen Konsequenzen (1986, 21f. s.u.); Elsaesser zeigt

dies ganz ähnlich für den Film (1996, 16); die historischen Wechselbeziehungen zwischen Fernsehen als Kriegstechnologie und Kommunikationsmedium untersuchen Müller und Spangenberg (1991); Flichy zeigt, wie die Elektronik als »Basistechnologie von Fernsehen, Datenverarbeitung und Telekommunikation« mit ihren grundlegenden Bauelementen (etwa: Vakuumröhre, Transistoren, Trioden, integrierte Schaltkreise), die auf unterschiedliche Weise in Medientechnologien integriert werden, über die Grenzen eines Mediums hinaus ein Interdependenzverhältnis errichtet (1994, 239).

- 25►** Sowohl zeitlich als auch ästhetisch näherte sich die Konserve in der Folge der Live-Sendung an; v.a. mit dem zunehmenden Einsatz von Retardierungen und Wiederholungen resultierte daraus eine »kontrollierte Unmittelbarkeit« als neuer Repräsentationstypus (Zielinski 1992, 95).
- 26►** Neue Strategien zur Stützung von Werbewirkung waren u.a.: das Publikum genauer kennen und ansprechen (*targeting*); Verkürzung der Länge der Spots; Integration der Werbung in die Sendung oder genauere Abstimmung mit dem Programmkontext; neue Ästhetik: schnelle Schnitte (*pregazed spots*), Kinoästhetik (nach: Bellamy/Walker 1996, 57–61).
- 27►** W.F. Ogburn, auf den die These vom *cultural lag* zurückgeht, versteht die »Anpassung der Institutionen und Verhaltensweisen an technische Erfindungen« als das zentrale Problem gesellschaftlichen Wandels (Rammert 1993, 24); der Technik wird dabei eine Vielzahl nicht-intendierter Folgen zugeschrieben. Während letzteres sicher zuzugestehen ist, kann dennoch von einer Anpassung von Kultur und Gesellschaft sicher nicht die Rede sein.
- 28►** Hintergrund der Ausführungen McHouls ist ein differenztheoretischer Kulturbegriff: Kultur ist die Praxis des Unterscheidens und Vergleichens. Hybridität wird hier deutlich anders akzentuiert als in der neueren medientheoretischen Diskussion, die Hybridität an den Schnittstellen distinkter Medien lokalisiert: »Wichtig für die Kategorie des Hybriden im Anschluß an McLuhan bleibt die Überlegung, daß es Bruchstellen innerhalb von Medienevolutionen gibt, an denen sich die Entwicklungen besonders prägnant beobachten lassen, und daß sich an solchen Bruchstellen Hybride entwickeln, Mischungen bilden, die ihre Einzelbestandteile noch sichtbar werden lassen. Eine solche Übergangsphase kann man derzeit bei den analogen und digitalen Medien beobachten.« (Schneider 1997, 32).
- 29►** Latour spielt dies am simplen Beispiel eines Hotelschlüssels durch, der mit bestimmten Anweisungen aber auch mit einem schweren Anhänger gekoppelt wird, um ihn u.a. gegen die Vergesslichkeit der Hotelgäste zu »schützen«; in einer Grafik, die eine zunehmende Stabilisierung durch Verkettungsprozesse erläutert, deutet Latour an, dass gerade der schwere Anhänger dazu führt, das nun möglicherweise ein Hund den Schlüssel attraktiv finden und so die Stabilisierung unterlaufen könnte ... (Latour 1991, 107).
- 30►** Jostein Gripsrud (1998) hat zentrale Metaphern der Fernsehwissenschaft in ihrer Produktivität für veränderte Konstellationen des Mediums untersucht.
- 31►** »Schien es sich bei Presse und Theater aus der Sicht der Universität zunächst um Spezialgebiete zu handeln, so war mit dem Fernsehen ein Bereich in den Blick gekommen,

der umfassender war und die Gesellschaft grundsätzlicher berührte. Mit der Durchsetzung des Fernsehens etablierte sich der Begriff der ›Medien‹, im Plural verwendet.« (Hickethier 2000, 40).

- 32► Eine Ausnahme bilden insbesondere medienästhetische Ansätze, die sich mit dem Konzept der Intermedialität auseinandersetzen. So beziehen sich Bolter/Grusin (2000) in ihrer Studie *Remediation* explizit auf den Dekonstruktivismus.
- 33► So etwa bei Siegfried J. Schmidt, der am »Kompaktbegriff Medium« folgende Aspekte unterscheidet: Kommunikationsinstrumente, Medientechnologie, sozialsystemische Institutionalisierung und Medienangebote (Schmidt 2000, 94). Damit können ›den Medien‹ spezifische Leistungen für ›die Gesellschaft‹ zugesprochen werden; Medien filtern demnach etwa die Selbstbeobachtung einer Gesellschaft, errichten Kommunikationsstrukturen und stellen Module der Wirklichkeitskonstruktion zur Verfügung (ebd., 43f.).
- 34► Dies führt zusätzlich zu einer internen Hierarchisierung von rezeptionsanalytischen Methoden, die am (panoptischen-) Ideal einer unbeobachteten Beobachtung gemessen werden. Dies legt zumindest die Rezension einer Studie zur Diskussion von Fernsehsendungen im Internet nahe, die im *European Journal of Cultural Studies* (Nr. 3, 2001) erschienen ist; zuerst werden die Mängel von Rezeptionsforschung benannt: »One great disadvantage of studies that have been done so far is that audience behaviour is hardly ever studied in its *actual* context.« (Herv. M.S.) Im Anschluss daran wird die Studie gelobt, weil ihre Autorin, indem sie eine Newsgroup zu Fernsehen analysiert, die Möglichkeit genutzt hat, »to observe the community without having to construct the setting of the research and in this way could get a hold of interpersonal communication about a television programme in its ›naturally‹ occurring context.« – Es wundert nur, dass ›naturally‹ in Anführungszeichen gesetzt wurde.
- 35► Die Verwendung des Wortes hätte eine eigene Studie verdient; hier nur beispielhafte Textbelege: »the institutional interest in *actual* audiences« (Hagen 1999, 145); »But giving voice to the audience via self-reports, in-depths interviews and/or observations in natural settings are, nevertheless, the closest we can come to *actual* audiences.« (Höjjer 1999, 181) »It is in the *actual confrontation* between viewer and programme that pleasure is primarily generated.« (Ang 1985, 10) Den Ausgangspunkt hat diese Haltung sicher schon in der Umformulierung des Kulturbegriffs durch Hoggart und Williams; so findet sich unter dem Stichwort *Culture* im *Cultural Glossary* von Brooker (1998): »As expressed in Raymond Williams's *The Long Revolution* (1961), the analysis of culture is the attempt to discover the complex organization of ›elements in a whole way of life‹, to reveal the ›common elements‹ in ›a particular community of experience‹, ›the *actual* life that the whole organisation is there to express.« (Alle Herv. M.S.). Wenn auch nicht mit diesem Begriff, so zeigt sich die Idee doch nochmals zugespitzter, wenn in der deutschen mediensoziologischen Rezeption der Cultural Studies immer wieder insistiert wird, dass nur in der Rezeption tatsächlich rele-

vante Bedeutung entsteht: »Deshalb sind die entscheidenden Fragen, wie die Produkte der Massenkultur angeeignet werden [...] und die Populärkultur ist das, was die Zuschauer mit den Produkten der Kulturindustrie *tatsächlich* machen.« (Göttlich/Winter 2000, 8) »Texte haben demnach keine Bedeutung ›an sich‹, sondern nur ›für‹ sozial positionierte Subjekte und Gruppen.« (Jurga 1997, 128)

- 36►** Deutlich zeigt sich dies an dem Zitat aus einem frühen Einführungsbuch von Fiske und Hartley, das die volle Komplexität von Text einerseits und Rezeption andererseits durchmisst, um dann die Medienrezeption auf den entscheidenden Punkt des ›Aushandelns‹ zurückzuführen: »The latent meaning of programmes is usually encoded in the dominant code. Hence a preferred meaning emerges at the connotative level. But the ›bits‹ of information emanating from the screen will, no matter how they are encoded, be given a syntagmatic structure by the viewer, who also uses one of the three codes [dominant, negotiated, oppositional; M.S.] to decode the message. Since the code used is derived from the viewer's general social experience as well as from his response to the particular message, we find that the second order meanings of the television message engage at the moment of decoding with the various meaning systems of the audience members. It is at this moment that the *final meaning* of any television message is negotiated.« (Fiske/Hartley 1992[1978], 105; Herv. M.S.).
- 37►** Auch in einer späteren Zusammenfassung dieser Perspektive durch Storey lässt sich erkennen, wie die neue Stoßrichtung – den Moment des ›Aushandelns‹ selbst zu kontextualisieren – letztlich doch wieder in das etablierte Modell zurück fällt: »The text-reader encounter does not occur in a moment isolated from other discourses, but always in a field of many discourses, some in harmony with the text, some which are in contradiction with it. One reads, for example, as a student, a Catholic, a socialist and a member of a youth subculture. [...] the discourses of the text coming into conflict with the discourses of the reader.« (Storey 1996, 16).
- 38►** Rainer Winter interpretiert etwa das Encoding/Decoding-Modell so, »dass Hall einen *Mittelweg* sucht zwischen der Vorstellung einer kausalen Beeinflussung, durch die ideologischen Botschaften medialer Texte, wie es für von Althusser bestimmte Positionen [...] charakteristisch ist, und liberalen Konzeptionen der Macht sowie der Aktivität der Zuschauer, wie sie sich im ›uses-and-gratifications-approach‹ finden.« (Winter 1997, 51).
- 39►** Culler ergänzt seine Ausführungen durch eine symptomatische Lektüre von Rezeptionsmodellen der Literaturwissenschaft und zeigt dabei, dass jede Betonung der Rezeption sowie jede Affirmation der Leseraktivität letztlich zum Text zurück führt (1999, 78f.).
- 40►** Ganz ähnlich wurde auch schon in der deutschen Literatursoziologie der 1970er Jahre formuliert: »Literarische Texte können im historischen Zusammenhang verstanden werden, wenn sie (intertextuell) als Synthesen verschiedener Lektüren und als Transformationen nichtliterarischer signifikanter Praktiken einer Gesellschaft aufgefaßt werden. [...] Insofern jede signifikante Praxis auf eine andere verweist oder reagiert, ist sie ›lecture‹ und ›écriture‹

ture« zugleich, und die Frage, ›was früher da war«, die Produktion oder die Rezeption, kann nur ideologischen Wert haben. Der Umstand, daß ein grundsätzlicher, gesellschaftlicher institutionalisierter Unterschied die Schreibenden von den Lesenden trennt, sollte nicht über die Einheit des semiotischen Prozesses hinwegtäuschen, in den ›écriture« und ›lecture« einander bedingen.» (Zima 1977, 278 u. 279).

- 41► In der deutschen Übersetzung von *Überwachen und Strafen* wurde das französische *dispositif* im Gegensatz zur späteren Übersetzung von *Sexualität und Wahrheit* noch mit ›Anlage‹, ›Einrichtung‹ etc., nicht aber mit ›Dispositiv‹ übersetzt. In der englischen Übersetzung bleibt auch in *Sexualität und Wahrheit* noch die Vielfalt der Begriffe, mit denen *dispositif* übersetzt wird, bestehen.
- 42► Foucault verweist auch auf »zwei Register«, auf denen das »große Buch vom Menschen als Maschine« geschrieben wird: das »anatomisch-metaphysische« von Philosophie und Medizin sowie das »technisch-politische [...] aus empirischen und rationalen Prozeduren zur Kontrolle oder Korrektur der Körpertätigkeiten« (Foucault 1977, 174).
- 43► Mit Deleuze ist zugleich darauf hinzuweisen, dass diese Unterscheidung nicht deckungsgleich mit der traditionellen sozialwissenschaftlichen von Mikro- und Makroebene ist: »Der Unterschied zwischen ›Mikro‹ und ›Makro‹ war natürlich kein Größenunterschied in dem Sinne, dass die Dispositive der Macht kleine Gruppen betroffen hätten (die Familie hat nicht weniger Ausdehnung als jede andere Formation.) Ebenso wenig handelt es sich um einen äußeren Dualismus, denn es gibt Mikro-Dispositive, die dem Staatsapparat immanent sind, und da Segmente des Staatsapparats auch in die Mikro-Dispositive eindringen, gibt es eine vollständige Immanenz der beiden Dimensionen.« (Deleuze 1996, 17f.).
- 44► McLuhan selbst erläutert dies folgendermaßen: »That is merely to say that the personal and social consequences of any medium – that is of any extension of ourselves – result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology.« (1987, 7) In der Medienwissenschaft kann hier sicher McLuhan als ein Ausgangspunkt solcher Fragestellungen (wenn nicht als Begründer der Medienwissenschaft schlechthin; vgl. Spangenberg 2001, 187f.) genannt werden; in der Technikphilosophie werden aber ähnliche Modelle – wenn auch mit ganz anderen Akzentsetzungen und Schlussfolgerungen – schon früher diskutiert; eine Übersicht dazu findet sich bei Rohbeck (2000) sowie in den Beiträgen in Fischer (1996).
- 45► Die Erforschung historischer Sichtbarkeits-Regime findet in einer Verzahnung von Medien-, Kunst- und Geschichtswissenschaften statt, die selbst noch zu untersuchen wäre. Hier sollen wenige Andeutungen zu den zentralen Topoi genügen. Mit dem wissenschaftlichen Einsatz von Sehapparaten geht spätestens seit Galilei auch ein Kampf konkurrierender Autoritäten einher: »Zunächst leiteten Fernrohr und Mikroskop eine wissenschaftliche Nobilitierung von visueller Wahrnehmung und Beobachtung ein, deren unmittelbare Rückwirkung erst einmal die Veränderung der Vorstellung des Unsichtbaren

war. [...] Der Widerstand der Kirche gegen Galileis Methode entsprang gerade der Angst um den Verlust der Herrschaft im Reich des Unsichtbaren, das man nun nicht mehr uneingeschränkt und vor allem unkontrolliert visualisieren konnte.« (Krovoza 1995, 46) Spätestens im 19. Jahrhundert dringen apparative Sichtbarkeiten auch in den Alltag ein. Hier ist es vor allem das Panorama, das den militärischen Rundumblick vom Hügel in ein populäres Unterhaltungsmedium einschreibt (Brock 1995, 67). »Beim Panorama kommt es – zunächst – nicht darauf an, was gezeigt, das heißt was jeweils dargestellt wird, nicht auf den Bildinhalt, sondern auf die besondere und einzigartige Weise, wie dieser Inhalt vermittelt, wie gezeigt und dargestellt wird.« (Oettermann 1995, 74) Durch diese Prägnanz einer spezifischen Anordnung von Sichtbarkeit wird es auf der einen Seite »zum Muster, nach dem sich von nun an Seherfahrten organisieren.« (ebd., 79) Auf der anderen Seite verkörpert die Blickstruktur auch ein Machtverhältnis: »Der panoramatische Blick ist in erster Linie Zugriff. Zugriff, der das in den Blick Genommene objektiv betrachtet, es nur deshalb unbeschädigt läßt, um es ganz vereinnahmen zu können.« (ebd., 80; eine Verortung des Panoramas in der Mediengeschichte findet sich bei Großklaus [1995, 113–142]; eine Detailanalyse seiner Funktion in der Populärkultur um 1900 bei Schwartz [1995]). Neben dem Panorama bilden die technischen Realisierungsformen der Zentralperspektive von der Camera Obscura hin zum Kino einen zweiten Schwerpunkt der Geschichte der visuellen Anordnungen; auch hier wird das Verhältnis von Subjekten zum dargestellten Raum als Machtverhältnis lesbar (Panofsky 1974): »Der Kampf um die Perspektive, um den inhärenten Standpunkt des Bildes, ist nicht nur metaphorisch zu verstehen, sondern dreht sich in den Scharnieren der technischen, optischen und mechanischen Voraussetzungen von Film und auch von Photographie.« (Koch 1995, 226).

- 46►** Für viele andere s. (Wunderlich 1999). Eine Ausstellung am Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe unter dem Titel *ctrl[space]* bezieht sich explizit auf Foucaults Beschreibung (<http://hosting.zkm.de/ctrlspace/d/intro>; Zugriff 6.11.2001); auch zahlreiche Beiträge einer Ausgabe der Internetzeitschrift zum Thema Überwachung benutzen den Dispositivbegriff und die Panoptikusanalogie (<http://www.nachdemfilm.de/no3>; Zugriff 6.11.2001).
- 47►** Es scheint mir die *dominante* Funktion des Panoptikummodells für die Medienwissenschaft zu sein, die starre Apparatur und ebenso starre Blickanordnung in den Mittelpunkt zu stellen; es existieren allerdings andere Applikationsvorschläge: Cray betont etwa auch die diskursiven Mechanismen (s.u.); Geoffrey Batchen wendet sich in seiner fotografiehistorischen Studie explizit gegen eine Reduktion des Panoptikums auf eine architektonische Anordnung und betont dagegen (in einem Rückgriff auf Foucaults *Die Ordnung der Dinge*) die Verdoppelung des Menschen in Subjekt und Objekt als einen dispositiven Effekt von Fotografie (Batchen 1997, 187–191). Eine Kritik an ähnlich gelagerten Panoptikummodellen im Bereich von Architektur und Städtebau findet sich bei Bernward Joerges. »Der Gehalt einer räumlich-technischen Situation (ihr Wirkungspotential) erschöpft sich fast nie in ei-

ner kausal beschreibbaren Beziehung, in der das Wirkungspotential eines Dings deckungsgleich geworden ist mit einem physischen Effekt.« (Joerges 1999b, 2), 4).

- 48►** »In der englischsprachigen Foucault-Rezeption ist der Begriff wegen der Übersetzung mit *apparatus* – die ihn einem anderen von Foucault benutzten Terminus gleichsetzt und dazu verführt, ihn von Althusser her zu verstehen –, offenbar kaum registriert worden.« (Laugstien 1995, 758) Nicole Gronemeyer insistiert auf einer trennscharfen Unterscheidung der Begriffe *Dispositiv* und *Apparatus* (1998, 12).
- 49►** »We are therefore dealing with a specific image of the camera: it is used metonymically to represent the whole of film technique – the part which stands for the whole. It's brought forward as the visible part standing for the whole of technique.« (Comolli 1985[1972], 45)
»[...] the reduction of the hidden part of technique to its visible part carries the risk of reasserting the domination of the visible.« (ebd. 46).
- 50►** Eine Reihe weiterer Autoren diskutiert im Umfeld der Zeitschriften *Tel Quel* und *Cinétique* ebenfalls die Einschreibung der Zentralperspektive; Robert Stam fasst diese Diskussionen zusammen:.
- 51►** Der erste Aufsatz diskutiert das Kinovergnügen im Hinblick auf eine transzendentalen Ermächtigung des Blicks, der zweite im Hinblick auf eine regressive Unterwerfung des Blicks. Gemeinsam ist beiden Positionen, dass damit die Fragilität des Subjekts – vorübergehend – ausgesetzt wird. Beiden Aufsätzen liegt ein psychoanalytisches Modell zugrunde und stützt sich dementsprechend auch auf die medientechnischen Analogien in der freudischen Theorie (Psyche als optischer Apparat oder als Wunderblock etc.).
- 52►** Allerdings bleibt die These von einer spezifischen Topologie des Kinos ambivalent. Schließlich führt Baudry – ähnlich wie Comolli – die Funktionsweise des Kinos auf ideologische Mechanismen zurück, die außerfilmisch existieren, aber in spezifischer Weise in die apparative Anordnung eingehen. Außerdem betrachtet er das Kino als materielle Realisierung einer Jahrtausende alten menschlichen Sehnsucht; die Bezugnahme auf Plato und eine ahistorische Lektüre der Psychoanalyse sind hier einschlägig. Dies heißt aber zugleich, dass nicht nur auf der Seite der Technik, sondern auch auf der Seite der Zuschauer strukturierte Voraussetzungen in die Konstellation mit eingehen. Die Subjekte wären dann kein ›aus dem Nichts‹ geschaffener Effekt des Kinos, sondern konstitutive Teilelemente, die eine Eigendynamik (zumindest in Form ihrer Sehnsüchte / ihres Begehrens) in das relationale Gefüge einbringen.
- 53►** Eine nochmals andere Parallelisierung von Panoptikum und Fernsehen findet sich bei Len Ang, die allerdings die Publikumskontrolle der Anstalten (durch Quotenmessung etc.) als panoptische Anordnung beschreibt: »In fact, the principals of panopticism are central to the technological operation of audience measurement: its core mechanism, and ultimate ambition, is control through visibility.« (Ang 1991, 86).

- 54▶** Peter M. Spangenberg formuliert dies aus systemtheoretischer Sicht, beschreibt damit aber Problemstellungen, auf die meines Erachtens auch der Dispositivbegriff eine Antwort zu geben versucht: »Publikum, Medienanbieter und Medienangebote, technische Infrastruktur, wirtschaftliche und staatliche Institutionen der Massenkommunikation stabilisierten sich wechselseitig als erwartbare Konstituenten im Kommunikationsprozess und waren somit gleichzeitig *Wirkungs- und Bedingungsfaktoren* der Reproduktion und des Wandels der Gesellschaft.« (Spangenberg 2001, 187). Ein expliziter Versuch, dispositiv- und systemtheoretische Ansätze wechselseitig zu ergänzen, findet sich bei Lenk (1996; 1997).
- 55▶** Hickethier entwickelt dieses Modell u.a. im Kontext des *Sonderforschungsbereichs Bildschirmmedien* und dessen fernsehhistorischen Untersuchungen; dort taucht der Begriff zwar in einer Vielzahl von Studien auf, zeigt aber lediglich in den Arbeiten von Monika Elsner, Thomas Müller und Peter Spangenberg methodologische Konsequenzen.
- 56▶** Zum Zapping formuliert Hickethier: »Damit schaltet er sich gleichzeitig in andere, durch parallel ausgestrahlte Programme errichtete Öffentlichkeiten des Mediums ein, und so kann die Aktivität des Channel-Hoppings als eine neue Form gesteigerter Teilhabe am televisuellen Kommunikationsprozeß verstanden werden.« (Hickethier 1995, 74f.) – wobei gesteigert Teilhabe hier eben weniger Befreiung vom, als vielmehr Involvierung ins Dispositiv heißen wird.
- 57▶** Hickethier erklärt dies damit, dass das Fernsehen spezifische Formen der Modernisierung voranbringt, insofern durch die institutionelle und apparative Anordnung ein Prozess der Ausdifferenzierung (Zielpublika), Internationalisierung (internationale Stars etc.), Technisierung und Industrialisierung auch über die verschiedenen Gattungen, Themen und Darstellungsformen hinweg vollzogen wird: Auf welchen Star und welche Show, welchen Sender oder welche Tageszeit man seine Fernsehrezeption auch subjektiv ausrichtet, man nimmt Teil an einer modernisierenden Wahrnehmungskonstellation.
- 58▶** Die ›Gewaltdebatte‹ mag hier das prägnanteste Beispiel sein: Sie versieht das diffuse Feld des Fernsehens mit distinkten Elementen (von ›motivierter Gewalt‹ bis zu ›Vorschulkindern‹), die zwar – in Formen des Programms oder in der sozialen Realität – Plausibilität erhalten, keineswegs durch diese aber selbstverständlich gegeben sind. Genauso wenig ist der Zusammenhang zwischen ökonomischen Aspekten (›Konzentration‹), programmlichen (›Vielfalt‹) oder politisch-pädagogischen (›Grundversorgung‹) eine einfache Tatsache (oder eine offenkundiges Problem) des Fernsehens; vielmehr muss dieser Zusammenhang als ein Bündel von Strategien betrachtet werden, die sich unter dem Label Fernsehen bündeln und die auf programmlicher Ebene genauso wie auf diskursiver oder ökonomischer Ebene Mechanismen mit Macht- und Subjekteffekten etablieren.
- 59▶** Eine solche Linie verfolgen Analysen, die beispielsweise literarische Bezüge auf Technologien beschreiben, dabei aber lediglich nach den Auswirkungen der Techniken für die literarische Imagination fragen, die Diskurse aber nicht als Aspekte der Medientechniken

begreifen (z.B. Segeberg 1987). Eine ähnliche Aufwertung der diskursiven Ebene bei gleichzeitiger Loslösung von medientechnischen Mechanismen findet sich auch in medienwissenschaftlichen Modellen, die Mediendiskurse beispielsweise nur als signifikante Selbstbeschreibungen der Gesellschaft diskutieren (so die meisten Beiträge in Schneider/Spangenberg 2002). Oliver Marchart kommt in Abgrenzung zu technikedeterministischen Modellen zu der – ebenfalls die Diskurse verabsolutierenden – »Erkenntnis, daß uns nicht die Hardware, ein Schaltplan oder Spionagewissen über den allerneuesten Prozessor oder Chipbaustein sagen wird, was das Netz/die Medien/die Technik ›ist‹, sondern die populären Geschichten und Mythen, die darüber erzählt werden. Sie definieren unser Verständnis der technisch-medialen Effekte, und nur diese sind für uns wahrnehmbar.« (Marchart 1997, 90).

- 60►** Der Status der Ausführungen von Foucault bleibt zwiespältig. Zum einen zielt er auf eine Analytik der Macht, die die historisch spezifischen Zielsetzungen, Mittel und Effekte unterschiedlicher Machttechnologien herausarbeitet. Folglich hat seine »Behandlung der Macht keinen Theorieanspruch« (Dreyfus/Rabinow 1994, 216). Zum anderen formuliert er aber auch für diese Analytik der Macht einen methodischen Rahmen, der sich letztlich gegen bestimmte machttheoretische Prämissen ausspricht: »Macht ist keine Ware, keine Position, kein Preis und keine Intrige; sie ist das Wirken der politischen Technologien im Gesellschaftskörper.« (ebd.).
- 61►** In diesem Zusammenhang ist es wichtig, die gängige Unterscheidung von Mechanismen unterschiedlicher Ebenen zu relativieren; im foucaultschen Modell sind weder Staat noch Wirtschaft umstandslos als machtvolle Makro-Ebenen zu verstehen: »›Mikro‹ und ›Makro‹ definieren in diesem Sinne keine voneinander getrennten Ebenen einer sozialen Ontologie oder universelle Essenzen, deren Verhältnis oder Wechselwirkung zu untersuchen ist, sondern werden in der Immanenz eines historischen Feldes erzeugt, das über eine Differenzierung nach lokalen oder globalen Praktiken operiert.« (Lemke 1997, 125).
- 62►** Bezeichnend für die (anhaltende) mediale Verschaltung von Bevölkerung und Individuum sind zahlreiche programmatische Aussagen zu interaktiven Medien, die überhaupt keine Differenz mehr zwischen den in Aussicht gestellten Möglichkeiten für die Individuen, die nun als ihre »eigenen Programm Direktoren« sich sämtliche Wünsche erfüllen, und dem gesellschaftlichen Versprechen einer umfassenden demokratischen Partizipation mehr machen.
- 63►** Auch hier werden mögliche repressive Wirkungsformen keineswegs in Abrede gestellt: »Es ist klar, daß man die Subjektivierungsmechanismen nicht studieren kann, ohne ihre Beziehungen zu den Ausbeutungs- und Herrschaftsmechanismen zu berücksichtigen. Gleichwohl stellen sie nicht bloß den Endpunkt anderer, grundlegenderer Mechanismen dar, sondern unterhalten komplexe und zirkuläre Beziehungen zu anderen Formen.« (Foucault 1994a, 247).

- 64▶** Obwohl Winkler sich für ›Praxen‹ als Plural von Praxis entscheidet, werde ich weiterhin die Variante ›Praktiken‹ beibehalten; damit ist keine prinzipielle semantische Differenz verbunden, auch wenn sicher eine Differenz in der Akzentuierung besteht.
- 65▶** An anderer Stelle spitzt Winkler diese Kritik auch wissenschaftspolitisch zu: »Diskursanalyse! Ein Fanfarenstoß, der alle Gegner in den Staub zwingt; Synonym der Gewißheit, daß materielle Praktiken und Texte ohnehin konvergieren, (weil der Diskursbegriff beide mühelos umfaßt), daß es zwischen beiden keine Spannung gibt, keine Spannung zu denken gilt (und sei es, weil ein Durchgriff auf die Realität ohnehin unmöglich ist, Grund genug für die Kulturati, sich gleich mit den Büchern zu bescheiden).« (Winkler 1999b, 145).
- 66▶** In seiner Studie *Docuverse* expliziert Winkler dieses Modell am Beispiel des Wechselverhältnisses von Sprachsystem und Sprechen; er benutzt dort anstelle der Metapher der Einschreibung auch die Formulierung von einem »Vergessen hinein in die Struktur« (Winkler 1997, 148).
- 67▶** Bei Winkler tauchen die meisten der hier beschriebenen Faktoren durchaus auf. Beispielsweise identifiziert er unter dem Begriff der ›Isolation‹ eine spezifische Effektivität der Digitalisierung, führt dies aber zugleich auf kontextuelle Faktoren zurück: »Und es scheinen tatsächlich die Praxen zu sein, die für die Isolation verantwortlich sind.« (Winkler 1997, 230) Insbesondere erwähnt er ökonomische Voraussetzungen, die die Isolationseffekte der Digitalisierung erst möglich machen: »Waren müssen vollständig sein und alles bei sich tragen, was sie benötigen, nur dann treten sie problemlos in die unterschiedlichen Kontexte ein.« (Winkler 1997, 231) Gerade vor dem Hintergrund solcher Argumente scheint mir die vereindeutigende Polarisierung in ›hart‹ und ›weich‹, ›symbolisch‹ vs. ›nicht-symbolisch‹ als völlig unterschiedliche Mechanismen nicht operational.
- 68▶** Bernward Joerges hat in Auseinandersetzung mit dem notorischen Beispiel einer ›Einschreibung‹ rassistischer Politik in die New Yorker Brückenarchitektur (angeblich sollte durch die geringe Höhe der Brücken der öffentliche Busverkehr, der v.a. für die schwarze Bevölkerung von existenzieller Bedeutung war, behindert werden) gezeigt, dass eindeutige und kausale Wirkungen nicht aufgezeigt werden können. Eher werden in der wissenschaftlichen Bezugnahme auf das Fallbeispiel die scheinbar evidenten Artefakte herangezogen, um (zweifelhafte) wissenschaftliche Thesen zu untermauern, als dass sie eindeutige politische Ideologien ›verkörpern‹ würden (Joerges 1999a, 1999b).
- 69▶** Den beiden folgenden Zitaten geht jeweils die Schilderung einer kriegstechnischen Innovation voraus: »Seitdem sind die zwei Ohren, über die Menschen nun einmal verfügen, keine Naturlaune mehr, sondern eine Waffe und (mit der üblichen kommerziellen Verspätung) auch eine Geldquelle.« »Seitdem die Electrical and Musical Industries (EMI) 1957 zum stereophonen Plattenschnitt übergingen, sind Leute zwischen Lautsprecher- oder Kopfhörerpaaren fernsteuerbar wie einst nur Bomberpiloten.« (Kittler 1986, 154 u. 157).

- 70►** Eine Auseinandersetzung mit der Perspektive Kittlers auf Foucault findet sich auch bei Schrage (2001, 31–34) und Spreen (2001), mit denen die folgende Argumentation die grundsätzliche Stoßrichtung teilt.
- 71►** Zum Unterschied von alphabetischer Schrift und Programmiersprache: »Je kleiner, eleganter und schneller die Schaltungen auf Siliziumbasis aber werden, desto größer ihre Überlegenheit über Reaktionszeit und Rechenkapazität von Menschen. Die Computertechnik selbst erzwingt also spezielle Programme und Schnittstellen, um ihre Hardware von außen überhaupt zu erreichen. Software heißt der Inbegriff solcher Texte, die im Unterschied zu allen bisherigen Schriften der Geschichte das, was sie schreiben, auch tun.« (Kittler 1995b).
- 72►** Beispielhaft verschaltet ein Test in der Zeitschrift *stereoplay* (9, 1997) die unterschiedlichen digitalen Tondcodierungsverfahren Digital Audio Tape (DAT), Digital Audio Broadcasting (DAB) und Musik-CD; im Fazit »klangen Kopien von DAB auf DAT kaum schlechter als die Ausgangs-Cds. Bässe kamen ebenso markant, Stimmen minimal fülliger, aber kaum weniger natürlich. Leichte Zerfeligkeiten [!] entdeckten die Tester allerdings bei der Klavierwiedergabe: Tönten die Läufe via CD perlender, runder, erschienen sie via DAB einen Tick ausgefranst. Bei Orchester-Fortissimo litt die Attacke, die Bühne verkleinerte sich.« In vergleichbaren Tests von Digitalen Videorecordern, DVD-Playern oder Monitoren werden zusätzlich visualisierte Frequenzspektren (selbst also schon für die menschliche Wahrnehmung aufbereitete Daten) mit subjektiven (und sprachlich artikulierten) Seh- und Höreindrücken so nebeneinander gestellt, dass sie sich wechselseitig plausibilisieren. Es werden also sowohl technisch als auch menschlich Differenzen unterschiedlicher Algorithmen »erkannt, die an deren mathematischen Struktur nicht abzulesen sind.
- 73►** Die Diskurse und Praktiken sind also einerseits Teil der Medien, andererseits deren Kontexte. Sie gehören zu den Medien, da diese nicht nur durch diese erst funktionieren, sondern auch die Art und Weise ihrer Funktionen und die Organisation der einzelnen technischen Elementen durch sie reguliert wird. Sie bilden einen Kontext für die Medien, insofern innerhalb dieser Konstellation Trennlinien und Hierarchisierungen zwischen den verflochtenen Elementen eingeführt werden. Methodologisch ist dieses Problem mehr oder weniger »banal«, insofern jede Konstitution eines (wissenschaftlichen Untersuchungs-) Gegenstands die Definition eines Kontextes erfordert.
- 74►** »[...] für das, was ich mit dem Dispositiv will, ist es kaum von Bedeutung zu sagen: das hier ist diskursiv und das nicht. [...] alldieweil mein Problem kein linguistisches ist.« (Foucault 1978, 125); Sawyer (2002, 447) insistiert dagegen auf einer klaren Differenz zwischen sprachlichen Diskursen und diskursiven Praktiken.
- 75►** Es liegt auf der Hand, dass die gegenwärtigen Modellierungen von Fernsehen erheblich durch die Techniken, Diskursivierungen und Praktiken von Computer, Internet etc. geprägt werden. Marika Finlay hat schon 1987 in ihrer umfassenden Diskursanalyse des Computers

zahlreiche Elemente benannt, die sich in den aktuellen Entwicklungen des Fernsehens wieder finden; zur Diskursivierung der Computernetze vgl. Schröter (2004).

- 76►** Wie auch in den Spezialdiskursen der Ergonomie wird hier ›der Mensch‹ als plausibilisierende Kategorie eingeführt. Thomson bezeichnet im Produktkatalog 1997/98 den Umgang mit den Geräten als ein »Kinderspiel – für Erwachsene«; bei der Entwicklung der Technik habe »der Faktor Mensch im Mittelpunkt« gestanden. An anderer Stelle: »Thomson verleiht dem Fernsehen eine zusätzliche Dimension: die des Menschen.«
- 77►** Im gleichen Informationsblatt wird der Festplattenrecorder NV-HDB1EC damit angepriesen, dass er sich »optimal in ein Multimedia-Netzwerk einbinden [lässt]: Für den Empfang von Pay-TV-Programmen verfügt das Gerät an der Vorderseite über einen Common Interface Schacht. Auf der Rückseite lassen sich über zwei Scart-Anschlüsse Fernsehgeräte und Videorecorder anschließen, für einen S-VHS-Rekorder steht ein S-VHS-Ausgang zur Verfügung und ein SPDIF Digital Audio-Ausgang für die Verknüpfung mit einem Heimkino-System.« In einer Pressemappe von DF1 heißt es 1997 über den elektronischen Programmführer T.O.N.I. (Tele-Online-Navigations-Instrument): »Dabei ist T.O.N.I. garantiert *zukunftsicher*: Er bekommt *regelmäßig* vollautomatische Software-Updates. T.O.N.I. ist der größte Gewinn an *Fernsehkomfort* seit Erfindung der Fernbedienung.« (Herv. M.S.).
- 78►** Sie sehen in diesem Wechselverhältnis darüber hinaus auch einen grundlegenden Antriebsfaktor von Mediengeschichte generell. Sie postulieren zunächst, dass Einzelmedien ihre distinkten Qualitäten erst durch den (sei es abgrenzenden, sei es nachahmenden) Bezug auf andere, kulturell schon etablierte Medien erhalten. »Our culture conceives of each medium or constellation of media as it responds to, redeploys, competes with, and reforms other media.« (Bolter/Grusin 2000, 55) Diese relationale Definition von Medien orientiert sich an dem Gegensatz zwischen Transparenzillusion (»immediacy«) und Akzentuierung der medialen Mechanismen (»hypermediacy«), wobei die Vorstellungen von Transparenz und (Hyper-) Medialität selbst immer schon medienkulturell geprägt sind: »Remediation always operates under the current cultural assumptions about immediacy and hypermediacy.« (ebd., 21).
- 79►** Für den Modus des Zugriffs sind Hierarchien und schrittweise Differenzierungen konstitutiv. Demgegenüber beteuern Entwickler von Interfacestrukturen immer wieder, dass eine hierarchiefreie Anordnung der Daten und Objekte erreicht werden soll; beispielhaft kann hier auf Jeff Raskins Modell eines Computerinterface Bezug genommen werden: »Das hier beschriebene ZIP [*Zoom Interface Paradigm*; M.S.] wird ZoomWorld genannt und beruht auf der Idee, dass der Benutzer Zugang zu einer unendlichen Planfläche an Informationen mit unendlicher Auflösung hat. [...] Alles, was zugänglich ist, wird irgendwo in ZoomWorld angezeigt, ob dies sich auf dem Computer, in einem lokalen Netzwerk oder einem Netzwerk von Netzwerken wie dem Internet befindet.« (Raskin 2001, 181).
- 80►** Rick Altman hat darauf hingewiesen, dass auch schon im analogen Fernsehen durch die Segmentierung von Sendungen (er verweist auf die unterschiedlichen Handlungsstränge

einer Soap oder die unterschiedlichen Meldungen von Nachrichten und Magazinsendungen) »ein kompliziertes Menü von Sujets« erstellt wird (Altman 2002, 398).

- 81▶** Der EPG von Premiere ermöglicht Sortierungen nach Highlights, Jetzt, Heute, Woche, Sender, Themen (Stand: Herbst 2002).
- 82▶** Im Rahmen einer technischen Studie für einen Elektronischen Programmführer wird in aller Deutlichkeit erklärt, dass die Individualisierung vor allem durch Ausblendung von (vermeintlich) Unerwünschtem sowie durch Zusammenstellung von (vermeintlich) Ähnlichem erfolgt: »For home satellite viewing, the act of tuning a service is complicated enough to keep many subscribers from fully realizing the potential of their system. The new SuperGuide system is an interactive programming guide which can receive a broadcast database of programming for only those services to which a viewer subscribes and present only that information on the TV screen. The presentation is controlled by the user's hand-held remote control unit. When the viewer selects the show, the Guide, connected to the TV, tunes in the show. [...] Additionally, shows are bundled together by type so the viewer may choose to have the Guide customized on-the-fly for only one type (e.g., movies or sports) of programming. Perhaps the best way to describe the system is to state that people do not watch Channel 5 or CBS but, in fact, watch I LOVE LUCY or WALL STREET WEEK. The goal of the Guide is to let the customer select the show.« (Hallenbeck/Hallenbeck 1995, 537) Der Zugriff erfolgt auch hier nicht (mehr) auf Fernsehen generell, sondern auf einzelne Sendungen als distinkte und klassifizierbare items des Fernsehens.
- 83▶** Wittigs explizites Ziel besteht darin, die zunehmende (technische und inhaltliche) Komplexität des Fernsehens für die Nutzer problemlos zugänglich zu machen. Dies soll durch Informationsfilterung erfolgen (»the system should give less information but of higher quality«; [Wittig 1999, 10]), die sich automatisch an persönlichen Profilen orientiert; dabei soll auch das unterschiedliche Maß technischer Kompetenz berücksichtigt werden (ebd., 3).
- 84▶** Diese Box ist ein weiteres Beispiel für die technische ›Hybridität‹ aktueller Medienkonstellationen. Sie wurde 1997 eingeführt und verfügte zunächst über die Funktionen einer Programmübersicht (für zwei Wochen im Voraus) und einer Programmkontrolle (Kindersicherung); seit Anfang 1999 wurde die Funktion der Werblockierung ergänzt. Die Daten für diese Box (etwa die Sendezeiten der Werbeblöcke) wurden manuell eingegeben und durch UKW (als sogenannte RDS [Radio Daten System] Daten) an die häuslichen Boxen übermittelt.
- 85▶** Während die Kompetenzen von Zuschauerinnen und Zuschauern schon immer eine Rolle in der juristischen und politischen Auseinandersetzung um Medien spielen (etwa bei der Frage, inwiefern Satire oder Werbung als solche erkannt werden etc.), stehen nun zunehmend nicht mehr die Wahrnehmungskompetenz, sondern der differenzierte Zugriff, die Entscheidungen und die Eingriffsmöglichkeiten der Nutzer zur Diskussion.

- 86►** Susanne Krasmann hat dies für einen ganz anderen Praxisbereich – den Strafvollzug – sehr prägnant herausgearbeitet: Während in der ›klassischen‹ Kriminologie Individualität durch Psychologie und Biographie konstruiert wurde, bezieht sich die gegenwärtige Kriminologie auf statistisch generierte Bündel ›typischer‹ Verhaltensweisen. Diese Verfahren »lösen auf der einen Seite das Individuum als eine Einheit auf, indem sie das Besondere in statistisch generierte Wahrnehmungsraster aufteilen und darunter subsumieren. Auf der anderen Seite bringen sie neue Formen der Individuierung hervor, indem sie ebendiese Versatzstücke des Verhaltens identifizierend auf den konkreten Fall anwenden [...]« (Krasmann 2000, 196).
- 87►** Die Internetauftritte der großen deutschen Fernsehsender folgen durchgehend in Ästhetik sowie Auswahl und Hierarchisierung der Themen ihrem Programmangebot.
- 88►** »In bestimmten Branchen spricht man schon heute vom *lifetime value* eines Konsumenten, einem Maß für die Werte, die sich mit einem Menschen schöpfen lassen, wenn jeder Augenblick seines oder ihres Lebens in irgendeiner Form vermarktet wird.« (Rifkin 2000, 15) Rifkin weist auch auf den Vorreiterstatus der Medienbranche für diese neuen ökonomischen Formen hin. Eine Unterscheidung zwischen Kommunikation und Kommerz ist demzufolge kaum noch möglich (Rifkin 2000, 17).
- 89►** Neoliberalismus bezeichnet hier nicht einfach ein Ende von Politik oder Staat zugunsten von Wirtschaft, sondern eine spezifische Rationalität, auf die sich Politik und Staat (wie auch Fernsehen und andere Medien) stützen: »Neoliberalismus wird dabei nicht allein als ideologische Rhetorik oder als polit-ökonomische Realität aufgefasst, sondern vor allem als ein politisches Projekt, das darauf zielt, eine soziale Realität herzustellen, die es zugleich als bereits existierend voraussetzt.« (Lemke/Krasmann/Bröckling 2000, 9).
- 90►** Ganz ähnlich die Einsicht von Oliver Marchart, der damit u.a. Lyotards Forderung nach *accessability* infrage stellt: »Eine in diesem Sinn unreflektiert emanzipatorische Politik sitzt immer noch der Vorstellung eines zentrierten, bewussten und zu befreienden Subjekts auf, einer Vorstellung, die von *databases* geradezu widerlegt wird.« (1998, 76) Zu ergänzen wäre hier nur, dass die *databases* diese Vorstellung eben auch produzieren.

LITERATUR

- Abercrombie, Nicholas/Longhurst, Brian** (1998) *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Allor, Martin** (1997) *The Politics of Producing Audiences*. In: Hay, James/Grossberg, Lawrence/Wartella, Ellen (Hg.) *The Audience and its Landscape*. Oxford/Boulder: Westview, S.209–219.
- Althusser, Louis** (1968) *Für Marx*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Altman, Rick** (2002) *Fernsehton*. In: Adelman, Ralf u.a. (Hg.) *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK, S.388–412.
- Andersen, Robin** (1995) *Consumer Culture and TV Programming*. Oxford/Boulder: Westview.
- Ang, Ien** (1985) *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London/New York: Methuen.
- Ang, Ien** (1991) *Desperately Seeking the Audience*. London/New York: Routledge.
- ARD/ZDF** (Hg.) (1997) *Was Sie über Rundfunk wissen sollten. Materialien zum Verständnis eines Mediums*. Berlin: Vistas.
- Aumont, Jacques** (1997) *The Image*. London: bfi.
- Bachelard, Gaston** (1993[1971]) *Epistemologie*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Bachem, Christian** (1997) *Online Marktkommunikation*. In: Beck, Klaus/Vowe, Gerhard (Hg.) *Computer-Netze – ein Medium öffentlicher Kommunikation*. Berlin: Spiess, S.21–30.
- Balke, Friedrich** (1993) *Das Ethos der Epistemologie*. Nachwort zur Neuauflage. In: Bachelard, Gaston: *Epistemologie*. Frankfurt a.M.: Fischer, S.235–252.
- Balke, Friedrich** (2003) *Medien und kulturelle Kommunikation – Positionen eines Forschungsprojekts*. In: *Transkriptionen. Newsletter des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs „Medien und kulturelle Kommunikation“ SFB/FK 427 der Universität zu Köln*, 1, S. 30–32.
- Barker, Christopher** (2000) *Cultural Studies. Theory and Practice*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Bartz, Christina** (2002) *„Spiegel“ und Zauberspiegel. Zur Beobachtung und Konstruktion des Fernsehens in der frühen Bundesrepublik*. In: Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter M. (Hg.) *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Band 1*. Opladen: Westdt. Verl., S.155–175.

- Batchen, Geoffrey** (1997) *Burning with Desire. The Conception of Photography*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Baudry, Jean-Louis** (1970) Cinéma: Effets idéologiques produits par l'Appareil de Base. In: *Cinéthique*, 7/8, S.1–8.
- Baudry, Jean-Louis** (1985[1970]) Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: Nichols, Bill (Hg.) *Movies and Methods. An Anthology*. Volume 2. Berkeley, Los Angeles, S.531–542.
- Baudry, Jean-Louis** (1999[1975]) Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: Pias, Claus u.a. (Hg.) *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA, S.381–404.
- Bausinger, Hermann** (1984) Media, Technology and Daily Life. In: *Media Culture and Society*, 6,4, S.343–351.
- Bellamy, Robert V./Walker, James R.** (1996) *Television and the Remote Control. Grazing on a Vast Wasteland*. New York/London: Guilford.
- Benjamin, Walter** (1977[1934/35]) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.136–169.
- Bennett, Tony** (1982) Text and Social Process: The Case of James Bond. In: *Screen Education*, 41, S.3–14.
- Bennett, Tony** (1997) Figuring Audiences and Readers. In: Hay, James/Grossberg, Lawrence/Wartella, Ellen (Hg.) *The Audience and its Landscape*. Oxford/Boulder: Westview, S.145–161.
- Bennett, Tony/Woollacott, Janet** (1990) Figures of Bond. In: Bennett, Tony (Hg.) *Popular Fiction. Technology, Ideology, Production, Reading*. London/New York: Routledge, S.425–444.
- Berger, Peter** (1991) *Gestaltete Technik. Die Genese der Informationstechnik als Basis einer politischen Gestaltungsstrategie*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Berker, Thomas** (2001) *Internetnutzung in den 90er Jahren. Wie ein junges Medium alltäglich wurde*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Berland, Jody** (1992) Angels Dancing: Cultural Technologies and the Production of Space. In: Grossberg, Lawrence/Nelson, Cary/Treichler, Paula A. (Hg.) *Cultural Studies*. London/New York: Routledge, S.38–55.
- Bernold, Monika** (1995) *Der Einzug des Fernseherers ins Wohnzimmer. Repräsentationsformen von Fernsehen und Familie in Österreich 1955–1967*. Wien: Bundesministerium für Forschung und Verkehr.
- Bickenbach, Matthias/Maye, Harun** (1997) Zwischen fest und flüssig – Das Medium Internet und die Entdeckung seiner Metaphern. *Handeln im elektronischen Web-Werk*. In: Gräf, Lorenz/Krajewski, Markus (Hg.) *Soziologie des Internet. Handeln im elektronischen Web-Werk*. Frankfurt a.M./New York: Campus, S.80–98.

- Biti, Vladimir** (2001) *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Boddy, William** (1998) *The Amateur, the Housewife, and the Salesroom Floor: Promoting Postwar US Television*. In: *International Journal of Cultural Studies* 1,1, S.129-142.
- Boddy, William** (2000) *Television in Transit*. In: *Screen* 41,1, S.67-72.
- Boddy, William** (2004) *Touching Content: Virtual Advertising and Digital Television's Recalcitrant Audience*. In: Fullerton, John (Hg.) *Screen Culture: History and Textuality* (Stockholm Studies in Cinema). London u.a.: Libbey, S.245-262.
- Boden, Cordula** (1999) *Digitales Fernsehen und seine Markteinführung*. In: Hebecker, Eike u.a. (Hg.) *Neue Medienumwelten – Zwischen Regulierungsprozessen und alltäglicher Aneignung*. Frankfurt a.M./New York: Campus, S.99-109.
- Bolter, Jay David/Grusin, Richard** (2000) *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bolz, Norbert** (1994) *Computer als Medium – Einleitung*. In: ders./Kittler, Friedrich A./Tholen, Christoph (Hg.) *Computer als Medium*. München: Fink, S.9-16.
- Born, Georgina** (2000) *Inside Television: Television Studies and the Sociology of Culture*. In: *Screen* 41,4, S.404-424.
- Brauerhoch, Annette** (1996) *Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror*. Marburg: Schüren.
- Breunig, Florian** (1997) *Marktchancen des digitalen Fernsehens. Eine Untersuchung zur Einführung digitaler Spartensender*. München: Reinh. Fischer.
- Brock, Bazon** (1995) *Supervision und Miniatur*. In: *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH* (Hg.) *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung* (Schriftenreihe Forum, Bd. 4). Göttingen: Steidl, S.67-71.
- Bröckling, Ulrich** (2000) *Totale Mobilmachung. Menschenführung im Qualitäts- und Selbstmanagement*. In: ders./Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.) *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.131-167.
- Bröckling, Ulrich** (2002) *Jeder könnte, aber nicht alle können. Konturen des unternehmerischen Selbst*. In: *Mittelweg* 36,4, S.6-26.
- Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas** (Hg.) (2000) *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brockmeyer, Dieter/Eichholz, Erling** (Hg.) (2000) *Die digitale Wende. Der K(r)ampf um das deutsche Fernsehen*. Schenefeld.
- Brooker, Peter** (1998) *Cultural Theory. A Glossary*. London u.a.: Arnold.
- Bullinger, Martin/Mestmäcker, Ernst-Joachim** (1997) *Multimediendienste. Strukturen und staatliche Aufgaben nach deutschem und europäischem Recht*. Baden-Baden: Nomos.

- Caldwell, John T.** (1995) *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. Brunswick, N.J.: Rutgers Univ. Press.
- Caldwell, John T.** (2000) *Live Slippages: Performing and Programming Televisual Liveness*. In: Hallenberger, Gerd/Schanze, Helmut (Hg.) *Live is Life. Mediale Inszenierungen des Authentischen*. Baden-Baden: Nomos, S.21–46.
- Caldwell, John T.** (2002) *New Media/Old Augmentations: Television, the Internet, and Interactivity*. In: Jerslev, Anne (Hg.) *Realism and ›Reality‹ in Film and Media*. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, S.253–274.
- Callon, Michel** (1991) *Techno-Economic Networks and Irreversibility*. In: Law, John (Hg.) *A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination*. London/New York: Routledge, S.132–161.
- Carey, John/O'Hara, Pat** (1995) *Interactive Television*. In: d'Agostino, Peter/Tafler, David (Hg.) *Transmission Toward a Post-Television Culture*. 2nd Edition. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.219–233.
- Casetti, Francesco** (1998) *Inside the Gaze. The Fiction Film and its Spetator*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Casetti, Francesco** (1999) *Theories of Cinema 1945–1995*. Austin: Univ. of Texas Press.
- Ciciora, Walter S.** (1995) *Digital Video in Cable Television: Transmission, Applications, and Competitive Forces*. In: Rzeszewski, Theodore S. (Hg.) *Digital Video. Concepts and Applications across Industries*. Piscataway, NJ: IEEE Press, S.293–294.
- Clement, Michel** (2000) *Interaktives Fernsehen. Analyse und Prognose seiner Nutzung*. Wiesbaden: Deutscher Uni-Verlag.
- Comolli, Jean-Louis** (1980) *Machines of the Visible*. In: Lauretis, Teresa de/Heath, Stephen (Hg.) *The Cinematic Apparatus*. New York, S.121–143.
- Comolli, Jean-Louis** (1985[1972]) *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field*. In: Nichols, Bill (Hg.) *Movies and Methods. An Anthology. Volume Two*. Berkeley, Los Angeles, S.40–57.
- Comolli, Jean-Louis/Narboni, Jean** (1976[1969]) *Cinema/Ideology/Criticism*. In: Nichols, Bill (Hg.) *Movies and Methods. An Anthology. Volume One*. Berkeley, S.22–30.
- Cowie, Elizabeth** (1997) *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Coy, Wolfgang** (1994) *Die Entfaltung programmierbarer Medien*. In: Paech, Joachim (Hg.) *Digitales Fernsehen – eine neue Medienwelt?* Mainz, S.45–54.
- Crary, Jonathan** (1996) *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst.
- Crary, Jonathan** (2001) *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Culler, Jonathan** (1997) *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford/New York: Oxford Univ. Press.

- Culler, Jonathan** (1999 [1982]) Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- d'Agostino, Peter/Tafler, David** (1995) Introduction. In: dies. (Hg.) *Transmission Toward a Post-Television Culture*. 2nd Edition. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.XI-II-XXXI.
- Dahm, Hermann/Rössler, Patrick/Schenk, Michael** (1998) Vom Zuschauer zum Anwender. Akzeptanz und Folgen digitaler Fernsehdienste. Münster: Lit.
- Dambacher, Paul** (1997) Digitale Technik für den Fernseh Rundfunk. Systemtechnik des DVB-T vom Studio bis zum Empfänger. Berlin u.a.: Springer.
- Deleuze, Gilles** (1991) Was ist ein Dispositiv? In: Ewald, Francois/Waldenfels, Bernhard (Hg.) *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.153–162.
- Deleuze, Gilles** (1996) *Lust und Begehren*. Berlin: Merve.
- Dienst, Richard** (1994) *Still Life in Real Time. Theory after Television*. Durham/London: Duke Univ. Press.
- Dierkes, Meinolf/Hoffmann, Ute/Marz, Lutz** (1992) *Leitbild und Technik. Zur Entstehung und Steuerung technischer Innovation*. Berlin. Ed. Sigma.
- Donzelot, Jacques** (1994) Die Förderung des Sozialen. In: Ders./Meuret, Denis/Miller, Peter/Rose, Nikolas: *Zur Genealogie der Regulation. Anschlüsse an Michel Foucault*. Hg. von Richard Schwarz. Mainz: Decaton, S.109–160.
- Dorer, Johanna** (1997) Das Internet und die Genealogie des Kommunikationsdispositivs: Ein medientheoretischer Ansatz nach Foucault. In: Hepp, Andreas/Winter, Rainer (Hg.) *Kultur - Medien - Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen: Westdt. Verl., S.247–258.
- Dorer, Johanna/Marschik, Matthias** (1993) *Kommunikation und Macht. Public Relations – eine Annäherung*. Wien: Turia und Kant.
- Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul** (1994[1982]) *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Weinheim/Basel: Beltz.
- Drummond, Phillip/Patterson, Richard** (Hg.) (1985) *Television in Transition*. London: bfi.
- Easthope, Anthony** (1988) *British Post-Structuralism. Since 1968*. London/New York: Routledge.
- Ellis, John** (1992) *Visible Fictions. Cinema – Television – Video. Revised Edition*. London/New York: Routledge.
- Elsaesser, Thomas** (1996) Pragmatik des Audiovisuellen: Rettungsboot auf der Titanic? In: *Kinoschriften*, 4, S.107–120.
- Elsaesser, Thomas** (1998a) *Cinema Futures: Convergence, Divergence, Difference*. In: ders./Hoffmann, Kay (Hg.) *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, S.9–26.

Elsaesser, Thomas (1998b) Digital Cinema: Delivery, Event, Time. In: ders./Hoffmann, Kay (Hg.) Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, S.201–222.

Elsner, Monika/Müller, Thomas (1988) Der angewachsene Fernseher. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg.) Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.392–415.

Elsner, Monika/Müller, Thomas/Spangenberg, Peter M. (1993) Zur Entstehungsgeschichte des Dispositivs Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland der fünfziger Jahre. In: Hickethier, Knut (Hg.) Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens. (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, hg. v. Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen, Bd.1). München: Fink, S.31–66.

Engelkamp, Hans (1997) Settop-Boxen. Eine Einführung in die Welt des digitalen Fernsehens. Berlin: Verlag Technik.

Engell, Lorenz (1999) Von der Medientechnik zur Geldkultur. In: Hebecker, Eike u.a. (Hg.) Neue Medienumwelten – Zwischen Regulierungsprozessen und alltäglicher Aneignung. Frankfurt a.M./New York: Campus, S.29–43.

Engell, Lorenz (2001) Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien. In: ders./Vogl, Joseph (Hg.) Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographien. Weimar: Universitätsverlag Weimar, S.33–56.

Engell, Lorenz (2003) Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur. In: Münker, Stefan/Roesler, Alexander/Sandbothe, Mike (Hg.) Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Frankfurt a.M.: Fischer, S.53–77.

Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (1999) Vorwort. In: Pias, Claus u.a. (Hg.) Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: DVA, S.8–11.

Enßlin, Holger (2000) Kontrahierungszwang für Anbieter von Dienstleistungen für das digitale Fernsehen. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.

Ernst, Wolfgang (2000) Umbrella Word oder wohldefinierte Disziplin? Perspektiven der ›Medienwissenschaft‹. In: Medienwissenschaft Rezensionen, 1, S.14–24.

Ernst, Wolfgang (2001) Medien@archäologie (Provokation der Mediengeschichte). In: Stanitzek, Georg/Voßkamp, Wilhelm (Hg.) Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation. Köln: DuMont, S.250–267.

Finlay, Marike (1987) Powermatics. A Discursive Critique of New Communications Technology. London/New York: Routledge u. Kegan Paul.

Fischer, Peter (Hg.) (1996) Technikphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig: Reclam.

Fiske, John (1989a) Television Culture. London/New York: Routledge.

Fiske, John (1989b) Moments of Television: Neither the Text nor the Audience. In: Seiter, Ellen u.a. (Hg.) Remote Control. Television, Audiences and Cultural Power. London/New York: Routledge, S.56–87.

- Fiske, John/Hartley, John** (1992[1978]) *Reading Television*. London/New York: Routledge.
- Flichy, Patrice** (1994) *TELE. Geschichte der modernen Kommunikation*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Forest, Fred** (1991) *Die Ästhetik der Kommunikation*. In: Rötzer, Florian (Hg.) *Digitaler Schein*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.323-332.
- Foucault, Michel** (1977) *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel** (1978) *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Macht*. Berlin: Merve.
- Foucault, Michel** (1981[1969]) *Die Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel** (1982) *Der Staub und die Wolke*. Bremen: Impuls.
- Foucault, Michel** (1983[1976]) *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel** (1988) *Omnes et Singulatim. Zu einer Kritik der ›politischen Vernunft‹*. In: *zeitmisch*, 4, Frühjahr 1988, S.25–76.
- Foucault, Michel** (1989[1984]) *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel** (1994a[1982]) *Warum ich Macht untersuche: Die Frage des Subjekts*. In: Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul: *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Weinheim/Basel: Beltz, S.243–250.
- Foucault, Michel** (1994b[1982]) *Wie wird Macht ausgeübt?* In: Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul: *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Weinheim/Basel: Beltz, S.251–261.
- Foucault, Michel** (1999) *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am College de France (1975–76)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel** (2000[1978]) *Die ›Gouvernementalität‹*. In: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.) *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.41–67.
- Foucault, Michel** (2004a) *Geschichte der Gouvernementalität 1. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel** (2004b) *Geschichte der Gouvernementalität 2. Die Geburt der Biopolitik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Friedmann, Annette** (o.J. [2000]) *Das erste digitale Fernsehen in Deutschland. Voraussetzungen und Programmpotentiale des digitalen Pay-TV's anhand der Markterfahrungen von DF1*. o.O.: Verlag f. Wirtschaftskommunikation.
- Friedrich, Peter** (2001) *Von Spielleitern als Testleitern, Unfällen und Gesichtern in Fernsehshows – Verhaltensmikroskopie als Unterhaltungskunst*. In: Parr, Rolf/Thiele, Matthias

(Hg.) Gottschalk, Kerner & Co. Funktionen der Telefigur ›Spielleiter‹ zwischen Exzeptionalität und Normalität. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.102–131.

Frith, Simon (2000) The Black Box: The Value of Television and the Future of Television Research. In: Screen 41,1, S.33–50.

Fuhr, Ernst (1991) Ist Pay-TV überhaupt Rundfunk? Rechtliche Überlegungen und Grundlagen. In: Verband Privater Rundfunk und Telekommunikation VPRT (Hg.) Pay-TV. Technische Grundlagen, Erfahrungen, Wirtschaftlichkeit und Zukunftsaspekte. Workshop-Dokumentation. Bonn: VPRT, S.67–77.

Gaonkar, Dilip P. (1994) Panopticism and Publicity. Bentham's Quest for Transparency. In: Public Culture, 6, S.547–575.

Gerhard, Ute (1996) Zur Funktionalität der Literatur – Rezeptionsforschung als alter Hut in der Mediengesellschaft. In: Scholz, Rüdiger/Bogdal, Klaus-Michael (Hg.) Literaturtheorie und Geschichte. Zur Diskussion materialistischer Literaturwissenschaft. Opladen: Westdt. Verl., S.237–253.

Gersdorf, Hubertus (1998) Chancengleicher Zugang zum digitalen Fernsehen. Eine Untersuchung des verfassungsrechtlichen Regulierungsrahmens am Beispiel des Entwurfs zum vierten Rundfunkänderungsstaatsvertrag vom 27. Februar 1998. Berlin: Vistas.

Gitlin, Todd (1994) Inside Prime Time (Rev. Ed.). London/New York: Routledge.

Gottberg, Joachim von/Mikos, Lothar/Wiedemann, Dieter (Hg.) (1999) Mattscheibe oder Bildschirm. Ästhetik des Fernsehens. Berlin: Vistas.

Göttlich, Udo/Winter, Rainer (2000) Die Politik des Vergnügens. Aspekte der Populärkulturanalysen in den Cultural Studies. In: Dies. (Hg.) Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln: Halem, S.7–19.

Greenblatt, Stephen (1991) Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern. Berlin: Wagenbach.

Grimme, Katharina (2002) Digital Television. Standardization and Strategies. Boston/London: Artech House.

Gripsrud, Jostein (1998) Television, Broadcasting, Flow: Key Metaphors in TV Theory. In: Geraghty, Christine/Lusted, David (Hg.) The Television Studies Book. London: Arnold, S.17–32.

Gronemeyer, Nicole (1998) Dispositiv, Apparat. Zu Theorien visueller Medien. In: Medienwissenschaft Rezensionen, 1, S.9–21.

Grossberg, Lawrence (1988) Wandering Audiences, Nomadic Critics. In: Cultural Studies 2,3, S.377–392.

Großklaus, Götz (1995) Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Grüniger-Hermann, Christian (1999) Teleshopping. Absatz- und Programmplanung eines TV-Shoppingsenders (Schriften zur Handelsforschung Bd. 94). Stuttgart: Kohlhammer.

Guins, Raiford (2001) ›Now You're Living‹. The Promise of Home Theater and Deleuze's ›New Freedoms‹. In: Television & New Media 2,4, S.351–165.

- Hagen, Ingunn** (1999) Slaves to the Ratings Tyranny? Media Images of the Audience. In: Alasuutari, Pertti (Hg.) Rethinking the Media Audience. The New Agenda. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.130–150.
- Hagen, Wolfgang** (2002) Die Stimme als körperlose Wesenheit. Medienepistemologische Skizzen zur europäischen Radioentwicklung. In: Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter M. (Hg.) Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Band 1. Opladen: Westdt. Verl., S.271–286.
- Hall, Stuart** (1981) Cultural Studies: Two Paradigms. In: Bennett, Tony u.a. (Hg.) (1981) Culture, Ideology and Social Process: A Reader. London: Open Univ. Press, S.19–37.
- Hall, Stuart** (1989) Gramscis Erneuerung des Marxismus und ihre Bedeutung für die Erforschung von ›Rasse‹ und Ethnizität. In: ders. (1989) Ausgewählte Schriften. Ideologie, Kultur, Medien, Neue Rechte, Rassismus. Hamburg/Berlin: Argument, S.56–92.
- Hall, Stuart** (1992a[1980]) Encoding/Decoding. In: ders. u.a. (Hg.) Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies (1972–1979). London/New York: Routledge, S.128–138.
- Hall, Stuart** (1992b [1980]) Recent Developments in Theories of Language and Ideology. A Critical Note. In: ders. u.a. (Hg.) Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies (1972–1979). London/New York: Routledge, S.157–162.
- Hall, Stuart** (1996[1971]) Technics of the Medium. In: Corner, John/Harvey, Sylvia (Hg.) Television Times. A Reader. London u.a.: Arnold, S. 3–10.
- Hall, Stuart** (1997a[1974]) The Television Discourse – Encoding and Decoding. In: Gray, Ann/McGuigan, Jim (Hg.) Studying Culture. London u.a.: Arnold, S.28–34.
- Hall, Stuart** (1997b) The Centrality of Culture: Notes on the Cultural Revolutions of our Time. In: Thompson (Hg.) Media and Cultural Regulation. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.20–238.
- Hallenbeck, Peter D./Hallenbeck, Jill J.** (1995) Personal Home TV Programming Guide. In: Rzeszewski, Theodore S. (Hg.) Digital Video. Concepts and Applications across Industries. Piscataway, NJ: IEEE Press, S.537–538.
- Hartley, John** (1992) Tele-ology. Studies in Television. Routledge: London, New York.
- Hartley, John** (1997) Power Viewing: A Glance at Pervasion in the Postmodern Perplex. In: Hay, James/Grossberg, Lawrence/Wartella, Ellen (Hg.) The Audience and its Landscape. Oxford/Boulder: Westview, S.221–234.
- Hartley, John** (1999) Uses of Television. London/New York: Routledge.
- Hasebrink, Uwe/Krotz, Friedrich** (Hg.) (1996) Die Zuschauer als Fernsehregisseure? Zum Verständnis individueller Nutzungs- und Rezeptionsmuster. Baden-Baden: Nomos.
- Henseler, Tanja** (1997) Online-Werbung: Zur Reaktion der Werbewirtschaft auf ein neues Werbemedium. In: Beck, Klaus/Vowe, Gerhard (Hg.) Computer-Netze – ein Medium öffentlicher Kommunikation. Berlin: Spiess, S.31–46.

Hickethier, Knut (1990) ›Fließband des Vergnügens‹ oder Ort ›innerer Sammlung‹? Erwartungen an das Fernsehen und erste Programmkonzepte in den frühen fünfziger Jahren. In: Hickethier, Knut (Hg.) Der Zauberspiegel - Das Fenster zur Welt. Untersuchungen zum Fernsehprogramm der fünfziger Jahre. Siegen, S.4–32.

Hickethier, Knut (1992) Überlegungen zur Konstruktion einer Fernsehtheorie. In: Hickethier, Knut/Schneider, Irmela (Hg.) Fernsehtheorien. Dokumentationen der GFF-Tagung 1990. Berlin: Ed. Sigma, S.15–27.

Hickethier, Knut (1993a) Einleitung: Zu den Rahmenbedingungen der Programmgeschichte des bundesrepublikanischen Fernsehens. In: Hickethier, Knut (Hg.) Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens. (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, hg. v. Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen, Bd.1). München: Fink, S.21–30.

Hickethier, Knut (1993b) Dispositiv Fernsehen, Programm und Programmstrukturen in der Bundesrepublik Deutschland. In: Hickethier, Knut (Hg.) Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens. (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, hg. v. Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen, Bd.1). München: Fink, S.171–243.

Hickethier, Knut (1993c) Zwischen Einschalten und Ausschalten. Fernsehgeschichte als Geschichte des Zuschauens. In: Faulstich, Werner (Hg.) Vom ›Autor‹ zum Nutzer: Handlungsrollen im Fernsehen (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, hg. v. Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen, Bd.5). München: Fink, S.237–306.

Hickethier, Knut (1995) Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: montage/av 4,1, S.63–83.

Hickethier, Knut (1997) Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte. In: Hickethier, Knut/Müller, Eggo/Rother, Rainer (Hg.) Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung. Berlin: Ed. Sigma, S.63–73.

Hickethier, Knut (1998) Geschichte des deutschen Fernsehens. (Unter Mitarbeit von Peter Hoff). Stuttgart/Weimar: Metzler.

Hickethier, Knut (2000) Binnendifferenzierung oder Abspaltung – Zum Verhältnis von Medienwissenschaft und Germanistik. Das ›Hamburger Modell‹ der Medienwissenschaft. In: Heller, Heinz B./Kraus, Matthias/Meder, Thomas/Prümm, Karl/Winkler, Hartmut (Hg.) Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft. Marburg: Schüren, S.35–56.

Höijer, Brigitta (1999) To Be an Audience. In: Alasuutari, Pertti (Hg.) Rethinking the Media Audience. The New Agenda. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.179–194.

Holly, Werner/Püschel, Ulrich/Bergmann, Jörg (Hg.) (2001) Der sprechende Zuschauer. Wie wir uns Fernsehen kommunikativ aneignen. Opladen: Westdt. Verl.

- Jakobs, Hans-Jürgen** (2001) Der Orlando-Faktor. Eine Chiffre für die Zukunft des Fernsehens. In: Adolf Grimme Institut u.a. (Hg.) Jahrbuch Fernsehen 2001. Marl/Frankfurt a.M./Köln, S.47–53.
- Joerges, Bernward** (1999a) Die Brücken des Robert Moses: Stille Post in der Stadt- und Technoziologie. In: Leviathan. Zeitschrift für Sozialwissenschaft 27,1, S.43–63.
- Joerges, Bernward** (1999b) Die Brücken des Robert Moses. Ein Nachtrag zur Repräsentation und Wirkung städtischer Artefakte. (Manuskript; Beilage zum Sonderdruck von Joerges 1999a).
- Johnston, Sheila** (1985) Film Narrative and the Structuralist Controversy. In: Cook, Pam (Hg.) The Cinema Book. London: bfi, S.222–251.
- Jungbeck, Karlheinz** (1998) Digitales Fernsehen. Der Motor der neuen Wirtschaft. München: Schulz.
- Jungbeck, Karlheinz/Ritter, Sabine/Goedhart, Jan P.** (1998) Business-TV in Deutschland. Marktpotentiale und Perspektiven (Münchener Reihe Medienentwicklung; Bd. 2). Starnberg: Schulz.
- Jurga, Martin** (1997) Texte als (mehrdeutige) Manifestationen von Kultur: Konzepte von Polysemie und Offenheit in den Cultural Studies. In: Hepp, Andreas/Winter, Rainer (Hg.) Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen: Westdt. Verl., S.127–142.
- Kaltenecker, Siegfried** (1992) Von der Zerstreuung der Welt. Zur Geschichte der medialen Wahrnehmung und ihrer Subjekte. In: Blimp 19, S.20–25.
- Karpenstein-Eßbach, Christa** (2004) Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien. München: Fink/UTB.
- Kepley, Vance** (1996) Whose Apparatus? Problems of Film Exhibition and History. In: Bordwell, David/Carroll, Noel (Hg.) Post-Theory. Reconstructing Film Studies. Madison: Univ. of Wisconsin Press, S.533–549.
- Kepler, Angela** (1994) Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Kittler, Friedrich A.** (1985) Ein Verwaiser. In: Dane, Gesa/Eßbach, Wolfgang/Karpenstein-Eßbach, Christa/Makropoulos, Michael (Hg.) Anschlüsse. Versuche nach Michel Foucault. Tübingen: edition diskord, S.141–146.
- Kittler, Friedrich A.** (1986) Grammophon – Film – Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Kittler, Friedrich A.** (1990) Fiktion und Simulation. In: Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Parris, Heidi/Richter, Stefan (Hg.) Aisthesis. Wahrnehmung heute. Leipzig: Reclam, S.196–213.
- Kittler, Friedrich A.** (1993a) Draculas Vermächtnis. Technische Schriften. Leipzig: Reclam.
- Kittler, Friedrich A.** (1993b) Die Evolution hinter unserem Rücken. In: Kaiser, Gert/Matejovski, Dirk/Fedrowitz, Jutta (Hg.) Kultur und Technik im 21. Jahrhundert. Frankfurt, S.221–223.

- Kittler, Friedrich A.** (1993c) Den Riß zwischen Lesen und Schreiben überwinden. Im Computerzeitalter stehen die Geisteswissenschaften unter Reformdruck. In: Frankfurter Rundschau, 12.1.1993, S.16.
- Kittler, Friedrich A.** (1994) Protected Mode. In: Bolz, Norbert/Kittler, Friedrich A./Tholen, Christoph (Hg.) Computer als Medium. München: Fink, S.209–220.
- Kittler, Friedrich A.** (1995a) Aufschreibesysteme 1800–1900 (3. vollst. üb. Aufl.). München: Fink.
- Kittler, Friedrich A.** (1995b) Der Kopf schrumpft: Herren und Knechte im Cyberspace. In: FAZ, 3.10.1995, S. 29.
- Kittler, Friedrich A.** (1999) Zum Geleit. In: Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader. Diskurs und Medien (hg. v. Jan Engelmann). Stuttgart: DVA, S.7–9.
- Kleinsteuber, Hans J.** (1998) The Digital Future. In: McQuail, Denis/Siune, Karen (Hg.) Media Policy. Convergence, Concentration & Commerce. Euromedia Research Group. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.60–74.
- Koch, Gertrud** (1995) Zur Ansicht: Voyeurismus und Kino. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.) Sehnsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung (Schriftenreihe Forum, Bd. 4). Göttingen: Steidl, S.221–232.
- Krasmann, Susanne** (2000) Gouvernamentalität der Oberfläche. Aggressivität (ab-) trainieren beispielsweise. In: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.) Gouvernamentalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.194–226.
- Krotz, Friedrich** (1997) Gesellschaftliches Subjekt und kommunikative Identität: Zum Menschenbild der Cultural Studies. In: Hepp, Andreas/Winter, Rainer (Hg.) Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen: Westdt. Verl., S.117–126.
- Krovoza, Alfred** (1995) Gesichtssinn, Urbanität und Alltäglichkeit. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.) Sehnsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung (Schriftenreihe Forum, Bd. 4). Göttingen: Steidl, S.43–52.
- Kümmel, Albert/Scholz, Leander/Schumacher, Eckhard** (Hg.) (2004) Einführung in die Geschichte der Medien. München: Fink.
- Landsteiner, Günther** (2001) Benutzerfreundliche Interfaces. Strategische Wahlen in der Erkenntnis und Konstruktion der Mensch-Computer-Verhältnisse. In: Lösch, Andreas/Schrage, Dominik/Spreen, Dierk/Stauff, Markus (Hg.) Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern. Heidelberg: Synchron, Wiss.-Verl. der Autoren, S.59–80.
- Laser, Björn/Venus, Jochen/Filk, Christian** (2001) Einleitung. In: dies. (Hg.) Die dunkle Seite der Medien. Ängste, Faszinationen, Unfälle. Frankfurt a.M.: Lang, S. 7–13.
- Latour, Bruno** (1991) Technology is Society made Durable. In: Law, John (Hg.) A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination. London/New York: Routledge, S.103–131.

- Latour, Bruno** (1998) *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Latour, Bruno** (2001) Eine Soziologie ohne Objekt. Anmerkungen zur Interobjektivität. In: *Berliner Journal für Soziologie*, 2, S.237–252.
- Latzer, Michael** (1997) *Mediamatik - Die Konvergenz von Telekommunikation, Computer und Rundfunk*. Opladen: Westdt. Verl.
- Laugstien, Thomas** (1995) Dispositiv. In: *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd. 2. Hamburg: Argument (1995), S.757–765.
- Leal, Ondina** (1990) Popular Taste and Erudite Repertoire: The Place and Space of Television in Brazil. In: *Cultural Studies* 4,1, S.19–29.
- Lemke, Thomas** (1997) Eine Kritik der politischen Vernunft. Foucaults Analyse der modernen Gouvernementalität. Hamburg: Argument.
- Lemke, Thomas** (1999) Der Kopf des Königs. Recht, Disziplin und Regierung bei Foucault. In: *Berliner Journal für Soziologie* 9,3, S.415–435.
- Lemke, Thomas** (2000a) Neoliberalismus, Staat und Selbsttechnologien. Ein kritischer Überblick über die ‚governmentality studies‘. In: *Politische Vierteljahresschrift* 41,1, S.31–47.
- Lemke, Thomas** (2000b) Die Regierung der Risiken. Von der Eugenik zur genetischen Gouvernementalität. In: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.) *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.227–264.
- Lemke, Thomas** (2001) Max Weber, Norbert Elias und Michel Foucault über Macht und Subjektivierung. In: *Berliner Journal für Soziologie* 11,1, S.77–97.
- Lemke, Thomas/Krasmann, Susanne/Bröckling, Ulrich** (2000) *Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung*. In: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.) *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.7–40.
- Lenhardt, Helmut** (1991) Einführung. In: *Verband Privater Rundfunk und Telekommunikation VPRT* (Hg.) *Pay-TV. Technische Grundlagen, Erfahrungen, Wirtschaftlichkeit und Zukunftsaussichten*. Workshop-Dokumentation. Bonn: VPRT, S.3–7.
- Lenk, Carsten** (1996) Das Dispositiv als theoretisches Paradigma der Medienforschung. In: *Rundfunk und Geschichte* 22,1, S.5–17.
- Lenk, Carsten** (1997) *Die Erscheinung des Rundfunks. Einführung und Nutzung eines neuen Mediums 1923–1932*. Opladen: Westdt. Verl.
- Lenk, Carsten** (1999) Zwischen öffentlicher Inszenierung und privater Angelegenheit. Radiohören und Öffentlichkeitsmodelle in der Weimarer Republik. In: Mäusli, Theo (Hg.) *Talk about Radio. Zur Sozialgeschichte des Radios*. Zürich: Chronos, S.189–205.
- Link, Jürgen** (1997) *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen: Westdt. Verl.

- Lösch, Andreas** (2001) Mensch und Genom. Zur Verkopplung zweier Wissenstechniken. In: ders. u.a. (Hg.) Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern. Heidelberg: Synchron, Wiss.-Verl. der Autoren, S.149–166.
- Lösch, Andreas** u.a. (2001) Technologien als Diskurse – Einleitung. In: dies. (Hg.) Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern. Heidelberg: Synchron, Wiss.-Verl. der Autoren, S.7–20.
- Lowry, Stephen** (1992) Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: montage/av 1,1, S.113–128.
- Luhmann, Niklas** (1996) Die Realität der Massenmedien. 2.erw. Auflage. Opladen: Westdt. Verl.
- Malpas, Jeff/Wickham, Gary** (1997) Governance and the World: From Joe Dimaggio to Michel Foucault. In: The UTS Review 3,2, S.91–108.
- Mangold, Roland/Winterhoff-Spurk, Peter/Stoll, Martin/Hamann, Gerhard F.** (1998) Veränderung des zerebralen Blutflusses bei der Rezeption emotionalisierender Filmausschnitte. In: Medienpsychologie. Zeitschrift für Individual- und Massenkommunikation 10,1, S.51–72.
- Manovich, Lev** (1998) Towards an Archaeology of the Computer Screen. In: Elsaesser, Thomas/Hoffmann, Kay (Hg.) Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, S.27–43.
- Manovich, Lev** (1999) Cinema by Numbers. http://www.manovich.net/docs/cinema_by_numbers.doc (1.3.2002).
- Manovich, Lev** (2001a) The Language of New Media. Cambridge, MA: MIT Press.
- Manovich, Lev** (2001b) Post-Media Aesthetics. http://www.manovich.net/DOCS/Post_media_aesthetics1.doc (25.01.2002).
- Marchart, Oliver** (1997) Was ist neu an den Neuen Medien? Technopolitik zwischen Lenin und Yogi-Bär. In: Lovink, Geert (Hg.) Netzkritik. Materialien zur Internetdebatte. Berlin: Ed. ID Archiv, S.89–101.
- Marchart, Oliver** (1998) Die Verkabelung von Mitteleuropa. Medienguerilla – Netzkritik – Technopolitik. Wien: edition selene.
- Maresch, Rudolf** (1999) Die Kommunikation der Kommunikation. In: Maresch, Rudolf/Werber, Niels (Hg.) Kommunikation – Medien – Macht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.265–298.
- Matejovski, Dirk** (1993) Technometaphysik und die Zukunft der Kultur. In: Kaiser, Gert/Matejovski, Dirk/Fedrowitz, Jutta (Hg.) Kultur und Technik im 21. Jahrhundert. Frankfurt, S.413–423.
- McHoul, Alec (1997) Ordinary Heterodoxies: Towards a Theory of Cultural Objects. In: The UTS Review 3,2, S.7–22.
- McLuhan, Marshall** (1968) Die Gutenberg Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters. Düsseldorf.

- McLuhan, Marshall** (1987[1964]) *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York/London: Ark.
- Meyrat, Pierre** (1994) Der digitale Markt. In: Paech, Joachim (Hg.) *Digitales Fernsehen – eine neue Medienwelt?* Mainz, S.34–39.
- Michel, Eva-Maria** (2000) Rechtsfragen von Rundfunk und Printmedien im Internet. Ein Beitrag aus Sicht der Rundfunkanstalten. In: ZUM. Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht, 6, S.425–432.
- Miller, Peter/Rose, Nikolas** (1994) Das ökonomische Leben regieren. In: Donzelot, Jacques/Meuret, Denis/Miller, Peter/Rose, Nikolas: *Zur Genealogie der Regulation. Anschlüsse an Michel Foucault*. Hg. von Richard Schwarz. Mainz: Decaton, S.54–108.
- Modleski, Tania** (1987) Die Rhythmen der Rezeption: Daytime-Fernsehen und Hausarbeit. In: *Frauen und Film*, 42, S. 4–11.
- Morley, David** (1980) *The ›Nationwide‹ Audience. Structure and Decoding*. London: BFI
- Morley, David** (1992) *Television, Audiences & Cultural Studies*. London/New York: Routledge.
- Morse, Margaret** (1998) *Virtualities: Television, Media Art and Cyberculture*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Müller, Eggo/Wulff, Hans J.** (1997) Aktiv ist gut: Anmerkungen zu einigen empiristischen Verkürzungen der British Cultural Studies. In: Hepp, Andreas/Winter, Rainer (Hg.) *Kultur - Medien - Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen: Westdt. Verl., S.171–178.
- Müller, Thomas/Spangenberg, Peter M.** (1991) Fern-Sehen – Radar – Krieg. In: Stingelin, Martin/Scherer, Wolfgang (Hg.) *HardWar/SoftWar. Krieg und Medien 1914 bis 1945*. München: Fink, S.275–302.
- Negroponte, Nicholas** (1997) *Total Digital. Die Welt zwischen 0 und 1 oder Die Zukunft der Kommunikation*. München: Goldmann.
- Nielsen, Jakob** (1995) *Multimedia, Hypertext und Internet. Grundlagen und Praxis des elektronischen Publizierens*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg.
- Oettermann, Stephan** (1995) Das Panorama – Ein Massenmedium. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.) *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung* (Schriftenreihe Forum, Bd. 4). Göttingen: Steidl, S.72–82.
- Ostner, Ilona** (1993) Technovisionen und Politik. In: Kaiser, Gert/Matejovski, Dirk/Fedrowitz, Jutta (Hg.) *Kultur und Technik im 21. Jahrhundert*. Frankfurt, S.62–68.
- Oullette, Laurie** (1999) TV Viewing as Good Citizenship? Political Rationality, Enlightened Democracy and PBS. In: *Cultural Studies* 13,1, S.62–90.
- Owen, Bruce M.** (1999) *The Internet Challenge to Television*. Cambridge, MA/London: Harvard Univ. Press.

- Paech, Joachim** (1985) Unbewegt bewegt – Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens. In: Meyer, Ulfilas (Hg.) Kino-Express. Die Eisenbahn in der Welt des Films. München/Luzern: Bucher, S.40–49.
- Paech, Joachim** (1997) Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik. In: Medienwissenschaft Rezensionen, 4, S.400–420.
- Paech, Joachim/Schreitmüller, Andreas/Ziener, Albrecht** (1999) Einleitung. In: Paech, Joachim/Schreitmüller, Andreas/Ziener, Albrecht (Hg.) Strukturwandel medialer Programme. Vom Fernsehen zu Multimedia. Konstanz: UVK, S.7–11.
- Paech, Joachim u.a.** (Hg.) (1985) Screen Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971–1981. Osnabrück.
- Panofsky, Erwin** (1974) Die Perspektive als symbolische Form. In: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin: Bruno Hessling, S.99–167.
- Paukens, Hans/Schümchen, Andreas** (2000) Digitales Fernsehen in Deutschland. Explorative Studie zur Entwicklung digitaler Pay-TV-Angebote (Edition Grimme, Bd. 2). München: Reinh. Fischer.
- Plumpe, Gerhard** (1990) Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Fink.
- Prognos AG** (1995) Digitales Fernsehen. Marktchancen und ordnungspolitischer Regelungsbedarf. München: Robert Fischer.
- Rammert, Werner** (1993) Technik aus soziologischer Perspektive: Forschungsstand, Theorieansätze, Fallbeispiele. Ein Überblick. Opladen: Westdt. Verlag
- Raskin, Jef** (2001) Das intelligente Interface. Neue Ansätze für die Entwicklung interaktiver Benutzerschnittstellen. München u.a.: Addison-Wesely.
- Reimers, Ulrich** (1994) Entwicklungstendenzen für das digitale Fernsehen in Europa. In: Paech, Joachim (Hg.) Digitales Fernsehen – eine neue Medienwelt? Mainz, S.7–19.
- Reimers, Ulrich** (1998) The Multimedia Home Platform. Hype or Reality. http://www.mhp.org/what_is_mhp/powerpoint%20presentations/MHPVortrag1999Englisch_1.ppt; 1.12.2002.
- Rheinberger, Hans-Jörg/Hagner, Michael** (1997) Plädoyer für eine Wissenschaftsgeschichte des Experiments. In: Theory Bioscienc, 116, S.11–31.
- Rieger, Stefan** (2001) Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rifkin, Jeremy** (2000) Access. Das Verschwinden des Eigentums. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Rinke, Heidi Marie** (2000) Governing Citizens through Self-Help Literature. In: Cultural Studies 14,1, S.61–78.
- Rinke, Claudia** (2002) Zugangsprobleme des digitalen Fernsehens. Berlin: Duncker und Humblot.

- Rose, Nikolas** (2000) Tod des Sozialen? Eine Neubestimmung der Grenzen des Regierens. In: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.) *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.72–109.
- Ruchatz, Jens** (2002) Konkurrenzen – Vergleiche. Die diskursive Konstruktion des Felds der Medien. In: Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter M. (Hg.) *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Band 1*. Opladen: Westdt. Verl., S.137–153.
- Ruhrmann, Georg/Nieland, Jörg-Uwe** (1997) *Interaktives Fernsehen. Entwicklung, Dimensionen, Fragen, Thesen*. Opladen: Westdt. Verl.
- Schauz, Michael** (1997) *Video-on-Demand. Bedrohung für das Verleihgeschäft der Videotheken*. München: Robert Fischer.
- Scheuer, Jeffrey** (1999) *The Sound Bite Society. Television and the American Mind*. New York/London: Four Walls.
- Schmidt, Siegfried J.** (2000) *Kalte Faszination. Medien – Kultur – Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück.
- Schmitz, Norbert** (2001) Medialität als ästhetische Strategie der Moderne. Zur Diskursgeschichte der Medienkunst. In: Gendolla, Peter/Schmitz, Norbert M./Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter M. (Hg.) *Formen interaktiver Medienkunst. Geschichte, Tendenzen, Utopien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.95–139.
- Schneider, Irmela** (1997) Von der Vielsprachigkeit zur ›Kunst der Hybridation‹. Diskurse des Hybriden. In: Schneider, Irmela/Thomsen, Christian W. (Hg.) *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*. Köln: Wienand, S.13–66.
- Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter M.** (Hg.) *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Band 1*. Opladen: Westdt. Verl.
- Schorb, Bernd/Theunert, Helga** (1998) *Jugendschutz im digitalen Fernsehen: Eine Untersuchung der Technik und ihrer Nutzung durch Eltern. Mit einem Blick auf ausländische Forschungsergebnisse zu Optionen des Jugendmedienschutzes von Uwe Hasebrink*. Berlin: Vistas.
- Schrage, Dominik** (1999) Was ist ein Diskurs? Zu Michel Foucaults Versprechen, 'mehr' ans Licht zu bringen. In: Bublitz, Hannelore/Bührmann, Andrea D./Hanke, Christine/Seier, Andrea (Hg.) *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*. Frankfurt a.M./New York: Campus, S.63–74.
- Schrage, Dominik** (2001) *Psychotechnik und Radiophonie. Subjektkonstruktionen in artifiziellen Wirklichkeiten 1918–1932*. München: Fink.
- Schröter, Jens** (2004) *Das Netz und die virtuelle Realität. Zur Selbstprogrammierung der Gesellschaft durch die universelle Maschine*. Bielfeld: Transcript.
- Schwartz, Vanessa R.** (1995) *Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris*. In: Charney L./Schwartz, Vanessa R. (Hg.) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkely, L.A./London, S.297–319.

- Segeberg, Harro** (1987) Literaturwissenschaft und interdisziplinäre Technikforschung. In: Ders. (Hg.) Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.9–29.
- Sierek, Karl** (1993) Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik. Wien: Sonderzahl.
- Silberhorn, A.** (1994) Digitales Fernsehen - Technische Perspektiven. In: Digitale Fernseh-zukunft in Europa. Entwicklungen, Erwartungen, Konzepte (LPR-Schriftenreihe Band 10). Ludwigshafen, S.7-18.
- Smythe, Dallas W.** (2001[1981]) On the Audience Commodity and its Work. In: Durham, Meenakshi Gigi/Kellner, Douglas (Hg.) Media and Cultural Studies. Keywords. Oxford/Cambridge: Blackwell, S.253–279.
- Spangenberg, Peter M.** (2001) Wie kommt die Medienwissenschaft zu ihren Fragen? Überlegungen zu Voraussetzungen, Genese und Aktualität einer modernen Wissenschaft. In: Hug, Theo (Hg.) Wie kommt die Wissenschaft zu Wissen? Baltmannsweiler: Schneider, S.180–199.
- Spigel, Lynn** (1992) Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Spigel, Lynn** (2002) Fernsehen im Kreis der Familie. Der populäre Empfang eines neuen Mediums. In: Adelman, Ralf u.a. (Hg.) Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK, S.214–252.
- Spreen, Dierk** (2001) Die Diskursstelle der Medien. Soziologische Perspektiven nach der Medientheorie. In: Lösch, Andreas u.a. (Hg.) Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern. Heidelberg: Synchron, Wiss.-Verl. der Autoren, S.21–40.
- Staab, Joachim Friedrich** (1994) Digitale Fernsehzeitung in Europa: Erwartungen aus der Sicht des Zuschauers. In: Digitale Fernsehzeitung in Europa. Entwicklungen, Erwartungen, Konzepte (LPR-Schriftenreihe Band 10). Ludwigshafen (1994), S.103–110.
- Stam, Robert** (2000) Film Theory. An Introduction. Oxford/Cambridge: Blackwell.
- Stam, Robert/Burgoynne, Robert/Flitterman-Lewis, Sandy** (1992) New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond. London/New York: Routledge.
- Stauff, Markus** (2004) Premiere World – Digitales Fernsehen, Dispositiv, Kulturtechnologie. In: Segeberg, Harro (Hg.) Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, 11). Marburg: Schüren, S.436–454.
- Stauff, Markus** (2005) Zur Governamentalität der Medien. Fernsehen als ›Problem‹ und ›Instrument‹. In: Gethmann, Daniel/Stauff, Markus (Hg.) Politiken der Medien. Berlin/Zürich: diaphanes, S.89–110.
- Stemmers, Jeanette** (1999) Broadcasting is Dead. Long Live Digital Choice. In: Mackay, Hugh/O'Sullivan, Tim (Hg.) The Media Reader. Continuity and Transformation. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.231–249.

- Storey, John** (1996) *Cultural Studies and the Study of Popular Culture. Theories and Methods*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Streeter, Thomas** (1997) *Blue Skies and Strange Bedfellows. The Discourse of Cable Television*. In: Spigel, Lynn/Curtin, Michael (Hg.) *The Revolution wasn't televised*. London/New York: Routledge, S.221–242.
- Stumpf, Ulrich/Tewes, Daniel** (1998) *Digitaler Rundfunk – vergleichende Betrachtung der Situation und Strategie in verschiedenen Ländern* (Wissenschaftliches Institut für Kommunikationsdienste, Diskussionsbeitrag Nr. 186). Bad Honnef.
- Swann, Phillip** (2000) *TVdotCOM. The Future of Interactive Television*. New York: TV Books.
- Tafler, David** (1995) *Boundaries and Frontiers: Interactivity and Participant Experience - Building New Models and Formats*. In: d'Agostino, Peter/Tafler, David (Hg.) *Transmission Toward a Post-Television Culture*. 2nd Edition. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.235–267.
- Thiedecke, Udo** (1997) *Medien, Kommunikation und Komplexität. Vorstudien zur Informationsgesellschaft*. Opladen: Westdt. Verl.
- Tholen, Georg Christoph** (2001) *Medium ohne Botschaft? Zur kulturellen Bedeutung des Technischen*. http://waste.informatik.hu-berlin.de/mtg/archiv/l_tholen.htm (14.12.2001).
- Thwaites, Tony/Davis, Lloyd/Mules, Warwick** (1994) *Tools for Cultural Studies. An Introduction*. Houndmills u.a.: Macmillan.
- Uricchio, William** (1997) *Media, Simultaneity, Convergence: Culture and Technology in an Age of Intermediality*. Utrecht.
- Uricchio, William** (2001) *Medien des Übergangs und ihre Historisierung*. In: Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (Hg.) *Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographien*. Weimar: Universitätsverlag Weimar, S.57–71.
- Vogl, Joseph** (2001) *Medien-Werden: Galileis Fernrohr*. In: *Archiv für Mediengeschichte, 1* (= *Mediale Historiographien*, hg. von Lorenz Engell, Joseph Vogl, Redaktion Oliver Fahle) Weimar: Universitätsverlag Weimar, S. 115-123.
- Weber, Samuel** (1996) *Mass Mediauras. Form, Technics, Media*. Stanford: Stanford Univ. Press.
- Wehmeier, Stefan** (1998) *Fernsehen im Wandel. Differenzierung und Ökonomisierung eines Mediums*. Konstanz: UVK.
- Wehner, Josef** (1997) *Das Ende der Massenkultur? Visionen und Wirklichkeit der neuen Medien*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Weinert, Friedel** (1982) *Die Arbeit der Geschichte: Ein Vergleich der Analysemodelle von Kuhn und Foucault*. In: *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie* 12,2, S.336–358.
- Wetzstein, Thomas A./Reis, Christa/Eckert, Roland** (2000) *Fame & Style, Poser & Reals. ‚Lesarten‘ des HipHop bei Jugendlichen. Drei Fallbeispiele*. In: Göttlich, Udo/Winter,

Rainer (Hg.) Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln: Halem, S.124–145.

Williams, Raymond (1990[1975]) Television. Technology and Cultural Form. 2nd ed., ed. by Ederyn Williams. London: Routledge.

Winkler, Hartmut (1991) Der filmische Raum und der Zuschauer. ›Apparatus‹ – Semantik – ›Ideology‹. Heidelberg: Carl Winter.

Winkler, Hartmut (1996) Über Computer, Medien und andere Schwierigkeiten. <http://www.rz.uni-frankfurt.de/~winkler/compmed.html> (1.10.1997).

Winkler, Hartmut (1997) Docuverse. Zur Medientheorie der Computer. Regensburg: Boer.

Winkler, Hartmut (1999a) Jenseits der Medien. Über den Charme der stummen Praxen und einen verdeckten Wahrheitsdiskurs. In: Hebecker, Eike u.a. (Hg.) Neue Medienumwelten – Zwischen Regulierungsprozessen und alltäglicher Aneignung. Frankfurt a.M./New York: Campus, S.44–61.

Winkler, Hartmut (1999b) Dierk Spreen: Tausch, Technik, Krieg. Die Geburt der Gesellschaft im technisch-medialen Apriori. Rezension und Erwiderung in einigen Punkten. In: Medienwissenschaft Rezensionen, 2, S.138–145.

Winkler, Hartmut (2000) Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus ›anthropologische‹ Mediengeschichtsschreibung. In: Heller, Heinz B./Kraus, Matthias/Meder, Thomas/Prümm, Karl/Winkler, Hartmut (Hg.) Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft. Marburg: Schüren, S.9–22.

Winter, Rainer (1997) Cultural Studies als kritische Medienanalyse: Vom ›encoding/decoding‹-Modell zur Diskursanalyse. In: Hepp, Andreas/Winter, Rainer (Hg.) Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen: Westdt. Verl., S.47–63.

Wittig, Hartmut (1999) Intelligent Media Agents. Key Technology for Interactive Television, Multimedia and Internet Applications. Braunschweig/Wiesbaden: Friedr. Vieweg.

Woolgar, Steve (1991) Configuring the User: The Case of Usability Trials. In: Law, John (Hg.) A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination. London/New York: Routledge, S.58–99.

Wunderlich, Stefan (1999) Vom digitalen Panopticum zur elektrischen Heterotopie. Foucaultsche Topographien der Macht. In: Maresch, Rudolf/Werber, Niels (Hg.) Kommunikation – Medien – Macht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.342–367.

ZDF (1994) Das ZDF vor den Herausforderungen des digitalen Fernsehens (ZDF Schriftenreihe Heft 48). Mainz.

Zielinski, Siegfried (1986) Zur Geschichte des Videorecorders. Berlin: Spiess.

Zielinski, Siegfried (1989) Audiovisionen: Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte. Reinbek b.Hamburg: Rowohlt.

Zielinski, Siegfried (1992) Audiovisuelle Zeitmaschine. Thesen zur Kulturtechnik des Videorecorders. In: Ders. (Hg.) Video-Apparat. Medium, Kunst, Kultur. Ein internationaler Reader. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, S.91–114.

Ziener, Albrecht (Hg.) (1994a) Digitales Fernsehen. Eine neue Dimension der Medienvielfalt. Heidelberg: R.v.Decker.

Ziener, Albrecht (1994b) Das Bildformat 16:9 und digitales Fernsehen - wirtschaftspolitische Zwänge oder ein Marktzusammenhang? In: Paech, Joachim/Ziener, Albrecht (Hg.) Digitales Fernsehen – eine neue Medienwelt? Mainz, S.20–30.

Ziener, Albrecht (1996) Das Schlagwort ›Digitale Revolution‹. In: Hall, Peter Christian (Hg.) Fernsehen im Überfluß. Programme im digitalen Medienzeitalter. Mainz: ZDF, S.33–46.

Zima, Peter (1977) ›Rezeption‹ und ›Produktion‹ als ideologische Begriffe. In: Ders. (Hg.) Textsemiotik als Ideologiekritik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.271–311.

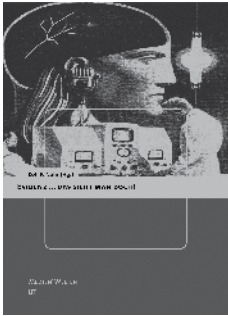
MEDIEN´WELTEN

BRAUNSCHWEIGER SCHRIFTEN ZUR MEDIENKULTUR

Bereits erschienen:

Band 1: Rolf F. Nohr (Hg.):

Evidenz - »...das sieht man doch!«



»Sieh hin....das sieht man doch!« scheint einer der Imperative einer visuellen Kultur zu sein. Das Evidente, also das »Offenkundige« (wie es der Duden übersetzt) oder »Augenscheinliche«, bildet einen der Ordnungsraster des Wissens. Evidenz scheint einer der Medienfunktionalis-

men zu sein, die die Sprechweise populärer, aktueller und diskursiv organisierter Mediensysteme gewährleistet. Aber wie überhaupt wird Wissen zu Bild? Aus welchem metaphorischen, symbolischen oder diskursiven System artikuliert sich ein Bild und wie wird es als Sprechweise kommunikabel und damit zur Handlung? Ist das Evidente eine Form der Wissensartikulation? Inwieweit überformt sich die visuelle Tatsache zum bildlichen Beweis? Was ist der Wahrheitsbegriff des Bildes? Die Beiträge von Ralf Adelman, Ulrike Bergermann, Daniel Gethmann, Vinzenz Hediger, Eva Hohenberger, Tom Holert, Heike Klippel, Rolf F. Nohr, Leander Scholz und Herbert Schwaab befragen unterschiedliche Materialien zu diesem Thema. Viren, rauchende Colts, Familienserien, Tierfilme und Science Center sind nur einige der Beispiele, an denen die Struktur und Funktion der Evidenz geklärt werden soll.

Das Apostroph gilt in der deutschsprachigen Interpunktion als Markierung für eine Auslassung. In diesem Sinne markiert das Apostroph im Titel der Reihe ›Medien´ Welten‹ eben jene Auslassung, die die Reihe zu füllen anstrebt. Zwischen den an sich nicht singulär denkbaren Entitäten von Medium und Welt sucht die Reihe nach den Effekten, welche wechselweise durch Medien und Welten voneinander abgerufen werden. In einer gewissen Hilflosigkeit könnten eben jene ›Effekte‹ als die jeweilig produzierten Evokationen umrissen werden. Medien rufen Effekte in Welten hervor, konstituieren, durchdringen, rekonstruieren und artikulieren Welten, Erfahrungsrealitäten und Handlungswirklichkeiten. Welten artikulieren, formulieren, ideologisieren und realisieren Medien, intersubjektive Äußerungen und Diskursformationen. Medien und Welten nicht mehr als antagonistische Prinzipien einer linearen Ursache-Wirkungs-Relation zu begreifen hat sich in Medien- und Kulturwissenschaften durchgesetzt, ebenso wie das ›dialektische‹ Miteinander von Produktion und Rezeption anzuerkennen. Je tiefer der reflektierende Blick aber in das ›Dazwischen‹ vordringt, desto mehr scheint sich die Schnittmenge von Medium und Welt zu verunklaren. Die Reihe ›Medien´ Welten‹ hat sich ein kleines Stück Exploration und

Probebohren in genau diesem Dazwischen verordnet und wird – hauptsächlich an Fallstudien orientiert – versuchen, dem Apostroph oder dem Ausgelassenen etwas mehr Klarheit zuzuschreiben.

VORANKÜNDIGUNGEN

Band 3: Ralf Adelman

›VISUELLE KULTUREN DER KONTROLLGESELLSCHAFT.
ZUR POPULARISIERUNG DIGITALER UND
VIDEOGRAFISCHER VISUALISIERUNGEN IM FERN-
SEHEN‹

Voraussichtlicher Erscheinungstermin:
Dezember 2006

Band 6: Britta Neitzel

›GESPIELTE GESCHICHTEN?
NARRATION UND VISUELLER DISKURS
IN COMPUTERSPIELEN‹

Voraussichtlicher Erscheinungstermin:
Januar 2006

Band 7: Herbert Schwaab

›ERFAHRUNG DES GEWÖHNLICHEN –
STANLEY CAVELLS FILMPHILOSOPHIE
ALS THEORIE DER POPULÄRKULTUR‹

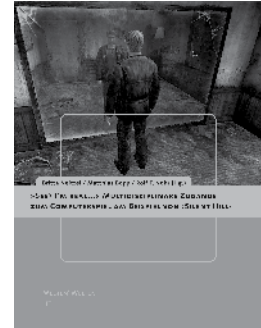
Voraussichtlicher Erscheinungstermin:
März 2006

Band 4:

Matthias Bopp / Britta Neitzel / Rolf F. Nohr (Hg.):
»See? I'm real...« Multidisziplinäre Zugänge
zum Computerspiel am Beispiel von »Silent Hill«

Wie lässt sich aus verschiedenen wissenschaftlichen Ansätzen heraus ein Computer- und Konsolenspiel wie *Silent Hill* beschreiben? Diese Frage ist Ausdruck einer sich ausdifferenzierenden akademischen Beschäftigung mit einem Phänomen, das bis vor kurzen wissenschaftlich nicht recht ›diskursfähig‹ war, mittlerweile jedoch national wie international im Fokus zahlreicher akademischer Aktivitäten und Forschergruppen steht. Der multidisziplinäre Charakter dieses Bandes berücksichtigt daher ästhetische, kulturelle, ökonomische, mediale, sozialisatorische und pädagogische Faktoren und Zugriffsformen auf das Game.

Mit Beiträgen von Matthias Bopp, Frank Dengler, Laboratory for Mixed Realities, Britta Neitzel, Rolf F. Nohr, Markus Rautzenberg, Steffen P. Walz, Serjoscha Wiemer, Gunnar Sandkühler, Andreas Wolfsteiner u.a.



Band 5:

Michael Glasmeier / Heike Klippel (Hg.)

»Playtime« – Film interdisziplinär. Ein Film und sieben Perspektiven



Playtime (Frankreich 1965-67) ist das Meisterwerk des französischen Regisseurs und Komikers Jacques Tati. Thema ist die Krise des technisierten und mediatisierten Alltags des 20. Jahrhunderts und der modernen Urbanität. Das Paris des Films, in dem man sich beständig findet und wieder verliert, ist ein typischer Nicht-Ort, bestehend aus modernsten Gebäuden, deren Zweck nie greifbar ersichtlich wird, Durchgangsstationen zu undefinierten Zielen, die letztlich auf anarchische Weise zerstört und definiert werden. *Playtime* ist ein Film mit vielfältigen

intermedialen Bezügen, ein ironischer Ausblick auf eine Zukunft, in der Individualität und Konsum-Uniformität einander gegenüberstehen, um sich im Glanz des neuen Designs zu versöhnen.

All dies macht den Film zu einem exemplarischen Gegenstand für eine multiperspektivische Herangehensweise. Die einzelnen Beiträge interpretieren und analysieren den Film auf dem Hintergrund ihres jeweiligen Faches: Kunstwissenschaft, Filmwissenschaft, Philosophie, Musikwissenschaft, Industrial Design, Transportation Design und Design-Geschichte. Wissenschaft und gestalterische Praxis treten in einen Dialog.

Mit Beiträgen von: Brice d'Antras, Design-Geschichte; Johannes Böhringer, Philosophie; Frieder Butzmann, Musikwissenschaft; Michael Glasmeier, Kunstwissenschaft; Heike Klippel, Filmwissenschaft; Erich Kruse, Industrie-Design; Stefan Rammler, Transportation Design; Katharina Sykora, Kunstwissenschaft.

Mit vielen farbigen Abbildungen und ausführlicher Bibliographie.

Die Studie zielt auf eine Untersuchung der Macht- und Subjekteffekte, die mit den gegenwärtigen Veränderungen des Fernsehens - vor allem dem Prozess der Digitalisierung - einhergehen. Die heterogenen Entwicklungen und Versprechungen werden dabei nicht als Übergangsphänomene, sondern als produktive Mechanismen verstanden, die Fernsehen zu einer Kulturtechnologie des Neoliberalismus machen: Die ZuschauerInnen werden als Subjekte einer gleichermaßen rationalisierten wie intensivierten Mediennutzung modelliert. Theoretisch setzt die Arbeit dem repressiven Medienbegriff, der unter anderem bei Cultural Studies, Technik- und Apparatustheorien dominiert, Foucaults Modell der Gouvernementalität entgegen, um zu zeigen, dass die Vervielfältigung der technischen und inhaltlichen ›Optionen‹ keine Befreiung, sondern eine Regierungstechnologie ist.

ISBN 3-8258-7802 3



9 873825 878021