

montage/av
4/1/1995

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

B. S. ROBERT

*Lebensfreude
durch Fernsehen*

NORA

NORA-RADIO
BERLIN - CHARLOTTENBURG 4
WEST - BERLIN
PROSPEKT KOSTENLOS
Unverbindliche Vorführung
durch Ihren Radiofachhändler

NORA - BELLEVUE 53
Ein Fernsehempfänger mit
allem Komfort für vollendeten
Bild- und Tonempfang
Preis DM 1095,-

Neoformalismus / Fernsehen (1)

	Editorial	2
	Neoformalismus	
Britta Hartmann / Hans J. Wulff	Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus - Kognitivismus - Historische Poetik	5
Kristin Thompson	Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden	23
	Fernsehen (1)	
Knut Hickethier	Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells	63
Eggo Müller	Television Goes Reality. Familienserien, Individualisierung, 'Fernsehen des Verhaltens'	85
Hans J. Wulff	Reality-TV. Von Geschichten über Risiken und Tugenden	107
Hans Dieter Erlinger	Kinderfernsehen: Zielgruppenfernsehen, Insel im Markt oder Markt ohne Grenzen?	125
Alexander Schwarz	Utopie und Realität interaktiven Fernsehens. Ein Bericht aus der Praxis	143
	Zu den Autoren	161
	Impressum	163

Editorial

Neulich im Fernsehen, bei RTL, Abschied von der LATE NIGHT-Show: Harald Schmidt und Helge Schneider geben Thomas Gottschalk das letzte Geleit. Das eine oder andere war noch zu besprechen (so jung kommt man schließlich nicht mehr zusammen):

Harald: Warum bist du jetzt so rechthaberisch?

Helge: Ja, aber das ist doch eine vage Vermutung eigentlich. Und jetzt auch gerade hier Interna anzusprechen...

Thomas: ...vor allen Dingen vor Publikum! Findet ihr überhaupt, daß man kurz vor Mitternacht noch Fernsehen machen sollte? Eigentlich mal so 'ne grundsätzliche Frage.

Harald: Ich finde eigentlich, man sollte *nur* kurz vor Mitternacht Fernsehen machen... und damit um 16.00 Uhr nachmittags beginnen.

Helge: Ich guck' zum Beispiel nur Fernsehen, damit ich einschlafe...

Thomas: Helge guckt Fernsehen zum Einschlafen...

Helge: ...alter Stil...

Thomas: Hast du jemals während dieser Sendung..., bist du jedesmal eingeschlafen während dieser Sendung?

Helge [lachend]: Die Sendung, die habe ich eigentlich nie gesehen. [Applaus des Studiopublikums]

Harald: Ja... sag' mal... da fällt mir ein: Bio läuft ja auch kurz vor Mitternacht.

Thomas: Biolek...

Helge: Was ist Bio?

Thomas: ...Biolek wird ab nächsten Dienstag interessant, weil ich da auftrete... ansonsten...

Harald: Das iss ja 'ne Wahnsinns-Runde: Ich hab' das gehört, er hat darauf hingewiesen in seiner letzten Sendung: Thomas Gottschalk, Hans Meiser, Margarethe Schreinemakers, Erich Böhme zum Thema... glaube ich... "Leben an der Armutsgrenze" oder?

Thomas: Und Biolek kommt auch!

Harald: Das wird, wird..., da seid ihr alle vier da, na, hat gesagt, eh: "Das Thema sind die Gäste."

Thomas: "Das Thema sind die Gäste", ja...

Harald: Ja, "das Thema sind die Gäste"...

Thomas [Alfred Biolek nachahmend]: Große Gäste, viiiel Freude, mit unseren Gästen. [Wieder als er selbst:] Und Böhme dann... [schaukelt eine imaginäre Brille in seiner Hand]

Harald: Und Erich Böhme...

Helge: Wer ist das?

Thomas: Erich Böhme, kennste nich'?

Harald: Erich Böhme, is', eh, "Talk im Turm". Bei [herausfordernd] SAT.1...

Welten liegen zwischen solchen Momenten des zeitgenössischen Fernsehens, das sich am liebsten selbst zum Gegenstand hat, und den frommen Wünschen des Generaldirektors des NWDR Adolf Grimme, der das bundesdeutsche Fernsehen am Weihnachtsabend 1952 mit folgenden Worten eröffnete:

"So hat uns denn [...] die Technik jene kunstvolle Schale geliefert, die sich fortan alltäglich mit dem bunten Weltgeschehen füllen wird. Neue Quellen der Freude werden sich uns im Anblick von Spiel und Tanz erschließen, verschlossene Tore zum Reich des Geistes werden aufgestoßen, und unser Leben kann dadurch nicht nur reicher, es kann dadurch auch tiefer werden. Tiefer auch durch das Miterleben von Freud und Leid der Anderen. Denn durch diese Zauberschale wird die Ferne zur Nähe werden, und der Raum zwischen uns und fernen Ländern wird wie aufgehoben sein. Das Schicksal der Anderen wird künftig mitten in unserer eigenen Stube stehen. Das Fernsehen kann so aus dem Entfernten unseren Nächsten machen. Wir sehen freilich mit Schrecken, daß unser Sinn gegen das Los unseres Nächsten immer abgestumpfter wird und unsere Herzen immer mehr versteppen. Worauf es deshalb im Fernsehen ankommt, ist, daß das Getränk in dieser Schale ein Heiltrank wird, der die guten Seiten, die doch in jedes Menschen Herz nur auf den Weckruf warten, stärkt. Das ist das Ziel, mit dem vor Augen wir an diese neue Arbeit gehen wollen. Denn daß der Raum der Welt für unsere Augen immer enger wird, was nutzte das, wenn sich der Raum unseres Herzens nicht dabei weitete?"

Die blumigen Worte Grimmes sind jedoch von scharfem Realitätssinn geprägt. Sie erfassen nicht nur die einschneidende Verschiebung des Gefüges von Privatheit und Öffentlichkeit, die Voraussetzung und Folge des Fernsehens zugleich ist; sie formulieren darüber hinaus auch *den* Grundwiderspruch, der das bundesdeutsche Fernsehen von Beginn an bewegt: Gegen das Modell eines kommerziellen US-amerikanischen Fernsehens, das schon damals Schreckbild der Fernsehkritik war, wird die Idee vom Fernsehen als volksbildnerisches Medium gesetzt. Orientiert an deutscher Kultur und Bildung, zielt es, zwei Seelen, ach, in seiner Brust, doch von Anfang an auf ein Massenpublikum, bereits ab 1956 auf hohe Einschaltquoten im vorabendlichen Werbeblock. In der öffentlich-rechtlichen Rundfunkverfassung blieb dieser Grundwiderspruch zunächst gebändigt. Erst die Einführung privatwirtschaftlich betriebener Programme vor gut zehn Jahren hat ihn entfesselt – und auf einmal scheint nichts im Fernsehen mehr so, wie es früher war.

Der Themenschwerpunkt zum Fernsehen, den wir in diesem Heft mit einem ersten Teil eröffnen, nimmt Veränderungen des Mediums, seiner Formen, seiner Ästhetik, seiner kommunikativen Modi und seiner Funktionen in den Blick und stellt veränderte Sichtweisen auf das Fernsehen, auf Probleme und Perspektiven seiner Analyse zur Diskussion. Knut Hickethier erläutert eingangs mithilfe des Dispositiv-Konzepts, wie sich die Anordnungen von Apparatur – zu der er nicht nur die Technik, sondern auch die Institution

Fernsehen und das Rezeptionsumfeld rechnet – und Subjekt historisch gewandelt haben, so daß nicht von *einem* Dispositiv Fernsehen, sondern von verschiedenen Dispositiven des Fernsehens gesprochen werden muß. Eggo Müller und Hans J. Wulff setzen sich mit "Reality"-Formen des Fernsehens auseinander. Während sich bei der Ausdifferenzierung von realitätsorientierten Serien Formen von 'Fernsehen des Verhaltens' herausgebildet haben, deren Funktion Müller im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Individualisierungsprozessen zu bestimmen versucht, ergründet Wulff in seinem Essay Dimensionen moralischen Erzählens im umstrittenen Reality-TV: Geschichten von Risiken und Tugenden, tief verwurzelt im Bewußtsein der Gefahren des alltäglichen Lebens. Am Beispiel entscheidender Phasen der Diskussion ums Kinderfernsehen zeigt Hans Dieter Erlinger die Widersprüche zwischen pädagogischen Leitkonzepten, Kommerzialisierungstendenzen und elterlichen Ordnungsvorstellungen auf. Abschließend gibt Alexander Schwarz, Programmkoordinator bei Kabel 1, einen Ausblick auf Entwicklungsstand und Chancen des Interaktiven Fernsehens, ein Topos, der momentan vor allem marktstrategischen und feuilletonistischen Wert hat. In der Realisierung aber könnte es das derzeitige Dispositiv Fernsehen ein weiteres Mal radikal verändern, doch das bleibt bislang, so Schwarz, Utopie. Der Themenschwerpunkt Fernsehen wird in der nächsten Ausgabe von *montage/av* fortgesetzt.

Am Anfang dieses Heftes steht die Übersetzung eines in den USA mittlerweile kanonischen Textes zur Filmanalyse von Kristin Thompson. Zur Einführung verorten Britta Hartmann und Hans J. Wulff sein neoformalistisches Programm im Rahmen des sogenannten "Wisconsin-Projekts" und stellen eine Bibliographie zum Thema zur Verfügung.

Vielleicht entsteht in der Summe dieser Artikel eine produktive Spannung zwischen den hier vertretenen methodischen Ausrichtungen. Zur Debatte steht so auch die Konstruktion der Gegenstände in der Forschungsgeschichte von Film- und Fernsehwissenschaft – zwischen Einzelwerk- und Autorenorientierung in kunstwissenschaftlicher Tradition und Dominanz institutioneller und gesellschaftlicher Aspekte in sozialwissenschaftlicher Perspektive. Denn weder ist es sinnvoll, dem Film das Kino auszutreiben, noch dem Fernsehen die Ästhetik abzusprechen.

Vom Spezifischen des Films

Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik

Wohl kaum eine Debatte ist in der mit einer bemerkenswerten akademischen Streitkultur ausgestatteten angloamerikanischen Filmwissenschaft so erbittert und langanhaltend geführt worden wie die um den "Neoformalismus" des sogenannten "Wisconsin-Projekts"¹, dessen Hauptvertreter David Bordwell und Kristin Thompson an der University of Wisconsin-Madison lehren. Wohl kaum ein Ansatz wird so angegriffen und ist doch zugleich zum Standard-Repertoire in filmwissenschaftlichen Seminaren geworden. Bordwells und Thompsons Einführungswerk *Film Art*, dessen Publikation 1979 den Beginn des neoformalistischen Projekts markiert², liegt inzwischen in der vierten Auflage vor, und auch Bordwells *Narration in the Fiction Film* (1985a) und die Gemeinschaftsarbeit *The Classical Hollywood Cinema* (1985) sind zentrale Texte der zeitgenössischen Filmwissenschaft. Auch *montage/av* widmete sich bereits einige Male dem Neoformalismus: Nachdem im ersten Heft ein Artikel von David Bordwell (1992a) erschien, sind

-
- 1 Diese Bezeichnung verdankt die Gruppe einer überaus polemischen Attacke Barry Kings in der *Screen* (vgl. King 1986; 1987). Obwohl sich Bordwell, Thompson und die damals noch beteiligte Janet Staiger in ihren – ebenso polemischen – Antworten (Bordwell 1988b, Staiger 1988, Thompson 1988b) explizit gegen diese Zuschreibung gewehrt haben, ist die Kennzeichnung der Arbeit als Produkt einer Gruppe mit ähnlichen theoretischen Orientierungen angemessen und wurde daher in der Darstellung des Projektes, die Wulff seinerzeit vorgelegt hat, beibehalten (vgl. Wulff 1991). Neben Bordwell, Thompson und Staiger (die sich inzwischen aus der Gruppe verabschiedet und gar zur dezidierten Kritikerin von Bordwells Kognitivismus gewandelt hat; vgl. Staiger 1992) sind als weitere locker assoziierte "Mitstreiter" Noël Carroll (inzwischen ebenfalls in Madison lehrend) und Edward Branigan (University of California, Santa Barbara) zu nennen.
 - 2 Zumindest kann man sagen, daß der "Name des Kindes" aus dieser Zeit herrührt: In einem Rezensionartikel hat Jerry L. Salvaggio die Entwürfe von Bordwell und Thompson sowie von Noël Burch als "Neo-Formalism" beschrieben (vgl. Salvaggio 1981; 1982) – eine Kennzeichnung, die dann von der Gruppe aufgegriffen wurde (vgl. insbesondere Thompson 1981; 1988a).

dessen Positionen mehrfach Gegenstand der Auseinandersetzung gewesen.³ In dieser Ausgabe nun soll mit der Übersetzung des Einleitungskapitels aus Kristin Thompsons *Breaking the Glass Armor* (1988a) einer der zentralen programmatischen Texte neoformalistischer Filmanalyse in deutscher Sprache zugänglich gemacht werden. Für das bessere Verständnis und die Verortung des Ansatzes wollen wir hier einleitend die "Architektur" des "Wisconsin-Projekts" noch einmal kurz skizzieren, die Hauptkritikpunkte aus der Diskussion um die einzelnen Teilprojekte aufführen und auf die entsprechenden Quellen hinweisen.⁴ Es schließt sich eine Bibliographie zu den Arbeiten der Gruppe an, die die einschlägigen Rezensionen und Diskussionsbeiträge umfaßt und so der weiteren Orientierung dienen kann.

Sicherlich läßt sich behaupten, daß derzeit wohl kaum ein anderes filmwissenschaftliches Projekt solche Konsistenz aufweist wie die gemeinschaftliche Arbeit von Bordwell und Thompson; die einzelnen Teilstudien ordnen sich in einen umfassenden Rahmen ein und folgen einem inneren Plan, in dem das Gesamtprojekt immer weiter ausgearbeitet und exemplifiziert wird: Die *neoformalistische Filmanalyse*, die wir hier vorstellen, ist nur eines der Teilstücke in einem Gesamtforschungsprojekt, das sich im "Dreieck" von Filmtheorie, -analyse und -geschichte bewegt. Die anderen beiden Eckpfeiler des Projekts bilden eine *kognitiv orientierte Theorie des Films*, die das interaktive Verhältnis von Zuschauer und filmischer Textstruktur zu bestimmen und den Prozeß filmischer Textverarbeitung schematheoretisch zu modellieren sucht, sowie der Entwurf einer *historischen Poetik des Films*, die die theoretische und methodologische Grundlage für eine *Geschichte der filmischen Stile* bereitstellt und als Bezugsrahmen des kognitiven Ansatzes wie der Analysen einzelner Filme angesehen werden muß. (Die einzelnen Entwürfe können dabei als sich ergänzende Arbeitsschritte in Richtung auf die Entwicklung einer umfassenden stilistisch orientierten Filmhistoriographie beschrieben werden, die, betrachtet man die letzte Publikation des Teams [Thompson/Bordwell 1994], inzwischen unverkennbar im Mittelpunkt des Forschungsinteresses steht.)

Am weitesten ausgeführt ist das Projekt einer "historischen Stilistik"⁵ im Entwurf zum klassischen Hollywood-Kino (Bordwell/Staiger/Thompson

3 Vgl. neben Lowry 1992 auch Christof Decker (1994) Grenzgebiete filmischer Referentialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols. In: *Montage/AV* 3,1, pp. 61-82.

4 Genannt sei hier insbesondere der Aufsatz von Nichols 1989, der eine dezidierte und eingehende Auseinandersetzung mit den Prämissen des Ansatzes leistet, dessen Beschränkungen wie Leistungen hervorhebt und die wichtigsten Einwände gegen das "Bordwell-Regime" (vgl. Ray 1988) bündelt.

5 Bordwell selbst spricht von einer "historischen Poetik"; vgl. Bordwell 1983a; 1989c.

1985), das als Gemeinschaftsarbeit von Autoren mit je spezifischen Interessengebieten angelegt ist. Das Stilsystem Hollywoods wird hier als ein "Modus filmischer Praxis" ("mode of film practice") angesehen, der eine spezifische Form filmischer Repräsentation mit einem Modus filmisch-industrieller Produktion ("mode of film production") integriert:

A mode of film practice, then, consists of a set of widely held stylistic norms sustained by and sustaining an integral mode of film production. Those norms constitute a determinate set of assumptions about how a movie should behave, about what stories it properly tells and how it should tell them, about the range and functions of film technique, and about the activities of the spectator. These formal and stylistic norms will be created, shaped, and supported within a mode of film production – a characteristic ensemble of economic aims, a specific division of labor, and particular ways of conceiving and executing the work of filmmaking (xiv).

Im Vordergrund der Untersuchung stehen Produktion, Stil und Technologie, die Teilsysteme des Hollywood-Modus bilden. Eine Geschichte der Distributions- und Rezeptionsweisen wird zwar eingefordert, aber nicht ausgeführt.⁶ In diesem Entwurf sind die Überlegungen zur "revisionistischen" Filmgeschichtsschreibung aufgenommen, die auf eine Hinterfragung filmischer Kanonbildung und Autorenorientierung sowie der Negierung der Filme als alleinige primäre Quellen der Filmgeschichtsschreibung zugunsten der Einbeziehung bislang vernachlässigter Dokumente wie Firmenunterlagen, Verträge, Gerichtsurteile, Anzeigen in der Fachpresse, Abrechnungen etc. abzielt. Gemeinsamer Fluchtpunkt "revisionistischer" Ansätze ist die Synthesisierung ästhetischer, soziologischer, ökonomischer und technologischer Ansätze zur Historiographie des Films.⁷

-
- 6 Für eine Darstellung der Aufführungspraxen und Kinokultur in den USA sei hingewiesen auf Douglas Gomery (1992) *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*. Foreword by David Bordwell. London: BFI Publishing; und Janet Staiger hat nach ihrem "Ausstieg" aus dem "Wisconsin-Projekt" einen viel-diskutierten Entwurf zur historischen Filmrezeption entwickelt, den sie als "historisch-materialistischen Ansatz der Rezeptionsforschung" bezeichnet; vgl. Staiger 1992.
- 7 Als Überblick über die Ansätze der Filmgeschichtsschreibung vgl. Robert C. Allen und Douglas Gomery (1985) *Film History. Theory and Practice*. New York [...]: McGraw-Hill sowie Thomas Elsaesser (1986) The New Film History. In: *Sight and Sound* 55,4, 1986, pp. 246-251. Michèle Lagny merkt übrigens an, daß eine "Revision" der Filmgeschichtsschreibung auch in *The Classical Hollywood Cinema* nicht erreicht sei, da die verschiedenen Ansätze nach wie vor nebeneinander verhandelt würden; vgl. Michèle Lagny (1994) Film History: Or History Expropriated. In: *Film History* 6,1, pp. 26-44.

The Classical Hollywood Cinema gliedert sich dieser Vorgabe geschuldet in mehrere Abschnitte, in denen technologische Veränderungen, die Arbeitsorganisation im Studio-System, Machtverhältnisse und ökonomische Bedingungen der Hollywood-Filmproduktion beschrieben werden. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht dabei der klassische Hollywood-Film als spezifisches stilistisches System, andere mögliche Ansatzpunkte der Beschreibung treten dagegen in den Hintergrund: Das eigentliche Untersuchungsinteresse gilt spezifisch filmisch-ästhetischen Strukturen. Allerdings wird der gesellschaftlich-historische Rahmen nicht vollends ausgeblendet: Stilbildung im Hollywood-System hängt eng zusammen mit technischen und produktionslogischen Bedingungen.⁸

Stil ist dabei gefaßt als systematischer Gebrauch kinematographischer Mittel (vgl. Bordwell 1985a, 50), der im spezifischen Produktionszusammenhang Hollywoods standardisiert und zum Regelwerk erhoben wird, so daß eine strikt arbeitsteilige Gliederung und damit Kosteneffizienz der Produktion möglich wird. Das Hollywood-System kann als ein solches "set" von Regeln und Normen beschrieben werden (genau dies ist im übrigen eine der Schnittstellen, die das "Wisconsin-Projekt" mit den Entwürfen des Formalismus, vor allem aber auch mit der Konzeption ästhetischer Normen bei Jan Mukařovský verbindet), das im Hintergrund der Produktionsentscheidungen steht und zugleich das implizite filmisch-ästhetische Wissen der Zuschauer ausmacht.

Stil meint nun nicht die pure Erfüllung einer historisch spezifischen Norm, sondern wird gefaßt als dynamisches System, als Abfolge von Erfüllung *und* Verstoß gegen die Normen, als Prozeß von Automatisierung und Verfremdung. Zum Teil sind Veränderungen des stilistischen Systems bedingt durch Veränderungen der technologischen Voraussetzungen (Farbe, Ton, Breitwandformate, 3-D-Verfahren etc.), aber auch wesentlich durch ökonomische Veränderungen (Marktanpassung, Medienkonkurrenz etc.) sowie institu-

8 Demgegenüber verengt die jüngst von Thompson und Bordwell vorgelegte umfassende Gesamtgeschichte des Films (*Film History. An Introduction* [1994]) – dem pragmatischen Rahmen einer einbändigen Einführung geschuldet – die Perspektive: Sie faßt die internationale Filmgeschichte als eine Abfolge distinkter Stile und unterscheidet sich in ihrer kunsthistorischen Orientierung dabei nur wenig von anderen Überblicksdarstellungen (wenngleich dem Band anzurechnen ist, daß er von der Filmgeschichtsschreibung bislang wenig berücksichtigte Filmkulturen integriert). Gegenüber ihrem Stellenwert in *The Classical Hollywood Cinema* werden andere als stilistisch-ästhetische Betrachtungen eher am Rande thematisiert. Als primäre Quelle dieser Darstellung dienen wieder die Filme selbst und nicht ihre spezifischen "modes of production", obwohl immer erkennbar ist, daß der Entwurf in diese Richtung geöffnet ist und entsprechend fortgeschrieben werden könnte.

tionell sich verändernde Anforderungen wie z.B. Zensurbestimmungen ("Hollywood production code"). Jedoch ist Stil nicht vollständig erklärbar durch gesellschaftliche Einflüsse, sondern ihm wird eine gewisse Tendenz zur Eigendynamik zugestanden: Das Ästhetische bildet ein autonomes Element des "mode of film practice". Hier orientieren sich Bordwell, Staiger und Thompson eng an Mukařovskýs Konzeption "historischer Reihen" künstlerischer Texte, die eigene Entwicklungslinien ausbilden, ohne unmittelbar von gesellschaftlichen Bedingungen tangiert zu sein bzw. diese zu beeinflussen.⁹ Nichols akzentuiert in seiner Kritik an diesem Konzept einer "historischen Poetik" gerade die implizite Annahme einer Autonomie des Stilistischen, wenn er bei Bordwell ein "Eigenleben formaler Systeme" und ihre "Immunität gegenüber materialistischer Geschichte", mithin Ahistorizität konstatiert (vgl. Nichols 1989, 500). Nichols führt ein weiteres Argument an: Die Isolation der einzelnen historischen Modi voneinander überdeckt ihre tatsächliche Koexistenz sowie ihre sich verändernden politischen Implikationen in den jeweiligen Verwertungskontexten¹⁰ – bis hin zum postmodernistischen und parodistischen Gebrauch distinkter filmischer Stilebenen.

Obwohl eine historische Stilistik des Films vom Einzelwerk fortschreiten könnte zu einzelnen stilistischen Ausdrucksmitteln (szenischer Aufbau, Lichtsetzung, Ausstattung, Kostüme, Schauspiel, Ton, Kinematographie, Transitionstechniken, Prinzipien der filmischen Auflösung etc.), bleibt die filmische Werkstruktur als Bezugspunkt der Analyse in Kraft:

Das Werk wird genommen als Gesamtensemble aller formalen Gegebenheiten, jedes Element hat formale Funktion, so daß eine Beschreibung gefunden werden muß, die diese formalen Wirkkräfte im Werk als 'aesthetic systems' bestimmbar macht (Wulff 1991, 394).

Der Status des Einzeltextes erweist sich hier als ambivalent: Stil tritt *am* Werk auf, der Text selbst ist daher nur so etwas wie der Ort, an dem ein spezifischer Stil aufgefunden werden kann; andererseits ist aber das Werk als formale und sinnhafte Ganzheit Gegenstand der Beschreibung selbst. Diese Doppelcharakteristik des Werks wirkt sich auch in einigen Einzelanalysen in *Breaking the Glass Armor* aus: Das Beschreibungsinteresse gilt primär dem Werk als Instantiation eines spezifischen stilistischen Systems sowie den spezifischen stilistischen Abweichungen, mithin dem Verfremdungspotential

9 Vgl. z.B. Jan Mukařovský (1982) *Kapitel aus der Ästhetik*. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

10 Nichols nennt als Beispiel das Aufgreifen der Stilistik des sowjetischen Montagekinos der Zwanziger Jahre in "Hollywood-Montage"-Sequenzen oder heute in Werbespots, wobei ihre ursprünglichen politischen Implikationen verkehrt würden; vgl. 1989, 499.

des Films. Gleichwohl greift Thompson vereinzelt auf die thematische Struktur der Filme aus, ohne jedoch den Versuch zu unternehmen, die narrative, thematische und stilistische Ebene des Textes zu integrieren (vgl. z.B. ihre Bemerkungen zur Rolle der Tradition in der japanischen Kultur, die in die Analyse von Ozus *BANSHUN* [SPÄTER FRÜHLING] einfließt).

Das Einzelwerk wird primär verhandelt als Auseinandersetzung mit der stilistischen Tradition, die den Hintergrund bildet, vor dem Verfremdung sichtbar wird. Das Verfremdungskonzept – vielleicht das zentrale Konzept des Neoformalismus – übernehmen Bordwell und Thompson aus dem russischen Formalismus.¹¹ In Šklovskijs einflußreichem Text *Kunst als Verfahren* (1916) wird das Kunstwerk als eine Technik beschrieben, die unsere Wahrnehmung entautomatisieren und so einen "fremden" Blick auf das (scheinbar) Vertraute ermöglichen soll. Die Geschichte ästhetischer Formen ist die Geschichte immer neuer Entautomatisierungen, immer neuer Abweichungen von den ästhetischen Normen durch neue künstlerische Verfahren bzw. ihre Einpassung in ihnen ursprünglich "fremde" Kontexte. Poetologische Beschreibung ist *Verfahrensbeschreibung* – ein Bestimmungsstück, das sich in Bordwells programmatischer Deklaration wiederfindet:

The poetics of any medium studies the finished work as the result of a process of construction – a process which includes a craft component (e.g., rules of thumb), the more general principles according to which the work is composed, and its functions, effects, and uses. Any inquiry into the fundamental principles by which a work in any representational medium is constructed can fall within the domain of poetics (1989c, 371).

Poetizität als eigentlicher Gegenstand der Beschreibung manifestiert sich in formalen Strukturen. Die primäre Bezugsgröße ist das Repräsentationssystem des Films selbst (seine "Form"), nicht das, was repräsentiert wird (ein wie auch immer gearteter "Inhalt"). Zumindest tendenziell wird die Form-Inhalt-Distinktion aufgehoben, "Inhalt" erscheint nicht denk- und greifbar außerhalb der formalen Gestaltetheit durch das Werk. "Meaning" ("Bedeutung"/"Sinn") tritt also nur als Element der Form auf. "Meaning" ist in *Film Art* z.B. aber nicht vollständig aufgehoben, sondern relativiert an einem besonderen filmwissenschaftlichen Interesse: Es steht außer Frage, daß Filme "von etwas" handeln; es sei aber die Aufgabe der filmwissenschaftlichen

11 Das russische *ostranenie* ist wörtlich eher mit "fremd-" oder "seltsam-machen" (engl. *defamiliarization*) zu übersetzen. Trotz mancher konzeptueller Ähnlichkeiten sollte es nicht mit dem Brechtschen Verfremdungsbegriff verwechselt werden. Das Verfremdungskonzept ist für Thompson von größerer Bedeutung als für Bordwell, der damit nur gelegentlich argumentiert; vgl. Bordwell 1983a; 1989c. Zu den gemeinsamen Konzepten von russischem Formalismus und "Neoformalismus" vgl. insbesondere Polan 1983 und Salvaggio 1981.

Beschreibung zu bestimmen, in welcher Art und Weise von diesen Gegenständen die Rede ist (vgl. Bordwell/Thompson 1979, 32). Es geht um "besondere" und "konkrete" Eigenschaften des filmischen Repräsentationsapparates, die einer Analyse der sozialen, ideologischen und politischen Funktionen des Massenmediums Film vorzuziehen sind (vgl. Nichols 1989, 490). Wesentliche Aspekte der alltäglichen Nutzung des Films bleiben so von vornherein ausgeklammert.

Bordwell und Thompson haben das Programm neoformalistischer Filmanalyse explizit und polemisch gegen hermeneutische Verfahren abgegrenzt, die für sich beanspruchen, bei der "Interpretation" von Filmen einen gesellschaftlich-symptomatischen Gehalt zu entschlüsseln. Statt dessen bestimmen sie die formale Gestaltetheit des Werks als eine *Bedingung von Bedeutungsproduktion überhaupt* und versuchen zu zeigen, wie die formalen Gegebenheiten eines Films den Verstehensprozeß der Zuschauer präfigurieren und leiten. Die Schärfe, mit der Bordwell und Thompson dieses Konzept vorgetragen haben, ist wissenschaftshistorisch als eine Attacke gegen psychoanalytisch und marxistisch orientierte Ansätze der 70er und 80er Jahre zu verstehen, die Bordwell polemisch gelegentlich als "SLAB theories" verhandelt (er versammelt darunter das sogenannte "Saussuresche-Lacanistische-Althusserische-Barthesche Paradigma" poststrukturalistisch orientierter Filmwissenschaft; vgl. Bordwell 1989c).¹² Die Argumente, die Bordwell gegen die "SLAB theories" anführt¹³, sind von verschiedener Art: Zum einen erhebt er den Vorwurf, daß die spezifischen gestalterischen, semiotischen und stilistischen Eigenschaften des Films vernachlässigt würden und stattdessen dem Film Modelle "übergestülpt" würden, die von seiner Spezifität und Anschaulichkeit gerade absehen (diese These durchzieht auch Thompsons Argumentation im folgenden Beitrag). Zum anderen argumentiert Bordwell wissenschaftstheoretisch und fordert eine Filmtheorie, die den harten wissenschaftstheoretischen Kriterien von innerer Kohärenz, empirischer Breite, Ausschlußfähigkeit und einer Beachtung historischer Veränderung genüge (vgl. Bordwell 1985a, xiii). Insbesondere in *Making Meaning* (1989a) hat er zu zeigen versucht, wie die Ergebnisse akademischer Filminterpretationen von den zugrundegelegten theoretischen Prämissen gestiftet sind und daher rezeptbuchartig ähnliche "readings" stilistisch und thematisch sehr verschiedener Filme produzieren.

12 Mitstreiter in dieser Attacke ist Noël Carroll, dessen *Mystifying Movies* (1988b) eine rigorose und überaus polemische Destruktion der erkenntnistheoretischen Grundlagen zeitgenössischer Filmtheorien darstellt.

13 Insbesondere die Konzeptionen Barthes' werden gleichwohl von Bordwell wie auch von Thompson aufgegriffen, so auch im folgenden Text.

Einem solchen hermeneutisch zirkulären Konzept von "reading" wird das Konzept "analysis" gegenübergestellt. Das Anliegen ist ein doppeltes: Zum einen geht es darum, die formale Gestaltetheit des Werks als Bedingung von Bedeutungsproduktion zu fassen; zum anderen darum, die spezifischen Verfremdungsverfahren und Normenverstöße herauszuarbeiten, mit denen der Text die Wahrnehmung des Zuschauers entautomatisiert.

Mehrfach ist der Vorwurf erhoben worden, der Analyse-Ansatz von Bordwell und Thompson klammere "Interpretation" grundlegend aus. Um diesem Einwand zu begegnen, hat Bordwell eine Schnittstelle der historischen Poetik zur kognitiven Theorie des Films benannt: Voraussetzung jeder Bedeutungsbildung im Sinne von "meaning" sind Akte von "comprehension", notwendige basale Verstehensleistungen, auf die höherliegende Prozesse von Interpretation gleichsam "aufsatteln" (Bordwell 1989a; vgl. auch 1993a, 95f). Die Verstehens- und Aneignungstätigkeit wird so in einem "Stufenmodell" faßbar – ein Entwurf, der selbst große Probleme enthält und erhebliche Diskussionen nach sich gezogen hat: Ungeklärt erscheint das Verhältnis zwischen perceptiven, kognitiven und affektiv-emotionalen Prozessen; da von der gesellschaftlich-symptomatischen Seite der Verstehensprozesse abgesehen wird, stellt sich die Frage nach der historischen Stabilität von Verstehensaktivitäten; unklar ist, ob die Schichtung von Verstehenstätigkeiten so haltbar ist oder ob "Voreinstellungen" von Zuschauern (bedingt durch ihre Zugehörigkeit zu sozialen Formationen wie Klasse, Rasse, Sexus, "Gender", sexuelle Orientierung etc.) nicht auch die elementaren Aneignungsleistungen beeinflussen. Zwar ist der Zuschauer als aktives und rationales Subjekt ausgewiesen, doch bleibt die Frage unbeantwortet, welcher Rang seinen spezifischen historischen, kulturellen und sozialen Verortungen in der Ausprägung der Zuschauerrolle bzw. tatsächlicher Rezeptionen zukommt (vgl. Nichols 1989, 502; Lowry 1992, 116f). Beim genaueren Hinsehen schwankt denn auch die Konzeption des Zuschauers in Bordwells und Thompsons Entwürfen zwischen zwei verschiedenen Vorstellungen: Zum einen wird er gefaßt als Teil der Textstruktur im Sinne des impliziten, bisweilen gar "idealen" Lesers aus der Rezeptionsästhetik, zum anderen ist er als empirischer Zuschauer benannt (vgl. Wulff 1991, 394f), dessen spezifische Subjektivität als historisches und soziales Wesen jedoch ausgeklammert bleibt (vgl. Nichols 1989, 491).

Obwohl Bordwell als der "Kognitivist" der Filmwissenschaft gilt, sollte nicht übersehen werden, daß die Ausarbeitung einer wirklichen kognitivistischen Theorie des Films eigentlich nicht intendiert ist. Auch ist nicht absehbar, daß eine empirische Unterfütterung der angelegten Filmpsychologie geplant ist oder auch nur sein könnte. Vielmehr geht es wohl darum, die wissenschaftstheoretische Forderung nach empirischer Adäquatheit einer Filmtheorie durch einen Rekurs auf "harte" Wissenschaften abzusichern. Tat-

sächlich scheint – betrachtet man die jüngste Entwicklung der gemeinsamen Arbeit – die Weiterentwicklung einer (meist schematheoretisch argumentierenden) kognitiven Filmtheorie von Bordwell und Thompson selbst nicht weiterverfolgt zu werden, allerdings hat Edward Branigan einen grundlegenden Beitrag zur Modellierung des Verstehens narrativer Strukturen des Films vorgelegt (Branigan 1992).

Im Zentrum der Überlegungen Bordwells und Thompsons steht einerseits eine Poetik des Films, die von der relativen Autonomie ästhetischer Prozesse und Strukturen gegenüber gesellschaftlichen Einflüssen ausgeht, andererseits eine Rezeptionsästhetik des Films, deren Mittelpunkt die Entautomatisierung historisch relativen ästhetischen Wissens bildet (wobei in letzter Zeit die Tendenz deutlich wird, sich stärker auf historische Fragestellungen, und zwar dominant auf solche der filmischen Stilentwicklung zu konzentrieren; vgl. Bordwell 1994). Der Ansatz neoformalistischer Filmanalyse, den wir im folgenden vorstellen, zeigt auf, wie beide Aspekte, die bereits in der formalistischen Konzeption angelegt sind, in die Filmanalyse einfließen, in deren Mittelpunkt die formalistische Fragestellung nach der Funktion von Kunst und der Spezifität des einzelnen Werkes steht. Wir verstehen diesen Beitrag auch als Einladung zur Diskussion, zum akademischen Streit um die Möglichkeiten und Grenzen eines Entwurfs, der einerseits sehr genaue und aufschlußreiche Analysen einzelner Filme und detaillierte Untersuchungen zu spezifischen, häufig vernachlässigten Aspekten filmischer Signifikation geleistet sowie zur "Revision" vieler Mythen der Filmgeschichtsschreibung beigetragen hat, der aber auf der anderen Seite aufgrund seiner Rigorosität, seiner polemischen Abgrenzung und auch seiner Unsensibilität gegenüber "weichen" Verfahren immer wieder Gegenstand heftigster Debatten war und ist.

Bibliographie

Das folgende Verzeichnis listet alle uns bekannt gewordenen Arbeiten des "Wisconsin-Projektes" auf. Rezensionen und Rezensionenartikel sind nur dann verzeichnet, wenn sie unserer Meinung nach eine nennenswerte Auseinandersetzung mit dem Entwurf einer historischen Poetik des Films beinhalten. Die nicht durch eigene Einsichtnahme verifizierte Literatur ist durch "o" gekennzeichnet.

- Abel, Richard** (1989) Split Decision. In: *Quarterly Review of Film and Video* 11,2, pp. 43-57.
- * Rezensionenartikel zu Barry Salt: *Film Style and Technology* und Bordwell/Staiger/Thompson 1985.
- Allen, Robert** (1989) Re-Writing American Film History. In: *Framework*, 29, pp. 86-95.
- * Zu Bordwell/Staiger/Thompson 1985.
- Andrew, Dudley** (1990) A Reply to David Bordwell. In: *Iris* 6,2 [= No. 11], pp. 113-116.
- * Zu Bordwell 1990.
- Arroyo, J.** (*1992) Bordwell Considered. In: *CineAction*, 28, pp. 74-88.
- Barr, Charles** (1982) Analysis and Evidence. In: *Encounter*, 58, pp. 75-79.
- * Rezension zu Bordwell 1981.
- Bordwell, David** (1971a) François Truffaut. A Man Can Serve Two Masters. In: *Film Comment* 7,1, pp. 18-23.
- (1971b) CITIZEN KANE. In: *Film Comment* 7,2, pp. 38-47.
- * Repr. in: *Movies and Methods: An Anthology*. Ed. by Bill Nichols. Berkeley, Cal. [...]: University of California Press 1976, pp. 273-290.
- * Repr. in: *Focus on Orson Welles*. Ed. by Ronald Gottesman. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall 1976, pp. 103-122.
- * [Repr.:] The Dual Cinematic Tradition in CITIZEN KANE. In: *The Classic Cinema. Essays in Criticism*. Ed. by Stanley Solomon. New York [...]: Harcourt Brace Jovanovich, pp. 181-191.
- (1972a) Dziga Vertov: An Introduction. In: *Film Comment* 8,1, pp. 38-45.
- (1972b) The Idea of Montage in Soviet Art and Film. In: *Cinema Journal* 11,2, pp. 9-17.
- (1974a) *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*. Ph.D. Thesis, University of Iowa, xii, 309 pp.
- * Repr. New York: Arno Press 1980, xii, 309 pp. (Dissertations on Film Series.)
- (1974/75) Eisenstein's Epistemological Shift. In: *Screen* 15,4, pp. 32-46.
- * Dazu: "Editorial Note", pp. 29-32.
- * Dazu auch: "Eisenstein's Epistemology: A Response". In: *Screen* 16,1, 1975, pp. 142-143.
- (*1977a) Camera Movement and Cinematic Space. In: *Ciné-Tracts* 1,2, pp. 19-25.
- * Repr. in: *Explorations in Film Theory. Selected Essays from Ciné-Tracts*. Ed. by Ron Burnett. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, pp. 229-236.
- (*1977b) Camera Movement, the Coming of Sound, and the Classical

- Hollywood Style. In: *Film: Historical-Theoretical Speculations*. Ed. by Ben Lawton & Janet Staiger. Pleasantville, N.Y.: Redgrave 1977, pp. 27-31 (The 1977 Film Studies Annual. Pt. 2.).
- * Repr. in: *The Hollywood Film Industry. A Reader*. Ed. by Paul Kerr. London/New York: Routledge & Kegan Paul 1986, pp. 148-153 (British Film Institute Readers in Film Studies.).
- (1979a) Criticism, Theory, and the Particular. In: *Film Criticism* 4,1, pp. 1-8.
- (1979b) Our Dream Cinema: Western Historiography of the Japanese Film. In: *Film Reader* 4, pp. 45-62.
- (1979c) The Art Cinema as a Mode of Film Practice. In: *Film Criticism* 4,1, pp. 56-64.
- (1980) The Musical Analogy. In: *Yale French Studies*, 60, pp. 141-182.
- (1981) *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley, Cal. [...]: University of California Press, 251 pp.
- * Dazu Barr 1982; Pipolo 1982.
- (1981/82) Textual Analysis Etc. In: *Enclitic* 5,2/6,1, pp. 125-136.
- * Dazu Crawford 1983; dazu wiederum Bordwell 1983b.
- (1982a) Happily Ever After, Part II. In: *Velvet Light Trap*, 19, pp. 2-7.
- (*1982b) Course File: Introduction to Film, Approach II. In: *AFI Education Newsletter*, 5, pp. 4-7.
- (1983a) Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema. In: *Iris* 1,1, pp. 5-18.
- (1983b) Textual Analysis Revisited. In: *Enclitic* 7,1, pp. 92-95.
- * Zu Crawford 1983.
- (1983/84) Narrative and Scenography in the Later Eisenstein. In: *Millenium Film Journal*, 13, pp. 62-80.
- (1984) Jump Cuts and Blind Spots. In: *Wide Angle* 6,1, pp. 4-11.
- * [Franz.:] La Saute et L'ellipse. In: *Revue Belge du Cinéma*, 22-23, 1988, pp. 85-90.
- (1985a) *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press, xiv, 370 pp.
- * Zugleich London: Routledge. Mehrere Neuauflagen.
- (1985b) Widescreen Aesthetics and Mise-en-Scène Criticism. In: *Velvet Light Trap*, 21, pp. 18-25.
- (1986) Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures. In: *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. Ed. by Philip Rosen. New York: Columbia University Press, pp. 17-34.
- * Auszug aus Bordwell 1985a.
- (1988a) ApPropriations and ImProprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative. In: *Cinema Journal* 27,3, pp. 5-20.
- (1988b) Adventures in the Highlands of Theory. In: *Screen* 29,1, pp. 72-97.
- * Antwort auf die King-Artikel.
- (1988c) *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton, N.J./London: Princeton University Press/British Film Institute, x, 406 pp.
- (1989a) *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, xvi, 334 pp.
- * Dazu Perkins 1990; Chatman 1990.
- (1989b) A Case for Cognitivism. In: *Iris* 5,2 [= No. 9], pp. 11-40.
- (1989c) Historical Poetics of Cinema. In: *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. Ed. by R. Barton Palmer. New York: AMS Press, pp. 369-398.
- (1990) A Case for Cognitivism: Further Reflections. In: *Iris* 6,2 [= No. 11], pp. 107-112.
- * Dazu Andrew 1990.
- (1992a) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *Montage/AV* 1,1, pp. 5-24.

- (1992b) Az elbeszelo Godard. In: *Filmkultura* 28,6, pp. 2-7.
- * Auszug aus Bordwell 1985a.
- (1993a) Film Interpretation Revisited. In: *Film Criticism* 17,2-3, pp. 93-119.
- * Antwort auf die Diskussionen um Bordwell 1989a.
- (1993b) *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, xvii, 316 pp.
- (1994) The Power of a Research Tradition: Prospects for Progress in the Study of Film Style. In: *Film History* 6,1, 1994, pp. 59-79.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin** (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, xv, 506 pp.
- * Zugl. London: Routledge & Kegan Paul. Mehrere Neuauflagen.
- * Dazu: King 1986; 1987; 1988; Bordwell 1988b; Staiger 1988; Thompson 1988b.
- * Dazu Abel 1989; Allen 1989; Custen 1986; Eitzen 1991; Elsaesser 1986; Pye 1989.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin** (1979) *Film Art: An Introduction*. Reading, Mass.: Addison-Wesley, xi, 339 pp.
- * 2nd ed. 1985, xiii, 400 pp.; 3rd ed. 1990, xvi, 425 pp.; 4th ed. 1993, xvi, 508 pp.
- * Dazu Dick 1980; Vogel 1982.
- / --- (1986/87) A Salt and Battery. In: *Film Quarterly* 40,2, pp. 59-62.
- * Rezensionenartikel zu Barry Salt: *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword 1983.
- * Dazu Barry Salt: Reply to Bordwell and Thompson. In: *Film Quarterly* 40,4, 1987, pp. 59-61.
- * Dazu wiederum die Antwort von Bordwell & Thompson: Salt II. In: *Film Quarterly* 40,4, 1987, pp. 61-63.
- / --- (1993) Technological Change and Classical Film Style. In: *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. Ed. by Tino Balio. New York: Charles Scribner's Sons, pp. 109-141 (History of the American Cinema. 5.).
- Bosma, Peter** (1989) Neoformalistische Filmanalyse. Ontwerp van een nieuwe boekenkast. In: *Andere Sinema*, 91, pp. 27-28.
- Branigan, Edward** (1975) Formal Permutations of the Point of View Shot. In: *Screen* 16,3, pp. 54-64.
- (1976) The Space of EQUINOX FLOWER. In: *Screen* 17,2, pp. 74-105.
- * Repr. [überarb. u. erw.] in: *Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism*. Ed. by Peter Lehman. Tallahassee: Florida State University Press 1990, pp. 73-108.
- (1977) The Articulation of Color in a Filmic System: DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE. In: *Wide Angle* 1,3, pp. 20-31.
- (1978a) Subjectivity under Siege: From Fellini's OTTO E MEZZO to Oshima's THE STORY OF THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM. In: *Screen* 19,1, pp. 7-40.
- * [Repr.:] The Modern Text: Subjectivity under Siege from Fellini's 8 1/2 to Oshima's THE STORY OF A MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM. In: Branigan 1984, pp. 143-167.
- (1978b) Foreground and Background - A Reply to Paul Willemen. In: *Screen* 19,2, pp. 135-140.
- (1979) Color and Cinema: Problems in the Writing of History. In: *Film Reader*, 4, pp. 16-34.
- * Repr. in: *Movies and Methods. Volume II*. Ed. by Bill Nichols. Berkeley [...]: University of California Press 1985, pp. 121-143.
- * Repr. in: *The Hollywood Film Industry. A Reader*. Ed. by Paul Kerr. Lon-

- don/New York: Routledge and Kegan Paul in association with the British Film Institute, pp. 120-147 (British Film Institute Readers in Film Studies.).
- (1981) The Spectator and Film Space: Two Theories. In: *Screen* 22,1, pp. 55-78.
- (1985) *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. The Hague/Paris: Mouton, xv, 246 pp. (Approaches to Semiotics. 66.).
- * Als Phil. Diss. zuerst 1979.
- * Kap. 5 repr. in: *Movies and Methods. Volume II*. Ed. by Bill Nichols. Berkeley [...]: University of California Press 1985, pp. 672-691.
- (1986a) "Here is a Picture of No Revolver!" The Negation of Images and Methods for Analyzing the Structure of Pictorial Statements. In: *Wide Angle* 8,3-4, pp. 8-17.
- (1986b) Point of View in the Fiction Film. In: *Wide Angle* 8,3-4, pp. 4-7.
- (1986c) Diegesis and Authorship. In: *Iris* 4,2 [= 7], pp. 37-54.
- (1989) Sound and Epistemology in Film. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, pp. 311-324.
- (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge, xv, 325 pp. (Sightlines.).
- Britton, Andrew** (°1991) The Philosophy of the Pigeonhole: Wisconsin Formalism and the Classical Style. In: *CineAction*, 15.
- Browne, Nick** (1982) The Formalist's Dreyer. In: *October*, 23, pp. 80-88.
- * Rez. zu Bordwell 1981.
- (1989) American Narrative Studies of Film: Between Formalism and Postmodernism. In: *Quarterly Review of Film Studies* 10,4, pp. 341-346.
- Buckland, Warren** (1989) Critique of Poor Reason. In: *Screen* 30,4, pp. 80-103.
- * Zu Bordwell 1989b.
- Carroll, Noël** (1979a) Film History and Film Theory: An Outline for an Institutional Theory of Film. In: *Film Reader* 4, pp. 81-96.
- (1979b) Toward a Theory of Film Editing. In: *Millenium Film Journal*, 3, pp. 79-99.
- (1980/81) Language and Cinema: Preliminary Notes for a Theory of Verbal Images. In: *Millenium Film Journal*, 7-9, pp. 186-217.
- (1981) Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings. In: *Film Quarterly* 29,3, pp. 16-25.
- (1981/82) Causation, the Amplification of Movement and Avant-garde Film. In: *Millenium Film Journal*, 10/11, pp. 61-82.
- (1982) Adress to the Heathen. In: *October*, 23, Winter 1982, pp. 89-163.
- * Rez. zu Stephen Heath: *Questions of Cinema*. London [...]: Macmillan 1981.
- * Dazu ein "Reply" von Stephen Heath: Le Père Noël. In: *October*, 26, 1983, pp. 63-115.
- * Dazu wiederum eine Antwort von Carroll: A Reply to Heath. In: *October*, 27, 1983, pp. 81-102.
- (1984) Toward a Theory of Film Suspense. In: *Persistence of Vision*, 1, pp. 65-89.
- (1988a) *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton: Princeton University Press, x, 268 pp.
- (1988b) *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, x, 262 pp.
- * Dazu Hammett 1992.
- (1988c) Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Münsterberg. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46,4, pp. 489-499.

- (1990) *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge, xi, 256 pp.
- (1993) Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies. In: *Poetics Today* 14,1, pp. 123-141.
- (1995) The Paradox of Suspense. In: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Ed. by Peter Vorderer, Hans J. Wulff & Mike Friedrichsen. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, i.Dr.
- Casebier, Allan** (1991) *Film and Phenomenology. Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. New York [...]: Cambridge University Press, pp. 99-105.
- Chatman, Seymour** (1990a) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press, pp. 124-130.
- (1990b) Rez. zu Bordwell 1989a. In: *Film Quarterly* 43,4, pp. 56-59.
- Crawford, Lawrence** (1983) Textual Analysis. In: *Enclitic* 7,1, pp. 87-91.
- * Zu Bordwell 1981/82; dazu wiederum Bordwell 1983c.
- Custen, G.F.** (1986) Hollywood History and the Production of Culture. In: *Journal of Communication* 36,2, pp. 123-132.
- * Zu Bordwell/Staiger/Thompson 1985.
- Dibbets, Karl** (1984) Een vraaggesprek met David Bordwell en Kristin Thompson: De revisie van de filmgeschiedenis. In: *Skrien*, 134, pp. 41-43.
- Dick, B.F.** (1980) A Poetics Without Passion, a Rhetoric Without Rigor. In: *Quarterly Review of Film Studies* 5,3, pp. 355-359.
- * Rez. u.a. zu Bordwell/Thompson 1979.
- Eitzen, Dirk** (1991) Evolution, Functionalism, and the Study of American Cinema. In: *Velvet Light Trap*, 28, pp. 73-85.
- * Zu Bordwell/Staiger/Thompson 1985.
- Elsaesser, Thomas** (1986) Rez. zu Bordwell/Staiger/Thompson 1985. In: *Iris* 4,1, pp. 123-129.
- Grant, Michael** (1990) Rez. zu Thompson 1988a. In: *Screen* 31,3, pp. 341-345.
- Gunning, Tom** (1990) Rez. zu Thompson 1988a. In: *Film Quarterly* 43,3, pp. 52-54.
- Hammett, Jennifer** (1992) Essentializing Movies: Perceiving Cognitive Film Theory. In: *Wide Angle* 14,1, pp. 86-94.
- * Rez. zu Carroll 1988b.
- King, Barry** (1986) 'The Classical Hollywood Cinema': A Review. In: *Screen* 27,6, pp. 74-88.
- (1987) The Story Continues... In: *Screen* 28,3, pp. 56-82.
- * Dazu die Antworten: Bordwell 1988b; Staiger 1988; Thompson 1988b.
- (1988) A Reply to Bordwell, Staiger and Thompson. In: *Screen* 29,1, pp. 98-118.
- Lehman, Peter** (1988) To the Dreaming Observer: Response to Kristin Thompson and David Bordwell. In: *Journal of the University Film Association* 40,1, pp. 67-71.
- * Antwort auf Thompson/Bordwell 1988.
- Lowry, Stephen** (1992) Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: *Montage/AV* 1,1, pp. 113-128.
- Nichols, Bill** (1989) Form Wars: The Political Unconscious of Formalist Theory. In: *South Atlantic Quarterly* 88,2, pp. 487-515.
- * Repr. in: *Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars*. Ed. by Jane Gaines. Durham/London: Duke University Press 1992, pp. 49-77.

- Perkins, V.F.** (°1990) Must We Say What They Mean? In: *Movie*, 34/35, pp. 1-6.
- * Rez. zu Bordwell 1989a.
- Pipolo, T.** (1982) The Poetry of the Problematic. In: *Quarterly Review of Film Studies* 7,2, pp. 157-168.
- * Rez. zu Bordwell 1981.
- Polan, Dana B.** (1983) Terminable and Interminable Analysis: Formalism and Film Theory. In: *Quarterly Review of Film Studies* 8,4, pp. 69-77.
- * Rez. zu Thompson 1981.
- Pye, Douglas** (1989) Bordwell and Hollywood. In: *Movie*, 33, pp. 46-52.
- * Review-Artikel u.a. zu Bordwell 1985a und Bordwell/Staiger/Thompson 1985.
- Ray, R.B.** (°1988) The Bordwell Regime and the Stakes of Knowledge. In: *Strategies*, 1, pp. 143-181.
- Salvaggio, Jerry L.** (1981) The Emergence of a New School of Criticism: Neoformalism. In: *Journal of the University Film Association* 33,4, pp. 45-52.
- * Dazu Bordwell und Thompson: Neoformalist Criticism: A Reply. In: *Journal of the University Film Association* 34,1, 1982, pp. 65-68.
- * Dazu wiederum Salvaggio: "Eat the Rind - Throw the Watermelon Away:" A Neo-Formalist Tenet. In: *Journal of the University Film and Video Association* 34,2, 1982, pp. 29-31.
- Staiger, Janet** (1980) Mass-Produced Photoplays: Economic and Signifying Practices in the First Years of Hollywood. In: *Wide Angle* 4,3, pp. 12-27.
- * Repr. in: *Movies and Methods. Volume II*. Ed. by Bill Nichols. Berkeley, Cal. [...]: University of California Press 1985, pp. 144-161.
- * Repr. in: *The Hollywood Film Industry. A Reader*. Ed. by Paul Kerr. London/New York: Routledge and Kegan Paul in association with the British Film Institute, pp. 97-119 (British Film Institute Readers in Film Studies.).
- (°1981) *The Hollywood Mode of Production: The Construction of Divided Labor in the Film Industry*. Phil.Diss. Madison, Wisc.
- (1985) The Politics of Film Canons. In: *Cinema Journal* 24,3, pp. 4-23.
- (1988) Reading King's Reading. In: *Screen* 29,1, pp. 54-70.
- * Zu den King-Artikeln.
- (1990) Class, Ethnicity, and Gender: Explaining the Development of Early American Film Narrative. In: *Iris* 6,2 [= No. 11], pp. 13-26.
- (1992) *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, xiv, 274 pp.
- Thompson, Kristin** (1976) Sawing Through the Bough: TOUT VA BIEN as a Brechtian Film. In: *Wide Angle* 1,3, pp. 38-51.
- * Repr. in: Thompson 1988, pp. 110-131.
- (°1977a) Non-Classical Spatial Structures in IVAN THE TERRIBLE: A Sample Analysis. In: *1977 Film Studies Annual. 1. Explorations in National Cinemas*. Ed. by Ben Lawton & Janet Staiger. Pleasantville, N.Y.: Redgrave, pp. 57-64.
- * Eingegangen in Thompson 1981, Kap. 3.
- (1977b) Notes on the Spatial System of Ozu's Early Films. In: *Wide Angle* 1,4, pp. 8-17.
- (1977c) IVAN THE TERRIBLE and Stalinist Russia: A Reexamination. In: *Cinema Journal* 17,1, pp. 30-43.
- (1977d) The Concept of Cinematic Excess. In: *Ciné-Tracts*, 2, pp. 54-63.
- * Repr. in: Thompson 1981, pp. 287-302.

- * Repr. in: *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. Ed. by Philip Rosen. New York: Columbia University Press 1986, pp. 130-142.
- (1977e) The Duplicitous Text: An Analysis of STAGE FRIGHT. In: *Film Reader 2*, pp. 52-64.
- * [Repr.:] Duplicitous Narration and STAGE FRIGHT. In: Thompson 1988, pp. 135-161.
- (1978a) Parameters of the Open Film: LES VACANCES DE M. HULOT. In: *Wide Angle 2,1*, pp. 22-31.
- * Vorausbemerkungen in: *Wide Angle 1,4*, 1977, pp. 54-55.
- * [Repr.:] Boredom on the Beach: Triviality and Humor in LES VACANCES DE M. HULOT. In: Thompson 1988, pp. 89-109.
- (1978b) Closure Within a Dream: Point-of-View in LAURA. In: *Film Reader 3*, pp. 90-105.
- * Repr. in: Thompson 1988, pp. 162-194.
- (1979) PLAY TIME: Comedy on the Edge of Perception. In: *Wide Angle 3,2*, pp. 18-25.
- * Repr. in: Thompson 1988, pp. 247-262.
- (1980a) Early Sound Counterpoint. In: *Yale French Studies*, 60, pp. 115-140.
- (1980b) Implications of the Cel Animation Technique. In: *The Cinematic Apparatus*. Ed. by Teresa de Lauretis & Stephen Heath. New York: St. Martin's Press, pp. 106-120.
- (1980/81) (Re)Discovering Charles Deukeulaire. In: *Millenium Film Journal*, 7-9, pp. 115-129.
- (1981) *Eisenstein's IVAN THE TERRIBLE: A Neo-Formalist Analysis*. Princeton: Princeton University Press, x, 321 pp., 34 pls.
- * Dazu Polan 1983.
- (1983) The Cinematic Specificity in Film Criticism and History. In: *Iris 1,1* [= No. 1], pp. 39-49.
- (1984a) Rez. zu: *Cinema 1900/1906: An Analytical Study*. In: *Iris 2,1* [= No. 3], pp. 139-143.
- (1984b) Rez. zu: Richard Abel: *French Cinema. The First Wave, 1915-1929*. In: *Iris 2,2* [= No. 4], pp. 144-150.
- (1984/85) Eisenstein, Marshall and Soviet Cinema. In: *Millenium Film Journal*, 14/15, pp. 15-21.
- * Rez. zu: *Immoral Memories: An Autobiography* by Sergei Eisenstein, trans. by Herbert Marshall. Boston: Houghton Mifflin 1983; und *Masters of the Soviet Cinema: Crippled Creative Biographies* by Herbert Marshall. London: Routledge and Kegan Paul 1983.
- (*1985a) *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907-1934*. London: British Film Institute.
- (*1985b) Les Compagnies françaises et la creation de la "Motion Pictures Patents Co.". In: *Les Premiers ans du cinéma français*. Ed. par Pierre Guibert. Paris: Institut Jean Vigo, pp. 116-122.
- (*1986a) The Formalist from Iowa, USA, Who Fell in Love with Ivan the Terrible. In: *Film News*, Feb.-March 1986, p. 10.
- (1986b) PARADE [Jacques Tati, 1974]: A Review of an Unreleased Film. In: *Velvet Light Trap*, 22, pp. 75-83.
- (*1987a) The End of the "Film Europe" Movement. In: *History on/ and/in Film: Proceedings of the 3rd History and Film Conference*. Ed. by Tom O'Regan & Brian Shoesmith. Perth: History and Film Association of Australia, pp. 45-56.
- (*1987b) Modelli narrativi alla Vitagraph. In: *Vitagraph Company of America: Il cinema prima di Hollywood*. Catalogue of the Sixth Il Gior-

- nate del Cinema Muto Festival. Pordenone: Studio Test, pp. 243-278.
- (1988a) *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, xi, 361 pp., 43 pls.
- * Dazu Grant 1990; Gunning 1990.
- (1988b) Wisconsin Project or King's Projection? In: *Screen* 29,1, pp. 48-53.
- * Zu den King-Artikeln.
- (*1988c) Fairbanks Without the Moustache: A Case For the Early Films. In: *Sulla via di Hollywood 1911-1920*. Ed. by Paolo Cherchi Usai & Lorenzo Codelli. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell' Immagine, pp. 156-193.
- (1989a) Eisenstein at Ninety. In: *Historical Journal of Film, Radio, and Television* 9,1, pp. 96-99.
- (1989b) The Ermoloeff Group in Paris: Exile, Impressionism, Internationalism. In: *Griffithiana*, 35/36, pp. 50-57.
- (*1990a) Dr. Caligari at the Folies-Bergère, or The Successes of an Early Avant-Garde Film. In: *"The Cabinet of Doctor Caligari": Texts, Contexts, Histories*. Ed. by Michael Budd. New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 121-169.
- (*1990b) Im Anfang war...: Some Links Between German Fantasy Films of the 1910s and the 1920s. In: *Before Caligari*. Ed. by Paolo Charchi Usai & Lorenzo Codelli. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell' Immagine, pp. 138-161.
- (1992) Government Politics and Practical Necessities in the Soviet Cinema of the 1920s. In: *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. Ed. by Anna Lawton. New York: Routledge, pp. 19-41.
- (1993a) Eisenstein's Early Films Abroad. In: *Eisenstein Rediscovered*. Ed. by Ian Christie & Richard Taylor. London: Routledge, pp. 53-63.
- (1993b) Report of the ad hoc Committee of the Society for Cinema Studies, 'Fair Usage Publication of Film Stills'. In: *Cinema Journal* 32,2, pp. 3-20.
- (1993c) Institutional Histories. In: *Film History* 5,4, pp. 360-362.
- (1993d) Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production. Implications for Europe's Avant-gardes. In: *Film History* 5,4, pp. 386-404.
- (1995) The International Exploration of Cinematic Expressivity. In: *Film and the First World War*. Ed. by Karel Dibbets & Bert Hogenkamp. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 65-85 (Film Culture in Transition.).
- Thompson, Kristin / Bordwell, David** (1976) Space and Narrative in the Films of Ozu. In: *Screen* 17,2, pp. 41-73.
- / --- (1983a) Linearity, Materialism and the Study of Early American Cinema. In: *Wide Angle* 5,3, pp. 4-15.
- * [Ital.:] Linearità, materialismo e lo studio del cinema americano delle origini. In: *Segnocinema*, 13, May 1984, pp. 9-16.
- / --- (1983b) From Sennett to Stevens: An Interview with William Hornbeck. In: *Velvet Light Trap*, 20, pp. 34-40.
- / --- (1985) Toward a Scientific Film History? In: *Quarterly Review of Film Studies* 10,3, pp. 224-237.
- * Review-Artikel zu Barry Salt: *Film Style and Technology. History and Analysis*. London: Starwood 1983.
- / --- (1988) To the Disengaged Observer: A Reply to Peter Lehman. In: *Journal of the University Film Association* 40,1, pp. 63-66.
- * Dazu wiederum Lehman 1988.
- / --- (1989) Jacques Ledoux: 1921-1988. In: *Cinema Journal* 28,3, pp. 4-7.

--- / --- (1992) Film Scholars and Film Archives. In: *FIAF Bulletin*, 45, pp. 38-43.

--- / --- (1994) *Film History. An Introduction*. New York [...]: McGraw-Hill, xlv, 857 pp.

Vogel, Amos (1982) Structuralism. In: *Film Comment*, 18, pp. 70-72.

* Rez. zu Bordwell/Thompson 1979.

Wood, Robin (1993) Critical Positions and the End of Civilization; or, a Refusal to Join the Club. In: *Film Criticism* 17,2-3, pp. 79-92.

Wulff, Hans Jürgen (1991) Das Wissensin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films. In: *Rundfunk und Fernsehen* 39,3, pp. 393-405.

Kristin Thompson

Neoformalistische Filmanalyse

Ein Ansatz, viele Methoden*

Die Ziele der Filmanalyse

So etwas wie Filmanalyse ohne einen Ansatz gibt es nicht. Kritiker und Wissenschaftler sehen sich Filme nicht einfach an, um Tatsachen zu sammeln, die sie dann in unberührter Form an andere weitergeben. Was angesichts eines bestimmten Films als "Tatsache" gelten soll, hängt von unseren Annahmen darüber ab, was einen Film ausmacht, wie Filme von Zuschauern gesehen werden, wie sie sich auf die Welt als Ganzes beziehen, und schließlich davon, welche Absichten man mit der Analyse verfolgt. Wenn wir uns über diese Annahmen nicht im klaren sind, kann der eigene Ansatz willkürlich und in sich widersprüchlich sein. Wenn wir jedoch unsere eigenen Annahmen näher beleuchten, so besteht zumindest die Möglichkeit, daß wir zu einem einigermaßen systematischen Ansatz für die Analyse kommen. So wie ich diesen Begriff hier verwende, bezieht sich also ein ästhetischer *Ansatz* [*approach*] auf eine Reihe von Annahmen bezüglich der Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Kunstwerken, bezüglich der Abläufe, mittels derer die Zuschauer Kunstwerke verstehen, und bezüglich der Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft. Diese Annahmen lassen sich verallgemeinern, und insofern skizzieren sie zumindest in Umrissen eine allgemeine Kunsttheorie. Der Ansatz bietet also dem Wissenschaftler eine Grundlage, um widerspruchsfreie Aussagen über mehr als ein Kunstwerk treffen zu können. Den Begriff der *Methode* [*method*] verwende ich dagegen in einem spezifischeren Sinn: Er bezeichnet eine Reihe von Vorgehensweisen, die im konkreten analytischen Prozeß Verwendung finden.

Welchen Ansatz ein Wissenschaftler übernimmt oder selbst entwickelt, hängt oft davon ab, warum er oder sie überhaupt Filme analysieren will. Dabei gibt

* Bei diesem Aufsatz handelt es sich um die leicht gekürzte Übersetzung des Einleitungskapitels aus Kristin Thompsons *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press 1988. Wir danken der Autorin und Princeton University Press für die freundliche Genehmigung zur Übersetzung.

es offenbar zwei vorherrschende Arten, sich mit einem Film zu beschäftigen: die eine stützt sich auf einen Ansatz, die andere auf den Film selbst.

Man kann sich dafür entscheiden, einen Film zu sehen, um einen Ansatz sowie die dazugehörige Methode zu demonstrieren (denn in der Regel gibt es zu jedem Ansatz nur eine Methode). In wissenschaftlichen Arbeiten zum Film ist dies gegenwärtig die übliche Strategie. Der Filmwissenschaftler geht von einer Analysemethode aus, die häufig aus der Literaturwissenschaft, der Psychoanalyse, der Linguistik oder der Philosophie stammt. Dann wird ein Film ausgesucht, der dazu geeignet scheint, diese Methode zu veranschaulichen. Als ich in den frühen Siebziger begann, Filme zu analysieren, schien diese Vorgehensweise für die Filmwissenschaft geradezu selbstverständlich der "Königsweg" zu sein. Die Methode ging über alles, und wenn es so aussah, als hätte man ohne eine Methode zu einer Analyse angesetzt, so riskierte man, für naiv oder verworren gehalten zu werden.

Heute scheint mir diese Einstellung jedoch mehr als bedenklich. Natürlich wäre es legitim, wenn der Wissenschaftler die Analyse des Films wirklich dazu verwendete, eine Methode auf den Prüfstand zu stellen, um sie in Frage zu stellen und gegebenenfalls zu verändern. Aber nur allzu oft haben sich die Analysen der letzten 15 Jahre lediglich eines Films bedient, um die jeweilige Methode schlicht zu bestätigen. Nun ist es kaum überraschend, daß psychoanalytische Lesarten von Filmen wie *SPELLBOUND* (USA 1945, Alfred Hitchcock) oder *VERTIGO* (USA 1958, Alfred Hitchcock) möglich sind; solche Analysen stellen die Methode kaum in Frage. Doch läßt sich die psychoanalytische Methode ebenso auf *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (USA 1903, Edwin S. Porter) oder *SINGIN' IN THE RAIN* (USA 1952, Gene Kelly, Stanley Donen) anwenden, ohne die Filme in das Korsett einer grob vereinfachenden und verzerrenden Interpretation zu zwingen?

Hier treffen wir auch auf ein zweites Problem dieser Taktik der "übergestülpten Methode": Vorgefaßte Methoden, die lediglich zu Demonstrationzwecken verwandt werden, führen oft zur Reduktion der Komplexität von Filmen. Da die Methode bereits vor der Auswahl des Films und dem Analyseprozeß existiert, müssen ihre Grundannahmen genügend Spielraum für jeden Film bieten. Die Filme müssen demzufolge alle als irgendwie "gleich" betrachtet werden, um sie mit der Methode in Einklang zu bringen, und dadurch gehen Zwischentöne verloren. Wenn jeder Film als ödipales Drama gesehen wird, ähneln sich zwangsläufig auch die Analysen. Am Ende sieht es dann so aus, als ob die Filme schlichtweg langweilig sind – dabei halte ich es zumindest teilweise für die Aufgabe des Filmwissenschaftlers, die versteckten und interessanten Seiten eines Films herauszuarbeiten.

Eine solche Gleichmacherei in der Behandlung von Filmen birgt zusätzlich die Gefahr in sich, daß wir den Sinn für die Herausforderungen der Analyse

verlieren, wenn wir stets ein und dieselbe Methode wählen, die wir wie eine Plätzchenform auf jeden Film aufdrücken. Diejenigen Filme, die wir uns als Beispiele auswählen, werden die sein, die der Methode angemessen sind, so daß sich der Ansatz immerfort selbst bestätigt. Diesem System erwachsen keine Widersprüche und aufgrund seiner leichten Anwendbarkeit wird es auch kaum revidiert werden. Für Wissenschaftler, die eine Methode entwickeln und dann anwenden, um sie zu beweisen, kommen Anregungen für Veränderungen denn auch eher von außerhalb der Filmwissenschaft selbst: Entwicklungen in der Linguistik oder der Psychoanalyse können die Methode verändern, aber das Medium Film selbst hat darauf normalerweise wenig Einfluß. Das hat häufig damit zu tun, daß in solchen Fällen der zugrundeliegende Ansatz – Psychoanalyse, Linguistik etc. – außerhalb des Bereichs der Ästhetik liegt.

Während der Jahre, in denen ich mich mit Filmen beschäftigt habe, habe ich nach und nach Abstand von der Idee genommen, eine schon bestehende Methode anzuwenden, um sie zu demonstrieren. Vielmehr möchte ich an dieser Stelle davon ausgehen, daß man normalerweise einen Film analysiert, weil er fasziniert. Er wird mit anderen Worten Merkmale aufweisen, die sich eben gerade *nicht* mittels der bereits existierenden Voraussetzungen eines Ansatzes erklären lassen, und er bleibt nach dem Betrachten rätselhaft und verblüffend. Das soll nicht heißen, daß die Analyse ohne Ansatz beginnt. Vielmehr kann uns ein allgemeiner Ansatz niemals vorschreiben, wie ein gegebener Film zu analysieren sei. Künstlerische Konventionen unterliegen stetiger Veränderung, und zu jedem Zeitpunkt sind die Variationsmöglichkeiten unbegrenzt. Es ist daher kaum zu erwarten, daß ein einziger Ansatz jede dieser Möglichkeiten voraussehen kann. Wo Filme unsere Wahrnehmung herausfordern, ist dies ein sicheres Zeichen dafür, daß sie geradezu nach einer Analyse verlangen und diese dann dazu beitragen kann, den Ansatz selbst zu erweitern oder zu verändern. Umgekehrt kann es sein, daß wir einen Ansatz zu einem gewissen Zeitpunkt als unzureichend empfinden und folglich gezielt nach einem Film suchen, der dessen Schwachpunkte zu Tage fördert. [...]

Ich bin der Ansicht, daß das ausführliche und intensive Sehen eines Films Bestandteil jeder Analyse sein muß, damit der Betrachter sich in Ruhe mit den Strukturen und Materialien auseinandersetzen kann, die ihm oder ihr beim ersten oder zweiten Sehen aufgefallen sind. Der Film kann sozusagen auf solch ein genaues Hinsehen dringen, wenn nämlich zwischen unseren Sehgewohnheiten und der wahrgenommenen Filmstruktur irgendeine Diskrepanz entsteht und wir auf etwas Unerwartetes stoßen. (Wieder kann sich ein solches Problem innerhalb des Ansatzes selbst ergeben: Wir entdecken, daß etwas, worüber wir uns vom Ansatz Aufschluß erhofften, von diesem gar

nicht abgedeckt wird; folglich werden wir nach einem oder mehreren Filmen suchen, die diese Lücke zu füllen vermögen.)

Ein Film, der zunächst einmal unser Interesse anstachelt, wird dann analysiert, um in formaler und historischer Hinsicht zu erklären, warum gerade von diesem Film eine solche Wirkung ausgeht. Ähnlich der andere Fall: Wenn der Ansatz Fragen aufwirft, die so nicht zu klären sind, sollten wir zunächst anhand einer Reihe von verschiedenen Filmen untersuchen, welche Einsichten der Ansatz uns hinsichtlich der dort auftretenden Erscheinungen ermöglicht. Dann sollten die Ergebnisse mit anderen diskutiert werden, die von diesem oder ähnlichen Filmen ebenfalls fasziniert sind oder die zumindest an den Fragen, die die Analyse aufgeworfen hat, ein Interesse haben – denn letztlich schreibt und liest man Analysen gleichermaßen wegen der Fragestellungen, die sie aufwerfen, wie wegen der Erläuterung [*explication*] des jeweiligen Films. Theorie und Analyse werden so zu zwei verschiedenen Aspekten eines Austauschprozesses.

[...]

Die neoformalistische Analyse¹ kann durchaus theoretische Fragestellungen aufwerfen. Vorausgesetzt, daß wir uns nicht wieder und wieder mit demselben theoretischen Material befassen wollen, muß unser jeweiliger Ansatz flexibel genug sein, um auf solche Fragestellungen einzugehen und sie aufzugreifen. Der Ansatz muß auf jeden Film anwendbar sein, sich stets in Frage stellen lassen und für daraus entstehende Veränderungen offen sein. Jede Analyse sollte uns nicht allein etwas über den jeweiligen Film verraten, sondern auch über die künstlerischen Möglichkeiten von Film schlechthin. Eine grundlegende Eigenschaft des Neoformalismus besteht in seinem Bedürfnis, sich ständig zu modifizieren. Er setzt einen Austausch zwischen Filmtheorie und -analyse voraus. Insofern handelt es sich beim Neoformalismus, wie gesagt, *nicht* um eine Methode im engeren Sinne. Als Ansatz hingegen liefert er eine Reihe von allgemeinen Annahmen darüber, wie Kunstwerke aufgebaut sind und wie es ihnen gelingt, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich zu ziehen. Allerdings schreibt der Neoformalismus nicht vor, *wie* diese Annahmen in einzelnen Filmen ausgeformt sind. Vielmehr können die Grundannahmen dazu verwendet werden, eine Methode zu entwickeln, die den spezifischen Problemen des jeweiligen Films entspricht. Einen solchen begrenzten Begriff von "Methode" hat Boris Ejchenbaum schon 1924 hervorgehoben:

Dem Wort "Methode" muß seine frühere bescheidene Bedeutung als Verfahren zur Erforschung eines bestimmten konkreten Problems zurückgegeben werden.

1 Neoformalismus ist ein Ansatz, der weitgehend auf den theoretischen Arbeiten der russischen Formalisten basiert; vgl. dazu Thompson 1981, Kap. 1; Erlich 1987.

Die Methoden zum Studium der Form können, bei einem einheitlichen Prinzip, völlig verschiedenartig sein, je nach dem Thema, dem Material und der Fragestellung. Methoden zum Studium des Textes, des Verses, zur Untersuchung eines bestimmten Autors, einer Epoche usw., – das ist der normale Gebrauch des Wortes "Methode". [...] Verehrte Kollegen, begreifen Sie, daß wir nicht über Methoden, sondern über ein Prinzip sprechen. Denken Sie sich beliebig viele Methoden aus – die beste Methode ist die, die am zuverlässigsten zum Ziel führt. Wir haben selbst Methoden, soviel Sie wollen. Aber es kann keine friedliche Koexistenz von zehn Prinzipien geben, nicht einmal von zwei. Es kann nur ein Prinzip geben, das den Inhalt oder den Gegenstand einer bestimmten Wissenschaft festlegt. Unser Prinzip ist das Studium der Literatur als einer spezifischen Reihe von Erscheinungen (Ejchenbaum [1924] 1976, 72f).

Was Ejchenbaum "Prinzip" und ich "Ansatz" nenne, erlaubt uns zu entscheiden, welche der (unendlich) vielen Fragen, die man an ein Werk richten könnte, die nützlichsten und interessantesten sind. Die Methode wird dann zum Instrument, das wir zur Beantwortung dieser Fragen entwerfen. Da sich diese aber von Werk zu Werk (zumindest geringfügig) unterscheiden, wird auch die Methode notwendigerweise jeweils eine andere sein. Selbstverständlich könnten wir uns die Sache einfacher machen, indem wir jedesmal die gleiche Frage stellen, die gleiche Art von Filmen aussuchen und die gleiche Methode anwenden. Doch würde das den Zweck verfehlen, der darin besteht, in jedem neuen Werk gerade das zu entdecken, was fasziniert oder herausfordert; ebensowenig wäre ein solches Vorgehen in der Lage, unseren Ansatz mit jeder neuen Analyse zu verändern und neu zu beleuchten.

[...]

Die Natur des Kunstwerks

Der Neoformalismus lehnt ein Kommunikationsmodell für die Kunst ab. In einem derartigen Modell unterscheidet man im allgemeinen zwischen drei Komponenten: Sender, Medium und Empfänger. Dabei geht man davon aus, daß die hauptsächliche Aktivität darin besteht, eine Botschaft über ein gegebenes Medium (z.B. Sprache, Fernsehbilder, Morsezeichen) vom Sender zum Empfänger zu übermitteln. Das Medium hat demnach eine praktische Funktion, und seine Effektivität wird danach beurteilt, wie präzise und klar es die Botschaft übermittelt.

Viele Ansätze zur Kunstbetrachtung gehen davon aus, daß auch die Kunst auf ähnliche Weise kommuniziert: Der Künstler sendet eine Botschaft (Bedeutungen oder ein Thema) über das Kunstwerk an den Empfänger (d.h. den Leser, Zuschauer, Zuhörer). Das legt nahe, daß auch das Werk danach beurteilt werden sollte, wie gut es diese Bedeutungen übermittelt. Darüber hinaus sollte demnach das Kunstwerk in der Regel auch von direktem praktischen

Nutzen für unser Leben sein, da Kommunikation ja generell eine praktische Handlung darstellt. Folglich werden Kunstwerke in vielen wissenschaftlichen Traditionen nur dann für wertvoll erachtet, wenn sie wichtige Themen oder philosophische Ideen vermitteln. "Rein unterhaltende" Werke sind weniger wertvoll, scheinen sie doch keine nützlichen Dienste zu leisten. Aus dieser grundsätzlichen Annahme erwuchs die traditionelle Unterscheidung von "hoher" und "niederer" Kunst.

Eine erprobte Möglichkeit, das Kommunikationsmodell für die Kunst zu umgehen, liegt in der Position des "l'art pour l'art", welche in der Kunst kein Mittel zur Mitteilung von Ideen sieht; hier existiert die Kunst um des bloßen Vergnügens willen, das uns ein Werk bereitet. Schönheit, die Intensität des Gefühls und ähnliche Qualitäten wären dementsprechend die Kriterien zur Bewertung eines Werkes. Doch auch hier macht sich eine gewisse elitäre Unterscheidung zwischen hoher und niederer Kunst bemerkbar: Ästhetische Erlebnisse bleiben Ästheten mit verfeinertem Geschmack vorbehalten, die in der Lage sind, den Reiz gut gemachter Arbeiten zu würdigen, während der Durchschnittsmensch lediglich mit der Derbheit populärer Kunst umzugehen versteht.

Obwohl oft angenommen wird, daß die russischen Formalisten eine l'art-pour-l'art-Position vertraten, trifft dies keinesfalls zu. Vielmehr entwickelten sie eine Alternative zum Kommunikationsmodell und vermieden gleichzeitig die Dichotomie von hoher und niederer Kunst, indem sie zwischen einer praktischen, alltäglichen und einer spezifisch ästhetischen, nicht praktisch orientierten Wahrnehmung unterschieden. Für die Neoformalisten ist die Kunst also ein von anderen kulturellen Artefakten abgetrennter Bereich, weil sie einzigartige Anforderungen an unsere Wahrnehmung stellt. Kunst wird vom Alltag getrennt, in dem wir unsere Wahrnehmung allein für praktische Zwecke nutzen. Wir nehmen die Welt wahr, um diejenigen Elemente herauszufiltern, die für unser Handeln unmittelbar relevant sind. Zum Beispiel werden wir an einer Kreuzung eine unermeßliche Fülle von optischen Eindrücken, Geräuschen und Gerüchen schlicht übergehen, während unser Interesse sich ausschließlich auf den Moment richtet, in dem die Ampel grün wird und uns signalisiert, daß wir uns weiter auf unser eigentliches Ziel, eine Verabredung ein paar Straßen weiter, zubewegen dürfen. Zu diesem Zweck müssen mentale Prozesse konzentriert und andere Stimuli ausgegrenzt werden. [...]

Im Gegensatz zur Alltagswahrnehmung verwickeln uns Filme und andere Kunstwerke in eine nicht-praktische, spielerische Form der Interaktion. Sie erneuern unsere Wahrnehmungsfähigkeiten und andere mentale Prozesse, da sie keine unmittelbaren praktischen Anforderungen an uns stellen. Gerät etwa der Held oder die Heldin auf der Leinwand in Gefahr, so werden wir nicht

etwa von unserem Platz aufspringen und uns als Retter anbieten. Wir erleben den Prozeß des Filmsehens als vom Alltagsleben völlig getrennt – was allerdings nicht heißen soll, daß Filme ohne Wirkung auf uns bleiben. Wie alle Kunstwerke sind sie für unser Leben von größter Bedeutung. Es liegt in der Natur der praktischen Wahrnehmung, daß unsere Fähigkeiten durch die wiederholten, gewohnheitsmäßigen Handlungen im Alltag abgestumpft werden. Hingegen könnte man sagen, daß so, wie der Sport den Körper in Form hält, die Kunst als eine Art mentales Training dient, indem sie unsere Wahrnehmung und Gedanken erneuert. In der Tat ist der individuelle Gebrauch von Kunstwerken oft mit bestimmten Formen von Spielen – beispielsweise Schach – ebenso vergleichbar wie mit der ästhetischen Betrachtung der Natur. Kunst gehört zu den Dingen, die man zur Rekreation betreibt, quasi zur Wiederherstellung [*'re-creation'*] des Sinnes für Neues und Spielerisches, der durch die gewohnten Aufgaben und die Anforderungen des praktischen Lebens abgestumpft wurde. Die erneuerten oder erweiterten Wahrnehmungsformen, die wir in der Auseinandersetzung mit der Kunst erwerben, können sich häufig auf unsere Wahrnehmung von alltäglichen Gegenständen, Ereignissen oder Ideen übertragen und diese beeinflussen. So wie körperliches Training kann auch das Erleben von Kunst über einen längeren Zeitraum beträchtliche Auswirkungen auf unser Leben haben. Da übrigens spielerisch unterhaltende Filme unsere Wahrnehmung in ähnlich komplexer Weise herausfordern können wie solche, die sich mit ernsthaften und schwierigen Themen auseinandersetzen, unterscheidet der Neoformalismus beim Film nicht zwischen 'hoher' und 'niederer' Kunst.

Die neoformalistische Annahme eines ästhetischen Bereichs, der vom nicht-ästhetischen verschieden ist (obwohl er von diesem abhängt), richtet sich gegen eine wesentliche Tendenz der zeitgenössischen Filmtheorie. Sowohl die marxistische als auch die psychoanalytische Filmtheorie fußen auf umfassenden Thesen über den Menschen und die Gesellschaft im allgemeinen. Diese Ansätze beschäftigen sich nicht mit der Spezifik des ästhetischen Bereichs. Die russischen Formalisten hingegen waren in Ejchenbaums Worten "Spezifizierer". Ihr Interesse richtete sich ausschließlich auf den Bereich des Ästhetischen, doch wußten sie sehr wohl, daß dieser bei aller Wichtigkeit letztlich begrenzt war. Ausgehend von der Spezifik der Kunst entwickelten sie eine allgemeine Theorie des Bewußtseins und der Gesellschaft, die mit ihren grundsätzlichen Annahmen vereinbar war und ihnen dazu diente, sowohl das jeweilige Werk als auch dessen Rezeption in realen historischen Kontexten zu erklären. Marxistische und psychoanalytische Theorien arbeiten dagegen "von oben nach unten" [*top down*], und so nähern sie sich dem Werk mit einem enormen Ballast von gewichtigen Annahmen; wer sich solchen Theorien verschreibt, ist dann gezwungen, eine Ontologie und Ästhetik der Kunst zu finden, die zu diesen Annahmen paßt.

Das soll nun nicht heißen, daß der Neoformalismus die Kunst für einen festen, unveränderlichen Bereich hält. Sie ist kulturell determiniert und relativ, aber unverwechselbar: Alle Kulturen scheinen Kunst gekannt und das Ästhetische als einen gesonderten Bereich erkannt zu haben. Der Neoformalismus ist ein bescheidener Ansatz, der lediglich diesen Bereich und seine Beziehung zur Welt zu erklären sucht. Er trachtet nicht danach, die Welt als Ganzes und die Kunst als einen Eckpunkt dieser Welt zu beschreiben. Mehr als alles andere ist gerade dieser Unterschied in der Zielsetzung für die Schwierigkeiten verantwortlich, die bei dem Versuch entstehen, den Neoformalismus mit anderen zeitgenössischen Ansätzen zu vereinbaren.

Bevor nun der Neoformalismus als konservativ verurteilt wird, soll angemerkt werden, daß seine Auffassung vom Zweck der Kunst sich gegen den traditionellen Begriff von der ästhetischen Kontemplation als passiver richtet. Die Beziehung des Zuschauers zum Kunstwerk wird aktiv. Nelson Goodman hat die ästhetische Haltung beschrieben: Sie ist "rastlos, suchend und erprobend – sie ist eher Aktion als Einstellung: Kreation und Rekreation" (1968, 242). Der Zuschauer sucht im Werk aktiv nach Hinweisen [*cues*] und reagiert darauf mit den Wahrnehmungsfähigkeiten [*viewing skills*], die er durch seinen Umgang mit anderen Kunstwerken und mit dem Alltagsleben erworben hat. Der Betrachter wird perzeptiv, emotional und kognitiv gefordert, wobei diese drei Ebenen unauflösbar miteinander verbunden sind. Goodman schreibt: "Bei ästhetischen Erlebnissen funktionieren *Emotionen kognitiv*. Das Kunstwerk wird ebenso durch Gefühle wie durch die Sinne verstanden" (ibid., 248, Herv.i.O.). Der neoformalistisch argumentierende Wissenschaftler geht also nicht davon aus, daß die ästhetische Kontemplation Gefühlsregungen vermittelt, die außer Kunstwerken kein Gegenstand hervorzurufen in der Lage wäre. Kunstwerke fordern den Betrachter vielmehr auf allen Ebenen und verändern unser Wahrnehmen, Fühlen und Denken. (Ich verwende den Begriff "Wahrnehmung" als vereinfachte Formel, die auch emotionale und kognitive Prozesse abdeckt.)

Der Grund für die Fähigkeit von Kunstwerken, unsere mentalen Prozesse zu erneuern, liegt in ihrem ästhetischen Spiel, welches die russischen Formalisten als *Verfremdung* [*ostranenie*]* bezeichnet haben. Die nicht praktisch orientierte Wahrnehmung ermöglicht es uns, innerhalb eines Kunstwerkes alles anders zu sehen als in der Realität, da die Dinge in diesem neuen Kontext fremd erscheinen. Die berühmt gewordene Formulierung Viktor Šklovskijs zur Verfremdung bietet wohl die beste Definition dieses Begriffes:

* Anm.d.Ü.: Zur Terminologie von *Verfremdung* vgl. Anm. 10 im Beitrag von Hartmann und Wulff in diesem Heft.

Vergegenwärtigen wir uns die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung, so sehen wir, daß zur Gewohnheit gewordene Handlungen automatisch ablaufen. [...] Dieser Automatisierungsprozeß erklärt auch die Gesetze unserer Prosarede mit ihren nicht durchkonstruierten Sätzen und verstümmelten Wörtern. [...] Bei solcher algebraischen Denkweise fassen wir die Dinge als Zahl und Raum, wir sehen sie nicht, sondern erkennen sie an zwei, drei Merkmalen. Die Dinge ziehen wie eingewickelt an uns vorbei, wir identifizieren sie anhand ihrer Lage im Raum, sehen jedoch nur ihre Oberfläche. So wahrgenommen, vertrocknen die Dinge, zuerst in der Wahrnehmung, später dann auch in der Wiedergabe [...] So kommt das bedeutungslos gewordene Leben abhanden. Die Automatisierung verschlingt die Dinge, die Kleider, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges. [...] Um nun die Empfindung des Lebens wiederzugewinnen, die Dinge wieder zu fühlen, den Stein steinern zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden für die Dinge zu vermitteln, das sie uns sehen und nicht nur wiedererkennen läßt; ihre Verfahren sind die "Verfremdung" der Dinge und die erschwerte Form, ein Verfahren, das die Wahrnehmung erschwert und verlängert, denn dieser Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß zeitlich gedehnt werden. Durch die Kunst erleben wir das Machen der Dinge, das Gemachte ist ihr unwichtig ([1916] 1987, 16-18).

Die Kunst verfremdet die gewohnte Wahrnehmung der Alltagswelt, der Ideologie ("Die Angst vor dem Krieg"), anderer Kunstwerke usw., indem Material aus diesen Quellen entnommen und transformiert wird. Die Transformation geschieht dergestalt, daß das Material in einen neuen Kontext gestellt und dadurch in ungewohnte formale Muster eingebunden wird. Wenn sich aber eine ganze Reihe von Kunstwerken derselben Mittel wieder und wieder bedient, wird deren verfremdende Kraft eingeschränkt; mit der Zeit verliert sich die Fremdheit. Das Ungewohnte wird vertraut und der künstlerische Zugang weitgehend zur automatisierten Routine. Die häufigen Veränderungen, die im Lauf der Zeit von Künstlern in ihre Werke eingebracht werden, entsprechen dem Versuch, der Automatisierung zu entkommen und neue Mittel zur Verfremdung der künstlerischen Form des jeweiligen Werks zu finden. Mit dem Begriff der Verfremdung bezeichnet der Neoformalismus also den grundlegenden Zweck der Kunst in unserem Leben. Der Zweck selbst bleibt im Lauf der Geschichte unverändert, während das konstante Bedürfnis, die Automatisierung zu vermeiden, erklärt, warum sich Kunstwerke im Verhältnis zum historischen Kontext verändern und warum Verfremdung auf unendlich vielen Wegen erreicht werden kann.

Damit ein Gegenstand vom Betrachter als Kunst aufgefaßt werden kann, muß ein gewisses Maß an Verfremdung im Spiel sein; doch kann diese ganz unterschiedlich ausgeprägt sein. Der Aspekt der Automatisierung kann die Verfremdungsmöglichkeiten von gewöhnlichen, wenig originellen Werken wie z.B. B-Western beinahe gänzlich zunichtemachen. Derartige Arbeiten tendieren kaum dazu, die Konventionen ihres Genres innerhalb des klassi-

schen Hollywood-Kinos zu verfremden. Doch unterscheidet sich selbst ein wenig origineller Genre-Film inhaltlich um eine Spur von ähnlichen Filmen. In seinem Umgang mit Natur und Geschichte wirkt er zumindest leicht verfremdend. Man kann sogar davon ausgehen, daß jede Art von Kunst zumindest die Realität verfremdet. Selbst in einem konventionellen Werk sind die Ereignisse in einer Art und Weise angeordnet und zweckhaft, die sich von der Realität unterscheidet. Die Werke, die wir als einzigartig betrachten und für die wertvollsten halten, sind meist jene, die entweder die Realität besonders stark verfremden oder aber Konventionen verfremden, die zuvor von anderen Kunstwerken etabliert wurden – oder gar beides. Wenn man jedoch einem gewöhnlichen Film dieselbe Aufmerksamkeit zuteil werden läßt, die sonst originelleren Werken vorbehalten bleibt, verlieren seine automatisierten Elemente womöglich ihre Vertrautheit und werden faszinierend. [...] Das Element der Verfremdung ist in allen Kunstwerken präsent, doch sind sowohl die dazu eingesetzten Mittel als auch der Grad der Verfremdung höchst variabel und die verfremdenden Kräfte eines jeweiligen Werkes werden sich im Lauf der Geschichte verändern.

Dank der Begriffe der Verfremdung und der Automatisierung ist der Neoformalismus in der Lage, ein zentrales Problem der meisten ästhetischen Theorien auszuschalten: die Trennung von Form und Inhalt. Bedeutung ist nicht das Endresultat eines Kunstwerks, sondern eine seiner formalen Komponenten. Zum Aufbau eines Kunstwerks bedient sich der Künstler unter anderem verschiedener Bedeutungen. Unter Bedeutung verstehe ich hier das System, mit dem das Werk *cues* auf Denotationen und Konnotationen bereitstellt. (Einige dieser *cues* bestehen in bereits existierenden Bedeutungen, die das Werk als Ausgangsmaterial verwendet – Klischees und Stereotypen sind naheliegende Beispiele für solche verfügbaren Bedeutungen, deren Funktion im Kunstwerk dann allerdings variieren kann.) Es lassen sich grundsätzlich vier Ebenen der Bedeutung unterscheiden. Die Denotation kann mit *referentieller* Bedeutung [*referential meaning*] arbeiten, d.h. der Zuschauer erkennt lediglich die Identität jener Aspekte der Wirklichkeit, auf die sich das Werk bezieht. So begreifen wir beispielsweise, daß der Held in IVAN GROZNY (UdSSR 1944-46, Sergej M. Eisenstein) einen historischen Zaren repräsentiert, der im 16. Jahrhundert in Rußland lebte, und wir können verstehen, daß die Handlung von THE WIZARD OF OZ (USA 1939, Victor Fleming) eine lange Traumsequenz enthält. Darüber hinaus können Filme abstraktere Vorstellungen direkt mitteilen; diese Art von Bedeutung soll hier als *explizit* [*explicit*] bezeichnet werden. Weil der General in LA RÉGLE DU JEU (Frankreich 1939, Jean Renoir) unaufhörlich über den Verlust der Werte der Oberschicht lamentiert, darf der Zuschauer annehmen, daß der Film vermittelt eines Aspekts seines formalen Systems explizit die These vertritt, diese Klasse sei im Untergang begriffen. Da referentielle wie explizite Bedeutun-

gen in einem Film angelegt sind, wird der Zuschauer sie entsprechend seiner bisherigen Erfahrungen mit Kunst und der Welt entweder verstehen oder nicht.

Das Verstehen konnotativer Bedeutungen hingegen erfordert Interpretation. Konnotationen können als *implizite* Bedeutungen [*implicit meanings*] auftauchen, auf die das Werk verweist. Wir neigen dazu, zunächst nach referentiellen und expliziten Bedeutungen zu suchen, und erst dann, wenn auf diesem Weg keine Bedeutung auszumachen ist, begeben wir uns auf die Ebene der Interpretation. Am Ende von L'ECLISSE (Italien 1960) werden wir zum Beispiel kaum annehmen, daß uns Antonioni sieben Minuten lang leere Straßen zeigt, nur um sich auf Straßen zu beziehen – die Länge und die exponierte Stellung dieser Sequenz am Schluß des Films sprechen eindeutig gegen eine solche Annahme. Auch die explizite Bedeutung – daß nämlich weder Vittoria noch Piero zum Rendezvous erscheinen – reicht nicht aus, um die Sequenz angemessen zu erklären. Das Ende von L'ECLISSE regt den Betrachter dazu an, die Beziehung des Paares sowie dessen Umfeld zu überdenken und weitere Schlußfolgerungen zu entwickeln – etwa über die Sterilität ihres Lebens und der modernen Gesellschaft überhaupt. Die Interpretation dient jedoch auch dazu, Bedeutungen zu schaffen, die über die Ebene des einzelnen Werks hinausgehen und helfen, dessen Bezug zur Welt zu bestimmen: Wenn man von der nicht expliziten Ideologie eines Filmes spricht oder vom Film als Reflexion gesellschaftlicher Tendenzen oder etwa davon, daß der Film einen Eindruck von der geistigen Lage größerer Gruppen vermittele, dann interpretiert man dessen *symptomatische* Bedeutungen [*symptomatic meanings*]. Siegfried Kracauers Darstellung des deutschen Stummfilms als Zeichen für das kollektive Bedürfnis der Bevölkerung, sich der Autorität des Naziregimes zu unterwerfen, wäre in diesem Sinne eine symptomatische Interpretation (vgl. Kracauer 1979).

Alle vier Ebenen der Bedeutung – referentiell, explizit, implizit und symptomatisch – können zum verfremdenden Effekt eines Films beitragen. Einerseits können vertraute Bedeutungen – und notwendigerweise existieren die meisten Bedeutungen in Filmen ja schon vorab – durch eine verblüffende Bearbeitung verfremdet werden. Es gibt selten genug wirklich neue Ideen auf den Gebieten der Philosophie, der Wirtschafts- oder Naturwissenschaften, und man kann von großen Künstlern kaum erwarten, daß sie gleichzeitig große und origenelle Denker sind. [...] Vielmehr ist es so, daß Künstler mit schon bestehenden Ideen arbeiten und diese dann mit Hilfe der Verfremdung neu erscheinen lassen. Die Einsichten in Ozus TOKYO MONOGATARI (REISE NACH TOKIO, Japan 1953) lassen sich auf ein explizit benanntes Thema bringen: "Sei freundlich zu deinen Eltern, solange sie leben." Diese Idee ist kaum von weltbewegender Originalität, jedoch würde wohl kaum jemand bestreiten wollen, daß deren Bearbeitung in Ozus Film überaus anrührend ist.

Bedeutungen in einem Kunstwerk werden nicht nur selbst verfremdet, sondern können auch dazu beitragen, wiederum andere Elemente zu verfremden. Bedeutungen können die Aufgabe haben, die Verwendung von stilistischen Elementen zu rechtfertigen, die dann selbst in den Mittelpunkt des Interesses rücken. In Tatis Filmen dienen die eher simplen, fast klischeehaften Vorstellungen über die Auswirkungen der modernen Gesellschaft auf den Menschen teilweise als Vorwand für die Amalgamierung verschiedener höchst origineller und die Wahrnehmung herausfordernder komischer Episoden (vgl. Thompson 1988, Kap. 3).

Da der Neoformalismus Kunst nicht als Kommunikation betrachtet, ist für die neoformalistische Analyse die Interpretation nur ein Werkzeug unter vielen. Jede Analyse verwendet eine dem Film und den betreffenden Themen angemessene Methode und nutzt Interpretation nicht immer auf dieselbe Art und Weise. Interpretation kann dabei äußerst wichtig oder eher nebensächlich sein, je nachdem, ob sich das Werk auf implizite oder aber explizite Bedeutungen konzentriert. Abhängig von der Zielsetzung des Analysierenden lassen sich mittels Interpretation Bedeutungen innerhalb eines Films oder aber dessen Beziehung zur Gesellschaft herausarbeiten.

In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Neoformalismus erheblich von anderen wissenschaftlichen Ansätzen, in denen das Interpretieren im allgemeinen als wichtigste oder gar einzige Aktivität des Wissenschaftlers hervorgehoben wird. Interpretative Methoden setzen normalerweise voraus, daß die Art und Weise, wie Bedeutungen interpretiert werden, von Film zu Film konstant bleibt. Eine derartige Methode muß dann sehr allgemein gefaßt sein, da sie notwendigerweise alle Filme in ein ähnliches Muster zu zwingen hat. Tzvetan Todorov differenziert in diesem Sinn zwei weitgefaßte Typen gängiger interpretativer Strategien: die "operationale", die den Prozeß der Interpretation einschränkt, und die "finalistische", die dessen Ergebnisse einschränkt. Als Beispiele für die letztere nennt Todorov die marxistische und die Freud'sche Theorie:

Bei der ersteren wie der letzteren ist bereits vorher bekannt, wo man ankommt, und daran kann nichts modifiziert werden: bei den von den Werken Marx' und Freuds abgeleiteten Prinzipien (es ist signifikant, daß diese Theorien die Namen ihrer Schöpfer tragen; es ist unmöglich, den produzierten Text zu verändern, ohne die Doktrin zu verletzen und sie somit zu verlassen) (1978, 160f).

Insbesondere hinsichtlich der Freud'schen Interpretation schreibt Todorov:

Wenn Psychoanalyse wirklich (so wie ich glaube) eine spezifische Strategie ist, kann sie es andererseits nur sein, indem die zu erlangenden Resultate bereits a priori kodifiziert werden. Psychoanalytische Interpretation kann lediglich als eine Interpretation definiert werden, die in den analysierten Objekten Inhalte vorfindet, die der psychoanalytischen Doktrin gemäß sind; [...] es ist die vorhe-

rige Kenntnis der zu entdeckenden Bedeutung, die die Interpretation lenkt (1982, 253f).

Als Beispiel für diese Steuerung nennt Todorov Freuds Überzeugung, daß der größte Teil der Traumsymbole sexueller Natur sei.

Derartige vorbestimmte Muster sind in der Filmwissenschaft inzwischen üblich. So wird in letzter Zeit häufig die Ansicht vertreten, daß in allen klassischen narrativen Filmen ein sogenannter "Familienroman" (basierend auf Freuds Überlegungen zum Ödipus-Komplex) nachzuweisen sei. Eine andere interpretative Schablone schreibt der Analyse vor, daß sie die Blickrichtungen der verschiedenen Charaktere herauszuarbeiten habe, um festzustellen, wer in Besitz des "Blicks" und demzufolge auch der Macht sei. Solch reduktive Schemata sind tautologisch, da sie davon ausgehen, daß jeder Film in diese Muster passe, und diese Muster wiederum sind einfach genug, um jeden Film "passend" zu machen. (Für den Fall, daß ein Film ganz offensichtlich nicht paßt, kann man seine Bedeutung dann immer noch für ironisch halten.) Desweiteren befassen sich viele Freudianisch argumentierende Filmwissenschaftler mit symptomatischen Bedeutungen und finden dann in einem Film die Symptome psychischer Verdrängungsmechanismen oder ideologischer Konflikte. Obgleich sie komplexer angelegt ist, schreibt auch diese Methode letztlich eine beschränkte Anzahl bereits bestehender Bedeutungen vor, die der Analysierende notwendigerweise in einem Film vorfinden wird. Derartige Systeme lassen sich weder angreifen noch verteidigen, gibt es doch keinen denkbaren Beweis, der sie bestätigen oder widerlegen könnte.

Die ausschließliche Konzentration auf das Mittel der Interpretation bringt ein weiteres Problem mit sich: Denn selbst wenn der Film seine Bedeutungen ganz explizit formuliert, muß der Filmwissenschaftler so tun, als seien sie implizit oder symptomatisch – wovon sollte er oder sie sonst reden?

Der Neoformalismus geht davon aus, daß die Bedeutung von Film zu Film verschieden ist, da sie, wie jeder andere Aspekt des Films auch, ein Verfahren darstellt. Das Wort *Verfahren** meint jedes einzelne Element oder jede Struktur, die im Kunstwerk eine Rolle spielt – eine Kamerabewegung, eine Rahmenhandlung, ein wiederholtes Wort, ein Kostüm, ein Thema usw. Für den Neoformalisten sind all diese Verfahren des Mediums und der formalen Organisation hinsichtlich ihres Verfremdungspotentials und ihrer Möglichkeiten, ein filmisches System aufzubauen, gleichwertig. Ejchenbaum macht darauf aufmerksam, daß die ältere ästhetische Tradition die Elemente eines

* Anm.d.Ü.: *Verfahren* ist die Übersetzung des formalistischen Begriffs *priëm* [engl. *device*], der von Viktor Šklovskij in seinem programmatischen Text *Die Kunst als Verfahren* ([1916] 1987) geprägt wurde.

Werks als "Ausdruck" der Künstlerpersönlichkeit betrachtete; die russischen Formalisten hingegen sehen diese Elemente als künstlerische Verfahren (vgl. Ejchenbaum 1969, 228). Sie gehen davon aus, daß die Struktur der Verfahren nicht einzig und allein dazu dient, Bedeutung auszudrücken, sondern Verfremdung bewirkt. Um Verfahren zu untersuchen, können wir sie auf ihre Funktion und ihre Motivation befragen.

Jurij Tynjanov definiert *Funktion* als die "Korrelation jedes Elementes eines als System gesehenen literarischen Werkes zu den anderen Elementen und folglich zum ganzen System" ([1927] 1982, 34). Es handelt sich mit anderen Worten um den Zweck des jeweiligen Verfahrens. Die Funktion ist für das Verständnis der einzigartigen Eigenschaften eines spezifischen Kunstwerkes entscheidend: denn während ein und dasselbe Verfahren in vielen Werken auftreten kann, kann seine Funktion dabei doch je verschieden sein. Es ist riskant anzunehmen, daß einem bestimmten Verfahren von Film zu Film die gleiche festgelegte Funktion zukommt. Als Beispiel sei hier auf zwei Klischees der Filmwissenschaft verwiesen: Gitterähnliche Schatten symbolisieren nicht grundsätzlich, daß ein Charakter "gefangen" ist, und Vertikalen innerhalb einer Komposition legen nicht automatisch nahe, daß die Charaktere auf beiden Seiten voneinander isoliert sind. Jedes gegebene Verfahren dient, abhängig vom spezifischen Kontext des Werkes, verschiedenen Funktionen, und es ist eine der Hauptaufgaben der Analyse, diese Funktionen in ihren jeweiligen Kontexten zu ermitteln. Die Funktionen spielen darüber hinaus für die Beschreibung des Verhältnisses zwischen Werk und Geschichte eine wesentliche Rolle. Die Verfahren selbst unterliegen leicht dem Prozeß der Automatisierung, und der Künstler kann sie in diesem Fall durch neue, stärker verfremdend wirkende Verfahren ersetzen. Die Funktionen allerdings tendieren dazu, stabiler zu sein, da sie mit jedem Wechsel der Verfahren erneuert werden, und historisch gesehen haben sie länger Bestand als das einzelne Verfahren. Man kann verschiedene Verfahren, die dieselbe Funktion erfüllen, als *funktionale Äquivalente* bezeichnen. Nach Ejchenbaum ist für den Analysierenden normalerweise die Funktion des Verfahrens im Kontext wichtiger als das Verfahren selbst (vgl. [1925] 1965, 26).

Die verschiedenen Verfahren erfüllen zwar im Kunstwerk bestimmte Funktionen, doch muß das Werk vorab auch irgendeinen Grund für die Verwendung des jeweiligen Verfahrens liefern. Die Begründung für das Auftreten eines Verfahrens bezeichnen wir als dessen *Motivation*. Die Motivation läßt sich als *cue* auffassen, der vom Werk ausgeht und uns dazu veranlaßt, uns über die Rechtfertigung des jeweiligen Verfahrens Gedanken zu machen; Motivation bezeichnet somit eine Form der Interaktion zwischen der Werkstruktur und der Aktivität des Zuschauers. Es lassen sich vier Grundtypen der

Motivation unterscheiden: kompositionell, realistisch, transtextuell und künstlerisch.²

Eine *kompositionelle Motivation* rechtfertigt die Verwendung eines jeden Verfahrens, das für die Konstruktion der narrativen Kausalität, des Raumes und der Zeit vonnöten ist. In den meisten Fällen geht es bei der kompositionellen Motivation um die frühzeitige Vergabe von Informationen [*planting of information*], die der Zuschauer später benötigt. [...] Häufig unterstützt dieser Motivationstypus nicht gerade die Plausibilität der dargestellten Ereignisse, aber zugunsten des Fortgangs der Geschichte ist der Zuschauer bereit, dies zu übersehen. Šklovskij hat diesen Umstand folgendermaßen beschrieben:

Darum kann man auf die Frage Tolstojs, warum Lear den Grafen Kent und Kent Edward nicht erkennt, antworten: weil das zur Schaffung eines Dramas notwendig ist. Das Unwirkliche dieser Situation beunruhigte Shakespeare ebensowenig wie einen Schachspieler die Frage beunruhigt, warum der Springer nicht gerade schlagen kann ([1925] 1984b, 43).

Kompositionelle Motivationen dienen so der Erstellung einer Art internen Regelwerks.

Plausibilität hingegen gehört in den Bereich der *realistischen Motivation*, die als eine Art *cue* dient, mit dem das Werk den Betrachter auf Vorstellungen von der Wirklichkeit verweist, um die Anwesenheit eines Verfahrens zu rechtfertigen. [...] Vorstellungen von der Realität sind kein direktes, natürliches Weltwissen, sondern auf verschiedene Weise kulturell determiniert. Demzufolge vermag realistische Motivation zwei weitgefächerte Wissensgebiete anzusprechen: einerseits Wissen über das Alltagsleben, das durch die direkte Interaktion mit Natur und Gesellschaft erworben wird; andererseits das Bewußtsein über die vorherrschenden, kanonisierten ästhetischen Realismusbegriffe in einer bestimmten Periode des stilistischen Wandels der Kunst. [...] Da realistische Motivationen eher an unsere Vorstellungen von der Realität appellieren, als die Realität selbst zu imitieren, können die Mittel ihrer Hervorbringung selbst in ein und demselben Werk stark voneinander abweichen.

[...]

Der dritte der vier Typen, die *transtextuelle Motivation*, umfaßt jede Form des Bezugs zu Konventionen anderer Kunstwerke und kann folglich in dem Maße variieren, wie es die historischen Umstände erlauben. Hier führt das

2 Die russischen Formalisten unterschieden nur zwischen drei Typen, und transtextuelle Motivation ist in Tomaševskijs ertragreicher Untersuchung der Motivation ([1925] 1965) nicht enthalten. David Bordwell hat den Begriff "transtextuell" bei Gérard Genette entlehnt, um zu erklären, wie Kunstwerke sich direkt auf von anderen Kunstwerken etablierte Konventionen beziehen – eine Art des Bezuges, die nicht explizit von den anderen drei Typen abgedeckt wird (vgl. Bordwell 1985, 36).

Werk somit ein Verfahren ein, das es selbst nicht hinreichend motiviert; es hängt vielmehr davon ab, daß der Zuschauer es aufgrund früherer ästhetischer Erfahrungen wiedererkennt. Im Film hängen die verschiedenen Arten transtextueller Motivation zumeist vom Wissen über die Anwendung des jeweiligen Verfahrens innerhalb eines Genres ab, von unserem Wissen über Stars und über ähnliche Konventionen in anderen Kunstformen. Beispielsweise ist in Sergio Leones *IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO* (*THE GOOD, THE BAD, AND THE UGLY*, Italien/Spanien 1967) das lange Hinführen zum *shoot-out* weder besonders realistisch, noch ist es für die Erzählung unerläßlich (ein schneller Schußwechsel würde das Problem innerhalb von Sekunden lösen), aber da der Zuschauer bereits unzählige Western gesehen hat, weiß er, daß der *shoot-out* zu einem Ritual des Genres geworden ist, und genauso wird er auch von Leone verwendet. Ebenso vermag ein bekannter Star, Assoziationen wachzurufen, die der Film nutzen kann. Wenn Chance (gespielt von John Wayne) das erste Mal in *RIO BRAVO* (USA 1959, Howard Hawks) erscheint, ist es nicht notwendig, ihn als Protagonisten einzuführen; er kann sich ohne eine erklärende Exposition in die Handlung stürzen, denn sein Verhalten stimmt mit unserem Bild von anderen John-Wayne-Charakteren überein. Ein Beispiel für eine Konvention, die der Film von einer anderen Kunstform adaptiert hat, ist das "*cliffhanger*"-Ende: Es wurde im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts durch die Praxis, Romane in Fortsetzungen zu drucken, etabliert und ab 1910 für Filmserien übernommen.

Unsere Erwartungen hinsichtlich transtextueller Konventionen sind derart umfassend, daß wir sie in vielen Fällen wahrscheinlich nahezu automatisch akzeptieren; andererseits kann das Kunstwerk leicht mit diesen Erwartungen spielen, indem es Genrekonventionen verletzt oder Schauspieler entgegen ihren Typ besetzt, usw. [...] Transtextuelle Motivation ist folglich eine spezielle Form, die bereits vor dem jeweiligen Werk existiert und auf die sich der Künstler sehr direkt oder aber spielerisch beziehen kann. (Ein Werk, das vor allem von der Brechung spezifischer transtextueller Motivationen lebt, wird meist als Parodie wahrgenommen.)

Künstlerische Motivation ist der am schwersten zu definierende Typus. Einerseits ist jedes Verfahren in einem Kunstwerk künstlerisch motiviert, da es zur Schaffung der abstrakten übergreifenden Gestalt des Werks – seiner Form – beiträgt. Dennoch haben viele, vielleicht sogar die meisten Verfahren eine zusätzliche, stärker hervortretende kompositionelle, realistische oder transtextuelle Motivation. In diesen Fällen ist die künstlerische Motivation nicht besonders auffallend – obwohl der Zuschauer seine Aufmerksamkeit bewußt auf die ästhetischen Qualitäten eines Werks lenken kann, selbst wenn es anderweitig stark motiviert ist. Andererseits ist die künstlerische Motivation nur dann wirklich erkennbar und signifikant, wenn die anderen drei Motivationstypen zurückgehalten werden. Ihre übergreifende Qualität setzt

die künstlerische Motivation von den anderen Typen ab. Meir Sternberg schreibt dazu: "Hinter jeder quasi-mimetischen Motivation steht eine künstlerische Motivation [...], allerdings nicht umgekehrt" (1978, 251f). D.h. künstlerische Motivation kann selbständig, ohne die anderen Arten vorkommen, während diese nicht unabhängig von ihr existieren können. Manche Filme stellen zuweilen die künstlerische Motivation in den Vordergrund, indem sie die anderen drei Typen zurückstellen; in solchen Fällen empfinden wir die Gesamtmotivation als "dünn" oder auch unangemessen, und wir werden uns bemühen, abstrakte Beziehungen zwischen den Verfahren zu entdecken.

Einige ästhetische Richtungen wie beispielsweise nicht-programmatische Musik, dekorative und abstrakte Malerei oder der abstrakte Film beruhen fast ausschließlich auf künstlerischer Motivation, wobei sich ihr Publikum dieser Tatsache bewußt ist. Allerdings kann selbst in narrativen Filmen die künstlerische Motivation systematisch in den Vordergrund gerückt werden. Wenn dies der Fall ist und künstlerische Strukturen mit den narrativen Funktionen der Verfahren um die Aufmerksamkeit des Betrachters konkurrieren, entsteht eine parametrische Form. In solchen Filmen werden bestimmte Verfahren wie Farben, Kamerabewegungen und akustische Motive innerhalb der gesamten Form des Werkes wiederholt und variiert; diese Verfahren werden so zu Parametern. Sie können zwar zur Bedeutung der Erzählung beitragen, indem sie beispielsweise Parallelen oder Kontraste herstellen, aber ihre abstrakten Funktionen gehen über diesen Beitrag zur Bedeutungskonstitution hinaus und ziehen die Aufmerksamkeit stärker auf sich. [...]

Ein besonderer, "nachhaltiger" Fall künstlerischer Motivation ist die *Offenlegung des Verfahrens* [*baring of the device*]. Hier unterstreicht die künstlerische Motivation die formale Funktion eines bestimmten Verfahrens oder einer Struktur im Werk. In einem klassischen oder realistischen Werk, das sich besonders auf die anderen drei Formen der Motivation stützt, wird ein Verfahren in der Regel nur gelegentlich offengelegt. [...] Doch gibt es Kunstwerke, die das Offenlegen der Verfahren zum zentralen Strukturprinzip erheben. Šklovskijs Analyse von Sternes *Tristram Shandy* zeigt, daß der Roman seine eigenen Verzögerungstaktiken solange als willkürlich und spielerisch zur Schau stellt, bis der tatsächliche Fortgang der Handlung zur Nebensache wird (vgl. [1925] 1984c). Ein originäres Kunstwerk wird ein Verfahren auch aus dem Grund offenlegen, um den Zuschauern zu helfen, ihre Sehfähigkeiten auf die neuen und schwierigen Verfahren abzustimmen, die dort Verwendung finden. [...]

Formale Verfahren erfüllen somit eine Reihe von Funktionen, und ihre Verwendung kann auf eine oder mehrere der vier möglichen Weisen motiviert sein. Verfahren können der Erzählung dienlich sein oder auf ähnliche Verfah-

ren verweisen, die durch andere Kunstwerke vertraut sind, sie können den Anschein von Wirklichkeitstreue [*verisimilitude*] erwecken oder schließlich die Strukturen des Kunstwerks selbst verfremden. Als Verfahren kann das Element der Bedeutung ebenso jede dieser Funktionen erfüllen. Manche Kunstwerke stellen Bedeutungen in den Vordergrund und laden den Zuschauer zur Interpretation ein. Die Werke Ingmar Bergmans, insbesondere jene aus den 60er und 70er Jahren, arbeiten mit einer verschlüsselten Bildersprache, die ohne beträchtlichen interpretatorischen Aufwand nicht verstanden werden kann. Die Filme von Jean-Luc Godard wiederum verlangen auf andere Weise nach Interpretation als zentraler Zuschauerstrategie, wie z.B., wenn in SAUVE QUI PEUT (LA VIE) (Frankreich 1980) selbst die grundlegende referentielle Bedeutungsebene so verschlüsselt ist, daß sie auf implizite Bedeutungen verweist (vgl. Thompson 1988, Kap. 10). Und doch kann die Bedeutung in einem Film, wie schon gesagt, auch sehr einfach und offensichtlich sein; sie kann selbst als motivierendes Verfahren dienen, das im Zentrum einer Struktur verfremdender stilistischer Systeme steht [...]. Wenn für die Analyse eine angemessene Methode formuliert wird, muß dabei auch entschieden werden, welche Form und welches Ausmaß an Interpretation der Analyse angemessen ist. Die Analyse der Funktion und Motivation wird allerdings immer das Hauptziel bleiben und die Interpretation diesem Ziel unterordnen.

Der Film im historischen Prozeß

Wenn wir nun aber davon ausgehen, daß der Film dem Zuschauer durch Verfremdung die Möglichkeit zum erneuernden Spiel bietet, stellt sich die Frage, wie bestimmt werden kann, welche Methode dem jeweiligen Film angemessen ist. Der Neoformalismus begegnet dieser Frage teilweise, indem er darauf besteht, daß ein Film niemals als abstraktes Objekt außerhalb eines historischen Kontextes betrachtet werden kann. Jede Filmrezeption geschieht in einer spezifischen Situation, und der Zuschauer kann sich nur dadurch auf einen Film einlassen, daß er Sehfähigkeiten anwendet, die durch Begegnungen mit anderen Kunstwerken und durch Alltagserfahrung erworben wurden. Ausgehend von einem Begriff von Norm und Abweichung stellt der Neoformalismus folglich die Analyse einzelner Filme stets in einen historischen Kontext. Die häufigsten und typischsten Erfahrungen bilden dabei perzeptuelle Normen, von denen sich die eigensinnigen, verfremdenden Erfahrungen deutlich abheben.

Der Neoformalismus bezeichnet Normen der Erfahrung als *Hintergründe* [*backgrounds*], denn einzelne Filme werden innerhalb des übergreifenden Kontextes solcher früherer Erfahrungen gesehen. Es gibt drei grundlegende Arten von Hintergründen. Zunächst einmal ist die Alltagswelt zu nennen,

denn ohne ein Wissen über sie wären wir gar nicht in der Lage, referentielle Bedeutung zu erkennen, und es wäre uns unmöglich, Geschichten, das Verhalten von Figuren und andere elementare Verfahren des Films zu verstehen. Darüber hinaus brauchen wir unser Alltagswissen, um zu begreifen, wie der Film symptomatische Bedeutungen hinsichtlich unserer Gesellschaft hervorbringt. Der zweite Hintergrund umfaßt andere Kunstwerke: Von Kindesbeinen an sehen und hören wir eine große Anzahl von Kunstwerken und lernen allmählich, deren Konventionen zu verstehen. Die Fähigkeit, eine Handlungslinie zu verfolgen, den filmischen Raum von Einstellung zu Einstellung zu erfassen oder die Wiederholung musikalischer Themen in einer Sinfonie zu bemerken, ist keineswegs angeboren. Der dritte Hintergrund besteht im Wissen um den praktischen Gebrauch von Filmen (als Werbung, als Reportage oder als Mittel zur rhetorischen Überzeugung usw.), hinsichtlich dessen wir den künstlerischen Gebrauch des Films im Kino als etwas Verschiedenes begreifen. Wenn wir also einen künstlerischen Film sehen, nehmen wir ihn in seinem spezifischen Unterschied zur Realität, zu anderen Kunstwerken und zum praktischen Gebrauch wahr. Der Gegenstand der Analyse eines Films ist dessen Festhalten an und das Abweichen von solchen Hintergrundnormen, und der durch die Hintergründe bereitgestellte historische Kontext liefert die *cues* für die Entwicklung einer angemessenen Methode. Demgegenüber haben jene Methoden, die der Interpretation den Vorrang geben, oftmals keine Möglichkeit, Filme unterschiedlicher Epochen und Herkunft auch unterschiedlich zu betrachten, werden doch alle in dasselbe Bedeutungsmuster gepreßt. Für den Neoformalismus dagegen sind die Funktionen und Motivationen eines Films nur historisch zu verstehen.

Dies soll jedoch nicht bedeuten, daß der Neoformalismus einfach die Umstände, unter denen ein Film von seinem ursprünglichen Publikum gesehen wurde, rekonstruiert. Schließlich existieren viele Filme über den Moment ihrer Entstehung und ersten Vorführungen hinaus und können in sehr verschiedenen Kontexten gesehen werden. Außerdem wäre es bei den meisten Filmen schlichtweg unmöglich, die ursprünglichen Rezeptionsbedingungen zu erschließen; so wird man wahrscheinlich nie exakt herausfinden, wer die Filme aus den Jahren vor 1909 gesehen hat und unter welchen Umständen. Wir können die Filme der "primitiven" Ära auch heute noch interessant und unterhaltsam finden, doch können wir uns niemals sicher sein, sie auf dieselbe Art und Weise zu verstehen wie das historische Publikum. Der Zugang zu den ursprünglichen Hintergründen ist uns verstellt, und Filmwissenschaftler wie Historiker müssen diese Filme gezwungenermaßen vor dem Hintergrund des späteren, klassischen Films analysieren. (Ich will damit nicht vorschlagen, daß wir historische Recherchen über die ursprünglichen Kontexte eines Films vermeiden sollten, sondern es geht darum, daß wir erkennen,

inwiefern unsere Perspektive unweigerlich von jüngeren Entwicklungen beeinflußt ist.) [...]

Selbst ein relativ junges Beispiel kann zeigen, wie schnell sich wandelnde Hintergründe die Wahrnehmung eines Films verändern. Als 1967 *BONNIE AND CLYDE* (USA, Arthur Penn) herausgebracht wurde, lösten das erstaunliche Ausmaß dargestellter Gewalt und vor allem die Werbekampagne ("They're young. They're in love. They kill people.") heftige Debatten aus. In den letzten 20 Jahren ist die Darstellung von Gewalt im Film so allgegenwärtig geworden, daß dagegen *BONNIE AND CLYDE* und seine Verkaufsslogans zahm wirken. Der neue Hintergrund führt zu einer erheblichen Automatisierung der Verfahren des Films, und das heutige Publikum dürfte kaum in der Lage sein, den Film derart schockiert wahrzunehmen wie die Zuschauer im Jahre 1967.

Referentielle und symptomatische Bedeutungen scheinen folglich für ein Publikum außerhalb des ursprünglichen historischen Kontextes am schwierigsten zu erschließen zu sein. Im Gegensatz dazu beruhen explizite und implizite Bedeutungen stärker auf den internen Strukturen des Films und sind demzufolge für spätere Zuschauer offensichtlicher. Bei der Überlegung, welche Wirklichkeitshintergründe sinnvollerweise für die Analyse herangezogen werden sollten, ist es zunächst wichtig festzustellen, welche Arten von Bedeutung der vorliegende Film hervorhebt. Zu diesem Zweck sollte man Methoden meiden, die von vornherein diejenigen Bedeutungen festlegen, die es zu finden gilt; vielmehr sollten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Aspekte eines Films lenken, die schwer zu interpretieren scheinen. Tatsächlich dienen solche Schwierigkeiten als *cues* innerhalb eines Werkes, die dazu anregen, über die offensichtlichen Bedeutungsebenen hinauszudenken. Im folgenden wird verdeutlicht, wie historische Normen die Bedeutungen eines Films im spezifischen Kontext zu bestimmen helfen.

Einige Filme setzen ein umfangreiches Wissen über historische und gesellschaftliche Hintergründe voraus, während andere stärker als in sich abgeschlossene Systeme funktionieren, die uns den vergleichenden Bezug zu anderen Kunstwerken nahelegen. *LANCELOT DU LAC* (Frankreich 1974, Robert Bresson) beispielweise spielt die Bedeutung realistischer Hintergründe herunter. Wer behaupten würde, die Vertrautheit mit der französischen Gesellschaft in den frühen 70er Jahren sei für das Verständnis dieses Films förderlich (so wie im Fall eines Godard-Films derselben Periode), trüge die Beweislast. Die Bedeutungen in *LANCELOT* sind weitgehend explizit und implizit. Andererseits können die besonderen formalen Strategien des Films vielleicht besser durch einen Vergleich mit anderen Filmen begriffen werden, die dasselbe unverkennbar modernistische Prinzip, die parametrische Form, repräsentieren.

[...]

Mein häufiges Anspielen auf das klassische Kino weist darauf hin, daß ich es für den umfassendsten und hilfreichsten Hintergrund für die Analyse der verschiedensten Filme halte.³ Historisch gesehen ist diese Art des Filmemachens, wie sie seit Mitte der Zehner Jahre bis heute mit Hollywood in Verbindung gebracht wird, weltweit gesehen und imitiert worden.⁴ Die Sehfähigkeiten sehr vieler Zuschauer sind so durch die Rezeption klassischer Hollywood-Filme normiert. Darüber hinaus entwickelten innovative Filmemacher abweichende formale Systeme, die auf diese normativen Fähigkeiten anspielen und sie herausfordern. [...]

Dieser Bezug auf die verschiedenen Hintergründe bedeutet nun nicht, daß der Neoformalismus zum völligen Relativismus verdammt ist, gibt es doch nicht unendlich viele angemessene Hintergründe: Da die neoformalistische Analyse auf einem Verständnis des historischen Kontextes beruht, werden einige Hintergründe ganz eindeutig relevanter als andere. [...] Der Begriff des Hintergrunds kann nicht als Rechtfertigung für die Beliebigkeit analytischer Vorlieben ins Feld geführt werden. Die gegenwärtige Mode des "unendlichen Spiels der Lesarten" (die Folge eines ahistorischen Analyseansatzes) kann nicht damit gerechtfertigt werden, daß ein breites Spektrum verschiedenster Hintergründe für ein und denselben Film herangezogen wird. Da zu jedem spezifischen historischen Moment bloß eine endliche Anzahl von Lektürekonventionen existiert, erlauben sie zwar eine Reihe verschiedener "Lesarten", aber eben nicht unendlich viele.

Gerade weil die Hintergründe die neoformalistische Analyse auf eine historische Basis stellen, ermöglichen sie die Untersuchung von Verfremdungsprozessen. Verfremdung hängt vom jeweiligen historischen Kontext ab [...]: Liegt der historische Hintergrund weit zurück, kann ein älteres Kunstwerk für eine neue Generation von Zuschauern wiederum ungewohnt erscheinen, und so gibt es immer wieder Kunstwerke, die Zyklen von Beliebtheit durchlaufen und mit dem Wandel von Normen und Wahrnehmungsweisen wieder hervorgeholt werden. [...] Ein interessantes Beispiel für eine Form, die solche Zyklen durchlaufen hat, ist die Filmserie. In den Zehner Jahren wurden Filmserien durchaus ernst genommen und waren so etwas wie Äquivalente der späteren "A"-Filme. Während der 20er und 30er Jahre sank dann ihr Status zu

3 Als knappen Überblick zu den Prinzipien des klassischen Hollywood-Kinos vgl. Bordwell/Thompson 1979; eine weitergehende theoretische und historische Diskussion leistet Bordwell/Staiger/Thompson 1985.

4 In meinem *Exporting Entertainment* (1985) habe ich untersucht, wie die Hegemonie des amerikanischen Kinos während des Ersten Weltkrieges erreicht und in der Nachkriegsära aufrechterhalten wurde.

billigen "B"-Produktionen herab. In den 50ern schließlich übernahm das Fernsehen die Funktion, Serien zu zeigen, und die Filmserien-Produktion wurde eingestellt. Dann jedoch haben in den späten 70er und 80er Jahren Filmemacher, die mit "B"-Serien aufgewachsen sind, einige dieser Konventionen wieder aufgegriffen: Sehr populäre und teure Filme klassischer Machart wie RAIDERS OF THE LOST ARK (USA 1981, Steven Spielberg), die STAR WARS- oder die STAR TREK-Serie usw. beziehen sich deutlich auf diese Tradition. [...] Konzepte wie Verfremdung, Automatisierung und der historische Wandel der Hintergründe können zur Erklärung derartiger Zyklen beitragen.

Die Rolle des Zuschauers

Da das Werk unter ständig wechselnden Umständen fortlebt, wird es im Lauf der Zeit vom Publikum auch jeweils anders wahrgenommen. Es kann folglich nicht davon ausgegangen werden, daß die Bedeutungen und Muster, die wir bemerken und interpretieren, voll und ganz im Werk existieren, wo sie auf ewig die gleichen bleiben. Vielmehr liefern die Verfahren des jeweiligen Werks eine Reihe von *cues*, die uns dazu anregen, bestimmte Wahrnehmungsaktivitäten aufzunehmen. Welche Formen diese Aktivitäten allerdings annehmen, hängt unausweichlich von der Beziehung zwischen dem Werk und seinem historischen Kontext sowie dem historischen Kontext des Zuschauers ab. Vom Standpunkt des Neoformalismus aus betrachtet, werden die Verfahren eines Films in der Analyse folglich nicht als feste und selbstgenügsame Strukturen behandelt, die unabhängig von unserer Wahrnehmung dieser Verfahren existieren. Als Gegenstand existiert der Film selbstverständlich in seiner Dose, auch wenn ihn niemand betrachtet, aber all diejenigen Eigenschaften, die für die Analyse von Interesse sind – seine Einheitlichkeit, seine Wiederholungen und Variationen, seine Darstellung von Handlung, Raum und Zeit, seine Bedeutungen –, resultieren aus der Interaktion zwischen den formalen Strukturen des Werks und den mentalen Verarbeitungsprozessen des Zuschauers, mit denen er auf diese Strukturen antwortet.

Wie gezeigt wurde, sind Perzeption, Emotion und Kognition in neoformalistischer Hinsicht zentral für die Funktion der formalen Eigenschaften eines Films. Diese Sichtweise verankert den Zuschauer nicht völlig "im Text", da sich auch dahinter eine statische Auffassung verbirgt. Hintergründe, die sich im Lauf der Zeit verändern, könnten unser Verstehen eines Films nicht mehr verändern, wenn wir als Zuschauer ausschließlich von der inneren Form des Werks bestimmt wären. Der Zuschauer ist jedoch auch kein "idealer", denn diese traditionelle Sichtweise impliziert ebenfalls, daß es zwischen Werk und Betrachter eine konstante, von der Geschichte unberührte Beziehung gibt. Um die Wirkung der Geschichte auf den Zuschauer zu berücksichtigen, sollte man allerdings auch nicht in das entgegengesetzte Extrem verfallen und sich

ausschließlich mit den Reaktionen einzelner, empirischer Rezipienten beschäftigen. (Es ist zum Beispiel unnötig, auf Zuschauerbefragungen zurückzugreifen, um herauszufinden, wie Filme gesehen werden, noch braucht man sich auf einen totalen Subjektivismus zurückzuziehen, der die jeweils eigenen Reaktionen als die einzig zugänglichen ansieht.) Mit dem Konzept von Normen und Abweichungen können Annahmen darüber getroffen werden, wie ein gegebenes Verfahren von den Zuschauern vermutlich verstanden wird.

Der Neoformalismus betrachtet die Zuschauer nicht als passive "Subjekte", wie das gegenwärtig bei marxistischen oder psychoanalytischen Ansätzen der Fall ist, sondern die Zuschauer sind weitgehend aktiv und tragen damit wesentlich zur letztendlichen Wirkung eines Werkes bei. Der Zuschauer vollzieht eine Reihe verschiedener Aktivitäten: physiologische, vorbewußte, bewußte und vermutlich unbewußte. *Physiologische* Prozesse umfassen jene automatischen Reaktionen, die vom Zuschauer nicht kontrolliert werden können, wie etwa die Wahrnehmung einer Folge statischer Bilder als Bewegung, die Unterscheidung von Farben oder das Hören von Schallwellen als Ton. Derartige Wahrnehmungen erfolgen automatisch und unausweichlich; wir können sie uns durch Introspektion weder bewußt machen, noch können wir sie willentlich beeinflussen (so ist es beispielsweise unmöglich, einen Film als eine bloße Abfolge unbeweglicher Bilder, unterbrochen durch kurze Dunkelphasen zu sehen). Das Medium Film ist von diesen automatischen Fähigkeiten des Gehirns und der Sinne abhängig, aber sie erscheinen im Rahmen der Filmwissenschaft oft als so selbstverständlich, daß sie im Grunde nicht weiter von Interesse sind; sie können als gegeben angenommen werden, und die Analyse kann sich im weiteren ausschließlich den vorbewußten und bewußten Aktivitäten widmen. (Einige Filme, insbesondere aus dem Bereich des modernen Experimentalfilms, spielen mit solch physiologischen Reaktionen und machen uns so auf sie aufmerksam; Stan Brakhages *MOTHLIGHT* (USA 1963) beispielsweise lenkt die Aufmerksamkeit auf den Flickereffekt und die Wahrnehmung scheinbarer Bewegung.)

Vorbewußte Aktivitäten sind für die Analyse von allgemeinerem Interesse, bestehen sie doch in einfachen, fast automatischen Informationsverarbeitungsprozessen, mit denen man so vertraut ist, daß über sie nicht nachgedacht werden muß. Das Erkennen von Objekten ist weitgehend vorbewußt, so z.B., wenn wir bemerken, daß dieselbe Person in Einstellung A und B erscheint (wie etwa beim *match on action*) oder daß bei einer Kranfahrt nicht etwa die Landschaft nach unten "wegsinkt", sondern die Kamera sich nach oben bewegt (selbst wenn ersteres eher dem Wahrnehmungseffekt auf der Leinwand entspricht). Im Gegensatz zu physiologischen Prozessen sind diese mentalen Aktivitäten unserem Bewußtsein zugänglich. Wenn wir darüber nachdenken, wird uns klar, warum wir den Fortgang des Geschehens über

den Schnitt hinweg erkennen oder die Stabilität des Bodens in der Aufwärtsfahrt unterstellen. Wir können diese stilistischen Vorgänge willentlich als abstrakte Muster betrachten. Unser Umgang mit stilistischen Verfahren ist vermutlich deshalb zum großen Teil vorbewußt, weil wir Schnitttechniken, Kamerabewegungen usw. aus klassischen Filmen so nachhaltig kennengelernt haben, daß wir darüber für gewöhnlich nicht mehr nachdenken müssen. (Es ist zum Beispiel lehrreich, einen Kinderfilm anzusehen und zu beobachten, wie das junge Publikum seine Eltern befragt: Die Kinder sind dabei, Fähigkeiten zu erwerben, die später vorbewußt ablaufen werden.) Das Erkennen von Gegenständen und andere Vorgänge werden also vorbewußt oder bewußt ablaufen, je nachdem, wie vertraut sie uns sind. Während bekannte Objekte ohne Anstrengung erkannt werden, kann die Auseinandersetzung mit neuen Verfahren eines Films durchaus schwierig sein.

Bewußte Prozesse – die Aktivitäten, die wir selber bemerken – spielen ebenfalls beim Betrachten von Filmen eine wesentliche Rolle. So sind zum Beispiel viele kognitive Aspekte der Filmwahrnehmung bewußt: Wir sind darum bemüht, eine Geschichte zu verstehen, bestimmte Bedeutungen zu interpretieren, uns darüber klar zu werden, warum ein ungewöhnlicher Kamerawinkel verwendet wird, usw. Diese bewußten Prozesse sind für den Neoformalismus im allgemeinen die wichtigsten, denn auf dieser Ebene fordert ein Kunstwerk die gewohnten Seh- und Denkweisen am stärksten heraus und kann die habitualisierten Weisen, mit der Welt umzugehen, bewußt machen. Vom Standpunkt des Neoformalismus aus ist es in gewissem Sinne das Ziel aller originären Kunst, die Denkprozesse des Zuschauers möglichst weitgehend auf diese Ebene der bewußten Wahrnehmung zu verlagern.

Die vierte Ebene mentaler Prozesse ist die *unbewußte*. Ein großer Teil der jüngeren Filmtheorie und -analyse hat sich der Anwendung psychoanalytischer Methoden verschiedenster Richtungen verschrieben, um die Wahrnehmung von Filmen als Aktivität zu beschreiben, die vor allem im Unterbewußtsein des Betrachters abläuft. Für den Neoformalismus ist die unbewußte Ebene jedoch ein weitgehend unnötiges Konstrukt. Zum einen sind die textuellen *cues* – wie etwa die Wiederholung und Variation von Motiven, die Verwendung von Blicken sowie Symmetrien in der narrativen Struktur –, derer sich der psychoanalytische Ansatz bedient, für den Neoformalismus ebenso verwendbar. Die psychoanalytische Argumentation beruht auf den Interpretationen, die diese *cues* ermöglichen, doch handelt es sich hier im allgemeinen um die Plätzchenform-Variante, die aus jedem Film einen Kastrationskomplex ausstanzt oder feststellt, daß "wer über den Blick verfügt, auch über die Macht verfügt". Und obwohl die psychoanalytisch ausgerichtete Filmwissenschaft behauptet, eine "Theorie des Zuschauers" zu bieten, ist sie an letzterem de facto nicht besonders interessiert. Die meisten psychoanalytischen Filmuntersuchungen verwenden zur Erklärung der internen Operatio-

nen des Textes einfach ein Freud'sches oder Lacan'sches Modell (in dem der Film als analog zum Diskurs eines Patienten der Psychoanalyse gesetzt wird), um den Film als einzelnen Gegenstand interpretieren zu können. Der Zuschauer wird zum passiven Empfänger textueller Strukturen und darüber hinaus außerhalb des historischen Kontextes angesiedelt. Wenn man aber davon ausgeht, daß der Zuschauer bei der Rezeption im wesentlichen keine bewußten Leistungen vollbringt, dann nutzt er oder sie auch keine zuvor erworbenen Erfahrungen aus der Auseinandersetzung mit der Welt oder mit anderen Kunstwerken. Demzufolge kann es hier nichts Vergleichbares zu dem geben, was ich als Hintergrund beschrieben habe, und historische Umstände können die Filmrezeption in keiner Weise beeinflussen. Man könnte vielleicht behaupten, daß historische Hintergründe eventuell einen Einfluß auf das Unbewußte haben (doch wie ließe sich das je verifizieren?), aber in der Praxis der psychoanalytisch orientierten Filmanalyse sind die Kategorien, die zur Charakterisierung des Unbewußten beim Zuschauer verwandt werden, bislang allgemein und statisch. Wenn das Kino-Erlebnis für den Zuschauer immer und immer wieder den Eintritt in das Imaginäre während des Spiegelstadiums wiederholt, den Traum imitiert oder an die Mutterbrust erinnert (alle diese Erklärungen tauchen in der jüngeren Theorie auf), dann passiert dies vermutlich bei allen Zuschauern und bei jedem Film auf dieselbe Art und Weise. Wir müßten demnach annehmen, daß sämtliche Wirkungsmechanismen des Films ausschließlich aus seinen internen Strukturen herrühren und er unveränderbar außerhalb der Geschichte existiert. Tatsächlich sehen viele psychoanalytische Lesarten im Film einen solchen ahistorischen Gegenstand. [...]

Aus diesen Gründen denke ich, daß sich Dana B. Polan im Irrtum befindet, wenn er eine Synthese der neoformalistischen Poetik und der marxistisch-psychoanalytischen Theorie vorschlägt und in diesem Sinne schreibt: "Psychoanalyse und Materialismus haben in zunehmendem Maße die Notwendigkeit einer Formtheorie und demzufolge eines Dialogs mit dem Formalismus erkannt" (1983, 76). Wenngleich ich diese freundliche Geste durchaus zu schätzen weiß, so gehört sie doch in das Reich des Wunschdenkens. Für eine erfolgreiche Verschmelzung der beiden Ansätze müßte die Psychoanalyse eine Epistemologie liefern, die mit der Ontologie und Ästhetik des Formalismus kompatibel wäre – und gerade das tut sie eben nicht. Die Psychoanalyse interessiert sich nicht in dem Maße für Wahrnehmung und alltägliche kognitive Prozesse, wie es beim Neoformalismus notwendigerweise der Fall ist, wenn dieser sein Interesse für Verfremdung, Hintergründe usw. aufrechterhalten will. Das soll nun nicht bedeuten, daß der Neoformalismus bereits eine vollständige Theorie darstellt; dafür wären weitreichendere Theoretisierungen und Forschungsarbeiten vonnöten. Der springende Punkt ist jedoch, daß der Neoformalismus einen

vetretbaren Aufriß einer Ontologie, Epistemologie und Ästhetik zur Beantwortung der jeweils gestellten Fragen anbietet, und diese sind mit den Setzungen des Saussureschen-Lacanschen-Althusserschen Paradigmas inkommensurabel.

Eine Verbindung mit anderen Spielarten des Marxismus ist hingegen eher vorstellbar, denn der Marxismus als sozio-ökonomische Theorie befaßt sich nicht mit dem Bereich der Ästhetik. Marxisten, die sich mit der Analyse ideologischer Beziehungen zwischen Kunstwerken und Gesellschaft beschäftigen, könnten die neoformalistische Analyse ohne weiteres als grundlegenden Ansatz verwenden, um die formalen Eigenschaften von Gegenständen der Kunst herauszuarbeiten; ihr besonderes Interesse würde in diesem Falle denjenigen Funktionen formaler Verfahren gelten, die Kunst mit Gesellschaft verbinden. Aber alle Ausprägungen des Marxismus, die sich auf eine psychoanalytische Epistemologie stützen, scheinen mir mit dem Neoformalismus unvereinbar zu sein.

Der Neoformalismus vertritt die Position, daß Zuschauer aktiv sind, daß sie Verarbeitungsprozesse durchführen. Im Gegensatz zur psychoanalytischen Richtung nehme ich an, daß die Filmwahrnehmung vorrangig in nichtbewußten, vorbewußten und bewußten Aktivitäten besteht. Tatsächlich läßt sich der Zuschauer als eine hypothetische Entität fassen, die auf der Basis von automatischen perceptiven Prozessen und seiner Erfahrung aktiv mit *cues* in einem Film umgeht. Da durch die Einwirkung historischer Kontexte die Rezeptionsvorgänge intersubjektiv werden, kann man Filme analysieren, ohne auf Subjektivität zu rekurrieren. Nach David Bordwell bieten neuere konstruktivistische Theorien psychologischer Aktivitäten für einen Ansatz, der sich selbst vom russischen Formalismus mit seiner Orientierung auf Werkstrukturen herleitet, das brauchbarste Modell vom Zuschauer und seinen Verarbeitungsprozessen (konstruktivistische Theorien machen in der kognitiven und Wahrnehmungspsychologie seit den 60er Jahren die vorherrschenden Ansätze aus). Wahrnehmen und Denken sind hier aktive und zielorientierte Prozesse, in Bordwells Formulierung: "Der Organismus konstruiert ein perceptives Urteil auf der Basis nichtbewußter Schlußfolgerungen [*nonconscious inferences*]" (1985, 31). So erkennen wir beispielsweise, daß die Formen auf der flachen Kinoleinwand einen dreidimensionalen Raum repräsentieren, weil wir *cues* auf Tiefenverhältnisse sehr schnell verarbeiten können; normalerweise denken wir nicht darüber nach, wie wir räumliche Darstellung erfassen – es sei denn, der Film spielt mit unserer Wahrnehmung, indem er schwer verständliche oder widersprüchliche *cues* einführt. Ähnlich tendieren wir dazu, den Ablauf der dargestellten Zeit automatisch zu registrieren, solange der Film nicht mit einer komplexen Zeitfolge arbeitet, in der Ereignisse überspringen, wiederholt oder die Grenzen zwischen den Zeitstufen

verwischt werden; in solchen Fällen beginnen wir, die zeitlichen *cues* bewußt zu sortieren.

Weil wir über eine breite Erfahrung im Umgang mit ähnlichen Situationen verfügen, sind wir in der Lage, solche filmischen Eigenschaften überhaupt zu verstehen. Andere Filme, das Alltagsleben, Filmtheorie und -kritik – all diese Bereiche versorgen uns mit zahlreichen *Schemata*, erlernten Denkmustern, gegen die wir die Verfahren und Situationen eines Films abgleichen. Bei der Filmrezeption werden diese Schemata genutzt, um kontinuierlich Hypothesen zu bilden – Hypothesen über die Handlungsweise einer Figur, den Raum außerhalb des Bildes, den Ursprung eines Geräusches, letztlich über jedes noch so begrenzt oder aber auch umfassend eingesetzte filmische Verfahren, das wir wahrnehmen. Im Verlauf des Films werden diese Hypothesen bestätigt oder aber widerlegt; im letzteren Fall werden neue Hypothesen gebildet usw. Das Konzept fortwährender Hypothesenbildung hilft, die ständige Aktivität des Zuschauers zu erklären, und das verwandte Konzept des Schemas macht deutlich, warum diese Aktivität historisch verankert ist: Schemata ändern sich im Lauf der Zeit. Die von mir angeführten "Hintergründe" sind folglich nichts anderes als *cluster* historischer Schemata, die durch die Analyse geordnet werden, um Aussagen über die Reaktionen von Zuschauern zu treffen.

Nach Bordwell ist "jedes Kunstwerk so gestaltet, daß es zur Anwendung bestimmter Schemata anregt, selbst wenn diese schließlich im weiteren Verarbeitungsprozeß verworfen werden müssen" (ibid., 32). Aus diesem Grund kann man sagen, daß ein Werk die Wahrnehmung und Verarbeitung in eine bestimmte Richtung weist [*to cue*]. Diese *cues* herauszuarbeiten und auf ihrer Basis zu entscheiden, welche "Antworten" des Zuschauers seinem Hintergrundwissen entsprechend zu erwarten wären, wird zur Aufgabe der Analyse. Es wird also keine Reihe von statischen Strukturen analysiert (ein Verfahren, wie es von einer "leeren" formalistischen oder "l'art pour l'art"-Position vertreten werden dürfte), sondern eine dynamische Wechselwirkung zwischen den Werkstrukturen und den rezeptiven Prozessen eines hypothetischen Zuschauers. [...]

Bestätigt ein Kunstwerk in erster Linie bereits bestehende Wahrnehmungsfähigkeiten, werden wir unseren Gebrauch von Schemata und die Hypothesenbildung kaum bemerken. Manche Filme kommen uns daher "leicht" vor, und man könnte fast annehmen, wir verfügten über eine quasi "natürliche" Fähigkeit, sie zu verstehen. (Natürlich durchlaufen wir selbst beim Sehen des eingängigsten Films noch hochgradig komplexe Verarbeitungsprozesse, um Strukturen der Kausalität, der Zeit und des Raums zu verstehen.) Demgegenüber gibt es andere Filme, die unsere Erfahrung stärker herausfordern: Wenn man sich das Geschehen auf der Leinwand nicht mehr erklären kann, wird

uns diese Verwirrung bewußt, und wir werden uns darüber klar, daß hier die eigenen Erwartungen verschoben oder sogar dauerhaft frustriert werden.

Genau jene Filme, die wir aufgrund ihrer Komplexität und Originalität sehr schätzen, fordern unsere Erwartungen und Sehgewohnheiten heraus. L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (Frankreich/Italien 1961, Alain Resnais) ist ein berühmtes Beispiel für einen Film, der den Zuschauer veranlaßt, immer wieder neue Hypothesen hinsichtlich seiner kausalen, zeitlichen und räumlichen Widersprüche zu formulieren; schließlich führt er zur Schlußfolgerung, daß diese sich nicht in Einklang bringen lassen (oder aber er verursacht ein fortwährendes Gerangel zwischen Zuschauern, die darauf bestehen, den Film in ein vertrautes Muster zu pressen: Die Protagonistin ist wahnsinnig, oder der Erzähler ist wahnsinnig, oder es handelt sich bei beiden um Gespenster usw.).⁵ Andere, vielleicht subtilere Beispiele liefern die Filme von Ozu; fast ständig spielt er mit unseren gewohnten Erwartungen bezüglich der Gestaltung des Raumes von einer Einstellung zur nächsten in Filmen, die nach Prinzipien des *continuity editing* geschnitten sind. So unterläuft er in BANSUN (SPÄTER FRÜHLING, Japan 1949) wiederholt unsere Erwartungen bezüglich der Position der Figuren, indem er Richtlinien des *continuity editing* umkehrt. In ähnlicher Weise zwingt uns Tatis Weigerung, bestimmte Gags mit einer Pointe zu versehen, dazu, den Rest selbst zu ergänzen. In diesem Fall fördert Tati die aktive Beteiligung des Zuschauers, indem er uns zunächst dazu veranlaßt, bestimmte Hypothesen zu bilden, ohne sie jedoch anschließend zu bestätigen oder zu widerlegen.

Wenn wir historische *cues* und Hintergründe heranziehen, lassen sich die Ziele einer Filmanalyse genauer bestimmen. Denn der Zuschauer kann nur in dem Maße aktiv auf einen Film reagieren, in dem er oder sie einerseits dessen *cues* bemerkt und andererseits auch die entsprechenden Sehfähigkeiten erworben hat, die eine Reaktion auf diese *cues* ermöglichen. In beiden Fällen kann die Analyse behilflich sein: indem sie die *cues* herausarbeitet und vorschlägt, wie der Zuschauer mit ihnen umgehen könnte. Ein solcher Ansatz läßt sich auf alle Arten von Werken anwenden – von den komplexen, herausfordernden bis hin zu den gewöhnlichen und sehr vertrauten. Der Zuschauer kann ein originelles Werk als unverständlich empfinden, da ihm oder ihr die Vertrautheit mit den entsprechenden Sehkonventionen fehlt. Andererseits ist es möglich, daß er bei einem Film, der sich eng an die Normen hält, automatisch solche Fertigkeiten anwendet, die inzwischen zur Gewohnheit geworden sind, und so kann es sein, daß er wegen mangelnden Interesses viele *cues* des Films schlicht übergeht.

5 Zur Analyse der unlösbaren Widersprüche in L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD vgl. Bordwell/Thompson 1979, pp. 304-308.

Um *cues* herauszuarbeiten und neue Perspektiven in der Wahrnehmung einzelner Filme zu eröffnen, benötigt der Wissenschaftler keinen feineren Geschmack oder höhere Intelligenz als der Zuschauer. Vielmehr wird der Versuch unternommen, die historischen Umstände aufzudecken, die auf relevante Sehfertigkeiten für einen Film hindeuten. Weiterhin gilt es, sich beim ausgedehnten Sehen, auf dem die Analyse basiert, der eigenen Verwendung jener Fähigkeiten so bewußt wie möglich zu werden. Beschreibungen, die auf dieser Grundlage entstehen, können dann auf zusätzliche, weniger offensichtliche *cues* und Muster innerhalb eines Films hinweisen – Dinge, die Gelegenheitszuschauer interessant finden könnten, aber sich selbst nicht im einzelnen zu erklären vermögen. Ein derartiger Ansatz ist ebenso für vertraute, weniger originelle Filme nützlich. Der Neoformalismus beschäftigt sich häufig mit besonders originellen, herausfordernden Werken, aber sein Ziel ist es auch, sich mit vertrauten oder sogar klischeehaften Filmen zu befassen und ein neues Interesse für sie zu wecken – sie "wieder zu verfremden" [*re-defamiliarize*]. Šklovskij schreibt dazu:

Das Ziel der formalistischen Methode, oder zumindest eines ihrer Ziele, ist nicht, ein Werk zu erklären, sondern die Aufmerksamkeit darauf zu lenken und jene "Einstellung zur Form" wiederherzustellen, die für ein Kunstwerk charakteristisch ist (1975, 68).

In diesem Sinne kann sich der Neoformalismus mit einem vertrauten Film befassen und auf die ihm zugrunde liegenden Strategien hinweisen – Strategien, die normalerweise durch Verfahren der Motivation getarnt werden. [...]

Der neoformalistische Ansatz mag zunächst recht "elitär" wirken, insofern er jene besonders originellen Filme, die einem Massenpublikum unzugänglich sein können, bevorzugt. Ich behaupte jedoch, daß dies nicht der Fall ist. Zum einen [...] kann sich der Neoformalismus mit populären Filmen beschäftigen, und er tut dies auch [...]. Was allerdings noch wichtiger ist: Der Neoformalismus begreift die Reaktionen des Publikums als eine Frage der Erziehung und des Bewußtseins gegenüber bestimmten Normen und nicht als eine Frage der passiven Akzeptanz von Normen, die ihm von den Machern populärer Filme aufgezwungen werden. Viele zeitgenössische Theorien sehen den Zuschauer (sprich: den "gewöhnlichen Zuschauer") als passives Subjekt, das auf jede Ideologie und jedes formale Muster, welches das populäre Kino dem Publikum aufzuzwingen geneigt ist, hereinfällt. Solche Ansätze implizieren, daß der Wissenschaftler die Rolle des Geschmacksrichters einnehmen sollte, indem er die Vorzüge des Avantgarde-Films preist und den klassischen Film als eine ideologische Maschinerie betrachtet, die mittels konventioneller Ansätze ein Massenpublikum verführt.

Der Neoformalismus geht davon aus, daß die Zuschauer in großem Ausmaß *aktiv* sind und daß sie in dem Maße mit Filmen umzugehen wissen, in dem

sie die für den Film angemessenen Normen erlernt haben, sich ihrer bewußt sind und sie zu hinterfragen gelernt haben. In diesem Sinne sind die neoformalistischen Vorstellungen von Hintergründen und verfremdeter Wahrnehmung nicht neutral. Sie legen nahe, daß der Wissenschaftler kein Richter über den Geschmack ist, sondern ein Erzieher, der dem Zuschauer bestimmte Fähigkeiten zur Verfügung stellt – Fähigkeiten, die ihm ein größeres Bewußtsein darüber verschaffen können, anhand welcher Strategien der Film seinen Zuschauer zu Reaktionen auffordert. Der Neoformalismus geht davon aus, daß Zuschauer in der Lage sind, für sich selbst zu denken; die Wissenschaft ist einfach ein Werkzeug, das ihnen dabei hilft, dies im Bereich der Kunst besser zu tun, indem ihr Repertoire an Sehfähigkeiten erweitert wird. [...] Der Neoformalismus will den Film nicht erklären, sondern den Zuschauer an ihn und andere, ähnliche Filme mit besseren Sehfähigkeiten zurückverweisen. [...] Für den Neoformalismus führt ein solches mehrmaliges Sehen aber nicht zu unendlich vielen Lesarten, sondern zu zunehmend detaillierten und komplexen Analysen. [...]

Die einzige Möglichkeit, einem Werk bei wiederholtem Sehen seine Frische zu bewahren, besteht darin, jedes Mal nach anderen Dingen zu sehen – nach subtileren und komplexeren Dingen, die auf neue Weise gesehen werden. Das bedeutet wiederum, daß wir neue Sehfähigkeiten entwickeln müssen, die es uns erlauben, verschiedene Hypothesen über sämtliche formale Beziehungen zu bilden, und nicht nur über Bedeutungen. Wie wir gesehen haben, läßt sich das erreichen, indem wir die Filme selbst untersuchen und uns dazu zwingen, unseren Ansatz je nach der vom Werk verlangten Methode zu erweitern und zu verändern. [...]

Die grundlegenden Werkzeuge der Analyse

Der Neoformalismus geht von zwei weitgefaßten und komplementären Annahmen bezüglich der Struktur künstlerischer Filme aus: Filme sind artifizielle Konstrukte, und sie erfordern eine spezifisch ästhetische, nicht-praktische Art der Wahrnehmung. Diese Annahmen helfen uns zu bestimmen, wie auch sehr spezielle und punktuelle Arten der Analyse durchgeführt werden.

Filme sind Konstrukte, die keine natürlichen Eigenschaften aufweisen. Hinsichtlich irgendeiner absoluten oder permanenten Logik wird die Auswahl der Verfahren für die Erstellung eines Films zwangsläufig zum größten Teil willkürlich sein. [...] Selbst jene Verfahren, die in Filmen verwendet werden, die sich um eine möglichst genaue Imitation der Realität bemühen, verändern sich von Epoche zu Epoche, von Film zu Film; Realismus ist, wie alle Sehnormen, eine historisch begründete Vorstellung. Sicherlich gibt es bestimmte

Zwänge, die bei der Wahl ästhetischer Verfahren eine Rolle spielen – Zwänge, die dem einzelnen Werk äußerlich sind. Ideologische Zwänge, die Situation des Films und der anderen Künste zum Zeitpunkt der Entstehung eines Werkes, die Entscheidungen des Künstlers hinsichtlich einer Neukombination und Veränderung von Verfahren zum Zweck der Verfremdung – all das trägt dazu bei, daß Kunstwerke eher auf kulturellen als auf natürlichen Druck reagieren. Demnach ist in jedem Werk eine Spannung zwischen den in einer Kultur bereits existierenden Konventionen und dem jeweiligen Grad an Erfindungsreichtum, den der Filmemacher in die individuelle Form des Films einbringt, zu erwarten.

[...]

Da Filme in der Auseinandersetzung mit kulturellen und nicht mit Naturprinzipien entstehen, sollte man es vermeiden, sie im Rahmen einer Mimesistheorie zu analysieren. Es ist niemals "bloß natürlich", daß ein Filmemacher irgendein bestimmtes Verfahren in einem Werk anwendet, so realistisch der Film auch erscheinen mag. An dieser Stelle kommt den Begriffen der Motivation und der Funktion eine zentrale Bedeutung zu. Es läßt sich immer die Frage stellen, warum ein Verfahren vorkommt; für gewöhnlich stellt sich dabei heraus, daß ein wesentlicher Anteil filmischer Verfahren dazu dient, die spezifischen Strukturen eines Films zu schaffen und aufrechtzuerhalten. Wiederholung kann den Eindruck von Einheitlichkeit fördern, narrative Parallelen schaffen oder sogar die Aufmerksamkeit auf eine stilistische Ausschmückung lenken. Die erste Aufgabe eines jeden Films besteht darin, den Zuschauer so eindringlich wie möglich zu fesseln, und viele, wenn nicht die meisten Motivationen und Funktionen dienen unter anderem genau diesem Zweck. Das Hauptanliegen der Kunst ist es, ästhetisch zu *sein*.

Zusätzlich zu der Annahme, daß Filme eher willkürliche als natürliche Konstrukte sind, geht der Neoformalismus von einem zweiten allgemeinen Postulat aus, welches sich vom Begriff der Verfremdung herleitet. Da die alltägliche Wahrnehmung gewohnheitsmäßig abläuft und ein Maximum an Effizienz und Leichtigkeit anstrebt, verfolgt die ästhetische Wahrnehmung das entgegengesetzte Ziel. Filme sind darauf aus, konventionelle Verfahren des Erzählens, der Ideologie, des Stils und des Genres zu verfremden. Da die alltägliche Wahrnehmung effizient und leicht ist, versucht der künstlerische Film, das Erlebnis zu verlängern und aufzurauen – er versucht, uns dazu zu bewegen, uns auf die perzeptiven und kognitiven Prozesse um ihrer selbst willen zu konzentrieren und nicht zu einem praktischen Zweck. [...] *Erschwerte Form* und *Retardation* sind zwei für den neoformalistischen Ansatz wichtige Begriffe. Da derartige Strukturen Kunstwerke durchziehen, nehmen sie in verschiedenen Filmen verschiedene Formen an, und folglich werden auch die Methoden, mit denen wir sie untersuchen, variieren. Doch können wir davon

ausgehen, daß jeder Film diese Strukturen in irgendeiner Form enthält. Die meisten Filme werden dabei eine Spannung zwischen Strategien, die die Wahrnehmbarkeit und Verständlichkeit der Form erleichtern und solchen, die sie behindern, aufweisen.

Der umfassendere Begriff der erschwerten Form bezieht sich auf alle Arten von Verfahren und Beziehungen zwischen den Verfahren, die dazu neigen, Wahrnehmung und Verstehen zu erschweren. D.W. Griffiths Entscheidung, die vier Epochen in *INTOLERANCE* (USA 1916) parallel darzustellen, erschwert beispielsweise die Form des Films, obwohl der ganze Film bei einer linearen Erzählweise womöglich dieselbe Länge gehabt hätte. Luis Buñuels scheinbar unmotivierter Einsatz zweier Schauspielerinnen für eine Rolle in *CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR* (Frankreich/Spanien 1977) ist ein weiteres Beispiel für erschwerte Form. Ein bestimmtes Verfahren kann wie in den genannten Beispielen durchgängig über die gesamte Struktur des Werkes hinweg verwendet werden oder nur in einzelnen Abschnitten, wie in der "weiß auf weiß"-Gefängnissequenz aus George Lucas' *THX 1138* (USA 1971), in der die räumliche Orientierung zeitweise auf ein Minimum reduziert wird.

Erschwerte Form kann eine unendliche Vielzahl von Effekten hervorrufen, aber eine ihrer häufigsten Erscheinungsformen besteht im Einsetzen von Retardationen. Nun ist die Länge eines Films hinsichtlich seiner übergreifenden formalen Organisation willkürlich. [...] Das Einfügen von zusätzlichem kausalem Material kann aber den Fortgang zum Ende der Erzählung verzögern. So können auch dieselben Ereignisse in einer mehr oder weniger komprimierten Art präsentiert werden; eine Ausweitung hat auch eine Retardation zur Folge.⁶ [...] Ein wesentliches Verfahren des narrativen Films besteht in der Gruppe von Verfahren, die das Ende bis zu einem für die Gesamtgestaltung angemessenen Punkt zurückhalten. Bis auf die kürzesten narrativen Filme haben wahrscheinlich alle einige Retardationsstrukturen.

Das Muster derartiger Verzögerungen wird als *Stufenkonstruktion* (vgl. Šklovskij [1925] 1984b, 33) bezeichnet. Dieser metaphorische Ausdruck meint die abwechselnde Anordnung von Abschnitten der Handlung, in denen die Ereignisse einem Ende entgegen fortschreiten, und solchen, in denen Abschweifungen und Verzögerungen die Handlung von ihrem direkten Verlauf ablenken. Šklovskij weist darauf hin, daß die Möglichkeiten für zusätzliche Retardationen unbegrenzt sind:

6 Dieselben Prinzipien können auch nicht-narrative Strukturen bestimmen. Zu einer Diskussion der vier Typen nicht-narrativer formaler Organisationsprinzipien vgl. Bordwell/Thompson 1979, Kap. 3 und 9.

Ich habe vor allem einen Kompositionstypus [der Erzählung] skizziert, die stufenartige Anhäufung von Motiven. Die Zahl solcher Anhäufungen ist unendlich, ebenso wie die der auf diesem Kompositionsschema beruhenden Abenteuerromane ([1929] 1984d, 55).

[...]

Der Begriff der Stufenkonstruktion impliziert, daß einige Materialien für den erzählerischen Fortgang entscheidender sind als andere. Jene Handlungen, die uns auf das Ende hinführen, sind für die Gesamterzählung notwendig; wir können sie als *gebundene Motive* bezeichnen. Die Abweichungen oder "Treppeabsätze" dienen der Verzögerung des Endes und sind wahrscheinlich Handlungen am Rande, die variiert, herausgenommen oder ersetzt werden könnten, ohne die grundlegende Kausallogik zu verändern. Diese Verfahren zur Verzögerung werden als *freie Motive* bezeichnet. Wie jedes andere Verfahren können Retardationen mehr oder weniger gründlich motiviert sein. Eine umfassende kompositionelle und realistische Motivation kann ein freies Motiv für die Erzählung genauso wichtig erscheinen lassen wie ein gebundenes, und in diesen Fällen wird man die Abweichungen als solche nicht bemerken [...]; andererseits können Retardationen künstlerisch motiviert und so für den Zuschauer deutlich wahrnehmbar werden [...]. (Es ist zu bemerken, daß freie Motive funktionell genauso wichtig sind wie die gebundenen, da der ästhetische Effekt der Kunst von Verzögerung abhängt.) Erschwerte Form, Stufenkonstruktion, gebundene und freie Motive sind demzufolge allgemeine Komponenten der Gesamtform eines Films; wie aber lassen sich ihre Funktionen in verschiedenen narrativen Filmen analysieren?

Die Analyse narrativer Filme

Eines der wertvollsten methodologischen Verfahren, das von den russischen Formalisten zur Analyse von Erzählungen erdacht wurde, ist die Unterscheidung zwischen Sujet und Fabel. Das Sujet ist im wesentlichen die Kette aller kausal wirksamen Ereignisse, wie wir sie im Film selbst zu sehen und zu hören bekommen. In der Regel werden einige Ereignisse direkt gezeigt werden, während andere nur erwähnt sind; darüber hinaus werden uns Ereignisse oft außerhalb ihrer chronologischen Abfolge präsentiert, zum Beispiel im Falle von Rückblenden oder wenn uns eine Figur von schon vergangenen Ereignissen berichtet, die wir als Zuschauer nicht "miterlebt" haben. Das Verständnis dieser Sujet-Ereignisse erfordert häufig ihre geistige Umordnung in eine chronologische Reihenfolge. Selbst wenn ein Film die Ereignisse einfach in ihrer 1-2-3-Folge präsentiert, müssen wir deren kausale Verbindungen noch aktiv begreifen. Diese geistige Anordnung von chronologisch und kausal verbundenem Material ist die Fabel. Ein derartiges Umordnen ist eine Fähigkeit, die wir durch das Sehen narrativer Filme und durch den Umgang

mit anderen narrativen Kunstwerken gründlich erlernen. Bei den meisten Filmen läßt sich die Fabel ohne große Mühe konstruieren. Doch können die Unterschiede zwischen Fabel und Sujet auf unzählige verschiedene Weisen manipuliert werden; daher eröffnet die Unterscheidung zwischen den beiden Begriffen der Analyse den Zugang zu einem der nachhaltigsten Verfremdungsverfahren, das dem narrativen Film zur Verfügung steht.

Bei der Analyse des Sujets erweist sich die Unterscheidung zwischen einer proairetischen und einer hermeneutischen Linie als hilfreich.⁷ Der *proairetische* Aspekt einer Erzählung ist die Kausalkette, die es uns ermöglicht zu verstehen, wie eine Handlung logisch mit anderen verknüpft ist. Die *hermeneutische* Linie hingegen besteht aus einer Reihe von Rätseln, die die Erzählung aufwirft, indem sie Informationen zurückhält. Die Wechselbeziehung zwischen diesen beiden Kräften ist für das Aufrechterhalten unseres Interesses an einer Erzählung von Bedeutung. Beim Begreifen der proairetischen Linie ist der Zuschauer durch das Verstehen der Handlungen befriedigt, aber die andauernden Fragen, die das hermeneutische Material aufwirft, erregen sein Interesse und halten ihn weiter dazu an, Hypothesen zu bilden. Folglich sind diese beiden Aspekte des Sujets wichtig, da sie eine aktive Wahrnehmung seitens des Zuschauers anregen. Die unterschiedlichen Funktionen der proairetischen und hermeneutischen Linien sind zum großen Teil für den Vorwärtsdrang einer Erzählung verantwortlich. Ihre wichtigste Funktion besteht jedoch darin, den Zuschauer zum Aufbau der Fabel anzuspornen. Ohne die Wechselbeziehung zwischen Kausalität und Rätsel wären die Ereignisse lediglich aneinandergereiht und würden einen Sinn für Dynamik vermissen lassen.

Jeder narrative Film hat einen Anfang und ein Ende. Keiner dieser beiden Punkte ist ein zufälliger Teil des Gesamtsujets. Der Anfang versorgt uns in der Regel mit den wesentlichen Informationen, aufgrund derer wir die stärksten und beharrlichsten Hypothesen über die Fabel bilden. Das Ende hingegen ist im wesentlichen der Moment, an dem die wichtigsten Informationen, die die Erzählung uns bislang verweigert hat, schließlich preisgegeben werden – oder wir erlangen zumindest die Gewißheit, diese Information niemals zu erhalten; folglich besteht eine wichtige Funktion der hermeneutischen Linie darin, uns ein Gefühl dafür zu vermitteln, wann die Erzählung zum Ende kommt. Nicht alle Formen des Erzählens heben Anfang und Ende so eindringlich hervor. Šklovskij weist darauf hin, daß eine einfache Erzählung

7 Ich habe die Unterscheidung von proairetischen und hermeneutischen Linien aus Roland Barthes' *S/Z* (1976) übernommen. Barthes faßt sie dort als proairetische und hermeneutische "Codes", aber dies deutet auf eine bereits existierende Funktion der beiden hin, und so habe ich entschieden, sie als Strukturen oder "Linien" zu fassen, die ein Werk durchziehen und in jedem Kontext variieren.

die Stufenkonstruktion u.U. lediglich dazu verwendet, eine Reihe von Ereignissen aneinanderzureihen, so daß eine pikarische Erzählweise entsteht; indem man Episoden hinzufügt oder wegläßt, könnte man ein solches Werk (z.B. den *Decamerone*) verlängern oder verkürzen, ohne den Aufbau des Ganzen in signifikanter Weise zu berühren. Wenn jedoch der Anfang proairische oder hermeneutische Linien anlegt, deren Antwort oder Vollendung durch die Erzählung hindurch bis zu ihrem Ende verzögert wird, dann nehmen wir das ganze Sujet als eine Einheit von aufeinander bezogenen Ereignissen wahr. Šklovskij bezeichnet dies als die "Ringkomposition" bzw. als "Komposition in Form einer Schlinge" ([1929] 1984d, 56), da das Ende in gewisser Weise den Anfang umkehrt und sich auf ihn bezieht; man empfindet das Ende als solches, da die Ausgangssituation in ihm aufgehoben ist. [...] Jene Erzählformen, die alle für die Lösung des Rätsels notwendigen Informationen bereitstellen und alle Wirkungen kausaler Handlungen verdeutlichen, bezeichne ich als "geschlossen"; sie erlangen Geschlossenheit, indem sie den Kreis zur Vervollständigung der Schlingenkomposition schließen. Einige Erzählweisen vermitteln nicht diese Art der Geschlossenheit. Filme, die Ursachen nicht mit Wirkungen versehen und keine vollständige Lösung des Rätsels liefern, verwenden eine "offene" Erzählform.

Wie schon erwähnt, sind die *Figuren* die wichtigsten Träger der verschiedenen kausalen Ereignisse einer Erzählung (obgleich auch soziale und natürliche Kräfte einiges an kausal verknüpftem Material liefern können). Für den Neoformalisten sind die Figuren keine realen Menschen, sondern eine Anhäufung von *Semen* oder Charakterzügen. Da "Züge" Eigenschaften sind, die man realen Menschen zuschreibt, verwende ich an dieser Stelle Roland Barthes' Begriff der "Seme" und bezeichne damit die Verfahren, die eine Figur in einer Erzählung charakterisieren (vgl. Barthes 1976, 68; Tomaševskij 1965, 88). Da Figuren keine Menschen sind, beurteilen wir sie nicht notwendigerweise nach den Maßstäben alltäglichen Verhaltens und alltäglicher Psychologie. Vielmehr müssen die Figuren ebenso wie alle anderen Verfahren oder Verfahrenskombinationen unter dem Gesichtspunkt ihrer Funktion im Gesamtwerk analysiert werden. Einige Figuren sind relativ neutral und existieren hauptsächlich zum Zweck, eine Reihe von eingebetteten pikaresken Erzählungen zusammenzuhalten; Šklovskij stellt fest, daß "Gil Blas keine Person [ist], er ist ein Faden, der die Episoden des Romans miteinander verbindet. Und dieser Faden ist grau" ([1929] 1984d, 72). Selbst in einer einheitlicheren, psychologisch orientierten Erzählung haben die Figuren verschiedene Funktionen: Sie können Informationen liefern, aber auch zu deren Zurückhaltung eingesetzt werden, sie könne Parallelen entstehen lassen, Formen und Farben verkörpern, die für die Komposition einer Einstellung von Bedeutung sind, sie können sich im Raum bewegen, um Kamerafahrten zu motivieren, usw.

Figuren können sehr eingehend, mit einer Vielzahl von Zügen präsentiert werden, aber diese müssen nicht notwendigerweise realen psychologischen Mustern entsprechen. Charakterisierung kann das Hauptanliegen eines Werkes sein (doch werden dadurch die Figuren in keiner Weise weniger artifiziiell und verfahrensabhängig). Wie sehr sie auch auf den Zuschauer als "wirkliche Menschen" wirken mögen, man kann diesen Eindruck immer auf eine Reihe von spezifischen Verfahren zur Figurengestaltung zurückverfolgen.

Der Prozeß, durch den das Sujet in einer bestimmten Reihenfolge Fabelinformationen präsentiert oder zurückhält, ist die *Narration*. Die Narration leitet den Zuschauer demzufolge beim Sehen eines Films stets dazu an, hinsichtlich der Ereignisse der Fabel Hypothesen zu bilden. [...] David Bordwell verweist auf drei Grundeigenschaften, mit deren Hilfe sich jegliche Narration analysieren läßt: Dabei handelt es sich um den jeweiligen Grad an Wissensreichtum [*knowledgeability*], Selbstbezogenheit [*self-consciousness*] und Mitteilungsbereitschaft [*communicativeness*] eines Werkes (vgl. 1985, 57-61).

Der augenscheinliche *Grad an Wissensreichtum* der Narration hängt erstens von dem *Umfang* der Fabelinformationen ab, auf welche sie Zugriff hat. So kommt es häufig vor, daß sich die Narration auf das jeweilige Situationsverständnis einer oder weniger Figuren beschränkt, um so andere Informationen zurückzuhalten. Ein solches Muster findet sich beispielsweise für gewöhnlich in jenen Detektivfilmen, deren Narration sich auf das konzentriert, was die Ermittler erfahren, aber offenbar nichts von dem weiß, was nur die Verbrecher wissen können. Zweitens hängt der Wissensreichtum der Narration von ihrer *Tiefe* ab – d.h. von dem Ausmaß, in dem sie uns den Zugang zum Innenleben der Figuren gewährt. Umfang und Tiefe der Erzählung sind unabhängige Variablen; ein Film könnte eine Menge objektiver Informationen präsentieren, ohne viel von der Reaktion der Figuren auf die Ereignisse zu berichten.

Eine Erzählung kann mehr oder weniger *selbstbezogen* sein, je nachdem, ob der Film deutlicher oder weniger deutlich erkennen läßt, daß er seine narrativen Informationen an ein Publikum richtet. Wenn eine Figur sich direkt an das Publikum wendet, ein Off-Erzähler "du" oder ähnliche Formen der Adressierung verwendet, wenn die Kamera an ein wichtiges Detail heranhält, ohne daß die Fahrt subjektiv motiviert wäre – solche und ähnliche Verfahren verraten einen gewissen Grad an Selbstbezogenheit. Umgekehrt kann eine gründliche Motivation für die Enthüllung jeder einzelnen Information den Prozeß der Narration vertuschen. Wenn die gesamte Exposition dadurch motiviert ist, daß die Figuren im Dialog Informationen austauschen, werden wir die Narration als solche wahrscheinlich weniger deutlich bemerken – sie ist weniger selbstbezüglich.

Schließlich kann die Narration mehr oder weniger *mitteilungsbereit* sein. Diese Eigenschaft unterscheidet sich vom Grad an Wissensreichtum insofern, als die Narration mitunter deutlich signalisieren kann, daß sie über bestimmte Informationen verfügt, sie uns aber vorenthält. Wenn man beispielsweise auf die Enthüllung der Identität einer mysteriösen maskierten Figur gewartet hat und die Szene im Augenblick der Demaskierung ausgeblendet wird, dann trägt die Narration ihre eigene Weigerung zur Schau, Informationen mitzuteilen, die sie tatsächlich weitergeben könnte. Dieses Beispiel legt den Schluß nahe, daß sich ein geringer Grad an Wissen und eine geringe Mitteilungsbereitschaft mit umso größerer Wahrscheinlichkeit bemerkbar machen, je selbstbezogener die Narration ist. Tatsächlich wird die Narration eines jeden Films zumindest ein wenig in ihrem Wissenshorizont oder ihrer Mitteilungsbereitschaft eingeschränkt sein, da alle Erzählungen notwendigerweise ein gewisses Maß an Fabelinformation zurückhalten müssen (und sei es nur die Information darüber, was als nächstes geschieht). Doch wird uns das oft nicht auffallen, wenn die Narration einen gewissen Grad an Selbstbezogenheit aufweist. Die filmische Narration verfügt selbstverständlich über viele Kombinationsmöglichkeiten. So fußt der realistische Eindruck, den LA RÈGLE DU JEU vermittelt, wesentlich auf einer recht wissensreichen und im Großen und Ganzen mitteilungsbereiten Narration, die jedoch einige entscheidende Teile der Fabelinformation zurückhält; das geschieht wiederum so, daß wir es aller Wahrscheinlichkeit nach kaum bemerken werden, da die Narration nicht sonderlich selbstbezüglich ist. In einem narrativen Film wird sich der Prozeß der Narration im allgemeinen auf viele Motivationen und Funktionen einzelner Verfahren auswirken.

Die Erzählung ist in vielen Filmen eine wichtige Struktur, doch wird jede Erzählung, die ein Film präsentiert, durch die Anwendung von Techniken dieses Mediums geschaffen. Man kann den charakteristischen, wiederholten Gebrauch dieser Verfahren in einem Film als dessen *Stil* bezeichnen. Ich beabsichtige an dieser Stelle nicht, mich mit dem Medium selbst auseinanderzusetzen, denn dies wäre die Aufgabe eines einführenden Textbuches zum Film. An dieser Stelle sei nur erwähnt, daß ich mich auf filmische Techniken beziehe, die zur Vermittlung folgender Größen dienen:

1. *Raum* – die Repräsentation der drei Dimensionen und des Raumes außerhalb des Bildausschnittes;
2. *Zeit* – ein Zusammenspiel der Fabel- und Sujetzeiten;
3. das abstrakte Spiel zwischen den nicht-narrativen räumlichen, zeitlichen und visuellen Aspekten des Films – die graphischen, auditiven und rhythmischen Eigenschaften des Bildes und des Tons.

Alle filmischen Techniken haben in einem Film ihre Motivationen und Funktionen und können den Zwecken der Erzählung dienen oder neben dieser herlaufen und nicht-narrative Strukturen bilden, die um ihrer selbst willen von Interesse sind.

Auch auf der Ebene stilistischer Strukturen sind die Art und Weise, wie ein Werk einzelne Verfahren miteinander verknüpft, willkürlich und hängen von der gewählten Motivation und Funktion eines jeden Verfahrens ab. Stilistische Verfahren können mittels einer durchgängigen kompositionellen Motivation der erzählenden Linie untergeordnet werden. In diesen Fällen wird die Verfremdung wahrscheinlich auf der Ebene des Erzählens wirksam (ein derartiger Ansatz ist für das klassische Kino charakteristisch). Die Techniken des Mediums können jedoch als hinderndes Material verwendet werden, das die Aufmerksamkeit zum Teil oder periodisch auf sich selbst zieht und so ein Gefühl für die Erzählung erschwert (wie bei Godard und Renoir). Schließlich kann bei weitreichender künstlerischer Motivation der Stil um seiner selbst willen ein vollständiges perzeptives Spiel hervorbringen, das mit der narrativen Linie um die Aufmerksamkeit des Zuschauers konkurriert.

Verfremdung ist keine Struktur, sondern eine Wirkung des Werkes. Um die spezifische Form, die sie in jedem Werk annimmt, zu analysieren, arbeitet der Neoformalismus mit dem Begriff der *Dominante*: Sie ist das wesentliche formale Prinzip, unter welchem ein Werk oder eine Gruppe von Werken Verfahren zu einem Ganzen ordnet. Die Dominante bestimmt, welche Verfahren und Funktionen sich als wichtige verfremdende Merkmale ausweisen und welche weniger wichtig sein dürften. Die Dominante durchzieht, lokale und umfassende Verfahren beherrschend und verbindend, das ganze Werk; durch die Dominante treten die stilistischen, narrativen und thematischen Ebenen in Beziehung zueinander.

Die Dominante zu ermitteln ist für die Analyse wichtig, da sie den ausschlaggebenden Hinweis darauf gibt, welche spezifische Methode dem Film oder der Gruppe von Filmen angemessen ist. Das Werk verweist uns selbst auf seine Dominante, indem es bestimmte Verfahren in den Vordergrund stellt und andere weniger auffallend plaziert. Man kann damit beginnen, jene Verfahren zu isolieren, die als besonders interessant und wichtig erscheinen: In einem besonders originellen Film sind dies meist die ungewöhnlichsten und herausforderndsten, während es in einem Standardfilm die typischsten und am leichtesten erkennbaren sein werden. Eine Auflistung dieser Verfahren macht noch keine Dominante; wenn es aber möglich ist, diesen Verfahren eine gemeinsame und durchgängige Funktionsstruktur zuzuordnen, so ist anzunehmen, daß diese mit der Dominante in einer engen Beziehung steht. Mit dem Auffinden der Dominante kann die Analyse beginnen.

Aus dem Amerikanischen von Margret Albers und Johannes v. Moltke

Literatur

- Barthes, Roland (1976) *S/Z*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press.
- / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- / Thompson, Kristin (1979) *Film Art. An Introduction*. Reading, Mass.: Addison-Wesley.
- Ejchenbaum, Boris (1965) Die Theorie der formalen Methode [1925]. In: Ders.: *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 7-52.
- (1969) Sur la théorie de la prose. In: *Théorie de la littérature*. Textes des Formalistes russes. Hrsg. v. Tzvetan Todorov. Paris: Editions du Seuil.
- (1976) Zur Frage der "Formalisten" [1924]. In: *Marxismus und Formalismus. Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse*. Hrsg. v. Hans Günther & Karla Hiel-scher. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein, pp. 69-82.
- Erlich, Victor (1987) *Russischer Formalismus*. Mit einem Geleitwort v. René Wellek. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Goodman, Nelson (1968) *Languages of Art*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Kracauer, Siegfried (1979) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Polan, Dana B. (1983) Terminable and Interminable Analysis: Formalism and Film Theory. In: *Quarterly Review of Film Studies* 8,4, pp. 69-77.
- Šklovskij, Viktor (1975) Pushkin and Sterne: Eugene Onegin. In: *20th Century Russian Literary Criticism*. Ed. by Victor Erlich. New Haven: Yale University Press, pp. 63-80.
- (1984a) *Theorie der Prosa*. Hrsg. u. aus d. Russ. übersetzt v. Gisela Drohla. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- (1984b) Die Beziehungen zwischen den Kunstgriffen des Handlungsaufbaus und den allgemeinen stilistischen Kunstgriffen [1925]. In: Šklovskij 1984a, pp. 25-54.
- (1984c) Die Parodie auf den Roman: *Tristram Shandy* [1925]. In: Šklovskij 1984a, pp. 15-143.
- (1984d) Der Aufbau der Erzählung und des Romans [1929]. In: Šklovskij 1984a, pp. 55-77.
- (1987) Kunst als Verfahren [1916]. In: *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*. Hrsg. v. Fritz Mierau. Leipzig: Reclam, pp. 11-32.
- Sternberg, Meir (1978) *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Thompson, Kristin (1981) *Eisenstein's IVAN THE TERRIBLE: A Neoformalist Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- (1985) *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*. London: British Film Institute.
- (1988) *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Todorov, Tzvetan (1978) *Symbolisme et interprétation*. Paris: Editions du Seuil.

--- (1982) *Theories of the Symbol*. Ithaca: Cornell University Press.

Tomaševskij, Boris (1965) *Thematics* [1925]. In: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. by Lee T. Lemon & Marion J. Reis. Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press, pp. 78-87.

Tynjanov, Jurij (1982) *Über die literarische Evolution* [1927]. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Essays*. Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, pp. 31-48.

Dispositiv Fernsehen

Skizze eines Modells

1. Anknüpfungen

Fernsehen als Dispositiv zu begreifen ist ein Konzept zur Bestimmung des Mediums Fernsehen (vgl. Hickethier 1988, 51ff). Seinen Ausgangspunkt hat es darin, 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. Dabei stehen Besonderheiten der ambivalenten Nutzung und Rezeptionserfahrung des Mediums im Vordergrund, die bislang zwar immer wieder benannt, aber nicht theoretisch erörtert wurden: der Widerspruch zwischen einem "Nichtloskommen" vom Fernsehen und dem Gefühl von Langeweile und verlorener Zeit; der zwischen der Haltung, nichts von dem, "was läuft", verpassen zu wollen, und gleichzeitig erfahrener Sinnentleerung; der zwischen dem Eindruck der Manipulation (der anderen) durch das Fernsehen und der eigenen Unbeeinflussbarkeit durch die Medien.

Den Begriff des Dispositivs als medientheoretische Kategorie zu gebrauchen, geht auf Jean-Louis Baudry (1986a; 1986b) zurück, der ihn für die Beschreibung des Kinos verwendet und darunter die räumlich-technische Anordnung der Apparate und ihre Auswirkung auf die filmische Wahrnehmung versteht. Unabhängig von den je konkreten medial vermittelten Inhalten sind dieser Anordnung "ideologische Effekte" eigen, die auf Realitätseindruck, Erlebnisqualität und Teilhabe-Suggestion abzielen und so die filmische Wahrnehmung wesentlich bestimmen.¹

¹ Joachim Paech (1994) hat erst kürzlich in einem längeren Beitrag die Genese des Dispositiv-Ansatzes innerhalb der Kintotheorie von Baudry, Metz über Foucault und Deleuze dargestellt, so daß hier auf eine nachzeichnende Darstellung verzichtet werden kann; vgl. auch die Darstellung von Lowry 1992, 118ff.

Wenn auch Joachim Paech (1994) jüngst mit Blick auf die anstehenden Veränderungen der Audiovision im Zeichen der Digitalisierung und Vernetzung von Kino, Fernsehen und Computermedium von der tendenziellen Auflösung des Kinodispositivs durch das Fernsehen sprach, werde ich hier zunächst am Konzept eines eigenständigen *Dispositivs Fernsehen* festhalten. Es hat sich durchaus parallel bzw. zeitlich versetzt zum Kinodispositiv entwickelt und auf den im Kino entstandenen apparativen Konstellationen und den daraus resultierenden Wahrnehmungsweisen aufgebaut. Im Versuch der Darstellung des televisuellen Dispositivs knüpfte ich an frühere Überlegungen zur Programmtheorie und zur Programmgeschichtsschreibung an (vgl. Hickethier 1991a; 1993a). Gegenüber dem in der Kinotheorie eher statisch verstandenen Begriff des Dispositivs wird hier ein Konzept zugrunde gelegt, das historische Veränderungen berücksichtigt. Die Entwicklung des Fernsehens legt ein solches Verständnis eher nahe als die Geschichte des Kinos, denn das Fernsehen unterscheidet sich von anderen Medien und Künsten unter anderem darin, daß es eine ganz andere Dynamik innerhalb seiner medialen Konstituierung entwickelt. So kann davon ausgegangen werden, daß sich in seiner Geschichte verschiedene dispositive Strukturen herausgebildet haben.

2. Die apparative Anordnung und ihre Geschichte

Baudrys Konstruktion des Kino-Dispositivs hat das platonische Höhlengleichnis, das die menschliche Erkenntnis als Wahrnehmungsergebnis einer Schattenprojektion an der Höhlenwand begreift, zum Ausgangspunkt der Theoriebildung genommen. Die Parallelität zur Kinoprojektion, bei der der Zuschauer, wie Platons Höhlenmensch ebenfalls im dunklen Raum und bei der Betrachtung der Bilder in seinen Bewegungen eingeschränkt, aus den Bildern, die er sieht, den Eindruck von Realität gewinnt, ist offensichtlich und führt zu theoretischen Folgerungen für die Kinorezeption (vgl. Paech 1990; auch Paech 1994, 7ff).

Eine vergleichbare Blick-Konstellation kennzeichnet die Mensch-Apparat-Anordnung des Fernsehens: Der Zuschauer ist in einer zentralen Achse auf das bewegte Bild hin ausgerichtet, in diesem ist wie im Kinobild, bei vergleichbarer Flächigkeit des Bildes und Randbegrenzung des Bildkaders, die Perspektivität des fotografischen Bildes mit den Fluchtpunktperspektiven eingeschrieben. Dadurch wird ähnlich dem Kinobild ein Realitätseindruck vermittelt bzw. suggeriert.

Die Nähe der dispositiven Anordnungen von Kino und Fernsehen verweist auf gleiche gesellschaftliche Bedingungen für die Genese der Erzeugung technischer Bilder und ihre Funktion in modernen Massengesellschaften. Sie

ermöglicht eine partielle Überschneidung der Dispositive, so daß z.B. Kinofilme im Fernsehen ähnlich rezipiert werden können wie im Kino. Different zum Kino sind bei der Fernsehanordnung allerdings:

- die fehlende Abdunkelung des Umraums (wobei anfangs durchaus noch eine gewisse Abdunkelung gesucht und eine Lampe hinter dem Fernseher zur Herstellung einer spezifischen 'Atmosphäre' aufgestellt wurde);
- die deutlich kleinere Bildfläche und geringere Auflösung resp. Bildschärfe;
- die andere Projektionsrichtung: Der Zuschauer ist nicht zwischen dem Projektionsapparat und der Projektionsfläche eingespannt, sondern wird mit dem Bild konfrontiert, das durch einen Kathodenstrahl in umgekehrter Richtung (also entgegen der Blickrichtung des Betrachters) auf dem Bildschirm erzeugt wird, so daß die Bilder als Lichtemanationen des Apparats und nicht als Widerschein erscheinen;
- die Platzierung des Zuschauers, die jetzt im privaten Wohnumfeld und nicht mehr in einem gesellschaftlich institutionalisierten besonderen Aufführungsraum (dem Kino bzw. Lichtspieltheater) erfolgt. Aufgehoben sind tendenziell die mit der Kinopräsentation verbundenen kulturellen Konventionen, der Veranstaltungscharakter der Kinoaufführung mit ihrer zeitlichen wie räumlichen Fixierung des Zuschauers vor der Bildfläche (vgl. Hickethier 1993b). Daß es in den ersten Jahrzehnten des Fernsehens dennoch auch hier veranstaltungsgleiche Begrenzungen (z.B. des Angebotsumfangs: Programmdauer zwei Stunden) und eine konzentrierte Betrachtungsweise der Zuschauer gab, läßt sich durch die Tradierung kultureller Rezeptionsgewohnheiten durch Theater, Varieté und Kino erklären, die innerhalb des Fernsehdispositivs zunächst wirksam waren und erst langsam anderen wichen, die mit den veränderten Programmstrukturen entstanden.

Zwar ist es zur Betrachtung der Bilder im Sinne der Produktionsintentionen weiterhin notwendig, daß sich der Zuschauer vor dem Bildschirm befindet und ihm seinen Blick aufmerksam zuwendet, aber die Anordnung der Apparatur erzwingt dies nicht mehr. Jederzeit kann der Zuschauer ohne Umstände aufstehen und sich im Raum bewegen, kann dadurch aus dem Kontakt mit dem Bildschirm geraten oder ihn nur noch in extrem verzerrter Seitensicht wahrnehmen, kann den Raum ganz verlassen und an der Fernsehkommunikation nur mehr akustisch teilhaben, kann wieder zurückkommen etc. Die axiale Ausrichtung des Zuschauers auf die Bildfläche, die in der jahrhundertelangen Tradition der Gottesdienste im kirchlichen Dispositiv, der Machtrepräsentation im großen Staatsakt und der Rezeption von Theater- und Kinoaufführungen steht, ist durch die Mobilität des Zuschauers in dessen

privatem Raum tendenziell aufgehoben. Das bedeutet einen Verzicht auf die Disziplinierung der Wahrnehmung durch die Fixierung der Zuschauer.

Folge der Beweglichkeit des Zuschauers im Fernseh-Dispositiv ist aber nicht, daß er sich vor dem Fernsehgerät sitzend nicht mehr in einen Film versenken kann, nicht mehr ein dem Kinoerlebnis vergleichbares Filmerlebnis haben kann. Karl Sierek (1993, 67ff) hat versucht, das Fernsehdispositiv im strikten Gegensatz zum Kinodispositiv zu definieren, und hat dabei das Subjekt im Fernseh-Dispositiv als flüchtig, das Zuschauen durch das Benjaminische Prinzip der "zerstreuten Wahrnehmung" bestimmt gesehen. Der Zuschauer könne deshalb im Fernsehen Filme "nicht mehr so lesen, wie er dies im Kino gelernt hat", und die Formen der "klassischen Découpage" seien deshalb im Fernsehen sinnlos (ibid., 88). Solche Auffassungen sind durch Erfahrungssätze aus der alltäglichen Rezeptionspraxis kaum abzustützen, ihnen widerspricht der jahrzehntelange erfolgreiche Einsatz von Kinofilmen im Fernsehen. Siereks Vorstellungen beruhen letztlich auf einer ahistorischen Konstruktion der Mediendispositive: Er setzt das Kino einer begrenzten historischen Phase als zeitübergreifend wirksam, und dem stellt er ein ebenso ahistorisch konstruiertes Fernsehdispositiv gegenüber. Doch so, wie das Fernsehen sich in seinen Anordnungsstrukturen mehrfach geändert hat, so hat sich auch das Kino geändert, auch wenn die an der klassischen Ära orientierten Kinofilm-Theoretiker dies nur ungern zur Kenntnis nehmen wollen.

Möglich wurde dies unter anderem dadurch, daß im Fernseh-Dispositiv nicht nur die ältere Tradition des Kino-Dispositivs, sondern auch die des Radio-Dispositivs aufgegriffen wurde, das als ein rein akustisches Medium bereits vor der Etablierung des Fernsehens ins häusliche Umfeld integriert worden war. Die Vermittlungsstruktur des Akustischen erlaubte hier bereits eine grundsätzlich flexiblere Anordnung von Empfangsgerät und Hörer. Die Propagandagemälde aus dem Dritten Reich, auf denen Radiohörer still und ergriffen den Worten des Führers lauschen, entsprachen nicht der Wirklichkeit. Hier schon waren die Hörer freigesetzt, waren auch in ihren spontanen Kommentaren der gesellschaftlichen Kontrolle weitgehend entzogen, konnten sich durch Abschalten ganz verweigern. Die Beweglichkeit des Hörers im Radiodispositiv war *die* neue, moderne Qualität der Anordnung.

Eine weitere neue Eigenschaft des Radios bestand in der Verkürzung der Übertragungszeit der Mitteilungen zwischen dem Ereignis und dem Hörer. Sie bedeutete eine neue sinnliche Attraktion, die die Hörer anfangs in Bann schlug und ihre Beweglichkeit tendenziell aussetzte. Um nichts zu verpassen, horchte man fasziniert in den Apparat hinein – eine Rezeptionsform, die sich mit Gewöhnung und Steigerung der Wiedergabequalität abschwächte. Die Live-Übertragung markierte dann auch eine wesentliche Differenz des

Fernsehens zum Kino, das eine Gleichzeitigkeit der Teilhabe an einem entfernten Ereignis nicht ermöglicht. Diese Teilhabe unterscheidet sich von der durch den Film im Kino ermöglichten Vergegenwärtigung dadurch grundlegend, daß sie, eine Kamera vorausgesetzt, auch ein medial vermitteltes Dabeisein am nicht inszenierten Geschehen erlaubt.

Die Kombination dieser "funktischen" Qualitäten mit den durch den Film gegebenen Eigenschaften im Dispositiv Fernsehen setzte eine Folge von Weiterungen in Kraft, die in Verbindung mit der Situierung der Rezeption im privaten und individuellen Bereich zur Entstehung des spezifischen Programmcharakters des Fernsehens beitrugen. Historisch läßt sich diese Genese deutlich in der Frühzeit des Fernsehens nachvollziehen, in der verschiedene Angebotsstrukturen erprobt wurden. Das Kinodispositiv wurde in den Fernsehkinos (den sogenannten "Fernsehtuben") im Dritten Reich nachempfunden, in denen ein kleines Publikum von 20 bis 40 Zuschauern im abgedunkelten öffentlichen Raum ein dem Kinoprogramm nachgestaltetes Fernsehprogramm anschaute.² Erst Ende der dreißiger Jahre kam es zu einer Orientierung an Programmstrukturen des Radios, wobei die kollektive öffentliche Rezeption kriegsbedingt nicht auf einen individualisierten privaten Empfang umgestellt werden konnte (vgl. Hickethier 1991b).

In der relativ langen Entwicklungsphase des Fernsehdispositivs, dessen Herausbildung als massenhaft wirksames Wahrnehmungsdispositiv trotz der Installierungsversuche in den dreißiger Jahren erst in den fünfziger Jahren gelang, wird sichtbar, daß apparative Elemente aus anderen Mediendispositiven versuchsweise integriert wurden, bis eine optimale Anordnungsstruktur für das neue Medium gefunden war. Ausschlaggebend waren hier nicht nur apparativ-technische Gegebenheiten und kriegsbedingte Verzögerungen, sondern auch eine Korrespondenz mit gesellschaftlich bereits etablierten medialen Wahrnehmungsweisen. In den dreißiger Jahren hatte sich das Kinodispositiv mit seiner Anordnungsstruktur, aber auch mit seiner binenästhetischen Formensprache der Einstellungswechsel, Montageformen und der Bild-Ton-Kombination als Modus medialer Realitätswahrnehmung fest etabliert. Die Einführung eines Fernsehdispositivs bedeutete eine neue Lernphase in der medialen Wahrnehmung, die stärker auf ein audiovisuelles Abstraktionslernen als auf eine sinnliche Vergegenwärtigung abzielte: Die Miniaturisierung des Bildes, seine schlechte Bildqualität (bis 1938 nur 180 Bildzeilen) und die entfallende Stillstellung des Umraums durch eine unvollkommene Abdunkelung erforderten eine erhöhte Konzentration beim Zuschauen, die erst durch eine längerfristige Gewöhnung und Habitualisie-

2 Vergleichbare Ansätze, wenn auch im kleineren Umfang, finden sich im amerikanischen und britischen Fernsehen der dreißiger Jahre.

rung sowie durch weitere Veränderungen der Anordnungsstruktur wieder reduziert werden konnten.

Dabei stellte sich ein paradoxer Zustand ein: Die neue televisuelle Angebotsstruktur mit ihren ganz anderen Wort-Bild-Verbindungen, mit ihren gegenüber dem Kinofilm weiterentwickelten Bild-Schrift-Verflechtungen, den weiterreichenden Verweisstrukturen, Realitätsansprüchen, Totalitätspostulaten und Programmverzahnungen, die das Fernsehen als neue komplexe Vermittlungsstruktur in der Zuschauerwahrnehmung verankerte, konnte offenbar die Sehnsucht nach den alten Überwältigungskonzepten des Kinos nicht ganz verdrängen. Die Anordnungsstruktur des Kinos ist dem Fernsehen deshalb bis in die Gegenwart hinein ein anzustrebendes Ideal: Die als mediale "Depravierungen" (Meyer 1977, 29) verstandenen Differenzen zwischen Kino und Fernsehen sollen im High Definition Television (HDTV) weitgehend durch eine Vergrößerung der Bildfläche, eine Verbesserung der Bildauflösung und eine Steigerung der Tonqualität, also durch eine Annäherung an den Kinostandard, erreicht werden. Dahinter steckt die Hoffnung, doch noch einmal die Eigenschaft der machtvollen, sinnlichen Überwältigung zu erreichen, die als eine auch ästhetische Eigenschaft (im Kult des Erhabenen) eine hohe kulturelle Wertschätzung besitzt.

War Baudry in seiner Analogiebildung zu Platons Höhlengleichnis für das Kinodispositiv von einem im Sessel fixierten Zuschauer ausgegangen, so band er daran insbesondere die Vorstellung von einer spezifischen Subjekt-konstruktion. Im regressiven Erleben im Kinodunkel als einer Form von Exterritorialität gegenüber dem Wirklichen erfährt der Kinozuschauer eine andere Realität, was im psychoanalytischen Modell der Ichbildung nach Lacan beschrieben wird (vgl. Paech 1994; Kötz 1986).

Die von den Subjekten historisch erfahrenen und habitualisierten Strukturen der Filmwahrnehmung im Kino prägten anfangs auch die Rezeption des Fernsehens, wobei jedoch anzunehmen ist, daß die kinoorientierte Rezeptionshaltung zwar durch spezifische Programmangebote (Kinofilme im Fernsehen) unterstützt wurde, sie sich historisch jedoch zunehmend abschwächte, weil sie durch andere Erfahrungen im Dispositiv Fernsehen überlagert wurde. Insbesondere das Moment der suggestiven Teilhabe an einem via Fernsehen erlebten entfernten Geschehen konnte hier zu ganz anderen Realitätserfahrungen führen, die auch eine andere Subjekt-konstitution ermöglichen. Bevor ich aber auf die Folgerungen für das wahrnehmende Subjekt eingehen, werde ich die apparative Anordnung in ihrer sozialen Rahmung betrachten.

3. Die soziale Rahmung

Das televisuelle Bild wird wesentlich durch seine Begrenzung bestimmt. Es ist durch die Unveränderbarkeit der Bildschirmbegrenzungen des Fernsehgerätes fixiert, wodurch nicht zuletzt die Assoziation eines "Fensters zur Welt" nahegelegt wird. Zugleich bestimmt der Rahmen den inneren Zusammenhang des Gezeigten, setzt nach den Kompositionsregeln alles in Beziehung zueinander, auch wenn der formale Zusammenhalt der Komposition durch die Bewegung im Bild instabil bleibt (vgl. Hickethier 1993c, 42ff). Eine weitere Rahmung für die Rezeption bildet die situative Einbindung des Zuschauers in sein individuelles häusliches Umfeld. Sie wiederum ist eingebunden in einen größeren gesellschaftlichen Rahmen, in dem die Fernsehkommunikation als eine individuelle und zugleich gesellschaftliche durch Regeln, Vereinbarungen, Konventionen und ihre institutionellen Verfestigungen und materialen Vergegenständlichungen bestimmt wird. Die verschieden dimensionierten Rahmungen, die zur Anordnungsstruktur gehören, beeinflussen die Fernsehkommunikation auf unterschiedlichen Ebenen.

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, wie sie Foucault (1976) und im Anschluß an ihn Deleuze (1991) formuliert haben. Es ist für die Analyse dieser Dimension des Dispositivs bedeutsam, daß ihre materiale Ausgestaltung ganz verschiedene Ebenen umschließt:

- die eher 'abstrakten' Bindungen wie Gesetze oder – informeller – Konventionen und Praxisregeln;
- die in den Fernsehanstalten und -unternehmen vorhandenen ökonomischen Potentiale mit ihren Einflußmöglichkeiten, ihrer personellen Ausstattung und ihren materiellen Gegebenheiten, bis hin zu den
- konkreten Manifestationen der Fernsehkommunikation z.B. in Form gebauter Architektur. Wenn dabei berücksichtigt wird, daß zu diesen Sendeanstalten auch die programmliefernden Unternehmen und sonstige mit dem Fernsehen verbundene Institutionen gehören, ergibt sich ein breites Geflecht von offen sich ausstellenden oder eher verdeckt arbeitenden Medieninstitutionen innerhalb der Gesellschaft, die durchaus als ein – je nach Standpunkt – "medienindustrieller Komplex" oder als ein in sich selbst funktionierendes System zu begreifen ist.

Die apparative Anordnung von Zuschauer und Fernsehgerät verlängert sich damit um einen institutionellen Apparat hinter dem Empfänger, nur über Kabel oder Radiowellen mit diesem verbunden, gleichwohl immer im konstitutiven Zusammenhang, weil ohne diese Institutionen und ihre Strukturen

Fernsehkommunikation nicht zustande käme. Der Empfänger ist also direkt mit dem Netz der medialen Institutionen verbunden.

Die dispositivbezogene Betrachtung dieser gesellschaftlichen Rahmungen sucht nun gerade nach den Verflechtungen und Vernetzungen auf den verschiedenen materialen Ebenen, sieht Gesetze und gebaute Architektur, Senderlogos und Programmrichtlinien, administrative Strukturen der Sender und Genrekategorien, Rezeptionssituationen und Technik, Zuschauererwartungen und medienindustrielles Kalkül zusammen.

Von den 'Schaltwerken' dieses Netzes sind direkte Reflexe immer wieder auch in den Programmen zu finden, z.B. architektonische Innensichten, wenn wir in die Studios als programmbezogene Seiten der Institutionen hineinverbunden werden. Im Programmfluß mit seinen durch Sendungen und Live-schaltungen ermöglichten virtuellen Raumerweiterungen des Zuschauers in verschiedenste Gebiete der Welt bilden die Studiosets der wiederkehrenden Sendungen (Nachrichten, Shows, Magazine etc.) ebenso wie die abstrakten Manifestationen der Sender in Logos, Präsentationsritualen, Ansagen etc. räumliche Fixpunkte, die für die Zuschauer als Orientierung schaffende Identitäten aufgebaut werden.

Der gängigen, von Produzenten vertretenen Auffassung, daß diese institutionalisierten Apparate dazu dienen, für die Zuschauer zu produzieren, also allein für sie ein Angebot zu liefern, läßt sich mit ebenso großer Berechtigung die entgegengesetzte, eher von Rezipienten vertretene Auffassung gegenüberstellen, daß sich der Zuschauer in ein bestehendes Netz medialer Programmwelten einschaltet, die auch unabhängig von seinem Sichzuschalten tätig sind und die nach internen, den Zuschauern oft fremden und nicht einsehbaren Regeln funktionieren.

Über dieses Netz medialer Institutionen wirken auch staatliche und halbstaatliche Einrichtungen als Machtinstanzen auf die Fernsehkommunikation ein. Zu ihnen gehören auf der Ebene der kommerziellen Sender auch die für den Zuschauer eher unsichtbar bleibenden Landesmedienanstalten als – nicht immer sehr wirksame – gesellschaftliche Kontrollorgane. Diese Einwirkung erfolgt auf mehreren Ebenen: so zum Beispiel auf der juristischen durch Rundfunk- und Mediengesetze, Staatsverträge etc. mit ihrer Festlegung der konstitutionellen Gegebenheiten der Fernsehkommunikation, durch die daran geknüpften inneren Richtlinien über die Führung der Apparate, über die Gestaltung der Programme etc., durch die Personalpolitik und nicht zuletzt auch durch ein Wechselspiel zwischen inneren Strukturmaßnahmen und äußeren Eingriffen in die Diskurse über das Fernsehen.³

3 Solche Pressionen waren bei der Kritik der CDU/CSU an der ARD zu beobachten.

Es scheint so, als ob die gegenüber dem Kino schärfere gesellschaftliche Rahmung, der verstärkte Zugriff der gesellschaftlichen Machtinstanzen auf das Medium die im Fernsehen angelegte Freiheit des Zuschauers, seine Beweglichkeit in der Rezeption immer wieder einschränkt und damit auch auf das, was er mit den Angeboten macht, einwirkt. Das Interesse des Staates und gesellschaftlicher Machtinstitutionen an der Fernsehkommunikation hat seine Ursachen auch im Wissen darum, daß die Beherrschung gesellschaftlicher Diskurse im Zeichen der "Kommunikationsgesellschaft" (Münch 1991) ein existentieller Bestandteil von Machtsicherung ist. Wegen des gesellschaftlich hoch angesetzten Wertes "unabhängiger Öffentlichkeit" darf dieses Interesse aber nicht direkt ersichtlich werden, sondern muß als argumentativ entfaltete Diskursfähigkeit erscheinen. Das Fernsehen scheint aufgrund der Ansprache mehrerer Sinne der Zuschauer und durch die ihm eigene Vermischung von Öffentlichkeit und Privatheit als Medium der Beeinflussung ideal geeignet. Der Zuschauer hat jedoch bei seiner selbstgewählten Einbindung in die apparative Anordnung kein Interesse an gesellschaftlicher Machterhaltung, sondern folgt subjektiven Bedürfnissen nach informativer Orientierung, nach Unterhaltung und emotionaler wie kognitiver An- und Entspannung. Sein Interesse an der Darstellung von Macht ist deshalb immer subjektiv beeinflusst vom Willen zur Abwehr von Gefährdungen und Risiken, die ihm durch unerkannte Einflußnahmen drohen. Er will nicht zuletzt in der Privatheit des Fern-Sehens ungestört bleiben. Das Interesse der Machtinstitutionen zielt dagegen auf Herstellung von Einverständnis und Versöhnung, letztlich auf Legitimation des eigenen Tuns, und sei es nur, daß diese Legitimation durch das Ausbleiben von Protest erreicht wird.

Fernsehen als Dispositiv zu verstehen wird gerade in seinem gegenwärtigen Umbau vom "Medium mit einem Kulturauftrag" zum "Medium nach Marktbedingungen" interessant, weil hier auf mehreren Ebenen in die Anordnungsstrukturen eingegriffen wird. In der konstitutionellen Bestimmung des Fernsehens haben sich im wesentlichen drei Modelle herausgebildet:

- a) Die direkte Einordnung des Fernsehens in den staatlichen Machtapparat, wie sie nach 1945 vor allem in Frankreich beobachtet werden konnte, mit drastischeren Folgen aber in den kommunistischen Staaten.
- b) Die Schaffung staatlich nur indirekt kontrollierter öffentlich-rechtlicher Fernsehanstalten, deren vorgegebene "Staatsferne" nicht als vollständige Unabhängigkeit von der staatlichen Macht verstanden werden darf, weil durch juristische, politische und ökonomische Korrektive zahlreiche Einwirkungsmöglichkeiten gegeben sind. Die öffentlich-rechtliche Konstruktion erlaubt jedoch mit der durch das Modell intendierten Interessenbalance einen unabhängigen und kritischen Journalismus.

- c) Kommerzielle Fernsehunternehmen, die ebenfalls juristischen und politischen Rahmengenügen unterliegen und zusätzlich noch den Verwertungsinteressen ihrer Besitzer folgen, deren formale Distanz zum Staat jedoch größer als die der anderen Modelle erscheint, was nicht unbedingt zum Entstehen eines unabhängigen Journalismus führen muß (wie die Verflechtung von CDU und Kohl mit der SAT.1-Berichterstattung zeigt).

Das Modell des Staatsfernsehens hat sich zuletzt am Beispiel des DDR-Fernsehens als ineffizient im Sinne der Machterhaltung gezeigt, als die oberste staatliche Instanz, das Politbüro, bis zur Formulierung einzelner Meldungen der AKTUELLEN KAMERA auf das Fernsehen einwirkte, dadurch das Fernsehen aber desavouierte und folglich die DDR-Programme als Mittel der Machtsicherung wirkungslos machte.

Die öffentlich-rechtlichen Programme erweisen sich insofern als effizienter, als sie eben nicht nur Verlautbarungsorgane des Staates sind, sondern immer auch Kritik an staatlichen Maßnahmen formulieren und damit Sprachrohr der Kritik der Bevölkerung sein können. Sie bilden damit zugleich einen Resonanzboden für die Machtinstanzen, die auf diese Weise auch die Durchsetzbarkeit von staatlich erwünschten Maßnahmen testen. Wird der Staat selbst als eine Instanz zur Durchsetzung von gesellschaftlichen Modernisierungsprozessen verstanden, bildet das Fernsehen (und mit ihm andere Medien) ein öffentliches Forum, wo diese Modernisierungsmaßnahmen propagiert und legitimiert, wo zugleich aber auch diskutiert und ihre Durchsetzbarkeit ausgelotet wird. Fernsehen – in diesem Sinne als ein "kulturelles Forum" (Newcomb/Hirsch 1986) verstanden – erscheint auf vielfältige Weise als Begleitinstanz von Modernisierungsprozessen, die nicht nur auf der Ebene rationaler Argumentation und informationeller Entscheidungen durchzusetzen sind, sondern auch in der Steuerung von Verhaltensweisen bei emotionalen Einstellungen, affektiven Reaktionen und deren Habitualisierung stattfinden. Was an Verhaltensweisen gesellschaftlich angemessen, was "modern" und "zeitgemäß", was überholt oder adäquat erscheint, bedarf zur breiten gesellschaftlichen Durchsetzung und ständigen Aktualisierung einer intensiven Modellierung der Zuschauer. Daß daran auch die Machtinstanzen ein Interesse haben, steht außer Diskussion.

Fernsehen als "kulturelles Forum" zu verstehen bedeutet zunächst einen Modellwiderspruch zum Dispositiv-Ansatz, der von einer "Überwältigung" des Zuschauers durch die apparative Anordnung ausgeht und letztlich von der Vorstellung einer Durchsetzung von machtgesteuerten Kommunikationsinhalten in den Köpfen der Subjekte bestimmt ist. 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. Gleichwohl ist das "kulturelle Forum" nicht wirklich in beliebiger Weise zugänglich und völlig öffentlich. Die Fernsehanstalten und -unternehmen kanalisieren den Zugang zu diesem Forum, lenken ihn durch sehr enge Fixierung auf vorgegebene Programmformate, durch als gewünscht gesetzte Verhaltensweisen und durch die Ausgrenzung von unerwünschten politischen Auffassungen. Das System der Zuganglenkung ist differenziert und derart verfeinert, daß es eben nicht mehr als Zensur erscheint, und macht sich dadurch unangreifbar.

Fernsehen, insgesamt als "Forum" verstanden, auf dem in vielfältigen formalen und inhaltlichen Weisen gesellschaftliche Probleme verhandelt werden, als Ort einer durch den Angebotsfluß stattfindenden permanenten Thematisierung der gesellschaftlichen Konflikte, wirkt damit anders als die homogene fiktionale Wirklichkeit des Spielfilms, in die der Zuschauer suggestiv hineingezogen wird und die sich durch sinnliche Überwältigung des Zuschauers entfaltet. Das im Fernsehen Angebotene erscheint gerade durch seinen Diskurscharakter als außerhalb der Zuschauerwelt verankerte mediale, parallel zur Zuschauerwelt ständig vorhandene Realität. Der Zuschauer wird angeschlossen an einen permanenten Fiktion/Talk/Game/News/Serial/Sport-Fluß, der ein subjektiv empfundenenes Informationsdefizit des Zuschauers auf differenzierte, weil vom Zuschauer mit seiner individuellen Auswahl selbst beeinflusste Weise emotional und kognitiv ausgleicht. Die Mischung der verschiedenen Programmformen, der "Formate", garantiert ein mehr oder weniger permanentes Angebot verschiedener Diskurse über Gesellschaft. Sie suggeriert den Zuschauern aber auch, daß man jederzeit daran teilhaben müsse, um nichts Wesentliches zu verpassen.

4. Das Subjekt im Fernseh-Dispositiv

Die Anordnung des technischen Apparats und die verschiedenen Rahmungen mit ihren Folgen für Angebot, Vermittlung und Wahrnehmung erzeugen auch Gewißheiten beim Zuschauen, was denn das Medium sei; diese werden zumindest so lange nicht hinterfragt, wie nicht Veränderungen der Technik oder der Rahmungen dies erzwingen. Fernsehen z.B. als ein Programm-Medium zu verstehen, ist für viele Jahre ungebrochene Gewißheit im Selbstverständnis von Produzenten und Rezipienten gewesen, obwohl die technischen Anfänge zunächst in die Richtung des Bildtelefons drängten, das heute mit der Debatte um die interaktive Nutzung erneut in den Blick kommt. Solche Gewißheiten verfestigen, was vom Fernsehen zu erwarten sei, wie es zu nutzen sei, sie schlagen sich in Habitualisierungen von Erwartungsnormen und Gebrauchsgewohnheiten nieder. Die theoretischen Versuche, gerade in den neunziger Jahren ein Modell des Dispositivs Fernsehen zu entwickeln, resultieren ja nicht zuletzt auch daraus, daß diese Gewißheiten gerade jetzt

besonders starken Verwerfungen ausgesetzt sind und die bisherige Form des Dispositivs sich stark verändert.

Die Theorie des Kino-Dispositivs geht von sinnlicher Überwältigung, regressiver Grundhaltung, Kindheitsevokation, Ich-Spiegelung aus, setzt das Zuschauen im Kino als Tagträumerei eines auf Glücksverlangen ausgerichteten Subjekts. Das Subjekt vor dem Fernsehschirm kann diese Rezeptionshaltung ebenfalls einnehmen, aber nur als Sonderfall und immer nur quasi "in Erinnerung" an das Kino und die dortige Rezeptionshaltung. Doch dieses sich ganz in den Kinofilm "Hineinversinkenlassen" ist eben nur eine Form des Zuschauens neben anderen. Es ist sicherlich nicht unberechtigt, auch für das Kino außer dem sich psychoanalytisch begründenden Rezeptionsmodell andere Haltungen des Zuschauers anzunehmen, auch wenn sie bislang theoretisch erst in Ansätzen konzipiert und empirisch kaum erforscht sind (vgl. zur Kritik auch Paech 1994, 12f).

Die Anordnungsstruktur des Fernsehens hat nicht eine gegenüber der Kinowahrnehmung differente, aber einheitliche Wahrnehmungsweise hervorgebracht⁴, sondern die Möglichkeit vieler verschiedener Rezeptionshaltungen geschaffen, die jede für sich intensiv eingenommen werden können. Die Flexibilität des Zuschauerhaltens und die Multifunktionalität des Angebots sind spezifische Eigenschaften des Dispositivs Fernsehens. Eine Festbeschreibung auf *eine* Nutzungsweise, auf *eine* Eigenschaft des Programmangebots verkennt die Besonderheit des Fernsehens und das, was dieses Medium so geeignet macht für Machterhalt und Gewährleistung gesellschaftlicher Kommunikation, Bedürfnisbefriedigung und emotionaler Steuerung. Das Fernsehen erlaubt unterschiedliche Rezeptionshaltungen: von dem auf körperliche Regeneration ausgerichteten Dahindösen beim eingeschalteten Fernsehgerät über ein ritualisiertes Zuschauen, ein konzentriertes, stark selektives Sehen bestimmter Programmangebote bis hin zum Zappen durch die Programme als einer in die Angebotsstrukturen stark eingreifenden Zuschauerhaltung (vgl. Hickethier 1994). Gerade sie kann auch als ästhetische produktive Aneignung, Neukomponierung und semantische Umformung von vorgegebenen Bedeutungen verstanden werden (vgl. Winkler 1991). Ein Überwältigungsmodell verbietet sich hier, da sich der Zuschauer – im Extrem der switchenden Haltung – jedem unerwünschten Überwältigungsversuch immer wieder durch Umschalten entziehen kann. Damit schaltet er sich gleichzeitig in andere, durch parallel ausgestrahlte Programme errichtete Öffentlichkeiten des Mediums ein, und so kann die Aktivität des Channel-

4 Dies nimmt z.B. Karl Sierek (1993, 13) mit seiner These vom "zerstreuten 'Subjekt'" beim Fernsehen an. Die These ist nur so bequem, weil sie pejorativ gegen den Fernsehzuschauer gewendet ist und die traditionelle kulturelle Hierarchie der Medien so schön zu bestätigen scheint.

Hoppings als eine neue Form gesteigerter Teilhabe am televisuellen Kommunikationsprozeß verstanden werden (vgl. Wulff 1995).

Deutlich wird hier auch, wie durch scheinbar geringfügige Veränderungen in der technischen Anordnungsstruktur grundlegend andere Wahrnehmungsweisen ermöglicht werden: Die Fernbedienung erlaubt den Zuschauern eine gesteigerte Beweglichkeit zwischen den Programmangeboten, die im Kino in dieser Form grundsätzlich nicht denkbar ist (auch wenn es in Multiplex-Kinos die Form des "Kino-Switching" geben soll). Die Fernbedienung allein schafft diese Veränderung jedoch noch nicht (die erste Fernbedienung wurde bereits 1956 entwickelt), sondern erst ihre Kombination mit einer vermehrten Zahl der Programme.

Ist in der Kinorezeption die Entscheidung des Zuschauers vor dem Beginn der Vorstellung durch die Wahl eines der angebotenen Filme getroffen, so ist der Fernsehzuschauer permanent in der Situation, sich neu entscheiden zu können. Auch er kann nur wählen zwischen dem, was angeboten wird (wenn er nicht seinen Videorecorder zum zeitversetzten Fernsehen oder zum Abspielen einer per Kauf oder Entleih erstandenen Videokassette einschaltet), aber er kann diesen Entscheidungsprozeß sehr viel leichter als im Kino revidieren und ständig neu in Gang setzen. Darin liegt ein Moment gesteigerter individueller Beeinflussung der Rezeption und Teilhabe am erlebbaren audiovisuellen Geschehen. Diese Möglichkeit nimmt mit der Vermehrung der Programme insgesamt zu, wobei sie auch als Entscheidungsqual erscheinen kann, wenn die Programme nicht hinreichend differenziert sind oder wenn die Zuschauer keinen Überblick über die Angebote in den verschiedenen Programmen besitzen. Die Klage vieler Kritiker über den generellen Verlust an kulturell anspruchsvollen Sendungen in den neunziger Jahren hat nicht selten die mangelnde Orientierung über die immer noch vorhandenen kulturellen Angebote innerhalb des ausgeweiteten Angebots als Ursache (vgl. Sichter mann 1994).

Im Fernsehen wird gegenüber dem Kino ein anderes, weniger den Bildträumen sehnsüchtig nachhängendes Subjekt konstituiert: eines, das sich in vielen auch nichtfiktionalen Diskursen und Redegewohnheiten im Medium Fernsehen einzuklinken versteht, sich auch jeweils souverän herausziehen kann, wenn es meint, genügend erfahren zu haben; eines, das sich distanziert und zugleich auch ironisch, belustigt verhalten kann gegenüber den Angeboten an Weltinformation und -interpretation. Dies ist natürlich ähnlich dem in den Kinotheorien gesetzten Subjekt ein Ideal, ein aus den Gegebenheiten des Dispositivs erschlossenes Konstrukt. Die Fernsehtheorie weiß zuviel über die differenten Praxen des Zuschauens, als daß sie glauben könnte, es gäbe nur das *eine* Zuschauen. Doch sie setzt auf die Freisetzung des Zuschauers aus den programmatisch vorgegebenen Bindungen, die den alten kulturellen

Instanzen und Medien innewohnen. Die Vermutung, daß sich daraus perspektivisch eine andere Kultur ergibt (vgl. Kötz 1986, 71), ist naheliegend, auch wenn es nicht gleich eine Kultur sein muß, die sich nur als "Pop" versteht, wie dies z.B. Lothar Mikos (1994) annimmt.

5. Die Programme als Innenseite des Fernseh-Dispositivs

Um der differenten Form des televisuellen Zuschauens näher zu kommen und damit auch die Besonderheit des Fernseh-Dispositivs zu bestimmen, ist genauer auf die Form des Programms einzugehen. Das Programm wird als die Innenseite des Dispositivs verstanden, als die Ebene, auf der Subjekt und institutioneller Apparat Fernsehen zusammentreffen. Es bildet die Schnittstelle einer Mensch-Maschine-Anordnung, und es unterscheidet das Fernseh-Dispositiv von dem anderer Bildschirmmedien wie dem Computer.

Gegenüber älteren Vorstellungen vom Programm (vgl. dazu Hickethier 1990), hat sich für das Fernsehen seit den siebziger Jahren die Vorstellung des Programmflusses durchgesetzt, die einerseits mit metaphorischen Beschreibungen Siegfried Kracauers ("Fluß des Lebens") für das Kinoerleben korrespondiert, andererseits sich auf Raymond Williams' Konzept des Programms als "flow" stützt (1974, 86ff). Die Vorstellung vom Programm als einem Kontinuum von Angeboten etablierte sich mit der zeitlichen Ausweitung der Programme, betonte damit stärker den Zusammenhang als die Differenz der einzelnen Programmteile und -gattungen.

Dazu gehören langfristige Transformationen der Angebote von einer zunächst additiven Präsentation einzelner, abgeschlossener Filme, "Werke" im tradierten Sinn, zu immer kleinteiligeren, komplexeren Verbundformen in Magazinen und Nummernprogrammen (z.B. in Unterhaltungssendungen), zur Aufsplitterung von größeren Einheiten durch Werbeunterbrechungen, zur Anreicherung der Sendungsübergänge durch Werbespots, Trailer, Senderlogos etc. *Program floating* als eine "Verflüssigung" starrer Programmschemata zielt auf die Schaffung eines nicht mehr durch Raster und Ressorts, sondern durch weiche Übergänge und beständige Attraktionswechsel bestimmten Kontinuums, das das Wahrnehmungsinteresse durch die Forcierung des Angebotswechsels permanent wachzuhalten sucht.

Die zeitliche Ausweitung der Programme und die Konkurrenz durch die seit 1984/85 neu hinzugekommenen kommerziellen Programme führte zu einer Betonung der zeitlichen Strukturen und lief auf eine verstärkte Linearisierung der Angebote (*program stripping*) hinaus: Die oft in vergangenen Entwicklungen "gewachsenen", sehr diffizilen Plazierungen einzelner Sendungen wurden vereinheitlicht, signifikant bei den Nachrichtensendungen, z.B. den TAGESTHEMEN; zugleich wurden zusätzliche, auf Zeitleisten quer

durch die Woche wiederkehrende Termine für Nachrichten eingerichtet. Die Nachrichtensendungen z.B. werden im ARD-Programm seit den neunziger Jahren fast stündlich gebracht, ähnlich der Nachrichtenfrequenz und -platzierung in den Hörfunkprogrammen. Vergleichbare Linearisierungen der Angebote sind auch in anderen Programmbereichen zu beobachten, am deutlichsten wohl bei der Durchsetzung von Zeitleisten im fiktionalen Bereich, die sogar zu einer raschen Etablierung der täglich wiederkehrenden *daily soap* im Programm führte. Nachdem RTL 1992 mit GUTE ZEITEN, SCHLECHTE ZEITEN voranging und ein breites Publikum zu diesem Sende-termin an sein Programm zu binden verstand, zogen 1994/95 auch die öffentlich-rechtlichen Programme mit eigenen *daily soaps* nach (MARIENHOF, VERBOTENE LIEBE, MACHT DER LEIDENSCHAFT, JEDE MENGE LEBEN).

Die Durchsetzung von "Zeitleisten", also einer gleichbleibend vertikalen Schichtung der Programme, löst damit in zunehmendem Maße die vom öffentlich-rechtlichen Fernsehen etablierte horizontale Gliederung der Programmtage (jeder Tag in der Woche mit einem Schwerpunkt durch eine jeweils andere Programm-gattung) ab. Auf diese Weise ist eine bessere Orientierung der Zuschauer, aber vor allem auch eine leichtere Planbarkeit der Programme möglich.

Die zeitliche Linearisierung ist jedoch nur ein Beispiel dafür, wie sich das Dispositiv auf die Sendungsinhalte auswirkt. Hinzu kommt die damit verbundene Standardisierung der Zeiträumen von Sendungen (ihre Festlegung auf 25-, 30-, 45-, 50- oder 60-Minuten-Formate), die sich in der Standardisierung von Gestaltungsweisen fortsetzt (z.B. die Festlegung, wie lang eine Einstellung unter bestimmten Konstellationen zu sein hat). Neben der zeitlichen Formierung bestehen auch inhaltliche Fixierungen durch die Zuordnung von Themen und Darstellungsweisen zu einzelnen Programm-gattungen, die wiederum mit Erwartungsmustern der Zuschauer korrespondieren. Die Behandlung eines Themas in einer fiktionalen Form (unterschieden nach Fernsehfilm und Serie und nach einzelnen Genres) oder in einer dokumentarischen (hier wieder differenziert nach Nachrichtensendung, Magazinbericht, Feature, Dokumentarfilm, Reality-TV-Beitrag) schafft nicht nur spezifische Gestaltungsweisen, sondern auch spezifische Rezeptionshaltungen: Die Mehrheit der Zuschauer weiß in der Regel wenige Sekunden nach dem Einschalten eines Programms, ob man sich gerade in einer dokumentarischen oder einer fiktionalen Form befindet, und orientiert ihre Erwartungen entsprechend.

Entscheidend ist auch die zeitliche Strukturierung der Angebote im Programmfluß durch das Dispositiv. Die Platzierung einer Sendung bzw. eines Themas oder eines Inhalts innerhalb des Programms entscheidet mit darüber, welche Zuschauerschichten erreicht werden können und wie groß ein Publi-

kum sein kann. Eine Sendung, nachts um 0.00 Uhr plaziert, wird erwartungsgemäß sehr viel weniger Zuschauer erreichen als um 20.00 Uhr. Die Programmplatzierung ist auf den Lebensrhythmus und das Zeitbudget der Zuschauer abgestimmt, die nur in Grenzen variabel sind. Symptomatisch dafür ist, daß trotz der Programmausweitung seit 1985 von durchschnittlich drei Programmen auf ca. 30 Programme die durchschnittliche Sehdauer bis 1994 in den Ballungsgebieten wochentags von ca. 2 ¼ Stunden auf nur ca. 2 Stunden und 40 Minuten gestiegen ist. Die Fernseh-Zeit ist nicht beliebig ausweitbar, die Lebensverhältnisse mit ihren alltäglichen Anforderungen setzen enge Grenzen. Die Folge ist ein "Verteilungskampf" zwischen den konkurrierenden Programmen um die Einschalt-Gunst der Zuschauer zu bestimmten Sendezeiten – ein Problem, das die Debatten über das Fernsehen in den letzten Jahren stark bewegt hat.

Hier interessieren jedoch weniger die Details der Grabenkämpfe um Fernsehstars und attraktive Sendeformate ("hie Thomas Gottschalk – hie Harald Schmidt"), sondern die dispositiven Aspekte des Problems. Ganz offensichtlich korrespondieren Fernsehstars und Sendeformate auf eine nicht immer bewußte Weise mit Erwartungen und Sehbedürfnissen des Publikums. Zwar gibt es eine sehr starke Ausdifferenzierung der Programmpreferenzen des Publikums aufgrund der gewachsenen Zahl der Programme, doch sind große Teilpublika offenbar mit bestimmten Formaten und Stars leicht zu erreichen, egal in welchen Programmen sie vertreten sind. Gottschalk ist mit einer Sendung sowohl im ZDF als auch bei RTL (oder zukünftig bei SAT.1) für viele Zuschauer attraktiv, weil er durch Erscheinungsweise, Habitus, Themenwahl und -behandlung bestimmte Publikumsbedürfnisse abdeckt. Diese wiederum sind nicht zeit- und generationsunabhängig, sondern korrespondieren mit gesellschaftlichen Anforderungen und Normen allgemeiner Art. Indem ein Teilpublikum sich an ein Fernsehangebot stärker als an ein anderes bindet, sieht es seine Erwartungen offenbar besser erfüllt, und diese Kongruenz fördert wiederum die Funktionen des Fernsehens in gesellschaftlichen Steuerungsprozessen. Diese Sichtweise gründet auf der schon angesprochenen Auffassung, daß dem Fernsehen in der heutigen Gesellschaft eine besondere Funktion zukommt: Begleitinstrument in gesellschaftlichen Modernisierungsprozessen zu sein. In Shows wird immer auch unterschwellig thematisiert, was zeitgemäß ist, wie man sich verhalten kann, was wünschenswert ist, wobei man sich "entspannen" kann (und was in der Umkehr dementsprechend als "Anspannung" erfahren wird). Fernsehstars verkörpern solche Verhaltensweisen auf eine 'physiognomische' Art und Weise, die besonderen Verhaltensweisen erscheinen bei ihnen als 'Natur' und beziehen gerade daraus ihre mediale Überzeugungskraft. Doch auch sie sind in ihrer Attraktionskraft für manche Teile des Publikums nicht dauerhaft. Dagegen bewertet ein anderes Teilpublikum das Immergleiche im Angebot positiv, wie etwa

die unverändert hohen Einschaltquoten für Horst Tappert als Kriminalkommissar Derrick seit Mitte der siebziger Jahre zeigen. Wird bei dem einen Zuschauer das Verhaltensprofil "Wendigkeit" (verbunden mit zusätzlichen Attributen) abgefragt, ist es beim anderen das Profil "Vertrautheit" und "Geborgenheit".

Kennzeichnend für die neuere Programmentwicklung ist dabei, daß solche Angebote nicht mehr nur punktuell abgefordert werden, nicht also nur singular Kompensationsleistungen erbringen, sondern daß zunehmend permanente Angebotsleistungen geschaffen werden. Die Schaffung des Frühstücksfernsehens mit täglich denselben Moderatoren, die Etablierung von Late-Night-Sendungen zeigen dies ebenso an wie die schon erwähnten Serien und Nachrichtensendungen. Der Zuschauer kann teilhaben an den Gesprächen, in denen Böhme, Birolek, Koschwitz, Meiser und viele andere die Welt erklären und erklärbar machen, er kann sich einklinken in die fiktionalen Weltverständnisangebote von GUTE ZEITEN, SCHLECHTE ZEITEN oder – in größeren Abständen – der LINDENSTRASSE oder des TATORT, er kann sich auch einfinden zu den täglichen großen Nachrichtenerzählungen, wie sie Ulrich Wickert oder Sabine Christiansen bieten, mit täglichen Fortsetzungsgeschichten der Kriegereignisse aus dem ehemaligen Jugoslawien, der Erzählungen aus Tschetschenien oder der Steuergeschichten aus Bonn usf. Nicht immer gibt es dabei wirklich Bewegendes zu erzählen, häufig wird nur das Erzählkontinuum durch Meldungen aufrechterhalten, die nichts zu melden haben. Deshalb vergessen auch die meisten Zuschauer unmittelbar nach einer Sendung so viel von den Nachrichten, weil sie nur an der Bestätigung interessiert sind, es gehe in der Welt in den bekannten Bahnen weiter, ohne daß dieses aber für die eigenen Lebensverhältnisse wirklich von Belang wäre.

So ist es unzutreffend, das Fernsehen allein als ein "Bildermedium" zu begreifen und aufgrund dessen eine Ablösung der schriftdominierten Kultur durch eine bilddominierte zu beschwören. Zwar haben Visualisierungstendenzen generell zugenommen, doch haben sich zugleich auch die Bilder in ihrer Bildlichkeit verändert, sind vermehrt narrative und diskursive Bildformen entstanden. Fernsehen bestimmt sich durch neue Wort-Bild-Verflechtungen, eine stark durch die Sprache bestimmte Bildmontage, durch eine neue "Verschriftlichung" der Bilder in den verschiedenen Programmattungen, an deren Ausbau und Intensivierung inzwischen auch andere Bildschirmmedien (z.B. der Computer) arbeiten. Diese Entwicklung, obwohl bereits in den fünfziger und sechziger Jahren begonnen, verstärkte sich mit der Transformation der filmisierten Fernsehproduktion in eine digitale elektronische, durch die neue Wort-Bild-Verbindungen leichter realisierbar wurden. Programm-"Oberflächen", wie sie die Spartenkanäle MTV oder RTL2 einerseits, N-TV oder CNN andererseits bieten, zeigen ganz neue Formen der Verschriftlichung von Bildern. Auch drängen ganz andere Angebotsformen

wie z.B. Videotext auf den Bildschirm und etablieren das Lesen von Texten auf Fernsehbildschirmen.⁵

Das Einklinken in Diskursströme und Erzählkontexte, die das Fernsehen dem Zuschauer als "Wirklichkeit" anbietet, stellt deshalb gegenüber dem Kinoerlebnis eine wesentlich andere Form des Zuschauens dar. Deshalb braucht auch der Zuschauer nicht permanent die konzentrierte Aufmerksamkeit beim Zuschauen, nicht die kontemplative Schau auf das Gezeigte, nicht die vollständige Abdunkelung der Wirklichkeit bei der Fernsehrezeption, weil er die Teilhabe an den verschiedenen Wirklichkeiten durch das televisuelle Ein- und Aussteigen als Teil seiner Wirklichkeit versteht. Es geht nicht darum, eine "Exterritorialität" zu schaffen, um sich selbst-suggestiv dem Realitätsschein hinzugeben. Dem alltäglichen Fluß der Worte und Bilder im Fernsehen sitzt der Zuschauer immer auch gelassen gegenüber. Mit inzwischen längst habitualisierten Distanzierungsmethoden weiß er sich in den ständig große Wichtigkeit behauptenden Programmen zurechtzufinden. Diese Methoden sind Ausdruck der tendenziellen Freiheit des Zuschauers im Dispositiv und korrespondieren mit seiner eingangs beschriebenen körperlichen Beweglichkeit.

Im Dispositiv des 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. Deutlich hat dies die Konvergenzdebatte gezeigt. Dabei geht die These von der Konvergenz der öffentlich-rechtlichen und der kommerziellen Programme – zu unrecht, wie Hans-Jürgen Weiß (1994, 497) meint – implizit davon aus, daß es möglich sei, nebeneinander ganz verschiedene Formen von Vollprogrammen zu etablieren, deren Annäherung ein letztlich systemwidriges Unterlaufen des dualen Systems darstelle: Die öffentlich-rechtlichen Programme würden sich, ihrem Kulturauftrag zum Trotz, dem Unterhaltungsdiktat der kommerziellen Programme beugen. Umgekehrt sind jedoch auch verstärkte Anstrengungen der kommerziellen Programme zur Profilierung ihrer Informationsangebote oder auch der Produktion von fiktionalen Fernsehfilmen, wie sie lange nur von den öffentlich-rechtlichen Programmen betrieben wurden, zu beobachten.⁶ Öffentlich-rechtliche und kommerzielle Sender haben jedoch dem dispositiven Rahmen zu entsprechen, weil beide den gleichen Prämissen folgen – Zuschauermaximierung bei gleichzeitiger Verknappung der Programmkosten und gleichbleibendem Zeitbudget der Zuschauer (vgl. auch Bleicher 1995).

5 Nach einer längeren Startphase nutzen heute z.B. bereits 17 Mio. Zuschauer Videotext als Informationsangebot.

6 Vgl. zur langfristigen Entwicklung Krüger 1995.

Die Tendenz zur Konvergenz ist deshalb ein Zwang des Dispositivs, das sich erst dann wiederum ändert, wenn politisch die Rahmenbedingungen geändert werden oder die Zahl der Programme in einem qualitativen Sprung eine deutlich veränderte Angebotsstruktur gegenüber der Gegenwart ermöglicht (etwa im "elektronischen Kiosk" der 100 oder 300 empfangbaren Programme), so daß die Zuschauer mit ganz anderen Nutzungs- und vor allem Selektionsformen reagieren müssen. Daß diese Formen des Zusammenspiels der einzelnen Faktoren im Fernseh-Dispositiv nicht bis ins letzte Detail berechenbar und das Verhalten der Zuschauer nicht wirklich endgültig planbar sind, ist ein beruhigendes Ergebnis der Beobachtung der Veränderungen des Dispositivs in den letzten Jahren.

6. Ausblick

Der Versuch, das Dispositiv Fernsehen gegenüber dem Kinodispositiv als eine ganz andere Anordnung von medialem Apparat und Subjekt zu bestimmen und die Veränderungen, die daraus für die Fernsehkommunikation entstehen, zu beschreiben, hat die Annahme historischer Veränderbarkeit des Dispositivs zur Grundlage. Ein statisches Modell verfehlt die Dynamik der medialen Entwicklungen, die bis zur Aufhebung der sinnlichen Überwältigung gehen kann, die als "ideologischer Effekt" des Kinodispositivs verstanden wird. Alle absoluten Setzungen mediendispositiver Eigenschaften (z.B. bei Meyer 1977; Sierek 1993) lassen sich vielfach widerlegen, denn sie verkennen, daß zur Beweglichkeit des Zuschauers innerhalb des Fernseh-Dispositivs auch die Multifunktionalität der Fernsehkommunikation, ihrer Rezeptionsformen und Angebotsstrukturen gehört. Gerade diese Eigenschaft unterscheidet das Fernseh-Dispositiv vom Kino-Dispositiv, nicht so sehr der Gegensatz von kontemplativ vs. zerstreut, wie es die an Benjamin orientierte Position Siereks annimmt. Das für die Medienentwicklung so entscheidende, die Dynamik der gegenwärtigen Audiovisionsentwicklung Kennzeichnende ist gerade die dem Fernseh-Dispositiv eigene innere Variabilität der dispositiven Elemente.

Gegenüber dem Kino-Dispositiv wird hier zudem das Moment der Teilhabe, des sich Anschließens an und Einschaltens in permanent laufende Erzählströme, Diskurse und parallele Welten als Eigenschaft des Fernseh-Dispositivs verstanden, das im engen Konnex mit der technisch ermöglichten Live-Teilhabe am entfernten Ereignis steht. Die historische Betrachtung macht sichtbar, daß sich das Fernseh-Dispositiv mehrfach gewandelt hat und wieder neuen Veränderungen unterworfen ist, wir uns vielleicht sogar im historischen Ablösungsprozeß des vom Programmfernsehen bestimmten Fernseh-Dispositivs durch ein vom Computer geprägtes neues Dispositiv der Bildschirmmedien befinden.

Gleichwohl bleibt der Begriff des Dispositivs, wird er nicht in normativer Weise ahistorisch verstanden, für die Beschreibung von Fernsehkommunikation und ihrer Veränderungen im historischen Verlauf fruchtbar. Im weiteren Begriffsumfeld stehen die Kategorien der "Disposition" und der rhetorischen "dispositio", auf die schon Joachim Paech (1994) verwiesen hat, aber auch der "ästhetischen Disposition", auf die Hermann Kappelhoff (1994) aufmerksam gemacht hat und auf die im Zusammenhang mit der Kontextforschung einzugehen wäre. Der Begriff des medialen Dispositivs erweist sich diesen Ausweitungsversuchen gegenüber enger, weil direkt auf die mediale Kommunikation bezogen. Mit dem Ansatz des Dispositivs lassen sich die verschiedenen Aspekte zusammensehen, entsteht ein stärker rezeptionsorientiertes Modell der Fernsehkommunikation, das sich dennoch nicht unabhängig von der Angebotsebene, den Programmen, ihren Strukturen, Sendungen und Bedeutungen versteht.

Literatur

- Baudry, Jean-Louis (1986a) Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: Rosen 1986, pp. 286-298.
- (1986b) The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema. In: Rosen 1986, pp. 299-318.
- Bleicher, Joan Kristin (1985) Die Konvergenz-Theorie in der Praxis. In: *EPD//Kirche und Rundfunk*, 15, pp. 3-9; 16/17, pp. 5-11.
- Deleuze, Gilles (1991) Was ist ein Dispositiv? In: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Hrsg. v. François Ewald & Bernhard Wadenfels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 153-162.
- Foucault, Michel (1976) *Dispositive der Macht*. Berlin: Merve.
- Hickethier, Knut (1988) Das "Medium", die "Medien" und die Medienwissenschaft. In: *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Hrsg. v. Rainer Bohn, Eggo Müller & Rainer Ruppert. Berlin: Edition Sigma, pp. 51-74.
- (1990) "Fließband des Vergnügens" oder Ort "innerer Sammlung". Erwartungen an das Fernsehen und erste Programmkonzepte in den frühen fünfziger Jahren. In: *Der Zauber Spiegel – Das Fenster zur Welt. Untersuchungen zum Fernsehprogramm der fünfziger Jahre*. Hrsg. v. Knut Hickethier. Siegen: Univ.-GHS Siegen, pp. 4-32 (Arbeitshefte Bildschirmmedien. 14.).
- (1991a) Aspekte der Programmtheorie des Fernsehens. In: *Communications* 16,3, pp. 329-347.
- (1991b) Das Fernsehspiel im Dritten Reich. In: *Die Anfänge des deutschen Fernsehens*. Hrsg. v. William Uricchio. Tübingen: Niemeyer, pp. 74-142.
- (1993a) Dispositiv Fernsehen, Programm und Programmstrukturen in der Bundesrepublik Deutschland. In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Bd.1: Institution, Technik und Programm*. Hrsg. v. Knut Hickethier. München: Fink, pp. 171-243.
- (1993b) Der Fernseher. In: *Fahrrad, Auto, Fernsehschrank*. Hrsg. v. Wolfgang Ruppert. Frankfurt a.M.: Fischer, pp. 162-187.
- (1993c) *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler.

- (1994) Zwischen Einschalten und Ausschalten. Fernsehgeschichte als Geschichte des Zuschauens. In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 5: Vom 'Autor' zum Nutzer. Handlungsrollen im Fernsehen.* Hrsg. v. Werner Faulstich. München: Fink, pp. 237-306
- Kappelhoff, Hermann (1994) *Der möblierte Mensch. G.W. Pabst und die Utopie der Sachlichkeit.* Berlin: Vorwerk.
- Kötz, Michael (1986) *Der Traum, die Sehnsucht und das Kino. Film und die Wirklichkeit des Imaginären.* Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Krüger, Udo Michael (1995) Im Zeichen des dualen Systems. Die Entwicklung deutscher Fernsehangebote von 1985 bis 1993. In: *Rundfunk und Geschichte* 21,1, pp. 13-25.
- Lowry, Stephen (1992) Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: *Montage/AV* 1,1, pp. 113-128.
- Meyer, Andreas (1977) Auf dem Wege zum Staatsfilm? Bausteine zu einer Situationsanalyse des bundesdeutschen Kinos. Teil 1. In: *Medium* 7,10, pp. 27-30.
- Mikos, Lothar (1994) *Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium.* Berlin/München: Quintessenz.
- Münch, Richard (1991) *Dialektik der Kommunikationsgesellschaft.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Newcomb, Horace / Hirsch, Paul M. (1986) Fernsehen als kulturelles Forum. Neue Perspektiven für die Medienforschung. In: *Rundfunk und Fernsehen* 34,2, pp. 177-190.
- Paech, Joachim (1990) Das Sehen von Film und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit.* Hrsg. v. Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl, pp. 33-50.
- (1994) *Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik.* Unveröff. Vortragsmanuskript, Konstanz.
- Rosen, Philip (ed.) (1986) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader.* New York/Oxford: Columbia University Press.
- Sichtermann, Barbara (1994) *Fernsehen.* Berlin: Wagenbach.
- Sierek, Karl (1993) *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik.* Wien: Sonderzahl.
- Weiß, Hans-Jürgen (1994) Programmforschung zwischen Programmrecht und Programmrealität. In: *Media Perspektiven*, 10, pp. 497-504.
- Williams, Raymond (1975) *Television. Technology and Cultural Form.* New York: Schocken Books.
- Winkler, Hartmut (1991) *Switching – Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallel laufendes Unterhaltungsprogramm.* Darmstadt: Jürgen Häusser.
- Wulff, Hans J. (1995) Rezeption im Warenhaus. Anmerkungen zur Rezeptionsästhetik des Umschaltens. In: *Ästhetik und Kommunikation* 24,1 (Nr. 88), pp. 61-66.



Überall, wo wellbewegende Ereignisse vor sich gehen, können Sie jetzt dabei sein. Bei Staatsakten und großen Sportereignissen, bei Opernaufführungen und Kabarettveranstaltungen, im Zirkus und auf der Freilichtbühne, allenthalben stehen für Sie, Ihre Familie und Ihre Freunde die besten Logenplätze bereit.

Daneben lernen Sie die Wunder der fernen Länder kennen und erleben, was draußen in der weiten Welt geschieht, ohne auch nur einen Schritt aus Ihren vier Wänden machen zu müssen.

Unser Fernseh-Standgerät 550 zaubert alles mit so plastischer Deutlichkeit in Ihr Heim, daß Sie oft mehr sehen als die, welche wirklich dabei waren.

Sprechen Sie einmal mit Ihrem Fachhändler, er unterrichtet Sie gerne über unser Teilzahlungssystem, das Ihnen die Anschaffung leicht macht. So leicht, daß Sie schon morgen an den Freuden des Fernsehens teilnehmen können.

Fernseh-Standgerät 550 DM **995.-**

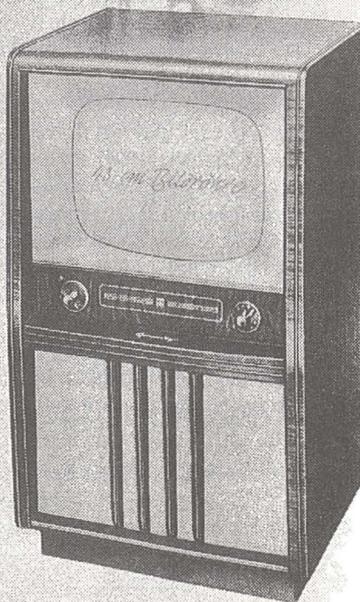
Fernseh-Tischgerät 450 DM **895.-**

GRUNDIG

RADIO-WERKE

EUROPAS GRÖSSTE

RÜDFUNKGERÄTE-FABRIK



5325

Television Goes Reality

Familienserien, Individualisierung und 'Fernsehen des Verhaltens'

I

Jede Nacht nach Sendeschluß und jeden Tag vor Sendebeginn bringt der Ostdeutsche Rundfunk Brandenburg sein Aquarium auf den Bildschirm. Man könnte meinen, er habe damit ein ästhetisches Prinzip der jüngeren Fernsehentwicklung in Deutschland auf den Punkt bringen wollen: In ein für die mediale Darbietung arrangiertes soziales Setting wird eine Anzahl von Akteuren gesetzt, das Geschehen wird gefilmt und gesendet. Dem Zuschauer bleibt – wenn er nicht abschaltet – wohl kaum anderes, als eine durch die mediale Darbietung leicht verfremdete Welt im Kleinen zu studieren, er wird zum Beobachter und Interpreten von Verhaltenweisen.¹ Die Rezeption des ORB-AQUARIUMS in Presse und Hörfunk zeigt, wie bedeutungsschwanger das mehr oder weniger akzidentelle Treiben der 20 Schleierschwänze, zehn Plati, sechs Fadenfische und des einen Goldfischs im durchsichtigen Naß ist, bzw. welche Interpretationslust seine Rezipienten entwickeln. Eine Zeitlang waren in der Berliner *Tageszeitung* regelmäßig dramatisierende Kommentare der nächtlichen Ereignisse im Aquarium zu lesen, der hauseigene Jugendradiosender des ORB *Fritz* kommentierte das Geschehen am nächsten Morgen, und die fiktive Figur des ORB-Fischfütterers Mike Lehmann wurde, Elke Heidenreichs Else Stratmann verwandt, zum regelmäßigen Verschnodderer des Tagesgeschehens. Mit dem Titel "Weiter, weiter", einer Cover-Version des Techno-Hits "Hyper, hyper", landete Mike Lehmann sogar in den regionalen Charts. Nach dem Bekanntwerden der Stasi-Mitarbeit von Kultfiguren des ORB, Lutz Bertram und Jürgen Kuttner, tauchte umgehend eine Freimut Wössner-Karikatur mit dem ORB-Aquarium auf, in der die Stasi-Decknamen der Fische wie "I.M. Schleimflosse", "I.M. Kaltblut" oder "I.M. Glitsch" enttarnt wurden. Kurz, das ORB-AQUARIUM eignet sich offenbar hervor-

1 Das ORB-AQUARIUM hatte am 25.9.1992 um 0.31 Uhr mit 37,5 Prozent seine höchste Einschaltquote, mehr übrigens als der zuvor ausgestrahlte Spielfilm mit einer Quote von 13,9 Prozent. Es handelt sich beim ORB-AQUARIUM um eine 'Fischkonserve', die Schleife einer Aufzeichnung von 30 Minuten Länge.

gend als Projektions- und Reflexionsfläche für mediale Spiele *und* soziale Konflikte, ohne daß das gesendete Material diese Nutzungsformen durch mehr als seine "Offenheit" vorstrukturierte.

Was dem ORB die Goldfische, das sind der ARD die Lindensträßler, dem WDR die Fussbroichs und PREMIERE die sieben Protagonisten der MTV-Lizenzproduktion DAS WAHRE LEBEN. Die Fische im ORB-AQUARIUM unterscheiden sich von den drei Serien bzw. Reihen zwar deutlich durch die Strukturierungsarbeit, die Stoffe, Konflikte und Dramaturgien dieser sozialen und zugleich medialen Arrangements leisten, doch kann das ORB-AQUARIUM als ihr gemeinsamer Fluchtpunkt gelten: ein 'Fernsehen des Verhaltens'. Denn wie das ORB-AQUARIUM das wirkliche Verhalten der Fische zeigt, so formulieren die drei Serien mit menschlichen Protagonisten bei aller Unterschiedlichkeit den gleichen Anspruch: das wahre Leben realistisch zu zeigen. Die LINDENSTRASSE versteht sich, wie ihre Autorin Barbara Piazza und die Öffentlichkeitsabteilung des WDR nicht müde wurden zu betonen, als *die* realistische Serie des deutschen Fernsehen schlechthin; die FUSSBROICHS reklamieren schon im Untertitel, "die einzig wahre Familienserie" zu sein, und DAS WAHRE LEBEN vermerkt seinen Anspruch auf "Reality" direkt im Titel.

Am Beispiel der Arrangements und Dramaturgien, die aus solcher Realitätsorientierung entspringen, will ich ästhetische Tendenzen und soziale Funktionen einer jüngeren Fernsehentwicklung verdeutlichen, die im Zusammenhang mit der fortschreitenden gesellschaftlichen Modernisierung wie der des Fernsehens seit der Privatisierung und Kapitalisierung der Fernsehprogramm-Produktion und -Distribution zu verstehen sind. Der alleinigen öffentlich-rechtlichen Regulierung von Programmauftrag und Programmgestaltung entzogen, erschließt sich das Medium Fernsehen mehr und mehr Formen der ästhetischen Moderne, die bisher den als Kunst anerkannten Medien (und allenfalls Nischen im Fernsehen wie dem Dokumentarfilm und dem Fernsehspiel) vorbehalten waren. Und je zahlreicher die Fernsehprogramme werden, je vielgestaltiger seine Formen, je stärker seine Selbstreferenz, eine umso größere Rolle spielen – anscheinend gerade wegen der letztlich ökonomischen Motive – ästhetische Dimensionen. Francesco Casetti und Roger Odin haben die Tendenz der Fernsehentwicklung mit Blick auf das italienische und französische Fernsehen auf den Begriff der "néo-télévision" (1990, 10) gebracht. Im Unterschied zur "paleo-télévision" (ibid.), der Idee vom Fernsehen als verantwortungsvoller Bildungsinstitution, ist die "néo-télévision" dadurch gekennzeichnet, daß sich Fernsehen zu einem *Kontaktmedium* entwickle: Durch die ausgestellte Alltäglichkeit der Darbietungen und die Möglichkeit zur Mitwirkung und Mitgestaltung werde die Differenz zwischen der Institution Fernsehen und den Zuschauern aufgehoben.

ben. Casetti und Odin folgern bedauernd, daß Fernsehen so prinzipiell das Potential sachorientierter, 'eigentlicher' Kommunikation verliere:

Avec la néo-télévision, ce n'est pas à la naissance d'un "nouveau mode de communication" que nous assistons, mais à la disparition de la communication et à son remplacement par un modèle épidermique et énergétique, fondamentalement a-social" (1990, 22).²

Mir scheint es dagegen ein Charakteristikum der jüngeren Fernsehentwicklung zu sein, daß gerade Arrangements, Dramaturgien und Adressierungsweisen der "néo-télévision" neue Formen der Kommunikation und des Sozialen im Fernsehen etablieren. Sie lösen den Zuschauer aus einem patriarchalisch-autoritär kontrollierten Verhältnis und konstruieren ihn in Bezug auf das Dargebotene als einen beobachtenden, mitwirkenden, urteilenden.

II

Die "LINDENSTRASSE sollte genau die Menschen zeigen, und zwar in möglichst vielfältiger Spezies, die Fernsehen betrachten" (Piazza 1987, 33f). Damit benennt die Autorin der ersten Folgen der Serie ein Prinzip deren Realitätseffekts³: Die Welt, in der die LINDENSTRASSE angesiedelt ist und aus der Personnage und Konflikte stammen, ist eine des zeitgenössischen bundesrepublikanischen Alltags. Ihr Zentrum bilden, wie es das Genre verlangt, persönliche Ereignisse und Probleme von Familie, Ehe, Beziehungen, Erwachsenwerden, Beruf usw. (vgl. Fine 1981), die jedem Zuschauer aus seinem eigenen Leben vertraut sind. Die darüber hinaus thematisierten politischen und sozialen Konflikte entstammen aktuellen Debatten (Atomenergie, Rechtsradikalismus, Golfkrieg, Ausländerfeindlichkeit usw.) und sind dem Zuschauer als "wirkliche" Umwelt aus Informationssendungen des Fernsehens oder aus anderen Medien bekannt. Zudem verläuft das Leben in der LINDENSTRASSE zeitlich parallel zum Leben ihrer Zuschauer, die erzählte Zeit der Serie ist der Lebenszeit der Zuschauer identisch, gegenüber dem wirklichen Leben ist das Serien-Leben nur durch die Begrenzung des Personenkreises und durch Dramatisierung und Verdichtung der Ereignisse zuge-

2 Man könnte diese nicht untypische Position in Analogie zur Kino-Debatte als eine im Kern fernseh-reformerische bezeichnen: Das Medium soll der "Volksbildung" dienen, ästhetische Dimensionen werden ihm und damit auch vielen seiner Formen abgesprochen; zur Kino-Reformbewegung vgl. Heller 1985, 99ff.

3 Als "Realitätseffekt" bezeichne ich die Funktion von Kommunikaten, das Wissen um die Konstruiertheit von medial inszenierten Welten (egal, ob diese in der Realität gefunden oder im Studio arrangiert sind) im Rezeptionsprozeß zeitweise oder ganz in den Hintergrund treten zu lassen, so daß sich die dargebotene Welt ohne vermittelnde Instanz 'selbst zu zeigen' scheint.

spitzt. Zumal im Ensemble mit den US-amerikanischen *Prime Time Soaps*, die in den achtziger Jahren Furore machten, allen voran DALLAS (ARD, 1981ff) und DENVER CLAN (ZDF, 1983ff), war der LINDENSTRASSE ein Realitätseffekt sicher: Die Welten und Charaktere der *Prime Time Soaps* entsprangen eindeutig einer Genrekonvention, allein die dargestellten Gefühle erschienen als wahrscheinlich und nachvollziehbar (vgl. Ang 1986, 57).

Diese Bedingungen für den Realitätseffekt der LINDENSTRASSE sind soweit bekannt. Was mich hier vor dem Hintergrund des von Casetti und Odin beschriebenen Wandels des Fernsehens aber vor allem interessiert, ist die Perspektive auf Geschehen und Figuren, soweit sie durch Darstellungskonventionen und Dramaturgie vorstrukturiert ist, und damit die Rezeptionshaltung, die *idealer Weise* nahelegt wird.⁴ Knut Hickethier hat mit Bezug auf das "Forums"-Konzept von Horace Newcomb und Paul M. Hirsch (1986) als ein allgemeines Kennzeichen der Serie bestimmt, daß sie "immer ein ganzes Spektrum unterschiedlicher Verhaltensweisen und von Reaktionen auf die Verhaltensweisen, die dann selbst wiederum neue Reaktionen auslösen", zeigen. So "entsteht eine 'im Duktus offene Diskussion', bei der der Zuschauer zur eigenen Meinungsbildung und Kommentierung herausgefordert wird" (Hickethier 1991, 42). Schon für die frühen Serien des bundesrepublikanischen Fernsehens sieht Hickethier dieses Prinzip verwirklicht:

Das Ensemble der Charaktere spielt Verhaltensweisen und Meinungen unterschiedlicher Art durch, die bei einzelnen Themen einander gegenübergestellt und den Zuschauern vorgeführt werden und die sich in ihrer Angemessenheit beweisen müssen.

Angemessenheit ist dabei durch die Zuschauer jeweils situationsbezogen in der Spanne zwischen *traditionellem und neuerem, erfolgreichem und weniger erfolgreichem Verhalten* zu definieren, zwischen *"normal" und rückständig, sozialverträglich und sozialfeindlich, fürsorglich und rücksichtslos, mitfühlend und gefühlsabweisend*. Eine durchgehend feste Werteskala gibt es nicht, auch wenn die Propagierung mitmenschlicher, sozialverträglicher Werte im Vordergrund steht (ibid., 49; Herv.i.O.).

Die Propagierung prosozialer Effekte kennzeichnet auch die LINDENSTRASSE, weshalb sie ja häufig als "sozialdemokratische Serie bezeichnet wird. Sie konstruiert Familie und Nachbarschaft als sozialen Raum, in dem Konflikte entstehen und durchlebt werden müssen. Doch baut die LINDENSTRASSE ihre Konflikte, die Erzählung und Handlung motivieren, zumeist mit inhaltlich

4 Es geht also ausdrücklich nicht um empirische Rezeptionen, sondern um eine "semio-pragmatische" Analyse, die das Kommunikat daraufhin untersucht, wie es durch seine Form Rezeptionsprozesse präformiert; vgl. dazu Casetti/Odin 1990 sowie Wulff 1993.

formierender Perspektive auf. Durch die Auflösung des Konflikts – jeder der parallelen Erzählstränge wird über kurz oder lang narrativ geschlossen – trifft eine implizite auktoriale Position die Wertung von Verhaltensmomenten als "richtig" oder "falsch". So konstruiert die LINDENSTRASSE den Sinnhorizont, vor dem Verhalten als angemessen oder unangemessen erscheint, und deshalb entsteht, obwohl unterschiedliche Perspektiven der beteiligten Figuren auf einen Konflikt gezeigt werden, keine "im Duktus offene" Diskussion. Zudem gibt es gegenüber dieser Gemeinschaft ein 'Reich des Außen', eines von negativen sozialen Kräften und Schurken, deren Verhalten, zumeist mit asozialen und politisch nicht korrekten Verhaltensweisen oder Haltungen 'besetzt' und damit außerhalb des in der Gemeinschaft Akzeptablen gesetzt wird. Die LINDENSTRASSE verfolgt damit, so wie ihre Vorgängerinnen im frühen bundesdeutschen Fernsehen, pädagogische Ziele, sie gibt der Verhaltensdarstellung eine wertende Perspektive und will so nicht nur unterhalten, sondern als Teil des öffentlich-rechtlichen Apparats Fernsehen, als gesellschaftliche Institution, zugleich belehren und damit spezifische Ideologien durchsetzen.

Die ästhetischen Verfahren, die dieser pädagogischen Intention entspringen, haben möglicherweise schon von Beginn an den Realitätseffekt der LINDENSTRASSE eingeschränkt, da sich sowohl eine Institution wie eine Intention der Äußerung im Kommunikat offenbaren, die den Schein der Selbstäußerung, der unmittelbaren Wiedergabe des Geschehens als Realität brechen. Dies mag anfangs, als die Stereotypisierungen der Serie noch nicht offenbar waren, weil dafür das gleiche Muster ja erst zigfach wiederholt worden sein muß, noch nicht ins Gewicht gefallen sein. Doch, wie Knut Hickethier einen in der Dokumentarfilmtheorie mehrfach beschriebenen Prozeß für die Serie formuliert, ist

[...] der realistische Eindruck nicht etwas unabänderlich Feststehendes [...], sondern Ergebnis von historisch sich verändernden Darstellungskonventionen, von Vereinbarungen zwischen dem Fernsehen als medialem Apparat und den Serienmachern einerseits und den Zuschauern andererseits. [...] "Natürlichkeit" ist etwas, was dem Gezeigten nicht "naturgemäß" anhaftet, sondern ist Ausdruck solcher durch die mediale Darstellungsgeschichte sich verändernder Konventionen.

Wesentliche Voraussetzung des *Realismuseindrucks* ist, daß alle Merkmale in der Darstellung, die darauf verweisen, daß sie innerhalb solcher Konventionen stehen und Ergebnis eines medialen Diskurses sind, in der Erzählweise der Serie nicht zum Ausdruck kommen, sondern unterdrückt werden. [...] Der Zuschauer soll den Eindruck gewinnen, es sei in der Serie wie im Leben, nur zugespitzter, kompakter, schneller, direkter (1991, 31; Herv.i.O.).

Wenn aber eine Serie wie die LINDENSTRASSE schon über ein Jahrzehnt mit inzwischen über 500 Folgen läuft, dann sind nicht nur die Stereotypisierungsprozesse offenbar, sondern auch das mediale Ensemble und seine Dar-

stellungskonventionen haben sich so verändert, daß ein Realitätseffekt nicht mehr aufgrund derselben Mechanismen erzielt werden kann.⁵ Spätestens mit der "Reality"-Welle am Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre, die unterschiedlichste Sendeformen erfaßt hat⁶, war dieser Punkt für die LINDENSTRASSE erreicht, und ihre Produzenten sind sozusagen 'in die Offensive gegangen', indem sie mehr und mehr die der Serie eigenen Ideologien, Konstruktionsweisen und Stereotypen selbst thematisiert haben. In der 257. Folge der LINDENSTRASSE, am 4.11.1990 unter dem Titel "Boykott" ausgestrahlt, findet sich ein Beispiel dafür: In einem ironisch konstruierten Paradox diskutieren Else und Egon Kling während eines von Benny Beimer organisierten Stromboykotts im dunklen Treppenhaus über den Realismus der Serie, die Else in der Regel zu dieser Uhrzeit im Fernsehen sieht:

Egon hantiert am Sicherungskasten, das Licht geht aus.

Else ruft von ihrem Platz im Wohnzimmer aus: "Egon, des kannst doch nicht macha! Mei Serie!"

Egon geht unbeholfen durchs dunkle Treppenhaus zurück zur Wohnungstür: "Ach, sei doch vernünftig. Deine Serie, die koanst doch jahrelang jeden g'schlagenen Sonntag seh'n, die hört doch nie auf." [...]

Else im Wohnzimmer: "Bleib wenigstens hinten beim Sicherungskasten, daß die Sicherung glei wieder nei schraub'n kannst, daß i wenigstens den Rest von der Serie seh'n ko."

Egon an der Tür: "Ach, dei Serie! Es geht um Atomstrom, Else!"

Else: "Ja Egon! Wenn i am Sonntag mei Serie net sieh, is mir die ganze Woch' verdorb'n. I arbeit schließlich wie a Blöde vom Montag bis zum Samstag, und da wui am Sonntag..." (mit weinerlich-trotzigem Tonfall) "...mei Serie seh'n!" [...]

Else: "[...] Aber woast was, Egon? Wos i neilich in der Zeitung g'les'n hoab? Diese Serie ist die oanzige realistische Serie in Deutschland."

Egon: "Was, diese Serie?"

Else: "Ja. Aber du sog amal, wie kann a Serie überhaupt im Fernsehen realistisch sei? Des is' doch ois bloß lauter Technik, oder?"

Egon: "Ja, Technik g'hört schoa dazu, ja."

Else: "Ja, und was ist da dro realistisch?"

Egon: "Realistisch, ja." Er überlegt: "Oiso realistisch, des bedeit sowui wia aus dem wirklich'n Leben g'griff'n."

Else: "Oiso du, so wie mir zwoa, wie du und wie i, net?"

Egon: "Ja, ja."

-
- 5 Anteil an solchen Prozessen hat sicherlich auch die 'mediale Zirkulation' einer Sendung und ihrer Figuren bzw. Darsteller: die Berichterstattung in den Fernsehillustrierten und in der Regenbogenpresse, das Tingeln der Protagonisten durch die Talkshows, die zahlreichen Persiflagen der Serie in anderen Fernsehsendungen, die zahlreichen Anspielungen auf die Serie allerorten.
- 6 Angela Keppler beschreibt entsprechend bestimmte neuere Fernsehshows als "performatives Ralitätsfernsehen" (1994, 7ff).

Else: "Oiso, aha, g'nau, das versteh' i jetzt dann scho'. Oiso wenn mir..., zum Beispiel wir zwoa wär'n in der Serie und sitzeten im Finstern auf der Trepp'n, dann boykottieren wir die Serie und den Atomstrom und dann..."

Egon: "Und dann?"

Else: "Versamma die Serie."

Egon: "Ach, das macht nix, wir wissen ja sowieso, wos passiert."

Else: "A geh! Woher wuist'n du das wissen? Geh' weiter."

Egon: "Das hast du doch eben genau erklärt. Wir zwoa, wir sitz'n ganz realistisch im Finstern..."

Else: "Aha, auf der Trepp'n."

Egon: "Und boykottier'n..."

Else: "Die Serie? Oder den Atomstrom, ha?"

Egon: "Beides, Else, ganz realistisch, beides."

(nach Höbermann 1992, 118f).

Dieses absurde Spiel mit den Seinsbereichen, gleichzeitig Figur der Serie und ihr eigener Zuschauer zu sein, realistisch den Atomstrom und damit die Serie zu boykottieren (während die wirklichen Zuschauer zu Hause wirklich zuschauen) und dabei realistisch den Realismus der Serie zu erklären, dieses metamediale Spiel boykottiert vor allem die Produktion des Realitätseffekts und setzt an dessen Stelle das ausgestellte Bewußtsein bloßer Medialität und das Vergnügen am Metadiskurs. Indem die Konstruiertheit aber in den Vordergrund tritt, verschiebt sich der Gegenstand der Serie: Nachvollziehbarkeit, Wahrscheinlichkeit und Ideenreichtum der Anlage von Figuren, Konflikten und Handlungsführung stehen im Zentrum der Aufmerksamkeit, in der Konsequenz also das Verhalten und die Haltungen derjenigen, die die LINDENSTRASSE produzieren, nicht mehr das Verhalten der Figuren.⁷ So treten Institution und Intention der Äußerung in den Vordergrund, die Auseinandersetzung mit dem dargestellten Verhalten verschiebt sich zu einer mit den Verhältnissen der Darstellung.

III

In Differenz zu den einerseits stereotypisierten, andererseits selbstreflexiv gewordenen Darstellungsstrategien der LINDENSTRASSE können neue Formen der Serie aufgrund anderer Strategien eigene Realitätseffekte produzieren. DIE FUSSBROICHS, eine teilnehmende Beobachtung der wirklich existieren-

7 Angela Keppler hat gezeigt, daß nicht selten in alltäglichen Gesprächen über Medien häufig "auch ihre Machart, ihr 'Kunstcharakter' reflektiert" (1993, 21) wird. Worum es mir hier geht, ist also eine allmähliche Akzentverschiebung in der LINDENSTRASSE, die um so selbstreflexiver und -ironischer mit ihren Stereotypen und ihrer eigenen Abbildungsideologie umgeht je älter sie wird und damit selbst eine Aufmerksamkeitsverlagerung provoziert.

den Kölner Arbeiterfamilie Fussbroich⁸ im Stil des Direct Cinema, ist ein solches Projekt des WDR. Mit einem Pilotfilm 1990 gestartet, 1991 mit den ersten zwölf Folgen auf West3 ausgestrahlt und mittlerweile von drei weiteren Staffeln gefolgt⁹, gilt die Serie nach wie vor als "originellstes Stück Reality-TV" (*Frankfurter Rundschau* v. 20.3.1993).¹⁰

Im Unterschied zur ganz und gar inszenierten LINDENSTRASSE ergibt sich der Realitätseffekt der FUSSBROICHS durch die Sperrigkeit des von der Familie performierten Verhaltens gegenüber dem von der Regisseurin Ute Diehl angestrebten medialen Format. Begleitet werden die Fussbroichs durchschnittlich 20 Tage im Jahr von einem Dreier-Team – der Regisseurin plus Kamera und Ton – immer dann, "wenn etwas los ist": auf Familienfeiern, beim Großeinkauf, bei der Autowäsche, auf Spritztouren, beim Wahlgang, im Urlaub, also bei Handlungen und Ereignissen, die eigenen Ritualen und Dramaturgien folgen. So ist das Profilmische schon strukturiert, und das erklärte Ziel der Regisseurin, das Leben der Fussbroichs unverfälscht zu zeigen, verbietet weitere inszenatorische Eingriffe, wenn auch hier und da kaum merklich arrangiert wird, z.B. wenn die Protagonisten themenorientierte Gespräche führen – offensichtlich von der Regisseurin dazu aufgefordert, jedoch unter strikter Vermeidung des verräterischen Blicks in die Kamera.¹¹ In solchen initiierten Momenten fallen Verhaltenskompetenz der Familie und angestrebtes mediales Format häufig auseinander, und gerade darin wird die Realität der Arbeiterfamilie Fussbroich sichtbar. So wäre es unsinnig, an solchen Eingriffen eine Kritik anzusetzen, denn interessant ist gerade die dramaturgische Struktur, die dieses Verfahren, Familiengeschehen dokumentarisch als Fernsehserie zu erzählen, ergibt.

-
- 8 Die Familie besteht aus Vater Fred, 53, Schichtmeister in einer Kabelfabrik, Mutter Annemie, 46, Büroangestellte, Frank, 25, Schlosser im selben Betrieb wie der Vater, und seiner Verlobten Pia, 25, kaufmännische Angestellte (ausgebildet als Friseurin), die sich in der 4. Staffel von Frank getrennt hat.
- 9 Die 3. Staffel lief auch im Abendprogramm der ARD. Die Regisseurin Ute Diehl war auf die Familie Fussbroich aufmerksam geworden, als sie 1979 ein Portrait des Sohns der Familie produzierte.
- 10 Ein Kritiker der Berliner *Tageszeitung* hat dem am Nachweis des Realitätseffekts Interessierten mehr zu bieten: "Abgesehen davon, daß sich die Fussbroichs nicht ausdenken lassen – es gibt sie tatsächlich, und das Verhältnis zwischen abgebildeter und gelebter Realität ist eins zu eins" (Rahayel 1993).
- 11 Die Regisseurin hat sich mittlerweile von diesem Mißverständnis des Dokumentarischen in ihrer Produktionsweise befreit. Helbig (1993, 28) gibt Ute Diehl folgendermaßen wieder: "Ich lasse durchaus Szenen wiederholen oder bitte die Fussbroichs, etwas anderes zu machen, um einen bestimmten Eindruck zu verstärken. Denn die Realität kann ich sowieso nicht abbilden. Ich kann nur versuchen, das zu vermitteln, was ich verstanden habe."

Im Unterschied zur geschriebenen, komplett inszenierten Serie sind bei den FUSSBROICHS *Reihen von Ereignissen* Ausgangspunkt und Rahmen der dramaturgischen Struktur, nicht aber zeitlich und räumlich verdichtete Konflikte. Diese entstehen bei den FUSSBROICHS allenfalls zufällig, werden aber wegen eines ausgeprägten Harmoniebedürfnisses der Familie nicht oder jedenfalls nicht vor der Kamera ausgetragen. Die Dramaturgie der FUSSBROICHS kann daher nicht auf psychologisch motivierten Konflikten fußen, die sich in 'klassischer' kausaler Verkettung erzählen lassen, sondern die 'Erzählung' besteht aus einer losen Reihe von Ereignissen, der sozialen Dramaturgie der Situationen folgend. Protagonisten dieser Situationen sind die echten Fussbroichs, die zwar telegen agieren, aber nicht wie gelehrte Schauspieler mediale Darstellungen konventionell beherrschen. Daraus ergibt sich eine wesentliche Differenz der FUSSBROICHS im Ensemble medial vertrauter Erzähl- und Darstellungsformen, auf der der Realitätseffekt der Serie gründet: Die Fussbroichs erscheinen nicht allein als real, weil man weiß, daß sie eine "echte" Kölner Arbeiterfamilie sind, sondern auch, weil die durch die dokumentarische Produktionsweise eingeschränkten Strukturierungsmöglichkeiten zu einer im historischen Ensemble der Fernsehserie ungewöhnlichen, abweichenden Darstellungsform führen: Ästhetisch gründet der Realitätseffekt der FUSSBROICHS auf den Abweichungen von stereotypen Formen fiktionaler Fernsehserien.

Mit gleicher differenzästhetischer Argumentation hat Peter Wuss begründet, wie in den sechziger Jahren Spielfilme des dokumentaren Stils in Absetzung von Dramaturgien des klassischen Hollywood-Kinos zu Realitätseffekten geführt haben, und Wuss hat sie als "Filme der Verhaltensweisen" (1993, 124ff) beschrieben. Ihre Dramaturgie und ihre Darstellungskonventionen machen den Zuschauer zum Beobachter von Verhaltensmomenten, und erst deren Reihung läßt eine Tiefenstruktur entstehen, die jenseits des beobachtenden Gestus eine Perspektivierung auf das Dargebotene etabliert. Bei den FUSSBROICHS entsteht eine solche Perspektivierung in Auswahl und Montage des gedrehten Materials. Sie zeigt ganz nach Genrekonventionen der Familienserie (vgl. Modleski 1982, 83ff) alle Figuren mit liebevollem Verständnis. Aber im Unterschied zur LINDENSTRASSE gibt es im kleinen, auf die Familie (plus Freundin und Freund des Sohnes) beschränkten Personenkreis keine durch eine Auflösung konfligierenden Handelns präformierten Wertungen von akzeptablem und inakzeptablem Verhalten. Nur die Strukturierung durch den Schnitt baut eine leise, ironische Distanz auf. Verdeutlichen läßt sich das anhand der Folge "Spritztour" aus der dritten Staffel.

Diese Folge zeigt vor allem die Fahrt von Vater und Mutter Fussbroich im eigenen Mercedes zum mutmaßlich eine Stunde entfernten Zielort in der Eifel. Ungefähr fünf Sechstel der 30minütigen Folge verbringen die beiden im Auto, denn sie verfahren sich ständig, so daß sich die Anreise auf fünf

Stunden ausdehnt. Die Fahrt selbst gerät zu *dem* Ereignis der Folge, und alle Klischees scheinen sich wie von selbst zu erfüllen: Wenn er fährt, redet sie dazwischen, wenn sie fährt, übernimmt er diesen Part; er als Mann meint, alles besser zu wissen – sichtbar wird, daß das nicht stimmt –; sie versucht, ihr ständiges Kommentieren zu unterlassen – sichtbar wird, daß sie es nicht lassen kann. Was in der LINDENSTRASSE nur als Anlaß für Weiteres hätte dienen können, wird hier zu *dem* Konflikt einer gesamten Folge. Interessant kann dies nur sein, weil reale Menschen in einer zugleich medial definierten Situation gezeigt werden: Wie lavieren sich die beiden durch diese ausweglos zum Streit führende Situation, wissend, daß sie gefilmt werden?

Die dramaturgische Aufbereitung nun hebt den seriellen Charakter des Geschehens im Auto hervor und macht diesen alltäglichen Vorgang in der medialen Verfremdung zur Farce. Sie läßt vieles als ausgesprochen unverhältnismäßig erscheinen, z.B. Dauer der Fahrt und tatsächlich zurückgelegte Entfernung, gehobene automobile Ausrüstung und mangelnde Fähigkeiten der Orientierung, gesamter zeitlicher Aufwand der Fahrt und mutmaßlicher Erholungswert einer zweitägigen Spritztour, hohe psychische Anspannung und am Ende relativ geringe Wertschätzung des Ziels. Doch das Ehepaar Fussbroich schrammt an allen möglichen Eskalationen des Streits vorbei und ist glücklich, als das Ziel endlich erreicht ist. Das Zimmer wird besichtigt und für schön befunden, Fred Fussbroich kommt ein wenig später sichtlich zufrieden hinzu und äußert unvermittelt: "Auf jeden Fall: Köln hat gewonnen." Und setzt nach kurzer Pause, in der er offensichtlich gewahr wird, daß das Filmteam mal wieder nichts verstanden hat, lakonisch hinzu: "Fußball". Diesen Moment plaziert der Schnitt am Ende der Folge und läßt so den ganzen Aufwand der Spritztour als bloßes 'Gemachthabenmüssen' erscheinen, denn das wesentliche Ereignis des Tages für Fred Fussbroich hat im Stadion resp. der anschließenden Sportsendung stattgefunden.

So produziert der Schnitt eine liebevolle, ironische Distanz als Tiefenstruktur dieser Folge. Im Vergleich zur LINDENSTRASSE handelt es sich dabei um eine größere und mehr auf Beobachtung orientierende Distanz, denn die Konflikte werden von außen, nicht wertend oder Partei ergreifend dargestellt. Doch immer wieder bilden Charme, Schwatzhaftigkeit und Gutmütigkeit der Protagonisten, allen voran Fred Fussbroichs, das notwendige dramaturgische Gegengewicht, um der Ironie der Darstellung ihre Schärfe zu nehmen und um Distanz und Sympathie auszutarieren. Der Zuschauer wird von dieser Dramaturgie der Verhaltensdarstellung nicht herausgefordert, wertend Stellung zu beziehen, sondern vor allem, genau hinzuschauen.¹²

12 Natürlich sind hier unterschiedliche empirische Rezeptionen möglich und wahrscheinlich: Der regional kultische Erfolg der FUSSBROICHS deutet auf Identifizie-

IV

Ließe sich der Darstellungsmodus der FUSSBROICHS nach Bill Nichols' Typologie dokumentarischer Strategien als "observational" (1991, 31) bezeichnen, so wäre der Modus der jüngsten "Reality"-Serie im bundesdeutschen Fernsehen, DAS WAHRE LEBEN, mit Nichols als "interactive" (ibid., 44) zu bestimmen. Wie DIE FUSSBROICHS in ihrer Ästhetik dem Direct Cinema verwandt sind, so steht DAS WAHRE LEBEN den dokumentarischen Verfahren des Cinéma Vérité nahe. Eigens für sie arrangiert, sind Kamera und Aufzeichnung Zweck und Ziel des gesamten Unternehmens, das sich, z.B. Jean Rouchs letzter Arbeit MADAME L'EAU (Frankreich 1994) ähnlich, ohne den medialen Anstoß in der sozialen Welt niemals ergeben hätte. Sieben junge Leute zwischen 21 und 26 Jahren wurden aus 4.200 Bewerbern für ein dreimonatiges Zusammenleben in einem fertig eingerichteten Loft im "Szene"-Zentrum Berlin-Mitte ausgewählt; sieben Leute, die, wie der Vorspann jeder Folge wiederholt, "sich nicht kannten, die ausgesucht wurden, um zusammen in einer WG zu leben und dabei rund um die Uhr gefilmt zu werden, die herausfinden wollten, wie es ist, wenn man sich nicht verstellt, sondern sein wahres Gesicht zeigt". Dieser Ansatz zum sozialen Experiment, einem Rollenspiel zur Selbsterfahrung und -darstellung unter Supervision, markiert wesentliche Differenzen des WAHREN LEBENS zur LINDENSTRASSE und zu den FUSSBROICHS schon im Profilmischen. Schreiben dort das Drehbuch bzw. das gewachsene, stabile soziale Aggregat Familie die Rollen vor, so müssen die Akteure im WAHREN LEBEN ihre Rolle erst im Prozeß des Filmens finden, und zwar nicht nur die gegenüber der Kamera, sondern auch ihre eigene im neuen, instabilen Gefüge mit den zunächst unbekanntem Anderen. Kriterien für die Zusammensetzung dieses Herbariums waren denn auch – neben Telegenität – vor allem Hinsichten der Erzähl- und Darstellbarkeit des mutmaßlichen Geschehens: Für ausreichendes Konfliktpotential sollte die Verschiedenheit von Geschlechtern, nationalen und regionalen Bindungen, sexuellen Orientierungen, (sub-)kulturellen Lifestyle-Konzepten und beruflichen Tätigkeiten sowie ein jeweils stark ausgeprägter Charakter der sieben Akteure sorgen. Telegenität der Lebensbereiche außerhalb der gemeinsamen Wohnung sollten interessante Beschäftigungen, vorwiegend in sogenannten 'kreativen' Bereichen garantieren: Radiomoderator, Model, 'Szene'-Barkeeperin, Visagistin, Galerist, Kolumnist übers Nachtleben in einem Lifestyle-Magazin, außerdem als Exotikum eine Feuerwehrfrau. Zwar

rungsprozesse mit dem "Köllschen" hin (möglicherweise sogar im Schulterchluß mit der Familie gegen die leise bildungsbürgerliche Distanz der Regisseurin), sicherlich ist die Serie mit dem schwadronierenden, dauergelockten und meistens ballonseidene Trainingsanzüge tragenden Familienvater auch als *Camp* rezipierbar.

behauptet die Premiere-eigene Promotion der Sendung die Lebensechtheit der Serie:

Nicht ein Drehbuch bestimmt die Handlung der Serie, sondern die Wirklichkeit: Die sieben Jugendlichen [!] werden nicht von Schauspielern gespielt. Es sind vielmehr "echte Menschen". Und es sind echte Emotionen, echte Konflikte, echte Geschichten, echte Diskussionen (Premiere Presse 1994, 6).¹³

Doch zugleich wird konstatiert, daß die Präsenz der Kamera eigentlich erst das soziale Leben der WG herausfordert hat, was Jean Rouchs Prinzip der "caméra provocateur" entspricht¹⁴:

Das Besondere an THE REAL WORLD und DAS WAHRE LEBEN ist deren Intensität: Die Scheinwerfer und die Kamera erzwingen geradezu, daß die Leute direkter miteinander umgehen. Durch die Interviews jede Woche müssen sich die Teilnehmer mit ihrem Leben wirklich auseinandersetzen. Das Alltägliche wird dadurch spannender als das spannendste Drehbuch (ibid., 7).

Dieses mediale Arrangement, das zur Auseinandersetzung *zwingt*, ist aber gerade nicht das Alltägliche, sondern eine Ausnahmesituation. Die Akteure verhalten sich und stellen sich selbst nicht nur in Bezug aufeinander dar, sondern auch im Wissen um die mediale Form, die einmal aus dem Material entstehen soll. In der Videodokumentation zur Serie berichten die Protagonisten davon, daß sie, immer wenn kein Kamerateam zu ihnen beordert war, den Eindruck hatten, ihr Leben sei gerade nicht wichtig genug. Sie baten sich schließlich eine eigene Kamera aus, um die Momente festzuhalten, die sie selbst, nicht aber die Regie im beobachtenden Kontrollraum, für dokumentierenswert hielten: ohne Kamera kein wirkliches Leben. Offensichtlich ist dieses Prinzip des WAHREN LEBENS auch beim sogenannten "Videotagebuch": Eine Videokamera zeichnet auf Wunsch die "privaten" Erfahrungen, Gedanken und Urteile einzelner auf, aber natürlich wird im Bewußtsein der medialen Veröffentlichung gesprochen. Die Bedingung des medialen Experi-

13 Vgl. dazu den Produktionsbericht über das ORB-Aquarium, den die Fachzeitschrift *German Fisheries* gibt: "Zwei Wochen lang schnupperten die verschiedenen Karpfenfische [...] Studiuluft und wurden nach der Eingewöhnungsphase Hauptdarsteller in einer vierstündigen Aufzeichnung ohne Drehbuch. Die 'besten Szenen' wurden zu einer halbstündigen Schleife auf einer Bildplatte gebannt und seither täglich eine halbe Stunde vor Sendebeginn und eine Viertelstunde nach Sendeschluß unterlegt mit dem Hörfunkprogramm des ORB gesendet" (anon. 1993, 17).

14 Im Unterschied zu Jean Rouchs dokumentarischer Strategie ging das Produktionsteam des WAHREN LEBENS allerdings davon aus, daß zwischen Kameraleuten und Protagonisten kein Kontakt bestehen dürfe, um die 'wirkliche Wirklichkeit' wirklich nicht zu verfälschen. Die Videodokumentation zur Serie gibt Aufschluß darüber, wie massiv die Protagonisten diese Regel jedoch durchbrachen, verständlicherweise, denn Protagonisten und Kameraleute sind ja in einer gemeinsamen sozialen Situation.

ments, gefilmt zu werden, ist zugleich das zentrale Motiv dieses Zusammenlebens mit permanentem Zwang zur (Selbst-)Darstellung.

Im Arrangement des WAHREN LEBENS ist Verhalten also Teil eines dramatischen Prozesses, bei dem die Kamera den Projektbericht schreibt. Hier ergibt sich ein Realitätseffekt, gerade weil die 'Herbariumssituation' offensichtlich ist: Die Sieben müssen, wenn die Kamera präsent ist, sich in der Situation verhalten, können nicht kneifen, und interessant zu beobachten ist dabei, wie jeder Protagonist sich in der jeweiligen Situation auf seine Weise verhält. Und im Unterschied zu den Fussbroichs, die sich auf im Familienleben schon längst ausgehandelte Rollen beziehen können, dokumentiert das WAHRE LEBEN gerade die Situationen des Aushandelns. Diese Momente wirken authentisch, gerade weil das soziale Aggregat medial und im Augenblick hergestellt wird.

Der Ausnahmesituation waren die Protagonisten offensichtlich nicht ständig gewachsen. Oft hat die Produktionsleitung Situationen wie kleine Ausflüge, gegenseitige Besuche auf der Arbeit, gemeinsame Konzertbesuche etc. initiiert, deren eigenen Dramaturgien die Fernsehdokumentation folgen kann. Vor allem aber die Nachbearbeitung mit Buch und Montage der 900 Stunden gedrehten Materials versucht, das Geschehen im Herbarium nach dem Vorbild der Dramaturgie einer Fernsehserie zu strukturieren, d.h. Montage der teilnehmenden Beobachtungen, Interviews und Ausschnitte aus dem Videotagebuch auf zwischenmenschlichen Konflikten aufzubauen. Wie bei den FUSSBROICHS erweist sich das Material aber oft als sperrig gegenüber der anvisierten Form. Nicht immer lassen sich Konflikte konstruieren, und wenn Äußerungen endlich einmal eine Spannung zwischen zwei WG-Mitgliedern prägnant formulierten, wurden sie in den schließlich sechseinhalb Stunden Sendematerials in der Regel mehrfach verwendet. Die sechste Folge kommt dem durch Regie, Buch und Schnitt angestrebten Serienformat am nächsten und soll hier deshalb als Beispiel für die Strukturierungsweise dienen.

Die Folge baut systematisch einen Konflikt zwischen Erci und Ralph auf. Erci ist Sohn türkischer Einwanderer, moderiert beim Berliner Radiosender *Kiss FM*, rappt selbst und versteht seine Musik als Engagement gegen Rassismus und Gewalt; Ralph ist einziger Ostdeutscher (aus Rostock-Warnemünde), gelernter Schlachter, bekennender Macho, Ausländerfeind, Sympathisant der CSU und Topmodel (für Versace, Gigli, Yamamoto) in einer Person – nach Maßstäben fiktionaler Dramaturgie wohl ein etwas überladener Charakter. Der Anfang der Folge exponiert sofort den Konflikt um Ralphs Ausländerfeindlichkeit: Erci und Ralph äußern sich einzeln über das gespannte Verhältnis beider. Es folgen alternierend Einzelportraits: Erci bei seiner Arbeit, er moderiert auf Türkisch und erklärt sich als Gewaltgegner. Umschnitt auf Ralph beim Abendessen in der WG: Ralph verhält sich aso-

zial, nimmt nicht am Gespräch teil. Koalitionen werden aufgebaut und die Fronten erklärt: Manou, die die ganze Zeit damit beschäftigt ist, als besonders individuell und cool zu gelten, hält Ralph für einen Spießer, er gesellt sich z.B. beim gemeinsamen Disco-Besuch nicht zu den anderen, sondern baggert Frauen an. Gregor aber, der schüchterne Student und Galerist, fährt mit Ralph nach Warnemünde in dessen Heimat. Beide sind am Strand zu sehen, und Gregors Blicke streifen begierig nacktes Fleisch (hier wird am Rande das zentrale Thema einer späteren Folge vorbereitet: Gregor ist schüchtern und hat noch keinen Geschlechtsverkehr gehabt). Später sind sie bei Ralphs Eltern und deren Freunden zu Besuch: Es geht herzlich, derb und politisch ganz und gar nicht korrekt zu. Im Wechselschnitt zur Szenerie in Warnemünde berichtet Erci von eigenen Erfahrungen mit Ausländerfeindlichkeit, und die anderen WG-Mitglieder verurteilen Ralphs latenten Rechtsradikalismus sowie seine mangelnde Auseinandersetzungsbereitschaft. Noch einmal wird die Formierung der Fronten mit einer WG-Diskussion bekräftigt, in der Ralph vom "Asylantenproblem" spricht. Es folgt eine Aussprache der WG ohne Ralph, dann kommt es zum dramaturgischen Höhepunkt, der direkten Konfrontation der beiden Widersacher (die sie eher mühsam grinsend performieren) und schließlich zur Aussprache vor der gesamten WG: Ralphs Verschlossenheit wird kritisiert, sein Ausweichen vor Auseinandersetzungen, sein Desinteresse an der WG. Das von Ute, der Visagistin vom Lande, formulierte Gebot lautet: Äußere deinen Fremdenhaß direkt, damit wir darüber reden können. Ausländerfeindlichkeit mag ja noch angehen, nicht aber Kommunikationsverweigerung, denn das ist ein Verstoß gegen das gemeinsame mediale Experiment. Es folgen Abspann und Aufriß des Themas der nächsten Folge: großer WG-Putz.

Zumal in der zusammenfassenden Wiedergabe erscheint die Konstruktion dieses Konfliktes als narrativ geschlossen, denn ein großer Teil des Materials dieser Folge steht im Zusammenhang mit der Konfrontation von Erci und Ralph und wird dramaturgisch so motiviert.¹⁵ Dennoch bleibt die Perspektive auf das Geschehen – im Unterschied zum konfligierenden Handeln in der LINDENSTRASSE – distanziert und ohne Parteinahme. Denn Kamera- und Schnittstrategie sind so angelegt, daß sie den Realitätseffekt gegen die eher um Konventionalisierung bemühte Dramaturgie unterstützen. Die Kamera ist, abgesehen von den Interviews, fast immer in unruhiger Bewegung und meistens gekippt, so daß sich eine Mischung der Kamerastilistik des beobachtenden Dokumentarfilms und einer stilisierten Ästhetik des Amateur-

15 In anderen Folgen des WAHREN LEBENS, denen selten eine so durchstrukturierende Konflikt dramaturgie gelingt, werden in der Regel zwei Portraits einzelner Protagonisten in alternierender Montage entwickelt, wenn nicht das Leben der Sieben einschneidende Ereignisse wie z.B. den Tod der Oma einer Protagonistin bereitstellt.

videos ergibt, die ja vor allem 'wirkliches', oft privates Leben darstellen.¹⁶ Der Schnitt wirkt schnell, Szenen dauern selten länger als 30 Sekunden oder aber sind in Segmente dieser Länge aufgebrochen, fast jeder Schnitt bedeutet einen Ortswechsel, meistens auch einen Moduswechsel zwischen teilnehmender Beobachtung und Interview oder Videotagebuch. Dazu kommen innerhalb jeder 30minütigen Folge ein Werbeblock, aufreißende Pre- und Posttitle-Sequenzen sowie ein Trailer der Sendung nach dem Werbeblock.

Diese auf Strategien von *Mise-en-Scène*, Kamera und Schnitt beruhende Distanz wird verstärkt durch die thematische Konstruktion und Konfliktführung der beschriebenen Folge des WAHREN LEBENS. Ralph wird von Beginn an im Kontrast zu Erci, dem Gegner jeglicher Gewalt und Propagandisten von Multikulturalität und Liebe, wegen seiner Ausländerfeindlichkeit und Sympathie mit rechtsradikalem Gedankengut eindeutig als politisch inkorrekt etabliert. Diese Wertung wird als ideologischer Diskurs in der gesamten Folge ausbuchstabiert. Doch dabei entsteht gleichzeitig ein mythologischer Subtext, durch den Ralph, gegen den sich die gesamte WG mit Ausnahme des schwächlichen Gregor verschworen hat, zum Opfer, Einzelkämpfer und *David* mutiert. Die politisch korrekte Fraktion erscheint damit zugleich als Aggressor, der sein Opfer Ralph zur Auseinandersetzung zwingt. Ideologischer Diskurs und mythologische Grundierung neutralisieren sich so wechselseitig.

Insgesamt werden also widerstreitende Strategien verwendet: Einerseits solche, die die klassischen Konventionen der Fiktionalisierung von Spielfilm oder Fernsehserie bedienen, andererseits solche, die gerade gegen die Fiktionalisierung und eine narrative Schließung anarbeiten und, indem sie durch dokumentarisierende Verfahren einen Realitätseffekt unterstützen, eine formale Distanz produzieren.

Der zwitterhafte Charakter der Serie zwischen dokumentarisierenden und fiktionalisierenden Strategien ist ihren Produzenten nicht entgangen:

So entstand eine Mischung aus Unterhaltung und Dokumentation, aus amerikanischer Fictionkultur und deutschem Authentizitätsanspruch [!], eine "Doku-Soap": Der Zuschauer sieht keine Serie – er nimmt Teil am Leben von Real-Stars (Premiere Presse 1994, 7).

Die Zwitterhaftigkeit sowohl der Darstellungsmodi wie der medialen Formate ist im WAHREN LEBEN aber gerade die Voraussetzung für den Realitätseffekt, denn der ergibt sich an den Bruchstellen, immer da, wo das Material

16 Ähnliche Kamerastrategien sind in anderen neueren Fernsehformen zu beobachten, die wie DAS WAHRE LEBEN Authentizität und Jugendlichkeit zu inszenieren versuchen, z.B. bei MOST WANTED (MTV), STRASSENFLIRT (PRO 7, 1993-1994; seit 1994 unter dem Titel LUFT UND LIEBE bei RTL 2) oder HUGO (Kabel 1).

die offensichtliche dramaturgische Absicht nicht trägt: Wo die Form am Material scheitert, zeigt sich die Wirklichkeit des WAHREN LEBENS im Herbarium. Hier muß jeder einzelne Zuschauer seine Sicht auf die dargebotenen Charaktere, Verhaltensweisen und Handlungsstrategien selbst entwerfen.

V

Seit dem Beginn privatwirtschaftlicher Programme im deutschen Fernsehen haben sich viele Fernsehformen ausdifferenziert, sei es durch Produktionen nach ausländischen Vorbildern (LINDENSTRASSE), durch eigene Entwicklungen (DIE FUSSBROICHS) oder Lizenzproduktionen (DAS WAHRE LEBEN). Die drei dargestellten Serien bilden keine genealogische Reihe, sondern ein typologisches Feld, das seit dem Beginn privatwirtschaftlicher Programme im deutschen Fernsehen zunehmende Bedeutung erlangt hat. Dabei werden ästhetische Formen der filmischen Avantgarde, die sich in den sechziger Jahren im Spiel- wie im Dokumentarfilm entwickelt haben, adaptiert und dabei medienspezifisch modifiziert. Während die LINDENSTRASSE durch Konflikt-schürung als Kern- und Ausgangspunkt traditioneller psychologischer Handlungs-dramaturgie Wertungen des dargestellten Verhaltens präformiert, folgt die Dramaturgie der FUSSBROICHS den Handlungen des Familienlebens, aber der Sinnhorizont einer zusammenhängenden, psychologisch motivierten narrativen Struktur entfällt – und damit auch dessen orientierende Funktion. Dagegen versucht die Dramaturgie des WAHREN LEBENS zwar auf traditionelle Weise, Konflikte zwischen Figuren zu schüren, doch produzieren auch hier Material und Gestaltungsweise eine Distanz zum dargestellten Verhalten, da das soziale Experiment "Verhalten im Herbarium" und nicht eine narrativ geschlossene fiktionale Welt zum Bezugspunkt der Rezeption wird.

Man könnte sich nun wie die kunstorientierte Filmgeschichtsschreibung damit zufrieden geben, differente künstlerische Verfahren beschrieben zu haben, und eine ästhetische Innovationslust als Motiv eigengesetzlicher Formen-Entwicklung feststellen. Doch damit wäre der Prozeß nicht hinreichend dargestellt. Auch der Verweis auf die ökonomischen Dimensionen, den Innovationsdruck seit der Deregulierung des Programmbetriebs im Kampf um Image und Einschaltquoten, benennt zwar zugrundeliegende Kräfte, kann aber nicht die Spezifik der derzeitigen Entwicklung von Formen und Funktionen des Fernsehens erklären. Denn die drei Beispiele stehen nur für eine Tendenz, die sich in vielen Genres des Fernsehens bemerkbar macht. Francesco Casetti und Roger Odin haben – soweit sie Bestandsaufnahme betreiben – mit ihrer Beschreibung des Paradigmenwechsels von der "paléo-" zur "néo-télévision" viele Momente dieses ästhetischen Wandels präzise erfaßt:

Fondée sur un projet d'éducation culturelle et populaire, la paléo-télévision s'affiche d'abord comme fonctionnant au contrat de communication pédagogique; suivant la formule de Jean-Louis Missika et Dominique Wolton, les téléspectateurs y constituent une sorte de "grande class" dont les professionnels de la télévision seraient les "maîtres". Trois traits caractérisent la communication pédagogique: elle a comme objectif de transmettre des savoirs; c'est une communication vectorisée avec tout ce que cela comporte de volontarisme, presque de dirigisme, dans la façon d'interpeller son Destinataire; enfin, c'est une communication fondée sur la séparation et la hiérarchisation des rôles: il y a ceux qui sont détenteur du savoir et ceux auxquels on cherche à le communiquer (1990, 10).

Mit diesem pädagogischen Prinzip bricht die "néo-télévision", indem sie anstelle gerichteter Kommunikation andere Prozesse der kommunikativen Teilhabe zwischen Fernsehen und Zuschauer initiiert:

[...] à tout moment, *via* les questions du présentateur, le téléphone [...], le Minitel, ou la caméra, le spectateur est consulté, interpellé, incité à intervenir et à donner son avis. Trois grands rôles lui sont assignés; celui de mandant, avec la multiplication des programmes à la demande [...]; celui de participant: c'est bien sûr le cas dans toutes les émissions de jeu, mais les dramatiques et les fictions elles-mêmes commencent à réclamer son concours [...]; enfin, celui d'évaluateur de la performance de l'invité dans les débats politiques, évaluateur des participants aux jeux [...], évaluateur de la télévision elle-même: enquêtes, sondages, audimétrie, jamais le spectateur n'aura été autant interrogé (*ibid.*, 12; *Herv.i.O.*).

Casetti und Odin verorten in ihrer semio-pragmatischen Analyse deshalb das zentrale Moment des Wechsels vom der "paléo-" zur "néo-télévision" in der unterschiedlichen Relation des Fernsehens zum Zuschauer:

Il n'est plus question de transmettre un savoir mais de laisser libre cours à l'échange et à la confrontation d'opinions; les affirmations cèdent le pas aux interrogations, le discours institutionnel au discours individuel (*ibid.*).

Eben diese Entwicklung, weg von einem institutionellen, didaktisch grundierten Diskurs hin zu einem offenen, auf Teilhabe und Individualität orientierten Diskurs, läßt sich ähnlich auch im bundesdeutschen Fernsehen seit der Deregulierung zunehmend beobachten; und zwar nicht nur bei von Odin und Casetti beschriebenen neuen Fernsehgenres, die buchstäbliche Interaktionen aufrufen, sondern auch durch Modifikationen der Dramaturgien traditioneller Fernsehgenres wie z.B. der (Familien-)Serie. Die Entwicklung läßt sich auch an Veränderungen im Bereich der Show verdeutlichen. Hier hat sich in den letzten Jahren ein neuer Typus etabliert, der als "Interaktions-show" oder "Show des Verhaltens" bezeichnet werden kann. Sogenannte "Love Shows" wie HERZBLATT (ARD) sind Formen, in denen nicht nur – wie in jeder Show – interagiert wird, sondern deren Regeln und mediale Arrangements so gebaut sind, daß Interaktion, Verhalten zum eigentlichen

Gegenstand und Augenmerk der Show wird. Das von Laien performierte Verhalten wird aber nicht wertend inszeniert, sondern die Aufgabe zu urteilen, geht auf Kandidaten, Saalpublikum und Fernsehzuschauer über (vgl. Müller 1994). Auch andere Sendeformen zeigen diese Tendenz: Vergleicht man die Talkshows der siebziger Jahre, in denen es verlässlich wie bei III NACH NEUN (NDR) in jeder Schlußrunde den politischen Buhmann gab, mit Formen wie Alfred Bioleks BOULEVARD BIO (ARD) oder ARABELLA KIESBAUER (Pro 7), wird deutlich, daß Dramaturgien mehr und mehr darauf zielen, Verhaltens- und Meinungsspektren im Sinne eines "kulturellen Forums" (Newcomb/Hirsch 1986) auszustellen. Ihre in der Struktur präformierte Wertung ist die eines forcierten Pluralismus: Alles Unmögliche ist möglich. Damit verschiebt sich die von den Kommunikaten vorstrukturierte Zuschauerposition tendenziell von einer des Unterrichteten, des zu Belehrenden hin zu der eines Kommunikations- und Interaktionspartners. Eine Strukturierung der Kommunikation durch ausdrücklich hierarchisierte Rollen wird aufgehoben zugunsten einer anderen Form der Teilhabe.¹⁷ Um pointiert zu formulieren: Der Zuschauer wird bei Inszenierungsweisen, die Spektren von Meinungen und Verhaltensweisen ohne den Sinnhorizont einer dramaturgisch geschlossenen Form ausstellen, in Interpretation und Wertung des Dargebotenen "auf sich selbst zurückgeworfen".

Um diese Entwicklung des Fernsehens nicht bloß beschreibend zu konstatieren, sondern in einer Dimension ihrer *Funktion* zu bestimmen, scheint es mir sinnvoll zu sein, an Konzepte gesellschaftlicher Modernisierung und Individualisierung anzuknüpfen, wie sie in der Soziologie diskutiert werden (vgl. Beck/Beck-Gernsheim 1994b). Fernsehformen, die die beschriebene Zuschauerposition konstruieren, sind funktional in Modernisierungs- und Individualisierungsprozessen – so lautet die These, die ich abschließend knapp skizzieren will.

Diese Fernsehformen stützen durch ihre spezifische Modifikation der Fernsehkommunikation einen veränderten Vergesellschaftungsmodus, den Ulrich Beck in der vielzitierten *Risikogesellschaft* als Durchsetzung einer arbeitsmarktgerechten Persönlichkeit (1986, inbes. 205ff) beschrieben hat. Zwar ist es in der soziologisch grundierten Fernsehforschung in den letzten Jahren zum Gemeinplatz geworden, dem Medium Fernsehen angesichts der Modernisierungsprozesse eine zunehmende, wenn nicht gar qualitativ veränderte gesellschaftliche Bedeutung zuzuschreiben. Dies bleibt jedoch zumeist theoretisches Postulat nach folgendem Muster: Durch die tendenziell ab-

17 Am Beispiel von "Phone-In"-Sendungen läßt sich verdeutlichen, wie neue Formen solcher Sendungen an die Stelle einer durch die Institution Fernsehen hierarchisierten Kommunikation eine quasi "familiäre" setzen; vgl. Müller 1995.

nehmende Bindungskraft traditioneller Sozialisationsagenturen wie Familie, Kirche und Schule sowie durch "das Brüchigwerden von lebensweltlichen Kategorien wie Klasse und Stand, Geschlechtsrollen, Familie, Nachbarschaft" (Beck/Beck-Gernsheim 1994b, 11) gewinnen die Medien, insbesondere das Fernsehen, in individualisierten Gesellschaften eine zentrale Funktion für Sozialisation und Identitätsbildung (vgl. z.B. Charlton/Neumann 1992, 113; Mikos 1994, 9). Entscheidend für diesen Prozeß ist aber vor allem, daß von diesen Institutionen traditionell vorgegebene Lebenswege ihre Orientierungsfunktion verlieren. Lebensläufe werden, indem sie sich individualisieren und in unterschiedlichste Phasen aufbrechen, zu sogenannten "Bastelbiographien" (Hitzler/Horner 1994, 307), so daß es einen erhöhten Bedarf gesellschaftlicher Kommunikation zur Absicherung von Lebensweisen und -entscheidungen gibt. Beck und Beck-Gernsheim betonen in einer neueren Veröffentlichung, daß Individualisierung eine Dynamik sei,

[...] die nicht auf einer freien Entscheidung der Individuen beruht. [...] Die Menschen sind zur Individualisierung verdammt. Individualisierung ist ein Zwang, ein paradoxer Zwang allerdings, zur Herstellung, Selbstgestaltung, Selbstinszenierung nicht nur der eigenen Biographie, sondern auch ihrer Einbindungen in Netzwerke, und dies im Wechsel der Präferenzen und Lebensphasen und unter dauernder Abstimmung mit anderen und den Vorgaben von Arbeitsmarkt, Bildungssystem, Wohlfahrtsstaat usw. (1994b, 14).

Der Streit der Soziologie, ob es sich bei diesem Prozeß um einen realen oder um bloße Fiktion handelt¹⁸, ist für seine mediale Seite unerheblich: Die Ideologie der Individualisierung hat ihre durchgreifenden Folgen u.a. darin, daß Individuen fortwährend Lebensentscheidungen eben "unter dauernder Abstimmung mit anderen" treffen zu müssen meinen, wie Martin Kohli beschreibt:

Sich suchen, zu sich finden, zu sich stehen ist das, was die Orientierung in der Welt verbürgen soll. [...] Der Bezug auf das Selbst ist aber nicht einfach mit Hedonismus gleichzusetzen; er ist auch eine neue Form der Suche nach einem letzten Grund für die Orientierung in der Welt zu verstehen – der Suche nach einem transzendentalen Haltepunkt. [...] Die Suche wird permanent, das Ergebnis hochgradig instabil. Es gibt also eine neue stabile Handlungsstruktur (diejenige der Suche bzw. Reflexion), aber mit instabilem Handlungsergebnis (1994, 233f).

18 Vgl. dazu die Auseinandersetzung zwischen Beck/Beck-Gernsheim (1993) und Burkart (1993) in der *Zeitschrift für Soziologie* sowie mit Kohli (1994), in der zur Debatte stand, ob der Prozeß der Individualisierung ein gesamtgesellschaftlicher oder ein abgestufter, z.Zt. auf großstädtische kulturelle Eliten begrenzter sei. Die Kompromißformel spricht mittlerweile von einer "Trendaussage" der Individualisierung; vgl. Beck/Beck-Gernsheim 1994b, 16.

Diese "neue stabile Handlungsstruktur" der Suche bzw. Reflexion bildet den sozialen Grund, in dem die veränderten Fernsehformen ihre Funktion entfalten. Wenn sich Identität nicht mehr in direktem Bezug auf soziale Grundmuster wie Klassenzugehörigkeit, Geschlecht, Bildung etc. herausbildet, sondern sich im Spiel kultureller Differenzen herstellt und modifiziert, dann sind Sendeformen, die das Fernsehen zu einem Forum von Haltungen und Verhaltensweisen machen, ein idealer Ort der Suche und Reflexion. Und dies wird nicht nur von einzelnen Sendeformen unterstützt, sondern, so vermutet Hans J. Wulff, auch durch die Struktur des Mediums Fernsehen, wie sie durch den Programmcharakter und die Nutzungsform des Umschaltens seit der Programmervielfachung gegeben ist:

Das spätkapitalistische Subjekt muß sich in den Unterschieden lokalisieren, die jeweils im Moment gelten, und weil die Unterscheidungskriterien und -mittel so flüchtig sind, muß es sich beständig auf Stand halten, wie das Bezugsfeld der Unterschiede beschaffen ist. [...] Wer umschaltet, lernt das Feld der Angebote kennen, in denen man sich selbst verorten muß (1994b, 894).

Wo die sozialen Milieus, die traditionell biographische Entscheidungen vorgegeben oder zumindest abgesichert haben, ihre Bindungskraft verlieren, gewinnt Massenkommunikation einen neuen Stellenwert für die symbolische Selbstvergesellschaftung der Individuen. Nicht zuletzt deshalb greifen im Fernsehen Formen wie Interaktions- und Talkshows, Familienserien und Sitcoms um sich, die gleichsam im Dauergespräch Probleme alltäglicher Konflikte und Entscheidungen besprechen bzw. ausagieren: Sie sind im sozialen Kern Reflexionsangebote für die von Kohli beschriebene "neue stabile Handlungsstruktur mit instabilem Resultat", für die ständige Identitätssuche und -vergewisserung.

Diese Überlegungen zur sozialen Funktion von neueren Fernsehformen und ihrer Entwicklung können nicht mehr als einen Rahmen für die Analyse skizzieren. Das soziologische Konzept der Modernisierung benennt nur eine *Tendenz*, und es ist sicherlich von je spezifischen sozialen Erfahrungen abhängig, ob und wie tatsächliche Rezipienten von den Angeboten einer strukturell veränderten Zuschauerposition Gebrauch machen. Entscheidend ist aber, daß sich im Prozeß der Ausdifferenzierung von Fernsehformen auch in populären Genres solche Teilhabemodi strukturell durchsetzen. Wenn sich Fernsehen nun zu diesem sozialen Zweck *auch* ein ästhetisches Formengut aneignet (und dabei wie auch immer transformiert), das die Avantgarde-Strömungen von Bildender Kunst, Musik und Film der frühen sechziger Jahre kennzeichnete, dann, so könnte man vermuten, weil gesellschaftliche Modernisierungsprozesse, in denen die damalige kulturelle Intelligenz steckte, nämlich Enttraditionalisierung und Individualisierung, nun größere Kreise in der Bundesrepublik erfaßt – und wenn auch zum Teil 'nur' vermeintlich, so doch nicht weniger wirklich. Man muß solche Modernisie-

rungsprozesse, durch die weitere gesellschaftliche Regionen kapitalisiert werden, nicht (wie um 1968 schon einmal geschehen) mit einem Demokratisierungsprozeß verwechseln bzw. diesen idealisieren. Man muß auch nicht glauben, daß dies alle Fernsehformen und -programme erfaßt. Aber eine Tendenz der ästhetischen Entwicklung des Fernsehens wird in einer ihrer sozialen Funktionen bestimmbar.

Literatur

- Ang, Ien (1986) *Das Gefühl DALLAS. Zur Produktion des Trivialen*. Bielefeld: Daedalus.
- anon. (1993) Sanftes Plätschern ersetzt nervendes Rauschen. Aquarium als Testbild zu nächtlicher Stunde. In: *German Fisheries*, 1, p. 17.
- Beck, Ulrich (1986) *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Beck, Ulrich / Beck-Gernsheim, Elisabeth (1993) Nicht Autonomie, sondern Bastelbiographie. Anmerkungen zur Individualisierungsdiskussion am Beispiel des Aufsatzes von Günther Burkart. In: *Zeitschrift für Soziologie* 22,3, pp. 178-191.
- / — (Hrsg.) (1994a) *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- / — (1994b) Individualisierung in modernen Gesellschaften. Perspektiven und Kontroversen einer subjektorientierten Soziologie. In: Beck/Beck-Gernsheim 1994a, pp. 10-39.
- Burkart, Günter (1993) Individualisierung und Elternschaft. Das Beispiel USA. In: *Zeitschrift für Soziologie* 22,3, pp.159-177.
- Casetti, Francesco / Odin, Roger (1990) De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémiopragmatique. In: *Communication*, 51 ("Télévisions, mutations"), pp. 9-26.
- Charlton, Michael / Neumann-Braun, Klaus (1992) *Medienkindheit – Medienjugend. Eine Einführung in die aktuelle kommunikationswissenschaftliche Forschung*. München: Quintessenz.
- Fine, Marlene G. (1981) Soap Opera Conversations: The Talk that Binds. In: *Journal of Communication* 31,3, pp. 97-107.
- Helbig, Manuela (1993) Leben, original. In: *RTV-Fernsehmagazin*, 42, p. 28.
- Heller, Heinz-B. (1985) *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*. Tübingen: Niemeyer.
- Hickethier, Knut (1991) *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Universität Lüneburg.
- Hitzler, Ronald / Horner, Anne (1994) Bastelexistenz. Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung. In: Beck/Beck-Gernsheim 1994a, pp. 307-315.
- Höbermann, Susanne (1992) *Möglichkeiten und Formen der Selbstthematisierung des Fernsehens. Am Beispiel der Fernsehserie LINDENSTRASSE*. Diplomarbeit im Studiengang Kulturpädagogik der Universität Hildesheim. Hildesheim, masch.
- Hügel, Hans-Otto / Müller, Eggo (Hrsg.) (1993) *Fernsehsows. Form und Rezeptionsanalyse*. Hildesheim: Universität Hildesheim.
- Keppler, Angela (1993) Fernsehunterhaltung aus Zuschauersicht. Beobachtungen bei Tischgesprächen. In: Hügel/Müller 1993, pp. 11-24.

- (1994) *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Kohli, Martin (1994) Institutionalisation und Individualisierung der Erwerbsbiographie. In: Beck/Beck-Gernsheim 1994a, pp. 219-244.
- Mikos, Lothar (1994) *Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium*. München: Quintessenz.
- Modleski, Tania (1982) The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas. In: Dies.: *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*. New York/London: Methuen, pp. 85-109.
- Müller, Eggo (1994) Zu Paaren getrieben. Die neuen Liebespiele im Fernsehen. In: *Das Single. Gesellschaftliche Folgen eines Trends*. Hrsg. v. Gerd Grözinger. Opladen: Leske und Budrich, pp. 149-167.
- (1995) "Familiarisierung" als Prinzip "interaktiven" Fernsehens. In: *Ästhetik und Kommunikation* 24,1 (Nr. 88), pp. 67-74.
- Newcomb, Horace / Hirsch, Paul M. (1986) Fernsehen als kulturelles Forum. Neue Perspektiven für die Medienforschung. In: *Rundfunk und Fernsehen* 34,2, pp. 177-190.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Piazza, Barbara (1987) DIE LINDENSTRASSE: Intention und Realisation. In: *Alltagskultur in Fernsehserien. Hohenheimer Medientage 1986*. Hrsg. v. Hermann-Josef Schmitz & Hella Tompert. Stuttgart: Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, pp. 31-45.
- Premiere Presse (1994) *DAS WAHRE LEBEN*. Hamburg: Premiere Medien GmbH & Co KG, Presse/PR.
- Rahayel, Oliver (1993) Wenn's Fernsehen in die Wohnung kommt.. In: *Die Tageszeitung* v. 18.11.1993.
- Schröder, Christian (1993) Das Medium als Feuchtbiopt. Der ORB schwimmt mit seinem Fernseh-"Aquarium" auf einer Erfolgswelle. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 26.5.1993.
- Wulff, Hans J. (1993) Situationalität. Vorbemerkungen zur Analyse von Glücksrad-Exemplaren. In: Hügel/Müller 1993, pp.120-124.
- (1994a) Situationalität, Spieltheorie, kommunikatives Vertrauen. Bemerkungen zur pragmatischen Fernseh-Analyse. In: *Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle*. Hrsg. v. Knut Hickethier. Münster/Hamburg: Lit, pp. 187-203.
- (1994b) Fußball, Kohl und Callas-Arien. Zu einer Aneignungsform des Fernsehens. In: *Universitas* 49,9, pp. 890-897.
- Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma.

Reality-TV

Von Geschichten über Risiken und Tugenden

Reality-TV ist eine *medialisierte Form der Alltagserzählung*, lautet die These, und hat sowohl formal wie inhaltlich seinen Unterboden in oraler Vis-à-vis-Erzählung. Die Geschichten des Reality-TV sind somit auch gebunden an gewisse Rahmenbedingungen des alltäglichen Erzählens – an nachbarschaftliche Beziehungen zum Beispiel, an ein interaktives Nahfeld, in dem sich das Subjekt orientiert und austauscht, an einen privaten Horizont von Sinn und Aneignung (ähnlich Grimm 1993a, 4).

Reality-TV unterscheidet sich von anderen Gattungen des Berichterstattens und des Erzählens von Wirklichem, wie sie uns im Fernsehen vertraut sind. Für Nachrichten gilt es, ihren *Wert* abzuwägen mit Blick auf die politischen Prozesse; die "Bedeutung" einer Nachricht bemißt sich am politischen System.¹ Für Reality-TV gilt dagegen: Eine Geschichte muß darauf befragt werden, ob sie die Funktion erfüllen kann, die Gefährdetheit der alltäglichen Normalität angemessen und eindringlich zum Thema zu machen.

Die Geschichten des Reality-TV sind *Geschichten*, das ist wichtig und scheidet das Reality-TV zuallererst von den Nachrichtengenres. Geschichten haben eine *Moral von der Geschichte*. Sie bildet den Grund, warum man die Geschichte überhaupt erzählt. Aus Geschichten kann man etwas lernen, und Geschichtenerzählen ist eine alltägliche Praxis des Beybringens. Eine Nachricht bezieht sich auf etwas, das die politische Lage verändert; eine Geschichte dagegen exponiert *ex negativo* etwas, das im Alltagsleben Bedeutung hat.

Nach der Moral muß also gefragt werden, weil sie die Rückbindung der Geschichte an das Alltagsleben leistet. Reality-TV ist ein *ereignisorientiertes* Fernsehen. Das Ereignis hat Spannungscharakteristiken, entwickelt sich also

1 Ich spreche hier ausschließlich über das deutsche Fernsehen. "Nachrichten", wie ich sie hier idealtypisch gegen das Wirklichkeitsfernsehen setze, entspringen einer öffentlich-rechtlichen Vorstellung, was "Nachrichten" sein sollten, und umfassen deutlich einen normativen, Journalismus-ethischen Aspekt, der in der Nachrichtenpraxis anderer Mediensysteme – insbesondere der USA – so überhaupt nicht eingelöst sein oder auch nur in Geltung stehen müßte.

gegen den Protagonisten. Der Protagonist als Opfer, seiner Handlungsfähigkeit beraubt. Eine zweite Rolle – die des Helfers – kann nun hervortreten. Reality-TV handelt von Protagonisten, die hilflos sind (so daß die Rede vom "Agonisten" eigentlich sinnlos ist).

Wenn der Protagonist einer ist, der sich durch etwas auszeichnet, eine besondere Person ist, und wenn er einer ist, der im Geschehen fast zuschanden kam, dann kann jene rhetorische Figur gezogen werden, die das Geschehen als "Fingerzeig Gottes" nimmt. Ich erinnere mich an einen Risikokletterer, der abstürzte und gerettet wurde – "daß man nicht immer so weitermachen kann", war sein Kommentar danach. Das erinnert an die Endlichkeit des Lebens und die Realität der Gefahr.²

Die Grenze zwischen Leben und Tod ist im Alltagsleben immer gefährdet. Sie muß ausgelotet werden. Geschichten dienen auch dazu, *Grenzwerte und Grenzüberschreitungen* zu thematisieren. Grenzerfahrungen bilden einen unausschöpflichen Stoff für das Geschichtenerzählen. Das alltägliche Leben siedelt immer an der Grenze zur Katastrophe. Meistens geht es gut. Aber es gibt zu alltäglichen Situationen einen jenseitigen Bereich, ein Feld der Vernichtung. Das Leben ist nie sicher. Es grenzt immer an Tod, Leid und Verstümmelung. Geschichten sichern das Wissen um diese Grenze.

Geschichten vom möglichen Unglück, vom tatsächlichen Unglück, vom unabwendbar Scheinenden, von der Rettung in letzter Minute verweisen auf Grundbedingungen der menschlichen Existenz: sich lokalisieren auf einer Gratwanderung zwischen Abgründen. Vielleicht auch die Gratwanderung zwischen dem Wissen, daß das Unglück immer möglich ist, und dem (kasuistischen) Aufatmen: Es hat nicht mich getroffen! Die Erzählung verlagert den Punkt des Unglücks aus dem Individuum auf ein anderes, fingiertes, zum Thema erhobenes Individuum. Das schafft Raum für Orientierung, schafft Distanz zum Luftholen.

Dieses ist interessant, weil darin auch an die Tatsachen der *primären Erfahrung* erinnert wird. So, als sollte versichert werden: Nicht alles ist Zirkus! Es hängt eng mit den dokumentarisierenden Hinweisen dieser Texte zusammen. Auch *stofflich* wird oft auf alltägliche Erfahrungsbereiche zurückverwiesen: Die Geschichten spielen auf dem Jahrmarkt und anderen Feldern des Freizeitvergnügens, Sport hat eine zentrale Rolle inne; vor allem aber ist immer wieder vom Verkehr die Rede, von Arbeitsunfällen, von Nachlässigkeiten im Haushalt, die zu katastrophalen Folgen führen. Alles dies Bereiche, die tatsächlich alltägliche Gefahren in sich bergen, Risikobereiche, auf die sich

2 Und folgt im übrigen den Konventionen des Bergfilms: Der Mensch spottet gegen die Allmacht der Natur, wird eines Besseren belehrt und muß sich am Ende der höheren Macht beugen.

Alltagspraxis einrichten muß. Die Sensibilisierung für mögliche reale Gefahr muß das Subjekt hinter sich haben, sonst würde es sich und sein soziales Nahfeld permanent gefährden. Eine der alltäglichen Techniken, das war die Ausgangsthese, sich gegenseitig für mögliche Gefahrenquellen zu sensibilisieren, ist das Erzählen von Unglücks- und Rettungsgeschichten. Rein stofflich ist im Reality-TV die Rede von jenem Feld von Tätigkeiten und Risiken, in dem das Individuum sich alltäglich bewähren muß.

Die Untersuchung von "Gewalt" im Reality-TV geht an diesem alltäglichen Sinn völlig vorbei.³

Die Geschichten des Reality-TV folgen einem Schema, das in diversen Variationen ausgearbeitet ist. Einer Vorbereitungsphase, in der "normaler Alltag" vorgestellt wird, folgt die Katastrophe und die Rettung. Das Hereinbrechen der Katastrophe ist oft mit Strategien der Spannungserzeugung (Verlangsamung und Retardation, Verengung des Raums etc.) vorgetragen. Diese drei Elemente sind berechenbar, immer da. "Brutaler Exzeß" und "Erlösung" seien die Gegenstände, die man erwarten könne, schreiben Baum und Muser (1992, 5). Eine ähnliche Großgliederung in die makrostrukturellen Teiltexthe *Unfall*, *Rettung* und *Fazit* schlägt Grimm (1993a, 6) für die NOTRUF-Beiträge vor. Diese drei Teile bildeten ein "dynamisches Beziehungsdreieck", schreibt der Autor weiter (ibid., 10), und er konnte insbesondere feststellen, daß das Ausbleiben des "Fazits" zu einer Abschwächung der prosozialen Effekte führte, die er mit großer Regelmäßigkeit beobachtete. Das spricht dafür, daß die Bauformen der Beiträge des Reality-TV zugeschnitten sind auf einen funktionalen Rezeptionsrahmen, in dem die Geschichten als Alltagserzählungen aufgeschlossen werden.

In einer Erzählung ist das szenische Nahfeld immer auch Quelle möglicher Gefahr. Insbesondere dann, wenn in der filmischen Auflösung ein technisches Detail hervorgehoben wird, das sich als Indikator eines drohenden Unglücks lesen läßt, öffnet sich der "Rand" der Situation, sie erhält einen Unterton von "Gefahr!". Das ist allgemeine Regel, kein Spezifikum des Reality-TV: Erzählungen handeln vom Nicht-Alltag, vom Nicht-Normalen, von Gefahren, Dilemmata und bösen und guten Überraschungen. Einer Erzählung zuzuhören oder zuzusehen bedeutet auch, das Material daraufhin zu befragen, welches narrative Potential es eröffnet. So importiert der Zuhörer oder Zuschauer das Gefährliche in die Geschichte. Er weiß, daß es ums Ganze gehen wird. Ein Beispiel ist Kieslowskis DREI FARBEN: BLAU (Polen/Frankreich/Schweiz 1993): Ganz am Anfang, eine Familie im Auto; während einer Rast dann ein Bild des Bremszylinders, von dem die Bremsflüssigkeit in dicken Tropfen abperlt. Der Unfall ist programmiert und kann

3 Vgl. dazu exemplarisch Wegener 1994, 63.

nicht mehr überraschen; fraglich bleibt nur, wann und wie er sich ereignen wird. Dies ist eine elementare Technik der Spannungserzeugung.

Eine gegebene Situation steht am Rande eines Feldes virtueller Entwicklungsmöglichkeiten, und der Film inszeniert natürlich auch – oder gerade – diese Übergangsstelle. Das verwundert nicht, weil hier doch die Phantasie des Zuschauers ins Spiel gerät. Es ist nicht mehr allein das Darstellen des Vorfilmischen, sondern vielmehr die *Instruierung eines Phantasieprozesses*, um die es nun geht. Jede Abbildtheorie des Fernsehens greift hier fehl, läuft ins Leere: Das Mögliche kann nicht abgebildet, es kann nur nahegelegt, evoziert, vorbereitet werden. Eine Analyse, die das Kräftefeld des Textes ausloten will, muß die Hinweise, die Indizien verfolgen, mit denen auf das Verstehen des Zuschauers eingewirkt wird.

Es gibt diverse Kniffe, mit denen Erwartungen geweckt und in gewisse Richtungen gesteuert werden können. Und manche filmischen Mittel sind ganz diesen Zwecken untergeordnet. Musik gehört wesentlich dazu. Darum lohnt die Analyse des Musikeinsatzes im Reality-TV, weil sie, vermittelt über Genrekonventionen, die Existenz der Gefahr im Bewußtsein hält, die *virtuelle Katastrophe* nicht entschwinden läßt.

Das Mögliche ist weder anschaulich zu machen noch einzuholen. Man kann das Potential der Möglichkeiten einschränken, das ist wichtig, und es wird zu fragen sein, warum im Reality-TV solche Einschränkungen gemacht werden. Wenn also das Unfallopfer in einem *voice-over* eingespielten Interview erzählt, wie es ihm gegangen ist: Dann kann die schlimmste der Katastrophen schon nicht mehr eintreten.

Wie die Gefahr entsteht, wird im Feld dieser Überlegungen zur leitenden Frage. Zwei elementare Typen scheinen am ausgeprägtesten zu sein:

- (1) Immer wieder sind es die technischen Bedingungen des Arbeits- und Alltagslebens, die auftreten: Straßenverkehr, Maschinen am Arbeitsplatz, Brücken, Gebäude.
- (2) Und es ist menschliches Versagen, Unachtsamkeit, Dummheit und Unvernunft – Gruppen, die in den Bergen bei Nebel wandern gehen; Amateursegler, die trotz Windstärke zehn zu segeln versuchen; etc.

Beides läßt sehr verschiedene Schlüsse und Fragen zu. Es deutet manches darauf hin, daß es ein Wissen über die technischen Konditionen unseres Lebens gibt, das im Reality-TV umgesetzt ist. Das Vertrauen in die Technik als problematisches Verhältnis, als Bruchstelle. Dem wohnt ein Moment von statistischem Realismus inne – die Gefahr könnte auch an einem Baum, der zu stürzen droht, auftreten, könnte auf einen natürlichen Feind (aber welchen?) hinweisen und dergleichen mehr. Aber wir sind häufiger in Autos und

Aufzügen einer technisch bedingten Situation ausgesetzt, die einen unmittelbaren Rand mit der Gefahr teilt!

Ambivalent ist die technische Bedingung aber allemal: Denn auch die Retter und Helfer rücken natürlich mit großem technischen Aufwand an, und manche Technik rettet so Leben. Die technische Ausrüstung wird in den Filmen immer auch ausgestellt, als eine besondere exponiert und besprochen. Und wieder geraten die möglichen Verläufe der Situation in den Blick, weil Technik möglichen Katastrophen vorbeugt, deren Existenz aber auch anzeigt.

Die gegebene Lage ist mit dem Potential der möglichen und wahrscheinlichen Verläufe im Modus der *Kausalität* verbunden. Für die narrative Verfaßtheit des Reality-TV ist die Frage des *Ortes der Kausalität* äußerst zentral, ist doch die kausale Verbindung zwischen Handlungen eines der Kernstücke narrativer Strukturiertheit. Manche Wissenschaftler gehen sogar so weit anzunehmen, daß die kausale Kette zwischen Handlungen bzw. Ereignissen die narrative Struktur überhaupt ausmache. Im Reality-TV lassen sich zwei verschiedene Typen ausmachen: Der eine umfaßt "Geschichten" im engeren Sinne, die das Ineinanderhaken von Ursache und Folge, von Handlung und Effekt zum zentralen Mittel der Darstellung machen. Der andere Typus produziert Kausalität erst auf Seiten des Rezipienten: Gezeigt wird eine gegebene Gefahrensituation, und die Spannung entsteht daraus, daß sie sich *möglicherweise* in eine Katastrophensituation verwandelt. Aus einer langweiligen Bergungsaktion auf der Autobahn wird so die Androhung eines "flammenden Infernos", wie es im Kommentar heißt – die im Dunstkreis der möglichen Situation auch schlummernde schlimmste Situation kann so benannt werden, im Rückverweis auf eine schon medialisierte Erfahrung.

Die Dramaturgie des Reality-TV basiert auf einem Spiel um die Tragweite, die Schwere und die Einlösung von Vorverweisen, möchte man resümieren. Die Beiträge wirken auf einen Raum des Möglichen ein, der vom Zuschauer als zeitlich offener Horizont einer gegebenen Lage entworfen und gefüllt werden muß – und die *Arbeit am Horizont* scheint der wesentlichste Beteiligungsmodus zu sein, der am Text selbst festgestellt werden kann. Eine gegebene Lage fortzuschreiben, in das Feld der möglicherweise folgenden Lagen zu verlängern, kann nicht geschehen ohne Wissen – und dies ist der Ort, an dem einer der Lerneffekte ansetzt, der im Reality-TV auftritt.

Christiane von Wahlert bringt Bilder der Nachrichten und des Reality-TV mit der Heiß-Kalt-Skalierung zusammen und schreibt:

Die weltweite Medienkonkurrenz um die 'heißesten Bilder', also um diejenigen Bilder, die den realen Tod oder zumindest der realen Todesgefahr am zeitnahesten liegen, ist gigantisch. Stichwort: Reality TV. Was macht nun diese Bilder so begehrt, daß sie zum festen Bestandteil jeder Nachrichtensendung geworden sind? Sie unterstreichen die Glaubwürdigkeit und Authentizität einer Nachricht bzw. einer Information... (1993, 22).

Ein "heißes Bild" ist glaubwürdig, weil es auf eine "heiße Realität" verweist? Oder hat es zu tun mit dem Akt des Bildermachens und seinen Bedingungen? Dann wären die Medien im Spiel, sie bildeten den Bedingungsrahmen; außerhalb dessen wäre es sinnlos, von "heißen Bildern" zu sprechen.

Nehmen wir diesen Standpunkt ein, eröffnen sich ganz neue Gesichtspunkte der Analyse: Vor uns liegt ein Feld der *Reflexivität*, in dem die Bilder auf ihre kommunikationsethischen Voraussetzungen verweisen. In der Aneignung von Bildern ist diese Rekursion notwendiger Bestandteil (und zugleich Element von ganz anderen Prozessen der Selbstvergewisserung). Gerade das Grenzgängerische der "heißen" zu den "verbotenen" Bildern, gerade die Fragwürdigkeit des Materials zeichnet es aus, es fordert den Zuschauer zur Auseinandersetzung in den Ring. Nicht nur die Bilder werden betrachtet, sondern sie werden auch geprüft, evaluiert, auf ihre Zulässigkeit hin befragt. Wenn nun die Bilder mit Grenzwerten spielen, involvieren sie den Zuschauer, weil der über Bilder nachdenkt – die Stoffe sind nur der Anlaß für den Rekurs auf die Bilder.

Niemand würde vermuten, daß das Vorfilmische nicht geschähe, wenn die Bilder verboten oder nicht gemacht würden, das wäre naiv (und etwas für die Pathologie). Die rezeptive Bewegung folgt einem ganz anderen Muster: Sensationelle Bilder sind Anlaß, über die eigene moralische Verfaßtheit nachzudenken. Sie richten die Aktivität des Zuschauers auf jenen selbst, auf seine kulturellen Verstrickungen, auf seine Wert- und Normenwelten. Das Stoffliche tritt dabei in den Hintergrund.

Reality-TV ist angesiedelt in einem Grenzfeld zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Die Realität dessen, wovon die Rede ist, wird immer wieder beteuert, *expressis verbis* wie in der Verwendung mancher filmischer Mittel. Gegen die Dokumentarisierungshinweise stehen Fiktionalisierungshinweise. Die Lektüre muß ausbalanciert werden zwischen Fiktivität und Dokumentation.

Die Nomination von Personen, Firmen, Zeitangaben, das schlechte Spiel der Laien, die Imperfektheit des Films: Hinweise auf den Reportage-Charakter, auf den Zeitdruck und andere Bedingungen, unter denen er entstand, auch

auf den ökonomischen Rahmen. Die Szenenauflösung, die Raumrepräsentation, Spannungsdramaturgien, das Spiel mit Vorverweisen und anderem, die Musik, die das Geschehen dramatisiert, die Technik der *voice-over narration*: Hinweise auf die Erzählung, auf eine "authentische Fiktion".

Die Bildwelten des fiktionalen Fernsehens kontrastieren dieser Stilistik deutlich. Darum ist die "Faktionalität" des Materials allein schon dem Stil abzulesen. Man kann solches Material fälschen, also falsche Fakten schaffen. Man läuft aber in eine semiotische Falle, wenn man derartiges Material als fingiert-fiktionales ausgibt: Weil dann ein Widerspruch entsteht, in dem die Unzulänglichkeiten des Materials nicht dadurch entschuldigt werden können, daß die Bedingungen der Aufnahme es nicht anders gestattet hätten. Grimm hat Recht, wenn er behauptet, Glaubwürdigkeitsdefizite förderten "die Reflexion auf das mediale Gemachtsein" (1993b, 24); aber er greift zu kurz, das reflexive Verhältnis von filmischem Stil und den Attribuierungen, die der Zuschauer am Material vornimmt, zu beschränken auf den Fall, daß Widersprüche auftreten. Schon die Zuweisung der Eigenschaften der "Dokumentarizität" fußt auf einem reflexiven Bezug zwischen dem Gegenstand der Darstellung, den verwendeten Mitteln und Prinzipien der Repräsentation und dem Vorwissen des Zuschauers.

Hier nun sind es einzelne Elemente der Gestaltung, die dazu beitragen, den Zuschauer in die Lage zu versetzen, jene besondere Art der Teilnahme aufzubauen, die auf die Geschichten des Reality-TV gerichtet ist. Insbesondere die Charakteristiken des Bildes tragen dazu bei, daß der Eindruck einer unverfälschten Nähe zum Geschehen entsteht. Dabei scheint die Tatsache, daß das Bild *verwackelt* ist, ein wichtiger Hinweis dafür zu sein, daß die Kamera bzw. der Kameramann *am Ort des Geschehens* gewesen ist, so daß die Hektik und Panik der vorfilmischen Situation sich auf das Bild überträgt.

Baum und Muser ist wohl zuzustimmen, wenn sie die Unsicherheit des Bildes als eine besondere Dramatisierungstechnik des Reality-TV annehmen:

Aussagekräftig werden die Videos nur in den Momenten, wo der Kamerablick versagt. Wenn der Vater seine Familie inmitten der Sturmböen eines Tornados aus dem Sucher verliert, dann kündigt das fassungslose Zittern und Wackeln der vernachlässigten Kamera – als Geste mehr denn als Bild – von echter Panik und Verzweiflung (1992, 3).

Insbesondere dann, wenn das Verhalten der Kamera mit dem inneren Erleben einer beteiligten Person (wie hier der des Vaters) verbunden werden kann, dann kann man das Bild psychologisieren, mit Motivation und Emotion aufladen. Das Bild thematisiert sich gewissermaßen selbst, weil es als Bild einer beteiligten Person lesbar gemacht wird. Oft ist es der *voice-over* von Erzähler oder Kameramann, manchmal auch die Erlebnisschilderung eines Geretteten, der die Bilder überhaupt erst als Bilder eines Geschehens

lesbar macht. Man sieht aufgewühlte See, hoher Wellengang, darin ein winziges Boot – es ist kaum zu identifizieren –, dazu erzählt "Billy", daß das Boot umgeschlagen sei und die Kabine langsam vollaufe, die Luft werde knapp... In einem derartigen Bericht ist das Bild einerseits Spielmaterial für die Phantasie, andererseits eine indexikalische Spur in die Realität. Spielmaterial kann es sein, weil es so wenig zeigt, so wenig Information tatsächlich exponiert; diese muß hinzuerfunden werden, dann läßt sie sich dem Bild auch ansehen. Interessanter ist die indexikalische Qualität derartiger Bilder. Würde man nur mit dem argumentieren, was die Bilder zeigen und einzelne dazu äußern, ergäbe sich immerhin schon ein Gerüst von Hinweisen und gegenseitigen Bezugnahmen, das die Bilder als Spuren realen Geschehens ausweisen könnte.

Es tritt aber noch hinzu die Tatsache, daß die Bilder überhaupt im Fernsehen verwendet werden – weil das Geschehen so wichtig sein muß, daß es die Eingangsbedingungen ins Reality-TV erfüllt. Gerade schlechte Bilder, auf denen fast nichts zu erkennen ist, verweisen auf das Fernsehen und das Genre selbst und tragen deshalb die Legitimation, warum sie im Fernsehen sind, in sich selbst. Eine paradox-zirkuläre Doppelung von Voraussetzung und Folge also, deren Schluß-Charakter auf dem Verhältnis von Regel und Fall basiert: (1) Im Fernsehen sind Bilder, die wichtig und von Interesse für das Publikum sind; (2) diese Bilder sind im Fernsehen, also (1).

Augenzeugenschaft ist im Reality-TV ganz fundamental, es ist ein heliographisches Genre. Die Nähe des Berichterstatters zum Ort des Unglücks nennt Meierding als besonders auffallende Charakteristik des Reality-TV: "Mit Reality-TV ist der Zuschauer direkt am Unglücksort" (1993, 127). Hautnah dabei sein und sich doch in sicherer Distanz befinden: Genau dieser Widerspruch gehört zur ästhetischen Grundverfassung der Ereignisberichterstattung vom Typ Reality-TV dazu. Meierding nimmt das Geiseldrama von Gladbeck als einen "ausgedehnten Fall" von Reality-TV, eine Live-Geschichte, in der sich das Medium natürlich mit allen Konsequenzen auf das *Risiko* einlassen mußte, daß sich die Geschichte katastrophal entwickeln könnte.

An diesem Punkt unterscheidet sich das Geiseldrama indes von den Beiträgen zum Reality-TV: Auch hier ist der zukünftige Ereignisverlauf wichtig, die Möglichkeit der Katastrophe ist im zeitlichen Horizont des Ereignisses immer vorgesehen. Aber der Ereignisverlauf ist in den Beiträgen des Reality-TV unter Kontrolle, das Geschehen eigentlich abgeschlossen, der Bericht ist nachzeitiger Bericht. Vielleicht aus diesem Grunde ist die *Zeitbehandlung* in Beiträgen des Reality-TV so gleichmäßig: Fast immer wird auch ein Zeitpunkt konstruiert, der *nach* dem verhängnisvollen und bedrohlichen Ereignis lokalisiert ist. Die Gefahr ist also nicht akut, schon überstanden.

Vielleicht ist dadurch die Rezeption entlastet. Denn wenn der Zuschauer dem Kommunikator vertraut, dann darf er annehmen, daß er ihm nicht das Schreckliche zumutet, sondern von Rettung und Erlösung erzählt. Vielleicht waren die bürgerlichen Kritiker des Reality-TV deshalb so empört, weil dieses Vertrauen sich angeblich als trügerisch erwies – viele Beiträge, in denen das Reality-TV problematisiert und kritisiert wurde, liefen ja darauf hinaus, den Journalisten oder gleich dem ganzen Fernsehen die Frage zu stellen, was es denn zeigen dürfe.⁴

Eine eigenartige Argumentation im übrigen: Mein Vertrauen ist enttäuscht, und ich weise mein Gegenüber auf seine Pflichten hin. "Du hast mich hintergangen, und das darfst Du nicht!" – nach einem solchen Modell werden auch stehlende Kinder ermahnt.

In der Untersuchung strikt voneinander zu trennen sind der Repräsentations- und der Lerneffekt. Das eine betrifft die Frage nach dem Zustandekommen eines Verweises auf äußere Realität. Ganz etwas anderes ist das Effektivwerden einer Geschichte in Erfahrungsweisen, und auch die Kanonisierung von Angstanlässen darf nicht mit dem "Realismus" einer Erzählung verwechselt werden.

Reality-TV ist in aller Regel lehrhaftes Fernsehen. Da geht es nicht um lebendige Teilnahme, um geschlossene Illusion, um Perfektheit der Illusionsbildung. Der Zweck der Übung bleibt immer greifbar: Die einzelne Geschichte wird erzählt zum Nutz und Frommen der Zuschauer. Mögen sie etwas davon lernen! Die Teilnahme am Reality-TV bleibt wach, rational, kalt. Es ist vor allem Neugierde, die die Zuwendung reguliert. In manchen Schriften war die Rede vom Voyeurismus der Zuschauer (vgl. z.B. Gangloff 1993, 18; Wegener 1994, 63). Ich zweifle daran, daß diese Annahme Aufschluß geben könnte über irgendwas. Denn der Blick ist nicht gerichtet auf Verbotenes; zumeist sind es Blicke auf Geschehen, das eigentlich öffentlich ist. Die Häuserfront, an der die Feuerwehr löscht: Die Kameras stehen in aller Regel dort, wo auch die beobachtenden Passanten stehen. Öffentliches Unglück, in der Art dargestellt, wie man es vor Ort auch besichtigen könnte.

Wo ist der Ort der Kamera? Eine wichtige Frage, weil sie Aufschluß darüber gibt, welche Rolle die Opfer innehaben. Kameras dort, wo Passanten stehen, am Rande der Straße, im Gegenüber brennt's und arbeiten die Feuerwehren.

4 Es sollte vermerkt sein, daß viele derjenigen, die über Reality-TV geschrieben haben, wohl nur sehr kursorische Textkenntnis hatten.

Kameras dort, wo die Helfer arbeiten, ein Blick aus dem Hubschrauber, aus dem sich gerade jemand abseilt, ganz unten die Opfer, die im Gebirge von Nebel überrascht wurden. Kameras am Ort der Opfer – gibt es gar nicht oder sind sehr selten. Das wäre auch nicht schlüssig: Denn erst muß das Opfer seine Handlungsfähigkeit verlieren, zu einer "gefährdeten Sache" gemacht werden, bevor der Auftritt der Helfer erfolgt. Helfer retten Opfer ohne deren Dazutun – es ist auffallend, wie wenig Raum der Aktivität der Opfer gegeben wird.

Die *Helden* des Genres sind ganz eindeutig die Helfer. Reality-TV ist Helfer-Propaganda. Feuerwehrleute, Krankenwagenbesatzungen, manchmal auch Polizisten und Zivilisten als Alltagshelden, auf die sich *Tugenden* bündeln: Mut, Selbstlosigkeit, Opferbereitschaft, Überlegenheit, Professionalität etc.

Daß man etwas lernen kann, verwundert nicht. Das Geschichtenerzählen ist eine der elementarsten pädagogischen Techniken überhaupt. Lernen am erzählten Beispiel ist in Gang gesetzte Kasuistik. Doch was läßt sich lernen?

Normalerweise enden Reality-TV-Geschichten mit *happy endings*. Eine Ausnahme bilden die kriminologischen Sendungen: AKTENZEICHEN XY... UNGELÖST-Geschichten enden (fast) immer mit *bad endings*. Dies könnte ein Differenzierungskriterium sein. Und auch: Ereignisse mit unglücklichem oder gar katastrophalem Ausgang gehören in die Nachrichten. Rettungen werden nur berichtet, wenn sie ganz und gar außergewöhnlich sind.

Meierding weist auf eine andere Differenz hin: Reality-TV basiere auf der Schaulust des Publikums⁵; AKTENZEICHEN dagegen auf der "gewalttätigen Lust an der Denunziation" (1993, 127). Auch dies ist wichtig – in welche Aktivität kann eine Sendung münden, was schließt sich an, wie kann der Zuschauer etwas tun? Es gilt also, das *Potential der Folgetätigkeiten* abzu- stecken. AKTENZEICHEN ruft auf zur Hatz. Sehr pointiert vertritt Claus-Dieter Rath die These, daß die polizeiliche Exekutive in AKTENZEICHEN: XY... UNGELÖST an die einzelnen Bürger abgetreten werde, die zu Zwecken der Strafverfolgung instrumentalisiert und ideologisch zu einer neuen Form von "Volksgemeinschaft" zusammengeschlossen würden:

Der Staat löst sich in die Fernseh-Bürger auf: Der Bürger zeigt 'Hilfsbereitschaft' im Interesse 'gesellschaftlicher Wohlfahrt'. Zugleich: Der Bürger als Spitzel, Fernsehen als Medium des Spitzelwesens, Spitzel-Öffentlichkeit. Die elektronischen Medien machen einen Teil des traditionellen Spitzelwesens

5 Ich habe oben schon gezeigt, daß die "Arbeit am Horizont" der primäre Rezeptionsmodus des Reality-TV ist und nicht eine aus dem Voyeurismus entspringende Schaulust, zumal der voyeuristische Gestus selbstgenügsam ist und nicht in Folgetätigkeiten einmündet – ein semantisch-alltagspraktischer Rahmen der Rezeption, um den es mir hier geht.

überflüssig. Sie beschleunigen das Verhältnis von Denunziation und polizeilicher Aktion (Rath 1984, 44).

Doch ist AKTENZEICHEN (die meisten anderen Kriminalmagazine sind ähnlich gelagert, auch wenn sie moderater argumentieren) ein eigener Fall und läßt sich nicht auf das ganze Genre hin generalisieren. NOTRUF zeigt heldische Helferfiguren, auch solche, die kühlen Kopf bewahrt haben und darum das Richtige tun konnten. DER SIEBTE SINN ist gleich ein Ratgeber, gibt Tips, appelliert an die Verantwortung des Fahrers und gibt solche der Lächerlichkeit preis, die glauben, mit Sommerreifen auf Schnee sicher fahren zu können.

Die "Moral von der Geschichte" ist nur eine Manifestation des Übergangs von einer Geschichte in das Potential der Folgetätigkeiten. Aus der "Moral" muß kognitiv eine Brücke gebaut werden, die sich als Regel eigenen Verhaltens möglicherweise sedimentieren kann. Aufforderungen kann man befolgen oder es lassen. Einen Ratschlag kann man annehmen, zumal es sehr materielle Gründe sind, die für eine Verhaltensänderung sprechen. Jürgen Grimm beobachtete "prosoziale Effekte" der Besichtigung einer NOTRUF-Sendung. Das verwundert eigentlich nicht, denn wie wollte man ein gegenteiliges Ergebnis wohl begründen? Derartige Effekte basieren darauf, daß Geschichten zu Folgetätigkeiten hin geöffnet sind – und es ist der Text selbst, der die Richtung weist, das Handlungsmodell vorgibt oder das Material liefert, aus dem der Rezipient eine Ableitung vornehmen kann. Immer vorausgesetzt, daß überhaupt Modulationen vorgenommen werden, vielleicht ist eine Geschichte ja so verstanden worden, daß sie bestätigte, was einer sowieso schon wußte und als Richtlinie des Handelns beachtete.

In der Art der anschließbaren Folgetätigkeiten unterscheiden sich also die einzelnen Genres des Reality-TV. Darum ist es wichtig, nicht pure Inhaltsbeschreibung zu betreiben, sondern das kommunikative Geschehen und die interpretativen Prozesse in einem weiteren Sinne zu untersuchen, in denen Reality-TV rezipiert und verwertet wird.

Ein Wirkungs- und Verstehensparadox: Es hat nicht mich, es hat einen anderen getroffen! Der "andere" als Stellvertreter? Als Platzhalter? Als Prototyp der eigenen Person? Spiegelbild? Oder ist das Verhältnis viel komplizierter: Daß es es mehrere Typen von Beziehungen gibt, die das Subjekt vor dem Schirm mit den abgebildeten Personen hat oder haben kann. Das eine ist Sympathie und Mitleid – welch' furchtbares Unglück, so jung, und die armen Kinder!

Doch schon der sympathische, attraktive, einsichtige und nachdenkliche fünfundzwanzigjährige Risikokletterer – entsteht nicht auch Distanz? Abstand von jemandem, der das Schicksal versucht hat? Kann einer, der sich in Gefahr begibt und dann fast darin umkommt, als Identifikationsfigur dienen? Oder ist der Auftrag, pfleglich mit dem eigenen Leben umzugehen, so stark, so dominant, daß sich sofortige Skepsis einstellt, Skepsis, vermehrt um das Gefühl: Du hast es selbst herausgefordert! Sturz und Schmerz und Schaden gehen für ein unterschwelliges, distanzierteres Verstehen schon in Ordnung, weil im Sturz des Protagonisten etwas von einer göttlichen Weltordnung spürbar wird. Der Sturz ist die Quittung für eine Unachtsamkeit. So, wie manche den Krebs als eine Sühne für ein sündiges Leben ansehen. Das Beispiel verweist in moralisch-sakrale Modellvorstellungen von Verhalten und Lebenslauf, in denen die Verantwortung für das eigene Leben wahrscheinlich das Komplement einer Verpflichtung zur Hilfeleistung ist, was im Beispiel aber nicht exponiert wird: Hier geht es darum, am einzelnen Fall die Kette "Versuchung Gottes", "Strafe" und "Rettung" zu demonstrieren, zum Nutzen des Zuschauers. Hier treten denn auch die Helferfiguren in den Hintergrund, das Leben des Opfers selbst ist das Objekt, an dem die *demonstratio ad oculos* vorgenommen werden kann.

Geht man von diesem Beispiel weg, stellt sich aber das Protagonisten-Problem mit aller Schärfe. Wer ist denn eigentlich der Held? Vom Ende der Geschichte her gedacht doch der Helfer, der Retter, der Feuerwehrmann. Eigenartig bleibt es, daß die Filme die Opfer als Ankerpunkte der Inszenierung setzen. Eigenartiger Bruch, der den Fall von der Katastrophe her aufbaut. Also von der Schnittstelle zum Alltagsleben des Zuschauers und den darin verborgenen Risiko-Potentialen. Erst nach dem Unglück, wenn alles verloren scheint, treten die Helfer auf, dadurch nur um so heldischer sich gebärdend. Wie schüchtern-pathetisch geben sich die Feuerwehrleute, die am Unglücksort interviewt werden! Sie wissen natürlich um die Rolle, die sie einnehmen, und um den Glanz, den ihr Einsatz hat.

Der Grund für ihr Selbstbewußtsein mag zusammenhängen mit einer Figur, die in der Rezeption durch den Zuschauer zählt: "Ich bin lebendig und ein anderer ist tot", schreibt Christiane von Wahlert (1993, 22), und sie erinnert an Canettis Analysen dazu – jeder Anblick eines Toten verleiht dem Lebenden, dem Überlebenden neben Angst, Schrecken, Entsetzen und Trauer auch ein Gefühl der Überlegenheit und des Triumphes: Ich bin lebendig und ein anderer ist tot. Die Frage, ob das Zuschauen der einen beim Untergang der anderen reflexiv sei oder nicht, ist in der abendländischen Geschichte schon sehr alt. So wollte Voltaire den Neugier-Impuls so generell fassen, daß er ihm jede Ambivalenz absprach und ihn als die alleinige Leidenschaft ansah, die

Menschen dazu [treibe], auf Bäume zu steigen, um sich das Gemetzel einer Schlacht oder eine öffentliche Hinrichtung anzusehen. Es sei [so Voltaire] eben nicht eine menschliche, sondern dem Menschen mit Affen und jungen Hunden gemeinsame Leidenschaft (Blumenberg 1979, 36f).

Dagegen steht die andere Position, die annimmt, daß das Unglück der anderen eine Reflexion auf die eigene Unbetroffenheit impliziere. Dagegen steht aber auch Voltaires Einwand, daß man den Neugierigen, die einer Hinrichtung zusehen, Boshaftigkeit unterstellen müsse, versicherten sie sich doch im Tod des Delinquenten ihrer eigenen Unversehrtheit.

Wenn es wirklich darum geht, den kompetenten und souveränen Umgang mit der latenten Gefährlichkeit von gewissen Situationen zum Thema zu machen; wenn es darum geht, Ereignisse in einem Feld von anderen potentiellen Ereignissen zu lokalisieren; wenn es darum geht, die Möglichkeiten des bedachten Umgangs mit Situationen, des Eingreifens, der selbstlosen Pflichterfüllung zu umzirkeln: Dann geht es im Reality-TV nicht nur um Risikobewußtsein und um die Reflexion auf die eigene Unversehrtheit (ob sie boshaft ist oder nicht, sei dahingestellt), sondern auch um elementare ethische Konzepte, die am Beispiel vorexerziert werden. In den Ableitungsprozessen, in denen die Moral von der Geschichte abgesteckt wird, geschieht etwas Eigenartiges und sehr Wichtiges: Gegenüber dem unglücklichen Verlauf, den das Beispiel zeigt, wird der Rezipient als "überlegen" aufgebaut, als einer, der die Gefahr durchschaut und der die Unglücksgeschichte besprechen kann, um an ihr zu demonstrieren, daß er das Katastrophenpotential einer Situation kennt und sich dementsprechend verhalten würde.

Ob das mit den Realitäten immer zu tun hat? Oder ob aus dem Gesagten auch folgt, daß der Rezipient entlastet ist und mit einer gefährlichen Praxis (schnelles und risikoreiches Autofahren z.B.) fortfahren kann – ist er doch gegenüber den drohenden Gefahren bewußt, wach und aufmerksam?

Ein anderer Aspekt, an dem eine Analyse der rezeptionsästhetischen Qualitäten des Reality-TV ansetzen kann, ist der Umgang mit der Distanz zwischen Medium und Zuschauern: "Der reduzierte Standard der ausgestrahlten Augenzeugenvideos ermutigt zum Mitmachen", schreibt Meierding (1993, 133). Die Beziehung zwischen Medium und Zuschauern ändert sich, sie wird durchlässiger, die beiden Akteure gleichberechtigter. Zuschauer bedienen sich des Medienangebots zur narzißtischen Selbstdarstellung, lautet eine These, die die Bereitschaft von Kandidaten in Shows erklärbar machen soll. Im Reality-TV manifestiere sich also eine Beziehung, die auf der massenhaften Praxis des Amateur-Videos aufbaue. Damit eröffne sich eine Chance und

biete sich ein Fundament an, auf dem der Zuschauer aktiv am Medium teilnehmen kann. Ob dem tatsächlich so ist und das Reality-TV an einer grundsätzlichen Veränderung der Beziehung des Publikums zum Fernsehen hängt, will ich hier nicht entscheiden.

Mich interessiert die zweite Seite der Behauptung, die mit der Auflösung des Politischen (vgl. auch Grimm 1993a, 4) ebenso zusammenhängt wie mit dem Sinken der Entfernung zwischen Fernsehen und Zuschauern: Nahezu jedes Alltagsereignis kann so interessant werden, daß es telegen wird. An Schärfe eingebüßt hat die Selektion, die aus dem täglichen Geschehen jenes herausfilterte, das würdig war, berichtet zu werden. Im Selektieren äußert sich kommunikative Macht, und es ließe sich Reality-TV ganz überraschenderweise auch so auffassen, daß es Ausdruck einer "Demokratisierung von Medienkultur" (ibid.) ist – der Zugänglichkeit von Ereignissen ins Medium zunächst, sodann aber natürlich auch der Kriterien, die jene kontrollieren.

So steht nicht nur die Art, wie ein Ereignis *dargestellt* und *erzählt* wird, gegen die üblichen Usancen des Fernsehens, sondern auch die *Art des Ereignisses selbst* ist etwas, das durch die Raster der üblichen Fernsehberichterstattung durchfallen würde. Sowohl stofflich wie darstellungsmäßig *kontrastiert* Reality-TV dem Umfeld.

Eine ganz andere Seite der Medium-Zuschauer-Distanz basiert auf der Fiktionalität bzw. Faktionalität des Materials. Ich hatte oben schon behauptet, daß aus der Zentralität der "Moral von der Geschichte" folgere, daß die Teilnahme nicht auf Illusionsbildung ausgerichtet sei, sondern auf Informationsaufnahme und Evaluation der Beiträge in Hinsicht auf die für eigenes Verhalten effektive "Botschaft". Über der oft drastischen Realistik (nicht nur des Geschehens, sondern auch der Art der filmischen Darstellung) baut sich ein ganz eigener Zuwendungs- und Erfahrungsmodus auf. Ähnliche Beobachtungen machte Jürgen Grimm (1993b), der einen Bericht über Lynchjustiz in Brasilien (entnommen der RTL+-Sendung EXPLOSIV) im *voice-over*-Teil manipulierte und einmal als Tatsachenbericht, einmal als erfundenen Bericht ausgab. Grimm konnte zeigen, daß die Beteuerung der Glaubwürdigkeit nicht nur die Glaubwürdigkeit des Beitrags, sondern auch die Einschätzung des "Realismus" der Darstellung deutlich erhöhte; damit ging einher, daß der für dokumentarisch erklärte Beitrag sowohl als angsterregender wie aber auch als interessanter genommen wurde als die fikionalisierte Fassung:

Die kognitive Etikettierung des Films als "Wirklichkeit" beeinflusst demnach die Zuwendungsattraktivität; sie forciert das Interesse und das emotionale Involvement bei der Rezeption (Grimm 1993b, 24).

Fiktionalisierung schützt vor Angsterleben, möchte man schlußfolgern, setzt aber auch das Interesse so stark herab, daß kaum noch Zuwendung erfolgt – dazu wäre wohl auch eine andere Stilistik des Films erforderlich, eine weni-

ger schlichte narrative Struktur und eine Spannungsdramaturgie, die eine wiederum andere Zuwendung des Zuschauers organisierte.

Wessen Geschichten sind es, die im Reality-TV erzählt werden? "Lower class stories", sagte uns ein Reporter von 'Bild'-Hannover. Und die Lügen, die durchsichtige Ideologie?

Generisch ist das Reality-TV gelegentlich unter dem Rubrum "*Boulevardisierung des Fernsehens*" genannt worden (z.B. in Baum/Muser 1992, 5f):

Reality TV ist im Grenzbereich zwischen Dokumentation und Fiktion zuzuordnen, wobei sich die Macher der Bildsprache von Informationssendungen und dem [sic!] Vokabular des Sensationsjournalismus bedienen (Bleicher et alii 1993, 45).

Tatsächlich sind die Berührungspunkte und Ähnlichkeiten mit der Ereignisberichterstattung gewisser Boulevardzeitungen nicht von der Hand zu weisen.

Allerdings sollte im Auge behalten werden, daß die "Boulevardisierung" eine Gattungsbezeichnung für Prozesse einsetzt, in denen es um ganz etwas anderes geht. Das weist zurück auf die Entscheidungen, die getroffen werden müssen, bis eine Nachricht, eine Meldung, eine Geschichte es tatsächlich schafft, in den Medien aufzutreten: Einer der verdeckten Orte von *Macht*, die sich in den Medien manifestiert, ist die Definitionsmacht darüber, was "nachrichtenwürdig" ist. Der "Nachrichtenwert" bemißt sich nicht an objektiven Eigenschaften von Ereignissen, wie manche Theorien annehmen, sondern fußt auf Interpretation und damit auf der Macht, Relevanz und Bedeutsamkeit zuzuteilen. Öffentlichkeit ist die Öffentlichkeit der gesellschaftlichen Institutionen, die ihre Rolle und die an ihnen hängende Macht, das festzulegen, was wichtig ist, mittels der Medien ausüben. Erst dann, wenn neue Gruppen auftreten und abweichende Definitionen des Wirklichen bzw. des Wichtigen in das Konzert der gesellschaftlichen Stimmen einzubringen versuchen, wird die Definitionsmacht der Alteingesessenen in Frage gestellt. Die verschiedenen Versuche, Gegenöffentlichkeiten zu bilden, sind weniger deshalb interessant, daß sie "andere Nachrichten" produzierten, als vielmehr, weil sie "von den etablierten Medien unterdrückte Nachrichten ins Licht der Öffentlichkeit zerrten" (Mikos 1993, 50). Die Übereinkunft, daß Nachrichten das Wichtige zu berichten hätten, teilen aber auch die Medien der Gegenöffentlichkeiten.

Nicht politische Gegenbewegung, sondern die Quotenregulierung privaten Rundfunks bringt Bewegung in die Nachrichtengenes: Die ganz anderen

Inhalte der Reality-TV-Shows, die Abwendung vom Politischen und die gleichzeitige Hinwendung zu den Risikopotentialen des Alltagslebens, die Neuaufkunft eines Kanons von Tugenden und das Ausstellen dieser Tugenden in narrativen Formaten, die Brüchigkeit der Grenze zwischen Fiktion und Bericht: Das sind semiotische Tendenzen im Reality-TV, die man auch als implizit vollzogene Auseinandersetzung mit den bislang vorherrschenden Formen der Berichterstattung auffassen kann.

Politische Nachrichten als distante Formen stehen dann gegen die Nahformen des Reality-TV – gleich in doppeltem Sinne: Zum einen entstammen die Register der Berichterstattung im einen Fall der "öffentlichen Verlautbarung", im anderen Fall dem Erzählen im sozialen Nahfeld. Zum anderen behandelt die eine Form Stoffe, die wenig erfahrungsrelevant sind, während die andere gerade die Nähe des Berichteten zur Erfahrungswelt der Adressaten aufsucht.

Es gibt noch mehr gewichtige Differenzen zwischen beiden Formen, die in Bezug aufeinander gesehen werden können: Die Nachrichten sind sprachdominierte Formen, setzen elaboriertes Sprechen in einem komplizierten Formel-Wortschatz voraus, während das Reality-TV eher handlungsdominiert ist und die sprachlichen Mittel wiederum eher der Erzählung als dem Kommentar zugehören. Während die Nachrichten zu einem großen Teil ritualisierte Auftritte und formale Umgebungen präsentieren, selbst ungeregeltes Geschehen in ein formales Präsentationsformat von Kommentar und Bildbericht zwingen, gibt das Reality-TV dem Einbruch des Ungeregelten und Unkontrollierten einen eigenen Raum (eine genauere Analyse zeigt allerdings, daß es auch hier Strategien der Bedeutungskontrolle gibt).

Reality-TV ist im Horizont der Genres des Fernsehens verortet. Dabei sind die Unterschiede im Verhältnis zu anderen Formen der Fernsehberichterstattung eigene Qualitäten, die von Zuschauern dazu benutzt werden können, Reality-TV als *soziale Bezugsgröße* zu setzen und dadurch die Stoffe, Erzählweisen und Interpretationsmuster des Reality-TV als "eigene", mit der eigenen Klassenlage und -identität eng verbundene Tatsache anzusehen. Die These, der ich hier zu folgen versuche, besagt, daß die *Differenz* der Darstellungsweisen und der Stoffe zum normalen Angebot des Fernsehens in der Aneignung des Reality-TV produktiv ist. Das gemeine Fernsehen verfügt über einen Kanon von Techniken, Realität zu repräsentieren bzw. besondere Modelle von Wirklichkeit zu konstituieren. Dabei spielen Gesichtspunkte der Relevanz, der Auswahl von Themen, der Gewichtung von Ereignissen usw. eine Rolle. Das sogenannte Reality-TV wendet sich gegen dieses Prinzip, setzt andere Realitäten gegen das, was normalerweise im Fernsehen dargestellt wird. Und es greift auf die Darstellungsmittel der Alltagserzählung und der lehrhaften Erzählung zurück, um seine Sujets zu exponieren. Es

unterscheidet sich von seinem Fernseh-Umfeld, weil es sich durch andere Stoffe und andere Modalitäten der Mitteilung auszeichnet. Deshalb schert es aus dem hegemonialen Diskurs des Fernsehens nicht aus, wie manche meinen (z.B. Mikos 1993): Denn es trägt keine Gegenöffentlichkeit. Aber die Beiträge des Reality-TV erweitern das kommunikative Feld des Fernsehens um Register des Sprechens und um Gattungen des Sich-Äußerns, die in der öffentlich-rechtlichen Phase des deutschen Fernsehens eher randständig oder sogar ausgespart gewesen sind.

Fernseh-Genres sind "soziale Bezugsgrößen", an denen sich Klassenlagen und Erfahrungsweisen orientieren lassen: Wenn man dieser Annahme folgen will, dann muß sich das Interesse auf die Sinn-Horizonte richten, die am Reality-TV greifbar werden. Der medienethische Diskurs, der das Besprechen des Wirklichkeitsfernsehens dominiert hat und der meist auch dazu gedient hat, das kontrollierte Programm der öffentlich-rechtlichen Anbieter gegen die privaten "Hasardeure" zu verteidigen, erfaßt diese Dimension keineswegs. Vielmehr läßt er sich lesen als Indiz dafür, wie fragil und gefährdet das Fernsehen als soziale Tatsache ist – als sozialer Ort ebenso wie als soziale Institution. Mit den ästhetischen Qualitäten, den argumentativen Mustern und den didaktischen Strategien des Reality-TV hat diese Debatte aber kaum etwas zu tun.

Literatur

- Baum, Achim / Muser, Martin (1992) Die Wirklichkeit als Lüge. Reality TV: Bestandsaufnahme eines angeblich neuen Fernsehgenres. In: *Funkkorrespondenz*, 46, pp. 3-6.
- Bleicher, Joan et alii (1993) Deutsches Fernsehen im Wandel. Perspektiven 1985-1992. In: *Arbeitshefte Bildschirmmedien*, 40, pp. 3-78.
- Blumenberg, Hans (1979) *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Gangloff, Tilmann (1993) Dabeisein ist alles. Warum das Realitätsfernsehen eine spekulative Fälschung ist. In: *Medium* 23,2, pp. 18-19.
- Grimm, Jürgen (1993a) *Opfer, Retter, Sensationen. Ergebnisse empirischer Untersuchungen zu Reality TV*. Vortragsmanuskript, 13. Bundeskongreß Rettungsdienst, 4.-6. Juni 1993.
- (1993b) Vom wahren Schrecken. Schockerlebnisse in der Mediengesellschaft. In: *Medien praktisch*, 1, pp. 22-27.
- Meierding, Gabriele (1993) *Psychokiller. Massenmedien, Massenmörder und alltägliche Gewalt*. Reinbek: Rowohlt.
- Lothar Mikos (1993) Im Zweifel für die Betroffenen. In: *Medien Concret*, 1, pp. 48-51.
- Rath, Claus-Dieter (1984) Das unsichtbare Netz. In: *Kursbuch*, 66, pp. 39-45.
- Wahlert, Christiane von (1993) Die dunkle Kammer. Präliminarien zu "Film und Tod". In: *Arnoldshainer Filmgespräche*, 10, pp. 17-24.
- Wegener, Claudia (1994) Reality-TV – konkret. In: *GMK-Rundbrief*, 36, pp. 59-64.

Kinderfernsehen: Zielgruppenfernsehen, Insel im Markt oder Markt ohne Grenzen?

Einleitung

Der Begriff "Kinderfernsehen" hat in der Gesellschaft der Bundesrepublik einen kommunikativen Sinn, den man am ehesten medienbiographisch nachfragen könnte. Auf diese Weise würde man erfahren, was die heute 30- bis 40jährigen "gesehen" haben, als sie Kinder waren, und welche Einstellungen sie mit diesem Gesehenen verbinden, was sie behalten, welche Figuren und Geschichten sie geschätzt oder geliebt, welche Sendungen sie regelmäßig angeschaut, welche sogar ihren Wochen- oder Wochenendrhythmus bestimmt haben usw. Würde ein solches Gespräch über diese Medienerlebnisse zustande kommen – eine Art *Bottroper Protokolle zur Mediensozialisation* –, entstünde ein Geflecht von Texten, eine orale Geschichte zu einem spezifischen Programmteil bundesrepublikanischen Rundfunks. Da dies nicht zu leisten ist, da aber andererseits die semiotische Ressource des Alltagswissens, repräsentiert durch "Alltagstexte zum Kinderfernsehen" genutzt werden kann, um deutlicher zu machen, worum es beim Entstehen des Kinderfernsehens um 1970 und bei dessen grundlegender Transformation in den 90er Jahren vorrangig geht, sollen publizistische Texte analysiert werden. Der Blick auf Beiträge in *epd/Kirche und Fernsehen*, *FUNK-Korrespondenz*, *Der Spiegel*, *betrifft: erziehung*, *Die Zeit* und auf andere Quellen vermittelt, so ist die These, Themen und Themenaspekte der gesellschaftlichen Alltagskommunikation mit Brechungen, aber doch immer noch unmittelbar und aspektreich. Sicher "weiß" man damit noch nicht, wie der authentische gesellschaftliche Diskurs abgelaufen ist, deutlich aber werden Konstellationen, Schlüsselbegriffe und Strategien. "Das Wichtigste für mich ist nicht", sagt John Fiske in einem Interview mit Eggo Müller, "zu verstehen, was der Text ist, sondern wie Leute ihn benutzen" (1993, 13; Herv.i.O.). Und er fährt fort: "Texte funktionieren immer im gesellschaftlichen Kontext. Sie sind ein wichtiger Teil der sozialen Zirkulation von Bedeutungen – so definiere ich Kultur" (ibid.).

In der *Geschichte des Kinderfernsehens* von Michael Schmidbauer (1987) ist, mit anderem Material und mit anderen Zielsetzungen, aber methodisch

durchaus vergleichbar, ein eindrücklicher Nachweis dafür gelungen, daß eine solche Diskursanalyse lohnend ist. Schmidbauers "Dokumentation" belegt mit institutionsinternen Texten programmlich-konzeptionelle Entwicklungen des Kinderfernsehens als Diskurs der "langjährigen Bemühungen der Anstalten":

Mit Hilfe der bereitgestellten Protokolle und Notizen aus Programmkonferenzen, Programmbeiratssitzungen, Redaktionszusammenkünften und redaktionellen Arbeitsgemeinschaften hat sich so die einmalige Chance ergeben, die Geschichte des Kinderfernsehens aus der Innenperspektive von ARD und ZDF darzustellen (ibid., 8).

Schmidbauers Studie dokumentiert diese "Innenperspektive" bis zum Beginn des dualen Rundfunksystems Mitte der 80er Jahre. Ihr Vorteil ist die relative Kohärenz des Materials. Die Probleme, um die es geht, bewegen sich um ein "bildungspolitisch, pädagogisch und fernsehästhetisch verantwortbares Programm" über 35 Jahre und auch noch unter den Bedingungen des "kommenden Wettbewerbs auf dem Fernseh-'Markt'" (ibid., 183). Der vorliegende Versuch unternimmt es, das öffentliche (oder öffentlich gemachte) Echo auf die Kinderfernsehtwicklung darzustellen. Die Themen und Aspekte sind daher notwendigerweise breiter gestreut, d.h. die Anschlußfähigkeit der Texte ist weniger evident gegeben, als dies beim Meinungsbildungsprozeß der Macher der Fall ist. Trotzdem "lebt" auch der öffentliche Diskurs im Grunde von denselben Fragen: "Kinderfernsehen" ist noch immer ein normativ besetzter Begriff. Sein konnotatives (medienbiographisches) Bedeutungsspektrum enthält einerseits Eintragungen aus dem Felde "Bildung": Eltern wollen, daß Kinder auch durchs Fernsehen "etwas lernen"; andererseits ist Fernsehen verdächtig, als neues Medium Kinder in eine unkontrollierbare Bilderflut zu entführen, zu der die Erwachsenen keinen Zugang haben. Die Diskussion vor allem der 90er Jahre artikuliert diese Sorge der Erwachsenen, die ihren Kindern in die "magischen Kanäle" nicht mehr zu folgen vermögen, auf den Themenfeldern "Gewalt", "Kommerz" und "Konsum".

Neil Postman hat mit "Verlust der Kindheit" eine Formel gefunden, die solche Befürchtungen bündeln konnte, auch wenn sie der Alltagsbeobachtung zuwiderlief. Denn wahrscheinlich ist nicht der Verlust der Kindheit das Problem, sondern der endgültige Verlust der Kontrolle der Erwachsenen über die kindliche Phantasie. Wie schmerzhaft dies für eine eng angelegte Pädagogik ist, macht der Text von Hausknecht (s.u.) deutlich. Postman artikuliert damit aber, so scheint es, einen Grundzug von Erwachsenen-Sorge zum kindlichen Fernsehen. Und wenn im heutigen Diskurs, z.B. im *Spiegel* (9, 1995) in einer Titelgeschichte über das "Ende der Erziehung", "die Invasion der neuen Medien in den Alltag der Kinder" (ibid., 54) eine Schlüsselrolle für die Sozialisation heutiger "Kids" zugewiesen bekommt, wird das alte Thema mit neuem Material weiter diskutiert:

Die Spielkultur ist wie nie zuvor von Medien vorgeprägt: 'Masters', 'Transformers', 'Ghostbusters', 'Turtles' und 'Mein kleines Pony' waren und sind die Hits in der Kinderstube. Die POWER RANGERS, RTLs bewaffneter Angriff aufs Gemüt der Kleinen, erfreuen sich großer Beliebtheit. Kein Protest besorgter Pädagogen konnte die futuristischen Monsterfiguren bisher gänzlich vom Bildschirm verbannen (ibid.).

Man sieht, auch für die Diskussion heute ist der biographische, institutionelle und ästhetische Zusammenhang "Kinderfernsehen" sehr stark pädagogisch konnotiert. Das gilt in noch stärkerem Maße für den generellen Zusammenhang "Kinder und Fernsehen", denn die Kinder "nutzen" das Erwachsenenprogramm nachhaltiger als das für sie ausgewiesene, vor allem das Vorabendprogramm. Insofern bildet das neue Medium und sein Verhältnis zur heranwachsenden Generation ein Paradigma für eine intensive Diskussion über Sozialisation am Ende unseres Jahrhunderts. Aporien, Brüche, Kontroversen und Kollisionen aller an der Sozialisation beteiligten Systeme könnten diskursanalytisch am Thema "Kinderfernsehen" besonders deutlich werden.

Auf diese Weise, so noch einmal die vorsichtige Erwartung, läßt sich ein Strang von Mediengeschichte rekonstruieren, der den alltagsweltlichen Symbolhaushalt der bundesrepublikanischen Gesellschaft vermutlich stark beeinflußt hat. Für viele der oben angesprochenen Generation derjenigen, die in den 70ern Kinder waren, sind Ernie und Bert und die Lernsequenzen der SESAMSTRASSE, die LACH- UND SACHGESCHICHTEN um die Maus, um Löffel, Gabel, Brötchen, Ei und die Kuckucksuhr, sind Ratz und Rübe aus der RAPPELKISTE oder Onkel Heini und Oma Piepenbrink aus UHLENBUSCH mediensozialisatorische Ureindrücke. Sie sind Teil unserer Populär-, Massen- und Alltagskultur wie früher die Märchen.

Ein weiterer Anlaß dafür, sich mit diesen Texten, die der Alltagskommunikation nahe stehen, zu beschäftigen, ergibt sich über den Beschreibungsrahmen "Dispositiv", den Knut Hickethier als die Form einer "medialen Wahrnehmungsanordnung" faßt:

Fernsehen als Dispositiv zu betrachten hat seine Basis in der Erfahrung, daß Fernsehen sich als ein Geflecht von Relationen, Bedingungen, Ansprüchen und Normen darstellt, dessen Veränderungen weitgehend der Macht des einzelnen, auch innerhalb der programmproduzierenden und programmverarbeitenden Anstalten, entzogen sind. Die Vorstellung eines solchen Geflechts bedeutet keine fatalistische Einschätzung des Fernsehens als übermächtigen und unveränderbaren Wahrnehmungszusammenhang, sondern will gerade durch die Beschreibung solcher Verflechtungen die Bedingungen der Veränderungen erkunden, die laufend stattfinden und die Geschichtlichkeit des Fernsehens konstituieren (1993, 25).

Auch dies läßt sich an den Texten der "mittleren Ebene" erproben: Sie könnten etwas darüber sagen, wie das neue Medium in bezug auf Kinder wahrgenommen wurde. Gerade dadurch, daß das Medium auch in den 60er Jahren noch neu war, mußte beim Diskurs über seine Brauchbarkeit, Nützlichkeit oder Schädlichkeit für Kinder ein ganzes Spektrum von Kinderthemen zur Sprache kommen. Das Reizthema "Dürfen Kinder überhaupt fernsehen und wenn ja, welche Sendungen, wie lange und wie oft?", in den 60er Jahren zunehmend kontrovers diskutiert und Anfang der 70er Jahre endgültig positiv, aber mit verschiedenen Lösungsangeboten entschieden, führt mitten hinein in den Wahrnehmungszusammenhang "Dispositiv Fernsehen". Seine Diskussion kann Aufschluß darüber geben, wie die Gesellschaft einen Bruch in der Mediengeschichte – zu den "alten" Medien Buch, Film, Radio usw. kommt die Audiovision mit einer schon nach wenigen Jahren ahnbaren ungeheuren Attraktivität und gesellschaftsverändernden Potenz – am Thema Kinderfernsehen reflektiert und wie sie damit umgeht.

Dies führt zu einem dritten Gesichtspunkt. Neben den textsoziologischen und den mediengesellschaftlichen Gründen scheint ein besonderer medienhistorischer Anlaß die Nachfrage nach den Diskurszusammenhängen aus der Entstehungszeit dessen, was wir als Kinderfernsehen verstehen, besonders lohnend zu machen. Er leitet sich von der Systemtheorie her. Wenn man davon ausgeht, daß für die Konstitution einer Gesellschaft den medialen Rahmenbedingungen eine Schlüsselfunktion zukommt, haben, wie gesagt, Veränderungen und erst recht Brüche im medialen System elementare Bedeutung, dazu Luhmann:

Wenn die Gesellschaft nichts anderes ist als das umfassende System aller anschlussfähigen Kommunikationen, dann ist zu erwarten, daß Veränderungen in den Kommunikationsmitteln die Gesellschaft wie ein Schlag treffen und transformieren. Geht man von einem systemtheoretischen Konzept aus, kann man freilich solche Veränderungen nicht als Ursachen behandeln, die einen weitreichenden Wandel bewirken, sondern nur als Momente, die in der Eigendynamik des Gesellschaftssystems aufgegriffen und zu Strukturveränderungen benutzt werden, wobei es immer das System selbst ist (und nicht: 'Die Ursache'), das diese Transformation durchführt (1990, 597f).

Auf unser Thema Kinderfernsehen gewendet fällt auf, daß die Wortführer der gesellschaftlichen Sorge um die Kinder in den 50er und den 60er Jahren, vor allem Pädagogen und die Kirchen, die Kinder von diesem neuen Kommunikationsmittel fernzuhalten versuchten, während die Erwachsenengesellschaft es in die eigenen und die gesellschaftlichen Sinnentwürfe mühelos einbaute. Erst 20 Jahre nach Etablierung des neuen Kommunikationsmittels schaffen es engagierte Medienleute, Kindern im neuen Medium solche Programmangebote zu unterbreiten, die medial angemessen sind und sie zu gleichrangigen Teilnehmern am massenmedialen Kommunikationsprozeß

machen. Wie verschieden die Strategien dabei sind und welche Folgen sich daraus für die heutige Situation ergeben: auch dies könnte an den betrachteten Texten deutlich werden. Grundsätzlich läßt sich die These vertreten, daß der "Schlag" bei den "Veränderungen in den Kommunikationsmitteln" als so gravierend empfunden wird, daß man Kinder vom neuen Medium fernhalten und auf die alten Medien und die Institutionen ihrer Vermittlung festlegen will. Erst das Kinderfernsehen darf, nun endlich mit gesellschaftlicher Billigung, die Kinder sozusagen offiziell in den neuen Kommunikationszusammenhang einschleusen und eine längst bestehende Praxis – die Kinder sahen massenhaft fern – in akzeptierte Bahnen zu lenken versuchen. Unter Vorbehalt, versteht sich. Welche besondere Pointe sich daraus beim Vergleich mit der Situation Mitte der 90er Jahre ergibt, wird die Zusammenfassung am Schluß zeigen.

Die Diskussion bis 1969

Obwohl es Fernsehen für Kinder von Anfang an gab, ist für eine in den 50er und 60er Jahren noch aufmerksam wahrgenommene Pädagogik sehr bald klar, daß das Fernsehen, wenn nicht gar ausschließlich ein Medium für Erwachsene, so doch auf keinen Fall eins für Kinder sei. Dies spiegelt sich nicht nur in der Streichung des Angebots für Kinder bis zu einem Alter von sechs Jahren ab 1958, sondern auch in einer Flut von Veröffentlichungen maßgebender Schulpädagogen und Fachdidaktiker. Der Wortführer der Gymnasialdidaktik der 50er und 60er Jahre, Robert Ulshöfer, schreibt 1958 zum Zusammenhang von Film und Bildung:

Ein Gymnasiast, der die technischen Produktions- und künstlerischen Stilmittel betrachtet, verfällt nicht so rasch dem Bann des sinnbetörenden stofflichen Geschehens wie ein anderer, der sie gar nicht kennt. Eine solche Anleitung zur Würdigung der Form entspricht der Einsicht Schillers, die er in seinen ästhetischen Briefen verkündigt, daß die Versittlichung des Menschen – in bestimmtem Umfang, so würden wir hinzufügen – durch eine ästhetische Erziehung zu erreichen sei. Sobald die Schule das Filminteresse der Jugend anerkennt, kann sie es ohne viel Mühe auf den künstlerisch wertvollen Spielfilm und von da auf die wenig besuchten Heimat- und Kulturfilme lenken. So wird der Besuch des Wildwestfilms, des Kriminalreißers und des schlüpfrigen Films ohne moralische Ermahnungen seltener werden und schließlich ganz aufhören (1958, 11).

Ulshöfer erwähnt das Fernsehen nicht einmal. Es ist, obwohl im gesellschaftlichen Wahrnehmungsraum längst präsent, im bildungsbürgerlich-schulischen Diskurs entweder ein Nichtthema, oder es wird unter Konkurrenzaspekten diskutiert. Daß auch Kinder fernsehen könnten, verstört die Pädagogik am meisten. Beunruhigend ist vor allem, daß das Kind der erzieherischen Kontrolle entgleiten könnte. Sehr schön macht dies eine Stimme

aus der Bayerischen Schule von 1963 deutlich. Berichtet wird von einer Befragung zum kindlichen Fernsehkonsum. Eine Frage an die Kinder lautete: "Wird das Gesehene nutzbringend festgehalten?"

Die Frage [...] wurde den Kindern so gestellt: 'Schreibst Du auf, was Du aus Fernsehsendungen Neues und Wichtiges kennenlernst und sammelst Du diese Aufschreibungen?'

Leider ist das Ergebnis sehr dürftig.

Nur 5 % machen sich Notizen und nicht einmal die Hälfte davon, nämlich 2 % der kindlichen Fernsehzuschauer sammeln diese Notizen.

Eine dankbare und notwendige Aufgabe tut sich hier für uns auf. Wir müssen die Kinder zu der Überzeugung bringen, daß sie – wie beim Abhören von Schulfunksendungen – in Stichpunkten das Wesentliche fixieren. Zum einen wird dadurch wertvoller Bildungsstoff vor dem alsbaldigen Vergessen bewahrt und zum anderen werden die Schüler dazu angehalten, Wesentliches und Unwesentliches allmählich zu unterscheiden und das Gesehene in der gebotenen Kürze aufzuschreiben. Der nächste Schritt ist der, das Notierte in eine treffende sprachliche Form zu kleiden (Hausknecht 1962/63, 145).

Auf der Seite einer solch trivialen Kontroll- und Lernpädagogik stehen offenbar auch die Eltern. Noch 1973 heißt es zu einer Diskussion zwischen Kinderfernsehmachern und Eltern:

Verallgemeinernd kann man feststellen, daß der größte Teil der fragenden Eltern die Leistungsvorstellungen der Schule auf die Programme für 'Kinder im Vorschulalter' übertragen. Die Macher dagegen haben offensichtlich ein Programm, das diesen Leistungsdruck von den Kindern fernhalten möchte und ihnen dafür einen Zuwachs an Informationen bietet, der es ihnen ermöglicht, nicht nur 'Wissen' anzusammeln, sondern darüber hinaus im Spiel Einblicke in die Struktur ihrer sozialen Umgebung zu tun (*epd/Kirche und Fernsehen*, 34, 1973).

Das Jahr 1969 ist insofern bedeutsam, als es nun zum ersten Mal eine deutsche Fernsehproduktion für Kinder gibt, an der sich der Diskurs ausrichten und abarbeiten kann. Es ist die SPIELSCHULE des Bayerischen Fernsehens, ab September 1969 im Studioprogramm von Bayern 3 zu sehen. Rainald Merkert hat in drei ausführlichen Berichten 1970, 1971 und 1973 die Situation des Kinderfernsehens beschrieben.¹ Zur SPIELSCHULE sagt er:

Die Reihe war ausdrücklich pädagogisch gemeint und didaktisch konzipiert; das entsprach der neuen Erwartungshaltung der Öffentlichkeit, aber auch dem pädagogischen Eros der Produzenten, die sich nach ihrer Erfolgsserie WELT UNSERER KINDER, die an Eltern adressiert war, nun an die Kinder selbst wenden wollten. Der SPIELSCHULE fehlte es nicht an vorausgehenden begleitenden pädagogischen Reflexionen, doch holte man sich keinen wissenschaftlichen Beirat zu Hilfe (*FUNK-Korrespondenz*, 2, 1973, 6).

1 *FUNK-Korrespondenz*, 35, 1970; 39, 1971; 2, 1973.

Folgender gesellschaftlicher Kontext ist wichtig:

- (1) Die Fernseh-Realität: Auch die (kleinen) Kinder sahen täglich fern, vor allem am Vorabend und am Wochenende;
- (2) die allmähliche De-Regulierung: Gut zehn Jahre nach dem Beschluß von 1958, für kleine Kinder keine Fernsehsendungen auszustrahlen, denkt die ARD ab 1969 auch offiziell wieder über Produktionen für diese Zielgruppe nach, obwohl es de facto schon "neue" Kindersendungen gab, z.B. SCHLAGER FÜR SCHLAPPOHREN oder MÄRCHENRATEN MIT KASPERLE UND RENÉ;
- (3) die Vorschuldebatte seit dem Ende der 60er Jahre.

Die SPIELSCHULE ist das Paradigma eines Übergangs, der nicht gelingen konnte. Die Redaktion, vor allem der verantwortliche Redakteur Harald Hohenacker, versuchte, das neue Medium auf der Basis der Kommunikationsmöglichkeiten und -gewohnheiten der Vor-Fernsehzeit für die Kinder zu öffnen. Sie will den Zugang zum Medium für Kinder ermöglichen, vernetzt das Medium aber nach hinten, sowohl thematisch als auch dramaturgisch, und stellt sich damit in den Kontext der pädagogischen Diskussion und "der Erwartungshaltungen der Öffentlichkeit", die das neue Medium nur als Kanal zur Vermittlung gewohnter Themen für Kinder auffassen. "'DIE SPIELSCHULE', sagt der ehemalige Studienrat und Vater von drei Kindern [d.i. Harald Hohenacker; Anm. H.D.E.], 'ist eine Gesellschaftslehre für Kleinkinder'" (*Der Spiegel*, 28, 1970, 134). Dies hatte keine Zukunft.

Die Diskussion um die SESAMSTRASSE, die RAPPELKISTE und die LACH- UND SACHGESCHICHTEN/DIE SENDUNG MIT DER MAUS

Angesichts der neuen Medienkonkurrenz stellte sich bald heraus, daß die SPIELSCHULE nicht geeignet war, den Diskurs zum Thema Kinder und Fernsehen für längere Zeit zu fokussieren. Dies gelang (oder widerfuhr) den drei durch die SESAMSTRASSE, die RAPPELKISTE und DIE SENDUNG MIT DER MAUS repräsentierten Konzepten. Schlüsselwort der Debatte ist zunächst "Vorschulerziehung" im Rahmen einer neuen Bildungspolitik. Die Pädagogen, die 20 Jahre lang versucht hatten, Kinder vom Dispositiv- und Wahrnehmungszusammenhang Fernsehen auszugrenzen, entdecken es nun unter bildungspolitischen Ansprüchen. Ihr Paradigma ist zunächst die SESAMSTRASSE:

Sie verlangen ein besseres Kinder-, sie wollen vor allem ein gutes Vorschulprogramm. Und dabei verweisen sie, Kenner wie Nicht-Kenner, immer wieder gern auf eine neuartige Ideal-Serie televisionärer Klein-Kinder-Erziehung:

SESAME STREET, so heißt das sagenhafte Super-Ding [...].

Rund 50 Länder haben die Riesen-Kindershow inzwischen angekauft. Als sie 1970 beim Münchener Wettbewerb um den 'Prix Jeunesse' vorgestellt wurde, brach auch in Westdeutschland ein 'SESAME STREET'-Rummel aus, der bis heute nicht verebbt ist.

Denn SESAME STREET [...] ist in der Tat ein Top Hit amerikanischer Bildschirmpädagogik (*Der Spiegel*, 4, 1972, 46).

Hier setzt *Der Spiegel* in seiner ersten Titelgeschichte zum Kinderfernsehen ("Vorm Schlafengehen kommt der Kommissar") einen deutlichen Akzent. Aber er tut es mit Hintersinn. Denn die Parteinahme für SESAME STREET dient nur als Plattform dafür, die Versuche der Fernsehmacher von ARD und ZDF zu diskutieren und sich medientheoretisch auf die Seite derer zu schlagen, die meinen, das Fernsehen "könne nicht die Schule der Nation sein, auch nicht deren jüngster Generation" (*ibid.*, 52).

Die *Spiegel*-Titelgeschichte zeigt dreierlei:

- (1) die Komplexität des Themas "Kinder und Fernsehen" angesichts der kindlichen Medienpraxis, der Gewaltdebatte und der allgemeinen gesellschaftlichen Akzeptanz des Mediums;
- (2) die Nicht-mehr-Anschließbarkeit der Debatte an die pädagogische Kulturkritik der 50er und 60er Jahre und
- (3) den Neubeginn eines Diskurses, dessen Kerne "Unterhaltung" und "Emanzipation" heißen und dessen mediale Modelle die LACH- UND SACHGESCHICHTEN sind und die RAPPELKISTE, eine

[...] didaktische 'Früherziehungsreihe' [beim ZDF; Anm. H.D.E.] mit Folgen von je 45 Minuten [...], die, angesiedelt in einem abenteuerlichen Hinterhof-Milieu, unterprivilegierten Kindern auf die Sprünge helfen und ihnen ermöglichen soll, sich gegenüber sozialen Zwängen zu behaupten (*ibid.*, 51).

Bis zum Ende des Jahres 1975 behandelt *Der Spiegel* nach dieser Titelgeschichte Fernsehthemen ausführlich noch 65 Mal. Die Hauptfelder sind nun Finanzprobleme des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, Sendungserfolge (Titel-Geschichte zu EIN HERZ UND EINE SEELE: "Meckert für Deutschland", 12, 1974), Diskussionen über neue Genres (z.B. intensiv über Talkshows in 21, 45 und 48, 1974 und 52, 1975) oder den Zugriff der Politik auf das Medium (16, 18 und 32, 1975). Daß Fernsehen nun der gesellschaftliche Normalfall ist, belegen Themen wie "Jedem seine Taste" (30, 1974) zur TV-Demoskopie oder "Fernsehen: Galoppierende Schwindsucht?" (26, 1975) zum Quotenschwund. Nur noch zweimal bis 1975 provozieren Kinderfernsehthemen die *Spiegel*-Wahrnehmung: zur RAPPELKISTE (40, 1973) und zu KLI-KLA-KLAWITTER (3, 1974), beides ZDF-Produktionen.

Mit KLI-KLA-KLAWITTER stellt sich neben "emanzipatorische Erziehung" und "Unterhaltung" ein drittes neues Stichwort ein: "Vermarktung". Durch

Kooperation mit der Münchener "Beta-Tochter" "Taurus" (Leo Kirch) sollte der europäische Markt für Neben- und Auslandsrechte in großem Stil erschlossen werden. Dazu kam es aus organisatorischen Gründen und wegen des gefälligen Konfektions-Zuschnitts von KLI-KLA-KLAWITTER nicht.

Im Diskurs des Jahres 1973 stehen demnach vier Modelle von Fernsehen für Kinder in Konkurrenz zueinander:

- (1) die SESAMSTRASSE, Diskurs-Stichwort: Kompensatorik;
- (2) die LACH- UND SACHGESCHICHTEN/DIE SENDUNG MIT DER MAUS, Diskurs-Stichwort: Unterhaltung für Kinder;
- (3) die RAPPELKISTE, Diskurs-Stichwort: Emanzipation und
- (4) KLI-KLA-KLAWITTER, Diskurs-Stichwort: Kommerz.

Ein Themenheft von *betrifft: erziehung* ("tv-vorschule" v. 3.9.1973) beschäftigt sich genau mit diesem Stand der Dinge und favorisiert das RAPPELKISTEN-Modell. Die Zeitschrift formuliert fünf "Forderungen an Medien für das Vorschulalter". Die ersten drei lauten:

Von Medien ist zu fordern, daß sie

1. an den konkreten Erfahrungen der Kinder anknüpfen, die sie zu fördern beabsichtigen,
2. die Wirklichkeit darstellen, sie transparent machen und zur Auseinandersetzung mit ihr, d.h. zu ihrer rationalen Bewältigung und Veränderung motivieren und qualifizieren.

Medien sollen

3. für Kinder wichtige Konflikte und Konfliktstrategien in für sie relevanten Bereichen darstellen (Hellmich 1973, 20).

Alle im öffentlichen Diskurs um das Kinderfernsehen wahrnehmbaren Sprecher dieser Zeit, Gert K. Müntefering, Siegfried Mohrhof (beide WDR), Wolfgang Buresch (NDR), Elmar Lorey und Ingo Hermann (beide ZDF), lehnen diesen unspezifischen "Medienweg" ab und fordern thematische und dramaturgische Räume für ein Kinderfernsehen eigener Prägung. Am nachhaltigsten tut dies Gert K. Müntefering. In seiner Argumentation leitet er einen neuen Diskursabschnitt ein. Der Fernsehmacher nutzt das vorhandene Kernvokabular, bricht es jedoch aus seinen bisherigen Diskurszusammenhängen und gibt ihm neue Bedeutungen:

Die Vorschule tut in der ARD ihre Wirkung. Zwar weiß man noch nicht so genau, ob nun die Programme oder die Kinder den kognitiv-sozialen Lernzielkatalog füllen werden. Aber die Kinderprogramme sind angesehen wie nie – und selbst in der Gewaltdiskussion wird ihnen vornehm die Ausnahme von der Regel zugestanden. Übersehen wird jedoch, daß es nach wie vor im Fernsehen ein Defizit gibt. Ein Defizit an Geschichten, Filmen und Fernsehspielen, an Spannung und Spaß, nicht gekauft und genial synchronisiert – sondern alltäg-

lich gedreht. Das ist ebenfalls ein Bildungsdefizit. Die Frage muß jetzt gestellt werden: wie lange braucht ein Ressort eigentlich, bis es klassisch wird und sich gleichberechtigt der Ressourcen bedienen kann (1972, 2).

Gert K. Müntefering, Mitschöpfer, Mitautor und Mitstreiter von und für PAN TAU, MAUS, SCHLAGER FÜR SCHLAPPOHREN, MÄRCHENRATEN MIT KASPERLE UND RENÉ, um nur einige Reihen zu nennen, setzt aufs Erzählen, auf "Verzauberung auf Zeit", auf ein primär an den kommunikativen Möglichkeiten des Fernsehens orientiertes Konzept, das ausdrücklich das Unterhaltungsbedürfnis von Kindern miteinbezieht. Sein ZDF-Kollege Ingo Hermann nimmt, zwei Wochen später und ebenfalls in *epd*, den Ball an, spielt ihn aber statt ins dramaturgisch-unterhaltende Mittelfeld mehr nach halblinks auf Doppelpaß-Entfernung zu den radikalen Emanzipatoren:

Da die Vorschule nicht nur [...] in der ARD, sondern auch im ZDF ihre Wirkung tut, reizt mich Gert Münteferings Emanzipationsaufruf zu einem Vorschlag [...]. Wir sollten so öffentlich, daß unsere Prozent-Direktoren und Gremien es mitkriegen, darüber diskutieren, wie man das Fernsehen der Kinder für Spaß, Bildung und Erziehung und was sonst noch alles der Emanzipation dienen mag (die Unterhaltung einschließlich ihrer Preise gehört also dazu und auf jeden Fall PAN TAU!) einsetzen kann. [...] Emanzipation für das Kinderfernsehen ist erst dann zu erreichen, wenn man das Kinderfernsehen für die Emanzipation einsetzt (1973, 2f).

"Klassisch" im Sinne Münteferings könnte das Ressort Kinderfernsehen in den Funkhäusern allenfalls in der zweiten Hälfte der 90er Jahre werden. Denn diese Qualität hat es auch im fünften Jahrzehnt seines Bestehens in der Bundesrepublik noch nicht. Die Sendungen des WDR allerdings, vor allem die MAUS, PAN TAU und später JANNA oder Janoschs Zeichentrickfilme waren von der Art, daß sie nicht nur den Kindern gefielen, sondern daß auch die Erwachsenen ihr Mißtrauen gegenüber dem kindlichen Mediengenuß vergaßen. Dies nahm das Modell "DIE SENDUNG MIT DER MAUS/Kinderunterhaltung" aus dem öffentlichen Diskurs genauso wie das "Lernmodell SESAMSTRASSE", das sich vor dem Wind des elterlichen Wohlwollens zum Selbstläufer entwickelt hatte. blieb als diskurszentrierendes Modell die RAPPELKISTE (Start am 30. September 1973).

Auch wenn ihr Erscheinen im Medium Fernsehen ein ungeheures, vorwiegend positives Echo hervorgerufen hat, hat sich das Emanzipationsmodell mit seinem ausgeprägten Potential zur Polarisierung auf Dauer nicht halten können. "Das ist Gift für unsere Kinder" titelte *Hör Zu* und berichtete von einer Leser-Telefonaktion:

Die RAPPELKISTE? ich spüre die Wirkung dieser Reihe am Verhalten meiner Schüler. Da werden Konflikte aufgebaut. Und das bißchen Respekt, das wir von den Kindern erwarten müssen, wird zerstört. [...] So klagte Frau Walling, Konrektorin einer Schule im Teutoburger Wald (13, 1975) .

Anschlußprojekt nach der RAPPELKISTE war ab 1978 NEUES AUS UHLENBUSCH. Auch wenn diese Serie verfremdende Elemente enthielt, so entsprach sie doch nach ihren Themen und ihrer Dramaturgie den gesellschaftlichen Erwartungen an das Kinderfernsehen so weitgehend, daß nur positive Stimmen zu vermelden sind. Das Kinderfernsehen trat nun in die Phase seiner selbstverständlichen Akzeptanz.

Die Diskussion der 90er Jahre: Markt

Die Fernsehthemen der 90er Jahre sind

- Bestand und Funktion des öffentlich-rechtlichen Rundfunks,
- Medienkonzentration und Medienkontrolle,
- Medientechnik und Medienzukunft der 100 Kanäle,
- Gewalt in den Medien,
- Medien, Werbung und Konsum und
- die lebensweltliche Funktion der Medien, insbesondere des Fernsehens.

Innerhalb dieser Themenfelder spielt das Fernsehen von Kindern und für Kinder eine unterschiedlich wichtige Rolle. Der argumentative Wert, den die ARD ihrem gut vier Jahrzehnte ausgestrahlten Kinderfernsehen für ihr Selbstverständnis und für ihren Fortbestand beimißt, kommt sehr deutlich dadurch zum Ausdruck, daß es in der gesamten Debatte der 90er Jahre schlichtweg nicht vorkommt.

Der Diskurs um Medienkonzentration und Medienkontrolle zentriert sich um die beiden "Familien" Kirch und Bertelsmann, wobei *Der Spiegel* vor allem die Rolle von Leo Kirch immer wieder zum Thema macht.² Das Kinderfernsehen spielt hier im Zusammenhang mit dem neuen Kinderkanalprojekt Premiere 2 eine Rolle, das trotz ungeklärter Besitzanteile von Leo Kirch an Pro7 eine Sendelizenz erhielt:

Die Landesmedienanstalten geben den Widerstand gegen den Kinderkanal des Hamburger Pay-TV-Senders "Premiere" auf. Die Lizenz, vor einem halben Jahr beantragt, soll den Medienriesen Bertelsmann und Leo Kirch, die zusammen die Mehrheit bei "Premiere" haben, im Kampf gegen ausländische Investoren helfen (*Der Spiegel*, 36, 1994, 130).

Die Lizenzierung von Premiere 2 ist aber nur ein Indikator in einer viel umfassenderen Entwicklung. Medientechnik und Medienzukunft verheißen mediale Vielfalt oder beschwören die Gefahr des beliebigen elektronischen

2 Z.B. "... über das Schattenreich des Medienpaten Leo Kirch" (*Der Spiegel*, 21, 1992); "Das schwarze Imperium" (30, 1994); weitere Artikel in Nr. 19 und 38, 1994.

Kiosks, auf dessen Angebote Kinder immer ungehinderter Zugriff haben. Und dies hat unmittelbar mit den drei letzten Themen zu tun. Ihr übergreifendes Stichwort ist *Markt*.

Praktisch entwickelt sich der Medienmarkt ungebremst. Öffentlicher Konsens ist: "Die Medienanstalten der Länder sind ihrer Kontrollaufgabe nicht gewachsen" (*Die Zeit*, 15, 1994; genauso 38, 1994). "Auf dem Markt der Medien regiert das Gesetz von Auflage und Einschaltquote. Die Folge: Klatsch, Sex und Gewalt auf allen Kanälen und in allen Gazetten. Mit Verboten ist dem Übel nicht beizukommen" (*Zeit*-Titel in 44, 1994).

In mehreren Titelgeschichten hat *Der Spiegel* versucht, die lebensweltlichen Bedingungen heutiger Heranwachsender verstehbar zu machen.³ In allen Berichten spielt das Fernsehen der Kinder eine wichtige Rolle:

Die Welt der Kinder hat sich tiefgreifend gewandelt. [...] Die Fernseh- und Computerwelt fasziniert die Kids längst mehr als jeder noch so aufwendige Versuch im Physik- oder Chemieunterricht (*Der Spiegel*, 35, 1994, 41).

Dazu macht ein stetig wachsender Fernsehkonsum die Kinder zappeliger und einsamer [...] bis zu neun Stunden am Tag sitzen die Kids vorm Bildschirm: Fernsehen, Computerspiele, Game-Boys (24, 1993, 37).

Bei der Vermittlung von Werten habe, so Steiner [d.i. ein Frankfurter Lehrer; Anm. H.D.E.], deshalb längst das Fernsehen die verwaiste Stelle der Familie eingenommen – eine Scheinwelt, die vor allem die Botschaft transportiere, 'haste was, biste was' und die [...] suggeriere, 'wer etwas erreichen will, muß schon mal zulangen, darf nicht zimperlich sein' (42, 1992, 46).

Allein auf dem "Kabelkanal" drängen sich an einem normalen Schultag in den Werbeblöcken zwischen Billig-Cartoons und Bimbambino-Bär zur Frühstückszeit 30 Spots; "Pro 7" schafft es, im gleichen Zeitraum 42 Werbeclips ins Programm zu drücken. An einem Samstag- oder Sonntagmorgen, wenn die Erwachsenen noch schlafen und der Fernseher als Babysitter dient, erhöht sich die Zahl der Einblendungen leicht auf das Doppelte (50, 1993, 82).

Die vier Zitate zeigen, welch verschiedene Positionen heute in der Rede um das kindliche Fernsehen miteinander verbunden werden:

- (1) die Vorstellung vom Sog des Fernsehens, seiner Kraft, drogenähnliche Abhängigkeiten zu verursachen;
- (2) die Konkurrenzsituation zwischen pädagogischem Angebot und den Unterhaltungsangeboten des Fernsehens sowie die unterstellte Tendenz,

3 "Die rasten einfach aus" (*Der Spiegel*, 42, 1992); "Horrorjob Lehrer" (24, 1993); "Abenteuer Lernen" (35, 1994); "Konsumterror der Kinder" (50, 1993); "Das Ende der Erziehung" (9, 1995).

daß Kinder den "leichten" Weg des Fernsehens dem "schweren" der schulischen Bildung vorzögen;

- (3) die psychische und soziale Verwahrlosung von Kindern (Stichwort "zapping");
- (4) die Auflösung von Familienstrukturen und die Ablösung traditioneller Sozialisationsagenturen durch das rein ökonomisch bestimmte Fernsehen;
- (5) die Sozialisation von Kindern in einem konsumistisch orientierten Lernfeld.

In der Tat scheint sich die These zu bestätigen, daß das Thema des kindlichen Fernsehens für die Gesellschaft das zentrale Paradigma bildet, an dem sie Fragen der Sozialisation umfassend abhandelt. Und heute wie damals spielt "Erziehung" eine zentrale Rolle. Die Diskussion um ein Schulfach "Medienerziehung" verdeutlicht, daß die institutionalisierte Pädagogik – Jahrzehnte zu spät – Versuche macht, bei der Bearbeitung des Paradigmas mitzuwirken. Herausgefordert werden alle Diskutanten durch eine Entwicklung, die schon Schmidbauer für die Rundfunkentwicklung der späten 80er Jahre diagnostiziert hatte: die Transformation des Rundfunks zum Medienmarkt. Auch Rundfunk, Sendezeit, Sendungsformate und Sendungsinhalte werden unter Marktgesichtspunkten diskutiert. Kinder sind in diese kalkulatorische Dynamik voll integriert.

Als souveräne Teilnehmer an allen Kommunikationsmöglichkeiten, die die Gesellschaft zu bieten hat, sehen Kinder auch fern. Warum und wozu sie das Medium "nutzen" und wie es "wirkt", wird zwar öffentlich thematisiert, Antwort- oder gar Erklärungsversuche zerbröseln allerdings, wie die zitierten Texte zeigen, zur Artikulation ungleichzeitiger Positionen. Deutlich wird die Rolle, die den Kindern zugeordnet ist: Sie sind "Zielgruppe" in einem neuen Sinn. Kinderfernsehen der kommerziellen Anbieter wendet sich an Kinder als Käufer und Konsumenten: "Auf dreierlei vor allem kommt es der werbenden Wirtschaft an, wenn sie die Medien nutzt: Kaufkraft, Zielgruppen und freundliches Umfeld" (*Die Zeit*, 7, 1995).

Kaufkraft: Das sind ca. 20 Milliarden Mark jährlich bei den Kindern bis 14 Jahren. Nur dies macht sie für kommerzielle Veranstalter interessant. Kindersendungen, und das heißt weithin Zeichentrick, bilden für die Werbung das "freundliche Umfeld". Nach der Fernsehpraxis von Kindern ist Kinderfernsehen heute weitgehend solch ein "freundliches Umfeld".

Die Diskussion der 90er Jahre: Strategie

Das Kinderfernsehen selbst wird in der öffentlichen Diskussion nur sparsam thematisiert. Es sind seine direkt faßbaren Auswirkungen wie Gewalt, Werbung und Konsum, die, weil alltagsweltlich erfahrbar und auf den Sozialisationsprozeß unmittelbar beziehbar, die Diskussion beherrschen. Dazu kommt, daß sie an den allgemeinen Mediendiskurs gut anschließbar sind. Der gesamte Komplex Kinderfernsehen scheint gegenwärtig öffentlich nur strategisch präsent zu sein: als "Wettkampf um die Kinder" (*Der Spiegel*, 34, 1994, 80) oder "Wettrennen um Kinder-TV" (*Blickpunkt: Film*, 35, 1994). Ganz in diesem Sinn titelt *Der Spiegel*: "Schöne Kinder. ARD und ZDF verlieren junge Zuschauer. Die Privaten sahen ab: ums Kinderzimmer ist eine Schlacht der Medienmultis entbrannt" (5, 1995, 110f).

Es geht um die Neuverteilung des Marktes. Am Start sind Premiere 2 (s.o.), Super RTL oder RTL Club mit Beteiligung der Disney Company sowie "Nickelodeon" – ein amerikanisches Kinderprogramm, das seit 1991 auch in England zu sehen ist –, der dem US-Konzern Viacom gehört, der dieses Programm auch nach Deutschland bringen will.

Im "Schöne Kinder"-Artikel vom 30. Januar 1995 führt *Der Spiegel* alle Gesichtspunkte zusammen, die in der bisherigen öffentlichen Debatte eine Rolle gespielt haben: Markt, private Anbieter und ihre Quoten, Lizenz- und Aufsichtsprobleme der Landesmedienanstalten, Programmauftrag von ARD und ZDF, Werbung und Spielzeug. Der Artikel gruppiert sie allerdings neu um die Rolle, die das öffentlich-rechtliche Fernsehen, vor allem die ARD, in der Kinderfernseh-Konkurrenz spielen könnte:

Wer zu spät kommt, den bestraft das Leben. Und das ist, meint Siegmund Grewenig, 41, Leiter des Kinderfernsehens beim WDR, nicht nur bei den Erwachsenen so. "Wir können nicht noch zwei Jahre warten", warnt er, "sonst läuft uns die kommerzielle Konkurrenz davon."

Den TV-Mann treibt um, daß die öffentlich-rechtlichen Sender, verpflichtet zur Fernseh-Grundversorgung der gesamten Bevölkerung, bei vielen der jüngsten Zuschauer als Langweiler verschrien sind. Am liebsten würde Grewenig eine eigene Station für die Kleinen gründen (*Der Spiegel*, 5, 1995, 110).

Der Artikel entwickelt die öffentlich-rechtliche Strategie, sich am Projekt Nickelodeon zu beteiligen, bei dem schon der Spiele- und Kinderbuch-Hersteller Ravensburger engagiert ist:

Womöglich werden die beiden Partner noch unerwarteten Zuwachs erhalten: Fernsehmanager beim WDR [...] debattieren intern über ein Engagement beim Privatsender "Nickelodeon". [...] Die nordrhein-westfälische Medienanstalt, wo der Lizenzantrag für "Nickelodeon" liegt, will eine Allianz von WDR und Viacom fördern. Dies sei, so Direktor Norbert Schneider, die "Konstruktion der

Zukunft, öffentlich-rechtliches Qualitäts- und kommerzielles Marktbewußtsein zusammen zu bringen" (ibid.).

Der Artikel schließt:

Bevor alles zu spät ist und die Privaten endgültig die Kinderzimmer erobert haben, sollen die Öffentlich-Rechtlichen, so meinen viele TV-Manager, lieber rasch Kompromisse schließen.

WDR-Grewenig empfiehlt deshalb die Kooperation mit Viacom's Kanal "Nickelodeon", der auf billige action-Serien verzichtet und der Vermischung von Werbung und Programm wehren will. Grewenig: "Das ist noch die öffentlich-rechtlichste aller privaten Lösungen" (ibid., 111).

Wenn Mitte der 90er Jahre Kinderfernsehen als "Fernsehen für Kinder" öffentlich wahrgenommen wird, dann unter diesem strategischen Aspekt. Sehr auffällig ist die Pressereaktion auf diese Entwicklung.⁴

Fast scheint es so, als bedaure die Gesellschaft die lange Agonie des Kinderfernsehens und wünsche Abhilfe, wobei neue Senderkonstellationen offenbar begrüßt werden – "auf der Suche nach einer neuen Pionierzeit" lautete ein Pressetitel zu den 27. Mainzer Tagen der Fernsehkritik (vgl. *Süddeutsche Zeitung* v. 3.6.1994). Erst recht die politische Debatte um die Zukunft der ARD und des öffentlich-rechtlichen Fernsehens Anfang 1995, im übrigen ohne jede Erwähnung des Kinderprogramms, provoziert neue Entwicklungen in großem Stil. In diesem Kontext scheinen auch die ersten Schritte auf ein neues Kinderprogramm über den Weg der Einrichtung eines Kinderkanals zu stehen.

Zusammenfassung

Das klassische Kinderfernsehen gibt es nicht mehr. Nach 40 Jahren Fernsehen in der Bundesrepublik und nach 20 Jahren eines beschreibbaren Zielgruppenfernsehens für die heranwachsende Generation, wie auch immer orientiert an deren sozialisatorischen Bedürfnissen, tritt Fernsehen für Kinder in eine neue historische Phase. Sicher ist lediglich, daß die SESAM-

4 Vgl. *epd/Kirche und Rundfunk*, 35, 1994 zu Premiere 2; *Agenda*, 14, 1994 zu Pay-TV für Kinder bei der ARD; *Kölner Stadtanzeiger* v. 23.8.1994 zu Super RTL; *FUNK-Korrespondenz*, 43, 1994 zu Premiere 2, Super RTL und Nickelodeon-ARD; *Süddeutsche Zeitung* v. 19.9.1994 zu Premiere 2; *Süddeutsche Zeitung* v. 7.12.1994 zu Premiere 2; *Die Zeit*, v. 9.12.1994 zum Kinderkanal der ARD; *Süddeutsche Zeitung* v. 17.2.1995 zu Super RTL.

Rein strategisch bestimmt ist auch die Diskussion um den geplanten öffentlich-rechtlichen Kinderkanal, so titelte *Die Zeit* vom 31.03.1995: "ARD und ZDF wollen einen gemeinsamen Kinderkanal einrichten. Ohne Werbung und Gewalt: Zwölf Stunden für die Kleinen."

STRASSE auch im nächsten Jahrtausend noch zu sehen sein wird. Nicht so sicher ist dies bei der SENDUNG MIT DER MAUS. Die RAPPELKISTEN-Tradition lebt in den ZDF-Produktionen ACHTERBAHN und KARFUNKEL weiter. Aber keine dieser Sendungen hat heute noch Modellwert oder "steht" im öffentlichen Bewußtsein "für etwas". Dies liegt an der absoluten Dominanz des vierten Modells, das beim ZDF als Konkurrenz zur RAPPELKISTE aufgebaut wurde, aber in einer damals noch durch pädagogische Themen und Erwartungen besetzten Diskussion zum Kinderfernsehen nicht hat durchgesetzt werden können: Es ist das KLI-KLA-KLAWITTER-Modell. Erst heute wird deutlich, was damals geplant war.

Das ins Alter gekommene Kinderfernsehen wird durch fünf Entwicklungslinien gekennzeichnet:

- (1) Vermehrung des Angebots;
- (2) Merchandising: Vermarktung, Rechtehandel, Kommerzialisierung;
- (3) Gewalt- und Aggressionsdarstellungen;
- (4) Grauzonen zwischen Kinderprogramm und "allgemeinem Programm" und
- (5) Dominanz von Animation/Zeichentrick (vgl. Akyuz 1994, 15f).

Dies entspricht in frappierender Weise dem, was Knut Hickethier "als Innenseite des Dispositivs Fernsehen" über "vier Grundlinien der programmgeschichtlichen Entwicklung" deutlich macht: Programmwachstum, permanente Anpassung an das Zuschauerverhalten, Vertretung einflußreicher gesellschaftlicher Interessen und Eigendynamik der Programmentwicklung (1993, 29). Die besondere Pointe der gegenwärtigen Phase der Fernsehgeschichte liegt darin, daß das Fernsehen für Kinder auf jedem dieser Felder die Vorreiterrolle übernommen hat. Die Einrichtung des kommerziellen Fernsehens Mitte der 80er Jahre hat dafür die Bedingungen geschaffen. Am Fernsehen für Kinder, wie es die Kinder nachfragen, die Gesellschaft bisher toleriert, die Vermarkter formen und die von der Politik bestellten Aufsichtsgremien handlungsunfähig geschehen lassen, läßt sich im Moment idealtypisch studieren, wie sich Fernsehen in einem kaum ordnungspolitisch regulierten Markt generell entwickelt. Ein reineres Kommerzfernsehen als in den Kinderblöcken von sechs bis zehn Uhr vormittags bei RTL und SAT1 am Wochenende gibt es sonst im gesamten Fernsehprogramm nicht. Nirgendwo finden wir eine solche Konzentration gleicher Genres und einen regelmäßigeren Programmrythmus über viele Stunden: Zeichentrick, Werbung, Trailer und Sendereigenwerbung bzw. Senderidentifikation über Senderlogos.

Nachdem die Gesellschaft durch ihre kulturkritischen Wortführer die Kinder 20 Jahre lang vom neuen Kommunikationsmittel Fernsehen auszuschließen versuchte, hat sie deren Zugang und Teilnahme verspätet um 1970 über spe-

zielle Angebote kanalisiert. Von den damals konzipierten Modellen war das emanzipatorische zuerst erledigt. Fortentwickelt werden konnten das Lernmodell der SESAMSTRASSE und das Unterhaltungsmodell der SENDUNG MIT DER MAUS. Das große publizistische Echo auf die Möglichkeiten eines Kinderkanals mag ein Indikator dafür sein, daß man den beiden "alten" Modellen und dem in der Programmfläche fast verschwindenden gesamten Angebot drumherum kaum noch innovative Kraft zutraut. Das Unbehagen an der Art von "Modernität" in bezug auf Kinderfernsehen, wie wir sie momentan kennen, artikuliert die Gesellschaft zunehmend als Gewalt-, Konsum- und Wirkungsdiskussion. "Wie ein Schlag" treffen die Gesellschaft im Moment "die Veränderungen in den Kommunikationsmitteln" (s.o.) am Programm- und Marktsektor "Fernsehen für Kinder".

Emanzipation für das Kinderfernsehen ist erst dann zu erreichen, wenn man das Kinderfernsehen für die Emanzipation einsetzt. Erst wenn die gesellschaftspolitische Bedeutung der Kinderprogramme klar artikuliert wird, wird es eine erfolgreiche Lobby für Kinder geben – eine für deren Emanzipation und gewiß auch eine für deren Bewußtlosigkeit. Aber man wird dann wissen, an wen man sich wenden muß (Hermann 1973, 2f).

Ingo Hermann, Mitverantwortlicher für die RAPPELKISTE, schrieb dies 1973 und meinte alle diejenigen, die das Kinderfernsehen aus dem pädagogischen Diskurs lösen wollten – und auch Erfolg damit hatten. Ein Strang der gegenwärtigen Diskussion versucht, an diesen Faden zur Pädagogik wieder anzuknüpfen. So heißt es im *ZDF-Jahrbuch 1989* zum Kinderprogramm:

Angesichts der zunehmenden Angebotsflut zu allen Tageszeiten und auf zahlreichen Fernseh- und Videokanälen sind fatale Folgen für die Medienkultur und die Existenz kindgerechter Programme zu befürchten. Es sind somit geeignete Wege einer inhaltlich/funktionalen Präsentation des Programms unter Einbeziehung aller pädagogischer Institutionen zu erkunden (Frank 1989, 217).

Wahrscheinlich läßt sich die Mediendynamik so nicht rückbinden. Zu wünschen wäre, daß die Gründung des ersten Kinderkanals der Bundesrepublik – unter öffentlich-rechtlicher Beteiligung – einen neuen Diskurs zum Kinderfernsehen herbeiführt, in dem Konturen der Interaktion von Kindern und Fernsehen erkennbar werden, die nicht vorwiegend vom Kommerz bestimmt sind.

Literatur

- Akyuz, Gün (1994) Kids TV Comes of Age. In: *TV World*, 9, 1994, pp. 15-21.
 Fiske, John (1993) Populärkultur: Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch. In: *Montage/AV* 2,1, pp. 5-13.
 Frank, Bernward (1989) Überblick über Forschungsarbeiten. In: *ZDF-Jahrbuch 1989*, pp. 214-217.

- Hausknecht, Siegfried (1962/63) Der Einfluß des Fernsehens auf unsere Volksschulkinder. Teil 1. In: *Heimatliche Schule* 13,12, pp. 138-146.
- Hellmich, Achim (1973) Vorschule und Medien. In: *betrifft: erziehung*, 9, pp. 19-22.
- Hermann, Ingo (1973) Kinderfernsehen auch für die Emanzipation. In: *epd/Kirche und Fernsehen*, 1, pp. 2-3.
- Hickethier, Knut (1993) Zu den Rahmenbedingungen der Programmgeschichte des bundesrepublikanischen Fernsehens. In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. 1. Institution, Technik und Programm*. Hrsg. v. Knut Hickethier. München: Fink, pp. 21-30.
- Luhmann, Niklas (1990) *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Müntefering, Gert K. (1972) Emanzipation auch für das Kinderfernsehen! In: *epd/Kirche und Fernsehen*, 49, p. 2.
- Postman, Neil (1983) *Das Verschwinden der Kindheit*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Schmidbauer, Michael (1987) *Die Geschichte des Kinderfernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Eine Dokumentation*. München: Saur.
- Ulshöfer, Robert (1958) Welchen Raum können Filmerzziehung und Hörspielerarbeit im Deutschunterricht der Gymnasien beanspruchen? In: *Der Deutschunterricht*, 10, pp. 8-13.

Alexander Schwarz

Utopie und Realität interaktiven Fernsehens

Ein Bericht aus der Praxis

You know that little clock, the one on your VCR / the one that's always blinking twelve noon / because you never figured out / how to get in there and change it? / So it's always the same time / just the way it came from the factory / Good morning good night [...] (Laurie Anderson: "Same Time Tomorrow" auf *Bright Red/Tightrope* [1994]).

Einer alten bürokratischen Regel zufolge lauten die sieben Phasen jeder Projektabwicklung wie folgt: Begeisterung, Verwirrung, Ernüchterung, Massenflucht der Verantwortlichen, Suche nach den Schuldigen, Bestrafung der Unschuldigen, Auszeichnung der Nichtbeteiligten. Eines der größten Medienprojekte der reichen Industrienationen ist das sogenannte *interaktive Fernsehen* (künftig: IF). In der Abwicklung dieses Projektes befinden sich die meisten Beteiligten momentan im Übergang von der Verwirrung zur Ernüchterung. Wer allerdings die pessimistisch-ironische Einschätzung der genannten Regel nicht generalisieren möchte, hat es gegenwärtig schwer, den Wogen des Spottes und der Skepsis noch eine gewisse Begeisterung entgegenzuhalten. Dennoch legen der Charakter und die Größenordnung des Medienprojektes IF nahe, sich eingehender damit auseinanderzusetzen.

An Versuchen, das IF begrifflich und technologisch fassen zu wollen, herrscht derzeit kein Mangel. Aus Publikationen wie *Zu neuen Ufern. Interaktives Fernsehen zwischen Kunst und Kommerz* (Unabhängige Landesanstalt für das Rundfunkwesen 1994) spricht noch Enthusiasmus. Mehr en vogue sind aber Verrisse der interaktiven Versuchsprojekte: "Furiöser Fehlstart" (*Focus*, 50, 1994, 54f), "Weg in die Hölle" (*Der Spiegel*, 50, 1994, 111) oder "Vom Couchpotato zum Aktivisten" (*Die Tageszeitung* v. 21./22.1.95). In diesen willkürlich herausgegriffenen Beispielen ist deutlich die Polarisierung der Diskussion erkennbar. Zu den inzwischen schon oft negativ besetzten Schlagworten gehören neben IF auch *Multimedia* oder *Datenautobahn*. Hier sollen aber weder der Verlauf der publizistischen Kampagnen noch ihre nicht zu unterschätzenden ökonomischen und regulativen Motive untersucht werden. Interessant sind vielmehr die hinter der verbreiteten Metaphorik stehenden Medienutopien einerseits, die Medien- und

Kulturpessimismen andererseits. Zur Zeit besteht die Gefahr, daß sich stereotype Urteile trotz einer noch schmalen empirischen Basis zu früh verfestigen. Die weniger revolutionäre denn evolutionäre Entwicklung wird meist theoretisch abgetan statt praktisch in ihrer Bedeutung erkannt und fortgeführt. Deshalb sollen hier die zum gegenwärtigen Zeitpunkt realisierten oder in Vorbereitung stehenden Formen des IF im deutschen Fernsehen resümiert und mit einer vorsichtigen Prognose verbunden werden.

Was ist interaktives Fernsehen?

Zwei Definitionsversuche aus der Flut bisheriger Anstrengungen, diesen so inflationär gebrauchten Begriff festzulegen, seien hier zitiert:

Interaktives Fernsehen ist durch die *kausal zusammenhängende Abfolge* von *Datentelekkommunikation* eines Empfängers, *externer Reaktion* und *individueller Rückkopplung* an den Empfänger charakterisiert (Reinhard/Salmony 1994, 141f; Herv.i.O.).

Etwas prosaischer klingt die Definition von Müller (1993): "Interaktivität bedeutet, daß der Nutzer in den Programmablauf eingreifen und das Geschehen beeinflussen kann."

Eine beinahe triviale, vielleicht strittige, aber m.E. dennoch essentielle Ergänzung sollte jedoch nicht übersehen werden: Interaktivität bringt das Medium Fernsehen wieder zum *live*-Betrieb zurück. Nur dort, wo in *Echtzeit* die Kommunikationskanäle zwischen Sender und Rezipient geöffnet und umkehrbar gemacht werden, ist es sinnvoll, von IF zu sprechen. Deutlich wird diese Bedingung am 'totgeborenen' Medium CD-I (I für *interactive*). Dort beschränkt sich die Reaktion des Nutzers eben nur auf den Abruf vorgegebener, nicht aktuell im Medium CD-I veränderbarer Daten. Es ist keine echte, wiederum reaktive Antwort auf die Reaktion des Nutzers möglich, der dabei eben kein Sender werden kann, das Gerät kein Empfänger.

Gewöhnlich wird ein Stufenmodell der Ebenen und Entwicklung des IF benutzt, das die momentan denkbaren Eingriffsmöglichkeiten des fernsehenden Menschen voneinander abgrenzt: *Home shopping* und *home banking*, *near-video-on-demand*, echtes *video-on-demand*, interaktive Lernprogramme und (individuell genutzte) Spiele, *offline*- und *online*-Mitgestaltung des TV-Programms. Es geht dabei in der ersten Stufe zunächst um Dienstleistungen, die eine gezielte Auswahl, Bestellung und Abrechnung von Waren per Fernsehkanal ermöglichen. Diese Dienste existieren per BTX bzw. Datex-J bereits seit Jahren. Auch am Bildschirm sind *home order*-Angebote nichts Neues, aber bisher muß dort zur Bestellung zum Telefon gegriffen werden. Die geplanten Dienste sollen hingegen in das Programmangebot des Fernsehens integriert werden und direkte 'Kaufreflexe' beim Zuschauer auslösen,

die ihm durch die Gestaltungsmöglichkeiten – etwa die gewünschte Farbe und Kragenweite des bestellten Hemdes zu bestimmen – versüßt werden.

Solche Angebote stellen natürlich nur die Ergänzung größerer Unternehmungen in der zweiten und dritten Stufe dar. Dort geht es um den Abruf von Videofilmen bzw. jeglicher vorproduzierter Sendungen von Servern. Dabei gibt es Varianten, die sich in der Abrufbarkeit und Steuerbarkeit unterscheiden. Denkbar sind verschiedene Systeme, die im Augenblick in den ersten Pilotprojekten (s.u.) getestet werden: Man kann so eine Bandbreite anbieten, dergestalt, daß vielleicht nur der "Film des Tages" alle 15 Minuten neu gestartet wird oder aber jegliche Filme aus riesigen Archiven zum gewünschten Zeitpunkt komplett überspielt werden können, so daß man sie auch anhalten oder 'weitspulen' kann. Viele Prognosen gehen davon aus, daß analog zur bisherigen Fernsehnutzung und zu den Kinogewohnheiten relativ hohe Nachfragerwerte nach einer kleinen Anzahl von Filmen in den Abendstunden und am Wochenende entstehen werden. Dabei stellen sich Probleme der massenhaften Befriedigung dieser Bedürfnisse in möglichst hoher (d.h. wenig datenreduzierter) Übertragungskapazität und Geschwindigkeit. Die restlichen Zehntausende von Produkten der Weltkinematographie oder gar 'Nischenprogramme' wie Dokumentationen etc. werden wohl eher punktuell nachgefragt und können leichter jederzeit zur Verfügung gestellt und auch 'bearbeitbar' gemacht werden.

In den bisher genannten drei Stufen geht es pauschal gesprochen um die Rücksendung einzelner Daten durch oder zu einer einzelnen nachfragenden Person. Den höheren Interaktivitätsstufen der Programm-Mitgestaltung liegt die *gemeinsame, zeitgleiche* Nutzung von Medienangeboten und eigener Rückmeldung von mehreren Personen bis hin zu großen Gruppen zugrunde: das Prinzip "what we see is what we are doing". Die hierfür notwendigen technischen Kanäle und dramaturgischen Konzepte existieren noch nicht in nennenswertem Ausmaß.

Ulrich Messerschmid (1994) listet in ähnlicher Weise gar sechsendreißig "Applikationen und Dienste" auf, die er übersichtlich in fünf Gruppen teilt: Von den programmergänzenden Anwendungen (wie Videotext oder *home shopping*) über reine Hilfsprogramme (z.B. Antikopiersignale) und *downloadbare* Informationen oder Spiele (auf den PC oder die Konsole) bis zu Applikationen, die spezielle Peripheriegeräte erfordern, und zu individuellen oder Gruppenserviceangeboten (wie *home banking*). Bezeichnenderweise fehlt in dieser ansonsten umfassenden Aufstellung eben genau das, was das IF in Zukunft ausmachen könnte: Ein Fenster in einem Fernsehprogramm – sicherlich realistischer als ein kompletter Kanal –, in welchem live Anregungen, Beiträge, Kritik, Kreativität möglichst vieler Zuschauer in den Programmablauf einfließen, für diese und alle anderen momentan nicht aktiv

beteiligten Zuschauer sichtbar, hörbar, erlebbar – und ihrerseits wieder veränderbar.

Es liegt auf der Hand, daß hinter einer solchen Sichtweise von Interaktivität im Fernsehen Konzepte stehen, die sich heute schon und in absehbarer Zeit am ehesten in Spielshows und in sogenannte Infotainment-Formate umsetzen lassen. Die momentan bereits gesendeten Formen des IF im deutschen Fernsehen werden unten näher untersucht. Es sind Spiele und mit Spielen vermischte Informationsprogramme. Für alle anderen bisher erdachten Anwendungen besteht keinerlei Nutzen, vielmehr liegt eine Gefahr oder ein Störungspotential darin, daß andere den Zugriff des einzelnen mitverfolgen können, wie z.B. beim Abfragen des Kontostandes, beim Zeitunglesen per Bildschirm oder beim Zurückspulen einer Filmszene, die man nicht auf Anhieb verstanden hatte.

Nebenbei bemerkt: Die zweite Möglichkeit der Interaktivität bietet natürlich die Kommunikation zwischen vernetzten Computern. Sie ist bedeutend weiter fortgeschritten, technisch schon recht ausgereift und wird von Millionen wie selbstverständlich genutzt. Besonders interessant wird daher für die Zukunft die Kombination von IF und Computernetzen zu Multimedia werden. Hier wird die eigentliche massenhafte Verbreitung interaktiven Mediennutzungsverhaltens ihren Ausgang nehmen – wenngleich einige kompetente Medienfachleute wie Hubert Burda diese sogenannte "Konvergenztheorie" in Zweifel ziehen (vgl. 1994, 269).

Das interaktive Mißverständnis

Der Verdacht drängt sich auf, daß die Begriffsverwirrung um das IF und die z.T. sehr unübersichtliche technische und organisatorische Entwicklung zu einem Mißverständnis geführt hat. Weder die (zwangsweise!?) Markteinführung des IF noch dessen Entwicklungslinien stehen zur Disposition – die Zukunft hat schon begonnen. Sogenannte interaktive Sendungen laufen seit 1994, und die ersten Pilotprojekte mit umfassenden Rückkopplungsmöglichkeiten für einige hundert oder tausend Haushalte haben 1995 ihre Arbeit aufgenommen. Die notwendige konstruktive Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen des IF wird häufig durch die Rekurrenz auf einige mitunter technizistische Utopien oder eine ebenso pauschale pessimistische Ablehnung erschwert. Burda etwa, der sich für die sinnvolle Modernisierung der Medienlandschaft engagiert, opfert die konsistente Darstellung der Wege der digitalen Revolution zugunsten klangvoll-provokanter Schlagworte wie *availability map* (Verbreitungsgrad), *content gap* (Qualitätsprogramme sind nicht durch Werbung refinanzierbar), *lifestyle trap* (die TV-Konsumenten sind nicht mit der aufgeschlossenen, kaufkräftigen

Klientel identisch, an die sich die neuen Angebote richten) und *couch potato nap* (vgl. 1994, 268). Die utopistischen und skeptizistischen Argumente sollen hier zunächst aufgeführt, dann analysiert und relativiert werden, bevor der Status quo (Frühjahr 1995) des IF in Deutschland dargestellt wird:

- Meist steht hinter der Ratlosigkeit oder dem Spott im Umgang mit dem Begriff IF die globale, langlebige Medienutopie des "Alle kommunizieren mit allen".
- Das Fernsehgerät verliert seine mehr oder weniger periphere Unterhaltungsfunktion und rückt zusammen mit dem Computer ins Zentrum des "Weltzugangs" und der Kommunikation der Menschen.
- Die Nutzung des Fernsehens und der TV-Angebote, inklusive der "Peripherie" wie Videotext, Direct Marketing-Spots oder IF als Unterhaltungssendung, gehört mittlerweile zu den grundlegenden Kulturtechniken des Menschen (in den Industrienationen).

Demgegenüber steht die weitverbreitete Skepsis:

- Fernsehnutzung ist zur *couch potato*-Haltung geworden, als passive Tätigkeit eingeübt und kaum veränderbar.
- IF bleibt aus technischen Gründen und mangelnder Nachfrage auf einen zu kleinen Nutzerkreis und zu wenige Interaktionsmöglichkeiten beschränkt, um diese Bezeichnung zu verdienen.
- Weder finanzielle Ressourcen noch exklusive IF-Angebote, die nicht von traditionellen Medien kostengünstiger übernommen werden können, stehen ausreichend zur Verfügung, um den notwendigen Aufwand zu rechtfertigen.
- IF zentralisiert den medialen "Weltzugang" weiter. Dabei besteht das Risiko der kognitiven und sozialen Verkümmern der Benutzer. Der "normale" Fernsehzuschauer ist technisch und intellektuell überfordert und ertrinkt in der Flut der Medienangebote.
- Der "gläserne" und zugleich vereinsamte Mensch rückt wieder ein Stück näher, wenn eine elektronische Steuer- und TV-Einheit das "Herzstück" jeden Haushalts wird und jeweils ein direkt zuzuordnender Rückkanal eingerichtet ist:

Die Zukunft ist einsam: Nur du und dein Fernseher. Einkaufen per Knopfdruck, Filme nach Maß, flimmernde Zeitschriften. Alles kommt aus der Kiste. Das Leben wird zum Programm. Interaktives Fernsehen verändert die Welt (Drösser 1994, 17).

Alle kommunizieren mit allen, dies scheint die logische Konsequenz aus der Erfindung der Massenmedien und der elektronischen Verbreitung zu sein. Es wäre das vielzitierte *global village*, das Marshall McLuhan vor dreißig Jah-

ren prophezeit hatte, als es weder Fax, noch Mobiltelefon oder erschwingliche Personal Computers im heutigen Sinne gab. Langsam jedoch greift die Erkenntnis Raum, daß dies sofort zum ebenso stereotyp angedrohten *information overflow* führen würde. IF für alle und gleichzeitig mit allen ist sinnlos und beruhigenderweise nicht realisierbar. Politische Systeme wie z.B. in China, das einen nicht unbeträchtlichen Teil der Weltbevölkerung stellt, lassen noch nicht einmal den Musiksender MTV zu. Völker, die zu den ältesten Kulturgemeinschaften gehören, wie z.B. Armenien, verfügen derzeit nicht einmal über den Strom für Telefonverbindungen ins Nachbardorf. Sprachbarrieren, Milliarden von Haushalten, die mit den Kosten für neue Kommunikationselektronik und Telefonnetzgebühren überfordert wären, ideologische Zensur, kulturelle Traditionen, mangelnde technisch-kommunikative Kompetenz, auch läppische Zeitunterschiede (vgl. z.B. die komplexe Zeitplanung des russischen Fernsehens für ein halbes Dutzend Zeitzonen in seinem Sendegebiet) – all das wird noch auf lange Zeit das "Weltdorf" zu einer Ansammlung von "Eremitenhöhlen" machen. Dennoch gibt es bereits 30 Millionen Nutzer im weltweiten Internet-Computernetzwerk, und im selben System reift über das "Global Jewish Network" die in diesem Fall besonders faszinierende Idee einer "virtuellen Nation" heran (der Zugangscode heißt übrigens <<http://www.huij.ac/www-jewishn/www/t01.html>>).

Die immer uneingeschränktere Rolle des Fernsehens bzw. des TV-Geräts als Informationsträger, als Unterhaltungsmedium, als Dienstleistungsinstrument und Organisationsmittel: eine weltweite Entwicklung, wobei die Wohlstandsgrenze genau mit der Möglichkeit zur Teilnahme an der interaktiven Nutzung zusammenfällt. Es ist nicht zu übersehen, daß die Printmedien insgesamt schrittweise eine Verschiebung ihrer informierenden und unterhaltenden Funktionen erleben. Dennoch oder vielleicht gerade deshalb ist der sinnvolle Umgang mit den zusätzlichen Angeboten im IF-Bereich abhängig von einer gewissen medientheoretischen Abstraktionsfähigkeit. Der/die Zuschauer/in muß zumindest in der Lage sein, einige basale Erkenntnisse über die Produktionsformen des Fernsehens wie Live-Ausstrahlungen, die Entstehung und Übertragung von Bildern und Tönen, Kostenaufwand und Programmaufbau einzubringen und zu reflektieren. Das Bewußtsein für die Grenzen des Fernsehmediums muß geschärft sein und der Kitzel der Grenzüberschreitung als Motivation im Vordergrund stehen. Warum sonst sollte sie oder er ins Fernsehprogramm eingreifen oder auch nur zusätzliche Angebote wahrnehmen wollen? Und: Welcher Anreiz könnte für eine Überwindung der Trägheit bestehen? Mit diesen Fragen befassen sich die Medienmanager und -designer momentan besonders intensiv, denn ohne *benefit* werden die Hemmschwellen und das Desinteresse kaum zu überwinden sein.

Im beliebten Bild des flimmernden Fernseherers in der Buschhütte afrikanischer Eingeborener ist die Utopie des bereits weltweit verankerten Umgangs

mit dem Fernsehgerät besonders deutlich. Es ist sicher richtig, daß beinahe jeder Mensch im Alter von mehr als zwei oder drei Jahren mit einer Fernbedienung Programme umschalten kann. Andererseits gibt es (schwer belegbare) Behauptungen, wonach ca. bei der Hälfte der verkauften Videorekorder niemals die werksseitig eingestellte Uhrzeit verändert worden ist.

Zudem belegen umfassende Medienforschungen etwa auch die Treue zu den bekannten Sendern. Neue Sender scheitern am Unvermögen oder Desinteresse der Zuschauer, den Kanal am Gerät und der Fernbedienung einzuschalten oder den Programmzuwachs überhaupt zu registrieren. Die Treue wird auch gegenüber eingeübten Präsentationsformen wie bestimmten Nachrichtensendungen oder Showformaten gehalten – nicht nur aus Gründen der Beliebtheit oder Seherbindung durch serielle, langfristige Angebote. Auch der technophobe Umgang des "Bloß nichts verstellen am Gerät" ist weitverbreitet und erschwert jedem Konzept von IF die potentielle Durchsetzung und größere Verbreitung. Momentan gehen deshalb viele Überlegungen des IF in die Richtung eines Zusatzgeräts, der sogenannte *set top box*. Sie soll zwischen Antennensteckdose und Fernsehgerät (bzw. vorgeschaltetem Videorekorder) eingebaut werden und die interaktiven Eingriffsmöglichkeiten erweitern. Gedacht ist dabei an mehrere Bedienungsfelder für die Übermittlung von Signalen an den Fernsehsender, mittels derer Meinungsäußerungen, Auswahlverfahren, Steuercodes, Texteingabe möglich werden. Dieses mit Mikroprozessoren ausgestattete, computerähnliche Gerät wird aufgrund der aufwendigen Herstellung, Multifunktionalität und umfassenden Kompatibilität momentan auf einen Endpreis von ca. DM 1.000 geschätzt. Doch erst wenn größere Nachfrage eine Preissenkung unter das Niveau für Videorekorder erlauben würde, kann eine Massennachfrage überhaupt entstehen.

Die Durchsetzung des IF wird nur über eine Kombination von Spiel-, Bildungs-, Unterhaltungs- und Einkaufsangeboten möglich sein. Aber gerade gegenüber dem Bereich des geplanten *home shopping* und *video on demand* gibt es bisher massive rundfunkrechtliche Bedenken, denn im Augenblick wird sehr fein nach dem Verbreitungsweg differenziert, ob das Programmangebot überhaupt unter den Rundfunkbegriff und damit die Kontrolle der Landesmedienanstalten fällt (vgl. Kors 1994; Schmidt 1995).

Selbstverständlich lassen Versuche in kleinen Pilotprojekten und in einzelnen Fernsehsendungen noch nicht erkennen, wie groß die Akzeptanz beim deutschen und internationalen Fernsehpublikum sein wird. Aber quantitativ begründete Skepsis oder "Vereinsamungstheorien" sind auch seit den Starts der ersten privaten Fernsehsender vor über zehn Jahren vorgebracht worden. Die vergangenen Jahre haben sehr wohl bewiesen, daß großes Interesse an neuen Angeboten, schnelle Gewöhnung an technische Veränderungen und weitverbreiteter bewußter Umgang mit dem Medium möglich sind. Nicht

von der Hand zu weisen sind hingegen begründete datenschutzrechtliche Bedenken: Der direkte Rückkanal des Rezipienten-Senders zur Fernsehanstalt erlaubt viel präzisere Erkenntnisse über Fernsehverhalten, Konsumwünsche und persönliche Daten als die derzeit möglichen statistischen Repräsentativerhebungen. Gerade auf dem Gebiet des Videoabrufs oder der Teilnahme an interaktiven Spielen dürfte die Gefahr jedoch gegenüber der Bequemlichkeit des Services oder den Gewinnchancen nicht überwiegen. Dennoch wird es hier von Seiten der Medienkontrollinstanzen einiger regulativer Eingriffe bedürfen, um den Schutz der persönlichen Daten und die Unversehrtheit der Wohnung sicherzustellen.

Versuche interaktiver Sendungen im deutschen Fernsehen

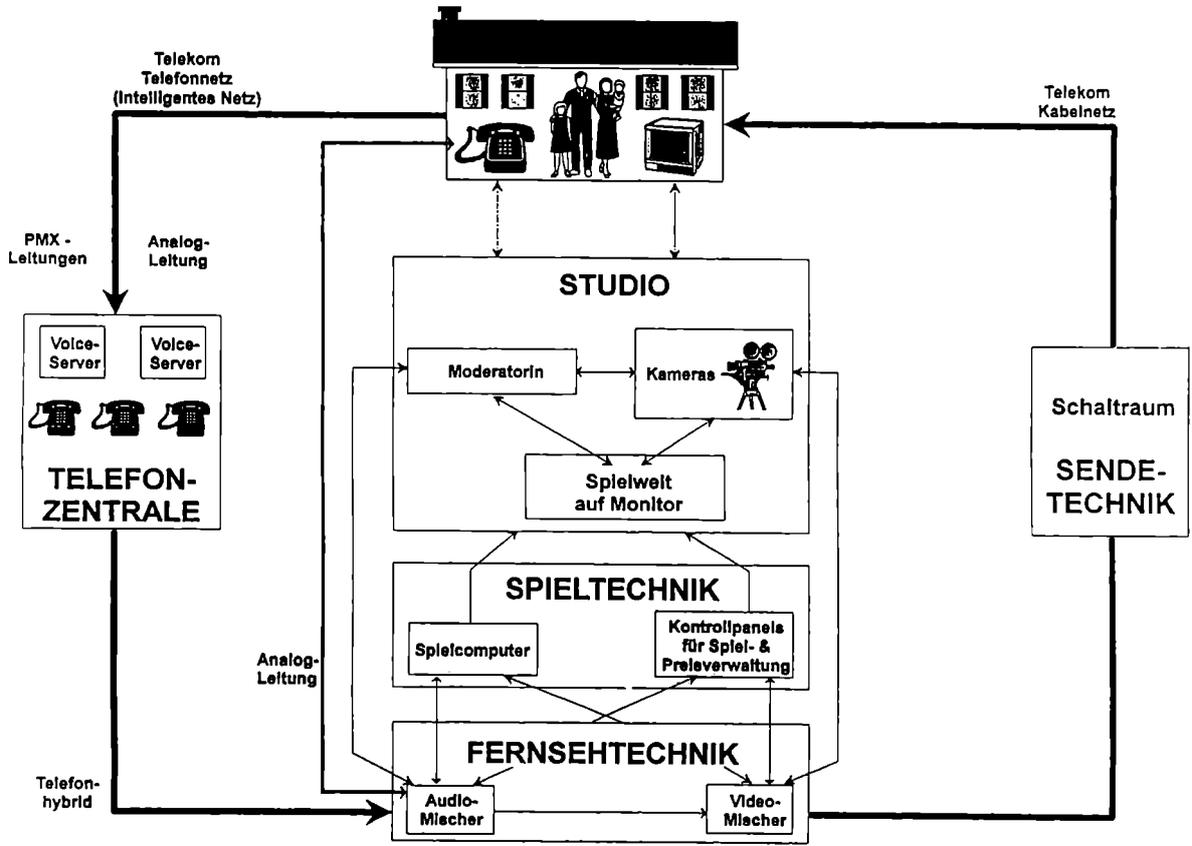
Bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt (Stand April 1995) sind im deutschen Fernsehen fünf Sendeformate der "elektronischen Spielkultur" (Bleicher 1994, 266) mit interaktiven Elementen und ein Krimi mit parallelem Angebot zweier Erzählperspektiven mit unterschiedlichem Erfolg getestet worden. Der Krimi MÖRDERISCHE ENTSCHEIDUNG – UMSCHALTEN ERWÜNSCHT (ARD und ZDF, 15.12.92, Oliver Hirschbiegel) wird hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt. Die in die Dramaturgie integrierten möglichen Programmwechsel deuten an, wie eine Vorform der Interaktion auf der Ebene der Handlungsstruktur fiktionaler Programme aussehen könnte. Die eher zaghaften Versuche Hans Meisers im November 1994 unter dem Titel STUNDE DER ENTSCHEIDUNG, im RTL-Abendprogramm den Ausgang von Dokudramen nach "Reality-TV"-Zuschnitt vom Publikum bestimmen zu lassen, schlugen fehl und wurden sofort aus dem Programm genommen.

Ein weiteres Experiment des IF startete Ende Februar 1994 im NDR als NDR-TELESPIEL: Es handelt sich offiziell um einen Betriebsversuch, im Rahmen des Videotextes drei Spiele – Labyrinth, Worträtsel und Memory – für jeweils maximal vier Spieler simultan anzubieten. Wer eine Servicetelefonnummer wählt und Glück hat, wird vom angeschlossenen Audiotext-System einem Spiel zugewiesen, nach dessen erfolgreicher Absolvierung er wieder per Telefontasten aus 100 Musiktiteln des mitangeschlossenen Senders NDR 2 einen Titel aussuchen kann. Bei einer durchschnittlichen Verweildauer von zweieinhalb Minuten können so zur Sendezeit zwischen vier und sechs Uhr morgens ca. 250 Mitspieler aufgenommen werden. Die Marktanteile der Sendung bewegen sich nach Auskunft des NDR zwischen 0,5 und 30 Prozent, was in Zuschauerzahlen ca. 150 bis 10.000 ausmacht. Ebenfalls im Frühjahr 1994 richteten auch RTL und SAT.1 in ihren Videotexten per Telefontasten zu lösende Preisrätsel wie SAFEBREAKER oder LIVE QUIZ ein, die allerdings nicht wie beim NDR für alle Zuschauer, sondern nur für den einzelnen Anrufer zu sehen sind.

Zur gleichen Zeit gingen in SAT.1 zwei neue Jugendformate, SUPER! und GAMES WORLD auf Sendung, die jeweils wöchentlich am Sonntagvormittag, seit Anfang 1995 am Samstagvormittag ausgestrahlt werden. Im Jugendmagazin SUPER! ist in die Abfolge von Clips, Interviews mit Studiogästen und Moderationen auch ein Spiel eingebaut, bei dem ein Anrufer per Telefontasten eine ferngesteuerte Kamera im Studio so steuern soll, daß er binnen der Frist von 30 Sekunden das in das Kamerabild integrierte "S" (für Super) mit demselben S in Deckung bringt, welches irgendwo in der Dekoration angebracht ist. Bei erfolgreichem Bestehen winkt ein Preis; die mangelnde Feinsteuerung der Kamera läßt dies jedoch nicht oft zu. Die Sendung ist nach einem Jahr Laufzeit wieder abgesetzt worden. In GAMES WORLD hat pro Sendung ein Zuschauer die Möglichkeit, per Telefon gegen einen professionellen Videogame-Spieler in einem Autorennen oder dergleichen anzutreten.

Auch HUGO, die interaktive Live-Show in Kabel 1 (früher: Der Kabelkanal, montags bis freitags), ermöglicht es jedem Besitzer eines Tastentelefon und eines Fernsehgeräts mit Kabelanschluß (seit 1995 auch über Astra-Satellit), mit etwas Glück *live on air* zu kommen. Er oder sie kann dann mit Hilfe der Telefontasten und einer der drei jungen Moderatorinnen einen kleinen elektronischen Troll durch verschiedene Spielwelten schleusen. Dieses Erlebnis, die eigene Stimme vom Bildschirm zu hören, seinen Namen dort zu lesen und die Wirkungen des eigenen mehr oder weniger geschickten Umgangs mit den Telefontasten live mitzuerleben, scheint für den überwiegenden Teil der Mitspieler so aufregend zu sein, daß sie manchmal vor Aufregung die elementare Raumorientierung verlieren oder die Taste "5" auf ihrem Telefon nicht mehr finden. Trotzdem weist die Telekom täglich knapp 100.000 registrierte Anrufe binnen einer Stunde nach – der Wunsch nach aktiver Beteiligung ist ungeheuer groß. Die Werbekampagne des Kabelkanals zur Markteinführung von HUGO scheint ins Schwarze getroffen zu haben: Der Slogan hieß "Ab 18. April [1994] macht Ihr Fernseher was Sie wollen!" Zur Zeit sehen diese Sendung täglich im Schnitt 550.000, in Spitzenzeiten eine knappe Million Zuschauer; die Altersstruktur verteilt sich in etwa zu je einem Drittel auf Kinder (3 bis 13 Jahre), Jugendliche und junge Erwachsene (14 bis 29 Jahre) sowie Erwachsene über 30 Jahre.

Damit der computeranimierte Troll Hugo sich auf Wunsch des jeweiligen anrufenden Zuschauers unter einen schwingenden Ast im Wald ducken kann oder im Wasser von Floß zu Floß springen kann, um Punkte zu sammeln, müssen eine ganze Reihe technischer und kommunikativer Vorkehrungen getroffen werden. Die folgende schematische Darstellung verdeutlicht den Regelkreislauf der Interaktion. Über die zwei Telekomnetze finden die Übertragungen der spielwichtigen Telefonimpulse und der (prinzipiell rein zur Unterhaltung bzw. zur Spielerklärung notwendigen) Sprachinformationen sowie die Übertragung des Fernsehbildes statt. Dies ist der große Kreis-



lauf der Informationsströme zwischen den Basiseinheiten Zuschauer/Mitspieler in seiner Wohnung bzw. an jedem Ort, wo in Reichweite eines TV-Geräts ein Tastentelefon bereitsteht, und dem Programmveranstalter/Fernsehsender. Die Telekom hat eine 0137-Nummer (die Erstanrufe der Zuschauer werden damit zum Ortstarif berechnet, die Spiele werden nach Rückruf durch die Telefonzentrale durchgeführt) und im Rahmen eines Betriebsversuchs das sogenannte "Intelligente Netz" ermöglicht. Darin werden schon auf der Ebene der untersten Ortsverbindungsknoten parallele Strukturen geschaltet und auf oberster Ebene intelligente Großrechner mit dem Management größter Anrufaufkommen beauftragt. Bereits bei diesem kleinen, bisher nur im Kabelnetz der Telekom und damit beschränkt empfangbaren Sender schöpft das Nachmittagspublikum die Kapazitäten des "Intelligenten Netzes" täglich fast zu 100 Prozent aus.

Für die Bewältigung der schließlich auflaufenden Telefonanrufe werden mehrere Voicesserver benötigt, die das Gros dieser Anrufe mit Ansagen bedienen, die Daten registrieren und Codenummern zur Teilnahme an der Tagespreisverlosung ausgeben, sowie eine Telefonzentrale, die die per Filter durchgeschalteten Anrufe handhabt. Die von dort in die Senderegie durchgeschalteten Mitspieler kommen über einen Telefonhybriden in den Audiomischer, von dem aus eine Verbindung zum Spielcomputer besteht, ebenso wie vom Spielcomputer zum Videobildmischer. Der Spielcomputer kann sowohl Tonwahl- wie Impulswahlsignale verarbeiten und setzt diese an bestimmten Schnittstellen in der synthetischen Spielwelt in Bildbewegung um. Konkret heißt das, daß der mit Flossen ausgestattete Schwimmer-Hugo sich in einer Szene entweder nach Tastendruck "4" auf der linken Seite des Bildschirms in einer Schlingpflanze verheddert oder per Taste "6" nach rechts ausweichen kann, wo er allerdings – wenn er das nicht schnell genug tut – in der Bildmitte bereits von einem großen Fisch verschluckt werden könnte. Eine Nebenbemerkung: Das Bildsignal und die Steuerimpulse für den Spielcomputer legen nicht nur am Sendeort große Strecken zurück, sondern vor allem per Einspeisung in das Kabel (wofür zunächst ja zwei Satellitenstrecken von München nach Luxemburg und von dort zu den Kabelkopfstellen der Telekom in Deutschland nötig sind) und von dort bis zum Zuschauer, von dort dann wieder per Telefonimpuls zurück nach München. Dadurch kommt es zu Verzögerungen im Zehntelsekundenbereich, die aber mit dem ersten Tastendruck des Zuschauers bereits gespürt und leicht ausgeglichen werden.

Eine Ebene der Interaktion besteht darin, daß per Telefonimpuls ein mit Tönen gekoppeltes Monitorbild verändert werden kann, aber nicht nur beim aktuellen Mitspieler selbst, sondern für mehrere hunderttausend Zuschauer gleichzeitig sichtbar. Die zweite Interaktionsebene jedoch schafft komplementär zum Spielgeschehen die Möglichkeit, *live on air* per Telefonhörer Mitteilungen an die Moderatorin und alle Zuschauer zu senden, die dort

natürlich wieder Reaktionen hervorrufen. Zudem hilft die Moderatorin mit Sprache und Gestik bei der erfolgreichen Bewältigung des Spiels. Sie hat darüber hinaus natürlich die Möglichkeit, z.B. eine nette Zuschrift oder ein während der Sendung eingegangenes Fax direkt in die Kamera zu halten und etwa den nächsten Mitspieler den dann zu sehenden Brief vorlesen zu lassen. Pionier auf diesem Gebiet des "sympathischen Fernsehens" mit direktem Publikumsbezug, Wohnzimmeratmosphäre und intensiv bewegter Handkamera, die als Instanz zwischen Moderator und Zuschauer mitagiert, war und ist sicher Ray Cokes mit seiner Sendung MOST WANTED im internationalen Musikkanal MTV.

Dies mag trivial klingen, doch die Möglichkeiten, in direkten Kontakt mit den Zuschauern zu treten, mit ihnen zu sprechen, von ihnen *feedback*, Kritik, Lob, Anregungen unmittelbar in der Sendung, als Bestandteil der Sendung, zu bekommen, sind sehr spannend und bereits weit von unidirektionaler Ausstrahlung und passivem Zuschauen entfernt. Mit Hilfe eines weiteren Computers ist es übrigens machbar, während des Spiels live je nach Alter, Geschlecht und Interessen, die aus dem Vorgespräch ermittelt wurden, die Preise zuzuteilen. Die Sendung HUGO ist 1992 in Dänemark als Grundgerüst entwickelt, als Lizenz noch in weitere europäische und außereuropäische Länder verkauft worden und darf wohl als das bestfunktionierende und erfolgreichste interaktive Spielformat im Fernsehen angesehen werden.

Nach ähnlichem Prinzip funktioniert täglich montags bis samstags seit Oktober 1994 auch die Computer-Sendung X-BASE des ZDF. Dort spielen allerdings meist Gäste im Studio Videospiele gegeneinander, zudem sind in der Sendung auch Informationsteile und Zuspelungen von Videoclips enthalten. Der eigentliche interaktive Teil läßt wie bei HUGO einen Anrufer per Tastendruck an einem Hindernis- oder Autorennen teilnehmen oder je einen Mitspieler pro Sendung auch von einem Terminal in einer Filiale einer Computerhandelskette per ISDN mitspielen. Dadurch besteht auch die Möglichkeit, am Anfang dieses Spiels die/den Ausgewählte/n und die Umstehenden live im ISDN-Bildtelefon zu sehen. Da X-BASE aufgrund der durchschnittlich relativ hohen Altersstruktur im ZDF nicht auf die erwartbaren Einschaltquoten kam, wurde die teilweise interaktive Jugendsendung trotz vieler guter Ansätze und Ideen nach sechs Monaten wieder eingestellt.

Eine letzte Variante, die neben der spielerischen auch die grafische, musikalische und textlich-sprachliche Kreativität der Zuschauer anspornen wollte, hieß PIAZZA VIRTUALE und wurde während der Dokumenta 1994 täglich mehrere Stunden von Van Gogh TV über 3 Sat übertragen. Ein vorangegangenes Experiment gleichen Namens auf der Dokumenta 1992 hatte die Ideen für eine "Plattform" geliefert, in der sich mehrere Dutzend Teilnehmer per Telefon und auch Modem schreibend, Töne und Bilder erzeugend und spre-

chend gleichzeitig aufhalten konnten. Zwar war in der Regel ein *host* moderierend von einem Studio aus im Einsatz, dennoch war für die meisten der sich gerade *online* Befindenden wohl nicht klar, mit wem sie es jeweils zu tun hatten, welche Frage oder Äußerung sich auf sie selbst bezog etc. Das Konglomerat von Beiträgen, das visuell und akustisch sehr komplex werden konnte, wurde treffend mit der Metapher *media landscape* bezeichnet. Es ist dies der bisher einzige (und nur punktuelle) Versuch, mit mehreren Teilnehmern simultan und kooperativ Programm für alle anderen, passiven Teilnehmer zu machen.

Hier liegt auch der Ansatzpunkt für weitere interaktive Formen, die aber wohl auf absehbare Zeit eher im Bereich der Multimedia-Kunst und der Videoexperimente bleiben werden. Die Struktur des dualen Rundfunksystems in der Bundesrepublik Deutschland und die Notwendigkeit der möglichst direkten Refinanzierung der hohen technischen Kosten solcher Programme gibt zunächst nur einigen wenigen interaktiven Spielschows eine realistische Überlebenschance.

Pilotprojekte zum interaktiven Fernsehen – Stufe 2

Deshalb werden die Erfahrungen besonders interessant sein, die quasi im Laborversuch in den verschiedenen Pilotprojekten mit *video-on-demand*, *home shopping* und auch interaktiven Informations- und Bildungsprogrammen gemacht werden. Abgesehen von den ersten Experimenten Anfang der achtziger Jahre in der amerikanischen Stadt Qube, Ohio, sind derzeit mehrere Schwerpunkte der Erprobung erkennbar: Kanada hat bislang in Quebec und Umgebung schon 34.000 Haushalte an das Videoway/Videotron-Netz angeschlossen, in dem *home shopping* und andere Dienstleistungen abrufbar sind. Derselbe Konzern erprobt in Kanada und London zugleich die Funktionstüchtigkeit und die Anforderungen der *set top boxes*, von denen bereits über 300.000 Stück angeschlossen sind. In Großbritannien herrschen vom medienrechtlichen Standpunkt aus gesehen besonders günstige Bedingungen für ein freies Spiel der Kräfte des elektronischen Marktes. Die Einwohner von Oxford können durch Twoway TV/Interactive Network bei *soap operas* auf Informationen und Zusammenfassungen zurückgreifen und während Sportübertragungen Tabellen und Statistiken abrufen. Derartige Systeme gibt es im übrigen bei NTN Communications in USA seit zwölf Jahren flächendeckend – auch interaktive Schulstunden für Fernunterricht sind dort im Angebot. Online Media in Cambridge testet die Nachfrage von TV-Angeboten mit 100 *set top boxes*; British Telecom führt ihre Versuche in Ipswich und Colchester mit einem beschränkten Angebot von 1.500 Stunden Programm durch. Seit dem 14. Dezember 1994 ist auch das lang angekündigte amerikanische Projekt "Full Service Network Orlando" in Florida in Betrieb

und wird in diesem Frühjahr auf 4.000 Haushalte ausgebaut. Den Testhaushalten werden Glasfaserleitungen und *set top boxes* zur Verfügung gestellt. Die Benutzeroberfläche stammt vom Weltkonzern Time Warner. Videofilme können dort für drei US-Dollar pro Film abgerufen werden, Nachrichtenangebote liefert ein Konsortium vom ABC, CNN, NBC, *Time* und anderen. Dazu gibt es Videospiele von Atari und Silicon Graphics zu vergleichbaren Preisen wie für Videos zu mieten.

In der Bundesrepublik wurde Mitte Februar 1995 der Start des ersten Pilotprojekts in Berlin gemeldet. 50 ausgewählte Haushalte und einige öffentlich zugängliche Terminals in der Innenstadt stellen das Kontrollpanel, mit dessen Hilfe *pay-per-view* und *video-on-demand*-Dienste durch die Deutsche Telekom erprobt werden. Ähnliche Versuche werden ebenfalls 1995 in Leipzig und Köln/Bonn gestartet. Andere Modelle und Träger haben sich in Bayern, Baden-Württemberg und Hamburg zusammengefunden. In Nürnberg und Münchens "Pilotprojekt Bayern" soll es Mitte 1995 für ca. 5.000 Testhaushalte möglich sein, interaktive Videoangebote im Informations- und Unterhaltungsbereich, regionale und überregionale Dienste sowie die von verschiedenen Firmen entwickelten Geräte zu erproben. Federführend ist eine Gesellschaft, an der der Freistaat Bayern, die Bayerische Landesanstalt für Neue Medien, die Münchner Kabelgesellschaft und verschiedene Dienstleister beteiligt sind. Für Herbst und Winter 1995 sind die Starts des vom baden-württembergischen Wirtschaftsministerium vorbereiteten Projekts mit 4.000 Stuttgarter Haushalten und des Hamburger DITV-Projekts mit 1.000 Testhaushalten geplant. Die DITV GmbH setzt sich aus den großen Medienkonzernen Springer, Gruner & Jahr, Bauer und Ufa, aus den Sendern Premiere und NDR, aus dem Otto-Versand, Urbana, Philips sowie der Telekom zusammen. Auch dort stehen die verschiedenen Formen und Vorformen des (interaktiven) Umgangs mit Videos, *teleshopping*, Fernunterricht und einer elektronischen Programmzeitschrift zur Erprobung an. Alles in allem werden binnen der nächsten Monate ca. 10.000 Haushalte in die Tests einbezogen, immerhin zweieinhalbmal mehr Teilnehmer als im Panel der GfK (Gesellschaft für Konsumforschung, Nürnberg), die für die Verteilung der Werbilliarden durch die von ihr ermittelten Einschaltquoten ausschlaggebend sind. Alle sechs deutschen Pilotprojekte bedienen sich unterschiedlicher Kombinationen von Verteiltechnik und Rückkanal, wie Breitbandkabelnetzen, Hybrid-Glasfasernetzen und dem Telefonnetz des Monopolisten Telekom (vgl. Stadik 1994, 24f).

Die vier grundlegenden Stufen des geplanten IF sind somit: die Kontrolle des Abspiels von Programm, die Selektion von Angeboten sowie innerhalb von Spiel- oder Infoangeboten, die Interaktion innerhalb eines Netzwerks und – als höchste, "kommunikative" Stufe – die Interaktion mit dem System und anderen Zuschauern (vgl. Maaß/Müller/Rautenberger 1995, 88).

Sie werden in den genannten Pilotprojekten getestet und analysiert, während sich die Entwicklung innerhalb der bestehenden Fernsehsender zunächst auf die Ausweitung und Verfeinerung der Spielmöglichkeiten orientieren wird. France Télévision hat neuerdings mit MISSION GALAXIA und TRANSMORPHER zwei verbesserte Spiele entwickeln lassen, die es erlauben, mehrere Dutzend Mitspieler gleichzeitig im System interagieren zu lassen.

Ausblick und Fazit

Das Fernsehen ist nach Hallenberger (1995, 24) "in hohem Maße zur Sekundärtätigkeit geworden" und hat den "Bedeutungsbonus" verloren, den jede Sendung erhielt, als es nur einige Kanäle und noch keine Videorekorder gab. Deshalb müßten die Fernsehanbieter heute immer härter um den Ereignischarakter der Sendungen kämpfen, obwohl Fernsehen als vermittelte Realität überhaupt nur "eingeschränkt 'ereignistauglich'" (ibid., 26) sei. Die doppelte und spielerische Rückmeldung der Zuschauer, die sich live und direkt in das laufende Fernsehprogramm einbringen, kann ein solches "Ereigniserleben" auslösen. Kategorial sind dann auch die für die ferne Zukunft geplanten Interaktionsformen im Fernsehen nicht so weit davon entfernt (vgl. Maaß/Müller/Rautenberg 1995).

Noch ist nicht abzusehen, ob die nach der eingangs zitierten Regel der Projektabwicklung drohende Flucht der Verantwortlichen und Schuldzuweisung für etwaige Fehlinvestitionen tatsächlich folgen wird. Demgegenüber zeichnen sich zwei entscheidende Veränderungen der technischen Voraussetzungen im Jahr 1995 schon umso deutlicher ab: die Möglichkeit der digitalen Datenkompression und die Erweiterung der Übertragungsfrequenzen im Hyperband. Sie sind besonders wichtig, da die große Menge der Daten in einer echten Zwei-Wege-Kommunikation die Einführung des IF hinauszögern könnte: Man will ja nicht bei der Ein-Bit-Entscheidung – ja oder nein – des TED stehenbleiben.

Ein weiteres zentrales Stichwort kommt ebenfalls als Anglizismus in die Diskussion: die sogenannten *content provider*. Damit sind zunächst diejenigen Fernsehsender, Video- und Filmhändler sowie Dienste-Anbieter mit Spielen und Bildungs-/Informationsangeboten in den weltweiten Pilotprojekten gemeint, deren Funktion bisher in der Debatte sträflich vernachlässigt wurde. Die Möglichkeiten, mittels Offener Kanäle und Regional- und Lokal-anbietern dem "Dörflichen" des *global village* Rechnung zu tragen, gehen im Zugriff der Großkonzerne unter. Andererseits erfordern gerade die interaktiven Sendekonzepte millionenteure Investitionen bei der Herstellung, ganz zu schweigen von den Kosten der Rückkanaltechnik und der Ausstattung großer Mengen von Fernsehhaushalten mit entsprechenden Zusatzgeräten. Dabei

sind drei Komponenten zu unterscheiden, die für IF notwendig sind: Vom Verbraucher aus gesehen sind dies Endgeräte, Multimedia-Server und Kommunikationsnetze. Letztere lassen sich in vier "Netzplattformen" gliedern: Das analoge (Kupferkabel-)Telefonnetz und die darauf aufsetzende digitale ISDN-Übertragung der Telekom, das Breitband-Kabelnetz der Telekom, Mobilfunknetze und die terrestrischen Fernseh- und Rundfunknetze mit zugehöriger Satellitenübertragung. Die technischen Voraussetzungen werden erst mittelfristig auch kostengünstig bereitgestellt werden können, aber die Deutsche Telekom als Betreiberin des weltweit größten zusammenhängenden Kabelnetzes forciert diesen Prozeß bereits.

Momentan entstehen in USA und auch weltweit mächtige Allianzen, in denen sich Telekommunikationsunternehmen mit Kabelnetzbetreibern, der Elektroindustrie, mit Computerherstellern und Software-Giganten verbünden. Diesen Allianzen stehen (etwas ratlos) die Fernsehbetreiber gegenüber, die eben längst nicht mehr die einzigen "Inhaltslieferanten" und Vermittler sind. Die Zeitschrift *Kabel und Satellit* (1995, 1/2, 11f) listet beispielsweise folgende Gruppierungen auf: Siemens mit Sun Microsystems (Computer Workstations) und Scientific Atlanta (Kabelnetztechnologie); Novell (PC-Netzwerke) mit General Instruments (Kabelbetreiber); IBM mit dem Kabelbetreiber ICTV; Oracle (Datenbanksoftware) mit Apple; Microsoft mit der Deutschen Telekom und dem Kreditspezialisten Visa usw.

Angesichts solcher technologischer und systemischer Probleme und handfester wirtschaftlicher Interessen nehmen sich die oben beschriebenen Konzepte und Sendungen für IF recht bescheiden aus. IF ist als Begriff sinnvollerweise nicht schon auf jede *phone-in*-Sendung anzuwenden. Oft werden heutige Versuche interaktiver Sendeformen despektierlich mit Lou von Burgs resp. Vico Torrianis DER GOLDENE SCHUSS (ZDF 1964-1970) verglichen, in dem ein Zuschauer via Telefon die Steuerung einer Person beeinflussen konnte, die im Studio quasi ferngelenkt mit einer Armbrust schießen sollte. Mag der qualitative Sprung auf den ersten Blick nicht groß erscheinen, so ist doch die *unmittelbare* Steuerung und Einwirkung per Telefonaustatur mehr als eine gesprochene Ansage an einen Mitspieler einer Galashow. Mitspielen à la HUGO ist die erste Stufe in der IF-Konzeption, das Armbrustschießen war damals der Extrempunkt des Machbaren. Gerade der simple Ansatz und die triviale Unterhaltung mit den Zuschauern und für die (anderen) Zuschauer trägt maßgeblich dazu bei, Schwellenängste gegenüber einem Medium abzubauen, das lange schon auf immer mehr Perfektion und immer weniger spontane Lebendigkeit orientiert war. Der Weg zurück (in manchen Bereichen vorwiegend der Unterhaltung wohlgermerkt) kann nur über zunächst "primitive" Interaktion führen – mit der Aussicht auf mehr ausgefeilte Mitgestaltungs- und Mitteilungsmöglichkeiten in der Zukunft.

Wenn in jüngster Zeit mehrere Formate wie erwähnt eingestellt werden mußten, dann liegt das weniger an den Kosten, die im Vergleich zur großen Samstagabend-Unterhaltungsshow mit Saalpublikum und Gästen relativ gering sind. Problematisch für die IF-Sendeformen sind vielmehr die Konkurrenz der bestehenden, hoch standardisierten Formate einerseits und die anfänglich meist eher bescheidenen Quoten neuer Formate andererseits, die IF auf absehbare Zeit zu einem unter vielen Phänomenen des Fernsehgeschehens machen werden. Das utopische Potential des IF liegt jenseits heute schon realisierbarer Anwendungen in einer Mischform: der privaten, individuellen Nutzung des IF, in der sich auch Unterhaltung, Information, Service etc. nicht mehr scharf voneinander abgrenzen lassen, kombiniert mit einer für eine größere Gruppe von zeitgleichen Nutzern "spürbaren", nachvollziehbaren Einwirkung und Kommunikation.

Da die Entwicklung des IF und seine Rezeption zusätzlich von Medienutopien und -phobien überschattet werden, muß trotz aller Fortschritte mit einer sehr langsamen Evolution von der selektiven zur kommunikativen Interaktion im Fernsehen gerechnet werden. Dennoch: Auch Utopien gehören zu den treibenden Kräften des Fortschritts und stehen in einer dialektischen Verbindung mit der empirischen Aneignung und Evolution der Kulturtechniken des Menschen. Pessimismen haben jeden technischen und kommunikativen Fortschritt (wenn man Eisenbahn, Telefon, Auto, TV und Computer als solchen betrachten möchte) begleitet; sie sind unabwendbare Begleiterscheinung, aber auch notwendiges Korrektiv.

Literatur

- anon. (1994) Weg in die Hölle. In: *Der Spiegel*, 50, p. 111.
- anon. (1995) Alles digital. In: *Kabel und Satellit*, 1/2, v. 09.01.95, pp. 10-12.
- Bleicher, Joan Kristin (1994) Ästhetik und Dramaturgie des Interaktiven Fernsehens. In: *Medien und Erziehung*, 5, pp. 262-267.
- Burda, Hubert (1994) Die digitale Revolution. In: *Medien und Erziehung*, 5, pp. 268-271.
- Drösser, Christoph (1994) Die Glotze lebt. In: *Die Zeit*, 10, pp. 17-19.
- Hallenberger, Gerd (1995) Fernsehen 2000. Von Utopien und Anti-Utopien. In: *Ästhetik und Kommunikation* 24,1, pp. 22-27.
- Kors, Johannes (1994) Ordnungspolitik bremst schnellen Ausbau des Information-Superhighway. In: *Tendenz. Magazin für Funk und Fernsehen der Bayerischen Landesanstalt für neue Medien*, 4, p. 40. [Dazu die Dokumentation: Bericht der Rundfunkreferenten der Länder zum "Rundfunkbegriff" zur Sitzung der Chefs der Staatskanzleien am 9./10.11.94 in Nürnberg. Ibid., p. 41.]
- Maaß, Holger / Müller, Bernhard / Rautenberg, Klaus (1995) Streß am Schirm? In: *Screen Multimedia*, 2, pp. 86-93.
- Messerschmid, Ulrich (1994) Interactive TV – Applications and Services. In: Reinhard 1994, pp. 9-11.

- Müller, Wolfgang (1993) *Multimedia. Interaktive Medien in Städten und Gemeinden*. Düsseldorf: Gemini AG.
- Rediske, Michael (1995) Vom Couchpotato zum Aktivisten. Im Februar startet in Berlin das erste der sechs deutschen Pilotprojekte für interaktives Fernsehen. In: *Die Tageszeitung* v. 21./22.1.95.
- Reinhard, Ulrike (Hrsg.) (1994) *Interaktives Fernsehen. 2. Veranstaltung zum Thema "Rundfunk-Marketing" an der Universität Mannheim am 26. April 1994*. Heidelberg: Pro5.
- Reinhard, Ulrike / Salmony, Michael (1994) Interaktives Fernsehen – Ein Definitionsversuch. In: Reinhard 1994, pp. 141-143.
- Schmidt, Boris (1995) Multimedia allerorten. Die technischen Grenzen zwischen den Medien verwischen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 24.01.95.
- Stadik, Michael (1994) Digitales Fernsehen im Test. In: *Tendenz. Magazin für Funk und Fernsehen der Bayerischen Landesanstalt für neue Medien*, 4, pp. 20-23. [Dazu die Dokumentation: Die deutschen DVB [Digital Video Broadcasting]-Pilotprojekte im Überblick. Ibid., pp. 24-25.]
- Unabhängige Landesanstalt für das Rundfunkwesen (ULR) Schleswig-Holstein (1994) *Zu neuen Ufern. Interaktives Fernsehen zwischen Kunst und Kommerz. Dokumentation der Veranstaltung am 22. März 1994*. Kiel: ULR.
- Wolff, Uwe (1994) Furioser Fehlstart. Nach großen Ankündigungen beginnt die interaktive Medienzukunft eher bescheiden. In: *Focus*, 50, pp. 54-55.

Zu den Autoren

Hans Dieter Erlinger, Dr., Professor für Deutsche Sprache und ihre Didaktik an der Universität-Gesamthochschule Siegen, Leiter des DFG-Projekts "Geschichte, Formen und Funktionen des Kinder- und Jugendfernsehens in der Bundesrepublik Deutschland" im Sonderforschungsbereich 240 der DFG zur "Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien"; Veröffentlichungen zu Karl Kraus, zur Phantastik in Literatur und Kunst, zum Kinder- und Jugendfernsehen, u.a. "Zwölf Vorlesungen zur Einführung in Probleme der Massenkommunikation am Beispiel Fernsehen" (Essen: Die blaue Eule 1987).

Britta Hartmann, geb. 1966, Studium der Publizistik und Germanistik an der Freien Universität Berlin, Magistra-Arbeit zur Texttheorie des Filmanfangs; Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf" in Potsdam-Babelsberg.

Knut Hickethier, Dr., geb. 1945, Professor für Medienwissenschaft an der Universität Hamburg, Leiter des DFG-Projekts "Programmgeschichte" am DFG-Sonderforschungsbereich 240 zur "Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien"; Monographien und Artikel zu Fernsehspiel, Film- und Fernsehanalyse, Fernsehgeschichte; Herausgeber von "Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 1: Institution, Technik und Programm" (München: Fink 1993), letzte größere Veröffentlichung "Geschichte der Fernsehkritik" (Berlin: Edition Sigma 1994).

Eggo Müller, geb. 1960, Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf" in Potsdam-Babelsberg; Mitherausgeber von "Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft" (Berlin: Edition Sigma 1988) und von "Fernsehshows: Form- und Rezeptionsanalyse" (Hildesheim: MuTh 1993), Artikel zu Fernsehtheorie und -analyse.

Alexander Schwarz, Dr., geb. 1961, Studium der Germanistik, Slavistik und Neueren Geschichte an der Universität München, der University of St. Andrews, Scotland, und der Staatlichen Filmhochschule (VGIK) in Moskau, Dissertation über Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms; Herausgeber von "Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis" (München: Schaudig, Bauer, Ledig 1992); seit 1994 bei Kabel 1 als Programmkoordinator insbesondere für die Eigenproduktionen zuständig.

Kristin Thompson, Dr., geb. 1950, Honorary Fellow am Department of Communication Arts der University of Wisconsin-Madison; Veröffentlichungen u.a. "Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis" (Princeton, N.J.: Princeton University Press 1988) und Koautorin von "Film Art. An Introduction" (Reading, Mass.: Addison-Wesley 1979), "The Classi-

cal Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960" (New York: Columbia University Press 1985) sowie von "Film History. An Introduction" (New York [...]: McGraw-Hill 1994); arbeitet derzeit an einer Geschichte der avantgardistischen Stile der Zwanziger Jahre.

Hans J. Wulff, Dr., geb. 1951, Akademischer Rat am Institut für Semiotik und Kommunikationstheorie der Freien Universität Berlin; zahlreiche Veröffentlichungen zu Film- und Fernsehtheorie, u.a. "Die Erzählung der Gewalt" (Münster: MAkS Publikationen 1985) und "Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film" (Münster: MAkS Publikationen 1985); Mitherausgeber von "Film und Psychologie I" (Münster: MAkS Publikationen 1990) und von "Das Telefon im Film" (Berlin: Spiess 1992).

montage/av 4/1/1995

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Wolfgang Beilenhoff (Bochum), Jörg Frieß (Berlin), Britta Hartmann (Potsdam), Frank Kessler (Nijmegen), Stephen Lowry (Braunschweig), Johannes von Moltke (Hildesheim), Eggo Müller (Potsdam), Hans J. Wulff (Berlin), Peter Wuss (Potsdam)

Träger: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Berlin

Redaktionsanschrift: c/o Dr. Hans J. Wulff, Lotter Str. 17, D-49492 Westerkappeln, Telefon: 05404/5266.

Die Redaktion freut sich über unaufgefordert eingesandte Artikel.

Erscheinungsweise: zweimal jährlich (Mai/November), Umfang ca. 150 Seiten

ISSN: 0942-4954

copyright: für die Beiträge bei den Autoren, für das Heft bei den Herausgebern

Titelbild: Anzeige der Nora-Radio, Berlin-Charlottenburg, aus dem Jahr 1953

Druck: Offset-Druckerei Gerhard Weinert GmbH, Berlin

Preise und Abonnement: Einzelheft DM 20,- (im Postbezug plus DM 5,- Versandkosten), im Jahres-Abonnement DM 40,- frei Haus (Übersee: DM 50,-), Jahres-Abonnement für Studierende DM 30,- frei Haus (Übersee: DM 40,-) bei Einsendung eines gültigen Studiennachweises. Jahres-Abonnements verlängern sich um je ein weiteres Jahr, wenn sie nicht mindestens drei Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt werden.

Anzeigen: Es gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2, Anzeigenvertretung Jörg Frieß

Vertrieb: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Eisenbahnstr. 46/47, D-10997 Berlin, Telefon: 030/611 61 65

Bankverbindung: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Postbank Berlin, Kto.-Nr. 1902 78-101, BLZ 100 100 10