

Julia Bee; Julia Korte; Stephan Trinkaus

Ökologien medialer Erfahrung. Ansätze einer relationalen Empirie

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14677>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bee, Julia; Korte, Julia; Trinkaus, Stephan: Ökologien medialer Erfahrung. Ansätze einer relationalen Empirie. In: Miriam Drewes, Valerie Kienzl, Lars Robert Krautschick u.a. (Hg.): *(Dis)Positionen Fernsehen & Film*. Marburg: Schüren 2016 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 27), S. 40–62. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14677>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Julia Bee/ Jule Korte/ Stephan Trinkaus

Ökologien medialer Erfahrung

Ansätze einer relationalen Empirie

Zusammenfassung: Der Beitrag entwickelt Forschungsperspektiven auf Film- und Fernseherfahrung aus empirischer und medienkulturwissenschaftlicher Sicht. Empirie wird nicht positivistisch oder statistisch, sondern relational und prozessual verstanden: als «radikale Empirie»¹. Der Text analysiert unter der Perspektive Gilles Deleuze', der Fernsehtheorie und der Psychoanalyse Interviewsituationen und visuelles Material aus experimentellen Projekten zur Erforschung von Zuschauer/innenerfahrung.

Einleitung: «Das Experimentieren ersetzt das Interpretieren»²

Der folgende Artikel beschreibt und verfolgt Beobachtungen, die aus verschiedenen Experimenten hervorgegangen sind. Experimente bringen keine Beweise einer These hervor; sie sind nicht repräsentativ, sondern produktive, spekulativ-pragmatische Ereignisse.³ So verfolgen wir – die drei Autor/innen dieses Artikels – im engeren Sinne hier auch keine gemeinsame These oder Beweisführung in

1 Vgl. William James: *Pragmatismus und radikaler Empirismus*. Frankfurt a. M. 2006.

2 Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992, S. 387.

3 Brian Massumi: *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge, London 2011, S. 13 ff.

Bezug auf einen ‚Gegenstand‘ der Forschung. Wir versammeln uns in erster Linie, um den methodischen Gedanken des Experimentierens als Möglichkeit, jenseits linear-kausaler Reproduktionen, zu erarbeiten, also Neues hervorzubringen, statt etwas abbilden zu wollen. Mediale Praktiken betrachten wir im Zusammenhang mit Erfahrungen. Erfahrung selbst kann in diesem Sinne als experimentell aufgefasst werden: Erfahrungen, die sich im Zusammenhang mit audiovisuellen Medien ereignen, repräsentieren nichts. Sie sind keine Abbildungen von bereits vorhandenen Klassifikationen, keine Reproduktionen oder Übersetzungen eines Films oder einer Serie. Erfahrung ist, William James zufolge, im Wesentlichen Prozess und Intensität, aber darin nicht etwas von den Dingen getrenntes.⁴

Unsere Überlegungen stammen aus verschiedenen Forschungsprojekten, die wir am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf in gegenseitigem Austausch entwickelt haben. Diese Projekte haben ganz unterschiedliche ‚Gegenstände‘, sie situieren sich methodisch aber gemeinsam zwischen teilnehmender Beobachtung, Gruppenwerkstätten, visuellen und kreativen Methoden sowie Gruppendiskussionen und Einzelinterviews. Sie greifen so auf sozialwissenschaftliche und pädagogische Praktiken sowie modifizierte Methoden der ‚cultural studies‘ zurück. Diese Methoden werden hier jedoch nicht als Techniken verwendet, um etwas vorab Vermutetes, vermeintlich Verborgenes offenzulegen. Im Gegenteil: Forschung selbst ist unserer Auffassung nach Teil einer Ereigniskette von Erfahrungen, die quer zu den jeweiligen Medien und den damit verbundenen (De-)Subjektivierungspraktiken verläuft. Sie umfasst aber auch andere Ereignisse, Empfindungen und Qualitäten, die nicht oder noch nicht auf ein Subjekt bezogen sind. Gemeinsam ist unseren Ansätzen, dass sie nicht als unver-

4 Wir stützen uns hier auf einen Begriff der Erfahrung, den der Philosoph und Psychologe William James im Zusammenhang einer ‚radikalen Empirie‘ geprägt hat und der noch vor eine subjektive Dimension zurückgeht. Das heißt er arbeitet nicht wie die Phänomenologen und bindet Erfahrung an ein schon bestehendes Subjekt, das durch Erfahrung transformiert wird: Erfahrung ist vielmehr ‚reine‘ Transformation; vgl. James, S. 28–57. Erfahrung führt dabei erst in zweiter Linie zu Subjekt-Objekt-Aufteilungen: «Das augenblickliche Feld des Gegenwärtigen ist zu jeder Zeit das, was ich ‚reine‘ Erfahrung nenne. Objekt oder Subjekt ist diese nur gewissermaßen oder potentiell» (ebd., S. 19). William James hat in seinen philosophischen und einigen seiner psychologischen Schriften einen prozessualen Erfahrungsbegriff entwickelt, der oft als ‚stream‘ oder ‚flux‘ rezipiert wurde. ‚Radikal‘ heißt der Empirismus, weil er nicht beweist, sondern von der schöpferischen Dimension von Erfahrungen und ihren Relationen ausgeht. So definiert James diesen wie folgt: «Um radikal zu sein, darf der Empirismus innerhalb seiner Deutungen weder ein nicht unmittelbar erfahrenes Element zulassen, noch ein unmittelbar erfahrenes daraus ausschließen. Für eine solche Philosophie müssen jene Beziehungen, durch die Erfahrungen miteinander verbunden sind, ihrerseits erfahrene Beziehungen sein, und jede Art von erfahrener Beziehung muß für genauso ‚wirklich‘ wie alles andere im System auch erklärt werden» (ebd.). Mit James kann man in der empirischen Arbeit die nicht-repräsentationale Dimension der Erfahrung stark machen, diese ist nicht im Subjekt zu verorten, sondern als ein allgemeines Werden der Welt zu verstehen. Erfahrung ist daher eine Relation der Dinge, wie es James schreibt: «Aber konkrete Gedanken sind aus dem selben Stoff gemacht wie Gegenstände» (ebd., S. 27).

änderliche Methoden übertragbar sind, sie sind nicht als statisch aufzufassen, sondern als prozessual. Sie behagen somit, dass Forschung relational, (in einem ontoepistemologischen Sinne) konstruktiv und unabgeschlossen ist.

Methoden der Zuschauer/innenforschung lassen sich vor diesem Hintergrund nicht einfach schematisch und unverändert anwenden. Es müssen ständig neue Praktiken und Erfahrungen entwickelt werden. Insofern geht es uns darum, zunächst einmal Medienerfahrungen zu kartografieren, die transformativ sind – transformativ in Bezug auf das, was wir als das Medium ansehen, transformativ für die Forscher/innengruppe und nicht zuletzt für die Teilnehmer/innen an den Experimenten, die wir initiieren, um Teil eines kollektiven Netzwerks zwischen medialen, menschlichen, affektiven und vor allem schöpferischen Entwicklungen⁵ zu werden. Sowohl Medien als auch andere (nicht-)menschliche Akteur/innen⁶ arbeiten ständig an dieser Transformation der Forschungsprozesse mit: Auch sie erfinden Konzepte, Ideen, Empfindungen und Erfahrungen, die als ein beständiges Anders-Werden erscheinen – als differenzielle Erzeugung der Welt (*worlding*).⁷

Das Material, das im Rahmen dieser Projekte entstanden ist, kann insofern auch nicht nachträglich schematisch ausgewertet werden: Empirische Forschung ist unserer Ansicht nach gerade kein Aufzeigen von (Aus-)Wirkungen, sondern sie eröffnet eine Welt, die in sich komplex und ereignishaft ist, sich ständig differenziert und im Übergang befindet, nicht zwischen Zuständen, die aufeinanderfolgen, sondern zwischen Prozessen. Unsere Forschungen, von denen wir in diesem Rahmen nur einen sehr kleinen Ausschnitt präsentieren können, verstehen wir als Intensivierung dieser Prozesse kollektiver Hervorbringungen von audiovisuellen, medialen Erfahrungen des Films und des Fernsehens. Objektivität sehen wir dabei als Teil der Verantwortung, sich verändern zu lassen und nicht identisch zu bleiben.

Wir beziehen uns mit diesem relationalen, praxisorientierten Ansatz auf Isabelle Stengers Vorschlag einer Ökologie der Praktiken,⁸ der versucht, Forschung als einen nicht genuin subjektbezogenen, nicht generalisierbaren, dynamischen Zusammenhang zu verstehen, der zugleich spezifisch, situiert und machtdurchzogen ist. Uns geht es darum, an Ökologien von Praktiken teilzunehmen, die eine

5 Vgl. Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*. Zürich 1967.

6 In diesem Zusammenhang sind bspw. auch die beteiligten Materialien wie Zeitschriften, Scheren, Pappen wie auch die gewählte Umgebung – ein Klassenraum, ein Schulhof etc. – gemeint; vgl. auch Teil 1 dieses Textes zur Collage als Verfahren.

7 Vgl. Erin Manning: *Always More than One. Individuation's Dance*. Durham, London 2013, S. 155–171.

8 Vgl. Isabelle Stengers: Introductory Notes on an Ecology of Practices. In: *Cultural Studies Review* 11, 2005, S. 183–195. «What I call an ecology of practice is a tool for thinking through what is happening, and a tool is never neutral. A tool can be passed from hand to hand, but each time the gesture of taking it in hand will be a particular one – the tool is not a general means, defined as adequate for a set of particular aims, potentially including the one of the person who is taking it, and it does not entail a judgement on the situation as justifying its use» (ebd., S. 185).

gemeinsame Veränderung initiieren beziehungsweise an einem Anders-Werden partizipieren – wir treten schließlich selbst als Rhythmen, Praktiken, Bewegungen, Wiederholungen in die Forschung ein und nicht als fertige Subjekte, die auf andere fertige Subjekte treffen. Wie erzeugt man aber Veränderungen, ohne in koloniale Praktiken des ‹ich verändere dich› zu verfallen? In welchem Rahmen bietet man mediale, sprachliche und expressive Praktiken an, die intra-agieren und interferieren?⁹

Mit den folgenden Beispielen wollen wir Dynamiken und Situationen ausprobieren und konstellieren, in denen wir Offenheit für neue Konzepte erzeugen, die sich sprachlich, aber auch visuell, auditiv und nicht-semantisch ereignen können. Diese Methode ist zugleich spekulativ, offen und pragmatisch. Pragmatisch meint hier, dass wir die Situationen zwar verändern, aber auch ‹denken-fühlen›¹⁰, was sich in der Welt *mit* uns ereignet: beispielsweise etwas, was die Akteur/innen erfinden.

Insofern geht es im Folgenden um (Forschungs-)Erfahrungen in verschiedenen nicht-repräsentationalen Kontexten. In *Teil 1 (Julia Bee)* geht es um die Ereignishaftigkeit von expressiven (künstlerisch-medialen) Praktiken und Erfahrungsräumen des Films: um das Hervorbringen neuer Erfahrungen durch visuelle Verfahren wie das Erstellen von Collagen.¹¹ Im Zusammenhang eines Projekts zur Affektökologie von Fernsehalltag geht es in *Teil 2 (Stephan Trinkaus/Jule Korte)* um Erfahrungen der Nicht-Erfahrung, der Langeweile, der Rhythmisität des Alltags und der Affektivität des Fernsehens.

Teil 1: Visuelle Praktiken und empirische Zuschauer/innenforschung: Collagen und Diagrammatiken

In diesem Teil soll eine kreative Forschungsmethode im Bereich der Zuschauer/innenforschung vorgestellt werden. Ausgehend von Deleuze' und Guattaris Philosophie des Werdens sowie eines schöpferischen (Zuschauer/innen-)Ereignisses¹²

- 9 Vgl. zum Begriff der Intra-Aktion (statt Inter-Aktion) und der Interferenz Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, London 2007.
- 10 Vgl. Brian Massumi: Das Denken-Fühlen der Geschehnisse. Ein Schein eines Gesprächs. In: Ders.: *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*. Berlin 2010, S. 131–189.
- 11 Im interdisziplinären Forschungsprojekt *Wiederkehr der Folter? Interdisziplinäre Studie über eine extreme Form der Gewalt, ihre mediale Darstellung und ihre Ächtung* wurden Gruppenwerkstätten und Einzelinterviews zur Rezeption von Filmen mit Folterszenen unter der Leitung von Reinhold Göring durchgeführt; vgl. auch Teil 1 dieses Textes, in dem visuelles Material aus diesem Teilprojekt vorgestellt wird.
- 12 Deleuze und Guattari haben in ganz verschiedenen Kontexten den Begriff einer Forschung, die repräsentiert, kritisiert; vgl. Deleuze, Guattari 1992 und Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt a. M. 2000.

wird anhand eines detaillierteren Blicks auf einen Materialausschnitt skizziert, wie die oben beschriebenen Überlegungen der Einleitung zu einer nicht an einer linearen Wirkung orientierten Forschung führen können. Dabei geht es nicht um die Darstellung der Forschungsergebnisse der Studie, sondern um die Entwicklung einer Lesart von Erfahrungen anhand des Materials. Das Material wird jedoch nicht dahingehend analysiert, was es über die Teilnehmer/innen enthüllt, sondern welche Erfahrungsprozesse und -ereignisse es aktualisiert.¹³

In einem Projekt zum Zusammenhang von Gewalt und Film¹⁴ wurden Collagen aus Zeitschriften zu einem zentralen Vehikel der Forschung. Es ging bei dieser Methodenwahl nicht nur darum, die Filmerfahrungen der Teilnehmer/innen unserer Forschungswerkstätten auf nicht-sprachliche Weise zu artikulieren, sondern vielmehr darum, neue Erfahrungsketten zu initiieren. Im Rahmen einer Studie haben wir die Teilnehmer/innen gefragt, ob sie eine Collage zu einem Film anfertigen könnten, den wir gemeinsam schauen. Es stand dabei, wie im Folgenden gezeigt wird, nicht im Vordergrund, welche Wirkungen auf ein Subjekt beobachtet werden können, sondern wie sich in einem kreativen Rahmen neue Erfahrungen herausgebildet haben.

Für den Einsatz kreativer und/oder audiovisueller Verfahren und Forschungsmethoden möchte ich vorschlagen, dass Prozesse der Herstellung und Darstellung von Forschungs«ergebnissen» eine Multiplizität neuer medialer Erfahrungen, ein Gefüge mit dem medialen Produkt, bilden. In dem hier betrachteten Fall handelt es sich um einen Film (es lassen sich natürlich auch andere audiovisuelle Medien als Teil der Forschungsassemblage einbringen), der überaus erfolgreich war: Christopher Nolans Film *THE DARK KNIGHT* (USA 2008).

Eine Collage über diesen Film, erstellt von einer Teilnehmerin in einer Gruppenwerkstatt,¹⁵ soll näher betrachtet werden (Abb. 1). Durch die intensive Gestaltungspraxis der ausgewählten Collage und ihre heterogene Vielheit verwirrt und affiziert sie zugleich. Ohne den «Sinn» der Collage zu fixieren, stelle ich mir die Frage: Welche Bewegungen hat sie im Forschungsprozess initiiert, welche «Movements of thought»¹⁶ hat sie affiziert und affiziert sie immer noch?

13 Vgl. zum Begriff der Erfahrung Anm. 4 in diesem Text; vgl. auch Massumi 2010.

14 Vgl. Anm. 11.

15 Die Gruppenwerkstatt ist eine Forschungsmethode nach Helmut Bremer und Christel Teiwes-Kügler, die hier verändert angewendet wurde. Bremers Methode situiert sich im Bereich der Habitusforschung bzw. Habitushermeneutik nach Pierre Bourdieu. Hier wird kein ausschließlich sozialwissenschaftliches Erkenntnisinteresse verfolgt, sondern v.a. ein medienkulturwissenschaftliches. Bremer benutzt die Collage, um auch nicht-sprachliche Ausdrucksformen zu integrieren und dementsprechend nicht nur mit Sprache (Interview/Gruppendiskussion) zu arbeiten; vgl. Helmut Bremer: *Von der Gruppendiskussion zur Gruppenwerkstatt. Ein Beitrag zur Methodenentwicklung in der typenbildenden Mentalitäts-, Habitus- und Milieuanalyse*. Münster 2005.

16 Erin Manning: *Relationscapes. Movement, Art, Philosophy*. Cambridge, London 2009, S. 22.

Betrachtet man das durch Teilnehmer/innen und Forscher/innen in Forschungskontexten hergestellte Material – Interviews, Gruppendiskussionen, Videos, Fotografien oder Collagen et cetera – weder als Repräsentationsform des Mediums, noch der Identität der Teilnehmer/innen und somit, entsprechend, einer Wirkung auf diese, sondern als nicht-linearen, nicht objektivierbaren Teil einer Forschungsassemblage, so können diese Materialien als kreative Interventionen selbst eine zentrale Rolle im Forschungsprozess einnehmen. Forschung *über* kann zu Forschung *mit* werden.¹⁷ Und so kann diese auch Forschung *mit* nichtmenschlichen Akteur/innen werden.¹⁸ In einem solchen Sinne möchte ich vorschlagen, die Collage, aber auch von Teilnehmer/innen hergestellte Videos, Fotografien und gemeinsame Interviews als *Diagramme* zu verstehen, die selbst Aktualisierungsprozesse herstellen. Diagramme sind keine Darstellung davon getrennter positiver Ergebnisse, sondern produktive Gefüge.¹⁹ Ein Diagramm bildet nicht ab, es *operiert*, wie es Gilles Deleuze in Bezug auf die Bilder Francis Bacons formuliert hat.²⁰ Es aktualisiert und ist untrennbar mit dem, was es hervorbringt, verknüpft: als eine *Dramatisierung* seines Prozesses.²¹

Wie bereits in der Einleitung angedeutet, können so Prozesse und Ereignisse des Zuschauens Erfahrungsformen schöpferisch hervorbringen, die nicht zwangsläufig auf

- 17 In den letzten Jahren sind Forschungen mit/zu audiovisuellen Methoden quer zu Sozialwissenschaft, Anthropologie und Cultural Studies entstanden (exemplarisch Sarah Pink: *Doing Visual Ethnography*. London 2014; Tim Ingold (Hg.): *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*. Farnham u. a. 2011; für einen Überblick: Fatimah Awan, David Gauntlett: *Creative and Visual Methods in Audience Research*. In: Virginia Nightingale (Hg.): *The Handbook of Media Audiences*. London 2011, S. 360–379), die sich z. B. auf die ethnografische Tradition des Films und der Fotografie beziehen. Auch Fanstudien haben das kreative Potenzial von Fancollagen (Film/Fernsehen) beschrieben. Awan erforscht in Differenz zu dem hier präsentierten Ansatz mit der Collagentechnik die Identität (jugendlicher) Mediennutzer/innen (vgl. <http://www.artlab.org.uk/fatimah-awan-phd.htm> [31.07.14]). Während sich Video und Film im Forschungsprozess auf z. T. sehr elaborierte Formen der Produktionsweisen der Erforschung von Mensch-Umwelt-Relationen beziehen, die sich eher an Forscher/innen ausrichten – z. B. Produktionen des Sensory Ethnography Labs, wie der Film *LEVIATHAN* (USA 2012) von Lucien Castaing-Taylor und Verena Paravel – stellt die Collage aus Zeitschriften eine Methode dar, die auch Teilnehmer/innen mit höherer Hemmschwelle gegenüber künstlerischen Prozessen zu integrieren vermag, da sie im Konstellieren vorhandenen Bildmaterials besteht – im Gegensatz z. B. zum Malen, Filmen oder der Performance. Collagen sind bekannt aus der Schule, Fanart und der Avantgardekunst. Ich möchte mich hier auf keine der Genealogien allein stützen, spielen gleichermaßen künstlerische, kreative und Fan-Aspekte eine Rolle.
- 18 Vgl. zu einer nicht-anthropozentrischen Sichtweise auf empirisch erhobenes Material z. B.: Karin Hultman, Hillevi Lenz Taguchi: *Challenging Anthropocentric Analysis of Visual Data: A Relational Materialist Methodological Approach to Educational Research*. In: *International Journal of Qualitative Studies in Education* 5, 2010, S. 525–542.
- 19 Deleuze, Guattari 1992, S. 429.
- 20 Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*. München 1992, S. 63.
- 21 Vgl. zum Begriff der Dramatisierung Deleuze 2000 sowie die Einleitung in diesem Text; vgl. zum Diagramm Deleuze, Guattari 1992, S. 196 und Brian Massumi: *The Diagram as Technique of Existence. Ovum of the Universe Segmented*. In: Ders. 2011, S. 87–103.

ein Subjekt zurückgeführt werden müssen. Paradox ausgedrückt erlangt die Relation des Zuschauens so eine Autonomie: eine Autonomie dessen, was ausdrückt.²² Sie ist ein ereignishafter, produktiver Prozess und keine Repräsentation eines Subjekts. Die hermeneutische Suche nach dem Sinn eines Subjekts, also einer in anderen Kontexten so genannten Proband/in, ist hier nicht der Garant des Sinns, was noch einmal unser vorangestelltes Zitat aufruft: «Das Experimentieren ersetzt das Interpretieren»²³. Vielmehr lautet die Frage: Welche Konzepte emergieren in Bezug auf einen Film und was *tun* sie? Dabei ist so etwas wie Handlungsmacht nicht in einer Entität zu verorten, sondern entfaltet sich quer zu Film, Forschungsaufbau, Teilnehmer/in und eingesetzten Medien – und schießt auch immer über diese hinaus. Sie ist nicht einholbar in einer Aussage oder einer medialen Form. Es geht also mehr um Potenziale, die Aktualisierungen vollziehen *können*, als um das, was ein Film, eine «Proband/in», oder das Material «ist».

Forschung *über* Medien kann so Forschung *mit* Medien sein, die nicht den Dichotomien Rezeption/Produktion und Medium/Wirkung unterliegt. Medien in der Forschung können so selbst Erfahrung herstellen, nicht nur transportieren. Sie sind dann keine Form des Inhalts, sondern ereignen sich selbst als Rezeptions- und Affektionsform, als ein «Block aus Affekten und Perzepten»²⁴, wie es Deleuze und Guattari konzeptualisieren. Die Collage einer Teilnehmerin, kurz Annette genannt,²⁵ ist ein solches Ereignis aus Perzepten und Affekten.²⁶ Sie interveniert in einer relationalen Realität, anstatt eine vorhandene Realität abzubilden, sie fügt ihr etwas hinzu, nimmt Bewegungen des Films auf und erschafft damit eine Mikropolitik der Wahrnehmung – des Films und darüber hinaus.

Die hier abgebildete Collage (Abb. 1) wurde nach dem gemeinsamen Filmschauen in einer Gruppe von sechs Teilnehmer/innen in einem Zeitrahmen von circa 30 Minuten angefertigt, in einem Interview von der Teilnehmerin vorgestellt und anschließend gemeinsam besprochen.²⁷ Aussagen, die in Bezug auf eine Collage gebildet werden, können in das *Denken mit* der Collage aufgenommen

22 Deleuze, Guattari 1992, S. 433.

23 Ebd., S. 387.

24 Deleuze, Guattari 2000, S. 191 ff.

25 Die Collage, die im Folgenden besprochen wird, wurde im Rahmen einer Gruppenwerkstatt über den Film *THE DARK KNIGHT* am 10.01.2012 angefertigt. Sie wurde von der Teilnehmerin an der Studie für die Analyse im Rahmen des Projekts *Wiederkehr der Folter? Interdisziplinäre Studie über eine extreme Form der Gewalt, ihre mediale Darstellung und ihre Achtung* an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf zur Verfügung gestellt. Die Aussagen und Zitate, die in die vorliegende Analyse einfließen, stammen ebenfalls von dieser Teilnehmerin. Das Interview mit ihr fand am 19.01.2012 am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft Düsseldorf statt.

26 Name der Teilnehmerin aus Gründen des Datenschutzes geändert. Auf Nachnamen wird verzichtet.

27 Bremer lässt die Collage in der Gruppe präsentieren, was hier nicht gemacht wurde. Es wurden in anderen Workshops Versuche mit der Präsentation in der Gruppe gemacht. So hatten alle Teilnehmer/innen die Möglichkeit, Fragen zu stellen und ihre in Bezug auf die Collage sich ereignenden Erfahrungen, Gedanken und Ideen daran anzuknüpfen. So relativiert und öffnet sich die Position eines/einer einzelnen Interviewer/in oder Forscher/in gegenüber der Gruppe. Auch werden die Collagen durch



1 Collage zu THE DARK KNIGHT

werden – sie sind jedoch nicht die letzte Instanz oder Autorität einer ‚Deutung‘, sondern ebenfalls Bezüge, die in keinem privilegierten linear-kausalen Verursachungsverhältnis stehen.

Die Collage von Annette lässt sich, wie ausgeführt wird, nicht auf den ersten Blick in eine entweder kritische oder affirmative Haltung gegenüber dem geschauten Film einordnen. Vielmehr koexistieren und oszillieren hier affirmative und kritische Perspektiven, ihre Spannung bildet das Milieu neuer Denk- und Wahrnehmungsweisen gegenüber dem Film. Kritik aber, das wird hier deutlich, ist immanent und eingebettet in die Bewegungen der Collage und keine distanzierte Haltung. Die Kritik ist hier mehr eine Veränderung des Films selbst, eine Beugung oder ein Interferenzmuster. Gleichzeitig sind zentrale Bewegungen des Films intensiviert, dramatisiert und miteinander verwoben worden.

In der Betrachtung der Collage fällt auf, dass ein Blickkonzept entworfen wurde, in dem nicht nur die Augen von drei weiblichen Akteurinnen geschwärzt wurden (ein Mann oben links in der Ecke verdeckt seine Augen selbst, Abb. 1),²⁸ sondern

die Querbezüge der Teilnehmer/innen untereinander verknüpft und so eine neue Dimension eines gemeinsam entwickelten transindividuellen Konzepts und des gemeinsamen Denkens eingeführt.

28 Annette ging es beim Schwärzen der Augen darum, dass man die Schauspielerin Charlize Theron nicht als solche erkennt und so hat sie auch die Augen der anderen Frauen geschwärzt: «vielleicht um zu zeigen, es geht nicht um die Person, sondern äh nicht um das Individuum, sondern ein-

auch Dinge wie Autos und Sektflaschensiegel augenförmig werden. Die Collage selbst scheint zurückzublicken und uns eine eindeutige Objektivierung des Geschehens und der Protagonist/innen zu verweigern. Ebenso ist auffällig, dass im Film zwar überwiegend männliche Protagonisten zu sehen sind, in der Collage hingegen überwiegend Frauen auftauchen, die dazu noch selbst Masken tragen – wie die männlichen Protagonisten des Films. Dies legt nahe, dass der Film durch die Collage eine fast parodistische Neudeutung erfährt.

Mit dem Schwärzen der Augen wurde mit Objektivierungen gespielt: Durch die intime Anordnung von Personen und Dingen und das Schwärzen der Augen wurde eine Art Zwischenzustand zwischen Ding und Mensch inszeniert. Frauen wurden scheinbar zu Objekten, beziehungsweise ent-individualisiert, umgekehrt wurden aber auch Dinge vermenschlicht – dies ist eine Art Doppelbewegung, die ununterscheidbar in zwei Richtungen verläuft: Desubjektivierung-Subjektivierung, Konstitution-Dekonstruktion, Becoming-Undoing, Verdinglichung-Vermenschlichung. Diese Bewegungen sind den Figuren und Dingen nicht äußerlich oder sekundär, sie alle werden vielmehr in dieser Ununterscheidbarkeit zu etwas anderem. Eine kinetische Dynamik, die sich am intensivsten in der weißen Falte (mitte-rechts, oberhalb des augenförmigen Autos, Abb. 1) ausdrückt – die reine Dynamik des Films, wie Annette es gegenüber ihrer eigenen Collage deutet. Aber auch die riesige goldene Frau rechts außen in der Collage (Abb. 1) scheint sich aus Ketten und Gold zu formieren oder sich darin aufzulösen, ununterscheidbar zwischen einer Gewalt der Auflösung, der Angleichung an einen ebenfalls goldenen Hintergrund oder aber der Emergenz aus einer Umwelt aus Dingen, Gold und Glanz – Annette beschreibt dies als Glamourwelt des Milliardärs Bruce Wayne (Christian Bale), Batmans Alter Ego. Mehrere Collagen in dieser Gruppenwerkstatt haben mit ähnlichen Interventionen wie dem Einfügen von Frauenfiguren darauf aufmerksam gemacht, dass sich die einzige Frauenrolle in *THE DARK KNIGHT* – Rachel (gespielt von Maggie Gyllenhaal) – während des Films verflüchtigt, indem sie vom Joker (Heath Ledger) in die Luft gesprengt wird. Es findet sich auch in dieser Collage zweimal in Zusammenhang mit oder sogar *in* einer Frau ein mit der Figur Two Face (Aaron Eckhart) assoziiertes Bild der Entstellung beziehungsweise Maskierung. Dieser wird bei diesem Vorfall der Explosion im Gesicht schwer verwundet. Vielleicht geschieht im Film diese Auslöschung der Frau, ihr Ausscheiden, zugunsten eines männlichen Spiels der Macht und Gewalt und/oder entfesselt es? Diese

fach um das allgemein zu halten.» (vgl. Anm. 25, Einzelinterview Transkripte) Die Frau soll nicht jemand aus dem Film sein, sie soll also niemanden repräsentieren: «Also bei ihr geht es nicht darum, dass sie SIE ist, sondern, dass sie das an hat und ähm so da steht vor dem und dem Hintergrund und bei ihr geht's auch nicht darum, dass sie jetzt halt DIESE Frau ist, sondern halt, dass sie sich äh, dass sie da irgendwie noch andere Haut hat oder so. Also es geht um die Sache, nicht um die Person irgendwie oder bei ihr auch. Es geht jetzt gar nicht mal ums Gesicht es geht mehr um die Maske» (ebd.).

«Spielchen» zwischen Joker und Batman, die sich linksseitig der Collage anhand einiger Situationen beschreiben lassen (was weiter unten geschieht) werden mit diesem Auslöschern (Annette sagt im Interview «Explodieren»²⁹, allerdings nicht in Bezug auf die Collage) rechtsseitig verbunden.

Dabei ordnet die Collage weniger Symbole und Metaphern an, sondern erzeugt vielmehr eine dynamische Interrelation von Relationen³⁰ und bezieht verschiedene Prozesse aufeinander: das Machtspielchen zwischen Joker und Batman und eine sie verbindende, vom Film inszenierte Abhängigkeit sowie, darüber hinaus, den Ausschluss von Frauen, im Zusammenhang mit einem changierenden Hinter- und Vordergrund, einer «flachen» Ontologie³¹ zwischen Dingen und Menschen, Stadt und Subjekt (u. a. durch die Größenverhältnisse in der Anordnung von Dingen und Menschen, aber auch durch die geschwärzten Augen). Gleichzeitig werden die Frauen aber auch zu anderen Wesen: Die Haut, die sich pelzt (Abb. 1), spiele auf Two Face an, so Annette. Das «ist» also nicht Two Face, sondern die Interferenz verschiedener die Protagonisten charakterisierender Bewegungen wie «Haut abziehen». Es handelt sich um ein Gefüge in der Collage (Frau mit Sektflasche, Abb. 1), in der es zu besonderen Verdichtungen kommt: So überlappt das Gesicht der Frau links, deren Haut sich löst, mit der Flasche. Fast augenzwinkernd scheint die Flasche auf das «phallische» Auftreten von Batman anzuspielen. Sie wird aber durch die Präsenz einer Figur auf dem Sektsiegel durchkreuzt und unterlaufen – einer struweligen Figur, die bei genauer Betrachtung an die Figur Joker erinnert. Eine ähnliche Ineinanderschachtelung von Batman und Jokeremblemen findet sich links von der Frau (bzw. der Harvey-Dent- bzw. Two-Face-Joker-Batman-Assemblage): ein schwarz verspiegeltes Hochhaus (ähnlich den geschwärzten Augen der Frauen und den augenförmigen Autos, Abb. 1). Es ist vertikal angeordnet – wie die Sektflasche. Überrascht wird es durch ein kleines, kaum zu sehendes grünes Krönchen, was auf einem Wolkenkratzer darüber thront. Wie im Falle von Flasche und Siegel und ohne, dass dies möglicherweise intendiert wurde, werden Batman (durch die vertikale Schwärze) und Joker (durch seine grünen Struwelhaare) wolkenkratzerhaft allegorisiert und dadurch die Stadtkulisse durch die Collage in ein lebendiges Joker-Batman-Setting transformiert. Wie auch in Bezug auf die golden ausgestaffierte Frau rechts in der Collage scheinen Vorder- und Hintergrund, Kulisse und handelnde Subjekte ineinander überzugehen. Hier wird eine zentrale Inszenierungsstrategie des Films virulent; in einer fast chaotischen Kinetik werden in verschiedenen Actionszenen alle Handelnden und Handlungen durcheinandergewirbelt. Auch wird durch die «Abhängigkeitsgeschichte» zwischen Batman und Joker eine

29 Vgl. Anm. 25, Einzelinterview Transkripte.

30 Vgl. Brian Massumi: *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia*. Cambridge, London 1992, S. 16.

31 Vgl. zu den flachen, also sich auf einer Ebene befindenden Relationen Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 2010, S. 36.

komplexe Kette an Ursache-Wirkungs-Szenarien erzeugt, die nicht linear und nicht durch nur einen der beiden Protagonisten kontrollierbar erscheint. Diese Bewegungen und Zwischenzustände von Macht/Ohnmacht, Mensch/Ding, Maske/Gesicht, Stadt/Subjekt werden aufgenommen und durch ihre gegenseitigen Verweise in der Collage intensiviert. Dies ereignet sich durchdrungen von einer dadurch wirksamen, affizierenden Freude mit der Betrachter/in zu spielen; Faltungen und Uneindeutigkeiten einzubauen, Masken über Masken anzuordnen, epistemische und ontologische Ungewissheiten zu erzeugen. So setzt die Collage einerseits ein abstraktes Begehren der Verbindung, Verknüpfung und des Neu-Konstellierens in die Welt, wie es Deleuze und Guattari formuliert haben,³² andererseits aber auch eine Form der Kritik. Diese besteht in der Intervention zum Beispiel in den Figuren der schwarzäugigen Frauen. Sie werden aber nicht von einem kritischen Subjekt, als ‹enthüllende› Instanz einer tieferen Wahrheit des Films artikuliert, sondern sind untrennbar mit dem Begehren der Verbindung verknüpft.

Annettes Collage inszeniert nicht nur einen Maskenball, ein Spiel, bei dem Batman und Harvey Dent/Two Face ‹Frau werden›³³, indem sie deren filmische Gesten und Bewegungen kombiniert (Haut abziehen, Masken mit tiefschwarzen Augen tragen). Vielmehr greift sie die von ihr mehrmals im Interview betonte Verrücktheit des Jokers auf und multipliziert sie durch das gesamte Environment der Collage. Sie erzeugt eine regelrecht ‹queere Umwelt›, in der nicht Joker die Menschen und Dinge queert, sondern eine grundlegende Queerness die Dinge, Chimären, Figuren und Zwischenzustände hervorbringt. Queerness wird hier als ein Potenzial des Verknüpfens durch Begehren ausgelotet, allerdings nicht im Sinne eines Queerens des schon Bestehenden.³⁴ Indem nicht nur Frauen Männer ersetzen, sondern Frauen in männliche Charaktere, ferner Autos, Ketten, Sektflaschen, Farben, Formen und Bewegungen übergehen, ereignet sich weniger die Repräsentation eines Charakters, als eine Bewegung der Collage: Frau-Werden, Joker-Werden, Queer-Werden – vor allem aber Anders-Werden.³⁵

32 Mit Begehren ist hier nicht das Begehren von Annette gemeint, ‹Begehren› ist nach Deleuze/Guattari die Verbindung von noch nicht geformten menschlichen und nichtmenschlichen Akteur/innen zu Gefügen (Agencements/Assemblagen); vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a. M. 1977. Zur Frage des Begehrens im Zusammenhang von Macht und Gewalt in Collagen vgl. Julia Bee: *Gewalt, Begehren, Differenz. Zu einer Politik der Wahrnehmung*. In: Jochem Kotthaus: *Sexuelle Gewalt im Film*. Weinheim, Basel 2015, S. 305–329.

33 Der Begriff des Frau-Werdens wird von Deleuze/Guattari in *Tausend Plateaus* als Praxis des Eintritts in das Werden als Bewegung der Veränderung generell interpretiert. Dabei geht es nicht um das Frau-Werden als Imitation des Weiblichen, sondern das Unterlaufen einer männlichen Ordnung des Majoritären: Deleuze, Guattari 1992, S. 318–422, hier S. 376 ff.

34 Luciana Parisi: *The Adventure of a Sex*. In: Chrysanthi Nigianni, Merl Storr (Hgg.): *Deleuze and Queer Theory*. Edinburgh 2009, S. 72–91, hier S. 88 f.

35 Hier soll keiner symbolischen Kopplung von Queerness mit Destruktion oder Tod das Wort geredet werden. Für eine ausführliche Kritik dieses Zusammenhangs bräuchte es bedeutend mehr Platz – aber die Freude am Queeren ist der tödlichen Gewalt in dieser Collage vorgelagert.

Die Collage artikuliert so keine abgeschlossene Position, Identität oder eine klare emotionale Haltung gegenüber dem Film, sondern faltet die vielfachen Kettungen, Verbindungen und die Unentschiedenheit gegenüber der Gewalt, den Spielen der Macht und den Spielen mit der Objektivierung von Frauen, den Subjektivierungen der Dinge und jener der Stadt auf. Sie entwirft dadurch ein Spiel, in dem Ekel/Schönheit, Identität/Nicht-Identität, Begehren/Macht, Abhängigkeit der Charaktere des Films, Frau-Werden und Queer-Werden Bewegungen darstellen, die nicht abgebildet, sondern weitergesponnen werden: Sie produziert neue Differenzen und Gefüge. Die Collage blickt aber auch zurück und erzeugt dadurch Widerstand gegenüber der allzu leichten visuellen Konsumierbarkeit von Illustrierten-Models, deren Bilder in der Collage verwendet werden: Weibliche Wesen werden inszeniert, die sich durch schwarze Augen entziehen, die hyperpräsent sind *sowie* zugleich darin ausgelöscht werden. Und auch die Dinge erwidern den Blick: als ovale und augenförmige Autos und Ketten.

Die Collage ist also insgesamt als eine affektive Bewegung beschreibbar, die nicht in eine einzelne Emotion aktualisiert werden kann beziehungsweise neue Virtualitäten erzeugt. Sie macht dennoch – ohne eine rein intendierte, bewusste oder distanzierte Position einzunehmen – auf die Potenziale, Gewalten, Ausschlüsse, Einschlüsse und das männliche Spektakel des Films (aber auch auf dessen Queerness) aufmerksam.³⁶

Teil 2: «Das ist doch auf eine unnötige Art geil!»³⁷ – Fernsehen, Alltag, Langeweile

Fernsehen ist das Alltagsmedium schlechthin. Es ist kaum zu entscheiden, ob das Fernsehen mehr den Alltag oder ob der Alltag mehr das Fernsehen prägt. Im Rahmen unseres Projekts *Affekt, Alltag, Fernsehen* haben wir im Sommer 2013 versucht, über ein multimethodisches Vorgehen an der Hervorbringung unterschiedlicher Dimensionen dieses Zusammenhangs teilzunehmen. So haben wir mehrere Gruppenwerkstätten, Interviews, Deriven und Videoeigenproduktionen mit unterschiedlichen Gruppen von Schüler/innen durchgeführt, unter anderem mit der Medien AG einer Düsseldorfer Schule und mit jugendlichen Mitgliedern eines Kinderorchesters. Es kann auch hier nicht um eine Auswertung, also um die Fixierung oder Enthüllung einer im Material verborgenen Bedeutung, sondern nur um

36 Ich danke Anja Bensch für viele Anregungen in Bezug auf diese Collage.

37 Dieses Zitat und die folgenden Zitate stammen aus Gruppenwerkstätten, Gruppendiskussionen und Interviews, die zwischen dem 17.04.2013 und dem 20.10.2013 an verschiedenen Lokalitäten in und um Düsseldorf stattgefunden haben. Die Transkripte können am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität eingesehen werden.

das Mitverfolgen einiger Dynamiken und Tendenzen gehen, an denen wir im Verlauf des Projekts beteiligt waren.

Zunächst aber: Wie lässt sich das Alltägliche, also das, was scheinbar selbstverständlich, banal und ohne größere Bedeutung zu sein scheint, verstehen? In seinem gemeinsam mit Catherine Régulier entworfenen Projekt einer Rhythmusanalyse versucht Henri Lefebvre, es als eine komplexe Konstellation unterschiedlicher Dynamiken zu fassen.

Waves and waveforms are characterized by frequency, amplitude and displaced energy. Watching waves you can easily observe what physicists call the superposition of small movements. Powerful waves crash upon one another, creating jets of spray; they disrupt one another noisily. Small undulations traverse each another, absorbing, fading, rather than crashing, into one another. Were there a current or a few solid objects animated by a movement of their own, you could have the intuition of what is a polyrhythmic field and even glimpse the relations between complex processes and trajectories, between bodies and waveforms, etc.³⁸

Die scheinbar fixierte, instrumentelle Welt unseres Alltags wäre danach nur das, was wir von einem viel komplexeren, nicht-linearen und prozessualen Geschehen wahrnehmen. Die alltägliche Welt entsteht aus ihrer Rhythmik, ist Rhythmus: Ein Haus, ein Baum, ein Mensch sind polyrhythmische, raumzeitliche Phänomene. Im Alltäglichen stimmen wir ein in das rhythmische Geschehen der Welt, versuchen wir eine Verbindung dieser Rhythmen zu finden, die uns trägt, die uns das Erleben einer kontinuierlichen Erfahrung ermöglicht und die homogene, lineare Zeit der Arbeit mit den komplexen und zyklischen Zeitlichkeiten aus denen sich unsere Leben zusammensetzen zu einem polyrhythmischen Gefüge verbindet. Ein Gefüge, das als Zustimmung, als Doxa, als Reproduktion beschrieben werden kann, wie Pierre Bourdieu es denkt,³⁹ dessen eigentlicher Kern damit aber nicht getroffen ist: Das Alltägliche ist immer auch eine notwendige Öffnung auf etwas, das als Reproduktion nur höchst unzureichend beschrieben werden kann.

Die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Lauren Berlant hat im Zusammenhang ihres Konzepts eines ‚Cruel Optimism‘ ein Phänomen beschrieben, das sie ‚Impasse‘ genannt hat.⁴⁰ Ein Impasse ist eine Situation, die keinen Ausgang hat, die nirgendwo hinführt, in der es also keine Unterscheidung zwischen Aktivität und Passivität gibt, da alles Handeln gleichzeitig Nichthandeln ist. Berlant spricht in diesem Zusammenhang auch von ‚Impassivity‘⁴¹. Der Impasse ist zwar etwas, das in spezifischen sozialen und historischen Orten erscheint, er ist aber nicht ein-

38 Henri Lefebvre: *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. London, New York 2004, S. 88.

39 Vgl. Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*. Frankfurt a.M. 2005.

40 Lauren Berlant: *Cruel Optimism*. Durham, London 2011, S. 8 f. & S. 191 ff.

41 Berlant, S. 212.

fach determiniert durch die Positionen des sozialen Raums. Er bezeichnet gewissermaßen das Hervortreten des Alltäglichen im Moment seiner Krisenhaftigkeit:

Instead of the vision of the everyday organized by capitalism that we find in Lefebvre and de Certeau, among others, I am interested in the overwhelming ordinary that is disorganized by it, and by many other forces besides. [...] This ordinary is an intersecting space where many forces and histories circulate and become ‹ready to hand› in the ordinary, [...] as Stanley Cavell would put it, for inventing new rhythms that could, at any time, congeal into norms, forms, and institutions.⁴²

Es gibt einen Zusammenhang zwischen der Krise des Alltäglichen, dem Alltäglichen-Werden der Krise und dem Erscheinen neuer Rhythmen des Alltags: In der Krise tritt das Alltägliche als komplexer Schauplatz relationaler Kräfte hervor, der das Handeln hervorbringt, selbst aber notwendig ungerichtet bleibt. Dabei kommt es gewissermaßen zu einer Aktualisierung dessen, was sich nicht aktualisieren lässt: Die Ungerichtetheit dieses Schauplatzes geht über in das Handeln selbst.

Maurice Blanchot hat vom Entkommen des Alltäglichen gesprochen: Es entkommt, weil es kein Subjekt hat, weil es in jedem Handeln, ja in jeder Wahrnehmung bereits verschwunden ist. Was wir wahrnehmen können, ist sein Fehlen, seine Krise: Die Erfahrung von Instabilität, aber auch von Erschöpfung ist sicherlich so etwas wie ein Effekt der Krise des Alltäglichen. Das Pendant zur Krise ist hier sicherlich die Langeweile, von der Maurice Blanchot sagt, dass in ihr das Alltägliche in seiner Nichterfahrbarkeit erfahren wird.⁴³ Langeweile zeichnet sich dadurch aus, dass die Objektwelt aufhört, uns anzusprechen, wir nicht wissen, was wir wollen, wir keine Entscheidungen für oder gegen etwas treffen können. Wenn wir das Gefühl haben, als Subjekt einer Welt gegenüberzustehen, die eine bewusste Entscheidung von uns fordert, haben wir das Alltägliche bereits verlassen. Langeweile wäre also ein Bewusstwerden dieses Nicht-Subjekt/Nicht-Objekt-Seins des Alltäglichen. Das Alltägliche erscheint, wenn die Kategorien beginnen, der Erfahrung nicht mehr zu entsprechen, wenn das Erwartete nicht mehr eintreten will, wenn das, was ich wahrnehme, nicht mehr bestätigt, was ich bin. Hier geht es nicht um praktische Unschärfe, nicht um einen Spielraum, den die Kategorien uns gewähren, sondern um das ins Spiel bringen einer grundlegenden Unbestimmtheit.

In den Krisendebatten der letzten Jahre ging es immer auch um das Auftauchen und die Abwehr dieser Unbestimmtheit, die einmal als ‹Unterschicht›, ein anderemal als ‹Prekarität› figurierte. Die Krise des Alltäglichen schlägt hier gewissermaßen in eine Angst vor dem Alltag, dem Gewöhnlichen und Banalen um. Und es ist sicherlich nicht zufällig, dass diese Debatten immer auch Debatten um das Medium

42 Ebd., S. 9f.

43 Maurice Blanchot: *Everyday Speech*. In: *Yale French Studies* 73, 1987, S. 12–20, hier S. 16.

des Gewöhnlichen und Banalen, das Fernsehen sind.⁴⁴ Das Fernsehen ist so auch tatsächlich zu einem Ort geworden, an dem diese Bedrohung inszeniert und artikuliert wird. Jule Korte hat das in einer bisher unveröffentlichten Arbeit als «*Konstruktion innerkultureller Fremdheit*»⁴⁵ bezeichnet. Die Faszination und die Bedrohung der Auflösung werden in immer neue serielle Narrative überführt, Figuren entstehen, die in der Lage sind, diese Ambivalenz zu tragen. Der Begriff «Unterschichtenfernsehen» (bzw. die Reality- und Scripted-Reality-Formate, die mit dadurch bezeichnet werden sollen), heute mitunter auch «Asi-TV» genannt, artikuliert in diesem Sinne auch die Krise des Alltäglichen als Angst vor Unbestimmtheit.

Fernsehen ist ein Medium des Alltäglichen, seiner wellenhaften oder rhythmischen Dynamik: Es verstellt nicht den Blick auf die Welt, sondern ist Erfahrung ihrer Rhythmizität. Das Fernsehen erhebt keinen Anspruch, Ding zu sein, es ist immer schon Rhythmisierung, Skalierung, aber auch Dehnung von Zeit und Raum. Fernsehen ist in diesem Sinne dann auch kein Überwachungsmedium,⁴⁶ sondern eher ein Medium der raumzeitlichen Intraaktivität des Alltäglichen. Es ist ein Geschehen, das nie völlig in Handeln übergeht, ein Geschehen, an dem «nichts» geschieht: Medium des Entkommens des Alltäglichen, seiner Nichtbestimmbarkeit. Die Angst vor der Unzuverlässigkeit des Fernsehens als Garant sozialen Sinns und kultureller Reproduktion ist denn auch so alt wie das Medium selbst.

Fernsehen steht der Langeweile sehr nahe. In unseren Gruppenwerkstätten wurde das immer wieder betont. Es spinnt die Langeweile fort, löst mitunter ihre Spannung auf und erschöpft sie. Wenn in der Langeweile das Alltägliche manifest wird, dann führt das Fernsehen sie zurück in den Zwischenzustand eines selbstreferenziellen Alltäglichen. Mit dem Fernseher machen wir Erfahrungen des sich Überlassens, der Nichtautonomie, die sicher gerade deshalb zur Erprobung von Techniken der (Selbst-)Aktivierung und (Selbst-)Regierung genutzt werden können, wie Andrea Seier gezeigt hat,⁴⁷ deren Unzuverlässigkeit und Ungerichtetheit aber immer auch Unbestimmtheit ins Spiel bringt. Eine empirische Beschäftigung mit Fernsehen und Alltag müsste also genau jene Dynamiken der Rhythmisierung und Abstimmung, des alltäglichen Haltens und Interferierens im Blick haben, aus denen die Polyrhythmizität des Fernsehalltags hervorgeht.

44 Vgl. Thomas Waitz: Unterschichtenfernsehen – Eine Regierungstechnologie. In: Andrea Seier, Thomas Waitz (Hgg.): *Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur des Sozialen*. Münster 2014, S. 25 f. & S. 29 ff.

45 Jule Korte: *Mediale Konstruktion innerkultureller Fremdheit im TV Format der Scripted Reality*. Mag.-Arb., Univ. Düsseldorf, 2011.

46 Vgl. Stanley Cavell: Die Tatsache des Fernsehens. In: Ralf Adelman u. a. (Hgg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*. Konstanz 2001, S. 125–164.

47 Vgl. Andrea Seier: Fernsehen der Mikropolitiken: Televisuelle Formen der Selbstführung. In: Hanne Loreck, Kathrin Mayer (Hgg.): *Visuelle Lektüren – Lektüren des Visuellen*. Berlin 2008, S. 293–302.

Die Gruppenwerkstatt, die wir mit den Jugendlichen des Kinderorchesters durchgeführt haben, wird von zwei Stimmen durchzogen, die sich ständig antworten, wie ein Chor, dessen Wechselgesang den Fortgang des Gesprächs bestimmt. Laura treibt die Dynamik voran, bekennt sich zu der Serie *BERLIN TAG UND NACHT* (D 2011–?, Idee: Vittorio Valente), die wir gerade gemeinsam geschaut haben, berichtet davon, dass sie die Schauplätze der Serie auf einer Klassenfahrt in Berlin «zufällig» gefunden habe und davon, dass sie bereits Pläne hat, demnächst nach Berlin zu ziehen. Sie möchte in einer großen Stadt leben und auch in einer WG, wie die Figuren der Serie. Daniela, die zweite Stimme, kommentiert beinahe jede dieser affirmativen Bewegungen, macht sich lustig, versucht, die Begeisterung lächerlich zu machen und bringt durch ihre ständige Distanzierung Lauras Überschwang immer wieder ins Stocken. Es gelingt ihr aber nicht, sie tatsächlich zum Verstummen zu bringen («so ein freak bin ich dann doch nicht»/ «ja, ich bin jetzt auch nicht immer jeden Tag am fernsehguck--, also jetzt nicht jeden»⁴⁸). Wenn Laura zum Beispiel davon berichtet, dass sie den Schlager der Figur Ole ohne Kohle in und auswendig kann («Ich bin kein Model und kein Superstar, ich will nach Malle jedes Jahr, und das will ich weil: Malle is' so geil»⁴⁹), weil er auf einer Fahrt eines anderen Orchesters von den Teilnehmer/innen in Vorfreude auf das kommende Abifahrt-Gelage auf Mallorca ständig lautstark intoniert wurde und selbst leise das Lied zu summen beginnt, wirft Daniela ein: «Die würd am liebsten weitersingen»⁵⁰; und dann: «Sing lauter, für die Kamera!»⁵¹

Die Alltagsökologien beider Schülerinnen unterscheiden sich in einem aufschlussreichen Detail. Laura hat einen Fernseher in ihrem Zimmer: «Ich mache den eigentlich an, wenn ich nach hause komme. Aber bei mir läuft der dann auch immer einfach bis ich ins Bett gehe, auch wenn ich nicht hingucke oder wenn es stumm ist.»⁵² Daniela hat hingegen keinen Fernseher in ihrem Zimmer: «Wenn ich ihn haben wollen würde, so wirklich, dann würde ich ihn bekommen. Aber ich habe keine Lust, weil ich wüsste, dass ich dann nur den ganzen Tag in meinem Zimmer hocken würde, weil es ja einem schon bewusst ist.»⁵³ Je länger Danielas Anmerkungen sind, desto stärker klingt die Ambivalenz dieser Distanzierung durch. Auf Lauras Berlinbegeisterung erwidert sie: «Also Großstädte habe ich nichts gegen, aber Berlin jetzt, verbinde ich nichts mit. Ich meine, man sagt immer, ja: da kommen die großen Serien her, *BERLIN TAG UND NACHT*, aber so wirklich ...»⁵⁴.

48 Vgl. Anm. 37, Gruppendiskussion Transkripte.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Ebd.

Diese doppelte Bewegung findet sich in fast allen Äußerungen Danielas: Es ist eine Freundin, nicht sie selbst, die alle DVDs von BERLIN TAG UND NACHT besitzt und es sind die Leute auf der benachbarten Gesamtschule und nicht auf dem eigenen Gymnasium, die bereits für Scripted-Reality-Formate gecastet wurden. Laura hingegen sieht die Erfahrungen mit BERLIN TAG UND NACHT direkt als Moment eines Lebens, das sie sich nicht nur erträumt, sondern das sie bereits plant: Sie hat ein Musikinternat herausgesucht, überprüft, welche Möglichkeiten es gibt, dort Musik zu studieren. Mit BERLIN TAG UND NACHT wird dieses andere Leben Teil ihres Alltags, es verstreicht im Hintergrund des Fernsehens, geht ein in das polyrhythmische Gefüge ihrer Existenz, in die Ökologie, die die Erfahrung einer Dauer des Selbst hält. Sie kann dazu Hausaufgaben machen, essen, einschlafen. Sie kennt Berlin, lebt gewissermaßen schon darin, in seinem Versprechen, einer Öffnung auf einen anderen Alltag: «Es gibt viele [unverständlich] in Berlin. Berlin ist so eine Stadt, wo man rumläuft, auch wenn man da schon zehn Jahre wohnt und jeden Tag was Neues entdecken kann.»⁵⁵

Es gibt reichlich Spektakuläres in BERLIN TAG UND NACHT, in den Scripted-Reality-Formaten, im Fernsehen – in unseren Gruppenwerkstätten wurde beispielsweise immer wieder auf die Freizügigkeit, Nacktheit, Sexualität verwiesen, die die Formate ausführlich inszenieren, auf die schrägen Typen und Freaks, die darin auftreten. Wichtiger aber als das Spektakel scheint uns hier die Möglichkeit, deren Interferenzen, ihre Versprechen und Öffnungen alltäglich werden zu lassen, ihre Rhythmik aufzunehmen und sich davon tragen, halten zu lassen. Danielas ambivalente Distanzierung ist insofern immer auch der Versuch, den eigenen Rhythmus zu bewahren, die Interferenzen zu vermeiden und die gefundene Abstimmung aufrecht zu erhalten. Allerdings bezieht sich diese Konstellation erst einmal auf die Gruppendiskussion selbst: Daniela hat ja keinen eigenen Fernseher. Sie kennt sich in dem von uns anscheinend favorisierten Format nicht aus, bezieht sich auf Programme, die uns nicht so zu interessieren scheinen: den Serienabend auf ProSieben zum Beispiel. Was sich in der Gruppendiskussion andeutet, findet sowohl Ausdruck in einer Collage, die sie im Rahmen der Gruppenwerkstatt zu einer Folge BERLIN TAG UND NACHT angefertigt hat, in der sich zugleich Distanzierung und Begehren ausdrücken als auch im Einzelinterview: Im elterlichen Wohnzimmer, in dem der Fernseher steht, müssen Kompromisse gesucht werden und so ist Danielas Favorit HOW I MET YOUR MOTHER (USA 2005–2014, Idee: Carter Bays, Craig Thomas) auch eher ein Format, das gerade keine Gegenwart, keinen Alltag hat, sondern die Versprechen und Widersprüche einer patriarchalen Institution wie der Ehe zwischen Vergangenheit und Zukunft aushandelt. Hier geht es um sozialen Sinn und die Antizipation dessen, was man für erstrebenswert hält und um das Warten, den Aufschub, der mit dem Attachment an eine solche notwendig imagi-

55 Ebd.

näre ‚Good Life Fantasy‘ verbunden ist. Während Laura also einen Fernsehalltag lebt, ist der Fernseher für Daniela Teil der familiären Aushandlungen, der Bindung an Institutionen. Er bietet keinen Ausweg, sondern muss in den familiären Wertekanon aufgenommen und dort verhandelt werden. Während Laura also mit dem Fernseher in die Offenheit eines anderen Alltags übergeht, wird er für Daniela zu einem durchaus auch bedrohlichen Versprechen. Im eigenen Zimmer lauert ein potenzielles Fernsehen, das die familiären Aushandlungen nicht integrieren können, das keinen (sozialen) Sinn macht. Für Laura ist es Alltag. Daniela muss den Fernseher und damit ein eigenes Begehren auf Abstand halten, kontrollieren, aber auch dem familiären Zugriff entziehen.

Die Rhythmizität des Fernsehens ist insofern nicht bestimmt. Sie zeichnet sich gerade durch ihre Ungerichtetheit aus. Wenn das Fernsehen etwas auszeichnet, dann ist es gerade diese Unbestimmtheit, diese äußerst lose Verbindung zum Sinn, die es zugleich gefährlich und offen macht, für die unterschiedlichsten Weisen, Diskontinuität in Kontinuität zu verwandeln.

Als ein Schüler die Geschichten der Sendung FAMILIEN IM BRENNPUNKT (D 2009–2014, Idee: Stefan Oelze) als «unnötig»⁵⁶ bezeichnet, wirft seine Mitschülerin Jocelyn vehement ein: «Aber das ist doch auf eine unnötige Art geil! Weil – Du fragst Dich ja, warum»⁵⁷. Hinter dieser spontanen Reaktion verbergen sich gleich mehrere Dimensionen der Art und Weise, wie die Jugendlichen sich im Laufe unseres Projektes in ganz unterschiedlicher Weise auf das Fernsehen bezogen haben. Fernsehen ist eigentlich unnötig, «man kann es jetzt nicht als Hobby bezeichnen»⁵⁸. Es steht irgendwo zwischen Nichts-Tun und doch Etwas-Tun, als Zwischenzustand, der einer eindeutigen Aktivität, wie dem ‚Rausgehen‘ mit Freunden, niemals vorgezogen wird.

Eine Dimension dieser ‚Unnötigkeit‘ des Fernsehens liegt sicher im doppelten Bezug auf den mit dem Fernsehen in Verbindung stehenden Zustand der Langeweile, der unser Projekt von Anfang an begleitet hat: Fernsehen wird selbst als langweilig bezeichnet und erscheint andererseits gleichzeitig als Versuch, Langeweile zu mildern. So geht es in vielen Momenten unserer Gespräche mit den Befragten um den unnötigen Vertreib von vielleicht ebenso unnötiger Zeit – Zeit, die übriggeblieben ist, weil sie nicht mit anderen Aktivitäten gefüllt werden könnten. Wenn davon berichtet wird, dass nur abends, nur am Wochenende, oder «wenn, dann wirklich nur gegen Langeweile»⁵⁹ ferngesehen wird, wird Fernsehen zum Überbrückungsmedium einer derartig übriggebliebenen Zeit: Es vertreibt die spürbare Zeit, während vielleicht darauf gewartet wird, dass der Alltag selbst anderes anzubieten hat. Dar-

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Vgl. Anm. 37, Einzelinterview Transkript (Laura).

59 Ebd.

über hinaus ist es aber auch das Fernsehen, das seinerseits ein ungewolltes Warten aufdrängt. Die Sendung *BERLIN TAG UND NACHT* beispielsweise ist Daniela zu vorhersehbar – das Warten darauf, dass etwas bislang Unvorhergesehenes eintritt, wird für sie nie beendet⁶⁰. Eine andere Schülerin bezieht sich auf die Situation des Wartens als eine für sie unangenehme Fernseherfahrung. Sie schaut lieber Filme oder Serien im Internet, weil sie, wie sie sagt, immer ein Ende braucht, weil sie nicht warten mag bis die nächste Folge einer Serie in der nächsten Woche gesendet wird⁶¹. Dabei geht es jedoch umgekehrt auch um die Nicht-Erfüllung genau dieser erwarteten Eigenschaft des Fernsehens, wie ein Junge aus der Gruppe sagt: «Also irgendwie erwartet man ja, finde ich, vom Fernsehen so, dass man dann so die Lust hat, das zu gucken»⁶². *BERLIN TAG UND NACHT* ist «langweilig», weil es genau diese Funktion für ihn nicht erfüllen kann: «[*BERLIN TAG UND NACHT*] ist einfach nur langweilig, warum sollte ich meine Zeit damit verplempern?»⁶³

Lorenz Engell hat in einem 2005 geschriebenen Aufsatz über die Langeweile geschrieben, Zeitvertreib vertreibe eben genau nicht die Langeweile, sondern die Zeit, und so sei die Langeweile schließlich das, was übrigbliebe, wenn alle Zeit erfolgreich vertrieben sei.⁶⁴ Und genau so sei es ein Irrtum anzunehmen, wir würden der Langeweile entfliehen, wenn wir fernsehen – wir seien, ganz im Gegenteil, auf der Suche nach ihr.⁶⁵ Anna McCarthy, die sich in ihrer Studie *Ambient Television*⁶⁶ mit den Relationen zwischen öffentlichen und privaten Räumen des Fernsehens beschäftigt, zeigt, dass Fernsehen als Medium des Zeitvertreibs in diesem Sinne inzwischen auch aus dem lange Zeit als seine natürliche Behausung angenommenen Wohnzimmer herausgefunden hat. Entgegen der häufigen Assoziation des Fernsehens mit einer Verschwendung von Zeit, sei Fernsehen in denjenigen Umgebungen des Alltags, in denen Warten zur zentralen Erfahrung gehört (ärztliche Wartezimmer, Bahnhofshallen, Flughäfen), eine vollkommen legitime und gewünschte Art des Zeitvertreibs. An anderer Stelle beschreibt McCarthy das Warten schließlich sogar als «deep structure»⁶⁷ der Fernseherfahrung: «Watching always means waiting in some way or another – waiting for an upcoming program,

60 Vgl. Anm. 37, Gruppendiskussion Transkripte.

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Ebd.

64 Vgl. Lorenz Engell: Die Langeweile und der Krieg. Fernsehen und das Ende der Spaßgesellschaft. In: Alexander Karschnia u. a. (Hgg.): *Zum Zeitvertreib. Strategien-Institutionen-Lektüren-Bilder*. Bielefeld 2005, S. 19–32.

65 Vgl. Engell, S. 20 f.

66 Anna McCarthy: *Ambient Television. Visual Culture and Public Space*. Durham, London 2004a.

67 Anna McCarthy: The Rhythms of the Reception Area: Crisis, Capitalism, and the Waiting Room TV. In: Lynn Spiegel, Jan Olsson (Hgg.): *Television after TV. Essays on a Medium in Transition*. Durham, London 2004b, S. 183–209, hier S. 201.

a better music video, the resumption of a narrative interrupted by commercials.»⁶⁸ Langeweile, könnte man nun behaupten, ist ein alltäglicher, in Raum und Zeit nicht lokalisierbarer Raum des Wartens, in dem das, worauf gewartet wird, weitgehend unbekannt ist: Ein Zustand gefühlter Unproduktivität, der sich, genau wie BERLIN TAG UND NACHT für Jonas, durch die Abwesenheit eines konkreten, weiter- und zielführenden Begehrens auszeichnet.

Der Anschluss des Fernsehens als eigentlich überflüssige Aktivität an Momente unnötiger oder leerer Zeit, also Momente des Wartens und der Langeweile, scheint für die Jugendlichen immer zugleich als Berechtigung zu fungieren, sich das Fernsehen überhaupt zu erlauben. Insofern drücken sich in der Bezeichnung des Fernsehens als «unnötig» auch Aspekte der «Angst vor dem Fernsehen» aus, über die Stanley Cavell 1982 geschrieben hat, hinter ihr verberge sich möglicherweise die Angst davor, «dass das, was es überwacht [*monitors*], die wachsende Unbewohnbarkeit der Welt ist».⁶⁹ Die Sorge vor einer zeitlichen Nicht-Autonomie, die sich – wie im Zusammenhang mit der Langeweile und dem Warten – darauf bezieht, sich den Rhythmen des Fernsehens nicht ungefragt überlassen zu wollen, ist dabei sicherlich die Sorge, die am deutlichsten als solche benennbar ist. Auf eine andere Weise zeigt sich dies auch in pauschalisierten Abwertungen des Fernsehens. Wenn davon die Rede ist, Super RTL oder das Fernsehen im Allgemeinen habe eine verblödende Wirkung,⁷⁰ oder wenn ein Mädchen berichtet, ihre Mutter befürchte, dass sie sich zu sehr von den im Fernsehen dargestellten Verhaltensweisen beeinflussen lasse,⁷¹ dann geht es weniger um die Sorge, das Fernsehen könnte etwas an den Rahmenstrukturen des Alltags ändern, als vielmehr darum, es habe unbemerkt Zugriff auf das Bewusstsein selbst, es könne unbemerkt Veränderungen an den inneren Strukturen, den inneren Rhythmen vornehmen.

68 McCarthy 2004b, S. 201.

69 Cavell, S. 161.

70 «aber dieses Super RTL lässt – macht ja auch verb – verblödet ja[.]» (Vgl. Anm. 37, Gruppendiskussion Transkripte) / «und äh[.] genau die freundin von meiner mutter hat genau über uns gewohnt und die hatte auch drei kinder[.] und[.] ihre kinder durften das gucken und am ende haben die so geredet wie bei den teletubbies[.]» / Miriam: «oh mein gott» / Jocelyn: «und deswegen äh durfte ich das nicht gucken weil meine mutter angst hatte dass ich auch so[.] verblöde». (Vgl. Anm. 37, Interviews Transkripte).

71 «das ist nicht das. früher früher war so ehm keine ahnung, wie die so jungs ... meine mutter hat angst, dass ich das gleiche mache. deswegen. die meint: schalte das aus und guck so welche filme nicht. also die schreit mich immer so an [...] die hat angst, dass ich auch sowas mache. zum beispiel drogen nehmen, so cool zu sein [...] die hat jetzt angst, dass ich auch das gleiche nachmache. deswegen». (Vgl. Anm. 37, Gruppendiskussion Transkripte).

Fazit: «...weil – Du fragst Dich ja, warum»⁷²

Fernsehen scheint nicht direkt rational erfassbar. Es scheint sich bisweilen jeglicher Kausallogiken zu entziehen. «Du fragst Dich ja, warum»⁷³ ist somit einerseits eine Frage nach dem Warum der möglicherweise als unnötig empfundenen Performance der Darstellung, der vielleicht nicht ganz schlüssigen Narration, die manche Programme bieten. Zugleich beinhaltet diese Aussage aber auch die Frage nach der Beziehung zum Fernsehen beziehungsweise dem Fernseher als solchem.

Die Fernsehwissenschaftlerin Misha Kavka bezeichnet Fernseherfahrung als affektive Erfahrung des ständigen Überschreitens einer Schwelle (*Cusp*) der Ununterscheidbarkeit von Subjekt und Objekt, Selbst und Anderen, Öffentlichem und Privatem, die als Erfahrung von grundlegender Relationalität in der Fernseherfahrung zusammenkommen.⁷⁴ Und es ist dieses Schwellenerleben, aus dem, in der je spezifischen Konstellation sich hier verbindender Erfahrungshorizonte, Affekte emergieren. Es ist aber zugleich eine Schwelle, die niemals abschließend überschritten werden kann. Die Erfahrung des Fernsehens als *Flow* verdeutlicht dies, wie Raymond Williams schreibt: «Wir können uns schon <in> etwas Neuem befinden, bevor wir die Energie gesammelt haben, uns aus dem Stuhl zu erheben»⁷⁵. Genauso können wir uns schon auf der nächsten Schwelle befinden, bevor eine andere Konstellation sich hätte abschließend formieren können, bevor sich ein affektiver Moment als kategoriale Empfindung einer konkreten Emotion aktualisieren kann, bevor ein aktives Gewahrwerden des zuletzt Gesehenen überhaupt möglich wird. Affektive Erfahrung – realer Modus der Fernseherfahrung – wird somit zu einer Schwellenerfahrung, wobei aus der *Cusp*-Formation gleichermaßen affektives Wissen hervorgehen kann, als eine Art von Wissen über die Welt oder Welt selbst, das umgekehrt immer schon Relationalität er-/einfordert.⁷⁶

In radikal kritischer, aber durchaus ähnlicher Weise bezieht sich auch Jerry Mander in seiner bereits 1978 verfassten Streitschrift *Four Arguments for the Elimination of Television*⁷⁷ auf die Erfahrung einer derartigen Schwelle der Ununterscheidbarkeit: «Television is a form of sense deprivation, causing disorientation and confusion. It leaves viewers less able to tell the real from the not-real, the internal

72 Vgl. ebd.

73 Ebd.

74 Vgl. Misha Kavka: *Reality Television, Affect and Intimacy. Reality Matters*. New York 2008, S. 29 ff.

75 Raymond Williams: Programmstruktur als Sequenz oder Flow. In: Ralf Adelman u.a. (Hgg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz 2001, S. 33–43, hier S. 41.

76 «In this intermediary position, <on the cusp> as it were, affect is bound to the function of intermediation: it requires the cusp formation to emerge, as a form of knowledge produced from the very moment of crossing a boundary» (Kavka, S. 35).

77 Jerry Mander: *Four Arguments for the Elimination of Television*. New York 2002.

from the external, the personally experienced from the externally implanted. It disorients a sense of time, place, history and nature.»⁷⁸

Es ist vielleicht etwas übertrieben, zu behaupten, die jugendlichen Teilnehmer/innen an unserem Projekt hätten eine derart konkrete ‹Angst› vor dem Fernsehen oder seinen befürchteten Auswirkungen. Dennoch scheint es, als bliebe das Fernsehen verdächtig, wie auch Maurice Blanchot das Alltägliche als ‹suspect›⁷⁹ bezeichnet, als ‹guilty of not being able to be guilty›.⁸⁰ Es schließt an die Langeweile als dissonanten Zustand des eigentlich unwahrnehmbaren Alltäglichen insofern an, als es ihr eine Rhythmik anbietet – und es bleibt dennoch suspekt im vollen Wortsinne, vielleicht, weil das konkrete Erleben nie ganz benennbar wird, weil sich ein solches Schwellenerleben nicht in einfachen Worten ausdrücken lässt. Wenn man in der Langeweile nicht weiß, was man erleben wollen wird, so weiß man auch nach einem Erlebnis des Fernseh-Flow nie ganz genau, was man eigentlich erlebt hat.

Folgt man Brian Massumi, der in einigen Überlegungen über das ‹Denken-Fühlen der Geschehnisse›⁸¹ schreibt, die Kunst mache ‹eine explizite Erfahrung aus dem, was sonst hinter dem Handlungsfluss verschwindet und nur implizit gefühlt wird›.⁸² So ist es möglicherweise genau das Fehlen dieser Explizitheit, die das Fernsehen verdächtig bleiben lässt. Für Massumi rückt in der Kunsterfahrung die Wahrnehmung des Wahrnehmungsereignisses selbst in den Vordergrund – eine Wahrnehmung, in der die Relationalität, nicht der instrumentelle Charakter des Wahrgenommenen ‹gedacht-geföhlt› werde. Obwohl dies als eigentlich grundlegende Eigenschaft der Wahrnehmung auf jegliche Art von Erfahrung zutrefte, unterscheidet Massumi dennoch zwischen Kunst- und Alltagserfahrung anhand eines zumindest schwerpunktmäßigen In-den-Vordergrund-Rückens einer dieser Erfahrungsdimensionen: ‹Die Kunst rückt den stets relationalen, dynamischen Pol in den Vordergrund. Die alltäglichen Erfahrungen rücken den objektorientierten, instrumentellen Aktions-Reaktions-Pol in den Vordergrund›⁸³.

Beim Fernsehen scheint eine solche Schwerpunktkonomie nicht zu existieren. Keine dieser Dimensionen kann als direkt vordergründig (wahrnehmbar) bezeichnet werden. Fernseherfahrung ist weder der Kunsterfahrung ähnlich in dem Sinne, als sich ein sehendes Subjekt von der Seherfahrung in einer diese selbst wahrnehmenden Erfahrung distanzieren könnte. Sie ist aber auch keine vordergründig

78 Vgl. Mander, S. 348 f. Um eine befürchtete Auflösung dieser Grenzen geht es auch heute noch, v.a. in Diskussionen um Formate der Scripted-Reality, in denen es immer wieder um die Frage geht, ob gerade jugendliche Rezipiente/innen den gescripteten Charakter der Sendungen erkennen könnten und, damit verbunden, welche Risiken bestehen, sollten sie dazu nicht in der Lage sein.

79 Blanchot, S. 13.

80 Ebd.

81 Massumi 2010, S. 139.

82 Ebd.

83 Ebd., S. 140.

objekt- oder handlungsorientierte Alltagserfahrung, in der der Schwerpunkt vor allem auf dem instrumentellen Charakter des Wahrgenommenen beziehungsweise der Wahrnehmung liegen könnte. Und dennoch: Wenn in der Langeweile das Alltägliche manifest wird, und das Fernsehen sie – die Langeweile – zurück in den Zwischenzustand des Alltäglichen führt, so fügt die Langeweile dem Fernsehen umgekehrt auch etwas hinzu. Zumindest scheint es in unseren Gruppendiskussionen und Interviews so, als könne die Verlagerung des Fernsehens auf ‹unnötige› Zeiten des Wartens und der Langeweile auch damit zu tun haben, dass durch diese Bewegung die Fernseherfahrung doch ein wenig stärker auf den instrumentellen Pol der alltäglichen Erfahrungen zugerückt wird. Sie bietet eine formale Antwort auf die Frage nach dem ‹Warum›, hält diese Antwort jedoch, bezogen auf einen ‹Zweck›, offen, ungerichtet und unbestimmt.

Fernseherfahrung, mit Kafka gedacht als kontinuierliche Schwellenerfahrung,⁸⁴ beschreibt eine ökologische Dynamik, aus der Konzepte wie Inhalt, Narration, Repräsentation nicht zu isolieren sind. Ebenfalls wird es unmöglich, von den ‹Effekten› einer bestimmten Sendung oder eines Formats auf die ‹Wirkung› genau *dieses* Formates zu schließen, da dieser spezifischen affektiven Situation alles je zuvor Gesehene, Gedachte, Gelesene, Besprochene anhaftet.

Empirie unter der Voraussetzung einer angenommenen Ökologie des Fernsehens, ausgehend von Fernseh Wahrnehmung als Teil einer komplexen Verwobenheit von Alltagserfahrungen, als affektive, komplex zirkulierende Dynamiken kann demnach nicht bedeuten, nach Kontinuitäten oder Repräsentationen zu suchen. Zu untersuchen wären vielmehr die Beziehung der Proband/innen zum Fernsehen, ihre relationale Verflechtung mit und in der Welt, die Einbettung des Fernsehens in die jeweilige Ökologie des Alltags, die wiederum Aufschluss über diese Relationalität geben kann.

Forschung mit Zuschauer/innen von Film und Fernsehen ist, wie eingangs in Bezug auf alltägliches Erleben beschrieben, selbst rhythmisches Geschehen. Collagen, Interviews, Videoaufzeichnungen, Beobachtungen sind keine eindeutig zu interpretierenden, objektivierbaren Entitäten, sondern veränderliche Hervorbringungen einer affektiven Rezeptionsbewegung, einer polyrhythmischen Erfahrung. Die Frage ist dann nicht, was Film oder Fernsehen für die Zuschauer/innen darstellen, sondern, welche Resonanzen in einer den Zuschauer/innen und Forscher/innen gemeinsamen Film- oder Fernseherfahrung hervorgerufen werden.

84 Vgl. Kafka, S. 35.