

Ingo Landwehr

»... als Kläranlage gewissermaßen«. Im Schwarzen Kanal der Entsorgung des Fernsehens folgen

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14514>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Landwehr, Ingo: »... als Kläranlage gewissermaßen«. Im Schwarzen Kanal der Entsorgung des Fernsehens folgen. In: Daniela Wentz, André Wendler (Hg.): *Die Medien und das Neue*. Marburg: Schüren 2009 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 21), S. 41–52. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14514>.

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.

»... als Kläranlage gewissermaßen«

Im Schwarzen Kanal der Entsorgung des Fernsehens folgen

von Ingo Landwehr

[...]

Dieses oberflächliche neuerungssüchtige Gesindel
 Das seine Stiefel nicht zu Ende trägt
 Seine Bücher nicht ausliest
 Seine Gedanken wieder vergisst
 Das ist die natürliche
 Hoffnung der Welt.
 Und wenn sie es nicht ist
 So ist alles Neue Besser als alles Alte.¹

Bertolt Brechts fulminante Affirmation des Neuen aus dem Jahr 1929 fungiert bis heute als prägnanter Ausweis der anti-reaktionären Haltung, mit der das Denken der Moderne gern verknüpft wird. Eine betont progressive Haltung, die das schöpferische Potenzial einer Differenz Alt/Neu konstituiert und vorwärts gewandt, qualitativ ausdeutet. Das Neue, alles Neue, ist besser. Besser als alles Alte. Und zwar bedingungslos. Brechts resolute Parteinahme für das Neue gründet in einem vernehmlichen Unbehagen einem Alten, einem Reaktionären, einem Regressiven gegenüber. Sein fatalistisches Plädoyer für das Neue ist Konsequenz eines vereinfachten Geschichtsbildes, das der Dichotomie Alt/Neu entspringt. Diese Unterscheidung ruht einer Auffassung auf, die Zeit als voranschreitenden, tendenziell linearen, kontinuierlichen Prozess begreift; gern im Bild eines Flusses gespiegelt. Zeit verfließt, vom Alten ins Neue. Brecht konkretisiert dieses Zeit-Bild später, mit ungebrochener Emphase für das Neue:

»Denn die Zeiten fließen, und flößen sie nicht, stünde es schlimm für die, die nicht an den goldenen Tischen sitzen. Die Methoden verbrauchen sich, die Reize versagen. Neue Probleme tauchen auf und erfordern neue Mittel. Es verändert sich die Wirklichkeit; um sie darzustellen, muß die Darstellungsart sich ändern. Aus nichts wird nichts, das Neue kommt aus dem Alten, aber es ist deswegen doch neu.«²

In diesem, freilich aus dem Zusammenhang gerissenen Zitat pointiert Brecht seine Progressivität mit der sie bedingenden Kontinuität: der stets veränderliche, aber doch stete Fluss der Zeit; das Neue, das aus dem Alten entspringt, das aber

1 Bertolt Brecht: Alles Neue ist besser als alles Alte. In: Ders.: *Gesamtwerk*, Band 4, Frankfurt/Main 1967, S. 314f.

2 Bertolt Brecht: *Schriften zur Literatur und Kunst*. Band 2, Frankfurt/Main 1967, S. 144f.

trotzdem, und eben genau deswegen, neu ist. Daran gekoppelt versteht Brecht die fortlaufende Veränderung der Welt in Abhängigkeit der Instrumente, mit der die Welt zu fassen sei: Erneuert sich die Wirklichkeit, bedarf es entsprechend neuer Darstellungsmodi; zur Darstellung nicht zuletzt des Prozesses der Erneuerung. Brechts Zeitentwurf ist und war natürlich nichts Neues, im Gegenteil, er entsprach und entspricht dem populärsten und vielleicht ältesten Bild, mit dem Zeit versinnbildlicht wird. Heraklits berühmter Aphorismus *panta rhei*, alles fließt, darf als Kondensation einer solchen Flusslehre gelten, die bei Heraklit dem Sein einen stets veränderlichen und paradoxen Status zuschreibt: »Wir steigen in denselben Fluß und doch nicht in denselben, wir sind es und wir sind es nicht.«³

Auch für die Fernsehwissenschaft ist die Analogie des Flusses ein erkenntnisreicher und populärer Sinnstifter geworden, auch und besonders hinsichtlich einer Zeiterfahrung. Spätestens mit Raymond Williams' Konzept des *flow* aus den Siebziger Jahren, in dem das Fernsehen als fließender Prozess ineinander übergehender, disparater Elemente – in Gegenüberstellung zu einer linearisiert-segmentierten Programmstruktur – begriffen wird, erlebte das theoretisierte Bild des Fernsehens als Fluss eine bemerkenswerte Konjunktur. Williams konkretisiert:

»Yet it may be even more important to see the true process as flow: the replacement of a programme series of timed sequential units by a flow series of differently related units in which the timing, though real, is undeclared, and in which the real internal organisation is something other than the declared organisation.«⁴

Es geht Williams um eine sowohl offensichtliche wie verborgene Struktur, die eine fließende Relationierung unterschiedlich in Beziehung stehender Elemente und damit die Verflüssigung ihrer Grenzen zueinander betreibt. Das Zeitgepräge, das *timing*, sei dabei zwar real erfahrbar, aber *undeclared*, also verborgen, ungeklärt. Aus dem Fernsehen erwächst somit nicht nur ein linear-sequenzielles Zeitregime, dessen Taktung der Programmabfolge entspricht. Es operiert überdies, und laut Williams dominant, mit einer Auflösung dieser schlichten Reihung. Die zeitliche Differenz Alt/Neu wird im Fernsehen liquidiert und mündet in einer kontinuierlichen Vermischung und Beziehungsaufnahme, in einen strömenden und verwirbelnden Fluss. Die Flussanalogie bei Williams unterscheidet sich mithin fundamental von der bei Brecht verwandten. Nicht der kontinuierliche Fortfluss von Zeit, die Abfolge Alt/Neu steht bei Williams zentral, sondern die stetige Vermischung und Verwirbelung, die nicht immer ab- oder einsehbar turbulenz. Trotz ihrer Unterschiede vermögen beide Konzepte ihr Problemfeld triftig in Bildern von Flüssen zu fassen, da sie zwar verschiedene Problemfelder behandeln, die Flussanalogie aber beiden eignet. Sie treten gar in Beziehung, nimmt man Brechts

3 Wilhelm Capelle: *Die Vorsokratiker*. Stuttgart 1968, S. 132.

4 Raymond Williams: *Television. Technology and Cultural Form*. London 1975, S. 93.

Diktum neuer Methoden für neue Wirklichkeiten als Beschreibung von Williams' Methodik zur Untersuchung des Fernsehens: Das Neue kommt aus dem Alten, ist aber doch neu.

Im turbulenten Strömungsschatten dieser Flussanalogien darf es gestattet sein, über eine darin gründende und darauf aufbauende, neue Akzentuierung der Flussanalogie in Bezug auf das Fernsehen nachzudenken. Im Sinne Brechts kann dazu ein neuer Darstellungsmodus bedacht werden, der einer sich stets in Veränderung begriffenen Sachlage adäquat begegnet. Im Sinne Williams' kann darüber hinaus die Nonlinearität des *flow* für diese modifizierte Darstellung des Fernsehens fruchtbar mitgedacht werden. Dabei soll es nicht zwingend um so etwas wie »Neues Fernsehen« oder die dezidierte Verfolgung technischer, gesellschaftlicher oder ästhetischer Fortentwicklungen des Fernsehens gehen. Vielmehr soll eruiert werden, inwieweit eine gezielte Aus- oder Überdehnung der Flussanalogie für die Untersuchung von Prozessen des Fernsehens dienlich sein kann und besonders, wie eine solche Charakterisierung den Operationen des Fernsehens selbst entspricht. Diese Verknüpfung der Methodik fernsehwissenschaftlicher Untersuchung mit Prozessen des Mediums selbst findet Anschluss an jüngere Medientheorien, die gerade aus diesem selbstreferenziellen Analogieschluss ihre Argumentationskraft schöpfen. Die avisierte Ausdehnung der Flussanalogie führt zu einer gerichteten, kontinuierlichen, systematisierten und doch turbulenten Verflüssigung: den Abfluss. Der Abfluss geht dabei im Begriff der Entsorgung auf und verweist auf entsorgende Operationen des Fernsehens. Die grundlegende Vermutung lautet recht schlicht: Das Fernsehen entsorgt. Was das Fernsehen entsorgt, wie es das tut und auch warum, das soll untersucht werden. Voraussetzung dafür ist es, die Termini »Sorge« und »Entsorgung« im Fernsehkontext abzugrenzen und zu bestimmen. Da beiden Begriffen im allgemeinen Gebrauch wie auch im wissenschaftlichen Diskurs zahlreiche Konnotationen unterliegen, muss zunächst einmal eine Eingrenzung der jeweiligen Bedeutungen vollzogen werden. Eine Grenzziehung, die besonders das virulente Bedenken besorgniserregender Auswirkungen des Fernsehens betrifft. Darauf aufbauend bedarf es für die angestrebte Abflussanalogie einer weitergehenden Profilierung.

Entsorgungsgedanken zum Fernsehen verlangen einer vorsorglichen Herauspräparierung dessen, was das Fernsehen als Sorge begreift bzw. was nachfolgend einer Entsorgung überführt werden kann. Der übliche Reflex, der sich bei der Analyse von »Fernseh Sorgen« aufdrängt, aspektiert Sorgen *um* das Fernsehen. Die pauschale wie nachhaltige Klage einschlägiger Bedenkenträger macht sich Sorgen um das Fernsehen in Bezug auf dessen Resultat: Fernsehen lanciert und befördert Müll, Abfall, Dreck, im Fernsehjargon gern als *trash* subsummiert. Das seien kontaminierte und somit besorgniserregende Fernsehformate und -inhalte, die sich über den heimischen Apparat ins Bewusstsein der Rezipienten ausweiten. Diesen

Prozess flankiere überdies noch die immanente, selbstzerstörerische Gefahr einer Sucht, der Fernsehsucht. Das Fernsehen wird in dieser populären Anschauung als Infektionsherd begriffen, dem einzig mittels Vorsorgemaßnahmen (z. B. das bewusste, selbstbestimmte Fernsehen oder rigide Abstinenz) Einhalt geboten werden könne. In diesem Kontext dient die Analogie des Fernsehens als gesellschaftliche, ideologische, kulturelle oder eben mediale Kloake zuweilen als Sinnbild verheerender Degeneration, durch das Fernsehen. Es wird dabei als Medium der Erzeugung, der Übertragung und der Verbreitung von potenziellem und von konkretem Unrat gefasst, als Kanal, der Unheil über seine Zuschauerschaft bringt.

»Fernsehen verblödet!«, so das griffige Verdikt, das spätestens seit Hans-Magnus Enzensbergers Aufsatz über das »Nullmedium Fernsehen«⁵ aber seiner eigenen ideologischen oder moralischen Verklärung überführt ist. Für Enzensberger ist das Fernsehen vor allem nichtig. Gerade diese Nichtigkeit mache den Gebrauchswert des Fernsehens aus; man schalte ein um abzuschalten. So sehr diese Einschätzung moralgefärbte Analysen des Fernsehens erfrischend relativiert, und so sehr sie außerdem auch noch Entsorgungsideale, nämlich die des Zuschauers Enzensberger, äußerst trifftig benennt, so wenig kann sie sich doch von der Sorge um das Fernsehen lösen. Diesem zu großen Teilen politisch-moralischen Problemfeld soll sich im Folgenden nicht zugewandt werden, da sich die Müßigkeit eines solchen Unterfangens nicht erst seit Erfindung, Einführung und Verbreitung des Fernsehens beweist, sondern wahrscheinlich allen Massen- oder Wirkungsmedien unterliegt.⁶ Außerdem ist der qualitative Möglichkeitsrahmen des Fernsehens in der jüngeren Medienwissenschaft bereits mit vielversprechenden Ansätzen multidimensional angeforscht worden. In diesem Kontext sei beispielsweise auf »TV-Trash – The TV-Show I Love to Hate«⁷ hingewiesen. Darin finden sich sowohl Einzelanalysen von so genannten *trash*-Formaten wie auch z. B. eine von Lorenz Engell funktionalistisch orientierte Modellierung des Phänomens *trash*, die auf verschiedenen Ebenen nach dem »Sinn von Fernseh-Müll« fragt.⁸ In jener Analyse ist ein weiteres Argument für eine Abgrenzung der Abflussanalogie von inhaltlich-qualitativen Untersuchungen des Fernsehens bereits angelegt. Selbstbezügliche Entsorgungsprozesse des Fernsehens sollen im Mittelpunkt stehen, und weniger Kümmernisse, die z. B. aus moralischen Motivationen heraus an das Fernsehen herangetragen werden.

5 Hans Magnus Enzensberger: Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind. In: Ders.: *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreungen*. Frankfurt am Main 1988, S. 89–103.

6 Auch in Bezug auf das Fernsehen erklang diese Klage recht früh, z.T. noch während dessen Entwicklung. Ein prominentes Beispiel aus dem Jahr 1935: Rudolf Arnheim: Ein Blick in die Ferne. In: *montage/av* 9/2/2000, S. 33–46.

7 Ulrike Bergermann, Hartmut Winkler (Hg.): *TV-Trash – The TV-Show I Love to Hate*. Marburg 2000.

8 Lorenz Engell: Über den Abfall. In: Bergermann/Winkler (Hg.) 2000, S. 11–22.

Es geht hier also weder um eine Nobilitierung noch um eine Abwertung der Sorgen, die das Fernsehen z. B. in seiner Rezeption (bei Zuschauern, für die Gesellschaft oder gar in anderen Medien) hervorruft. Viel aufschlussreicher zur Analyse des Fernsehens scheint ein neuer Blick auf fließende Prozesse der Entsorgung des Fernsehens, und zwar durch das Fernsehen selbst. Eine dergestalt selbstreferenzielle Perspektive öffnet einen erkenntnistiftenden Horizont für Fragestellungen, die nach dem spezifisch und genuin medialen von Medien, hier: des Fernsehens fragen. Gleichwohl stellen die Sorgen *um* das Fernsehen in diesem Komplex ein Element dar, das im Entsorgungsprozess des Fernsehens eine bestimmte Rolle spielt. Insofern sollten sie keineswegs unterschlagen werden, auch wenn sie hier eher randständig Erwähnung finden. Um die Entsorgungsprozesse des Fernsehens in seinen eigenen Operationen darzustellen, empfiehlt sich ein aussagekräftiges Beispiel aus dem Fernsehen. Beim Zusammendenken von Fernsehen und Entsorgung drängt sich ein Fernsehbeispiel auf, das die eben voneinander geschiedenen Aspekte – Sorgen *um* das Fernsehen und selbstbezügliche Entsorgung des Fernsehens – anschaulich miteinander verknüpft. Das hier ausgewählte Zitat stammt aus dem Fundus deutscher Fernsehgeschichte, ist mithin alt, vermag jedoch den Weg zu einer reformulierten Flussanalogie zu bereiten.

»Der schwarze Kanal, den wir meinen, meine lieben Damen und Herren, führt Unflat und Abwässer; aber statt auf Rieselfelder zu fließen, wie es eigentlich sein müsste, ergießt er sich Tag für Tag in hunderttausende westdeutsche und westberliner Haushalte. Es ist der Kanal, auf welchem das westdeutsche Fernsehen sein Programm ausstrahlt: Der Schwarze Kanal. Und ihm werden wir uns von heute an jeden Montag zu dieser Stunde widmen, als Kläranlage gewissermaßen.«⁹

Das Zitat stammt – unverkennbar – aus dem Fernsehmagazin DER SCHWARZE KANAL des DDR-Fernsehens. So erklang es am Anfang der ersten von insgesamt 1519 Sendungen, am 21. März 1960, gegen 21.30 Uhr. Karl-Eduard von Schnitzler, Chefredakteur und Kommentator in Personalunion, postuliert gleich zu Beginn denkbar programmatisch das ideologische Ansinnen des Schwarzen Kanals: Eine Hygiene des Fernsehens, aus dem Fernsehen heraus, mit Mitteln des Fernsehens. Eine Klärung von »Wahrheit« aus dem seiner Ansicht nach propagandistisch verschmutzten West-Fernsehen. Die Bilder des Abwassers, des Kanals und der Kläranlage boten sich ihm offenbar sinnfällig zur Veranschaulichung seiner Programmatik an. Aufgrund seiner rhetorischen Schärfe, seiner offenen Ideologieanhängigkeit und auch seiner Langlebigkeit erfuhr der Schwarze Kanal einen prominenten Status, der die Fernsehsendung bis heute als berühmt-berüchtigtes

9 Horst Rörig: Hygiene im Äther oder die verpasste Realität – Karl-Eduard von Schnitzler und der »Der Schwarze Kanal«. In: *Medienobservationen*, Universität München. Auf dem Archivserver der Deutschen Bibliothek: http://deposit.ddb.de/ep/netpub/52/30/07/975073052/_data_dyna/_snap_stand_2005_05_24/artikel/tv/Schnitzler.html (20.8.08).

Beispiel politischer Agitation (bzw. dessen Scheitern) mit den Möglichkeiten des Fernsehens kennzeichnet. Im Rahmen medienhistorischer und -politischer Analysen ist die Sendung bereits in zahlreichen Untersuchungen erforscht worden, allerdings zumeist mit einem Fokus auf die nahe liegende Funktion als Propagandamedium.¹⁰ Die vorliegenden Arbeiten skizzieren agitatorische und demagogische Merkmale der Sendung, die beispielsweise von Peter Ludens als »ideologische Auseinandersetzung Sozialismus – Kapitalismus am Beispiel westlicher Medien«¹¹ gefasst wird. Kennzeichnend für den Schwarzen Kanal sei laut Ludens die »scheinbare Entlarvung der politischen Manipulation seitens des Westfernsehens.«¹² Diese politische Dimension prägt den Diskurs zum Schwarzen Kanal nachhaltig, schließlich wird sie ja auch in den Sendungen vordergründig ausgestellt und polemisiert. Die inhaltliche und als schädlich deklarierte Verschmutzung des (West-) Fernsehens wird hierbei auf eine gesellschaftspolitische Ebene transponiert, allerdings wird gleichzeitig durch das Fernsehen, durch von Schnitzler eine »Entschmutzung«, eine Klärung im Fernsehen versprochen. Von Schnitzler begreift das Fernsehen somit als adäquates Mittel, um der aus seiner Sicht verheerenden Wirkung des Fernsehens (hier: des West-Fernsehens) zu begegnen.

Paradoxerweise (oder: Gerade deswegen) galt und gilt der Schwarze Kanal als das genaue Gegenteil dieser Zielsetzung. Er symbolisierte bereits zur Zeit seiner Ausstrahlung und bis heute – als eine ins kollektive Gedächtnis übergetretene DDR-Fernseherinnerung – eine offensive, mutwillige Verschmutzung des Fernsehens mit ideologisch verzerrten Fehlinformationen und -interpretationen. Die Sorge um das Fernsehen erfährt im Schwarzen Kanal somit ihre evidente Bestätigung. Und zwar sowohl aus dem Munde Karl-Eduard von Schnitzlers wie ebenso aus den Reaktionen und Redaktionen seiner Opponenten auf westdeutscher Seite. Dazu sei erwähnt, dass es sich beim Schwarzen Kanal um eine kaum versteckte Adaption handelte. Bereits ab 1958 sendete die ARD im vierteljährlichen Turnus unter dem Titel »Die Rote Optik« eine vom Journalisten Thilo Koch moderierte Reihe, die sich mit der Methodik der Fernsehpropaganda der DDR befasste.¹³ Thilo Koch bemerkte 1960 im Magazin »Der Spiegel« zur ersten Ausstrahlung des Schwarzen Kanals: »Schnitzlers ›Schwarzer Kanal‹ ist ein reines Plagiat, bis in den Titel hinein!«¹⁴ Wie kaum ein anderes Kapitel der deutschen Fernsehgeschichte

10 Das Deutsche Rundfunkarchiv in Potsdam bietet dazu einen umfangreichen Korpus an digitalisierten Manuskripten, Bild-, Ton- und Literaturquellen, z.T. auch im Internet. Siehe: <http://sk.dra.de/grape/seite30.htm> (20.8.08).

11 Peter Ludens: *DDR-Fernsehen intern. Von der Honecker-Ära bis ›Deutschland einig Fernsehland‹*. Berlin 1990, S. 280.

12 Ludens, S. 280.

13 Vgl.: Fernseh-Spiegel – Spähposten. In: *Der Spiegel* 3/1960.

14 Ohne Autor: Riesel-Feldschlacht. In: *Der Spiegel* 16/1960. Karl Eduard von Schnitzlers Replik im selben Artikel: »Wir erzielen mit unserem Titel zwar auch einen Farbeffekt, haben aber mit der ›Roten Optik‹ nicht das geringste zu tun. Thilo Koch will die Methoden unserer Meinungsbildung schildern. Wir wollen die Polemik.«

steht aber heute der Schwarze Kanal als bezeichnendes Beispiel für den interessen-geleiteten Ge- oder Missbrauch eines Mediums zur politische Meinungsbildung im Kalten Krieg. Das ist, wie erwähnt, bereits umfangreich erörtert worden, allerdings bislang höchstens randständig mit einem Blick auf eine binnen- oder intermediale Dimension hin.

Dem geneigten Medienwissenschaftler stellt sich diese Dimension des Schwarzen Kanals freilich als aufschlussreiche Leerstelle und als Anknüpfungspunkt dar. Die Struktur und der Inhalt der Sendung repräsentieren, systemtheoretisch angelehnt, eine mediale Beobachtung medialer Beobachtung. Hier widmet sich das Fernsehen dem Fernsehen. Zwar kollidieren ideologisch widerstreitende Fernseh-systeme, aber grundsätzlich auf Augenhöhe, mit den gleichen Mitteln. Das Fernsehen sieht fern und behauptet dadurch einen medialen Mehrwert, der sich in einer »klärenden« Beobachtung zweiter Ordnung ergibt. Der Schwarze Kanal spekuliert somit spürbar auf die Aussagekraft einer Meta-Beobachtung, einer Beobachtung von Beobachtung. Diese erfährt eine selbstreferenzielle Note, da sie zwar nicht im selben, aber zumindest im gleichen Medium, nämlich im Fernsehen operiert. Die perspektivierte »Klärung« findet also nicht auf einer metamedialen Ebene (beispielsweise auf einer Film- und Fernsehwissenschaftlichen Tagung), sondern im verwandten Milieu statt und wird darüber hinaus das beobachtete Objekt weiterer televisionärer Beobachtung und Verarbeitung.¹⁵ In Gedenken an von Schnitzlers »Klärwerk« darf man sich zur Darstellung dieses Prozesses einen progressiven Stoffwechselkreislauf vorstellen, dessen Operationen durch Hygiene motiviert sind. Dieses Bestreben um Kanalisierung, um Sauberkeit, um synonym verstandene Wahrheit unterliegt der Interpretation einer gesellschaftlichen Indienstnahme des Fernsehens, aus der sich die bereits erwähnte Sorge *um* das Fernsehen speist. Genau hier gilt es die Perspektive aufzufächern und die entsorgende Indienstnahme des Fernsehens für das Fernsehen selbst zu bedenken. Die allein übertragene Wirkung von Inhalten, das klassische Kanalmodell, hat schließlich nie den erkenntnisleitenden Horizont der Fernsehwissenschaft bestimmt. Der Fernsehdiskurs läuft eher darauf hinaus, dass das Fernsehen heterogen und nonlinear zu begreifen sei und demzufolge komplexer, auch interdisziplinärer Analyse bedürfe. Kurzum: Fernsehen ist immer schon mehr als nur Kanal. In diesem Sinne soll der sorgenvolle Blick Anderer *um* den Fernsehkanal auf eine Sorge gelenkt werden, die sich das Fernsehen selbst macht, und zwar die Sorge um sich selbst. Hierbei gilt es, sich geistesgeschichtlicher Konzepte zu erinnern, die den Begriff der Sorge im Titel führen und deren Relevanz für die Problemstellung von Fernseh Sorgen zu prüfen ist. Dazu sei hier kurz auf zwei prominente Sorgen-Konzepte eingegangen.

15 Spätestens ab 1969, mit dem »ZDF-Magazin« unter Leitung von Gerhard Löwenthal, fand »Der Schwarze Kanal« sein westdeutsches, kaum minder polemisches Pendant.

Für Martin Heideggers Seinsbegriff ist der Terminus der Sorge eine Umschreibung für die Einheit verschiedener Seinsbestimmungen, ein gemeinsamer Bezugspunkt verschiedener Daseinsmodi. Das Dasein sei immer schon in Sorge, da es sich in der Welt wieder findet, sie begreifend, verstehend auslegt und dabei von Anfang an auf Dinge und Menschen verwiesen ist. Die Rede von der Sorge bei Heidegger will eine Seinsweise des Menschen beschreiben, die sich nicht nur auf das erkennende Anschauen der Welt beschränkt, sondern im Austausch, im praktischen Umgang mit der Welt steht, aus dem heraus sich eine theoretische Erfassung der Welt erst prägt. Heideggers Hervorhebung einer »ursprünglichen Ganzheit des Strukturanzuges des Daseins«¹⁶ kulminiert im Begriff der Sorge. Als fundamentales Strukturmoment der verschiedenen Daseinsvollzüge stellt Heidegger heraus, dass das Dasein motiviert ist. Heidegger benutzt den ausgeschliffenen, wenig wissenschaftlichen Ausdruck der Sorge, um die Grundstruktur der Seinsmotivation zu fassen. Denn: »Der Ausdruck ›Sorge‹ meint ein existenzial-ontologisches Grundphänomen.«¹⁷ Der Begriff der Selbstsorge wäre Heidegger folgend aber nicht mehr als eine Tautologie, da das Verhalten zum Selbst bereits durch das Sich-vorweg-sein charakterisiert ist. Heideggers essentieller Sorgenbegriff verbietet folglich auch eine Entsorgung, da sie mit dem Ende des Daseins gleichzusetzen wäre.

Aus einem völlig anderen Blickwinkel verwendet Michel Foucault den Begriff der Sorge und dabei vor allem die Sorge »um sich selbst«. In seiner Untersuchung der Subjekt-Konstitution¹⁸ unterscheidet er die Begriffe des Subjekts und des Individuums in Rückgriff auf altgriechische Anschauungen. Für Foucault ist moderne Subjektivität eine Form der allgemeineren Individualität, in der das Individuum sowohl der Herrschaft eines anderen unterworfen ist, in seiner Abhängigkeit steht und durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis an seine eigene Identität gebunden ist.¹⁹ Im Gegensatz zu diesem modernen Subjekt sieht er in der klassisch-antiken Tradition eine alternative Möglichkeit des Umgangs mit sich selbst. In dieser Tradition herrschte die Motivation vor, das Selbst wie ein Kunstwerk zu gestalten.²⁰ Die antike Sorge um sich selbst referiere somit nicht auf einen egozentrischen Selbstkult, sondern besäße durchaus eine gemeinschaftstiftende und -erhaltende Funktion, in dem sie sich auch um den anderen und die anderen sorgt. Damit wird die Selbstsorge zum Motor einer Selbstbildung mit kritischem Potenzial, das zu steter Veränderung eigener Überzeugung animiere.

16 Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen 1993, S. 180.

17 Heidegger, S. 196.

18 Hier zusammengefasst aus: Michel Foucault: *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit* 3; Frankfurt/Main 1989; Ders.: *Hermeneutik des Selbst. Vorlesung am Collège de France (1981/1982)*. Frankfurt/Main 2004.

19 Vgl. Michel Foucault: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt/Main 2007, S. 86.

20 Foucault 2007, S. 289.

Wie bei Heidegger bezieht sich auch bei Foucault der Begriff der Sorge auf grundlegende Prozesse im Wechselspiel von Selbst und Anderen. Für Fragen der sorgenden oder entsorgenden Verfassung des Fernsehens bergen sie zumindest ein essentielles, ein Operationen motivierendes Moment, über dessen Übertragung auf das Fernsehen spekuliert werden darf. Beide Konzepte formulieren allerdings einen essentiellen Sorgenbegriff, der ein Denken von Entsorgung verbietet bzw. sie gleichzeitig aus- und einschließt. Sorge bedeutet bei beiden gleichzeitig immer eine Grundbedingung, deren Entsorgung ein Prozessende bedeutet. Andererseits ist beiden Konzepten ein Umgang mit Sorgen immer schon innewohnend. Ein Umgang, der die Sorgen nicht auszulöschen bestrebt ist, sondern sie progressiv ausdeutet.

Der Begriff der Sorge sei deshalb für die Konzeption einer Entsorgung des Fernsehens aus arbeitstechnischen Gründen konkreter gefasst: als problematisierende Perspektive, als eine kritische Reflexion eigener Prozesse, in der Gegenwart und über die Gegenwart hinaus. Die somit recht allgemeine Rede von Sorgen impliziert im Begriff eine tendenziell pessimistische Bestandsaufnahme und Vorausschau. Der innewohnende Skeptizismus der Sorge motiviert ein Bedenken eigener Operationen vor dem Hintergrund einer aktuellen oder zukünftigen, einer realen oder imaginierten Bedrohung. Eine solche Bedrohung wäre eine existenzgefährdende Entwicklung, die zukünftige Operationen in Frage stellt. Folglich sollen Sorgen als selbstreflexive Operationen begriffen werden, die Probleme oder Herausforderungen skizzieren und in Folge Lösungsoptionen, Wege zum Umgang mit den Sorgen, Möglichkeiten der Entsorgung perspektivieren. Um an dieser Stelle den Begriff der Entsorgung neben den der Sorge stellen zu können, sei kurz auf dessen Begriffsgeschichte eingegangen. Der heute gebräuchliche Begriff der Entsorgung ist ein vergleichsweise junger Terminus, der sich mit dem Aufkommen von modernen Massengesellschaften und deren Abfallproblemen ungefähr ab dem 18. Jahrhundert konturierte und sich spätestens im 19. Jahrhundert als Leitkategorie durchzusetzen vermochte. Abfälle, also wertlose Reste, wurden v. a. in urbanen Ballungsgebieten zu einem Problem. Als Reaktion entstanden ausdifferenzierte Entsorgungs-Diskurse, -Politiken oder auch -Industrien, die bis heute das gesellschaftliche Zusammenleben spürbar akzentuieren. Spürbar besonders dann, wenn sie nicht funktionieren, streiken, stocken oder kollabieren. Begleitet von der Durchsetzung hygienischer Biopolitiken und in Folge verheerender Epidemien in 19. Jahrhundert entwickelte sich ein »Problembewusstsein«, eine zweifellos begründete Sorge um die leibliche Gesundheit. Eine Sorge, die sich besonders am Gefahrenpotenzial menschlicher Ausscheidungen abarbeitete. Zur Entsorgung wurden im urbanen Milieu Strukturen installiert, die zunächst die Städte von ihren besorgniserregenden Abfällen entsorgten. Prominent führte in diesem Zusammenhang die Entwicklung städtischer Kanalisationen zur Manifestation

des Begriffes der Entsorgung. Kanalisationen funktionieren prinzipiell als Bewegungsstrukturen. Sie sammeln und vermengen Abfälle und Ausscheidungen. Kanalisationen erzeugen dadurch einen Struktur- und Komplexitätsabbau, zentrales Moment für die Definition von Abfall.²¹ Kanalisationen sammeln aber nicht nur, sie führen ab, sie kanalisieren, sie formatieren den Abfluss. Dadurch erwächst aus ihnen ein Ordnungsgewinn, der in Folge, z. B. in Klärwerken, weiter ausdifferenziert wird. Kanalisationen bestimmen das, was Abwässer sind: Ausscheidungen, die durch die Kanalisation abgeleitet, entsorgt werden. Kanalisationen klären Abwässer dadurch, dass sie sie entsorgen, sie formieren und übertragen; z. B. auf Rieselfelder oder zu Kläranlagen. Das entsorgende Moment ergibt sich aus der Sammlung, der Formatierung, aus dem kanalisiertem Gefälle, aus der dadurch erreichten Fortbewegung der Abwässer. Entsorgung bedingt eine Struktur der Verarbeitung. Diese Struktur aber bedarf zum reibungslosen, fließenden Funktionieren der vermengten Ausscheidungen, und zwar in einem kontinuierlichen Strom. Zuviel oder zuwenig Abwässer führen zum Kollaps der Kanalisation, zum Überlaufen oder zum Versiegen, letztlich zum Prozessende. Die zentrale Position, die der Kanalisation für die Genese moderner Städte aufgrund dieser Funktion zugesprochen wird, beförderte ihre Symbolisierung als paradigmatische Entsorgungsstruktur. Daran schließen sich bis heute zahlreiche Sinnbilder an, die die Kanalisation als Blaupause beispielsweise für Netzstrukturen oder (Ab-)Flussmodelle nennen. So auch hier für das Fernsehen, beim Schwarzen Kanal. Gewissermaßen.

Wie erwähnt, ist dem Schwarzen Kanal eine mediale Beobachtung zweiter Ordnung, eine Beobachtung des Fernsehens im Fernsehen eigen. Bescheinigt man nun diesem Prozess – wie Karl-Eduard von Schnitzler – eine entsorgende Funktion, was ist dann die notwendigerweise vorausgehende Sorge? Auf welches Problem des Fernsehens ist die Beobachtung des Fernsehens im Fernsehen eine entsorgende Reaktion? Wie entsorgt sich das Fernsehen durch Selbstbeobachtung? Die Beobachtung wohnt der Fernsehübertragung von Bild und Ton, von Inhalt und Format als konstitutives Moment inne. Der Beobachter ist beim Fernsehen gemeinhin der Zuschauer. Für ihn, so hört und sieht er, wird Fernsehen gemacht. Zur Unterhaltung, zur Information, zum Zeitvertreib. Ohne Zuschauer ist Fernsehen kaum denkbar. Hans J. Wulff bemerkt, dass in Williams' *flow*-Konzept »die Sinnkonstruktionen des Fernsehens aus einer Tätigkeit des Rezipienten hervorgehen, in die Elemente der unterschiedlichsten Texte eingehen.«²² Der Zuschauer ist als integratives Element technisch, ökonomisch, institutionell, politisch oder ästhetisch im Fernsehen vorgesehen, er ist mit dem Fernsehen verschaltet. Er kann und muss (sich) zum Fernsehen einschalten. Spätestens seit der Durchsetzung verschiedener Fernsehprogramme genießt er außerdem die Möglichkeit des Umschaltens. Er

21 Vgl. Lorenz Engell: Über den Abfall. In: Bergermann/Winkler 2007, S. 11ff.

22 Hans J. Wulff: Flow: Kaleidoskopische Formationen des Fernsehens. In: *montage/av* 4/2/1995, S. 23.

kann das Fernsehen überdies auch ausschalten. Als essentielles Bestandteil, das die Möglichkeit des Ein-, Um- und Ausschaltens besitzt, gerinnt der Zuschauer zu einem Objekt zahlreicher Fernsehorgen. Diese Sorgen zielen zumeist auf sein zu weckendes und zu haltendes Interesse, um seine Verschaltung zu kontinuierieren, zu formieren, sein Aus- oder Umschalten zu verhindern. Das Fernsehen sorgt sich um Zuschauer, um ihre Aufmerksamkeit; es buhlt nachgerade darum. Das mag banal klingen, sollte aber im Hinblick auf die Entsorgungsfunktion des Fernsehens vergegenwärtigt bleiben. Wenn der Zuschauer eine Sorge des Fernsehens ausmacht, steht seine Entsorgung als bestands- und funktionserhaltende Operation in Frage. Entsorgung dieser Sorge hieße die Bereit- und Sicherstellung von Zuschauern, die Verstetigung und Bindung von Beobachtern.

Der Schwarze Kanal darf hierbei pointiert als Beispiel eines Prozesses des Fernsehens ins Auge gefasst werden, der derlei Sorge und Entsorgung des Fernsehens im Fernsehen funktional verknüpft. Die praktizierte und veranschaulichte Beobachtung des Fernsehens durch das Fernsehen im Fernsehen verhandelt vordringlich die Position des Beobachters. Das Fernsehen schaltet sich beim Schwarzen Kanal in den Beobachtungsprozess ein und verdoppelt ihn. Es übernimmt gleichzeitig die Positionen des Beobachters, des Beobachteten und des Beobachters der Beobachtung. Diese parallelen Prozesse vermögen einen in Frage stehenden Beobachter zu entsorgen, indem dessen Funktion vom Schwarzen Kanal veranschaulicht, imitiert und dirigiert wird.

Beim Schwarzen Kanal ist diese vervielfältigte Fernsehbeobachtung Programm und drückt sich bereits im Titel aus. Als Name bezeichnet der »Schwarze Kanal« genau das andere, das inkriminierte West-Fernsehen. Der Zuschauer sieht im Schwarzen Kanal somit doppelt. Er sieht im DDR-Fernsehen eine selektierte Wiederholung des West-F Fernsehens, das mit den korrigierenden Kommentaren von Schnitzlers bemehwertet zu sein verspricht. Hierbei verflüssigt sich das Umschalten, das Auswählen des Zuschauers. Die Durchsetzung dieser Fernsehoption korrespondiert mediengeschichtlich mit der Etablierung des Schwarzen Kanals, Anfang der Sechziger Jahre. In Ost- wie in West-Deutschland entstanden nationale Fernsehprogramme, die zunächst gezielt eine gesamtdeutsche Zielgruppe ansprechen, freilich unter ideologisch konträrer Maßgabe.²³ Diese Wettbewerbssituation legte eine Abgrenzung, eine Profilschärfung nahe. Im Schwarzen Kanal trafen die Fernsehprogramme direkt aufeinander; sie wurden vermengt, vermischt, beobachtet und, laut Zielsetzung, klärend ausdifferenziert.

Die Entsorgungsfunktion eines dergestalt sich selbst, das Konkurrenzprogramm und den Zuschauer beobachtenden Fernsehens könnte folglich in einer Ersetzung des Zuschauers durch das Fernsehen zugespitzt werden. Ein sich so

23 Vielerorts konnte das Programm des DFF, das der ARD, ab 1963 auch noch das des ZDF parallel empfangen und daraus ausgewählt werden.

entsorgendes Fernsehen aber verliert sich in diesem selbstgenügsamen Prozess. Es entsorgt sich bis zur Unkenntlichkeit, zum Verschwinden, zum Abschalten. Ein Auflösen des Zuschauers im Fernsehen unterspült aber die Legitimation des Fernsehens als Massenmedium; vergleichbar mit einer Kanalisation, der die Abwässer ausgehen. Deswegen ist die fernsehbeobachtende Funktion des Schwarzen Kanals prinzipiell eingebunden in den Prozess einer darin versprochenen Meta-Beobachtung, einer daraus entspringenden Wahrhaftigkeitsaussage, über den Kontext des Fernsehens hinaus. Die vervielfältigte Beobachtung des Fernsehens im Fernsehen steht im Dienst einer Komplexitätssteigerung, aus der eine gesteigerte Wahrheit versprochen wird. Der Zuschauer soll in der Beobachtung des Fernsehens im Fernsehen seine eigene Position verifizieren, daraus politischen Erkenntnisgewinn destillieren und sich nicht zuletzt seiner eigenen Sorgen entledigen. Trotzdem vermochte der Schwarze Kanal dieser Zielstellung nie wirklich zu entsprechen und sein televisionäres Entsorgungspotenzial auszuschöpfen. Er scheiterte, da seine Wahrhaftigkeitsbehauptungen kaum von einem größeren Publikum geteilt wurden. Ihm unterlag stets der Vorwurf ideologisch befeuerter, perfider Unwahrheit. Er wurde in den westdeutschen Medien rasch als »Dreckschleuder« titulierte, von Schnitzler wurde zum »Sudel-Ede«. Zu offensichtlich war die politische Infizierung der Wahrheit des Schwarzen Kanals, zu wenig nahm er seine eigene Bedingtheit in den Blick. Dank politischer Rückendeckung behauptete sich die Sendung zwar 29 Jahre im Programm, aber dieser Kontinuität entsprach keinerlei nachhaltige Entsorgung. Im Gegenteil: Bereits weit vor dem Ende der DDR entsorgte sich der Schwarze Kanal komplett selbst. Sein neuer Darstellungsmodus veraltete bereits während der Ausstrahlung, er war unfähig, den Sorgen neuer Wirklichkeiten mit adäquaten Entsorgungen, mit einem Abfluss zu entsprechen. Dem Alten vermochte nichts Neues zu entspringen, der *flow* des Schwarzen Kanals versiegte aufgrund zwanghafter Linientreue. Gleichwohl fand der Schwarze Kanal im Fernsehen Fort- und Ausläufer, die die Beobachtung des Fernsehens im Fernsehen adaptierten und ähnlich gelagerte Entsorgung, Klärung versprachen. Jüngere Formate wie ZAPPING, TV TOTAL oder SWITCH können in der Tradition des Schwarzen Kanals als fernsehreferenzielle Entsorgungen verstanden werden, die sich in einer veränderten (Fernseh-)Wirklichkeit freilich ganz anderen Sorgen widmen. Ihre Fokussierung auf die wiederholte Darstellung und Verspottung von Normabweichungen kennzeichnet aber ebenfalls eine politische Motivation, der durchaus ein hygienischer, gar ein reaktionärer Charakter zu unterstellen ist. In diesem Sinne entsorgen sie: alles Neue. Als Kläranlage, gewissermaßen.