

Zeitschrift: Widerspruch : Beiträge zu sozialistischer Politik
Herausgeber: Widerspruch
Band: 14 (1994)
Heft: 28

Artikel: Wider den TV-Populismus : Fernsehen der Dritten Art
Autor: Reck, Hans Ulrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-652222>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.12.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Wider den TV-Populismus

Fernsehen der Dritten Art

Man muss kein Prophet sein und ausnahmsweise auch nicht die gröberen Drohkarten aus dem Arsenal der apokalyptischen Kulturkritik bemühen, um festzustellen, dass die Entwicklung der Television massiv schief läuft. Dabei handelt es sich keineswegs nur um eine lineare, sondern eine exponentielle Disqualifizierung, die dieses, vom Prinzip her, ausgezeichnete Medium des öffentlichen wie kollektiven visuellen Lesens an sich selber exekutiert.

Ein Medienforum, das im Juni 1993 in Köln abgehalten wurde, spricht hierzu eine deutliche Sprache. In näherer Zukunft, so war zu hören, werden nicht weniger als 500 Fernsehkanäle in den USA das Publikum mit der so zeittypischen Mischung von Lebenshilfe, schonungslosem Voyeurismus, unstillbarer Gier nach der echten Simulation der wahren Realität und multioperativem Totaldienstleistungs-Service beglücken. Vom theologischen Rat – „to quickly find God's answer to your personal problem“ – über den Crime Channel aus dem Gerichtssaal, interaktive Game-Shows mit den entsprechenden Mitspielmöglichkeiten des eigenen Wohnzimmers, TV Food Network, Military Channel und Recovery Network, Talk TV mit täglich 16 Stunden Originaltalk bis hin zum Gaming Network und Golf Channel, Wellness Channel für Alkoholentzug und Romance Channel wird sich die Topographie eines digital komprimierten, ökonomisch ausgereizten Konsum-Fernsehens ausdehnen. Time Warner rechnet damit, dass in den USA im Jahre 2000 vierzig Prozent aller Netze auf Grund eines gigantischen Investitions- und Realisierungsschubes imstande sein werden, die anvisierten 500 Programme zu übertragen.

Eine avancierte Mediengesellschaft suggeriert so eine bewusstlos funktionierende totale Dienstleistungs- und Versorgungstechnologie. Das wäre ein präventiv letaler und endgültig mortaler Zustand vollkommener Erinnerungsenthobenheit, weil Gedächtnisprogramme und angeschlossene Ausführungsmaschinen das Mnemotische vergessen lassen können. Die finanziellen Dimensionen solcher Projekte sind gigantisch. 1992 zahlte ein Boxfan für einen Kampf mit Tyson runde 40 Dollars. Die Pay-TV-Gesellschaft setzte am entsprechenden Abend 80 Millionen um. Europas Marktführer im Pay-TV Geschäft, der französische 'canal+', verzeichnet bei einer möglichen Abdeckung der Gesamtbevölkerung von 86 Prozent 3,6 Millionen individuelle Abonnenten, die täglich 20 Stunden Programm, 16 davon codiert, empfangen können.

Die Maxime der Privaten ist simpel: Geld muss verdient werden, Fernsehen ist ein Massenmedium, es zählt die Quote. Die Maxime der Staatlichen ist schwieriger auszumachen, weil sie an einen anspruchsvoll konstruierten imaginären Vertrag mit einer ebenso fiktiven wie rechtlich wirksam unterstellten mündigen Öffentlichkeit gebunden sind, zu dem so etwas wie Informationspflicht, Wahrhaftigkeit und die Beachtung bürgerlicher Kultur-

ideale gehören. Man gewinnt allerdings zunehmend den Eindruck, dass in den staatlichen Anstalten vehement bedauert wird, an einer vergleichsweise ähnlich wirksamen Ausbeutung der Zuschauermassen gehindert zu werden. Wie immer solche Szenarien eingeschätzt werden können: Sie werden Folgen schon deshalb zeitigen, weil die Einschaltquoten traditionell als Votum für Wirklichkeitshaltigkeit interpretiert werden und das Medium das Reale durch diejenigen Effekte erzeugt, durch die es als medienunabhängiges erst erwiesen und gemessen werden soll. Allerdings wohnen der geglätteten Erfolgsvision Merkwürdigkeiten und Paradoxien inne, die sich einfachen Überlegungen erschliessen: Pay-TV wird gerade wegen der angezielten Preisklasse dadurch unterlaufen, dass die Menschen sich wieder zu Nachbarschaften und Gruppen zusammenschliessen. Das TV-Zimmer ist aber, wie schon die Nazis wussten, gerade für diejenigen Effekte riskant, an denen die pauschale Zustimmungsbereitschaft hängt. Die Kommunikation droht als direkte unterhalb der Mediatisierung dem Kalkül aus dem Ruder zu laufen. Kommt dazu, dass die Werbewirtschaft in diesem Szenario in die allergrößten Schwierigkeiten gerät, weil sie mit immer kleineren, segmentierten und partialisierten Zuschauerkreisen zu tun hat.

Insgesamt lässt sich die Total-Verwertungs-Vision als autohypnotische Selbstlegitimation der Macher, einfacher gesagt: als behavioristischer Machtwahn kennzeichnen. Damit ist aber das Problem nicht erledigt. Denn die phantasmatische Logik der Bilder steckt nicht für den Normalfall, sondern für das Unerwartete, den Ausnahmezustand, die Grenzen der Handlungswelt ab; das ist im übrigen exakt die Definition einer faschistischen Politik, wie das Carl Schmitt am Herrschen über den Ausnahmezustand ausgeführt hat. Das bedeutet: Ich bin nicht beeinflusst, solange ich und mein Kontext funktionieren. Wenn sie nicht funktionieren, dann allerdings kann ich nicht auf Formen evaluierender und heuristisch probender Erfahrungen oder auf ihre antizipatorische Konstruktion vor- und zurückgreifen, sondern werde auf serielle Stereotypen geworfen, die mir nicht helfen können. Gerade dann, wenn ich innovativ handeln muss, bin ich dazu am wenigsten in der Lage. Dieser Ausschluß von Alternativen markiert die theologische Zwangsform des televisuellen Mediums und die Struktur der Zeit, in die die Selbstdifferenz des handlungsbedürftigen Individuums nicht einmal mehr potentiell eingeht, sondern tendenziell verschwindet.

Auf dieser Ebene scheint der Triumph von Gleichzeitigkeit und Gegenwart über alles Vergangene und Kommende total, entspringt letztlich aber doch nur dem evolutionsgeschichtlichen Skandal, dass von allen Menschen, die je auf dieser Erde gelebt haben, mittlerweile mehr als die Hälfte *jetzt* lebt. Nimmt man die gegenläufige Tatsache dazu, dass noch niemals perfekter Ordnungen des Sammelns enzyklopädisch ausgelegt, miniaturisiert und in handlichster Form mindestens potentiell allen Sprach- und Lesekundigen zugänglich gemacht werden, dann hat man bereits eine Interpretationshilfe zur Erklärung des televisuellen Zaubers: Das über weltweite Standardisierung erreichte Schwinden des Raumes erscheint als Mittel, Differenzen mit einer Universalfolie pseudo-allegorischer Ausdrücke zu überformen und in

der Gestalt der Erkenntnisbildung durch Gewöhnung die aus Arbeit und Tun abgezogene Zeit der Wahrnehmung zu entziehen und in ihrer Dysfunktionalität zu vernichten. Sequentielle Visualisierung und Oralität als dominierende Medien beziehungsweise Kanäle sind demnach Instrumente einer Kolonialisierung von Unzufriedenheit. Die Logik ihrer Eliminierung wirkt vorgehend. Alle anderen inhaltlichen Probleme sind aus der hergestellten und durchgesetzten Prädominanz dieses Formzusammenhangs, mithin aus dem Medium als Dramaturgie und Ordnung, nicht aus seiner Positionalität oder Moral im Sinne der Wirklichkeitsreferenz abzuleiten.

Ganz offensichtlich bestätigen sich Idolatrie und magischer Bildschein mindestens in den Köpfen der Medienmacher in einer Weise, die ihre Absichten deshalb als wirklichkeitstauglich erweist, weil es keinerlei veränderungsbefugte externe Kontrolle gibt. Zum Phantasmatischen des elektronischen Bildersogs gehört in der historisch dominanten Handhabung des televisuellen Produktionsapparates die von sich selber überzeugte Wirksamkeit, das schiere Setzen, das Kommunikation auf Information reduziert. Was sich selber so nennende Medientheoretiker heute im Bannstrahl des Computers allzu gerne betreiben – die Substitution der komplexeren Kommunikation, zu der die Einsicht in Absichten der Mitteilung, also Abweichung und Differenz gehören, durch Information, zu der nur Befehl und Empfang, instrumentelle Decodierung und reibungslose Identität rechnen –, entspricht ziemlich genau den Selbstverblendungsenergien der Medienmacher, die sich ihren Kopf nur noch über die Verwertbarkeit der Darstellung, nicht mehr über den Wirklichkeitsgehalt des Dargestellten zerbrechen. Wirklichkeit halten sie ohnehin nur noch für einen Folgeeffekt der medialen Attraktivitätsreize, die ihnen einzig durch monetär autorisierte Einschaltquoten und die Moral der Mitteilungsabsicht, also vollkommen unterhalb der symbolbildenden Dramaturgien und Formen bestimmt gelten. Der naivste Sinn fürs Ökonomische paart sich in den Medienköpfen auf eine ethnologisch bemerkenswerte Art mit dem plattesten Glauben an den Stilrealismus abfotografierter Oberflächen.

Insofern ist die Forderung nach einer Medienrevolution nichts anderes als eine unumgängliche und zugleich abgedrängte Erinnerung an das bewegende Prinzip des Mediums selbst, dessen Entwicklungsgeschichte sich allerdings nur auf einer negativ-geschichtlichen Folie, im sachlichen Widersinn gegenüber den eigenen Grundlagen, beschreiben lässt. Ein revolutionäres Medium, das seit Jahrzehnten nicht aus den Kinderschuhen kommt, ja sich gar zum primär-infantilen Stadium exkrementaler Totalbegeistertheit zurückentwickelt, hat allerdings auch revolutionstheoretisch seine Tücken. So hat sich der Traum vom elektronischen Guerillero, der vor den Bildschirmen in die Köpfe der Zuschauer einmarschiert, ebenso wenig bewahrheitet wie derjenige vom gütigen Diktator im Inneren des Apparates oder gar derjenige einer kollektiven Aufspaltung der Entfremdung durch die auch sozial befreite Praxis einer zunächst bloss technisch möglichen Zwei-Weg-Kommunikation. Nachdem diese Initiativen an den sozialen Strukturen ebenso wie

an den medienpolitischen gescheitert sind, verlegt sich die mediale Revolutionstheorie zunehmend auf kulturelle, durch einen Rücktransport avantgardistischer Produktionsstrategien in alltägliche Rezeptionshaltungen ausgezeichnete Affirmation.

Nun sollen gerade nicht Unterbruch und Transformation, sondern exzessive Kontinuität des Bilderkonsum den Umschlag sichern. Alte und neue Irrtümer sind Varianten eines Gestus, den Hans Magnus Enzensberger nun schon seit Jahrzehnten unbeirrt von empirischen Argumenten, unbekümmert um empirische Perspektiven pflegt. Schien ihm im Zeitgeist-Schub der späten 60er das televisuelle Medium ein potentiell Instrument der sozialen Befreiung, so verwandelt er es in den ausgehenden 80er Jahren in eine dadaistische Manifestation. Auch heute irrt Enzensberger. Zwar bewertet er das Medium anders, unterzieht aber einmal mehr den seine Thesen im Hintergrund leitenden Kommunikationsbegriff keiner kritischen Prüfung. So verwechselt er den Vorgang des 'channel-zappings' mit jener aktiv durchgearbeiteten Indifferenz, die den Gipfelpunkt ästhetischer Reflexion nach Marcel Duchamp verkörpert: gewiss, also, mit grossen Anstrengungen, die aber ebenso grosse Ressourcen erfordern. Television als Nullmedium, als volkssportlich realisierter Totaldadaismus – das geht nur, wenn man wie Enzensberger die Strukturen der Zeit und ihre mediale Verformung ausblendet. Enzensbergers Konzept ist, hinter der Maske des nobilitierten Meisterdenkers, in einem uninteressanten Sinne konservativ. Kognitivistisch redet er über Wahrnehmung nur in Grössen der identifizierenden Verarbeitung, nicht aber im Kontext einer medial modellierten Zeit, die kompensatorisch der Televisions-Maschine die Annihilierung aller derjenigen Widerstandsenergien überschreibt, die über gewöhnende Ermüdung hinaus noch übrig bleiben.

Als ob das Sehen, nicht die verlorene Zeit, als ob die Manipulation des Bewusstseins, nicht der Abzug des Irritierenden aus dem halbschläfrigen Dämmerbewusstsein Problem und Logik des Apparates darstellten. Nicht die Kognition entscheidet über die Wirksamkeit der Medien, sondern die *Zeit*, ihre Montage oder ihre Maschinisierung. Heute stehen alle theoretischen Konzepte auch deshalb vor grossen Begründungsschwierigkeiten, weil sie mit Kulturbegriffen arbeiten, die von der televisuellen Zeit-Maschine, ihrer präsentischen Phantasmagorie und ihrem fetischistischen Bildzauber in genau dem Sinne geprägt sind, in dem sie durch diese ausser Kraft gesetzt werden: als Vergnügen, Spektakel, massenkulturelle Selbstbelustigung, mit denen die kritische Literarität der durcharbeitenden Aufklärung, Reflexion nicht konkurrenzieren kann.

Fernsehen der *dritten Art* (public access, Bürgerforen, Kunst im elektronischen Raum) heisst: neben staatliche und private Anbieter, neben die öffentlich-rechtlichen Anstalten und die kommerziellen Kanäle – eine heute gewiss problematische, nicht ohne weiteres nachvollziehbare Unterscheidung – tritt ein spezifisch anderes, anspruchsvolleres Interventionsmodell. Auf dem grossen Medienmarkt repräsentiert es einen dezidierten Anspruch auf Kommunikation. Gegen die Auszehrung der Restbestände klassischer

Öffentlichkeit und die soziale Profanierung bürgerlicher Kultur bringt diese Initiative ansonsten verlassene Positionen ins Spiel. Dabei spielt es zunächst keine Rolle, ob es sich um die Rettung der klassischen Minderheitenforen oder um individuell radikalisierte künstlerische Experimente handelt. Ob also eine naturalistisch-redundante oder eine experimentell-poetische Sprache gesprochen, ob Information oder Irritation, Kontinuität oder Diskontinuität der Dramaturgien angestrebt werden: In jedem Fall bedeutet die dritte Art ein Bestehen auf der Wichtigkeit der weggeschobenen Themen oder Sichtweisen. Sie kann, minimal, als Platzhalterin einer durch den Staat nicht mehr garantierbaren politischen Öffentlichkeit verstanden werden. Sie kann auch, maximal, durch Ansprüche einer jüngeren Generation von Medienkünstlern bestimmt sein, die ihre spezifische Sicht veröffentlichen wollen. Das Spektrum ist breit. Ob – wie im angelsächsischen Sprachraum – mit den durchgesetzten Zugängen, dem „public access“, Demokratie als Selbstdarstellungsrecht autonom artikulierter sozialer Anliegen interpretiert wird oder ob – wie im kontinentalen Europa – das künstlerische Interesse die massenkulturellen Thematisierungen gerade sprengen möchte, es geht um eine Medienarbeit, die sich nicht in den Mega-Apparat der konsumistischen Kompensationen eingliedern lassen möchte.

Fernsehen der dritten Art impliziert von vorneherein die Zurückweisung der kommerziellen Bilderkultur und die Beobachtung, dass das staatliche Fernsehen seiner selbstgesetzten Aufgabe je länger je weniger gerecht zu werden vermag. Der Anspruch der offenen Kanäle mit autonomen Codes, pointierten Rhetoriken, experimentellen Dramaturgien und radikalen Intentionen ist durch Fragen begründet wie: Weshalb kümmert sich das staatliche Fernsehen nicht um die Substanz der Öffentlichkeit? Weshalb ist das private Fernsehen nicht in der Lage, künstlerisch relevante Angebote wenigstens ansatzweise zu integrieren? Um die Situation und damit die Eingriffsmöglichkeiten eines anderen Fernsehens zu kennzeichnen, lassen sich einige Beobachtungen machen, die allerdings nicht isoliert von der Gesamtentwicklung der visuellen Kultur Geltung beanspruchen können:

- Das staatliche Fernsehen ist eine konformistische Anstalt: sie bekräftigt. In dem Ausmasse, wie sie Konformität sichert, versagt sie gegenüber der sozialen Entwicklung.
- Indem Fernsehen Attraktivitätsreizen im Blick auf Unterhaltung den Vorrang vor einer komplexeren Bildsprache gibt, vollendet Television das, was Kulturkritik ihr fälschlicherweise pauschal und exklusiv vorwirft: den Zerfall der politischen Öffentlichkeit. Das televisuelle Bildmedium steht für einen Aufbau von Erfahrungslosigkeit, die sich längst schon in der Weise bemerkbar gemacht hat, dass die Gesellschaft sich nicht mehr im Hinblick auf politische Institutionen definiert oder organisiert.
- In dem Masse, wie televisuelle Medienöffentlichkeit Erfahrung in Erleben und Information in mediale Darstellung verwandelt, wird der eine umfassende kulturelle Vision und Semantik tragende Diskurs der Bildung und Erziehung durch die dispersiven Dispositive der Unterhaltung abgelöst.

- Diese Struktur ist in ihrer Dialektik durch bloße Kulturkritik nicht fassbar; denn der Zerfall der Fiktion setzt keineswegs instrumentelle Manipulierbarkeit frei, sondern eröffnet in der Divergenz von Zeichen und Bezeichnetem, Utopie und Realität eine aufklärungsintensive Einsicht in die personales Handeln selektiv steuernden Kulturideale, die als durchaus ideologische interpretiert werden müssen.
- Heute lassen Kunst und Massenkultur sich nicht mehr als antagonistische Bestimmungsgrößen denken; beide zersetzen denjenigen humanistischen Diskurs, der die Anomalien der Kunst unter Sinndeutungsformen strikte disziplinierte, Massenkultur als banalitätssüchtige abwertete, ohne die Komplexität des Banalen wahrzunehmen.
 - Die entstandene mediale, nachklassische Öffentlichkeit zielt auf Strategien der Akzeptanzberechnung von Informationsrhetoriken und liefert keine Intensität des Diskursiven mehr, bloß noch formalisierte und kontrollierte, ‘moderierte’ Schein-Diskussionen.
 - Experimente des Visuellen sind auf dem Umweg über die Video-Clips anhaltend durch die avancierteste Ausdrucksform der Werbung bestimmt; Rock-Kultur und ihre sekundäre Verwertung in Hollywood – sichtbar spätestens in der Kooperation von Steven Spielberg und Michael Jackson (‘Thriller’) – dominieren die Erwartungen an den international standardisierbaren Bildausdruck zeitgenössischer Visualisierung immer stärker; internationale Bildpublizistik erscheint als möglichst lineare Fortsetzung dieser Dramaturgie; Megafront-Bespielungen mit Kulturanspruch (‘live aid’, ‘Mandela-Memorial’ etc.) belegen direkt die Potenz des televisuellen Globalnetzes und einen Paradigmenwechsel: Die Standardisierung von Lebenszeit/ Erleben/ biographischen Intensitätsmustern tritt an die Stelle reflexiver Datenverarbeitung.
 - Die grundlegendsten Auswirkungen der televisuellen Interpenetration der bisherigen Kultur sind nicht auf der Ebene der Inhalte auszumachen, sondern betreffen die *Kolonialisierung von Lebenszeit* und die rigide Standardisierung der Dramaturgien, die in jedem Falle – auf der horizontalen Ebene einer Nivellierung gleichförmig gemachter Ereignisse vom Lotto-Gewinn bis zur Weltuntergangsmeldung – durch hergestellte Identität zwischen medialer Formulierung und repräsentiertem Sachverhalt festlegen, was denkbar und wirklichkeitsangemessen ist. Die Eliminierung der Zeit der Jugend durch televisuell standardisiertes Rezeptionstraining ist aber nicht eine monofunktionale oder lineare Ursache, sondern eine Komponente neben anderen – noch gravierender ist beispielsweise die Eliminierung der urbanen Spielräume für divergentes Probedandeln von die Wirklichkeit entdeckenden, ihre Wirklichkeit entwerfenden Jugendlichen und Kindern – in einem Ursachengeflecht, das historisch auf eine kulturelle Fiktion des 18. Jahrhunderts verweist, die Erfindung der natürlichen Sittlichkeit und der naturalen Gleichheit des menschlichen Charakters.

Verlässt man den sozialkaritativen und formaljuristischen Standpunkt der Mediendiskussion, dann lässt sich die Feststellung nicht vermeiden, dass

nicht nur das private, sondern auch das staatliche Fernsehen regressiv ist. Diese Feststellung ist medienpolitisch natürlich gerade in einer Situation brisant, in der die Öffnung der Kanäle, mindestens die Relativierung des staatlichen Rundfunkmonopols im Gange ist. Die Regressivität der Medien funktioniert nicht im Hinblick auf den mit Dienstleistungen versorgten Zuschauer, sondern als Eliminierung möglicher Autorenkonkurrenten. Staatliches Fernsehen impliziert den Zwang zur Niveausicherung einzig nach Massgabe des ritualisierten Rollenprofils redaktioneller Selbstbilder. Die Regressivität hat also nicht mit Interessenausgleich, Minderheitenschutz und Pluralismusgeboten, auch nicht mit dem eher erlittenen denn durchgearbeiteten Zwang zum Kulturauftrag zu tun, sondern, viel einfacher, mit der Selektion der Produzenten, konkret: dem ästhetischen Bewusstsein der Medienregisseure.

Die Selektion von Berufsfähigkeit läuft ziemlich linear auf die Anpassung an einen Habitus hinaus. Medienregie beinhaltet nicht die Rolle des Bildners oder Erziehers, sondern funktioniert als präventive Eliminierung von möglicherweise besseren Alternativen. Entsprechend ist die Begründung von Projektablehnungen. Wenn man aus inhaltlichen Gründen etwas nicht haben will, sage man, es sei nicht mediengerecht. Das ist zwar im televisuellen Apparat deshalb besonders unsinnig, weil sich das Fernsehen von seinen Imitationsprägungen und Referenzen noch immer nicht, auch nicht ansatzweise, gelöst und noch keine eigenständige Bildsprache entwickelt hat. Leicht aber lässt sich so die ultimative Programmgrenze durch die simplen Gegebenheiten der Berufshierarchie ziehen; denn schon im Akt des blossen Aussprechens eines simplen Verdachtes von Non-Konformität wird der selektive Anspruch eliminiert, seine Begründung tabuisiert. Gerade dies aber ist ein Anliegen potenter Konkurrenten, die heute zunehmend auch strategisch eine neue Synthese von massenkultureller Rhetorik und künstlerisch-poetischen Codierungen anstreben. Dagegen wendet sich eine Programmpolitik, die exakt jenen Populismus herstellt, den verhindern zu wollen sie vorgibt. Mit der zunehmenden Popularisierung ihrer Vermittlung zwecks Verhinderung der totalen Abwanderung ins Idiotenprogramm betreiben die Anstalten unvermeidlicherweise selber und nicht einmal verschämt, was sie vorgeblich bekämpfen. Wobei der Populismus als schamfreies Konkurrenzrecht der enthemmten Privaten von den Staatlichen merkwürdig begeistert und verdächtig schnell zur Verhinderung wirklicher Kulturleistung imitiert wird.

Ist bei den Privaten die Öde der Leistungen ein direkter Mechanismus der Finanzoption, so ist die staatliche Anstalt in einem analytischen Sinne durch Kulturfeindlichkeit konstituiert, weil die Blindstellen und Alternativen, welche Dramaturgien als gesetzte erst lesbar machen, systematisch ausgegrenzt werden. Das gilt herausragend nicht primär für Inhalte, sondern für den Grenzschutz zwischen den Gefässen. Ist ein Gefäss definiert, dann verträgt es radikale Ausreizungen, sofern die Grenzen des Gefässes gewahrt bleiben. Dagegen zerbricht bei Stiftung einer entsprechenden Verwirrung der imaginäre Vertrag zwischen Anstalt und Publikum sehr schnell, der in der Garantie

besteht, eine identifizierbare Abfolge von Wirklichkeitsinterpretationen zu erhalten, was immer der jeweilige Realitätsausschnitt bedeute.

Wenn das Publikum nicht mehr weiss, wer hier weshalb und wozu sendet/aussagt, dann fällt nicht einfach eine Stelle im Schaltwerk aus. Vielmehr zerbricht die Vertragskonstruktion, und der Apparat verwandelt sich als ganzer in etwas Illegitimes, Unglaubliches. Deshalb ist nicht die Katastrophe für das Fernsehen die Katastrophe, sondern allenfalls ihre dramaturgische Nicht-Identifizierbarkeit. Nicht das Entsetzliche, sondern das Unbestimmbare ist das Monster der etablierten Television. Am schlimmsten erscheinen den Machern Unterbruch, Bildstörung, Leerstellen, Schweigen. Und dramaturgische Verschiebungen: Wenn aus einem Fussballspiel im Brüsseler Heysel-Stadion ein Schlachtbericht wird, der aktuelle reality-shows an Reizqualität bei weitem übertrifft, dann setzt die Funktionslogik der ersten Ordnung aus und der in eine zweite Ordnung gezwungene Beobachter kann die Funktionalität des Dysfunktionalen unmittelbar lesen. Anders gesagt: Das Fernsehen wird in solchen Pannen und Störfällen ohne intermittierenden Abstraktion an sich selber ideologiekritisch durch Demaskierung. Nicht der Schlachtbericht ist für TV das Problem, sondern dass an seiner Stelle ein Fussballspiel vorgesehen war, ohne dass eine Programmänderung ordentlich eingebaut werden konnte. Nicht die Katastrophe der Welt, nicht die Katastrophe des Referenzobjektes ist die mediale Katastrophe, sondern die Lesbarkeit der Konstitutionsregeln des Mediums. Wenn im Fussballbericht über den auferzwungenen Registerwechsel zum Schlachtbericht Sprache ausfällt und die Reportage sich als so rassistisch demaskiert, wie sie strukturell immer ist, dann versagt das Medium vor sich selber, indem es seine Bedingungen blosslegt. Solche Einsicht des Zuschauers ist durch einen irreversiblen Bruch definiert. Dagegen langfristig vergeblich zu kämpfen, fürchten die Medienmacher vehement. Der nicht zu eliminierende Zuschauer wird deshalb in einem weiteren Schritt kompensatorisch kontrollierbar gemacht, indem konkurrenzierende Autoren, alternative Botschaften, abweichende Rhetoriken ausgegrenzt bzw. verhindert werden.

Die aktuell etablierten Medienmacher suchen solche Provokationen durch zwei Strategien zu bearbeiten: durch intensivierete, a-moralische Attraktivitätsausreizung und durch Kulturvermittlung. Zunehmend wird letztere in erstere eingebaut. Man müsse Kultur nur richtig verkaufen, dann gehe das schon, tönt es aus den Regieetagen. Also: Prinzip Warenhaus, nicht: Reflexion, Durcharbeitung, Wissen. Man muss solches richtig lesen. Die Auswahlmöglichkeit zwischen verschiedenen Niveaus hat im Personalprofil immer weniger ein Gegenstück. Im populistischen Moderieren von Kulturvermittlung – banal: Anmache zum Höheren, das durch die Banalisierungskraft der Medien so leicht zugänglich gemacht werde – kommt endlich der frustrierte TV-Regisseur und Mediendramaturg zu seinem Recht, im Namen der Konsensualität und Ausgewogenheit die Exekution des Besonderen betreiben zu dürfen, weil er anderen nicht zumuten mag, was er selber nicht zu leisten oder zu ertragen imstande ist. Der Populismus der Television als diese strukturell abgesicherte Legitimation zur gepflegten Minderwertigkeit

ohne Minderwertigkeitsbewusstsein ergiesst sich zunehmend auch in die Kulturreliquien des Radios. Auch hier soll gegen nicht-eindimensionale Ausdrucksformen immer dann vorgegangen werden, wenn sie mehr Wirkung intendieren als schiere Marginalität. Endlich kann die ästhetische Subversivität als intellektuelle Anmassung denunziert werden.

Das Anliegen eines Fernsehens der dritten Art zeichnet sich aus durch Pluralität der Positionen, die Überschaubarkeit von in kleinen, selbstverantwortlichen Netzen arbeitenden Produzentengruppen, die Differenzierung von Wirkungsansprüchen und Diversität der benutzten Niveaus, eine radikale Skepsis gegen die global formalisierte und standardisierte Medienöffentlichkeit und durch ein hochentwickeltes, spezifisches Zeichen- und Produktionsbewusstsein. Das von der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie veranstaltete Symposium 'Fernsehen der dritten Art' betrachtet diese Ausgestaltung medialer Intervention mit allen organisatorischen, politischen und juristischen Folgen als wichtiges Anliegen einer profilierten Hochschule für angewandte Kunst, nicht als bildungs-, sozial- und medienpolitische Aufgabe ausserhalb der ästhetischen, kunsttheoretischen und gestaltungstheoretischen Diskussion.

Die Entwicklung der Öffentlichkeit ist geprägt von einer Zunahme der Standardisierung der symbolischen, einer Militarisierung der materiellen und einer Auszehrung der strukturellen Sphäre. Der Golfkrieg hat – ganz anders als Medieneuphoriker wie Virilio geradezu hymnisch beschworen haben – gezeigt, dass wir weiterhin im Paradigma physischer Gewalt, territorialer und körperlicher Massierungen leben und dass dagegen die wesentliche Funktion der Medien in der Schaffung vollkommen irrealer Bildwelten besteht. Ihre Logik ist seitdem sichtbarer geworden: Sie erzeugen Themenschwerpunkte, auf die sich beziehen lässt, was sonst überhaupt keinen Bezug zu Politik und Gesellschaft mehr hat. Minimalzustimmungen unterhalb argumentativen Abwägens zu erreichen, bedeutet, dass TV ideologische Reflexe standardisiert, bündelt, verstärkt. Auf den Bildschirmen erscheint keine Entscheidungsvernunft mehr. Der Bildschirmdiskurs verwandelt seinerseits noch in der sekundären Darstellung Demokratie in Korruption.

Geht man davon aus, dass demokratische Optionen auch medienpolitische und -rechtliche Forderungen begründen sollen, dann wird in die Medien-Öffentlichkeit ein künstlerisches Kriterium, nämlich das Recht auf oppositionelle Singularitäten eingebaut. Das entspricht dem Vorsprung des skeptischen Rezipienten vor der phantasmatischen Selbstverblendung der Medienmacher. Der Rezipient ahnt, im Sinne eines ästhetischen 'sensus communis', dass, was berichtet wird, Thema nur ist, insofern und weil anderes nicht Thema werden soll. Setzt man neben der Konstruktion des Rezipientenvorsprungs und der poetischen Singularität auf den demokratischen Impuls, dann bedeutet das keineswegs, wie üblicherweise immer behauptet wird, ein Plädoyer für denjenigen Marktmechanismus, der die Barbarei der simplen Geister ökonomisch belohnt, sondern eine kommunikative Qualität, die auch die individuellen Bedingungen von Interaktion als Kriterium für die Ent-

wicklung medialer Einsichtsmöglichkeiten behandelt.

Als medienpolitische Maxime soll gelten, wenn denn im heutigen Elend der Medienrealität pathetische Töne überhaupt noch möglich sind: Demokratie kann kommunikationstheoretisch und medienpolitisch nur funktionieren, insofern die Voraussetzungen je alternativer Entscheidungen aus je individueller Sicht öffentlich kommunizierbar werden. An dieser medienpolitischen Maxime gemessen erscheinen die bestehenden Demokratien von heute als nicht strukturell, sondern bloss provisorisch gefesselte Diktaturen. Die Verteilung von repräsentierenden Interessen selektioniert nämlich nicht Konsensualität, sondern das Recht des zuletzt als mächtigsten Verbliebenen, alle anderen zu majorisieren. Medienpolitische Forderungen nach einem Fernsehen der dritten Art, nach künstlerischen Experimenten, nach poetischer Radikalität und kommunikativ erprobtem Dissens können von einem einfachen Befund ausgehen: weder die staatlichen noch die privaten Rundfunkanstalten haben einen gehaltvollen Begriff von Öffentlichkeit, erst recht keine durch Innovation und Risiko geprägte Reflexionskultur zustandegebracht.

Über die europäische Situation hinaus, die in den verschiedenen Ländern konkret ganz unterschiedlich ist, gibt der Austausch mit US-amerikanischen Versuchen auch Aufschluss über die Unterschiedlichkeit im Verständnis dessen, was international zum scheinbar monolithischen Begriff 'Kunst' verkürzt wird. Die nordamerikanische Kultur versteht Kunst als Gegenstand und Produkt einer professionellen Tätigkeit, das heisst als Normalfall im ästhetischen Feld. Die europäischen Konzepte sind bis heute entscheidend von einer subversiven, kritischen, jedenfalls distanzierenden Valorisierung von wechselnden Aspekten des profanen, säkularen Feldes gekennzeichnet. Das bedeutet: Kunst entwickelt ihre Semantik als Sonderfall im Konflikt mit der Normalität des kulturellen Feldes.

Wo europäische Autorengruppen die ästhetisch in diesem Valorisierungsprozess komplex neu zu codierende Sprache verwenden, dort arbeiten US-amerikanische Medienexperimente – Bürgerkanäle, offene Kanäle etc. – ganz selbstverständlich mit Rhetorik, Dramaturgie und Sprache des Trivialen. Dominiert hier Form, setzt man dort auf Inhaltlichkeit. Wird hier Komplexitätssteigerung durch Einführung noch nicht bekannter Signifikanten in etablierte Codes angestrebt, so dort die perfekte Nutzung der etablierten Redundanz. Die klassische Konstellation gilt noch immer: europäischer Avantgardismus versus angelsächsischer Utilitarismus. Diese Konstellation beinhaltet natürlich einen symmetrischen Irrtum und eine strukturelle Verwiesenheit. Sie bezieht sich nicht allein auf Anspruchsniveaus der ästhetischen Arbeit, sondern macht auch deutlich, weshalb in den USA Medien gemacht und in Europa im nachhinein allzu oft bloss medientheologisch überhöht werden, schwingt sich hier doch die Kritik am Banalen im Namen der modernen Kunst – und das heisst leider über weite Strecken immer noch: expressionistisches Paradigma, wie es seit der Romantik als Subjektivismus des inneren Klangs, Fühlens und Empfindens ausgeprägt worden ist – oft zur metaphysischen Option auf. Nochmals als idealtypische Entgegensetzung

innerhalb des Spannungsbogens und unverfügbaren Bedingungsverhältnisses: selbstreferentiell gebrochene Realismusskepsis hier, Integration massenwirksamer Rhetoriken dort. In diese Spannung schreiben sich weitere Komplexitäten ein, beispielsweise das Kommerzkalkül der Kunst der 80er Jahre oder das einer avantgardistisch aufgeladenen Werbung als künstlerischer Selbstermächtigung publizistischer Zweckrhetorik.

Dazu lassen sich einige ästhetische Überlegungen anstellen, die ich hier nur in Form rudimentärer Grundrechenbeispiele anspreche. Je wirksamer in die Öffentlichkeit einzudringen ist, umso mehr Anpassung an Redundanz-Codes ist notwendig. Je isolierter Kunst von der Öffentlichkeit stattfinden kann, umso selbstreferentieller kann ihre Rhetorik, umso grösser der Anteil an noch nicht codierten Signifikanten sein. Je stärker ein poetisch gesetzter Schock wirken soll, umso unerkennbarer auf den ersten Blick muss die Ambivalenz der ästhetischen Botschaft wirken. Je mehr sich die visuellen Sprachexperimente einer ästhetisch reflektierenden und nicht bloss einer informationell setzenden Medienpraxis bedienen, umso grösser ist die Gefahr eines Ausschlusses des massenkulturellen Kontextes und seiner Wirkungen. Je stärker die Anpassung der poetologischen Experimente an die Redundanzperspektiven kalkulierbarer Effekte, umso grösser die Gefahr eines Verschwindens der ästhetischen Differenz. Und so weiter und so fort. Wie immer diese Elemente gewichtet werden: dass sie aufeinander produktiv zu beziehen sind, ist die kommunikationstheoretisch relevante Einsicht in die sozio-ästhetische Fundierung nicht allein der Medienpraxis, sondern auch der Medienpolitik.

- * Der vorliegende Text ist in Zusammenhang mit einem Symposium entstanden, das ich an der Hochschule für angewandte Kunst (Wien) mit der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, deren Vorstand ich seit März 1992 bin, durchgeführt habe. 'Fernsehen der 3. Art' fand statt vom 26. bis 28. Januar 1993 und präsentierte u.a. Arbeiten und Konzepte von: Stadtwerkstatt Linz, Time Based Art Amsterdam, Franz Xaver/ Kunstlabor Wien, Kanal 4 Wien, Gerhard Ruiss/ IG Autoren Wien, Arge Freie Frequenzen, Radio Subcom, Jan Peters/ Offener Kanal Hamburg, Ruth Schnell/ Meisterklasse für Mediengestaltung, Giles Oakley/ BBC 'Open Space', Die Fabrikanten Linz, Karen Helmersen/ Public Access New York, Medienwerkstatt Wien, David Garcia/ Staarts TV Rabotnik Amsterdam, Pyramedia Wien, Heidi Grundmann/ Transit Kunstradio Wien, Uwe Parpart/ Offener Kanal Bremen. Ohne die ausgreifende Mitarbeit von Margarete Jahrman, Mathias Fuchs, Gerda Lampalzer und Zelko Wiener wäre die Veranstaltung nicht zustande gekommen. Ihnen danke ich besonders. Eine Dokumentation wird demnächst erhältlich sein (Hochschule für angewandte Kunst, Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Salzgries 14, A-1010 Wien)