

**›Das neue Fernsehen‹  
Machteffekte einer heterogenen Kulturtechnologie**

**Inaugural Dissertation  
zur  
Erlangung eines Doktors der Philosophie  
in der  
Fakultät für Philologie  
der  
RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM**

**vorgelegt  
von  
Markus Stauff**

Gedruckt mit der Genehmigung der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum

Referent: Prof. Dr. Wolfgang Beilenhoff

Koreferentin: Prof. Dr. Eva Warth

Tag der mündlichen Prüfung: 30.01.2004

## Inhaltsverzeichnis

<b>EINLEITUNG</b>	<b>5</b>
<b>KAPITEL 1</b>	
<b>DIGITAL/ANALOG – FERNSEHEN ALS HETEROGENER GEGENSTAND</b>	<b>10</b>
Stand der Dinge: Vervielfältigungen des Fernsehens	10
Fluchtpunkt Digitalisierung	15
Die Heterogenität des digitalen Fernsehens	26
<i>Exkurs: Die Zukunft des Fernsehen: Unifizierung oder anhaltende Heterogenität</i>	41
Die Heterogenität des analogen Fernsehens	49
Der Gegenstand Fernsehen und der Medienbegriff	62
<b>KAPITEL 2</b>	
<b>DAS PROBLEM DER ›REZEPTION‹ (AM BEISPIEL DER CULTURAL STUDIES)</b>	<b>75</b>
Fluchtpunkt ›Rezeption‹	76
Das Verschwinden <i>des Lesers</i> : Kulturwissenschaftliche Dezentrierung	82
Die Rückkehr <i>des Zuschauers</i> : Kulturwissenschaftliche Hierarchisierung	97
Defizite der Rezeptions- und Zuschauerforschung	114
Medienanalyse ohne ›Rezeption‹	121
<b>KAPITEL 3</b>	
<b>FERNSEHEN ALS ›HETEROGENES ENSEMBLE‹</b>	
<b>DISPOSITIV – DISKURS – GOUVERNEMENTALITÄT</b>	<b>135</b>
Das Modell des Dispositivs	137
Wahlverwandtschaft: Dispositivbegriff und Medienanalyse	141
Einschreibung, Stillstellung, Blickstruktur – Das Dispositiv Kino	156
Vervielfältigung der Wahrnehmungsformen – Das Dispositiv Fernsehen	165
Praktiken, Diskurse, Selbsttechnologien – Das Dispositiv Sexualität	178
<i>Exkurs:</i>	
<i>Technik vs. Diskurs und Praxis – Foucaultkritik bei Friedrich Kittler und Hartmut Winkler</i>	193
›Führen der Führungen‹ – Das Modell der Gouvernementalität	214

<b>KAPITEL 4</b>	
<b>ZUR GOVERNEMENTALITÄT DER MEDIEN</b>	<b>223</b>
Das Museum als Regierungstechnologie	223
<i>Exkurs: Zu den Begriffen Kulturpolitik, Kultur, Kulturtechnologie</i>	227
Die Anfänge von Film und Radio	231
Zur (Vor-)Geschichte der Kulturtechnologie Fernsehen	235
Fernsehen als Familientechnologie	242
<i>Exkurs: Medienspezifik vs. Kulturtechnologie (Am Beispiel von Joshua Meyrowitz)</i>	248
Fernsehen als habitualisiertes Problem	251
<b>KAPITEL 5</b>	
<b>DIE OPTIMIERUNG DES INDIVIDUELLEN ZUGRIFFS.</b>	
<b>ABSCHLIEßENDE BEMERKUNGEN ZUR GOVERNEMENTALITÄT</b>	
<b>DES ›NEUEN‹ FERNSEHENS</b>	<b>256</b>
Optimierung der Medien	258
Zugriff auf Apparat und Programm	264
Individualisierung	277
Intensivierung / Ökonomisierung	284
Schluss	294
<b>LITERATUR</b>	<b>297</b>

## Einleitung

Tomorrow, television again becomes something else.  
(d'Agostino/Tafler 1995, XIV)

In London wurde 1984 eine Konferenz abgehalten, die sich mit den damals aktuellen Veränderungen des Mediums Fernsehen beschäftigen sollte. Der Tagungsband erschien ein Jahr später unter dem Titel *Television in Transition*. Es waren, wie die Herausgeber des Bandes in der Einleitung festhalten, vor allem einige technische und institutionelle Neuerungen, die eine weit reichende Verwandlung des Mediums in Aussicht stellten. »In the 1980s, new developments – for instance cable and satellite – promise further to revolutionise a still infant medium. Seen in this context, Television Studies is of necessity a rich diverse field.« (Drummond/Patterson 1985, VII) Auffallend sind die Gewissheit, dass Fernsehen ein noch junges Medium darstelle, sowie das Selbstvertrauen, dass die Fernsehforschung schon deshalb nicht anders als reichhaltig und vielfältig sein könne. Trotz (und möglicherweise wegen) der einschneidenden Veränderungen und »Revolutionen« kann die Forschung sich offensichtlich auf die Konsistenz des Gegenstands verlassen – es ist und bleibt Fernsehen. Die Beiträge des Bandes verfolgen entsprechend das Ziel, aus unterschiedlichen Perspektiven und für unterschiedliche Aspekte des Fernsehens die Faktoren der Veränderung zu benennen und daraus, wenn möglich, die Gestalt des künftigen Fernsehens abzuleiten.

Dass sich allerdings *television* auf *transition* reimt, scheint über die spezifische Situation der 1980er Jahre hinaus auf eine generelle Gültigkeit der Rede vom »Fernsehen im Übergang« hinzuweisen. Und tatsächlich analysiert der Fernsehhistoriker William Boddy in einer Ausgabe der Zeitschrift *Screen* aus dem Jahr 2000 unter dem Titel *Television in Transit* (und somit unter Verzicht auf den Reim) aktuelle Entwicklungen, die zu einer umfassenden Verformung von Fernsehen beitragen. Mehr noch als in den 1980er Jahren lassen sich für das gegenwärtige Fernsehen (also das Fernsehen der späten 1990er und frühen 2000er Jahre) augenfällige technische und institutionelle Veränderungen benennen, die zu erneuten Transformationen dessen, was wir als Fernsehen betrachten, führen. Die Digitalisierung der Signalübertragung ist dabei sicher das prägnanteste Datum, ließe sich aber durch zahlreiche weitere Aspekte ergänzen. Die einschlägigen Begriffe sind weit über die akademischen Zirkel hinaus bekannt: »Konvergenz« und »Interaktivität«, »Multimedia« und »WebTV«, »Bezahlfernsehen«, »Video-on-Demand« oder »Zielgruppensender«. Die Zuversicht allerdings, mit der in den 1980er Jahren Fernsehen als junges Medium bezeichnet wurde, ist gegenwärtig kaum noch anzutreffen; eher geht man davon aus, dass sich das Fernsehen in Auflösung befindet, mit anderen Medien verschmilzt oder seine Gestalt so grundlegend wandelt, dass es kaum noch als Fernsehen zu erkennen sein wird. Für die Wissenschaft ist Fernsehen damit scheinbar zu einem problematischen Objekt geworden: Seine Gegenwart stellt sich als heterogen und vielfältig dar, dominiert von vorübergehenden Realisierungsformen, die zum einen widersprüchlichen Linien folgen und zum anderen schon bald wieder verschwunden sind. Dies betrifft die Entwicklung technischer Geräte (z.B. unterschiedlichste Set-Top-Boxen) nicht weniger als die ökonomischen und institutionellen Strukturen (z.B. die Entwicklung von DF1, Premiere und Premiere World). Insofern wundert es nicht, dass in aktuellen Auseinandersetzungen mit dem Fernsehen die Spekulation über zukünftige (vermeintlich wieder eindeutiger) Realisierungsformen häufig eine größere Rolle spielen als die uneindeutigen gegenwärtigen Entwicklungen.

Die folgende Arbeit wird demgegenüber einen anderen Akzent setzen: Die Veränderungen sollen nicht als Übergangsphänomen, sondern als »Prinzip« von Fernsehen betrachtet werden. Nicht ein künftiges Fernsehen (oder die mögliche Auflösung von Fernsehen) steht

im Mittelpunkt; stattdessen wird der Prozess der Veränderung selbst (und somit die heterogenen Erscheinungsformen) als Merkmal und Mechanismus von Fernsehen verstanden. Damit sind vor allem zwei Fragestellungen verbunden. Zum einen die eher theoretische Frage, welche Modelle geeignet sind, Veränderungsprozesse und Heterogenitäten als mediale Faktoren zu erfassen. Dies setzt eine Auseinandersetzung mit der Frage voraus, warum so viele medienwissenschaftliche Ansätze Heterogenität und Veränderungsprozesse nur als Übergänge und Auflösungen verstehen. Zum anderen die eher empirische Frage, welche gesellschaftlichen Funktionen und Machteffekte die aktuellen Realisierungsformen von Fernsehen – nicht trotz, sondern wegen ihrer Heterogenität – haben könnten.

Die oben angeführten Untersuchungen zielen (wie viele andere) in erster Linie darauf, die Ursachen und Folgen der jeweiligen Veränderungen zu bestimmen. Sie unterstellen dabei, dass Fernsehen ›eigentlich‹ durch eine bestimmte, mehr oder weniger konsistente und zumindest vorübergehend stabile Form zu kennzeichnen ist; die Veränderungen stellen lediglich ein Übergangsphänomen zwischen zwei unterschiedlichen, aber gerade dadurch identifizierbaren Realisierungsformen von Fernsehen dar. Entsprechend werden die vorübergehenden, inkonsistenten und inkompatiblen Entwicklungen des gegenwärtigen Fernsehens nur als Anzeichen einer Auflösung des Mediums oder als Vorboten einer kommenden, sehr viel konsistenteren Form von Fernsehen betrachtet. Den aktuellen Realisierungsformen wird so jeder kulturelle Wert (und zugleich ihre medienwissenschaftliche Relevanz) abgesprochen. Für eine Medienwissenschaft, die sich angewöhnt hat, Medien als abgrenzbare und identifizierbare Konstellationen zu begreifen, wäre demnach nur von Interesse, was nach dem gegenwärtigen Fernsehen kommt. Funktionen und Effekte des Fernsehens (für Gesellschaft, Kultur, Subjekte etc.) werden entsprechend an diesen distinkten Realisierungsformen und nicht am Prozess der Veränderung selbst festgemacht.

Stattdessen müsste meines Erachtens jedoch gefragt werden, was dies für ein Fernsehen ist, das sich fortlaufend verändert, und inwiefern gerade die fortlaufende Modifikation des Mediums Macht- und Subjekteffekte mit sich bringt, die möglicherweise nicht weniger bedeutend sind als die Effekte langfristig stabiler Medienkonstellationen. Dies trifft ganz besonders auf das gegenwärtige Fernsehen zu, das ja allgemein als inkonsistent wahrgenommen wird. Darüber hinaus scheint mir allerdings die dichte, nahezu kontinuierliche Abfolge von Transformationen des Fernsehens – auch in der Vergangenheit – darauf hinzudeuten, dass der Prozess der Veränderung und die heterogenen Erscheinungsformen generell mehr als nur Rand- (oder Auflösungs-) erscheinungen eines ansonsten konsistenten und ›stabilen‹ Mediums sind. Die gegenwärtigen Veränderungen verlieren an Dramatik, wenn man rückblickend für vergangene Formen von Fernsehen (und möglicherweise für Medien generell) die Veränderungen und Heterogenitäten stärker in den Mittelpunkt rückt.

Die Beschäftigung mit gegenwärtigen Veränderungen des Fernsehens bildet somit im Folgenden den Ausgangspunkt für eine zunächst vorwiegend theoretische Auseinandersetzung mit der Frage, weshalb eigentlich in der Medienwissenschaft die Funktionen und Effekte von Fernsehen meistens unter Hinweis auf die Solidität und Verbindlichkeit einer (wenn auch komplexen) Konstellation erklärt werden: Wie erhält die Vorstellung von Medien als stabilen (und aufgrund ihrer Stabilität machtvollen) Gebilden medienwissenschaftliche Plausibilität? Hier wird zu fragen sein, wie in ganz unterschiedlichen medienwissenschaftlichen Modellen – beispielsweise durch Hinweis auf die Technik (Digitalisierung) oder durch Hinweis auf Rezeptionsprozesse – eine Homogenisierung von Fernsehen und seiner Machteffekte vorgenommen wird. Im Kern geht es darum zu zeigen, dass in vielen medienwissenschaftlichen Modellen mit einem repressiven Machtbegriff gearbeitet wird, der die Flexibilität und Vielfältigkeit medialer Praktiken und Diskurse nicht zu fassen bekommt. Die Schwierigkeiten der Medienwissenschaft, Heterogenitäten und Veränderungen als produkti-

ve Faktoren der Medien zu berücksichtigen, zeigt sich am deutlichsten an der Hartnäckigkeit, mit der ›die Medien‹ als Quellen oder Instanzen von Machtwirkungen betrachtet werden. Zumindest implizit wird immer wieder auf eine technische Struktur, eine institutionelle oder textuelle Form verwiesen, die gerade dadurch Wirkungen entfalte, dass sie (durch die mediale ›Stabilität‹) etwas festlege und damit anderes ausschließe. Somit wird ein repressives Machtmodell fortgeführt, das der Macht zum einen einen Ort und zum anderen eine untersagende Wirkung zuschreibt. Will man dagegen Veränderungen und Heterogenitäten als Machtmechanismen erfassen, so erfordert dies ein nicht-repressives Modell von Macht: Fernsehen ist insofern an Machteffekten beteiligt, als es hervorbringt, anreizt und ermöglicht. Die Arbeit ist entsprechend auch ein Versuch, die Machttheorie von Michel Foucault für die Fernsehforschung fruchtbar zu machen.

Interessant scheint mir diese Fragestellung auch deshalb, weil sie der Medienwissenschaft zumutet, auf einen eindeutigen und präzisen Medienbegriff zu verzichten. Erst wenn man bestimmte Vorannahmen über technische und soziale Faktoren der Medien beiseite legt, lassen sich die Heterogenität und Veränderung von Medien als produktive Faktoren berücksichtigen. Statt zu definieren, was Medien sind, könnten dann die (immer neuen) Verflechtungen von Praktiken, Apparaten, Diskursen etc. in den Blick genommen, die unter dem amorphen Deckmantel ›Fernsehen‹ vielfältige Strategien und Effekte realisieren. Für die Analyse des gegenwärtigen Fernsehens eröffnet eine solche Perspektive die Möglichkeit, die zunehmende Flexibilität sowohl der technischen und programmlichen Strukturen als auch der Praktiken, die sich an das Fernsehen ankoppeln, nicht schlicht als Aufweichungen einer medialen Macht (und möglicherweise sogar als ›Befreiung‹ von Vorgaben und Zwängen) zu deuten, sondern als eine neue und spezifische Technologie der Macht.

\*

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

so verdeutlicht werden, dass nicht ›das Fernsehen‹ Macht ›hat‹, sondern in bestimmten Konstellationen an der Hervorbringung von Machteffekten beteiligt ist.

Vor diesem Hintergrund erhält – wie im *zweiten Kapitel* ausgeführt werden soll – die medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Zuschauerinnen und Zuschauern und insbesondere das Modell der ›Rezeption‹ einen besonderen Stellenwert. Die Rezeption wird immer wieder als eine der Praktiken angeführt, die dem Fernsehen erst seinen Stellenwert verleihen. Gerade die Vielfältigkeit der gegenwärtigen Konstellation führt dieser Vorstellung zufolge dazu, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer bestimmte ›Freiheiten‹ erhalten und letztlich darüber entscheiden, wie Fernsehen zur Geltung kommt. Damit wird ein ›Ort‹ definiert, an dem die Heterogenität von Fernsehen letztlich gebündelt und in eine ›tatsächliche‹ Wirksamkeit überführt wird. Am Beispiel der Cultural Studies möchte ich zeigen, dass mit der Fokussierung auf Rezeptionsprozesse – entgegen der scheinbaren Öffnung oder Relativierung – eine Zementierung der gängigen Vorstellungen von Medien als stabilen Gebilden und als Orten einer repressiven Macht verbunden ist. Insofern die Zuschauerinnen und Zuschauer als ›Gegenüber‹ von medialen Phänomenen (seien es Apparate oder Programme, einzelne Sendungen oder umfassende Bedeutungsmuster) betrachtet werden, wird zwar eine Abschwächung oder Modifikation der medialen Machtwirkungen postuliert; die prinzipielle Trennung zwischen ›den Medien‹ auf der einen und einer sozialen Sphäre auf der anderen Seite wird somit aber aufrechterhalten. Die Cultural Studies stehen auch deshalb im Zentrum des Kapitels, weil sich an ihnen die Hartnäckigkeit bestimmter medienwissenschaftlicher Topoi zeigt; einerseits haben gerade die Cultural Studies zu einer Problematisierung einer reduktionistischen Konzeption von ›Rezeption‹ beigetragen, andererseits basiert ein Großteil ihrer Forschungen weiterhin auf einem Modell von ›Rezeption‹, das einen repressiven Machtbegriff zugrunde legt.

Während die medienwissenschaftliche Orientierung an Zuschauerinnen und Zuschauer darauf hinweist, dass Fernsehen durch unterschiedliche Praktiken ›angeeignet‹ wird und seine Wirksamkeit deshalb letztlich von den ›Umgangsweisen‹ mit dem Medium abhängig ist, bleibt die Fragestellung einem binären Muster verhaftet: Die Zuschauerinnen und Zuschauer werden entweder vom Fernsehen geprägt oder sie haben diesem gegenüber ›Freiheiten‹. Nur wenige Forschungen innerhalb der Cultural Studies vollziehen tatsächlich einen radikalen Bruch mit diesem Schema und zeigen, dass die Praktiken, gerade wenn sie zur Hervorbringung des heterogenen kulturellen Objekts Fernsehen beitragen, immer schon ein immanenter Teilmechanismus und kein Gegenüber des Mediums sind.

Das (medienwissenschaftliche) Modell des Dispositivs, das im Zentrum des *dritten Kapitels* steht, hat in diesem Zusammenhang eine doppelte Relevanz. Zum einen zielt das Modell genau darauf, die Machteffekte von Medien durch die Art und Weise, in der Praktiken (bzw. Subjekte) in die Konstellation eingebunden sind, zu erklären. Zum anderen lenkt es die Aufmerksamkeit auf die apparative und materielle Anordnung von Medien und stellt somit für die Auseinandersetzung mit dem gegenwärtigen Fernsehen eine zu den Cultural Studies komplementäre Perspektive dar. Während nämlich das Modell des Dispositivs – wie es vor allem von Michel Foucault entwickelt wurde – Machteffekte auf die gestreuten Mechanismen von ›entschieden heterogenen Ensembles‹ zurückführt (und sich schon deshalb für das hier verfolgte Projekt anbietet) fällt in der medienwissenschaftlichen Beschreibung von Medien als Dispositiven gerade eine gegenteilige Ausrichtung auf: Unter Hinweis auf die apparativ und materiell festgestellte Anordnung und die damit verbundene Fixierung von Subjekten wird – trotz der umfassenden Berücksichtigung kontextueller Faktoren – die Machtwirkung von Medien wiederum aus ihrer Stabilität abgeleitet. Auffällig ist, dass diese Argumentationsfigur und das entsprechende repressive Machtmodell auch Modelle durchzieht, die explizit die größere Heterogenität von Fernsehen beispielsweise gegenüber dem Film



herausstellen. Nicht anders als in den Rezeptionsmodellen wird auch in den Modellierungen von Fernsehen als Dispositiv sowohl die Heterogenität von technischen und programmlichen Strukturen als auch die Vielfältigkeit der Praktiken, die sich auf Medien beziehen, automatisch mit einer Reduktion medialer Machteffekte identifiziert.

Ein erneuter, wenn auch modifizierter Bezug auf Foucaults Konzeption des Dispositivs – insbesondere des Dispositivs der Sexualität – scheint mir demgegenüber eine Möglichkeit zu eröffnen, gerade Heterogenität (von apparativen Verfahren gleichermaßen wie von Praktiken) als einen Antriebsmoment von Machteffekten zu betrachten. Insbesondere die Perspektivierung von Medien als Regierungstechnologien – in dem Sinne, wie Foucault sie in seiner Analyse der Gouvernementalität verstanden hat – scheint mir eine Möglichkeit zu bieten, noch die eigensinnigen und systematisch individualisierten Praktiken, zu denen die gegenwärtigen Medienkonstellationen Anlass geben, als Selbsttechnologien innerhalb von historisch spezifischen Machtformen zu betrachten.

Das *vierte Kapitel* soll an einigen historischen Beispielen verdeutlichen, dass Medien Objekte und Instrumente von Strategien sind, die auf die Regierung von Verhaltensweisen zielen. Diese Strategien tragen zur Zergliederung, Klassifikation und Vervielfältigung von Teilelementen medialer Mechanismen bei, auf die sie sich zugleich stützen können. Die Heterogenität und fortlaufende Veränderung geht mit einer ebenso fortlaufenden Problematisierung der Medien einher, die auch die individuellen Praktiken durchzieht und anleitet. Einen Ausgangspunkt für diese Perspektivierung bildet die Institution des Museums, die im 19. Jahrhundert zu einer Regierungs- und Kulturtechnologie wird. An diesem Beispiel – wie auch in der folgenden exemplarischen Auseinandersetzung mit regierungstechnologischen Aspekten von Radio und Film – soll vor allem verdeutlicht werden, dass die Klassifikationen von Praktiken und Individuen zur Definition (und zur gouvernementalen ›Rationalität‹) der Technologie beitragen; sie sind gleichermaßen Instrument wie Wirkung der Machteffekte. Besonders am Beispiel des frühen Fernsehens zeigt sich, dass die Irritationen, die von der Mediengeschichtsschreibung häufig nur negativ als anfängliche Hindernisse bei der Einführung eines neuen Mediums betrachtet werden, systematisch reproduziert und regierungstechnologisch produktiv werden.

Abschließend stellt das *fünfte Kapitel* den Versuch dar, einige gegenwärtige Aspekte der Regierungstechnologie Fernsehen zu beschreiben. In Konsequenz der vorangegangenen theoretischen Auseinandersetzungen geht es dabei nicht darum, *das* gegenwärtige Fernsehen zu kennzeichnen. Es soll lediglich an einigen Beispielen verdeutlicht werden, inwiefern gerade die Heterogenität und Flexibilität sowohl der apparativen wie der programmlichen Strukturen zu einer produktiven Einbindung individuell differenzierter Praktiken in die Mechanismen von Fernsehen beitragen. Die fortlaufende Optimierung des Mediums, die vor allem vom Medium selbst gestellte Probleme löst, geht mit dem Versprechen einher, in Anknüpfung an das Fernsehen auch die eigene Individualität zu optimieren. Dies erweist sich auf der einen Seite schlicht als ökonomisch gewinnbringend für die Fernsehindustrie; auf der anderen Seite können die Individuen in der flexiblen Kopplung an die Mechanismen des Fernsehens Kompetenzen entwickeln, die dem neoliberalen Modell des kalkulierenden Selbstmanagements entsprechen.

## Kapitel 1

### digital/analog – Fernsehen als heterogener Gegenstand

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

Die Gegenwart des Fernsehens ist vor allem neu – und dies fortlaufend. Fernsehen befindet sich im permanenten Übergang von einer bekannten Vergangenheit zu einer ganz anderen Zukunft. Auch die Programmplattform Premiere World, die im Oktober 1999 aus einem Zusammenschluss von Premiere Digital und DF1 entstand, wurde als erneuter Einschnitt in die Mediengeschichte präsentiert: »Dies ist die neue Fernsehwelt«. Ein Endpunkt war damit aber noch lange nicht erreicht. Selbst innerhalb von Premiere World wird Fernsehen anscheinend immer wieder neu erfunden. Die erstmalige Übertragung aller Spiele der Fußball-Bundesliga wurde im Jahr 2000 mit dem Slogan angekündigt: »Der Ball bleibt rund. Aber sonst ist alles neu.« Zunächst mussten die Kunden dafür ein zusätzliches »Saisonticket« für 349 DM erwerben, ab Oktober 2001 konnte die Bundesliga als integraler Bestandteil des »Sportpakets« (und somit »ohne Extrakosten«) empfangen werden.<sup>1</sup> Den vorläufig letzten Evolutionsschritt rief der »Chef« von Premiere World, Georg Kofler, im August 2002 als Reaktion auf die laufenden Insolvenzverfahren bei KirchMedia und KirchPayTV im offiziellen Programmheft aus: »Wir bauen jetzt das neue Premiere.«

Auch jenseits der Sendergeschichte von DF1 und Premiere World wird ein »neues« Fernsehen ausgerufen, modelliert und problematisiert. Ein Prospekt der Firma Philips (die sich schon seit einigen Jahren durch das bezeichnende Motto »Let's make things better« ausweist) stellte im Produktkatalog 1997/98 ihr »Home Cinema-System« mit den Worten vor: »Eines ist mal sicher, der Abend zu Hause wird nie mehr so sein wie sonst. Jedenfalls nicht, wenn sie Home Cinema kennen. Das ist mit nichts zu vergleichen, was Sie jemals zuvor gesehen oder gehört haben [...]«. Und die Manager des Satellitenbetreibers ASTRA verkündeten ebenfalls: »Digital ist eine andere, eine neue Art Fernsehen. [...] Digitales Fernsehen ist Fernsehen plus.« (FR 4.9.1999) Zumindest in der kurzen Phase der ökonomischen Prosperität wurde zur permanenten Revolution aufgerufen. Die Kabel New Media Köln GmbH warb im Jahr 2000 neue Mitarbeiter mit dem folgenden Berufsprofil: »Jetzt, im digitalen Zeitalter, wird das Fernsehen neu erfunden. Und sie können dabei sein. [...] Wenn sie hochmotiviert und kampferprobt sind, werden sie Berufsrevolutionär bei Kabel New Media [...]«.

#### **Stand der Dinge: Vervielfältigungen des Fernsehens**

Die Euphorie dieser Aussagen lässt sich wohl auch auf die Gesetzmäßigkeiten der Werbung zurückführen, die ihre Themenselektion generell auf »Schnelligkeit und Neuheit« ausrichtet (Schmidt 2000, 237). Die fortlaufende und wiederholte Ausrufung eines ganz anderen und

---

<sup>1</sup> In einem Prospekt von Premiere World wird das Sportpaket als historische Wunscherfüllung angepriesen: »Das Paradies auf Erden ist zum Greifen nah. Zumindest für echte Fußball-Fans. Denn Premiere World bringt zum ersten Mal in der Geschichte der Bundesliga jedes Spiel live und in voller Länge auf den Bildschirm [...]«.

völlig neuen Fernsehens erlaubt aber auch die Formulierung einiger Fragen, die meines Erachtens von mehr als nur anekdotischem (oder werbendem) Interesse sind: Erhält das Fernsehen tatsächlich nach fünfzig Jahren seiner Existenz eine neue mediale Identität? Was bedeutet es für die Medienwissenschaft (ihre Methoden und Begriffe), wenn sich der Gegenstand nicht nur einmal verändert, sondern ohne Unterlass? Wie beschreibt man ein ›neues‹ Fernsehen, das sich (noch) fortlaufend verändert? Welchen soziokulturellen Stellenwert hat ein gleichermaßen ›offenes‹ wie ›unvollendetes‹ Medium? Und vor allem: Produziert das ›neue Fernsehen‹ trotz seiner fortlaufenden Veränderungen Macht- und Subjekteffekte?

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

Anstelle *eines* ›neuen‹ Fernsehens lässt sich allerdings eher eine auffällige Differenzierung und Vervielfältigung dessen, was bislang Fernsehen war, beobachten. Dies betrifft Programm- und Kommunikationsstrukturen (Voll- und Spartenprogramme, Business-TV, Video-on-Demand, Zusatzinformationen, Elektronische Programmführer etc.), die ökonomischen Zirkulationsprozesse (Abonnementfernsehen, Pay per View, Free TV etc.), aber auch die technischen und infrastrukturellen Komponenten (WebTV, Decoder mit eigenem Interface, Festplattenrekorder etc.). Sowohl die Heterogenität dieser Realisierungsformen als auch ihre zunehmende Verschränkung mit anderen medialen Konstellationen (WWW, Handy aber auch Fax oder Telefon, die – etwa beim Sender *Neun Live* – Teil der Kommunikations- und Finanzierungsstruktur sind) machen Fernsehen zu einem problematischen Objekt. Zum einen verlieren die etablierten Begriffe des Fernsehens wie der Fernsehwissenschaft ihre Gültigkeit: Selbst basalen Beschreibungskategorien wie ›Sender‹, ›Sendung‹, ›Programm‹, ›Rundfunk‹ entgleitet ihr Gegenstandsbereich. Entsprechend wird das ›neue Fernsehen‹ – in seiner Verzahnung mit weiteren medialen Umwälzungen – in Politik und Rechtsprechung als ›Herausforderung‹ diskutiert, die mit den herkömmlichen Konzepten und Instrumentarien weder zu beschreiben noch zu regulieren sei.<sup>2</sup> Zum anderen unterlaufen aber die fortlaufenden Neu-Ankündigungen jeden Versuch, das ›neue Fernsehen‹ mit entsprechenden neuen Kategorien festlegen zu wollen.

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

<sup>2</sup> Dies trifft sich mit der gängigen Formel, neue Techniken und neue Medien als Objekte zu beschreiben, die bestimmte Optionen mit sich bringen und Reaktionen erfordern: »Jeder technische Fortschritt hat seine Vor- und Nachteile, Chancen und Risiken sowie Möglichkeiten und Herausforderungen.« (Heinemann 1998, 17).

Für eine Analyse des Fernsehens resultieren daraus methodologische Probleme: Einerseits spricht die Aufmerksamkeit, die das Fernsehen von Zuschauerinnen und Zuschauern, Politik und Ökonomie gleichermaßen erhält, dafür, dass es weiterhin ein prägendes Element der gegenwärtigen Medienkultur ist. Andererseits können die vielfältigen und flüchtigen Realisierungsformen des Fernsehens kaum in der gleichen Weise zum Bezugspunkt der Analyse seiner soziokulturellen Funktionen gemacht werden, wie die apparativen und programmlichen Merkmale des herkömmlichen Fernsehens. Deshalb ist auch die einfache Verdopplung der postulierten ›Neuheit‹ auf wissenschaftlicher Ebene – als wären statt der alten jetzt einfach neue Begriffe und Modelle angebracht – kaum befriedigend: Man müsste ja schon wissen, was das ›neue‹ Fernsehen ist.

Wenn die Medienwissenschaft keine Wetten auf die Zukunft abschließen und sich nicht an den zirkulierenden Spekulationen und Versprechen beteiligen möchte, muss sie eher den Prozess der Streuung, Heterogenisierung und anhaltenden Veränderung selbst zum Gegenstand machen als *das* ›neue‹ Fernsehen. Möglicherweise, so eine Ausgangsüberlegung der folgenden Argumentation, wird die Medienkultur weniger durch eine stabile mediale Konstellation als durch deren Uneindeutigkeit und fortlaufende Veränderung geprägt. Immer stärker drängt sich der Eindruck auf, dass Fernsehen einer umfassenden Experimentalanordnung gleicht: Immer neue Variationen von Inhalten und Techniken, Abrechnungsformen und Firmenstrukturen werden in die Maschinerie der medienökonomischen Konkurrenz eingefügt, um zu testen ›was die Zuschauer wirklich wollen‹.<sup>3</sup> Nicht mehr – wie noch bei Walter Benjamin (1977[1934/35], 150f.) – das einzelne Medium hat testierenden Charakter, sondern der Prozess der Ablösung und Adaptation immer neuer medialer Konstellationen; auf dem Prüfstand steht damit u.a. die ›Akzeptanz‹ der Medien selbst, sei es in Kategorien der Zahlungswilligkeit, der Medienkompetenz oder eines medial zu realisierenden Identitätsbegehrens; auf dem Prüfstand stehen aber auch Kompatibilitäten (gleichermaßen zwischen Techniken wie zwischen Techniken und Praktiken) oder Steigerungsfähigkeiten von Zirkulationsprozessen (von Geldwert oder Signifikanten).

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

#### *Theoretische Vorannahmen: Eine nicht-repressive Macht*

Eine solche Perspektive kann nicht – zumindest nicht alleine – mit den Evidenzen des ›neuen‹ Fernsehens begründet werden. Plausibilität erhält sie weniger durch die ›neutrale‹ Beschreibung des Gegenstands als durch die Entscheidung für einige theoretische Eckpunkte. Meine Argumentation stützt sich – zunächst sehr allgemein – auf Begriffe und Vorannahmen des Poststrukturalismus, die es möglich machen, Medien als (unabgeschlossene) Prozesse und Relationengeflechte zu beschreiben: als Konstellationen aus Praktiken, Techniken und Diskursen, die effektiv sind, ohne eindeutig sein zu müssen.<sup>4</sup> Die Orientierung an Differenzen, Materialitäten und Oberflächen (anstelle von Identität, Bewusstsein, Tiefe etc.) bildet

<sup>3</sup> Wolfgang Hagen hat eine solche Perspektive für die Medienentwicklung generell vorgeschlagen: »Gesetzt, die elektrisch-elektronischen Medien, also Telegrafie, Telefonie, Radio, Fernsehen und Computer, stellen eine umfängliche Experimentalanordnung zur Exploration der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit dar; eine Experimentalanordnung aber, die im Feld ist, ohne dass leitende Theoriefragen und eine entsprechende Wissenschaftsorganisation sie kontrollieren.« (Hagen 2002, 273).

<sup>4</sup> Zur Auseinandersetzung mit dem – sehr vagen – Begriff des Poststrukturalismus vgl. auch das folgende Kapitel.

demnach den Ausgangspunkt, um auch das ›neue‹ Fernsehen als eine Vielfalt unterschiedlicher Prozesse zu erfassen, deren Zentrum – so denn eins entdeckt werden kann – selbst in das ›Spiel der Differenzen‹ einbezogen ist. Insofern nämlich die poststrukturalistische Vorgehensweise die Existenz scheinbar selbstverständlicher Gegebenheiten (z.B. von Bedeutungen, Apparaten oder Institutionen) auf heterogene Möglichkeitsbedingungen und ihre Wirksamkeiten auf eine Vielzahl gestreuter Mechanismen, Verweisungsprozesse und fortlaufende Ergänzungen zurückführt (also gerade nicht auf die gegebene Einheit), besteht überhaupt kein Anlass, die Vervielfältigung und Heterogenisierung von Fernsehen als Auflösung zu dramatisieren oder als Dysfunktionalität und Übergangsphänomen abzuwerten. Auch jenseits der forciert unübersichtlichen, aktuellen Veränderungen von Fernsehen könnten Transformationen von technischen oder ökonomischen Strukturen ebenso wie dynamische und widersprüchliche Kopplungsprozesse zwischen Praktiken, Programmformen oder Institutionen zu zentralen Kategorien der Medienanalyse werden; sie stellen dann nicht länger bloße Randerscheinungen dar (etwa als Anzeichen der Fragilität oder des Übergangs in eine neue Form), sondern konstitutive Funktionsmechanismen eines Mediums.

Insbesondere die Macht- und Subjekttheorie Foucaults wird für alles Folgende einen zentralen Bezugspunkt bilden.<sup>5</sup> Auf sie bezieht sich die Überlegung, dass gerade die Heterogenität und Vervielfältigung der medialen Mechanismen Macht- und Subjekteffekte entfalten. Foucault hat nicht nur analysiert, wie auch ohne eine intentionale Zielsetzung Machtwirkungen durch ein ›anonymes‹ Zusammenspiel unterschiedlicher Institutionen und Techniken, Wissensformen und Praktiken entstehen; er hat darüber hinaus verdeutlicht, dass Macht eher als produktive, denn als repressive Funktion zu kennzeichnen ist; ihre Wirksamkeit beruht in erster Linie auf der Hervorbringung neuer Gegenstände, neuer Wissensformen und Subjektivitäten. Damit unterläuft Foucault die konventionelle Vorstellung, der zufolge Macht notwendigerweise das Gegenteil (bzw. die ›Unterdrückung‹) von Phänomenen wie Vielfalt oder individueller Handlungsfähigkeit darstellt. Auch die Körper, Denkweisen und Praktiken von ›Menschen‹ – ihre Individualität und Handlungsfähigkeit – sind ein spezifisches Korrelat von Machtverhältnissen. Dies heißt keineswegs, dass sie schlicht determiniert würden, sondern eher, dass sie im Zusammenspiel mit ebenso spezifischen Diskursen, Techniken oder Institutionen entstehen, die den Selbst- und Weltverhältnissen (den vielfältigen Zielsetzungen, Strategien und Fähigkeiten) einerseits Plausibilität und Rationalität verleihen, sich aber andererseits auf die Regelmäßigkeiten von individuellen Verhaltensweisen stützen: Gerade die vielfältigen und selbstregulierten Praktiken von Subjekten bilden einen Zugriffs- und Durchgangspunkt für Machtmechanismen.

Der poststrukturalistische Machtbegriff, wie er von Foucault entwickelt wurde, definiert Macht als Resultat von Verhältnissen und Prozessen. Macht kann demnach – entgegen der immer noch dominanten Verwendung des Begriffs – nicht auf Kategorien von Besitz (Instanz der Macht), von Örtlichkeit (Quelle der Macht) oder von Unterordnung (Verfahren der Macht) zurückgeführt werden (Lemke 1999, 417). Für die Auseinandersetzung mit dem Fernsehen lassen sich daraus zumindest zwei Aspekte aufgreifen:

Zum einen sind die Machteffekte von Fernsehen nicht alleine auf der Ebene von Ausschlussmechanismen, Vorgaben und Standardisierungen zu suchen. In der Folge ist die Macht des Fernsehens auch nicht unbedingt auf die Stabilität und Verbindlichkeit von Apparaten, Institutionen oder Programmstrukturen zurückzuführen – weder sind dies notwendigerweise die zentralen Orte der Machtwirkungen, noch wären ihre Machtwirkungen auf ihre Dauerhaftigkeit zurückzuführen. In der Umkehrung lassen sich somit weder die ›Auflösung‹

<sup>5</sup> Weil die foucaultschen Arbeiten auf unterschiedliche Weise für die Argumentation herangezogen werden, will ich hier eine umfassende Darstellung des Modells vermeiden; im Verlauf der Arbeit werden stattdessen immer wieder einzelne Aspekte diskutiert.

des konsistenten Gebildes Fernsehen, noch die sich abzeichnende Steigerung von Vielfalt automatisch als Schwinden seiner Machteffekte deuten.

Zum anderen sind die Zuschauerinnen und Zuschauer – ihre Praktiken, ihre Körper, ihre (Selbst-) Positionierungen gegenüber dem Medium – produktive Teilelemente des heterogenen Geflechts; nicht determiniert durch dieses, tragen sie doch zu dessen Effektivität bei. Sie bilden in keinem Fall ein schlichtes Gegenüber der medialen Mechanismen. In der Folge sind die zunehmenden Möglichkeiten unterschiedlicher Rezeptionsformen eines ›digitalen Fernsehens‹ keinerlei Hinweis auf eine Befreiung der Zuschauerinnen und Zuschauer von den Machteffekten des Fernsehens. Wenn sich neue ›Souveränität‹ abzeichnen sollte, so ist diese zunächst ein anderer Modus der Verschaltung von institutionellen, programmlichen und alltagspraktischen Mechanismen, deren Machteffekte vermutlich anders, nicht aber automatisch geringer sind.

Prägnant scheint mir diese theoretische Perspektivierung, die in Kapitel 3 ausführlich diskutiert wird, vor allem deshalb, weil in der gesamten wissenschaftlichen (und sicher mehr noch in der interdiskursiven) Beschäftigung mit dem Fernsehen repressive Machtmodelle dominieren. Beschreibungen des Fernsehens sind gleich von mehreren Repressionshypothesen geprägt, die auf unterschiedlichen Ebenen des Mediums greifen: Eine erste Variante postuliert eine Unterdrückung des technischen Potenzials durch ökonomische oder technische Interessen; eine zweite stellt das Verbot bestimmter Inhalte und Sendungen oder zumindest die Einflussnahme auf Inhalte als eine Instrumentalisierung des Fernsehens durch ›die Macht‹ in den Mittelpunkt. Während in diesen beiden Varianten Apparat und Programm gewissermaßen selbst ›Opfer‹ einer von außen kommenden repressiven Macht (in der Regel Politik und/oder Ökonomie) sind, wird in einer dritten Variante der Repressionshypothese *das* Fernsehen selbst (Apparat und/oder Programm) zur zentralen Instanz von Macht, die untersagt und unterdrückt. Dieses Modell taucht sowohl in einer öffentlichkeitstheoretischen Variante auf, die die Macht des Fernsehens vor allem im (systematischen, weil beispielsweise kommerziell motivierten) Unterschlagen von bestimmten Themen und Meinungen lokalisiert, als auch in sozialpsychologischen Varianten, die einen negativen Einfluss des Mediums auf eine vorgängige Subjektivität zum Thema machen. Das Fernsehen ›unterdrückt‹ die Entfaltung und Entwicklung der Individuen.<sup>6</sup>

Diesen unterschiedlichen Repressionshypothesen ist gemeinsam, dass sie ein weitgehend einheitliches Funktionieren des Fernsehens postulieren, welches auf einen bestimmten Ort zurückgeführt werden kann, von dem die Machteffekte ausgehen. Entsprechend werden die gegenwärtigen Veränderungen entweder als schlichte Weiterführung bekannter Machtmechanismen behandelt – etwa wenn unter Verweis auf die konstante Machtquelle Ökonomie, die Heterogenität als bloßes ›more of the same‹ abgetan wird – oder sie erscheinen als Machtverlust des Mediums, weil im Nullsummenspiel der Machtinstanzen, die Zuschauerinnen und Zuschauer mehr, das Fernsehen somit notwendigerweise weniger Einfluss zugesprochen bekommen.

Foucault zufolge bedarf es demgegenüber keines homogenisierenden Zentrums und keiner verborgenen Tiefe: Die vielfältigen Oberflächen – Programmstrukturen und technische Apparate, Alltagspraktiken und ökonomische Zirkulationsprozesse – bilden Felder konkurrierender Strategien und verschiedener Rationalitäten, die erst im Zusammenspiel die Macht- und Subjekteffekte von Fernsehen hervorbringen. Die ›Herausforderung‹ des ›neuen‹ Fern-

<sup>6</sup> Exemplarisch kann hier Adornos These angeführt werden, dass Fernsehen den Triebverzicht einübt: »Anstatt dem Unbewußten die Ehre anzutun, es zum Bewußtsein zu erheben und damit zugleich seinen Drang zu erfüllen und seine zerstörende Kraft zu befrieden, reduziert die Kulturindustrie, an ihrer Spitze das Fernsehen, die Menschen mehr noch auf unbewußte Verhaltensweisen, als die Bedingungen einer Existenz zuwege bringen, die den mit Leiden bedroht, der sie durchschaut, und dem Belohnungen verspricht, der sie vergötzt.« (Adorno 1963, 78).

sehens könnte also darin bestehen, dass einerseits keine neue, stabile und konsistente Konstellation abzusehen ist, andererseits aber vieles dafür spricht, dass Fernsehen weiterhin an der Konstitution von Machtverhältnissen und Subjektivitäten mitwirkt – nicht trotz, sondern aufgrund seiner Heterogenität.

### **Fluchtpunkt Digitalisierung**

Die Heterogenität des gegenwärtigen Fernsehens könnte leicht als Übergangs- oder Oberflächenphänomen abgetan werden. Zumindest ließe sich unter Verweis auf die zunehmende Digitalisierung gerade eine gegenteilige Diagnose treffen: ›Unterhalb‹ vielfältiger Realisierungsformen setzt sich eine einheitliche Medientechnologie durch, die nicht nur dem Fernsehen, sondern auch allen anderen Einzelmedien ihre ›Logik‹ aufzwingt. Bevor ich deshalb einzelne Aspekte des ›neuen‹ Fernsehens diskutieren werde, um so seine Heterogenität zu verdeutlichen, muss gefragt werden, inwiefern die Digitalisierung all diesen Aspekten eine ›tiefer liegende‹ Einheit verleiht.

Das ›neue Fernsehen‹ ist zunächst, so legt es zumindest die gegenwärtige diskursive Formation fest, das ›digitale Fernsehen‹. Wo andere Kriterien der ›Neuheit‹ ins Spiel gebracht werden, sind dies Kriterien, die auf der Digitalisierung aufrufen. In der Sendung FERNSEHEN DER ZUKUNFT (SFB 1996) insistierte beispielsweise Alexander Gräfe – in kritischem Bezug auf *DF1* und *Premiere World* – darauf, dass erst das ›interaktive Fernsehen‹ wirklich als ›neues‹ Fernsehen bezeichnet werden könne, weil dies die entscheidende Konsequenz der Digitalisierung sei.

Zahlreiche und sehr unterschiedliche Veränderungen des Fernsehens werden als Folgen der Digitaltechnologie betrachtet und erhalten dadurch eine gemeinsame ›Logik‹. Eine solche Argumentation stützt sich darauf, dass die Digitalisierung in den verschiedensten technisch-medialen Bereichen zum Einsatz kommt und dort eine grundlegend neue (und mehr oder weniger einheitliche) Form der Datenverarbeitung zum Laufen bringt. Dennoch muss die Digitalisierung vor allem als ein *symbolischer* Fluchtpunkt betrachtet werden, der eine plausible und handhabbare Bündelung der heterogenen Entwicklungen erlaubt. Selbst Veränderungen, die nicht (oder nicht alleine) durch die technische Innovation verursacht sind, können ihr zugerechnet und damit erklärt werden. So werden beispielsweise die Vermehrung des Programmangebots oder die zunehmende Ausrichtung an differenzierten Zielgruppen – Entwicklungen, die lange vor der Digitalisierung des Fernsehens eingesetzt haben (Steemers 1999, 236), – immer wieder als ›logische‹ Folgen der digitalen Technologie angeführt. Thomas Elsaesser hat – vorwiegend am Beispiel von Film und Kino – gezeigt, dass mit dem Label Digitalisierung mediale Brüche markiert, Veränderungen sichtbar gemacht und dramatisiert werden können, womit eine Vielfalt an komplexen Entwicklungen eine Struktur erhält. »The digital in this view is not a new medium, but rather, for the here and now, for the time being, for film and television, first and foremost, a new medium of ›knowing‹ about these media.« (Elsaesser 1998b, 222) ›Die Digitalisierung‹ ist allerdings – wie ich im Folgenden zeigen möchte – nur dann ein verlässliches Erkenntnisinstrument, wenn die Technik zugleich als Ort der Wahrheit konzipiert wird – der Ort, an dem die entscheidenden Einsichten in das Medium gewonnen werden können. Außerdem bringt dieses Erkenntnisinstrument eher etwas über die Zukunft des Fernsehens als über seine Gegenwart in Erfahrung.

#### *›Potenziale‹ der Digitaltechnologie*

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

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

Schon in dieser nüchternen technischen Erläuterung ist von ›Möglichkeiten‹ die Rede, die sich aus der Digitalisierung ergeben. Dieses Argumentationsmuster ist bezeichnend für die Art und Weise, in der das ›neue‹ Fernsehen durch Bezug auf die Digitalisierung Konturen erhält. Aus den vermeintlich eindeutigen (weil technisch definierten) ›Potenzialen‹ der digitalen Technologie können künftige Entwicklungspfade des Mediums abgelesen werden. Eine Kennzeichnung ›des Digitalen‹ erlaubt somit eine genauere Bestimmung dessen, was das ›neue Fernsehen‹ sein kann, sein wird oder (in einer nicht seltenen normativen Variante) sein soll. Neben ›Vielfalt‹ sind es unter anderem ›Konvergenz‹, ›Flexibilität‹ und ›Interaktivität‹, die als direkte Konsequenzen der Digitalisierung angeführt werden. Auch wenn diese Merkmale gegenwärtig noch nicht realisiert sind, wird – unter Verweis auf die Digitaltechnologie – davon ausgegangen, dass sie sich sukzessive durchsetzen werden.

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

Während einerseits der Einschnitt betont wird, der dem Fernsehen mit der Digitalisierung bevorsteht (›Bislang gültige und akzeptierte Grenzziehungen werden deshalb brüchig.«), unterstellt die Argumentation andererseits für die Zukunft sowohl eine homogene Konstellation als auch eine eindeutige Entwicklungsrichtung und Funktionsweise. Die Digitalisierung markiert einen Bruch zwischen einem eindeutigen ›alten‹ und einem eindeutigen ›neuen‹ Fernsehen.

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

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

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

Schon diese Beispiele zeigen, dass die ›Potenziale‹ der Digitalisierung durchaus unterschiedlich definiert werden; vor allem können sehr unterschiedliche, manchmal sogar widersprüchliche Entwicklungsrichtungen und gesellschaftliche Konsequenzen daraus abgeleitet werden. Gerade diese Flexibilität macht das Erkenntnisinstrument Digitalisierung so wirkungsvoll; es lässt Spielraum für unterschiedliche Akzentsetzungen, denen aber durchgängig (technische) Plausibilität verliehen werden kann.

Gemeinsam ist den Argumentationen, dass sie die Digitalisierung zu der entscheidenden Instanz für Entwicklung und somit auch die zukünftige und eindeutige ›Identität‹ des ›neuen‹



Fernsehens machen. Die Technologie wird damit zu einem epistemologisch privilegierten ›Ort‹, weil man in ihr die Wahrheit und Zukunft des Mediums aufspüren kann. Bezeichnenderweise zielen derartige Beschreibungen häufig auf Zukunftsentwürfe, an denen die widersprüchlichen gegenwärtigen Realisierungsformen gemessen werden. Aktuelle institutionelle und technische Ausprägungen von Fernsehen lassen sich gegenüber diesen Maßstäben als defizitär (oder wie oben erwähnt: nicht wirklich ›neu‹) beurteilen: Sie realisieren die ›Potenziale‹ der digitalen Technologie nicht in vollem Umfang.<sup>7</sup>

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

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

Die Orientierung an den ›Potenzialen‹ von Medien hat den (diskursökonomischen) Vorteil, die heterogenen Erscheinungsformen sortieren, klassifizieren und bewerten zu können und bildet in der Regel die (einzig verlässliche) Basis für Auseinandersetzungen um technische, ökonomische oder rechtliche Entscheidungen.<sup>8</sup> Nicht zufällig bezieht sich auch die medienutopische Gesellschaftskritik (etwa bei Brecht, Enzensberger oder Flusser) weniger auf konkret realisierte als auf technisch prinzipiell mögliche Realisierungsformen von Medien. Die Diskussion von ›Potenzialen‹ kann deshalb, ganz unabhängig davon, ob die zukünftige Entwicklung im Einzelnen ›realistisch‹ eingeschätzt wird, durchaus sinnvoll sein; außerdem sind diese Diskussionen schlicht ein konstitutiver Teil medialen Operierens.

Dennoch und deshalb trägt eine solche Perspektive zur Analyse einer gegenwärtigen medialen Konstellation wenig bei: Überall dort, wo das ›neue‹ Fernsehen unter Verweis auf die ›Potenziale‹ der digitalen Technologien eine Kontur erhält, werden die aktuellen Realisierungsformen des Fernsehens entweder völlig ausgeblendet oder zumindest abgewertet. Indem *eine* technische Logik postuliert wird, die unabhängig von anderen Teilelementen eines Mediums identifiziert werden kann, werden zum einen die Differenzen zwischen unterschiedlichen Realisierungsformen irrelevant (in Auseinandersetzung mit medientheoretischen Positionen wird dies gleich noch genauer zu diskutieren sein). Zum anderen werden diese unterschiedlichen Realisierungsformen nur als Teil einer Entwicklungslinie wahrgenommen, in der die ›Potenziale‹ der digitalen Technologie zur Entfaltung kommen.<sup>9</sup> Wenn angenommen wird, dass die Digitaltechnologie als verbindliche Instanz die weitere Entwicklung determiniert und ihre Konsistenz letztlich sicher stellt, sind die heterogenen und vielfältigen Variationen des gegenwärtigen Fernsehens nebensächlich. Sie erhalten lediglich den Status von Übergangsphänomenen im Prozess einer Umwandlung des Mediums von einem alten zu einem neuen Stadium: Kaum der Analyse wert, da es nur die unvollkomme-

<sup>7</sup> Der eigenartige Duktus solcher Argumentationen resultiert daraus, dass sie einerseits bestimmte Utopien (Gesellschaftsformen, ideale Kommunikationsverhältnisse etc.) für die Technikentwicklung in Anspruch nehmen, dass sie aber andererseits – entgegen dem ambivalenten und ›ortlosen‹ Charakter der Utopie – die Realisierung der Utopie durch Hinweis auf technische ›Potenziale‹ garantiert sehen.

<sup>8</sup> Thomas Streeter hat dies im Einzelnen für die Auseinandersetzungen um das Kabelfernsehen in den USA gezeigt: »It was this kind of utopian language that filtered most widely into policy debates at large – not the report's data, analyses, and recommendations. The references to the ›next generation‹ of high capacity, two-way cable systems, to satellites, to systems that combined voice, computer, and television signals all on the same wire, to the generally ›glittering promise‹ of this new dazzling technology – these were the particulars of the New York City Report that found their way into discussions in the FCC, the Rand Corporation, and the elite popular press.« (Streeter 1997, 224).

<sup>9</sup> Für die Rhetorik solcher Modelle ist kennzeichnend, dass bestimmte Entwicklungen – die zurzeit noch nicht verfügbar sind – in jedem Fall stattfinden werden. Darüber hinaus werden diese Entwicklung nicht nur eindeutige Konsequenzen haben, sondern auch einen absoluten Endpunkt, eine Idealsituation implementieren, z.B.: »[...] one a switched broadband system is installed, it no longer has any limitations on channel or program capacity.« (Baldwin/McVoy/Steinfeld 1996, 128).

nen Vorzeichen einer künftigen Medienkonstellation sind, die die technischen ›Potenziale‹ noch nicht realisieren. Somit gerät nur ihre Rolle innerhalb der Medienentwicklung (und ggf. innerhalb industrieller und ökonomischer Strategien), nicht aber ihre soziokulturelle Produktivität in den Blick.

Ganz offensichtlich liegt dieser Argumentation die Annahme zugrunde, dass Medien nur als eindeutige Gebilde gesellschaftliche Funktionen und Effekte haben. Nicht zufällig treten sie häufig in Verbindung mit einem anwaltschaftlichen Gestus auf und reklamieren Übersichtlichkeit und (Konsum-) Sicherheit für die Zuschauerinnen und Zuschauer. Deshalb werden das vergangene und das zukünftige Fernsehen einander als zwei distinkte Konstellationen gegenübergestellt, denen aufgrund ihrer zum Teil gegensätzlichen Merkmale auch sehr unterschiedliche gesellschaftliche Bedeutung zukommt, während das gegenwärtige, uneindeutige und heterogene Fernsehen überhaupt nicht als soziokulturell wirksamer Mechanismus diskutiert wird. Die bislang diskutierten Modelle bleiben außerdem in einem Punkt auffällig inkonsequent. Angesichts des zentralen Stellenwerts der Digitalisierung drängt sich die Frage auf, warum überhaupt noch das Fernsehen und nicht der Computer zum Gegenstand der Analyse wird. Eine entsprechende Zuspitzung findet sich allerdings in medientheoretischen Modellen, die die These, dass ›die Digitalisierung‹ die Medienentwicklung prägt, konsequent zu Ende führen und entsprechend Fernsehen als distinktes Medium überhaupt nicht mehr thematisieren.

### *Medientheorien des Digitalen*

Die von mir verfolgte These, dass die heterogenen Realisierungsformen des gegenwärtigen Fernsehens eine eigenständige Betrachtung verdienen, richtet sich gegen die Vorstellung, dass ihre Funktionen und Effekte durch die technische Ebene der Digitalisierung / Computerisierung ausreichend erklärt sind. Dieses Argument soll durch eine kurze Auseinandersetzung mit medientheoretischen Positionen präzisiert werden, die den Computer als Universalmedium betrachten, das nicht nur die Unterscheidung medialer Realisierungsformen hinfällig werden lässt, sondern aus dessen Operationsweisen darüber hinaus die Funktionsprinzipien der gesamten Medienkultur ablesbar sind.<sup>10</sup>

Den Ausgangspunkt solcher Ansätze bildet die Überzeugung, dass sich die digitale Datenverarbeitung grundlegend von allen vorangegangenen Codes, Zeichensystemen oder Speichermedien unterscheidet. Der Computer arbeitet mit diskreten und mathematischen Einheiten, die berechnet werden können. Andere Zeichensysteme oder Medien – Bilder, Töne und Schrift – können digital codiert und somit im Computer gespeichert und bearbeitet werden. Damit werden die Abgrenzungen zwischen unterschiedlichen Medien brüchig: »Jedes digitalisierte Medium lässt sich prinzipiell in jedes andere digitalisierte Medium umformen, die Grenzen zwischen den digitalisierten Medien verschwinden auf der Ebene der Signale und der Zahlen.« (Coy 1994, 45f.)

Insofern Computer und Digitaltechnologie zunehmend in unterschiedlichen Medien zum Einsatz kommen, etabliert sich unterhalb der institutionellen Formen (Kino, Fernsehen etc.) eine gemeinsame technische Basis; prinzipiell (d.h. von Inkompatibilitäten der Schnittstellen und Programmierungen abgesehen) werden die bislang distinkten Medien damit in ein medientechnisch einheitliches System integriert. »Und da alle technischen Systeme heute digitalisierbar sind, können alle Daten im selben Speicher abgelegt werden. Der Medienverbund funktioniert dann als computergesteuertes Algorithmensystem.« (Bolz 1994, 10) Diese Formulierung deutet schon an, dass in dieser Perspektive der gemeinsamen technischen Basis

<sup>10</sup> Es geht im Folgenden nicht um die Rekonstruktion eines Paradigmas oder eine umfassende Darstellung unterschiedlicher Positionen; es sollen lediglich einige Argumente hinsichtlich des grundlegenden Charakters von Digitalisierung diskutiert werden, die sich in sehr unterschiedlichen Ansätzen finden.

(»das computergesteuerte Algorithmensystem«) größere Bedeutung zugesprochen wird als den unterschiedlichen institutionellen Realisierungsformen. Mit der Computerisierung/Digitalisierung wird eine spezifische Form der Datenverarbeitung etabliert, die – auch wenn sie weiterhin unter unterschiedlichen Oberflächen zur Erscheinung kommt – das Funktionieren aller Medien entscheidend prägt; die ›Logik‹ des Computers setzt sich gegenüber dem Spezifischen von Einzelmedien durch.

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

Wie schon zu Zeiten des »Buchmonopols« wird mit der Digitalisierung – nach einer historischen Phase konkurrierender Mediensysteme (Film, Radio etc.), deren Bilder und Töne ganz unterschiedlichen Regeln folgten – in allen soziokulturellen Praxisbereichen wieder eine einheitliche Form etabliert, Daten zu verarbeiten, zu übermitteln und zu speichern.<sup>11</sup> Indem also der Computer zum einen als universale Maschine und der binäre als universeller Code betrachtet wird, dem Computer und der digitalen Datenverarbeitung zum anderen eine Spezifik zugesprochen wird, die in allen Realisierungsformen zur Geltung kommt, werden mediale Differenzierungen irrelevant; sie werden nur als bloße Oberflächenphänomene, als Übergangszustand (vor der vollständigen Durchsetzung digitaler Logik) oder – in einer ideologiekritischen Wendung – als Verschleierung der zugrunde liegenden digitalen Prozesse thematisiert. Nicht nur die vielfältigen Variationen von Fernsehen, sondern auch Fernsehen schlechthin als Medium, das sich von Kino, Radio, WWW etc. unterscheidet, wird in dieser Perspektive bedeutungslos.

Hartmut Winkler hat in seiner ausführlichen Analyse der medientheoretischen Diskurse vollkommen zu Recht auf den »totalitären Zug« (Winkler 1997, 60) dieser Argumentation hingewiesen: »[...] alles, was für einzelne Medien spezifisch wäre, scheint vor der vereinigenden Kraft des Digitalen sich zu erübrigen.« (ebd., 59) Die Digitalisierung wird als homogenisierendes und auch für die Erkenntnis der Medien einzig verbindliches Zentrum angeführt. Damit gerät nicht nur, »was für einzelne Medien spezifisch wäre«, aus dem Blick; auch die vielfältigen Veränderungen eines Mediums und die fortlaufende Neujustierung der gesamten medialen Konstellation findet keinerlei Beachtung.

Schließlich ist anzumerken, dass es in dieser Auseinandersetzung keineswegs nur um die ›richtige‹ Beschreibung der Digitaltechnologie geht, sondern zugleich um Fragen wissenschaftlicher Autorität: Eine Wissenschaft, die einen Ort definiert, von dem aus die verschiedensten Erscheinungsformen erklärt werden können, verleiht nicht nur ihrem Gegenstand, sondern auch sich selbst umfassende Macht.

### *Die Hierarchisierung der Medien*

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

<sup>11</sup> Diese These wird vor allem in Friedrich Kittlers historischen Arbeiten belegt (1986; 1995a); Kittler weist allerdings zugleich darauf hin, dass auch die Hoffnung auf eine einheitliche formale Sprache enttäuscht wurde, »weil fortan neben dem babylonischen Turm der Alltagssprachen ein ebenso babylonischer Turm aus lauter inkompatiblen Computersystemen entstanden ist.« (Kittler 1993c, 16). Darüber hinaus wäre auch zu berücksichtigen, dass parallel zu Buch / Digitaltechnologie weitere Universalmedien – wie etwa das Geld – prozessieren.

Techniken und Praktiken darstellen, einen Teilmechanismus isoliert und dabei unterstellt, dass er losgelöst von diesem Geflecht genauso funktioniert wie innerhalb der vielfältigen Relationen. Außerdem stützt sich die Argumentation auf eine strikte Hierarchisierung der Teilelemente eines Mediums; die Digitaltechnologie wird in diesem Fall zur Basis erklärt, aus der sich die weiteren Aspekte des Mediums ableiten.<sup>12</sup>

Beispielhaft zeigt sich dies in Lev Manovichs Studie *The Language of New Media*.<sup>13</sup> Das Vorhaben, die gegenwärtige Entwicklung des Meta-Mediums Computer nachzuzeichnen (Manovich 2001a, 6f.), wird auch hier durch einen Rückgriff auf die technischen Grundlagen digitaler Datenverarbeitung eingeleitet und autorisiert: »I scrutinize the principles of computer hard- and software and the operations involved in creating cultural objects on a computer to uncover a new cultural logic at work.« (Manovich 2001a, 10)<sup>14</sup> Die Formulierung ist einschlägig: Die kulturellen Auswirkungen der neuen Medien können »aufgedeckt« werden, indem der Wissenschaftler die einerseits tiefer liegenden (möglicherweise durch die »Oberflächen« verdeckten), andererseits aber – sind sie einmal aufgedeckt – eindeutigen technischen Prinzipien des Computers analysiert. Die digitale Technik ist einmal mehr der Ort der Wahrheit.

Damit wird zugleich unterstellt, dass Medien generell einen »Kern« aufweisen, der ihnen eine »eigentliche« und spezifische Identität verleiht. Weil diese nicht immer (an der »Oberfläche«) einsichtig ist, hat die Wissenschaft – aber auch eine reflektierte Medienkunst – die Aufgabe, diese Identität herauszuarbeiten: »What we as artists and critics can do now is point out the radically new nature of media by staging – as opposed to hiding – its new properties.« (Manovich 1999)<sup>15</sup> Zugleich allerdings geht Manovich – wie viele andere – davon aus, dass sich die »Logik« dieser neuen, digitalen Medien früher oder später automatisch durchsetzen wird. »As computerization affects deeper and deeper layers of culture, these tendencies will increasingly manifest themselves.« (Manovich 2001a, 27) Die Prinzipien von Hard- und Software stellen einen eindeutigen »Kern« der Medien dar, die diese Prinzipien sukzessive in Kultur und Gesellschaft zur Geltung bringen.

Demgegenüber werde ich im Folgenden davon ausgehen, dass die Funktionen und Effektivitäten eines Mediums aus dem relationalen Geflecht seiner Komponenten resultieren; diese definieren sich wechselseitig und ziehen dabei immer wieder neue Mechanismen in die medialen Operationen hinein. Wenn es hierbei zu Hierarchisierungen kommt, so dass ein Teilelement alle anderen determiniert, so muss auch dies als ein spezifisches (und nicht endgültiges) Resultat dieses Geflechts betrachtet werden. Aber auch das Medium im Ganzen hat nicht eine spezifische Funktion oder Operationsweise, die aus dem Medium selbst abgelesen werden könnte. Jede Realisierungsform, jede Modifikation (und auch jede reflexive künstlerische Praxis) definiert das dem Medium Spezifische neu und definiert bestimmte »Potenziale« – sei es durch ihre Realisierung oder gerade durch den Hinweis auf »Mängel«. Die Effekte von Medien entstehen in der Kopplung an Praktiken, Kontexte und weitere Medien, Apparate oder Infrastrukturen. So können gerade an der »Oberfläche« eines Mediums Effekte

<sup>12</sup> Ein andere Position hat Christoph Tholen formuliert, der gerade aus den Eigenschaften des Digitalen dessen Nicht-Identität ableitet: »Medientheoretisch zugespitzt heißt dies: der Rechner ist nicht, sondern ek-sistiert in seinen medialen Gestaltungen und Oberflächen, die er zu simulieren gestattet, d.h. er läßt sie als Bedienungs»oberflächen« erscheinen. Sein Wesen ist insofern ein nicht-technisches, da der Rechner sich in seinen instrumentierbaren Gestaltungen bereits von sich – als bloßem Rechner – unterscheidet, keine einfache Identität besitzt.« (Tholen 2001).

<sup>13</sup> Als Beispiel scheint mir dieses Buch besonders interessant, weil es sich explizit als kulturwissenschaftlich versteht und im Ganzen sicher nicht als »technikdeterministisch« bezeichnet werden kann.

<sup>14</sup> An anderer Stelle spitzt er dies nochmals zu: »I deduce these principles, or tendencies, from the basic fact of digital representation of media.« (Manovich 2002).

<sup>15</sup> Hier zeigt sich eine auffällige Überschneidung zwischen medientheoretischen Diskursen und künstlerischen Positionen der Avantgarde, die ebenfalls von spezifischen Qualitäten der unterschiedlichen Medien / Materialien ausgeht und mit ihren Werken vor allem auf ein »Materialadäquanz« zielt; diesen Zusammenhang führt Norbert Schmitz (2001) im Detail aus.

und Wirksamkeiten entstehen, die sich nicht aus der technischen ›Basis‹ ableiten lassen oder sogar im Widerspruch zu ihr stehen; sie sind deshalb weder weniger wirksam noch weniger spezifisch für die mediale Konstellation.

Entsprechend kann einem Medium unter Verweis auf eine isolierte Instanz weder eine einheitliche noch eine ›eigentliche‹ Funktionsweise zugesprochen werden. Dies gilt gerade auch für die Digitalisierung, obwohl diese durch ihre technische und mathematische Basis scheinbar eindeutig definiert erscheint. Schon die vielfältigen konkurrierenden wissenschaftlichen Erklärungsmodelle und mehr noch politische oder juristische Definitionen machen deutlich, dass die ›Potenziale‹ digitaler Technologie gerade nicht eindeutig und selbstverständlich auf der Hand liegen. Sie werden in und durch bestimmte Praktiken, Medienkonstellationen und nicht zuletzt durch Gegenüberstellung mit je anderen Techniken der Datenverarbeitung hervorgebracht. Selbstverständlich gibt es sowohl materielle als auch immaterielle (z.B. mathematische) Voraussetzungen und Strukturierungen jeder Kommunikation und Datenverarbeitung; allerdings lässt sich weder die Art noch das Resultat solcher ›Einflüsse‹ unabhängig von den unterschiedlichen Einbindungen der Technologien in widersprüchliche Konstellationen und Diskursivierungen erfassen und definieren, die das technische Funktionieren weder schlicht zur Geltung kommen lassen, noch es modifizieren oder abschwächen: Sie bringen es erst hervor. Die Formulierung von ›Potenzialen‹, die in dem Digitalen selbst ihren Ursprung haben und eindeutige Effekte bewirken sollen, beruht immer auf einer gewaltsamen Isolierung der technischen Operationsweisen gegenüber den (variierenden) Kontexten, die sie funktionieren lassen.

#### *Die (gesellschaftliche) Macht der Medien*

Es ist vor dem Hintergrund der hier diskutierten Argumentationen nur folgerichtig (wenn auch problematisch), aus den Funktionsweisen der digitalen Technologie gesellschaftliche und kulturelle Effekte unmittelbar abzuleiten. Die Mechanismen des Digitalen prozessieren mittlerweile nicht nur in allen Medien, sondern – vermittelt darüber – auch in sämtlichen wissenschaftlichen, technischen und bürokratischen Praktiken. Wenn die Digitalisierung – sei es auf der Ebene der Schaltkreise oder der Programmierungen<sup>16</sup> – eine einheitliche ›Logik‹ des Speicherns, Übertragens und Verarbeitens verkörpert und durchsetzt, dann müsste davon ausgegangen werden, dass die Strukturen der gesellschaftlichen und kulturellen Kommunikation, die Formen der Archivierung und Geschichtsschreibung etc. dieser ›Logik‹ folgen. Nicht nur alternative mediale Formen werden demnach mit der Computerisierung außer Kraft gesetzt, sondern auch die Eigenlogiken von sozialen Funktionseinheiten und Praktiken, die – ebenso wie die distinkten Medien – von dem Prozessieren der Computer, das nicht mehr auf Menschen angewiesen ist (Kittler 1993a, 158f.), geschluckt oder bedeutungslos werden.

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

Wenn dem so wäre, dann würde der epistemologische Stellenwert der digitalen Datenverarbeitung nochmals gesteigert. Nicht nur das ›eigentliche‹ Funktionieren sämtlicher Medien kann dieser Erkenntnisinstanz abgelesen werden, sondern zugleich deren Macht- und Subjekteffekte sowie die Operationsweisen von Kultur und Gesellschaft im Ganzen. Genau dies wird immer wieder als »Klartext« (z.B. Kittler 1993a, 64) bezeichnet: Die technischen Schaltpläne lassen – im Gegensatz zu Texten oder institutionellen Praktiken – eindeutig er-

<sup>16</sup> Zur Ambivalenz der Hard- und Software vgl. Kittler (1998, 123): »Für strukturell programmierbare Maschinen sind bestimmte physikalische Parameter offenbar ebenso notwendig, wie sie ersetzbar sind.«

kennen, welche Strategien und Machtverhältnisse in das Material eingeschrieben und damit durchgesetzt werden. Die technikorientierte Medientheorie isoliert spezifische Mechanismen aus ihren medialen Zusammenhängen und unterstellt, in den Mechanismen Machtverhältnisse aufspüren zu können, weil jene diese schlicht hervorbringen.

Hier tritt die Problematik derartiger Ansätze besonders deutlich zu Tage: Sie postulieren nicht nur ein zentrales und homogenes Prinzip, das die Identität und Funktionsweise der Medien prägt, sondern zugleich einen zentralen Ort und Ursprung der Macht (obwohl auch für diese Modelle die poststrukturalistische Theoriebildung häufig den Bezugspunkt bildet). Es ist bezeichnend, dass Kontexte (seien es Praktiken, Institutionen etc.) in der Regel nicht nur als ganz andere (ggf. irrelevante) Faktoren der Technik gegenübergestellt werden, sondern darüber hinaus häufig als die ›Potenziale‹ der Technik beschränkende Mechanismen auftauchen.<sup>17</sup> Macht wird hier nicht relational, sondern linear gedacht. Struktur und Funktion der digitalen Verarbeitung werden aber von ökonomischen, rechtlichen, politischen Praktiken erst ermöglicht, so dass diese kaum als ›Beschränkungen‹ eines vorgängigen ›Potenzials‹ verstanden werden können.

Meine Kritik richtet sich weniger gegen den Mediendeterminismus als gegen das eingeschränkte und zentrierende Medienverständnis. Es scheint mir durchaus nachvollziehbar, bürokratische Verfahren, Entscheidungsstrukturen oder Machtverhältnisse auf Medien zurückzuführen; auch haben die Medien eine derartige Ausweitung erfahren, dass es kein ›Außen‹ der Medien gibt (es sei denn, sie produzierten es). Gerade deshalb (weil alle Praktiken, Institutionen etc. in die Medien einbezogen sind) ist es problematisch, einen (technischen) Teilmechanismus der Medien zu isolieren und daraus ihre Operationsweisen und Machteffekte abzuleiten.

Dies gilt auch noch für die häufig in kritischer Absicht herausgestellten ›Beschränkungen‹, die einzelne Medien dem mit ihnen Machbaren auferlegen. So überzeugend es auf den ersten Blick sein mag, dass die technisch ›festgelegten‹ Verfahrensweisen bestimmte Möglichkeiten systematisch ausschließen – selbst diese ›Beschränkungen‹ sind durch die Praktiken und Diskurse produziert, die das Medium konstituieren. Nur in einem zuvor oder danach (u.a. durch andere Medien) etablierten Feld an Möglichkeiten wird etwas definiert, dessen Aussetzen die ›Beschränkungen‹ eines Mediums markiert. Wie die ›Macht‹ der Medien so haben auch ihre ›Beschränkungen‹ keinen zentralen Ort *in* den Medien, der sie festlegt und an dem sie erkennbar sind.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> So beispielsweise Kittler (1998) unter Verweis auf die Monopolbildung von Microsoft oder die politische Fixiertheit auf ›Gesellschaft‹. Insbesondere Politik und Rechtsprechung, gelegentlich aber auch die Kompetenzen der Nutzer werden immer wieder als Beschränkungen digitaler Potenziale angeführt; z.B.: »Public policy issues, perhaps more restrictive than the technical problems, limit what is allowed.« (Ciciora 1995, 293) »Probleme mit dem Urheberrecht stellen eine sozioökonomische Schranke dar, die die volle Nutzung des Potentials von Hypertext verhindert.« (Nielsen 1995, 28) Demgegenüber kann die Perspektive umgekehrt werden, indem (wie Plumpe [1990] es für die Fotografie getan hat) gezeigt wird, wie das Urheberrecht definiert, was Digitalisierung heißt: Beispielsweise wird diskutiert, ob die Digitalisierung eines Werkes (etwa eines Films) eine eigenständige ›Werk- oder Nutzungsart‹ darstellt oder ob sie nur ein technisches Mittel zur Erstellung von Vervielfältigungen ist (Michel 2000). Keine der Alternativen kann sich dabei auf ein ›Wesen‹ des Digitalen berufen, da dessen Bestimmungen immer schon abhängig sind von einem vorgängigen Verständnis von ›Werk‹, ›Eigentum‹ etc., die an anderen Medien ausgebildet wurden. Genau dies trifft aber auf alle Kategorisierungen digitaler Medien zu. Die politische Dimension der Festlegung von ›Potenzialen‹ zeigt sich besonders deutlich an den einschlägigen Debatten um das Internet: Wenn hier mit Hinweis auf die egalitäre Struktur des Netzes und die Reproduktionstreue digitaler Daten ein ›freier Austausch‹ als zwingende Logik abgeleitet wird, so kann dem schlicht entgegengestellt werden, dass auch Fire Walls und Kryptographie ›Potenziale‹ derselben technischen Konstellation sind.

<sup>18</sup> Die Arbeiten von Kittler zeigen, wie wichtig eine Analyse der Hierarchien und ›Beschränkungen‹ von Programmiersprachen und Schaltkreisen ist; wenn er dabei allerdings unterstellt, dass »technisch implementierte Privilegebenen ihre Macht gerade aus stummer Wirksamkeit beziehen« (1994, 213), so setzt er dabei einen ›Kontext‹ (nämlich unterschiedliche Nutzer des Computers und unterschiedliche Anwendungsziele) voraus, in dem diese Privilegebenen sich abbilden, also bedeutsam werden können. Dafür finden sich gerade auch bei Kittler Hinweise: »Die Untertanen von Microsoft sind jedenfalls nicht vom Himmel gefallen, sondern wie

*Heterogenität als medienwissenschaftliche Perspektive*

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

Die aktuellen Veränderungen von Fernsehen können deshalb als das genommen werden, was sie gegenwärtig sind: Vorübergehende und uneindeutige Realisierungsformen, die aber dennoch produziert und rezipiert, diskutiert und weiterentwickelt werden und gerade dadurch einen spezifischen Mechanismus der soziokulturellen Reproduktion bilden. Fernsehen ist in seiner gegenwärtigen Form, mit seinen vielfältigen Veränderungen und Variationen produktiv; die Macht- und Subjekteffekte des Mediums sind an den Erscheinungsformen festzumachen, die sich gegenwärtig herausbilden und nicht an der (voraussichtlichen) künftigen Entwicklung oder einem vermeintlichen ›Kern‹ des Mediums, der vorerst nur für Wissenschaft oder Kunst zugänglich ist.

Die Heterogenität des gegenwärtigen Fernsehens, seine kurzfristigen und peripheren Entwicklungslinien sind entscheidende Funktionsmechanismen, deren soziokulturelle Bedeutung weder von der (künftigen) Herausbildung *eines* ›neuen‹ Fernsehens noch von der Durchsetzung der Digitaltechnologie abgeleitet werden kann. In der Mediengeschichtsschreibung wird den randständigen und den vorzeitig abgebrochenen Entwicklungspfaden mittlerweile verstärkte Aufmerksamkeit gewidmet, weil man davon ausgeht, dass sie historische Konstellationen ebenso prägen wie dauerhafte und etablierte Medien. Entsprechend müsste auch die Gegenwartsanalyse die medialen Erscheinungsformen – zumindest ergänzend zur Diskussion ihres Entwicklungspotenzials – in ihrem je aktuellen Funktionieren stärker in den Blick rücken.

Vielleicht wäre da aber auch ein Unterschied festzumachen, der sich in Zukunft in den akademischen Ordnungen wiederfinden müßte: die Wissenschaft von dem seit dem Computer Denk- baren und Möglichen und die Wissenschaft von den auf dem Markt befindlichen Modellen und ihren sozialen, politischen Wirkungen. (Diederichsen 1993, 248)

Sicher wird die Analyse berücksichtigen müssen, dass die »auf dem Markt befindlichen Modelle« vielleicht morgen schon nicht mehr dort sind; ihre gesellschaftliche Funktion kann sicher nicht in der gleichen Weise diskutiert werden, wie die von Apparaten und Technologien, die sowohl über Jahrzehnte als auch für gesamte Bevölkerungen verbindlich und konsistent in Betrieb waren. Statt die gegenwärtigen Formen, Institutionen und Techniken des Fernsehens deshalb aber zu ignorieren, wäre ihre Flüchtigkeit und Heterogenität gerade als ein Teil ihres Funktionierens in die Analyse mit einzubeziehen.

Vor diesem Hintergrund können einige vorläufige Orientierungslinien formuliert werden, die sich von der These einer homogenisierenden Digitalisierung absetzen: (1) Die Wirkungsweise von Fernsehen ist nicht auf der Ebene einer zugrunde liegenden Technologie zu klären, sondern gerade an seinen vielfältigen Oberflächen, die eine Streuung und Heteroge-

---

alle ihre medienhistorischen Vorläufer, die Bücherleser, Kinobesucher und TV-Zuschauer, erst einmal produziert worden.« (ebd., 211).

nisierung (damit aber möglicherweise auch Intensivierung) seiner Mechanismen in Gang setzen. (2) Die spezifischen Regelmäßigkeiten und Effekte von Fernsehen (und seiner unterschiedlichen Realisierungsformen) haben keine eindeutige Grundlage ›in‹ dem Medium, sondern werden kontextuell und diskursiv produziert. (3) Die vorübergehenden und peripheren Erscheinungsformen von Fernsehen sind prägende Faktoren unserer Medienkultur. Die Macht- und Subjekteffekte dieser Konstellation werden aber weniger durch die einzelnen Formen, als durch ihre Konkurrenzen, ihre Differenzierungen und den Prozess ihrer fortlaufenden Ablösung hervorgebracht. Nicht *ein* Medium oder *eine* Form der Datenverarbeitung, sondern die fortlaufende experimentelle Erneuerung einer Vielzahl technisch, institutionell, ästhetisch unterschiedlicher Medienkonstellationen wäre somit konstitutiv für »unsere Lage, die (trotzdem und deshalb) eine Beschreibung verdient.« (Kittler 1986, 3)

Die hier vorgeschlagene Perspektivierung von Fernsehen – die Akzentuierung von Heterogenität – stützt sich auf einige auffällige Merkmale des ›neuen‹ Fernsehens. Dies heißt aber weder, dass sie sich notwendig daraus ergibt, noch dass sie nur für diesen Gegenstandsbereich gültig ist. Die Fokussierung der heterogenen und ständig veränderten ›Oberflächen‹ ist sowenig die (einzig) ›adäquate‹ Darstellungsform für das ›neue‹ Fernsehen wie Heterogenität und Vielfältigkeit eine spezifische Qualität des ›neuen‹ Fernsehens sind. Vielmehr soll Fernsehen deshalb theoretisch und analytisch als heterogenes Gebilde thematisiert werden, weil unterstellt wird, dass sich damit bestimmte Funktionsweisen und Effekte des Mediums erfassen lassen, die anderen Perspektiven nicht zugänglich sind.

Zwei Schlussfolgerungen liegen hier nahe: Zum einen kann – in die Zukunft gerichtet – postuliert werden, dass künftige Realisierungsformen von Fernsehen nicht als Exemplar *eines* neuen Fernsehens zu betrachten sind, dessen Effektivität (wieder) in erster Linie in seiner Verbindlichkeit und Dauerhaftigkeit zu lokalisieren wäre. Im Übrigen spricht auch empirisch einiges dafür, dass Medien uns auch in Zukunft (zumindest für absehbare Zeit) eher mit fortlaufenden Veränderungen als mit einer distinkten ›Identität‹ und raumzeitlich stabilen Konstellationen konfrontieren werden. Zum anderen lassen sich mit der hier gewählten Perspektive – eher in die Vergangenheit gerichtet – die Vorstellungen vom analogen (und bisherigen) Fernsehen hinterfragen, die dessen Wirkungsweise in seiner eindeutigen Strukturierung von Wahrnehmung und Kommunikation lokalisieren; auch für das analoge Fernsehen lassen sich heterogene Prozesse der Streuung und Differenzierung identifizieren, die zu seinen Machteffekten beitragen.

Keineswegs soll hier also bestritten werden, dass im Kontext der Digitalisierung – gegenwärtig – einschneidende Veränderungen beobachtet werden können, die mit den herkömmlichen (medienwissenschaftlichen) Erklärungsmodellen nicht befriedigend zu bearbeiten sind. Allerdings stellt sich die Frage, ob nicht noch die Diagnose eines eindeutigen Bruchs mit dem konventionellen Fernsehen entscheidende Aspekte des Umwandlungsprozesses verdeckt, insofern die Beschreibung des ›neuen‹ schlicht spiegelbildlich an die konventionellen Beschreibungen des ›alten‹ Fernsehens gebunden werden. Die Insistenz auf der ›Neuheit‹ des ›neuen‹ Fernsehens beruht auf Vorstellungen (etwa bezüglich der ›Identität‹ eines Mediums), die an vergangenen Medienkonstellationen entwickelt wurden.<sup>19</sup>

Eine Untersuchung nicht von Veränderungen eines Mediums, sondern von Veränderungen als zentralen Funktionsweisen eines Mediums ist nur möglich, wenn man auch das selbstverständliche Wissen über die ›alten‹ Medien, von denen sich die ›neuen‹ unterscheiden sollen, und mithin den Medienbegriff selbst überdenkt. »Jedes neue Medium definiert,

<sup>19</sup> Hartmut Winkler diagnostiziert eine ähnliche Rhetorik des Bruchs in den meisten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Computer: »[...] es wird nicht gefragt, wie das aktuelle Medium an die etablierten anschließt, sondern es wird in einer Rhetorik des ›Neuen‹ vor allem der Bruch betont und bei Gelegenheit des Paradigmenwechsels auch gleich ein neuer Apparat theoretischer Kategorien in Anschlag gebracht.« (1997, 11).



auch für die Theorie wirklich irritierend, neu, was ein Medium eigentlich ist, oder hebt Züge hervor, die für das bisherige Medienverständnis eher peripher erschienen.« (Winkler 1996)<sup>20</sup>

Es gibt gute wissenschaftstheoretische Gründe, die ›Entdeckungen‹, die an neuen Gegenständen gemacht werden, nicht nur als spezifische Eigenschaften dieser Gegenstände festzuschreiben. Begriffe (und Theorien) sind wissenschaftliche Werkzeuge, die nicht darauf beschränkt werden können, die Realität möglichst adäquat zu beschreiben; die Anwendung der Begriffe auf Sachverhalte, an denen und für die sie nicht entwickelt wurden, lässt sie überhaupt erst produktiv werden.

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

Die Begriffe, die anhand des ›neuen‹ Fernsehens entwickelt werden, können als Indiz dafür genommen werden, dass die etablierten Begriffe einer spezifischen historischen Situation geschuldet sind, die zum Teil durch die technische und institutionelle Verfasstheit des Gegenstands, sehr viel mehr aber durch die jeweilige Fragestellung und (wissenschaftliche) Problematik definiert ist. Mit ›neuen‹ Gegenständen und Begriffen können sich die Fragestellungen für längst vertraute Gegenstände verändern. Begriffe sind immer Antworten auf spezifische Fragestellungen, die nicht nur innerhalb der Wissenschaft, sondern in Politik, Wirtschaft oder auch in der publizistischen Öffentlichkeit formuliert werden. Im weiteren Verlauf ihrer wissenschaftlichen Anwendung werden die Begriffe in der Ausbildung aber auch der Modellbildung und Forschung tradiert und dabei sowohl von der spezifisch medialen Situation als auch von den konkreten Fragestellungen gelöst.<sup>21</sup> Insofern aber Erklärungsmodelle nicht als abstrakte Beschreibungen, sondern als spezifische Antworten Bedeutung haben, können sie, sobald sie isoliert von der Frage, auf die sie reagiert haben, im wissenschaftlichen Routinebetrieb existieren, zu einem ›Hindernis‹ für neue und andere Erklärungsmodelle werden:

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

Man muss den wissenschaftlichen ›Fortschritts glauben‹, der bei Gaston Bachelard zum Teil festzustellen ist, nicht teilen, um seinen Hinweis aufzugreifen, dass Begriffe und Erklärungen sich keineswegs unmittelbar an einem *Phänomen* bewähren und entsprechend auch nicht den Veränderungen des entsprechenden Phänomens sofort ›angepasst‹ werden müssen oder können; Erklärungsmodelle erhalten ihren Stellenwert aus spezifischen Fragestellungen.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Dies umfasst auch eine Erschütterung der Gewissheiten für das aktuelle Medium; andernfalls läuft es lediglich darauf hinaus, alle vergangenen Formen auch noch nachträglich als unzureichende Vorläufer der aktuell affirmierten medialen Funktionen zu machen; (so etwa bei den immer ›höheren‹ Ansprüchen, an ›Realismus‹ im Film, vgl. Winkler 1991, 30f.).

<sup>21</sup> Ein Beispiel dafür findet sich bei Siegfried Zielinski: »Die schematischen Elemente Kommunikator – Aussage – Medium – Rezipient sind gewonnen aus der synchronen Betrachtung von Kommunikationsprozessen. Den Konstrukteuren der Modelle, deren tragende Säulen sie bilden, ging und geht es vor allem darum, den auf einem erreichten Stand der Entwicklung von Kommunikationsverhältnissen gegebenen Funktions- oder Wirkungszusammenhang eines kommunikativen Prozesses, zum Beispiel des Hörfunks oder des Fernsehens, zu beschreiben und mit ihrer Hilfe zu erklären. Ihr Zugriff fixiert den geschichtlichen Prozess auf einem bestimmten Niveau; die Modelle erhalten dadurch einen eigenartig statischen Charakter.« (Zielinski 1986, 28f.).

<sup>22</sup> Bachelard kritisiert ganz explizit den »tautologische[n] Charakter der substantialistischen Darstellung« (Bachelard 1993, 199); eine stärker politisch motivierte Kritik an der Vorstellung, dass Theorie einem Phänomen ›gerecht‹ werden müsse, findet sich in Max Horkheimers Auseinandersetzung mit der traditionellen Theoriebildung: »Immer steht auf der einen Seite das gedanklich formulierte Wissen, auf der anderen ein Sachverhalt, der unter es befasst werden soll, und dieses Subsumieren, dieses Herstellen der Beziehung zwischen der

Gegenüber der Rhetorik, die Revolutionen in der Wissenschaft verkündet, nur weil der Gegenstand sich verändert hat, wäre demnach ebenso Skepsis angebracht wie gegenüber der Festlegung (oder sturen Beibehaltung) präziser Begriffe von ›Fernsehen‹ und ›Medien‹, an denen die ›neuen‹ Phänomene schlicht bemessen und klassifiziert werden sollen.

### **Die Heterogenität des digitalen Fernsehens**

Das digitale Fernsehen hat keinerlei einheitliche Gestalt. Es bildet fortlaufend neue Teilelemente aus (Differenzierung) und modifiziert und vervielfältigt somit die Schnittflächen, die einen immer neuen Einbezug von Fernsehen in politische, juristische, technische Praktiken provozieren (Streuung). An einigen beispielhaften Aspekten möchte ich im Folgenden diese Heterogenität des gegenwärtigen Fernsehens verdeutlichen. Obwohl die Ausführungen sich gelegentlich in Details vertiefen, erheben sie nicht den Anspruch, eine umfassende Bestandsaufnahme des digitalen Fernsehens vorzunehmen, seine ›Chancen und Gefahren‹ abzuwägen oder seine Vielfalt zu katalogisieren. Das Ziel besteht eher in der Problematisierung der fernsehwissenschaftlichen Begriffsbildung und Gegenstandskonstitution. In einem zweiten Schritt soll deshalb gezeigt werden, dass die Heterogenität des ›digitalen Fernsehens‹ keine schlichte empirische Tatsache, sondern das Resultat einer bestimmten Fragestellung und Herangehensweise ist, die auch auf das analoge Fernsehen angewendet und somit als fernsehanalytische Perspektive produktiv gemacht werden kann.

#### *Geschichten des digitalen Fernsehens*

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

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

---

bloßen Wahrnehmung oder Konstatierung des Sachverhalts und der begrifflichen Struktur unseres Wissens heißt seine theoretische Erklärung.« (1992[1937], 210) Diese Beziehung ist allerdings – und das trifft auf Medien m.E. in besonderem Maße zu – längst schon außerhalb der Wissenschaft hergestellt: »Die Beziehung von Hypothesen auf Tatsachen vollzieht sich schließlich nicht im Kopf der Gelehrten, sondern in der Industrie.« (ebd., 213).

keine Verbindlichkeit hatte, führte insbesondere die Arbeit mit grafischen Elementen zu gesteigerten Qualitätsansprüchen, die seit den 1980er Jahren zunehmend durch eine Verwendung digitaler Studioteknik eingelöst wurden.<sup>23</sup> In schöner Ironie wurde diese Entwicklung vor allem durch die politisch hoch subventionierten, aber letztlich nie realisierten (weitgehend) *analogen* High-Definition-Projekte in Europa vorangetrieben (Silberhorn 1994).<sup>24</sup>

Auch wenn digitale Verfahren im Verlauf dieser Entwicklung vorerst nur punktuell zur Anwendung kamen (etwa im Schnitt, bei der Bildbearbeitung, später für ›virtuelle Studios‹ und bei der Archivierung) modifizierten diese doch fortlaufend die mediale Identität des Fernsehens. Zum einen wurde das Verhältnis des Fernsehens zu den Medien Kino oder Video neu definiert, indem beispielsweise (aufgrund technischer ›Fortschritte‹) die verschiedenen Trägermaterialien (Zelluloid und verschiedene Videoformate) gemeinsam verarbeitet und gemischt wurden, was es wiederum möglich machte, ihre unterschiedlichen visuellen Qualitäten als semantisch aufgeladene Differenzen herauszustellen.<sup>25</sup> Zum anderen veränderten die neuen Produktionstechniken in Überschneidung mit veränderten ökonomischen Strategien den *look* des Fernsehens auch dadurch, dass Programme und Sendungen immer stärker durch eine reflexive und aufwändige Ästhetik voneinander abgegrenzt wurden. Dies war weit mehr als eine Frage des Stils; schließlich zielte dieser *look* in sehr spezifischer Weise auf die Aufmerksamkeit der Zuschauerinnen und Zuschauer und reorganisierte somit – trotz einer weitgehenden Kontinuität der technischen realisierten Kommunikationsstruktur von Fernsehen – ihre Bindung an das Medium: »The *new television* does not depend upon the reality effect or the fiction effect, but upon the picture effect.« (Caldwell 1995, 152; Herv. M.S.) Nicht mehr – wie noch in den Anfangsjahren – der Blick durch das Fernsehen auf die Welt, nicht mehr die intime Familiarität prägen mittlerweile die Kopplung von Wahrnehmung und Subjektivität an das Medium (Elsner/Müller 1988, 396). Die visuellen Oberflächen selbst, ihre emotionale Attraktivität, ihre technische Perfektion und ihr Anspielungsreichtum auf differenzierte (durch ästhetisch-mediale Idiosynkrasien individuell weiter differenzierbare) Subkulturen treten zunehmend in den Vordergrund.

Die digitale Bildverarbeitung war an einer Neu-Definition von Fernsehen beteiligt, die durch andere Schritte der Digitalisierung weitergeführt oder erneut modifiziert wurde. Zunächst allerdings sollten die hier angeführten Beispiele lediglich als Hinweis dafür dienen, dass die Digitaltechnologie an unterschiedlichen Orten des Fernsehens zum Einsatz gebracht wird und dabei ein Mechanismus ästhetischer aber auch ökonomischer Neujustierungen des Mediums ist.

### *Technische Heterogenität: Standardisierungen und Revolutionen*

In Absetzung von diesen gestreuten Digitalisierungsprozessen verweist die Bezeichnung ›Digitales Fernsehen‹ (mit großem D) auf die Mitte der 1990er Jahre eingeführte neue Technologie einer komplett digitalen Signalübertragung (ZDF 1994, 8), die als technisches und

<sup>23</sup> »Pressure for this extra quality came particularly from graphics, where people found that working with the composite standards resulted in poor quality images that were tiring to work on, and where they wished to use both fine detail textures, which created cross-colour, and heavily saturated colours, which do not produce well on a composite system.« (Brice 2000, 46).

<sup>24</sup> Die europäische Industrie gründete 1985 in Reaktion auf die japanischen Erfolge bei der Entwicklung eines hochauflösenden Fernsehens die Eureka 95 Initiative zur Entwicklung von HDTV. Als Standard wurde HD MAC (Multiplexed Analogue Components) entwickelt, der digital aufbereitete Daten analog übertrug. 1995 sollte als eine Übergangsstufe der Standard D2 MAC eingeführt werden, der während der Olympischen Spiele in Barcelona 1992 präsentiert wurde; schließlich wurde er dann aber – in Verabschiedung der HDTV Pläne – 1994 PALplus eingeführt.

<sup>25</sup> Detaillierte Analysen zur ästhetischen und medialen Transformation des Fernsehens im Kontext von Digitalisierungsprozessen finden sich bei Caldwell (1995), der auch darauf hinweist, dass in den Sendern selbst die Digitalisierung und ihre Neudefinition des Fernsehens schon theoretisiert wurde bevor sich die Wissenschaft damit beschäftigte.

institutionelles System derzeit parallel zu dem weiterhin dominanten ›konventionellen‹ oder ›analogen‹ Fernsehen existiert.<sup>26</sup> Nur auf den ersten Blick ist das ›Digitale Fernsehen‹ durch Verweis auf diese spezifische Technologie eindeutig definiert; zum einen umfasst der Begriff eine ganze Reihe von Bauteilen und Standards, die sich wiederum wechselseitig korrigieren oder miteinander konkurrieren, zum anderen schließt er (in seiner dominanten Verwendungsweise) immer auch eine unüberschaubare Fülle mutmaßlicher ökonomischer, institutioneller oder ästhetischer Folgewirkungen mit ein.

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

Die Einführung der digitalen Signalübertragung kann als ›Vervollständigung‹ des Digitalisierungsprozesses verstanden werden: Nach der Produktion sowie der Bildaufbereitung in den Empfangsgeräten ist nun auch der letzte Abschnitt in der Übermittlungskette des Fernsehens digitalisiert (z.B. FR 28.8.1999). Allerdings bleiben in den meisten häuslichen Fernsehgeräten weiterhin analoge Verfahrensweisen präsent, was wiederum einige Kommentatoren dazu führt, das (›tatsächlich‹) digitale Fernsehen einmal mehr erst für die nahe Zukunft zu erwarten: »Denn das digitale Fernseh- oder Radio-Signal, das wir vom Satelliten oder Kabelanschluss empfangen, wird wieder in ein analoges umgewandelt, damit der Fernseher es verstehen und verarbeiten kann. Es gibt also (noch) kein digitales Fernsehen, sondern erst einmal den digitalen Übertragungsweg.« ([http://www.digitv.de/specials/2010\\_1.html](http://www.digitv.de/specials/2010_1.html); 15.08.2002) Schon hier deutet sich an, dass Digitales Fernsehen kein problemlos zu beschreibendes neues System ist, sondern eher ein fortlaufender Transformationsprozess, dessen entscheidenden Wende- und Endpunkte immer wieder neu zu definieren – und deshalb auch umstritten – sind.

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

Dieser Schritt erhält schon deshalb mehr Aufmerksamkeit als andere Aspekte der Digitalisierung, weil er technisch inkompatibel zum analogen Fernsehen ist und somit eine apparative Umstellung bei Sendern und Empfängern erfordert. Allerdings strahlen zumindest die großen Sender ihre Angebote für viele Jahre parallel analog und digital aus (wobei dieser ›Simulcast‹-Betrieb zusätzliche Kosten verursacht). Die Zuschauerinnen und Zuschauer benötigen für den Empfang des Digitalen Fernsehens ein Zusatzgerät (eine sogenannte Set-Top-Box oder künftig einen neuen Fernsehapparat, der die entsprechenden Funktionen integriert) zur Decodierung der digitalen Daten. Für beide Seiten wird diese Umstellung paradoxerweise erst attraktiv, wenn viele umgestellt haben (die Zuschauer und Zuschauerinnen also

<sup>26</sup> »Digital television refers to a new technology that allows the transmission of TV images in a digitally compressed mode via satellite, cable or terrestrial transmission to the viewer.« (Kleinsteuber 1998, 60) »Digitales Fernsehen ist eine Übertragungsform [...]« (Friedmann o.J.[2000], 28) Auch diese Definition von Digitalem Fernsehen konnte bislang allerdings nicht popularisiert werden: Wo überhaupt eine Vorstellung von Digitalem Fernsehen existiert, überschneidet sich diese in der Regel mit Pay-TV (also einer Finanzierungsform) oder Fernsehangeboten im Internet.

ein großes Angebot und die Sender ein Massenpublikum erwarten können).<sup>27</sup> Da die Politik sich von der Durchsetzung des Digitalen Fernsehens ›Potenziale‹ sowohl für die Industrie als auch für Forschung und Technik verspricht, ist in der Bundesrepublik für das Jahr 2010 (in den USA für 2006) eine komplette Abschaltung der analogen Fernsehübertragung projektiert und somit ein – zumindest technisch und infrastrukturell – grundlegender Systemwechsel des Fernsehens abzusehen.<sup>28</sup> Für eine präzise Abgrenzung dessen, was Digitales Fernsehen ist, bleibt allerdings auch dieser Schritt widersprüchlich: Die Konsequenzen des Systemwechsels sind einschneidend; dennoch ist damit keineswegs ein ›neues Fernsehen‹ eindeutig definiert – vieles deutet darauf hin, dass der Transformationsprozess langfristig anhält.

Insofern ein neuer (europaweiter) Standard für die digitale Signalübertragung existiert, der als Bezugspunkt für die Entwicklung und Etablierung eines ›neuen Fernsehens‹ genutzt wird, kann von einem neuen System gesprochen werden. Vor diesem Hintergrund macht es Sinn, dass Ulrich Reimers (1994) das Digitale Fernsehen kurzerhand mit einer technischen Norm gleichsetzt. Diese macht, indem sie eine gewisse Verbindlichkeit und Kompatibilität sicherstellt, die technische und infrastrukturelle Umstellung möglich. 1993 wurde das *European DVB Project* (DVB = Digital Video Broadcasting)<sup>29</sup> als Plattform für eine Systemdefinition institutionalisiert, die in erster Linie die Codierung und Komprimierung der Bild- und Tondaten (die sogenannte Quellcodierung) sowie ihre Aufbereitung für die Übertragung per Satellit, Kabel oder terrestrischer Antenne festlegt. Schon 1995 wurde der DVB-Standard für die Satellitenübertragung (DVB-S) beschlossen;<sup>30</sup> im gleichen Jahr wurde mit ASTRA 1E ein entsprechender Satellit installiert, der Digitales Fernsehen in Deutschland verfügbar machte; mit der *d-box* wurde auf der Internationalen Funkausstellung 1995 eine Set-Top-Box präsentiert, die die digitalen Satellitendaten für das analoge häusliche Fernsehgerät decodiert. Wenig später wurde dann die Übertragungsform per Kabel (DVB-C) und per terrestrischer Antenne (DVB-T) ebenfalls festgelegt. Allerdings finden sich trotz des europäischen Standardisierungsverfahrens in den verschiedenen Ländern eine Reihe von Variationen, die neue Inkompatibilitäten schaffen.<sup>31</sup>

Folglich bleibt diese technische Bestimmung des ›neuen Fernsehens‹ aus einer Reihe von Gründen fragil. Zunächst unterläuft der technische Standard schlicht die Einheit des Fernsehens: Auf der Basis der DVB-Norm werden beispielsweise auch Radiosender übermittelt. In der Bundesrepublik soll zwar für die Radioübertragung ein eigener Standard (DAB = Digital Audio Broadcasting) durchgesetzt werden, dessen Sachdienlichkeit allerdings immer wieder bestritten wird (z.B. Stereoplay 9, 1997), während – ›rein technisch‹ – auch nichts dagegen spricht, per DAB-Codierung Fernsehbilder zu übermitteln. Vor allem aber ist der Standard

<sup>27</sup> In der Techniksoziologie wird dieses typische Netzwerkproblem unter anderem mit dem Begriff der ›kritischen Masse‹ oder als ›Netzwerkeffekt‹ beschrieben: Solange sich wenige beteiligen, bleibt das Netzwerk gleichermaßen unrentabel wie uninteressant; erst wenn eine bestimmte Zahl an Teilnehmern sowohl auf Seite der Anbieter wie auf Seite der Nutzenden vorhanden ist, gewinnt das Netzwerk derart rasant an Attraktivität, dass die Beteiligung dann schnell zu einer Art (ökonomischer aber auch kultureller) Notwendigkeit werden kann. »Der Markterfolg bei Netzwerkgütern hängt davon ab, ob die Konsumenten *erwarten*, daß sich das System in der Zukunft durchsetzt oder nicht, d.h. der Nutzen ist eine Funktion über die Zeit.« (Clement 2000, 47).

<sup>28</sup> Seit 1997 arbeitet unter der Leitung von Bund und Ländern eine *Initiative Digitaler Rundfunk*, an der Geräteindustrie und Fernsehanstalten beteiligt sind. Diese Initiative hat 1998 ein *Startszenario 2000* entwickelt, das die Abschaltung des analogen Fernsehens für 2010 empfiehlt. In den USA ist der sogenannte *analog-digital Switch* schon für 2006 geplant.

<sup>29</sup> Das *European DVB Project* geht aus der *European Launching Group* hervor, in der seit Beginn der 1990er Jahre Gerätehersteller, Netzwerk- und Satellitenbetreiber, Programmveranstalter sowie Regierungs- und Verwaltungsstellen kooperieren.

<sup>30</sup> Die Quellcodierung basiert auf dem MPEG-2 Standard; zusätzlich werden die Codierung von Zusatzinformationen und die Kanalkodierung (›Multiplexing‹) festgelegt (Dambacher 1997).

<sup>31</sup> Spanien und Schweden setzen beispielsweise für die terrestrische Ausstrahlung ein anderes Modulationsverfahren ein: »Durch die Verwendung unterschiedlicher Modulationsverfahren besteht trotz der Anwendung eines einheitlichen europäischen Standards somit die Gefahr einer Fragmentierung im Bereich der Systemtechnik und der Endgeräte.« (Stumpf/Tewes 1998, 3).

für die Datenübertragung selbst nur ein dynamisches Teilelement eines künftigen Fernsehens. Zum einen lässt er gezielt eine Vielfalt von Einsatz- und Variationsmöglichkeiten zu. Laut den Selbstdefinitionen besteht gerade in dieser Flexibilität der spezifische ›Charakter‹ des Standards.<sup>32</sup> Zum anderen wird er immer wieder durch weitere Standards ergänzt und somit in seiner Wirksamkeit modifiziert. Neben vielen andere Teilaspekten werden beispielsweise für die Ver- und Entschlüsselung der Sendesignale (›Conditional Acces‹), die Übermittlung von Untertiteln oder gemeinsame Schnittstellen der Empfangsboxen (›Common Interface‹) zusätzliche Spezifikationen und Richtlinien etabliert (vgl. [http://www.dvb.org/dvb\\_technology/standards.html](http://www.dvb.org/dvb_technology/standards.html); 1.9.2002).<sup>33</sup>

Ulrich Reimers (1998) identifiziert vor diesem Hintergrund schon jetzt drei Phasen des Digitalen Fernsehens (bzw. seiner sukzessiven Standardisierung): Die erste knüpft er an die Definition des *broadcast channel*, die zweite an die Spezifikationen für sogenannte *return channels* (also für ›Rückkanalfähigkeit‹, die technisch unterschiedlich realisiert werden kann) und die dritte an die Festlegung eines *Application Programming Interface* (API) für die Set-Top-Boxen. Unter dem Titel *Multimedia Home Platform* (MHP) wurde 2000 ein solcher Standard für die Arbeitsweise der Set-Top-Boxen präsentiert, der insbesondere die Kompatibilität zwischen unterschiedlichen Betriebssystemen und unterschiedlichen Anwendungsprogrammen (etwa EPGs) sicherstellen soll. Entgegen den Ausführungen von Reimer sind dies allerdings keineswegs Etappen einer schrittweisen Präzisierung und Vervollständigung des Digitalen Fernsehens; es sind – trotz der verführerischen Begriffe ›Standardisierung‹ und ›Spezifizierung‹ – Strategien der Veränderung des Mediums, die an einer anhaltenden Transformation mitwirken.

Auch das Digitale Fernsehen im engeren (technisch standardisierten) Sinn unterliegt somit Prozessen der Streuung und Vervielfältigung. Wenn man nicht – mehr oder weniger willkürlich – einen Standard oder ein technisches Bauteil zum entscheidenden Kriterium macht, bleiben alle Versuche, eine mediale ›Identität‹ des Digitalen Fernsehens zu bestimmen, zumindest ambivalent. Es verwundert deshalb nicht, wenn in einem ingenieurswissenschaftlichen Buch, das die technische Funktionsweise der Set-Top-Boxen darstellt, das Medium Fernsehen nur noch in fortlaufender und widersprüchlicher Relativierung zur Sprache kommt:

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

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

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

<sup>32</sup> Diese Flexibilität wird in der Selbstbeschreibung des DVB-Standards hervorgehoben: »[...] because the standards are designed with a maximum amount of commonality, and based on the common MPEG-2 coding system, they may be effortlessly carried from one medium to another [...]. Owing to the use of MPEG-2 packets as ›data containers‹, and the critical DVB Service Information surrounding and identifying those packets, DVB can deliver to the home almost anything that can be digitised [...].« ([http://www.dvb.org/about/about\\_dvb.html](http://www.dvb.org/about/about_dvb.html); 1.9.2002). Die Flexibilität betrifft insbesondere die Komprimierungsraten: »In fact, MPEG is really a ›toolbox‹ of compression techniques that can be applied depending on the difference between net input data rate and net output data rate required.« (Brice 2000, 107).

<sup>33</sup> Der DVB-Standard ist auch in keinem Fall eine einfache Überbietung des analogen Fernsehens; so werden – derzeit zumindest – weder VPS- noch Show View-Daten (wie für analoges Fernsehen gängig) in dem Datenstrom übermittelt.

Die verschiedenen Bestimmungen von Fernsehen verschaffen sich Halt in einzelnen Elementen (der Norm, der Set-Top-Box, dem Fernsehgerät u.a.), die für sich genommen eine gewisse Prägnanz und Eindeutigkeit zulassen. Sie funktionieren aber jeweils erst in einer umfassenderen Konstellation, die den Stellenwert und die Effekte der Einzelelemente fortlaufend verändert.<sup>34</sup>

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

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

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

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

Im November 1995 wurde von Bertelsmann und Canal+ ein Konkurrenzsystem vorgestellt: Bei der Präsentation der sogenannten Mediabox wurden ebenfalls neben der Programmvielfalt ein Near-Video-on-Demand-Modell und die Live-Übertragung von Sportereignissen (hier ist es die Fußball Champions League) aus mehreren Perspektiven vorgeführt; zusätzlich wurde der Download eines Computerspiels per Satellit gezeigt (Brockmeyer/Eichholz 2000, 53). Im Sommer 1996 ging mit DF1 (KirchGruppe) das erste digitale Programmbouquet auf Sendung. Zum Start wurde wiederum ein Formel 1-Rennen übertragen; das Bouquet für 20 DM im Monat umfasste zunächst 14 Spartenkanäle. Die Ausstrahlung erfolgte 1996 (vor allem wegen finanzieller Streitigkeiten) zunächst nur über Satellit, ab

<sup>34</sup> Nicht selten wird dies auch zum Anlass genommen die allmähliche Auflösung von Fernsehen zu postulieren: »Längerfristig kann jedoch immer weniger von einer Integration weiterer Angebote und Dienste unter dem ›Dach‹ des Digitalen Fernsehens die Rede sein. Vielmehr wird Digitales Fernsehen in einem umfassenden interaktiven Mediensystem aufgehen, das durch Zusammenwachsen verschiedenster Marktsegmente entsteht.« (Prognos 1995, 38). Dass allerdings – trotz der Auflösungserscheinungen – weiterhin vom Fernsehen die Rede ist, lässt sich nicht nur durch ein (mehr oder weniger ›unpassendes‹) Festhalten an vertrauten Begriffen erklären. Es ist zumindest symptomatisch für den Sachverhalt, dass es weiterhin unterscheidbare mediale Konstellationen und Funktionen gibt, obwohl jede einzelne dieser Konstellationen (und somit auch das, was mit unterschiedlichen Gründen als Fernsehen bezeichnet wird) eher durch prozesshafte Veränderungen als durch verbindliche Konturen gekennzeichnet ist.

Ende 1997 auch über das Kabel, das zuvor von der Telekom für die Nutzung des Hyperband-Bereichs aufgerüstet werden musste.<sup>35</sup>

Dieser Implementierungsprozess ist – wie alle Entwicklungen, die auf einen Massenmarkt angewiesen sind – schon aus ökonomischen Gründen ein Experiment im engeren Sinne: Mutmaßungen, die sich zum Teil auf Marktforschung stützen (in diesem Fall die Vorgabe, 200 000 Kunden bis Ende 1996 zu gewinnen), werden einem Test unterzogen (und ggf. falsifiziert: Ende 1996 waren es nur 20 000 [Breunig 1997, 102f.]). Die Testergebnisse werden – wenn sie nicht zum Abbau der gesamten Konstellation führen – in Form von Korrekturen für die Testapparatur produktiv gemacht. Die Einführung des Digitalen Fernsehens in Deutschland verläuft bis in die Gegenwart, insbesondere im Vergleich zu Großbritannien, Spanien, Frankreich und den USA, sehr zögerlich. In der Regel wird dies auf die große Anzahl an analogen Free-TV-Sendern, aber auch auf die rechtliche und wirtschaftliche Situation zurückgeführt. Die Entwicklung wird hier nicht im einzelnen nachvollzogen; sie ist vor allem durch immer neue Unternehmenskooperationen und Auseinandersetzungen um technische Standards geprägt, die in der hier gewählten Perspektive als produktive Mechanismen der Streuung und Differenzierung aufgefasst werden können.<sup>36</sup>

Seit Beginn der 2000er Jahre ist es vor allem die Pay-TV Plattform<sup>37</sup> Premiere World, die die Wahrnehmung des Digitalen Fernsehens prägt; weitere Pay-TV Plattformen – wie etwa Mediavision der Telekom – führen demgegenüber ein Nischendasein. Entgegen der häufigen Gleichsetzung von Digitalem Fernsehen mit Pay-TV gibt es seit Ende der 1990er Jahre auch digitale Free-TV-Angebote der öffentlich-rechtlichen Anstalten sowie einiger kommerzieller Sender.

Schon Premiere World umschließt dabei eine ganze Reihe unterschiedlicher Formen und Strukturen. Als Finanzierungsformen finden sich sowohl unterschiedliche gestaffelte ›Abonnements‹ (monatlicher Beitrag für den dauerhaften Zugriff auf eine bestimmte Anzahl von thematisch gruppierten Kanälen) als auch ›Pay-per-View‹ (Bezahlung einzelner Übertragungen v.a. von Spielfilmen oder Sportereignissen); außerdem wird mittlerweile – allerdings nur zwischen verschiedenen Sendungen – Werbung ausgestrahlt. Auch hier treten immer wieder experimentelle Aspekte in den Vordergrund. So wollte DF1 schon 1996 Werbung ausstrahlen, fand aber zu wenig Kunden. Daraufhin wurde einigen Firmen, die beim Partnersender DSF Werbung schalteten, die kostenlose Ausstrahlung von Spots angeboten, um so wenigstens Verfahrensweisen (und ›Akzeptanz‹) von Werbung im Digitalen Pay-TV testen zu können (Breunig 1997, 78).<sup>38</sup> Hierzu gehört auch, dass einige US-amerikanische Filmfirmen

<sup>35</sup> Eine umfassende Darstellung der Geschichte von DF1 hat Annette Friedmann (o.J.[2000]) vorgelegt; die hier angeführten Daten sind in weiten Teilen diesem Band entnommen.

<sup>36</sup> Hier nur einige Eckpunkte: 1994 wurde von Kirch, Bertelsmann und Telekom eine Decoder-Betriebsgesellschaft MSG gegründet, die 1994 von Brüssel aus kartellrechtlichen Gründen untersagt wurde; daraufhin gründen Bertelsmann, Telekom, ARD, ZDF eine Multimedia-Betriebsgesellschaft, während Kirch allein die d-box als Decoder durchsetzen möchte; Anfang 1997 will die Telekom allerdings unabhängig von den anderen Decoder anbieten, die ARD setzt von da an auf den offenen Standard Open TV; schon Ende 1997 einigen sich Kirch, Telekom und Bertelsmann auf die d-box als Decoder und schalten ganzseitige Anzeigen: »Wir haben uns geeinigt. Ein Decoder für Deutschland. [...] Das bedeutet, daß Sie ohne Risiko auf die neue Technik umsteigen können. [...] Mit der d-box treffen sie schon heute die richtige Entscheidung für die digitale Zukunft« (z.B. FAZ 1.11.1997). Auch ARD und ZDF beteiligen sich kurzfristig an dieser ›Kabel-Plattform‹; mit dem Verbot aus Brüssel steigt die ARD wieder aus; etc. (nach FAZ 30.3.1998). Ein Vergleich der Situation für eine Reihe europäischer Länder findet sich bei Kleinstüber (1998) sowie bei Grimme (2002); eine Übersicht über die Entwicklung in Deutschland bei Paukens und Schümchen (2000, 81–110). Die Fülle an Pilotprojekten, extrem kurzlebigen Sendeangeboten und scheinbaren Kuriositäten, die aus der Perspektive des hier gewählten Ansatzes durchaus von Interesse wäre, würde eine eigene Untersuchung lohnen; es existiert bislang keinerlei systematische Zusammenstellung.

<sup>37</sup> »Als digitale Plattform wird ein Dienstleister bezeichnet, der einerseits technische Dienstleistungen wie Multiplexing und Ver- und Entschlüsselung, und andererseits Kundenverwaltung und Vermarktung der Programme in verschiedenen Paketen übernimmt.« (Enßlin 2000, 31).

<sup>38</sup> Entsprechend wird auch für HDTV immer wieder spekuliert, ob die höhere Bildqualität höhere Werbepreise möglich machen würde (z.B. Swann 2000, 20).



DF1 Filmrechte gegen die Möglichkeit der Aufnahme einzelner Kanäle in das Bouquet überlassen habe: » This forms an ideal way [für die Filmfirmen; Anm. M.S.] of *testing* the German market without having to commit large initial investments.« (Grimme 2002, 124; Herv. M.S.) Für die ökonomischen Strategien ist die Bedeutung von Experimenten sicher besonders evident (nicht zufällig ist ›Risiko‹ ein so zentraler Begriff). Weder beschränkt sich die experimentelle Produktivität des Digitalen Fernsehens aber auf die ökonomischen Unwägbarkeiten (die ein entscheidender Antriebsfaktor sind), noch lassen sich die ökonomischen Zugriffe auf das Fernsehen alleine aus einer ökonomischen ›Logik‹ erklären.

Die Angebotsformen von Premiere entsprechen – bei allen institutionellen und programmlichen Modifikationen – weitgehend noch denen, die bei den ersten Präsentationen des Digitalen Fernsehens zu sehen waren. Im Mittelpunkt stehen vor allem Spielfilmprogramme, Spartenkanäle (Serien, Kinder, Erotik) und das Sportangebot. Als spezifischer ›Mehrwert‹ oder ›Zusatznutzen‹ (*added value*) gegenüber analogem Fernsehen werden neben der ›Vielfalt‹ und der ›Werbefreiheit‹ (i.S. von ›Unterbrecherwerbung‹) vor allem das Near-Video-on-Demand-Verfahren und die Aufbereitung des Sportangebots angepriesen. Dieses bietet (in wenigen Fällen) multiperspektivische Übertragungen sowie – unter dem Titel »Premiere Sport Interactive« – Zusatzinformationen wie Statistiken zu Spielverläufen und Sendeschleifen mit ausgewählten Szenen und ›Höhepunkten‹. Anknüpfend an eine lange Tradition der Kopplung von technischen Innovationen an aufmerksamkeitsintensive Sportereignisse wurde bei den Olympischen Winterspielen und der Fußballweltmeisterschaft (beide 2002) eine simultane Übertragung verschiedener Wettbewerbe auf unterschiedlichen Kanälen präsentiert, die über eine Portalseite anwählbar waren, auf der die Bilder der Kanäle im kleinen Format nebeneinander zu sehen und per Fernbedienung anzusteuern sind.<sup>39</sup>

Die Sendeanstalten, die digitales Fernsehen parallel zu ihren (schon vorher) existenten analogen Programmen senden, übernehmen in der Regel ihr analoges Angebot, ergänzen dieses aber durch zeitversetzte Ausstrahlungen der gleichen Sendungen und durch zusätzliche Spartenprogramme. Ähnlich wie bei Premiere World werden dabei Bouquets gebildet, also Bündelungen unterschiedlicher Programme und Angebote, die auf die eine oder andere Weise – etwa in Form eines speziellen Programmführers – aufeinander bezogen werden. ZDFvision – so der Titel des digitalen Bouquets des ZDF – umfasst beispielsweise einen (sendereigenen) Theaterkanal, aber auch Spartenprogramme sogenannter »Partner- und Gastsender« wie Euronews, Eurosport und CNBC. Die im analogen Fernsehprogramm übliche Herkunftsheterogenität einzelner Sendungen (die, ohne dass dies weiter markiert wäre, vom Sender selbst, von einer anderen Firma im Auftrag des Senders, oder gänzlich unabhängig vom Sender produziert sein können) wiederholt sich folglich auf der Ebene der Bouquets, die Kanälen ganz unterschiedlicher Anstalten eine organisatorische Einheit verleihen.

Insbesondere ARDdigital versucht deutlich andere Akzente als Premiere World zu setzen. So wird mit dem Motto »Vernetzen statt Versparten« gegenläufig zur Aufteilung des Bouquets in distinkte Spartenkanäle das ›Potenzial‹ herausgestrichen, thematische Zusammenhänge über die verschiedenen Sender hinweg verfolgen zu können. Außerdem werden im Kontext der Spielshow VERSTEHEN SIE SPASS, dem Krimi TATORT oder – einmal mehr – großen Sportveranstaltungen »interaktive Spiele« angeboten. Auch wenn sich diese bislang auf ganz basale Elemente beschränkten – meistens konnten die Zuschauerinnen und Zuschauer per Fernbedienung mitraten und Preise gewinnen –, haben sie den strategischen Stellenwert, ›Potenziale‹ des ›neuen‹ Fernsehens zu definieren. Entsprechend urteilt eine

<sup>39</sup> Im Editorial der Programmzeitschrift vom Februar 2002 heißt es: »[...] mit der Übertragung der Olympischen Winterspiele 2002 setzt Premiere World neue Maßstäbe: Erstmals sind alle Wettbewerbe live zu sehen, über 800 Stunden Programm.« Entsprechend im Juni 2002: »Premiere sorgt mit weltmeisterlichem Aufwand dafür, dass Sie die schönsten Fußball-Wochen des Jahres genau so sehen können, wie sie möchten: Entweder live oder wann immer sie wollen.«

Zeitschrift über die Präsentation von Olympischen Spielen und Tour de France bei ARDdigital: »Dabei wurde Vielen zum ersten mal klar, dass Digital-TV nicht einfach eine Programmvermehrung bedeutet, sondern vielfältige, kreative neue Formen des Fernsehens ermöglicht.« (Infosat, Oktober 2000) Die Definition von Digitalem Fernsehen bleibt weiterhin eine performative und zugleich umkämpfte Angelegenheit.

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

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

Auf der Ebene der Decoder-Boxen (die, wie oben zitiert, gelegentlich sogar mit Digitalem Fernsehen gleichgesetzt werden) existieren nicht nur unterschiedliche Geräte für Satelliten-, Kabel- und terrestrischen Empfang; darüber hinaus unterscheiden sich die Boxen unterschiedlicher Anbieter auch hinsichtlich des Betriebssystems, der Ver- (bzw. Ent-)schlüsselungstechniken, der Interfacestruktur oder der medialen Ausstattung (z.B. Modemanschluss). Sie bilden ein weiteres strategisches Feld des Fernsehens, das nicht nur den Fernsehapparat »ergänzt« (und somit verändert), sondern selbst fortlaufenden Veränderungen unterliegt. Ökonomisch und medienpolitisch werden die Set-Top-Boxen deshalb als »ein neues Element in der Wertschöpfungskette« (Boden 1999, 100) des Fernsehens betrachtet: Ein zusätzlicher Ort, an dem mit Fernsehen Geld verdient werden kann, zugleich aber ein zusätzlicher Ort, an dem der Zugang zum Fernsehen (und vor allem zu seinen Zuschauerinnen und Zuschauern) reguliert und durch Monopolisierungstendenzen möglicherweise behindert wird.<sup>40</sup> Die Set-Top-Boxen ziehen aber nicht nur ökonomische Konkurrenzen und politische Regulierungspraktiken auf sich, sondern stellen auch einen weiteren Kopplungsmechanismus zu den Praktiken der Zuschauerinnen und Zuschauer dar. Zunächst – und mehr als anekdotisch – zeigt sich dies auch daran, dass in einschlägigen Fachzeitschriften (wie auch in entsprechenden Internetforen) Empfehlungen gegeben werden, die Geräte durch technische Veränderungen und Reprogrammierungen zu optimieren: »Mit wenigen Handgriffen lässt sie [die d-box; Anm. M.S.] sich aber so umbauen, dass nicht nur die Bedienung

<sup>40</sup> Auch die Verschlüsselungstechniken (*conditional access*) und die Verfahren des Multiplexing werden als neue Elemente der Wertschöpfungskette genannt; aus ökonomischer Sicht gelten diese als *essential facilities*, weil an ihnen darüber entschieden wird, was im Fernsehen zu sehen ist, und wie die Angebote organisiert sind.

komfortabler wird, sondern sich auch neue Möglichkeiten der Nutzung anbieten.« (PC Direkt 5, 2000)<sup>41</sup>

Die Decoder müssen allerdings gar nicht erst aufgeschraubt werden, um an den Transformationsprozessen von Fernsehen mitzuwirken. Der Status des Decoders im Verhältnis zu Programmangeboten, Finanzierungsformen, Zugriffsstrukturen ändert sich »ganz von allein«. Die ersten Jahre funktionierte beispielsweise Premiere World als ein weitgehend geschlossenes System, das von anderen Angeboten des Digitalen Fernsehens in mehrfacher Hinsicht abgegrenzt war. Die übermittelten Sendedaten konnten alleine von der d-box, einem Gerät, das im Auftrag der KirchGruppe von der Tochterfirma betaresearch entwickelt worden war, entschlüsselt werden, weil ein spezifisches (»proprietäres«) Verschlüsselungssystem genutzt wurde.<sup>42</sup> Gleichzeitig kann die d-box aber (weiterhin) die Elektronischen Programmführer der Programmbouquets von RTL, ARD und ZDF genauso wenig darstellen wie deren spezifische digitale Angebote (»interaktive« Features etc.) – obwohl in der Reihenfolge der Programme auch bei der d-box die Bouquets der öffentlich-rechtlichen Sender (infolge von juristischem Druck) prominent platziert sind. Die Decoder vervielfältigen nicht nur die Bauteile des Fernsehens, sondern auch die Organisations- und Ordnungsmechanismen des Mediums.

Gerade an diesem Beispiel zeigt sich erneut, dass alle Bemühungen, eine Vereinheitlichung (oder zumindest wechselseitige Kompatibilität) voranzutreiben, weitere Differenzierungen nach sich ziehen. Für das Problem der Verschlüsselung wurden zwei unterschiedliche Lösungen vorgeschlagen: Das Simulcrypt-Verfahren versieht einen Datenstrom mit mehreren Kodierungssystemen und kann somit von unterschiedlichen Decodern gelesen werden – dies ist selbstverständlich nur für eine begrenzte Zahl paralleler Systeme möglich. Das Multicrypt Verfahren verlegt die Integrationsfunktion dagegen zur Hälfte in die Decoder und zur andere Hälfte in die Hände der Zuschauerinnen und Zuschauer (die einmal mehr funktional äquivalent zu technischen Lösungen operieren): Durch das Austauschen der Smartcard am Decoder können unterschiedliche Verschlüsselungssysteme gelesen werden.<sup>43</sup> Hieraus würde wiederum eine Hierarchisierung von Smartcards resultieren, so dass kleinere Sender, im Bemühen wahrgenommen zu werden, versuchen müssen, mit der gleichen Smart Card empfangbar zu sein, wie das jeweils erfolgreichste Bouquet.

Die Kompatibilität zwischen verschiedenen Decodern und den unterschiedlichen EPGs und Anwendungen soll wiederum durch die Etablierung des Multimedia Home Platform-

<sup>41</sup> Eine Internetseite zum Digitalen Fernsehen bietet ebenfalls eine differenzierte Einführung in alternative Software für die d-box; der Duktus ist von Interesse, weil er auf die Steigerung von Individualisierung zielt, dies aber eingeständenermaßen nicht durch andere Programmangebote, sondern durch Verbesserung der Zugriffsformen zu erreichen verspricht: »Zunächst einmal muß man sich aber im klaren darüber sein, was man eigentlich will. Durch einen Softwaretausch schafft man es nicht, verschlüsselte Kanäle ohne gültige Karte zu sehen, die Box kann dann immer noch keinen Kaffee kochen und Hans Meiser wird auch nicht besser. Was man aber erreichen kann ist, daß die Box schneller wird [...] Man kann Kanäle löschen und die ganze Programmtabelle am Rechner bearbeiten und Kanäle empfangen, die man vorher nicht empfangen konnte obwohl sie nicht verschlüsselt sind.« Vorgestellt werden dann unterschiedliche Lösungen, die mit steigender *performance* auch höhere Ansprüche an die Bedienungskompetenz stellen (<http://www.digitalfernsehen.com/Software/upload.shtml>; 19.12.1998).

<sup>42</sup> Präziser müsste von einem »Zugängsberechtigungssystem« gesprochen werden, das nicht nur die Entschlüsselung der Programme bei Abonnenten leistet, sondern darüber hinaus ein sogenanntes Subscriber Management System, also »Informationen über die Zusammensetzung und das Sehverhalten der Abonnenten«, umfasst (Friedmann o.J. [2000], 26) – dies ist auch ein zentraler Grund für die Begehrlichkeiten, die sich auf das Verschlüsselungssystem richten.

<sup>43</sup> Die Computerzeitschrift *c't* bezeichnet dies treffend als »Matroschka-Prinzip«, weil in den Common-Interface Steckplatz der Set-Top-Box ein Common-Access-Modul eingeschoben wird, in das dann die Smartcard des jeweiligen Herstellers zu schieben ist (Sonderheft Kino daheim, Herbst 2002, S. 138). Zu den möglichen Konsequenzen: »Ist ein Programmanbieter nicht zusammen mit erfolgreichen Programmen auf einer Smartcard, wird er Schwierigkeiten haben, sich wirtschaftlich durchzusetzen. Allerdings ist es für den Zuschauer leichter, gegebenenfalls eine Smartcard zu wechseln, als sich eine teure neue Set-Top-Box zu kaufen, weshalb das offene System grundsätzlich als das diskriminierungsfreiere angesehen wird.« (Friedmann o.J. [2000], 27).

Standards (MHP) sicher gestellt werden;<sup>44</sup> wie in anderen Bereichen digitaler Medien auch definiert dieser Standard – der entsprechend als *middleware* bezeichnet wird – eine zusätzliche (Software-)Ebene in der Datenarchitektur der Decoder, die zwischen dem Betriebssystem der verschiedenen Decoder auf der einen Seite und den verschiedenen Benutzeroberflächen, EPGs und Programmangeboten unterschiedlicher Fernsehanbieter auf der anderen Seite vermittelt. Eine solche freie Kombinierbarkeit (bzw. *interoperability*) von Decodern und Anwendungen stellt – gemäß der medienpolitischen und -ökonomischen Logik – wirtschaftliche Konkurrenz und somit automatisch ›freie Auswahl‹ für ›die Nutzer‹ sicher. Der produktive Effekt besteht aber – trotz der Beteuerung eines leitenden Ingenieurs der Firma Philips, dass MHP eine »Hochsprache« und somit die Grundlage für die »volle Konvergenz« sei (FR 7.9.1999) – vor allem in der weiteren Ausdifferenzierung und Heterogenisierung des Digitalen Fernsehens. Die Vervielfältigung ist nicht mit der Digitalisierung gegeben, sondern wird produziert.<sup>45</sup>

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

#### *Heterogenität der Pilotprojekte*

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

<sup>44</sup> Am 19. September einigten sich Fernsehveranstalter und Landesmedienanstalten in Deutschland auf die Anwendung des Standards MHP, der auch von allen Mitgliedern des DVB-Projekts getragen wird.

<sup>45</sup> Die technische und programmliche Ebene verschränkt sich ja wiederum mit ökonomischen (gleichermaßen industriellen wie ›hauswirtschaftlichen‹) Strukturen, die – auch in Ländern, in denen Pay- und Digital-TV besser etabliert ist – weitere Aufsplittungen von Fernsehen stützen. Ein markantes Beispiel bietet die Fernsehpräsenz des italienischen Profifußballs. Da die Liga nicht – wie in Deutschland – kollektiv vermarktet wird, sondern die einzelnen Clubs Verträge mit unterschiedlichen Pay-TV Anbietern (Tele+ oder Stream) schließen, können die Zuschauerinnen und Zuschauer, die ein Abonnement des Anbieters haben, bei dem die Heimspiele ›ihres‹ Vereins zu sehen sind, die Auswärtsspiele häufig nicht empfangen; das Abonnement eines zweiten Bouquets können sich nur wenige leisten. Im Übrigen verzögerte sich der Beginn der Fußballsaison 2002/3 um mehrere Wochen, weil insbesondere die kleineren Vereine der SerieA noch keine Verträge mit Pay-TV-Sendern abschließen konnten und sich deshalb weigerten, den Spielbetrieb aufzunehmen. Man muss keine Klage über die Kommerzialisierung von Sport und Alltag anstimmen, um zu erkennen, dass Fernsehen hier durch innermediale Differenzierungsprozesse produktiv wird.

weil sie sowohl Technik als auch Menschen testen, sondern weil sie darüber hinaus für eine diskursive Präsenz anderer medialer Formen sorgen.<sup>46</sup>

Dies gilt umso mehr für die fortlaufend neuen Deklarationen der Industrie, eine gleichermaßen revolutionäre wie optimale Medienkonstellation zu installieren. In Nordrhein-Westfalen wurde 1997/98 von der Firma o.tel.o die InfoCity NRW als »das größte Multimedia-Pilotprojekt Europas« angekündigt: »Über TV-Kabel ins InfoCity-Netz«; entweder mit PC oder mit einer speziellen Set-Top-Box am Fernseher sollte es möglich werden, »mit bis zu 30facher ISDN-Geschwindigkeit« zu surfen oder »Videoclips in Echtzeit und hoher Qualität« abzurufen (Prospekt der o.tel.o communications GmbH; 1997). Schon im Mai 2001 wurde ein neues Modell unter anderem Namen ins Gespräch gebracht; die Landesanstalt für Rundfunk NRW verkündete einmal mehr eine technisch-mediale Epochenschwelle: »Nordrhein-Westfalen wagt sich als eines der ersten Bundesländer in das digitale Kabelzeitalter.«<sup>47</sup> Die Telekommunikationsfirma Kabel NRW (Callahan-Gruppe), die das Kabelnetz von der Deutschen Telekom erworben hatte und wenig später als *ish* firmieren wird, kündigte an, dass der Ausbau NRW-weit Ende 2003 abgeschlossen sein soll und veranschlagte dafür eine Summe von 4 Milliarden DM. In einer auffälligen Werbekampagne wurde mit Begriffen wie »fernsprechdownloadglotznet« oder dem Slogan »Bochum surfoniert jetzt auch« erneut die umfassende Medienkonvergenz und insbesondere der Rückkanal für das Fernsehkabel propagiert. Postwurfsendungen an alle Haushalte kündigten für eine Übergangszeit »Empfangsstörungen« an, da die technische Aufrüstung des Kabels die Frequenzzuteilung für einzelne Programme ändert. *Ish* versuchte dies zu kompensieren, indem zum einen Formblätter verteilt wurden, in der man alte und neue Frequenzbelegungen eintragen konnte; zum anderen richtete die Firma eine Hotline ein, bei der man Hilfe erhalten und ggf. sogar einen Fahrradkurier zur Unterstützung anfordern konnte.<sup>48</sup> So sehr einerseits ein ideales kommendes Medium versprochen wird, so sehr rücken andererseits Reibungsflächen, Störungen und Medienbrüche (auf einem Zettel handschriftlich die Programmbelegung des eigenen Fernsehers notieren ...) in den Vordergrund.<sup>49</sup>

Im Zentrum der Strategien steht in jedem Fall das Objekt Zuschauer: Zum Start des Kabelausbaus versicherte die Sprecherin der Firma: »Wir wissen ziemlich genau, was die Leute wollen und was die Leute nicht wollen.« (<http://www.lfr.de>; 20.8.2001) – 2002 wurde der Ausbau des Kabelnetzes (zumindest vorübergehend) eingestellt; die Sprecherin von *ish* erklärte dies nun folgendermaßen: »Interaktives TV bietet eine neue Art des Fernsehens, das den Zuschauer beteiligt, und auch hier ist noch nicht klar: Ist der deutsche TV-Zuschauer nun ein Couch Potatoe, der nur berieselt werden will oder hat diese neue Art des Fernsehens Erfolg?« (zit. n. Menschen Machen Medien 7/8, 2002, S. 12)

Es mag sein, dass derartige Widersprüchlichkeiten als Indiz für die Irrationalität und Konzeptionslosigkeit einzelner Projekte und (ökonomischer) Hoffnungen verstanden werden können; dennoch scheinen sie mir zugleich Anzeichen einer spezifischen Rationalität und

<sup>46</sup> Ihr »Scheitern« ist deshalb – genau wie die Kritik an derartigen Projekten – immer ein Teil ihrer Produktivität, da in der Diskursivierung der Fehler und Mängel zugleich auch das »eigentlich« Gewollte, Interessante oder Relevante artikuliert und klassifiziert wird; bezeichnend ist etwa, dass häufig eine stärkere Berücksichtigung der Bedürfnisse von Zuschauerinnen und Zuschauern gefordert wird; z.B.: »So diskutiert man auf Expertenseite allenfalls über die technischen und ökonomischen, nicht jedoch über die strategisch ebenso bedeutsamen kulturellen, sozialen und psychologischen Voraussetzungen der Akzeptanz.« (Ruhrmann/Nieland 1997, 119).

<sup>47</sup> Auch hier zeigt sich das Schillern der Begrifflichkeiten: Während über Kabel längst schon eine digitale Signalübertragung möglich ist, bezieht sich das »digitale Kabelzeitalter« hier nun auf die Möglichkeit eines digitalen Rückkanals; dazu müssen die Signalverstärker innerhalb des Netzes ausgewechselt werden, da diese bislang nur in eine Richtung arbeiten.

<sup>48</sup> Nach Auskunft von Ralf Adelman wurde in der *Rheinischen Post* kurzfristig ein eigene Rubrik eingerichtet, in der die Bürger unter dem Titel »ish hab die Schnauze voll« ihrem Ärger mit der Umstellung Luft machen können.

<sup>49</sup> Dazu passt auch, dass (nach Berichten des *c't special Kino daheim* 2002) in den digitalen Kabelnetzen von *ish* lediglich Premiere, nicht aber die öffentlich-rechtlichen Digitalbouquets übermittelt werden.

Produktivität der gegenwärtigen Medienkonstellation zu sein. Fernsehen wird – gemeinsam mit anderen Medien – als Thema (bzw. als Gegenstand) konstituiert, an dem sich bestimmte Versprechen festmachen lassen. Zugleich wird dieses Versprechen zwar nicht realisiert, dafür aber (gerade im ›Scheitern‹ oder vielmehr im Wechsel der Projekte) eine fortlaufende Umstrukturierung, die den Zuschauerinnen und Zuschauern offensiv nahe gebracht wird (und ›Arbeit‹ oder zumindest ›Offenheit‹ von ihnen verlangt), in Gang gehalten und zugleich plausibilisiert.

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

#### *Heterogenität im Fernsehalltag*

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

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

Informationen zu Premiere World, die eine Ordnung in diese Vielfalt bringen sollen, erhalten die Zuschauerinnen und Zuschauer wiederum aus dem Fernseher selbst, der Programmzeitschrift und dem Netzauftritt des Anbieters. Im August 2002 werden entsprechend im monatlichen *Magazin für Abonnenten* »Drei Wege zur Programminfo« vorgestellt: zunächst »per Mausklick zum TV-Guide« – einer Programmübersicht auf der Homepage von Premiere World (das Monatsmagazin verweist auch in Reaktion auf Leserbriefanfragen immer wieder auf das Internetangebot, wo man nach verschiedenen Kriterien Sendungen suchen könne); dann »per Fernbedienung zur Telethek« – eine Kurzinformation über laufende und nachfolgende Sendungen, die vom aktuellen Programm aus aufgerufen werden kann;

schließlich »per Fernbedienung zum EPG« – auf einem eigenen Kanal (Premiere Start) kann ein Programmführer aufgerufen werden, der eine Auflistung von Sendungen nach Themen, Sendern oder Uhrzeiten auch längere Zeit im Voraus erlaubt. Dies ist allerdings nur möglich, wenn man einen »Digital-Receiver Marke d-box mit farbigen Funktionstasten auf der Fernbedienung« hat; älteren Modelle und Decodern anderer Marken ist dieser EPG nicht zugänglich. Der EPG gibt zurzeit (Herbst 2002) nur Auskunft über Sendungen der Plattform Premiere Digital (also nicht von ARDdigital, ZDFvision etc., die ebenfalls zu empfangen sind). Die mediale Vielfalt schafft folglich auch mit den Mechanismen, die auf Ordnung und Übersicht zielen, keine Vereinheitlichung; vielmehr werden medial unterschiedlich strukturierte Zugangsformen geschaffen, zugleich aber auch (neben den sozialen und ökonomischen) immer neue innermediale Zugangshierarchien produziert.

Vor allem aber sind alle Elemente (technische, programmliche etc.) von Premiere World *Gegenstände fortlaufender Veränderungen*, von denen die Zuschauerinnen und Zuschauer gleichermaßen profitieren sollen, wie sie sich daran beteiligen müssen. Die Veränderungen gründen dabei auf vielfältigen strategischen Praktiken: technischen Weiterentwicklungen, neu erworbenen Senderechten, Spekulationen über Zuschauerbedürfnisse, Sparmaßnahmen etc. Diskursiviert werden sie durchgängig als Optimierungen des Systems. Damit ist ein weiterer Mechanismus der Heterogenisierung verbunden: Technik, Angebot und Paratexte von Premiere World fungieren immer auch als »preview of coming attractions«. Die Plattform integriert das *Versprechen künftiger Änderungen und Verbesserungen* – beispielsweise in Form expliziter Leerstellen, die eine weitere Vervollständigung des jetzt nur Vorläufigen in Aussicht stellen: Mehrere Menüpunkte des Interface der d-box sind ohne Funktion; will man sie dennoch aufrufen, erscheint auf dem Fernsehmonitor die Auskunft: »Dieser Eintrag steht leider noch nicht zur Verfügung.« (Die Optimierungsversprechen werden in Kapitel 4 nochmals aufgegriffen.)

Zur Konkretisierung dieser Thesen möchte ich kurz einen Überblick über die »oberflächlichen« (d.h. für die Zuschauerinnen und Zuschauer nicht nur zugänglichen, sondern unvermeidbaren) Modifikationen bei Premiere World während einiger Monate geben; bezeichnender Ausgangspunkt dafür ist die Tatsache, dass das monatliche Magazin eben nicht nur als Programmzeitschrift, sondern immer auch als Bedienungsanleitung fungiert. Weit über das Programmangebot im engeren Sinn (also die Sendezeiten von Sendungen) hinaus werden in jeder Ausgabe die Funktionen der Fernbedienung (»Alle Optionen, ganz easy«), das Pay-per-View-Verfahren (»Eins, zwei, drei zum Wunschprogramm« / »So bestellen Sie Ihr Wunschticket«) und die Ordnungsstruktur des gesamten Bouquets erläutert.<sup>50</sup> Letzteres ist wichtig, weil dabei nicht nur den einzelnen Programmen durch die Einordnung in Sparten oder bestimmte Programmgruppen eine farblich und durch Schlagworte gekennzeichnete Identität verliehen wird (wodurch wiederum die »Navigation« der Zuschauerinnen und Zuschauer strukturiert wird). Zugleich verdeutlicht diese Darstellung die unterschiedlich teuren und unterschiedlich umfangreichen Abonnements, und ermöglicht somit eine immer neue Selbsteinschätzung, ob die eigenen finanziellen Aufwendungen optimiert werden können. Wie für die gegenwärtige Ökonomie allgemein typisch erhalten einzelne Programmgruppen in Kopplung mit anderen unterschiedliche Preise.

Im März 2001 wird das Programm Beate-Uhse TV neu in das Bouquet aufgenommen; um es empfangen zu können, ist eine Neueinstellung der d-box erforderlich. Das Magazin erklärt deshalb, dass (und wie) am 1. März über ein Menüpunkt der d-box der Sendersuchlauf gestartet werden muss. Zwei Monate später wird für alle Decoder-Geräte ein Update des

<sup>50</sup> Premiere World ist laut einem Vertreter der Anstalt ein »erklärungsbedürftiges Produkt«; vor den erheblichen Kürzungen im Frühjahr 2002 waren 2600 Angestellte in einem Call-Center für die Betreuung der Kunden zuständig (epd medien; 14.2.2001)

Betriebssystems erforderlich; das Magazin vom Mai macht dies durch Versprechungen schmackhaft: »Mehr Komfort mit der neuen Software-Version 1.6 [...] Zusätzliche Funktionen erleichtern Programmauswahl und -überblick«. Auch dieses Update muss von den Zuschauerinnen und Zuschauern in Gang gesetzt werden und kann bis zu einer halben Stunde dauern. Schon im Juli wird wieder gemahnt und ermuntert: »Bitte unbedingt Kanäle neu einstellen! [...] Das Programm wird noch attraktiver und übersichtlicher.« Wie immer wird auch hier im Magazin die Vorgehensweise für zwei unterschiedliche Gerätegenerationen (und Fernbedienungen) nebeneinander erklärt. Wieder ist der Anlass für die Neuerung eine Veränderung der Programmstruktur. Dies muss für die Nutzung handhabbar gemacht werden; entsprechend findet sich nicht nur eine neue Schematisierung des Angebots, die Kunden werden auch aufgefordert: »Das ist neu! [...] Bitte nehmen Sie sich ein paar Minuten Zeit, um sich mit den Neuerungen vertraut zu machen.« Auch dieser Zeitaufwand soll durch zweifache mediale Optimierung belohnt werden: »Das Angebot wird noch übersichtlicher, das Programm noch attraktiver [...]«. Weil die Programmzeitschrift selbst ebenfalls den neuen Programmstrukturen Rechnung tragen muss, wird auf einer Extraseite des Magazins die neue Ordnung der Programmübersicht eben dieses Magazins erläutert: »Das neue Magazin«. Im gleichen Heft wird außerdem der Start der kommenden Bundesliga-Saison vorbereitet, da für deren Empfang »Saisontickets« erworben werden müssen.

Auf allen Ebenen des Fernsehens wird eine dauerhafte Beschäftigung mit ökonomischen, technischen, programmlichen Aspekten des Mediums systematisch organisiert. Bezeichnenderweise beschäftigt sich auch die Rubrik der Leserbriefe vorwiegend mit den Neuerungen, Zugriffs- und Ordnungsstrukturen von Premiere World. Das Augustmagazin erläutert – auf eine Rückfrage hin – noch einmal die neue Gliederung des Heftes und empfiehlt zugleich die adäquate Nutzungsform: »Mit diesem Heftteil [der Übersicht zu neuen Sendungen; Anm. M.S.] haben Sie die Top-Events des Monats August aus allen Bereichen im Überblick und können bequem »vorplanen«.« Es wird zur Arbeit am eigenen Fernsehkonsum aufgefordert.

Eine erneute Sendereinstellung ist im Oktober 2001 erforderlich; mit kleiner Variation wird diesmal versprochen »Bitte unbedingt Kanäle neu einstellen! [...] Das Programm wird noch größer und attraktiver«. Das Editorial bittet um Verständnis: »Leider ist jede Veränderung auch mit etwas Mühe, sprich: einem Kanalsuchlauf, verbunden.« Im Dezember 2001 gibt es dann ein erneutes Update des Betriebssystems; die Software-Version betanova 2.0 macht jetzt den schon lange versprochenen Elektronischen Programmführer verfügbar. Auch können jetzt Sendungen für die Aufnahme programmiert werden; für den Videorekorder ist allerdings eine getrennte Programmierung erforderlich. Einmal mehr wird die Überwindung dieser Komplikation für die Zukunft versprochen – allerdings nur »neuere« Videorekorder sollen dann in der Lage sein, die Programmiersignale von der d-box zu empfangen. Wie überhaupt schon das Magazin vom Januar 2002 die aktuelle und gerade erneuerte Form des EPG als bloßen Zwischenschritt definiert: »Zu den Features Premiere Sport Interactive und Premiere EPG kommen in Kürze weitere Anwendungen hinzu.«<sup>51</sup>

Neben diesen dominanten und wiederkehrenden Entwicklungsschritten finden sich immer wieder spezifischere technische und programmliche Fragen, die diskutiert, erklärt und optimiert werden. Im April 2001 findet sich eine extra Seite im Magazin zur Anpassung der d-box an Fernseher mit dem Bildformat 16:9; im Juni werden die Vorteile der unterschiedlichen Perspektiven der Formel 1-Übertragungen und insbesondere die Bedeutung der Zah-

<sup>51</sup> Einmal mehr ist hier darauf hinzuweisen, dass die meisten hier diskutierten Veränderungen von Fernsehen eine lange Vorgeschichte haben; dies gilt eben auch für die Interaktivität. Schon in den 1960er Jahren wurde in den USA das analoge Kabelnetz zum Teil mit einem schmalbandigen Rückkanal versehen; in der BRD wurde in den 1970er Jahren die Diskussion um die Einführung von (analogem) Kabelfernsehen eng an interaktive Formen gebunden, die bei der Etablierung des Kabelsystems 1982-84 allerdings keine Rolle mehr gespielt haben (Kleinstauber 1994).



lenkolonnen auf dem sogenannten Infokanal erläutert. Auch auf den Leserbriefseiten und der Homepage werden immer wieder speziellere Fragen diskutiert; etwa wie man auf einem Zweitfernseher Premiere World schauen kann, ohne die d-box hin- und herzutragen (August 2001), welche Lösung vorgesehen ist, wenn man von einer Wohnung mit Kabel- in eine mit Satellitenanschluss umzieht etc. Die Zuschauerinnen und Zuschauer bringen mit Vorschlägen zur optimalen Soundinstallation oder zu ihren Programmvorlieben weitere Vervielfältigungen in das strategische Feld des Digitalen Fernsehens ein. Sehr deutlich zielen die Strategien auf eine Individualisierung durch Verfahrensweisen medialer Optimierung.

***Exkurs: Die Zukunft des Fernsehen: Unifizierung oder anhaltende Heterogenität***

Der Stand der Dinge, was das Digitale Fernsehen zu Beginn des 21. Jahrhunderts betrifft, bleibt erst einmal widersprüchlich: Es *gibt* Digitales Fernsehen und zwar durchaus im engen Sinne als eine institutionelle und technische Struktur; es ist auch absehbar, dass das analoge Fernsehen in einigen Jahren darin aufgehen wird. Zugleich bleibt der Status des Digitalen Fernsehens in jeder Hinsicht prekär: Die technischen und mehr noch die ökonomischen Strukturen sind keineswegs dauerhaft etabliert, die programmlichen, kommunikativen und ästhetischen Formen sind in fortlaufendem Umbruch; darüber hinaus werden alternative, ergänzende oder konkurrierende Realisierungsformen digitalen Fernsehens fortlaufend nicht nur in die Diskussion, sondern auch in die ökonomische Zirkulation und die Alltagspraktiken eingebracht. In weniger als einem Jahr wurde bei Premiere World mehrfach das Programm-schemata geändert und mehrfach ein Update von Betriebssystem und Interface durchgeführt. Den Zuschauerinnen und Zuschauern werden in Programmführern, Programmzeitschriften und Internet Hinweise für eine optimierte Nutzung des Mediums gegeben.

Premiere World mag ein besonders auffälliges Beispiel sein – ein völlig außergewöhnliches (»untypisches«) ist es in der gegenwärtigen Fernseh- und Medienlandschaft keineswegs. Zumindest greifen m.E. die Erklärungsmodelle zu kurz, die die beschriebenen »Eigenheiten« von Premiere World als »Defizite« deklarieren und der Ignoranz des »Moguls« Kirch zuschlagen, der keine Ahnung habe, was das Publikum will (als würden ökonomisch erfolgreichere und zeitliche konstantere Produkte von einem entsprechenden Wissen zeugen).<sup>52</sup> Hier soll stattdessen weiterhin angenommen werden, dass Premiere World (wie auch die weiteren Auffälligkeiten Digitalen Fernsehens) ein prägnantes Beispiel für Prozesse der Heterogenisierung und Streuung ist, die einen entscheidenden Teil der Wirksamkeit von Fernsehen ausmachen und keineswegs spezifische Kennzeichen allein von Premiere World sind.

Zahllose weitere Erscheinungsformen könnten zu den hier bislang erwähnten hinzugefügt werden. Das Business-TV etwa, bei dem Fernsehen gegensätzlich zu seiner vertrauten »diffusen« Ausstrahlung »als internes und externes Kommunikationsinstrument« (Jungbeck/Ritter/Goedhart 1998, 12) von Firmen zum Einsatz gebracht wird.<sup>53</sup> Ebenso könnten die Formen von Homeshopping, Fernsehangebote in öffentlichen Verkehrsmitteln oder das Fernsehen im Internet ergänzend diskutiert werden. Die Reihung disparater Elemente und Erscheinungsformen des Digitalen Fernsehens fällt leicht und mag entsprechend banal oder beliebig erscheinen. Meine Darstellung des sollte aber weder darauf zielen, ein chaotisches

<sup>52</sup> Im Frühjahr 2002, als Kirch Insolvenz anmelden musste, wurde in fast allen Kommentaren die mangelnde Sensibilität Kirchs für die »Wünsche« des Publikums beklagt. »Eben daran ist der Unternehmer letztlich gescheitert – er hat sein Publikum missverstanden. Es geizt mit Lebenszeit und Geld, egal, wie exklusiv die Fernsehbilder sein mögen.« (Die Zeit 11.4.2002) Komplementär dazu aus Anlass des neuen Erfolgs von Premiere: »Der Fernsehmann Kofler weiß, was die Fernsehzuschauer wollen und für was sie Abo-Gebühren zahlen.« (Infosat, März 2003, 13).

<sup>53</sup> Auf der IFA 2001 wird u.a. das *Deutsche Friseur Fernsehen* beworben: »Das Fernsehen für alle Friseure, Mitarbeiter und Kunden. [...] Täglich neue, interessante Schulungen und Seminare zu Trends, Techniken und Produktneuheiten zahlreicher namhafter Haarkosmetik-Hersteller. Attraktive Flachbildschirme, die sich in jedes Salonambiente harmonisch einfügen: Ein optischer Gewinn für jeden Salon! [...] Ohne jegliche Computerkenntnisse, schnell, einfach und sicher unterwegs auf dem Friseurmarktplatz.« (Prospekt, IFA 2001).

Nebeneinander medialer Formen oder eine ›ontologische‹ Heterogenität des Massenmediums Fernsehen zu illustrieren, noch darauf, das allmähliche Verschwinden von Fernsehen (wie wir es kennen) aufzuzeichnen. Eher liegt die Überlegung zugrunde, dass (zumindest von der Effektivität her betrachtet) ein Zusammenhang zwischen den vielfältigen Erscheinungsformen besteht, insofern die Produktion von Heterogenität ein zentraler Mechanismus des medialen Funktionierens sein könnte. Der Prozess der fortlaufenden Transformation hat Macht- und Subjekteffekte, die sich nicht auf ökonomische oder politische Machtmechanismen reduzieren lassen.

Diese These wendet sich zum einen gegen die Vorstellung, die Heterogenität sei ein spezifisches Kennzeichen des Digitalen und mache den Bruch mit dem (über Jahre hinweg konsistenten) analogen Fernsehen aus. Vielmehr ist die Heterogenität ein Produkt vielfältiger (darunter auch ökonomischer und politischer) Strategien, die Fernsehen als Gegenstand konstituieren. Die Digitaltechnologie trägt dazu in spezifischer Weise bei, ist aber weder alleiniger ›Grund‹ noch ›Motor‹ der Transformationsprozesse. Zum anderen wendet sich die These somit auch gegen die Annahme, die geschilderte Heterogenität wäre lediglich das ›typische‹ Resultat der Einführungsphase einer neuen medialen Konstellation und im Prozess der weiteren Etablierung würden die parallele Existenz inkompatibler Techniken sowie die ständige Veränderung der Angebote und ökonomischen Koalitionen verschwinden.

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

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

Längst stehen aber neben der DVD, die möglicherweise eine zumindest mittelfristige und international verbindliche Standardisierung realisiert, mediale Formen, die gerade durch ihre kurzfristige und zum Teil sub-kulturelle Orientierung Gewinn versprechen und (auch wenn kein Gewinn resultiert!) die gesellschaftliche Medienpraxis prägen. Schließlich sind schon die unterschiedlichen Regionalcodes des DVD-Standards ein Hinweis dafür, dass die Medienindustrie von Inkompatibilität profitiert. Tamagotchi und Grafikkarten sind besonders prägnante Beispiele für (unterschiedliche) technisch-ökonomische Dynamiken, die eine Kopplung von Praktiken an Medientechniken gerade durch schnellen Wandel intensivieren.

Es gibt eine Reihe von Gründen, weshalb auch für das künftige Fernsehen keine Vereinheitlichung der medialen Konstellation zu erwarten ist, die über die vielfältigen Realisierungsformen und anhaltenden Transformationsprozessen dominiert. Als Erstes kann auf die Etablierung eines komplexen intermedialen Zusammenspiels hingewiesen werden, das – insbesondere bezüglich der Querbeziehungen zwischen Fernsehen und Internet – gelegentlich unter dem Titel *Enhanced TV* firmiert. Die Wechselbeziehungen zwischen technisch und institutionell differenzierten medialen Funktionen unterliegen einer anhaltenden Optimierung, die schon deshalb unendlich ist, weil ihr imaginärer Zielpunkt in der vollständigen (und unmöglichen) Synthese liegt. Ein zweites Merkmal ist die Ausdifferenzierung von Fernsehen in zusätzliche Teilbereiche, die eine je eigendynamische Entwicklung haben: Die Decoder, die elektronischen Programmführer, die Bündelungen von Programmen zu Bouquets, die Übermittlungskanäle etc. Schon ›innerhalb‹ von Fernsehen treten folglich quasi-intermediale Verschaltungen auf, die eine vielfältige Kombinatorik in Gang setzen und zugleich die Neuorganisation von Wechselbezügen und Kompatibilitäten zum Normalfall werden lassen. Vor allem aber sind, drittens, alle diese für Fernsehen relevanten Teilelemente sowie ihre Vernetzungsformen untereinander Zugriffspunkte für politische, ökonomische oder ingenieurwissenschaftliche Praktiken. Auch die alltäglichen Praktiken der Sub-

jekte, die man meist unter dem verkürzenden Etikett der Zuschauerinnen und Zuschauer fasst, sind ein produktiver Teilmechanismus: Sie tragen zur Heterogenität und Vervielfältigung Spezifisches bei und sind zugleich Objekt und Effekt anderer Strategien.

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

Noch einmal möchte ich in diesem Zusammenhang exemplarische Modellierungen diskutieren, die für die Zukunft ein einheitliches (und sogar vereinheitlichendes) Fernsehen versprechen. Es stellt sich dabei nicht nur die Frage, wie diese die heterogenen Fluchtlinien integrieren, synthetisieren oder schlicht verdecken, sondern auch, wie sie – zumindest implizit – zur Vervielfältigung von Fernsehen beitragen.

Auffällig ist zunächst, dass selbst Modelle, die weiterhin von der parallelen Existenz unterschiedlicher medialer Funktionen und Apparate ausgehen, in der Regel die Möglichkeit reibungsloser Übergänge, Vernetzungen und Kombinierbarkeit unterstellen. Dies zeigt sich schon an den Definitionen der grundlegenden Begriffe, die Reibungsflächen und Brüche systematisch ausschließen:

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

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

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

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

Anhand von zwei unterschiedlichen Einheitsmodellen des Digitalen Fernsehens – einem wirtschaftspolitischen und einem technischen – möchte ich im Folgenden zeigen, dass jede

Homogenisierung des Mediums Operationen und (nur scheinbar externe) Mechanismen voraussetzt, die zugleich an der Vervielfältigung und Differenzierung des Mediums arbeiten; die Homogenität beruht folglich auf willkürlichen Hierarchisierungen und Grenzziehungen.

*Beispiel 1: Homogenisierung als Regulierungsphantasie*

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

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

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

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

Heterogenität taucht in der Argumentation also durchaus auf; allerdings erst als sekundäre Erscheinung, die zum einen apparativ und institutionell schon entproblematisiert und zum anderen ein vorliegendes und beständiges Betätigungsfeld für Mediennutzer ist. Außerdem wird die reibungslose Kopplung der vielfältigen Elemente durch eine ökonomische (marktwirtschaftliche) Rationalität garantiert. Die heterogenen Mechanismen und Bauteile werden in dieser Perspektive zu je spezifischen aber durchgängig transparenten Instrumenten, die

entsprechend ihrer Fähigkeit, die Tauschverhältnisse zu optimieren, eingesetzt werden. Die Flexibilisierung und Individualisierung der fernsehenden Subjekte (ihre Medienkompetenz) ist dementsprechend genau insofern unproblematisch als sie in die ökonomische Rationalität eingebunden sind. »Auf der anderen Seite ermöglicht die Vernetzung von Produzenten und Konsumenten die Wiedergeburt maßgeschneiderter Produkte und Dienstleistungen, die im Zeitalter der Massenproduktion nur einigen wenigen vorbehalten waren.« (ebd., 31) Die Konsumenten werden qua Medienkonsum unmittelbar in die industrielle Produktion einbezogen.

Er [der Produzent; Anm. M.S.] ist mit seinen Kunden vernetzt, die Kunden übernehmen einen Teil der Entwicklungsarbeit und erhalten dafür ein Erstzugriffsrecht auf die neuen Produkte, die dann mit einem zeitlichen Nachlauf vom Produzenten im Weltmarkt vermarktet werden können. (ebd., 76)<sup>54</sup>

In einer Form, die man mit Friedrich Kittler als ›Klartext‹ bezeichnen könnte, wird das Digitale Fernsehen hier als Instrument von Regulierungsphantasien präsentiert. Dass diese Modellierung weder aus technischer noch aus medienwissenschaftlicher Sicht Plausibilität oder Konsistenz besitzt, soll hier nicht diskutiert werden (inwiefern das digitalisierte Fernsehen tatsächlich – wenn auch in anderer Form – eine Regierungs- und Regulierungstechnologie bildet, wird am Ende dieser Arbeit untersucht). Interessant ist zunächst, wie die Homogenität des Digitalen Fernsehens und seiner Effekte konstruiert wird. Sie besteht in einer reibungslosen Bündelung heterogener Elemente, wobei allerdings keine mediale Funktion verloren gehen soll; man könnte von harmonisierter Heterogenität sprechen. Schließlich besteht die ›Logik‹ und das Ziel bei diesem Modell darin, die Subjekte mit der Heterogenität vertraut zu machen; jede abweichende mediale Aktivität trägt ja letztlich zur besseren Medienkompetenz und individuellen Entscheidungssouveränität bei, die wiederum unmittelbar mit wirtschaftlicher Produktivität gleichbedeutend ist. Das Modell bezieht folglich die Produktivität der medialen Heterogenität nicht nur als ökonomischen, sondern auch als subjektkonstitutiven Faktor ein; Heterogenität beschränkt sich allerdings auf eine unproblematische Vielfalt, die immer schon beliebige Verfügbarkeit und Kombinierbarkeit voraussetzt.

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

Außerdem ist *das* Digitale Fernsehen (bzw. die Einheit seiner Funktionsweisen), das uns Jungbeck ausmalt, ganz explizit an bestimmte gesellschaftspolitische Zielsetzungen und

<sup>54</sup> Allzweckwaffe Fernsehen: Angeblich sollen mithilfe eines derart umgestalteten Fernsehens sogar Mitarbeiter motiviert, Kunden gewonnen und offene Arbeitsstellen schneller besetzt werden können (Jungbeck 1998, 30).

mithin selektive Rationalitäten gebunden. Folglich bleibt auch diese Variation des Digitalen Fernsehens notwendigerweise ein strategischer Einsatz, der auf bestimmte Probleme reagieren soll – eine mögliche und selbstverständlich umstrittene Artikulation heterogener Elemente, auf die andere Homogenisierungsmodelle heterogenisierend reagieren.

*Beispiel 2: Technische Unifizierungsphantasien*

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

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

Ausbuchstabiert wurde die ambivalente Logik dieser grafischen Darstellung während der Präsentation eines Zusatzgeräts zum Fernseher, das die Firmen Fujitsu-Siemens/Masternet unter dem sprechenden Namen *Media Center* auf der Internationalen Funkausstellung 2001 präsentierten. Zuerst wurde die chaotische Vielfalt sämtlicher im Haushalt verfügbarer Medienapparate (Fernseher, Radio, Fernbedienungen, PC u.a.) in einer Collage aufgehäuft und ihre Dysfunktionalität betont – sie führe zu »Kabelsalat«, sei unübersichtlich, zu teuer und zu kompliziert. Dann wurde diese Medienvielfalt schlicht (und buchstäblich) durchgestrichen und an ihrer Stelle das Media Center präsentiert. Dieses soll folglich alle zuvor gezeigten Geräte ersetzen, indem es die volle »multimediale Erlebniswelt« in einem Apparat und unter einer Oberfläche bündelt. Festplattenrekorder und DVD-Laufwerk, Video-on-Demand und Internetzugang werden in einem Gerät zusammengeführt.

Wie eine ganze Reihe ähnlicher Geräte (bzw. Präsentationen), verspricht das Media Center, den Fernsehapparat zu einem Meta-Medium machen. Dieses versammelt (und ordnet) unterschiedliche »Dienste«, Kommunikationsstrukturen, Datenträger und ästhetische Formen in einem Apparat und unter einer einheitlichen Oberfläche. Im besten Fall sind die Informationen untereinander vernetzt und die Daten können »beliebig« zwischen den verschiedenen Bereichen hin- und herwechseln. Derartige Projekte sind – wie die schon diskutierten medientheoretischen Modelle – Teil jener Wunschkonstellation, die Hartmut Winkler als »Uni-

fizierungsphantasie« gekennzeichnet hat: Dem ›Universalmedium‹ Computer wird das ›Potential‹ zugeschrieben, die Brüche und Inkompatibilitäten, von denen die gesamte bisherige Mediengeschichte durchzogen ist, zu überwinden.<sup>55</sup> Und tatsächlich gehen die Phantasien über eine bloße Synthese der Medien im engeren Sinne hinaus; das Fernsehen soll vielmehr ein Kontrollzentrum der gesamten Alltagsbewältigung werden:

The television will become a home networking center, enabling consumers to control all their electronic products and household appliances with the remote control. By example, a viewer could be watching a TV show and cooking dinner when she remembers she forgot to turn on the backyard sprinkler. With the touch of a button, the sprinkler will begin to water the yard. (Swann 2000, 22)

Entscheidend ist auch hier zum einen die Zentrierung vielfältiger medientechnischer Operationen in einem Apparat, zum anderen die problemlose Verfügbarkeit aller möglichen Funktionen »with the touch of a button«. Eine eindeutige Identität des künftigen Fernsehens ergibt sich bezeichnenderweise erst daraus, dass es schlicht Alles kann.<sup>56</sup>

Gerade an solchen zugespitzten Versuchen, ein künftig wieder homogenes (und darüber hinaus universales) Fernsehen zu installieren, zeigt sich, dass die versprochene Homogenisierung nicht nur auf Heterogenitäten basiert, sondern diese auch notwendigerweise fortschreibt. Zunächst steht das Media Center, wie alle ähnlichen Modelle, für den Versuch, in einem widersprüchlichen Feld eine bestimmte Position zu besetzen; seine ›Identität‹ erhält es (insofern das *Alles-Können* tatsächlich immer Phantasie bleiben muss) durch Abgrenzung von konkurrierenden Unifizierungsmodellen, die beispielsweise den PC zum Zentrum der medialen Synthese machen wollen. Die Ausführungen von Jungbeck haben deutlich gemacht, dass nicht nur industrielle Interessen (Computer- vs. Medienindustrie), sondern auch unterschiedliche gesellschaftspolitische Entwürfe und Vorannahmen über (›menschliche‹) Bedürfnisse und Dispositionen diese Konkurrenz antreiben. Darüber hinaus grenzt sich das Media Center dezidiert von anderen Set-Top-Boxen, von anderen Finanzierungsmodi (das Media Center sollte für einen niedrigen Preis gemietet werden können) und von anderen Interfacestrukturen ab. Konvergenz ist folglich kein selbstverständliches Resultat, sondern ein je spezifisches Produkt einer medialen Konstellation, die sich in Konkurrenz zu anderen medialen Modellen definiert.

Auch ›innerhalb‹ derartiger Geräte kann von einer Homogenisierung kaum die Rede sein. Weiter oben wurde schon darauf verwiesen, dass die Vervielfältigung der Programmiersprachen und der rasche Wechsel von Chipstrukturen und Betriebssystemen Inkompatibilitäten und Dysfunktionalitäten hervorbringen, die somit nicht weniger als Berechenbarkeit und Universalität Kennzeichen der digitalen Datenverarbeitung sind. Die Homogenität ist nur solange plausibel, wie störende Faktoren als angeblich externe Einflüsse ausgeblendet werden (schon das Verwertungsinteresse und das Urheberrecht, deren Existenz es den Firmen ermöglichte, an dem Projekt zu arbeiten, wird die Vernetzbarkeit und den ›beliebigen‹ Datentransfer zwischen Video-on-Demand und E-Mail, zwischen DVD und Festplatte immer wieder neue beschränken und strukturieren). Es wird außerdem noch zu diskutieren sein, dass die ›Zugänglichkeit‹ der Vielfalt immer Zugriffsstrukturen voraussetzt, die zum einen interne Hierarchien errichten, zum anderen selbst wieder Vorzüge und ›Potenziale‹ kreieren,

<sup>55</sup> Winkler diagnostiziert (wenn auch vor dem Hintergrund einer anderen Fragestellung) ebenfalls eine zunehmende »Binnendifferenzierung und Zersplitterung« der Medienlandschaft. In der Analyse von medientheoretischen Texten zeigt er, dass sich die Faszination für Computer und Digitalisierung genau darauf zurückführen lässt, dass diese mit dem Versprechen antreten, die Vermittlung zwischen den medialen Heterogenitäten zu übernehmen: »Und exakt an diesem Punkt setzt die gegenwärtige Debatte um den Computer als Medium ein. Zunächst auf einer technischen Ebene bietet sich der digitale Code als eine Drehscheibe an, die all die zersplitterten Medien auf eine technisch zuverlässige Weise miteinander verbindet.« (Winkler 1997, 57).

<sup>56</sup> Hier drängt sich die Frage auf, ob nicht die Bedürfnisse, auf die sich die homogenisierenden medialen Apparate berufen, Effekte der medialen Differenzierungen und Brüche sind, und folglich ein tatsächliches Universalmedium letztlich gar keine Bedürfnisse mehr vorfinden würde, zu deren Befriedigung es beitragen könnte.

die dann eben nicht in allen Zugriffsstrukturen gleichermaßen präsent sein werden. (So wie beispielsweise kein Browser und keine Suchmaschine die Vorzüge aller Browser und Suchmaschinen synthetisiert. Dies mag zwar in der individuellen Nutzung bedauerlich erscheinen; in der medientheoretischen Perspektive werden diese Differenzen aber als Existenzbedingungen der jeweiligen Systems zu verstehen sein.)

Die Streuungen und Differenzierungen machen sich gerade auch in den Details bemerkbar, die allerdings für die subjektiven Kopplungen an das Medium von entscheidender Bedeutung sind. Es scheint mir von mehr als nur anekdotischem Wert, dass ich bei der Fernbedienung meines Fernsehers auf die von mir wegweisende Pfeiltaste drücken muss, um zum nächst ›höheren‹ Kanal zu gelangen, während man auf der Fernbedienung der d-box für den gleichen ›Befehl‹ gerade gegensätzlich auf die zu einem selbstweisende Pfeiltaste drücken muss. (Überzeugte Apologeten des Digitalen würden an dieser Stelle sicher einwerfen, dass man über kurz oder lang selbst bestimmen – also programmieren – kann, wie die Tasten belegt sind; nur: bei keiner Fernbedienung und für keine Box etc. wird diese Programmierung in gleicher Weise erfolgen können.)

Mittlerweile wird von Fujitsu-Siemens eine Variante des Media Center unter dem Namen Activy 200 und Activy 300 als »interaktives Kompaktmedium« angeboten. Ein längeres Zitat aus der Produktbeschreibung macht die Verschränkung von Homogenisierungsanspruch und Heterogenisierungseffekten deutlich:

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

Nicht nur besteht eine gewisse Ironie darin, ein neues, zusätzliches Gerät mit dem Versprechen anzupreisen, die Anzahl der Geräte zu reduzieren. Darüber hinaus wird auch deutlich, dass die Homogenisierung die Vielfalt zum einen nicht nur voraussetzen, sondern geradezu akzentuieren muss, um sich selbst Plausibilität zu verleihen: Es muss etwas da sein, das es zu »bündeln« und zu »reduzieren« gilt. Zum anderen verfährt die Homogenisierung heterogenisierend, da sie die »bewährte« Vielfalt ja nicht abschaffen, sondern »neben« neuen, zusätzlichen Funktionen erhalten will. Dies ist aber, wie die Produktbeschreibung expliziert, nur möglich, weil von vornherein unterschiedliche (also konkurrierende) Alternativen (»Benutzeroberfläche[n] eines Netzbetreibers oder Servicebetreibers«) »all diese Möglichkeiten« (je unterschiedlich) zugänglich machen. Einerseits stehen folglich Techniken oder Institutionen zur Verfügung, die eine Vereinheitlichung gewährleisten sollen. Insofern auch diese Techniken und Institutionen vielfältig und in ständiger Veränderung sind, bleibt die Heterogenität zumindest erhalten; sie wird lediglich verschoben und kann in Form »all dieser Möglichkeiten«, die den Nutzenden nun zur souveränen Auswahl stehen sollen, als Freiheit der Subjekte ins Außen der medialen Konstellation verlagert werden.

Das heimliche Zentrum der homogenisierenden Leistung ist also auch in diesen apparativen Synthesemodellen das souveräne Subjekt. Zuvor noch durch die Vielfalt medialer Applikationen geplagt, die eine effiziente Wunscherfüllung behindern, sollen nun die Bedürfnisse des Subjekts gerade durch die Präsentation unendlicher Vielfalt erfüllt werden. Das Media Center schafft Differenzierungen nicht ab, sondern macht sie handhabbar. Die Ordnung zielt nicht auf eine Reduktion der Vielfalt, sondern eher auf ihre Zugänglichkeit und Steigerung. Die Syntheseleistung beruht also darauf, dass mit der Bündelung der vielfältigen Funktionen in einem Gerät, ein ebenso einheitliches Gegenüber imaginiert werden kann, das diese Vielfalt gleichmäßig realisiert. Heterogenität taucht auch hier nur als (unproblematische) Vielfalt der Angebote und Nutzungsmöglichkeiten auf, nicht aber als fortlaufende Er-



neuerung und Modifikation des gesamten Gefüges, die nicht nur auf Bruchlinien, Störungen und Inkompatibilitäten reagiert, sondern diese auch immer neu produziert.

### Die Heterogenität des analogen Fernsehens

Die gewöhnliche medienwissenschaftliche Verfahrensweise, die eindeutige Konstellationen und distinkte Objekte in den Mittelpunkt stellt, verliert angesichts der Heterogenität nicht nur der Medienlandschaft im Ganzen, sondern auch der Einzelmedien – wie etwa des Fernsehens – an Plausibilität. Die Heterogenität ist keine (zeitliche oder räumliche) Randerscheinung, sondern ein Prinzip des Funktionierens von Fernsehen; sie ist vor allem das Resultat einer medienwissenschaftlichen Perspektivierung, die sich weniger für die eindeutigen Konturen eines Mediums, als für die Prozesse seiner Veränderung und Ausdifferenzierung sowie für die vielfältigen Praktiken, die es hervorbringen, interessiert. Dies heißt aber auch, dass Heterogenität keineswegs das spezifische Kennzeichen des Digitalen Fernsehens ist; nichts spricht dagegen, diese Perspektive auch auf das analoge Fernsehen anzuwenden.

Die Emphase, mit der das digitale Fernsehen als uneindeutig und unübersichtlich oder als vielfältig und omnipotent gekennzeichnet wird, verdankt sich in der Regel einer konventionellen Vorstellung von Medien als homogenen Gebilden, deren eindeutige Funktionen aus ihrer nicht weniger eindeutigen (institutionellen, technischen etc.) Anordnung abzuleiten sind. Die Digitalisierung fungiert als Bruchlinie, die ein konsistentes ›altes‹ Fernsehen, von einem ›neuen‹ Fernsehen trennt, dessen Inkonsistenz in der Gegenüberstellung zum konsistenten Merkmal wird. »For nearly half a century, the technology and industrial structure of television remained largely the same. But now change is inevitable, with significant cultural, intellectual, and political implications.« (Owen 1999, IX)

Dem analogen Fernsehen wird rückblickend und im Vergleich mit dem einsetzenden tief greifenden Wandel eine über viele Jahre hinweg konstante Struktur zugesprochen. Indem die Digitalisierung in vielen derartigen Darstellungen als grundlegender Einschnitt herausgestellt wird, werden die vielfältigen Modifikationen des analogen Fernsehens (Farbfernsehen, Kabel, Satellit, ›Duales Systems‹ etc.) als sukzessive Weiterentwicklungen ein- und desselben Mediums wahrgenommen.<sup>57</sup> Erst mit der Digitalisierung wird die zuvor konstante mediale Identität von Fernsehen problematisch. Auch die Kennzeichnung des Digitalen Fernsehens wird durch diese Bruchlinie strukturiert, indem immer wieder Offenheit, Flexibilität und Vielfältigkeit als ›neue‹ Qualitäten angeführt werden. Etablierte Begriffe werden schlicht durch ihr Gegenteil ersetzt, weil sie angeblich dem Digitalen Fernsehen nicht mehr gerecht werden.

Die Bruchlinie zwischen analogem und digitalem Fernsehen einerseits und die Vorstellung von (zumindest dem analogen) Fernsehen als einem homogenen Gebilde stützen sich wechselseitig. Deshalb möchte ich im Folgenden an vier sehr unterschiedlichen Aspekten (und folglich wiederum nur exemplarisch) sowohl aufzeigen, dass diese Bruchlinie keineswegs eindeutig ist, als auch verdeutlichen, dass – damit zusammenhängend – das analoge Fernsehen ebenfalls lohnend als heterogene Konstellation untersucht werden kann: Es lassen sich Streuungsprozesse und Re-Produktionen seiner medialen Identität feststellen, die sein Funktionieren ebenso ausmachen wie seine konstanten Aspekte. Es geht dabei nicht darum, eine schlichte Kontinuität zwischen analogem und digitalem Fernsehen zu behaupten, sondern darum, die Veränderungen eines Mediums als Veränderung von Heterogenitäten und

<sup>57</sup> Dies gelingt, indem ökonomische oder technische Modifikationen in den Mittelpunkt gestellt werden, die eine sukzessive Ausdifferenzierung des Systems bewirken. Unproblematisch bleiben diese Neuerungen des Mediums gerade insofern, als aus jeweils isolierten Innovationen (scheinbar) eindeutige Konsequenzen abgeleitet werden können. In einer (wiederum: tendenziell vulgärmaterialistischen) Erklärung lassen sich dann die Einführung des Privatfernsehens (bzw. des ›Dualen Systems‹) in Verbindung mit Satelliten- und Kabelfernsehempfang als Auslöser eindeutiger Modifikationen (Kommerzialisierung, Individualisierung etc.) deuten.

nicht von stabilen Konstellationen zu diskutieren. Die Digitalisierung könnte als ein Mechanismus betrachtet werden, der in spezifischer Weise zur anhaltenden Heterogenität und Modifikation von Fernsehen beiträgt.

### *Bruchlinie 1: Rezeption*

Die spezifische ›Neuheit‹ des digitalen Fernsehens wird häufig unter Verweis auf das völlig andere Verhältnis der Zuschauerinnen und Zuschauer zum Medium gekennzeichnet. Sie würden nun nicht mehr passiv einen vorgegebenen Programmablauf verfolgen, sondern ihre Fernsehnutzung aktiv gestalten. Diese Veränderung wird nicht nur durch das umfassendere Programmangebot, sondern vor allem durch neue Zugriffsformen begründet: Die Elektronischen Programmführer erlauben (insofern man etwa Filme mit Lieblingsschauspielern herausuchen und ›vormerken‹ kann) eine systematische Zusammenstellung von interessanten Sendungen; Verfahren wie Video-on-Demand ermöglichen eine flexible Zeitgestaltung. Das ›neue‹ Fernsehen ist dieser Perspektive zufolge vor allem deshalb vielfältiger als das analoge Fernsehen, weil es erst durch die unterschiedlichen Nutzungspraktiken seine entscheidende Prägung erhält.

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

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

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

Die Negativfolie dieser Beschreibungen des Digitalen Fernsehens ist ein analoges Fernsehen, das ein strikt vorgegebenes Programm ausstrahlt, dem die Zuschauerinnen und Zuschauer weitgehend passiv folgen. Ihnen bleibt – einer häufigen Kennzeichnung zufolge – nur die Wahl zwischen An- und Ausschalten.

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

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

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

Demnach müssten sowohl die diskursiven Konstruktionen von aktiven Zuschauerinnen und Zuschauern als auch deren vielfältigen Praktiken als heterogenisierende Faktoren für Fernsehen im Ganzen (oder gar nicht), nicht aber für das Digitale Fernsehen allein berücksichtigt werden.

Wie auch immer der Zusammenhang zwischen der medialen Entwicklung einerseits und der Formulierung neuer Beschreibungsmodelle (auch für ›alte‹ Medien) andererseits in diesem Fall sein mag: Das Beispiel kann ein erster Hinweis dafür sein, dass die begrifflichen Bestimmungen ›neuer‹ Medienkonstellationen nur prägnant sind, solange die Beschreibung der ›alten‹ Medien, die sie als selbstverständlich voraussetzen, konstant bleibt. Dies ist angesichts der wissenschaftlichen Innovationsbemühungen zumindest unwahrscheinlich.

### *Bruchlinie 2: Rundfunkbegriff*

Diese Problematik spitzt sich zu, wenn es um Begriffe geht, die insofern operationale Bedeutung haben, als sie die rechtliche und politische Regulierung von Medien strukturieren. Exemplarisch lässt sich dies am Rundfunkbegriff verdeutlichen, mit dem in Medienrecht und Medienpolitik sowohl spezifische Merkmale von Radio und Fernsehen beschrieben (›Verbreitung‹, ›Darbietung‹, ›an eine unbestimmte Vielzahl gerichtete Kommunikation‹ etc.) als auch – daraus abgeleitet – bestimmte Aufgaben und Entwicklungslinien festgelegt werden (›Bestands- und Entwicklungsgarantie‹ für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk, ›Grundversorgung‹, ›Meinungsvielfalt‹ etc.). Wenn nun gegenwärtig diskutiert wird, dass der Rundfunkbegriff dem Digitalen Fernsehen nicht mehr ›adäquat‹ sei, weil dieses in einer Art und Weise funktioniere, die mit diesem Begriff nicht beschrieben werden könne<sup>58</sup>, wird eine eindeutige Differenz der medialen Identität zwischen analogem und digitalem Fernsehen behauptet. Das analoge Fernsehen wird hierbei als eine weitgehend homogene und konstante Konstellation verstanden, deren spezifische institutionelle und technische Merkmalen vom Begriff des Rundfunks ›repräsentiert‹ würden.

Demgegenüber entsprechen Angebotsformen wie Video-on-Demand oder Home-Shopping (und andere ›interaktive‹ Formate), insofern sie nicht mehr eindeutig an eine ›Allgemeinheit‹ gerichtet sind und ihre ›Meinungsrelevanz‹ kaum noch der von regulären Vollprogrammen entspricht, nicht mehr der herkömmlichen Definition von Rundfunk. Während diese Angebote also einerseits (aus Gründen ökonomischer oder apparativer Kontinuität) als Teilelemente von Fernsehen betrachtet werden, erfüllen sie zugleich Kriterien, die eher dem Bereich der Telekommunikation, der ganz anderen Regulierungsverfahren unterliegt als Rundfunk, zuzuordnen sind. Daraus resultiert die Forderung, die Institutionen und Verfahren der Medienregulierung auf die Erfordernisse des ›neuen‹ Fernsehens einzustellen und dieses nicht mehr pauschal unter das Etikett Rundfunk zu subsumieren.

<sup>58</sup> Beispielsweise wird darauf verwiesen, dass der besondere Regulierungsbedarf von Fernsehen auf die langjährige Frequenzknappheit zurückzuführen ist. Diese hatte Konkurrenz und Sendervielfalt (analog zur Vielfalt der Tageszeitungen) unmöglich gemacht, weshalb durch regulierende Eingriffe eine Binnenpluralität innerhalb der existierenden Anstalten sichergestellt werden sollte. Mit der Digitalisierung ist die Frequenzknappheit aber zum Teil behoben; daraus wird abgeleitet, dass der spezifische Regulierungsbedarf nicht mehr gegeben sei.

In diesem Sinn definiert beispielsweise der Mediendienste-Staatsvertrag, der im Sommer 1997 in Deutschland in Kraft trat, einen neuen Bereich der ›Mediendienste‹, die von ›Rundfunk‹ auf der einen und ›Informationsdiensten‹ auf der anderen Seite abgegrenzt werden. Darunter fällt neben ›Fernseheinkaufsdiensten‹ auch der Videotext, der bislang dem ›Rundfunk‹ zugeschlagen wurde.

Gerade dieses Beispiel zeigt aber auch, dass die Begriffe und Praktiken der Regulierung sich nicht einfach an technische oder institutionelle Strukturen anpassen. Sie haben vielmehr eine eigenständige Produktivität, indem sie Teilelemente von Fernsehen differenzieren, klassifizieren und somit auch für ökonomische oder technische Strategien handhabbar machen.<sup>59</sup> Zugleich wird deutlich, dass die Regulierung weder die Einheit eines Mediums begründet (indem sie dessen Funktionsweisen vorschreibt) noch die Einheit eines Mediums repräsentiert. Sie definiert vielmehr – parallel und in Konkurrenz zu anderen Mechanismen – bestimmte Zugriffs- und Wirkungspunkte und trägt somit eher zur Heterogenisierung von Fernsehen bei. Schon deshalb kann die juristische und politische Definition von Rundfunk, einer medienwissenschaftlichen Definition von Fernsehen (und zwar gleichermaßen analogem wie digitalem) kaum ein verlässlicher Bezugspunkt sein.

Der Rundfunkbegriff und die Verfahren der Regulierung sind zwar maßgeblich an der (Re-) Produktion des Mediums beteiligt. Sie definieren aber zum einen immer nur Teilaspekte; zum anderen bilden sie dabei, insofern sie bestimmte Wirkungsweisen unterstellen und Zielvorgaben damit verbinden, Ausgangspunkte für weitere Differenzierungen und Auseinandersetzungen. Die Begriffe haben nie einfach der gegebenen Struktur ›entsprochen‹; wie noch zu zeigen sein wird, haben schon Video und Fernbedienung bestimmte Kriterien des Rundfunkbegriffs infrage gestellt, der dennoch weiterhin Teilaspekte von Fernsehen als Zugriffspunkte identifizierte und somit spezifische (politische aber auch ökonomische) Rationalitäten stützte.<sup>60</sup> Die privaten Sendeanstalten vertreten außerdem schon seit den 1980er Jahren die Ansicht, dass die juristische Definition des Rundfunks keine sachlichen Gründe mehr haben könne, weil sich Vielfalt und Grundversorgung angesichts ausreichender Frequenzkapazitäten und ökonomischer Konkurrenz ›automatisch‹ einstellen würden. Schon vor der Digitalisierung wurde diskutiert, inwiefern etwa Spartenprogramme ›Meinungsrelevanz‹ und publizistische Bedeutung besitzen. Ende der 1980er Jahre kam eine Studie für das Postministerium zu dem Schluss, dass Pay-TV kein Fernsehen ist, sondern »ein neues Medium oder Film [!]« (zit. n. Fuhr 1991, 67); der Jurist Ernst Fuhr hält diese Festlegung allerdings für voreilig und kommt zu dem Schluss, dass erst »Einzel-Pay-TV [d.i. Video-on-Demand; Anm. M.S.] [...] ein neues Medium« sei, nicht zuletzt, weil damit jeder »Teilnehmer« (sprich Zuschauerin oder Zuschauer) »sein eigener Programmdirektor und Sendeleiter« würde (Fuhr 1991, 72).

<sup>59</sup> Diese Klassifizierungen betreffen keine vorgängigen, evidenten Objekte; vielmehr bringen sie unter Bezug auf (unterstellte) Funktionen oder Wirkungen neue Objekte der Regulierung hervor: In einer Stellungnahme zu dem Staatsvertrag stellen die Landesmedienanstalten fest, dass eine eindeutige Abgrenzung von ›Mediendiensten‹ problematisch bleibt, sie wird nur durch die (juristische) Hilfskonstruktion »einer graduell unterschiedlichen Wirkungsintensität« verschiedener medialer Formen operational. ›Rundfunk‹ zeichnet sich demnach durch seine besondere »Meinungsbildungsrelevanz« aus, die sich – nach Urteilen des Bundesverfassungsgerichts – aus seiner »Breitenwirkung, seiner Aktualität und seiner Suggestivkraft« ergeben (<http://www.alm.de/presse/struktur2.htm>; 19.12.1998).

<sup>60</sup> Im Übrigen sind die Begriffe ja selbst in ihrer juristischen Bedeutung umstritten und deshalb Orte flexibler Strategien. So argumentiert ein Rechtsgutachten für die Bundesregierung, dass der Schutzzweck der Rundfunkrechtsprechung sich keineswegs auf eine technische oder inhaltliche Definition ausrichte: »Was Rechtsprechung und Lehre in der Bundesrepublik dazu veranlaßt hat, die Rundfunkgarantie zu einer *spezifisch institutionellen Machtbegrenzung* auszubauen, ist der besondere Einfluß, der den Rundfunk durch die besondere Art und Weise der Verbreitung auf die individuelle und öffentliche Meinungsbildung ausübt und dadurch gleichzeitig das Publikum in das staatliche Gemeinwesen integriert.« (Bullinger/Mestmäcker 1997, 52; Herv. i. O.) In diesem Zusammenhang wird als Kenzeichen des Rundfunks das Artefakt ›Meinungsmacht‹ in Gegenüberstellung zu ›Marktmacht‹ konstruiert.

Dies zeigt recht deutlich, dass es nicht das bloße Auftauchen technischer oder institutioneller Neuerungen ist, das dem Medium eine neue Identität verleiht. Die Digitalisierung führt nicht ›automatisch‹ dazu, dass Fernsehen kein Rundfunk mehr ist.<sup>61</sup> Technische und institutionelle Neuerungen definieren sich immer auch anhand der (unterstellten, zugleich aber produktiven) Wirkungen und Zielsetzungen, die mit den politischen und juristischen Verfahren etabliert werden. Schließlich können immer zusätzlich (neue oder bislang für nebensächlich erachtete) Teilelemente von Fernsehen als Abweichungen gegen diese Definitionen in Anschlag gebracht oder als Varianten in die Definitionen eingefügt werden. In der Auseinandersetzung Fuhrs mit dem Pay-TV tritt etwa die Frage auf, ob die Technik der Ver- und Entschlüsselung eine eigenständige mediale Qualität für sich in Anspruch nehmen kann; Fuhr plädiert dafür, dass die Verschlüsselung »lediglich das technische Instrumentarium einer besonderen finanziellen Abrechnungstechnik« ist (ebd., 73), und kann sie somit reibungslos in den Rundfunkbegriff einbeziehen. In zahlreichen anderen Beispielen werden technische oder institutionelle Teilelemente von Fernsehen aufgeführt, die ›automatisch‹ aus dem Begriff des Rundfunks herausfallen sollen.<sup>62</sup>

Sicherlich ist der Gehalt des juristischen Rundfunkbegriffs zum Teil auf eine spezifische technische und institutionelle Konstellation zurückzuführen, die neben politischen Programmatiken, Mediendiskursen und anderen Mechanismen zu seinen Existenzbedingungen zu zählen sind. Zugleich muss dies aber als wechselseitiges Produktionsgeflecht verstanden werden. Schon die Etablierung des Rundfunkbegriffs und die Vielzahl an Praktiken, die sich an dessen Kategorien ankoppeln, setzen weitere Modifikationen von Fernsehen in Gang. Die technischen, ökonomischen, juristischen u.a. Praktiken sind deshalb nicht einfache Kontexte eines an sich homogenen Mediums, sondern »Motor und Ideengeber sowie auch selbst veränderbares Moment des Ausdifferenzierungsprozesses« eines Mediums (Wehmeier 1998, 42).<sup>63</sup>

Wenn man nicht von vornherein davon ausgeht, dass es *eine* Wirkungsweise von Fernsehen (zumindest des analogen Fernsehens) zu ergründen gibt und dass diese am ehesten in den dauerhaften Merkmalen seiner Kommunikationsstruktur oder seines institutionellen Gefüges zu lokalisieren ist, lässt sich ein heterogenes Ensemble an Praktiken beobachten, das fortlaufende Modifizierungsprozesse antreibt. Dabei bleiben manchmal technische Konstellationen konstant, während sich Begriffe und Regulierungsverfahren ändern. In ande-

<sup>61</sup> In keinem Fall ist von einer schlichten *technischen* ›Herausforderung‹ auszugehen; es sind u.a. die Resultate einer – regulatorisch vorangetriebenen – Kommerzialisierung des Rundfunks, die einige der Kriterien der Rundfunkregulierung nun problematisch erscheinen lassen: »A further problem in applying traditional broadcasting policy norms stems from the commercialisation and deregulation of broadcasting in recent years which have seen a decline in regulatory resolve to take practical measures to enhance plurality and diversity in favour of regulation by the market.« (Steemers 1999, 232).

<sup>62</sup> Vor diesem Hintergrund lässt sich auch der Stellenwert technischer Veränderungen neu perspektivieren. Diese verändern das Fernsehen weniger, indem sie die bislang bekannten Definitionen schlicht außer Kraft setzen, sondern eher, indem sich neue, zusätzliche und widersprüchliche Schnittpunkte zwischen den Regulierungspraktiken und technischen Innovationen ergeben. Anfang der 1990er Jahre stellte sich beispielsweise das Problem, wo digital per Satellit übermittelte Daten zu Programmpaketen zusammengestellt werden. Wird diese Codierung am ›Kabelkopf‹ also bei der Einspeisung in das Kabel vorgenommen, haben die für die Regulierung des Rundfunks zuständigen Landesmedienanstalten einen Zugriff auf einzelne Programme; dieser Zugriff wird ihnen aber entzogen, wenn das De-Multiplexing erst in einem Vorsatzgerät bei den ›Kunden‹ erfolgt (Müller-Römer 1994, 50). Ein weiteres, hypothetisches Beispiel: Im Gegensatz zu regulären (orbital positionierten) Rundfunksatelliten stellt ein sogenannter Fernmelde- oder Verteilsatellit, über den die Signale von Sendern auch übertragen werden, kein Element einer »Rundfunkveranstaltung« dar; erst am Punkt der Einspeisung der Signale in Kabelnetze oder terrestrische Ausstrahlung werden diese zum Rundfunk (Fuhr 1991, 73). Interessant ist hier, dass auch technische Veränderungen, die an der Struktur von Fernsehen und Fernsehprogramm gar nichts verändern, zu einer Veränderung der Definitionen und Zugriffspunkte für die politischen und juristischen Praktiken führen.

<sup>63</sup> Eine banale Bestätigung findet die These einer konstitutiven Überschneidung unterschiedlicher Praktiken auch darin, dass gerade die Medienindustrie, die sich auf der einen Seite gegen eine politische und juristische Regulierung wendet, auf der anderen Seite von ›der Politik‹ fordert, ›verlässliche Rahmenbedingungen‹ für die technische und ökonomische Entwicklung zu schaffen (vgl. u.v.a. Prognos AG 1995).

ren Fällen verändern sich institutionelle Strukturen, während juristische Definitionen aufrechterhalten werden. Gerade in den vielfältigen Überschneidungen dieser Praktiken bilden sich (unterschiedliche) Funktionsweisen und Effekte des Mediums heraus. Was als ›Anpassung‹ von Begriffen an ›das Fernsehen‹ verstanden wird, ist immer eine weitere Veränderung, Differenzierung und Streuung des Mediums.

Wenn Medienwissenschaft nicht einfach die technischen oder juristischen Definitionen – also Begriffe, die in anderen Disziplinen operational sind – reproduzieren will, lässt sich weder aus der technischen Struktur eindeutig ableiten, ob das Digitale Fernsehen Rundfunk ist oder nicht,<sup>64</sup> noch lässt sich unter Berufung auf die juristische Definition des Rundfunks das analoge Fernsehen (in Absetzung vom Digitalen) auf eine weitgehend konstante und eindeutige Konstellation beschränken. Vielmehr könnte argumentiert werden, dass gerade die Bemühungen, Fernsehen zu definieren und seiner Funktionsweise ›adäquate‹ Regulierungsmodelle zu entwickeln, zur Heterogenität des Mediums beitragen. Entsprechend muss die Medienwissenschaft die Unschärfen berücksichtigen, die entstehen, wenn Begriffe, die an der Reproduktion des Mediums beteiligt sind, zur Beschreibung der Umbrüche von Fernsehen zum Einsatz gebracht werden.

### *Bruchlinie 3: Apparative Differenzierung*

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

Sobald man allerdings die strikte Unterscheidung zwischen dem ›eigentlichen‹ Gegenstand und den Kontexten, zwischen einem ›Kern‹ des Mediums und seinen bloßen ›Ergänzungen‹ fallen lässt, wird deutlich, dass auch das analoge Fernsehen apparative Differenzierungen aufweist, die das Medium im Ganzen verändern und seine Funktionen vervielfältigen. Gerade weil Fernsehen kein eindeutiger Gegenstand, sondern ein Geflecht von Praktiken ist, führen scheinbar nebensächliche technische ›Ergänzungen‹ zu einer weitreichenden Verschiebung im Wechselverhältnis der unterschiedlichen Ebenen und Mechanismen. Es sind keine ›Ergänzungen‹, sondern Transformationsmechanismen.<sup>65</sup>

Schon in den 1970er Jahren hat Stuart Hall Fernsehen als ein hybrides Objekt geschildert: »Television is a hybrid medium. [...] Its position as a highly advanced and socially speciali-

<sup>64</sup> Simon Frith weist – am Beispiel des britischen Rundfunksystems – darauf hin, dass die dichte Überschneidung von politischen, moralischen, pädagogischen, ökonomischen u.a. Praktiken im Fernsehen sicher auf die Situation der Gründungsphase zurückzuführen sei, daraus aber kein Grund (und kein Sachzwang) abgeleitet werden kann, das Fernsehen jetzt davon zu ›befreien‹ (Frith 2000, 35f.).

<sup>65</sup> Zur Bestimmung dieser Art von ›Ergänzungen‹ einer Medientechnik könnte auch an Jacques Derridas Konzept des Supplements gedacht werden: »Der Überschuß des Signifikanten, sein *supplementärer* Charakter, ist also die Folge einer Endlichkeit, das heißt eines Mangels, der supplementiert werden muß.« (1992[1967], 439; Herv. i. O.).

zed technology is marked by the degree to which it combines old and new media into a new medium.« (Hall 1996c[1971], 4)<sup>66</sup> Sowohl von seiner technischen Genealogie wie auch von seiner ästhetischen Oberfläche ist das Medium uneindeutig; seine Infrastruktur und Produktionsprozesse verzahnen unterschiedlichste Techniken, Praktiken etc.<sup>67</sup> Wie für andere Medien, wie überhaupt für Gegenstände, die in Praktiken und Infrastrukturen eingebunden sind, bleibt der Status von Fernsehen als selbstverständlicher Gegenstand stets prekär: »That they are a thing, that they constitute an entity is as problematic as assigning certain capabilities and characteristics to these things.« (Woolgar 1991, 65)

Am Beispiel von Videorekorder und Fernbedienung möchte ich im Folgenden kurz zeigen, dass diese ihren Stellenwert aus ihrer Positionierung in einem komplexen Gefüge erhalten, das sich mit ihrer Einführung zugleich verändert. Sie führen zu einer Transformation von Fernsehen und tragen zu dessen Heterogenität im Ganzen bei. Videorekorder und Fernbedienung drängen sich als Beispiele auch deshalb auf, weil mit ihrer Einführung schon in den 1980er Jahren Problematiken formuliert wurden, die gegenwärtig für das Digitale Fernsehen aufgegriffen werden. Beispielsweise veränderten auch Videorekorder und Fernbedienung das Verhältnis der Zuschauerinnen und Zuschauer zu dem Medium; im Gegensatz zu den gegenwärtigen Veränderungen wurde dies in der Medienforschung aber nicht als Neudefinition, sondern nur als zusätzliche Option und somit punktuelle Veränderung des Fernsehens betrachtet.<sup>68</sup> An diesem Beispiel kann darüber hinaus (erneut) gezeigt werden, dass die Formulierung von Spezifika eine strukturierende Voraussetzung für Zugriffe auf das Fernsehen sind, die dieses durch solche Zuschreibungen aber zugleich vervielfältigen und uneindeutig werden lassen.

Während es schon vor der Einführung des Fernsehens Stimmen gab, die das Fehlen einer brauchbaren Aufnahme- und Speichertechnologie als einen spezifischen Mangel des Mediums betrachtet haben (Bartz 2002a, 160), wurde schon bald der Live-Charakter des Fernsehens – in Anknüpfung an Hörfunkdiskurse und in Absetzung vom Kino – als seine eigentliche Qualität gefeiert; die Ausstrahlung von Kinofilmen galt als wenig fernsehgemäß. »Der Intendant des hessischen Rundfunks Beckmann lehnte 1953 den Einsatz von Filmen ab und bezeichnete Filme als dem Fernsehprogramm »nicht wesensgemäß« und »abträglich.« (Schauz 1997, 57) Ende der 1950er Jahre wurde dann allerdings die Magnetbandaufzeichnung in der Fernsehproduktion eingeführt und gewann schnell die Oberhand über Live-

<sup>66</sup> Wenig später stellte Raymond Williams die These auf, dass Fernsehen vor allem auf der programmlichen Ebene vollkommen heterogen sei, weil es ohne irgendein Modell für seine spezifischen Inhalte und Aufgaben entwickelt worden sei: »Unlike all previous communications technologies, radio and television were systems primarily devised for transmission and reception as abstract processes, with little or no definition of preceding content. [...] It is not only that the supply of broadcasting facilities preceded the demand; it is that the means of communication precede their content.« (Williams 1990[1975], 25).

<sup>67</sup> Zielinski führt dies am Beispiel von Fernsehen und Videorekorder aus und diskutiert die daraus resultierenden methodologischen Konsequenzen (1986, 21f. s.u.); Elsaesser zeigt dies ganz ähnlich für den Film (1996, 16); die historischen Wechselbeziehungen zwischen Fernsehen als Kriegstechnologie und Kommunikationsmedium untersuchen Müller und Spangenberg (1991); Flichy zeigt, wie die Elektronik als »Basistechnologie von Fernsehen, Datenverarbeitung und Telekommunikation« mit ihren grundlegenden Bauelementen (etwa: Vakuumröhre, Transistoren, Trioden, integrierte Schaltkreise), die auf unterschiedliche Weise in Medientechnologien integriert werden, über die Grenzen eines Mediums hinaus ein Interdependenzverhältnis errichtet (1994, 239). Mehrfach wurde darauf hingewiesen, dass (auch das analoge) Fernsehen in seiner kurzen Geschichte ganz grundlegende Funktionsänderungen durchlaufen hat. Wenn ein- und derselbe Gegenstand zunächst als »Fenster zur Welt« fungiert, aber schon wenig später (in den späten 1950ern) die »medial vermittelte Privatheit als Ereignis« zelebriert (Elsner/Müller 1988, 407) und danach (in den 1970ern) den Status einer »kritischen Öffentlichkeit« erhält, stellt sich nachdrücklich die Frage nach seiner medialen Konsistenz und seiner historischen Kontinuität. Die – verhältnismäßig konstante – Infrastruktur (seine »massenkommunikative« Grundstruktur etc.) ist dann nur eines von zahlreichen Merkmalen des Fernsehens.

<sup>68</sup> Eine gewisse Kontinuität zeigt sich auch daran, dass in empirischen Studien u.a. die Videonutzung herangezogen wird, um Aufschluss über die künftige Nutzung des digitalen oder interaktiven Fernsehens zu erhalten; die alltäglichen Erfahrung mit »technischen und funktionalen Erweiterungen des Fernsehens wie Videotext, Online-Diensten, Videorecordern und -kameras sowie Video- und Computerspielen« stellen demnach »Vorübungen für den Umgang mit interaktivem Fernsehen dar [...]« (Schauz 1997, 21).

Produktionen; allerdings haben sich auch für aufgezeichnete Sendungen ästhetische Verfahren etabliert, die einen Live-Charakter in Szene setzen.<sup>69</sup>

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

Die Produktion und Regulierung von Spezifika des Mediums verschalten ganz unterschiedliche Praktiken und Diskurse, die auf dieses Spezifische des Mediums reagieren, es gestalten und ausnutzen oder überwinden wollen – und folglich nie in einfacher Übereinstimmung damit stehen. Auch der Videorekorder ›bearbeitet‹ in diesem Sinne die Konstellation wechselwirkender Elemente und Strategien und ist selbst ein strategisches Element zur Redefinition des Fernsehens (seiner Ökonomie, seiner Ästhetik, seiner ›Rezeption‹).

Die Geräteindustrie propagierte beispielsweise Fernbedienung und Videorekorder keineswegs nur wegen der unmittelbaren Verdienste am Geräteverkauf. Vielmehr war die Geräteindustrie der Auffassung, dass Werbung dem Fernsehen schade und wollte deshalb Instrumente zur Verfügung stellen, mit denen Werbung ignoriert werden konnte. Die Fernbedienung wurde von einigen Produzenten (beispielsweise Zenith's MacDonal) explizit mit dem Anspruch entwickelt, die Werbung weg-›zappen‹ zu können; mithilfe des Videorekorders sollte ein Überspulen der Werbung (›zippen‹) möglich gemacht werden (Bellamy/Walker 1996, VII): Beide ›Ergänzungen‹ sind also zugleich Arbeit am Medium.

Der Videorekorder ist allerdings selbst keineswegs eindeutig, sondern ein heterogenes Feld an Techniken und Anwendungen, das sich an vielfältigen Punkten mit den Praktiken des Fernsehens überlagert. Anfänglich wurde er vor allem in der Ausbildung und der Vorproduktion, v.a. aber für die zeitversetzte Ausstrahlung gleicher Programme in den unterschiedlichen Zeitzonen der USA zum Einsatz gebracht. Sukzessive erhielt die Fernsehproduktion dadurch eine neue Struktur; der Status der übermittelten Bilder veränderte sich. Im Sinne einer Streuung wurde der Videorekorder – und damit auch Fernsehapparate – für die Militär- und Firmenkommunikation genutzt; auch ein Unterhaltungsangebot für Krankenhäuser war in der Diskussion (Schauz 1997, 84f.).

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

Entsprechend änderten sich auch die Praktiken, die selbst konstitutiver Teil des Mediums sind (Ökonomie, Programmpolitik etc.). So wurden – wie schon erwähnt – die operationalen

<sup>69</sup> Sowohl zeitlich als auch ästhetisch näherte sich die Konserve in der Folge der Live-Sendung an; v.a. mit dem zunehmenden Einsatz von Retardierungen und Wiederholungen resultierte daraus eine »kontrollierte Unmittelbarkeit« als neuer Repräsentationstypus (Zielinski 1992, 95). Allerdings verweigerte sich das Fernsehen lange Jahre einer ›Video-Ästhetik‹, die in den 1960er Jahren im Bereich des sogenannten Guerilla-Video politischer Gruppen entstanden war. Erst in den 1980ern wurde das Home-Video-Format regelmäßig eingesetzt und konnte – in Anlehnung an die innovativen Ästhetiken von MTV – als ein *ganz anderes Fernsehen* markiert werden: »Portable videotape was not just a discovery or invention – it was a different way of making and conceptualizing television.« (Caldwell 1995, 267).



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

Bezeichnenderweise veränderte sich Fernsehen für die Werbeindustrie durch Videorekorder und Fernbedienung in höchst diffuser Weise. Dennoch zogen sie Konsequenzen aus der vermeintlich größeren Autonomie der Zuschauerinnen und Zuschauer und versuchten zusätzliches Wissen über diese zu erhalten: »[...] the new level of content control being exercised by RCD users is closely monitored by the television and advertising industries, which naturally are interested in maintaining their power within industry-viewer relationship.« (Bellamy/Walker 1996, 5) In der Folge veränderten sich die Präsentationsformen und -strukturen der Programme. Die Abfolge und die innere Organisation von Sendungen wurden ebenso modifiziert wie die Werbestrategien.<sup>70</sup> »Nowhere is the concept of audience empowerment, resulting from the diffusion of RCDs and other video technologies, challenged more than in an analysis of the advertising industry.« (ebd., 68)

Fernbedienung und Videorekorder modifizierten mithin das Feld, das von den am Fernsehen beteiligten Praktiken und Strategien als Fernsehen betrachtet wurde. Neue Teilelemente<sup>71</sup> wurden definiert, die auf unterschiedliche Weise strategisch eingebunden werden konnten. Die Zuschauerinnen und Zuschauer wurden in ganz anderer Weise in die Konstitution des Mediums einbezogen als dies zuvor der Fall war. Auch dies fand auf unterschiedlichen Ebenen statt. Während die Rezeption nämlich zum einen von den vorgegebenen (zeitlichen) Strukturen des Fernsehens entkoppelt wurde (und Objekt der Spekulation von Programm- und Werbestrategien), wurde sie zum anderen in die Ökonomie (und Rhythmen) des Videoverleihs eingebunden (Dienst 1994, 23). Dies produzierte eine weitere Streuung und Heterogenisierung, insofern die Videothek wiederum anderen juristischen, ökonomischen und politischen Regulierungen unterliegt als das Fernsehen. Die Praktiken der Zuschauerinnen und Zuschauer wurden dadurch ebenfalls vervielfältigt – und vielfältig produktiv für die (Re-) Produktion des Mediums. Neben der Quote, den empirischen Studien und den bloßen Spekulationen konnten jetzt auch die Verkaufs- und Verleihzahlen der Videoindustrie bei der Programmgestaltung berücksichtigt werden. Zugleich konnte die Konzeption von zunehmend ›aktiven‹ Zuschauerinnen und Zuschauern zu einem symbolischen Bezugspunkt für eine veränderte medienpolitische Strategie werden, die sich ab den 1980er Jahren (keineswegs nur in den USA) darauf stützte, dass ökonomische Konkurrenz im Sinn des öffentlichen Interesses sei (Bellamy/Walker 1996, 87).

Bedenkt man, dass der Videorekorder nur eine von vielen technischen Modifikationen des Fernsehens darstellt (Fernbedienung, Kabel, Satellit, Videospiele etc.), die jeweils – sei es

<sup>70</sup> Eine Auswahl der neuen Strategien zur Stützung von Werbewirkung (nach: Bellamy/Walker 1996, 57–61): das Publikum genauer kennen und ansprechen (*targeting*); Verkürzung der Länge der Spots; Integration der Werbung in die Sendung oder genauere Abstimmung mit dem Programmkontext; neue Ästhetik: schnelle Schnitte (*pregrazed spots*), Kinoästhetik.

<sup>71</sup> Unter ›Teilelementen‹ verstehe ich im Folgenden Einheiten des Fernsehens, mit denen in Diskursen und Praktiken hantiert wird; die Teilelemente erhalten ihre Einheit und ihre Funktion aus den Strategien, die sie zum Einsatz bringen.

materiell, sei es über die Imaginationen, die sich in der Gesellschaft zu ihnen bilden – in die Rezeptionsprozesse, die Institutionen, die Programmstrukturen und die Konstruktion der Fernsehapparate hineinwirken, so wird deutlich, dass auch die Wirkungen und Funktionsweisen des analogen Fernsehens ebenso gut in seinen fortlaufenden Veränderungen lokalisiert werden können, wie in den spezifischen Aspekten einzelner Geräte oder Konstellationen. Der eindeutige Bruch zum digitalen Fernsehen verliert damit an Schärfe.

Einzelne Veränderung von Apparat oder Programm des Fernsehens führen zur Reorganisation eines Geflechts an Praktiken, technischen Elementen, ökonomischen Strategien. Sie haben somit zwar einschneidende aber vielfältige und unvorhersehbare Modifikationen des Mediums zur Folge. Die scheinbar so evidenten Gegenstände fernsehwissenschaftlicher Forschung – die Apparate, die Institutionen, die Programme – sind vor allem als Ausgangs- und Zugriffspunkte der verschiedenen Strategien von Bedeutung. Sie sind deshalb keine wissenschaftlich eindeutig und verlässlich zu definierenden Bauteile von Fernsehen, sondern interdiskursiv zirkulierende Kategorien, die, indem ihnen vielfältige und widersprüchliche Funktionen zugesprochen werden, sehr unterschiedlichen strategischen Stellenwert erhalten. Gerade wegen dieser Bedeutung, die die evidenten Bauteile des Fernsehens (der häusliche Apparat, das Programm mit seinen Sendungen etc.) als Durchgangspunkte für Strategien und Praktiken besitzen, können sie nicht als privilegierte Punkte der Wirksamkeit von Fernsehen und als Ursprungspunkte seiner Macht isoliert werden. Ihr Stellenwert ergibt sich erst aus dem strategischen Gefüge. Außerdem ist angesichts der Prozesse der Streuung und Differenzierung davon auszugehen, dass Fernsehen auch jenseits der technisch-apparativen Anordnungen Wirkungen entfaltet. Indem nämlich die unterschiedlichen Praktiken und Diskurse Fernsehen zu ihrem Gegenstand machen, konstituieren sie auch neue Gegenstände, Strategien und Rationalitäten, die Praktiken und Diskurse auch dann strukturieren, wenn das Fernsehen möglicherweise abgeschaltet ist.

#### *Bruchlinie 4: Produktivität in/durch Spezialdiskurse(n)*

Die Aufmerksamkeit, die dem Fernsehen durch eine Vielzahl an Institutionen und Disziplinen entgegengebracht wird, ist nicht nur die Folge, sondern zugleich die Ursache seiner enormen gesellschaftlichen Bedeutung. Zum einen wird Fernsehen durch die Diskurse und Praktiken als differenzierter und wirksamer Gegenstand konstituiert und fortlaufend modifiziert. Zum anderen verleiben sich diese Praktiken ›das Fernsehen‹ (das sie mit konstituieren) ein und lassen es so auf vielfältige Weise und an disparaten Orten produktiv werden. Fernsehen wird gleichermaßen in Teilelemente zergliedert wie in unterschiedliche soziokulturelle Bereiche hinein gestreut.

Dies kann wiederum exemplarisch an der psychologischen und medizinischen Forschung verdeutlicht werden, die Fernsehen nur scheinbar aus sicherer Distanz heraus beobachtet, ohne selbst Teil des Mediums zu sein; die Forschungspraxis ist nämlich zum einen an der Konstitution von Fernsehen beteiligt, indem sie bestimmte Teilelemente mit einem operationalen Anspruch isoliert; zum anderen macht sie Fernsehen für die eigenen Erkenntnisprozeduren produktiv, indem dieses als spezifische Apparatur die Forschungspraxis strukturiert.<sup>72</sup>

Sicher lässt sich dies, noch mehr als die vorangegangenen Beispiele, als eine Randscheinung verstehen, die mit der ›eigentlichen‹ Wirksamkeit des ›Massenmediums‹ nur wenig zu tun hat; meine These ist allerdings, dass die im Folgenden geschilderten Prozesse durchaus bezeichnend für die Differenzierung und Konstitution von Fernsehen in unterschiedlichen Praxisbereichen sind. Es soll – einmal mehr – gezeigt werden, dass Fernsehen

<sup>72</sup> Ich werde mich hier darauf beschränken die Erforschung des Massenmediums Fernsehen in Medizin und Psychologie zu thematisieren; darüber hinaus könnte selbstverständlich auch untersucht werden, wie technische Elemente des Fernsehens in das *Diagnoseinstrumentarium* dieser Disziplinen eingehen.

durch spezifische Praktiken und Diskurse konstituiert und wirksam wird. Damit kann auch eine weitere Bruchlinie zwischen analogem und Digitalem Fernsehen relativiert werden. Während nämlich das analoge Fernsehen immer mit dem Massenmedium Fernsehen gleichgesetzt wird, das seine Spezifik gerade darin hat, für alle gesellschaftlichen Teilbereiche identisch zu funktionieren, wird für das Digitale Fernsehen eine flexible Verfügbarkeit für spezielle Verwendungen (Business TV etc.) unterstellt. Obwohl eine zunehmende institutionelle Vervielfältigung des Fernsehens hier nicht in Abrede gestellt werden kann, soll doch gezeigt werden, dass auch das analoge Fernsehen eine differenzierte Produktivität in Spezialbereichen erhält.

Die medizinische Terminologie wird auch im Interdiskurs häufig zur Anwendung gebracht, um der Debatte über die ›Wirkungen‹ von Fernsehen Rationalität zu verleihen. Schon in den 1950er Jahren wurde Fernsehen unter Rückgriff auf das Phänomen der Hypnose handhabbar gemacht: »Ausgehend von der Verknüpfung von hypnotischer Wirkung und technischen Medien kann das Dispositiv Fernsehen im Rahmen des medizinischen Systems beschrieben werden.« (Bartz 2002b, 374) Die diskursiven Regeln des medizinischen Wissens machten in der Folge bestimmte Klassifizierungen und Bewertungen sowohl des Mediums als auch seiner Zuschauerinnen und Zuschauer plausibel: »All diesen Beschreibungen liegt jedoch die Adaption des medizinischen Vokabulars zugrunde, das den Zuschauer pathologisiert und somit einer Beobachtung im Rahmen des Medizinsystems aussetzt.« (ebd., 383)

Während hierbei eine metaphorische (aber dennoch wirkungsvolle) Verwendung der medizinischen Terminologie dominiert, auf die sich auch politische oder ökonomische Strategien stützen können, wird Fernsehen auch zum Gegenstand von medizinischen und psychologischen Spezialdiskursen, die dem Fernsehen eine spezifische Operationalität verleihen. Dabei werden zum Teil interdiskursive Klassifizierungen übernommen, die aber in der Forschungspraxis zu eindeutig unterschiedenen Elementen werden, deren Identität beispielsweise dadurch Stabilität erhält, dass ihre ›Wirkungen‹ bemessen werden.

Ich möchte dies an zwei unterschiedlichen Studien verdeutlichen: Die Studie von Mangold u.a. (1998) fragt nach den »Funktionen von Gewalt- und Horrorkonsum für das Gefühlsleben der Zuschauer« (51); methodisch wird dazu eine »detaillierte Beschreibung des Filmverlaufs« mit den »durchlaufenen Erregungszuständen« (53), die anhand von kardialer Aktivität und zerebraler Blutflussgeschwindigkeit erfasst werden, in Korrelation gesetzt. Die Studie von Myrtek/Scharff/Brügner (1997) will allgemeiner die »vom Fernsehen hervorgerufenen emotionalen Reaktionen« erfassen (122). Angewendet wird ein »Belastungs-Beanspruchungs-Modell, das [...] vor allem in den Arbeitswissenschaften weit verbreitet ist« (122f.); die emotionale Beanspruchung soll dabei anhand der Herzfrequenz und der Bewegungsaktivität bemessen werden.

Um die Eigenarten solcher Verfahren zu erkennen, muss man sich zunächst verdeutlichen, dass Kategorien wie ›Langeweile‹, ›Erotik‹, ›Gewalt‹, die bei den Studien im Zentrum stehen, keineswegs selbstverständlich und präzise sind. In Paratexten wie Programmzeitschriften oder in moralisch-politischen Debatten kommen sie pauschal wertend und ohne eindeutige Referenz zum Einsatz. In der Forschung werden diese Kategorien aber für die Wissensproduktion operationalisiert. In empirischen Studien werden beispielsweise auf der Basis einer Klassifizierung von Fernsehsendungen mithilfe der Kategorien ›Erotik‹ und ›Gewalt‹ Prozesse der Abstumpfungs- oder Akzeptanzsteigerung vermessen (Mangold u.a. 1998); entsprechend wird die exakt quantifizierte Klassifizierung der Zuschauerinnen und Zuschauer nach ›Vielsehern‹ und ›Wenigsehern‹, zum Ausgangspunkt für eine Untersuchung, die danach fragt, ob die emotionale Beanspruchung dieser beiden Zuschauertypen

beim Fernsehen oder in Alltagssituationen voneinander abweicht (Myrtek/Scharff/Brügner 1997).

Im Rahmen von Versuchsanordnungen werden somit neue Teileinheiten von Fernsehen wie ›gewalthaltige Szenen‹ oder ›Vielseher‹ nicht nur plausibel, sondern systematisch als Gegenstände hervorgebracht, indem sie an messbare Reaktionen gekoppelt werden. Die (nach ›Gewalt‹ oder ›Erotik‹) klassifizierte Beschreibung eines Filmverlaufs wird mit der technischen »Erfassung der [während der Rezeption; Anm. M.S.] durchlaufenen physiologischen Erregungszustände« (Mangold u.a. 1998, 53) zur Deckung gebracht und somit medizinisch objektiviert. Die Forschung misst Herzfrequenz, Hautleitfähigkeit oder den zerebralen Blutfluss (die Menge des im Gehirn zirkulierenden Blutes), um damit die Funktionen und Auswirkungen der zuvor festgelegten (und scheinbar natürlich gegebenen) Typen zu erfassen. Ein Differenzierungsprozess gliedert das Fernsehen in Elemente, die es vorher nicht hatte, und verleiht ihnen sowohl durch die diskursive Benennung als auch durch die apparative Vermessung der Individuen entlang dieser Kategorien Wirksamkeit. »In diesem Messwertverlauf spiegelt sich die Handlungsdynamik der dargebotenen Filmszenen erkennbar wieder.« (ebd., 66).<sup>73</sup> Es wird eine »Handlungsdynamik« vorausgesetzt (bzw. durch filmanalytische Verfahren erhoben), um ›etwas‹ messen zu können; zugleich wird die Existenz dieser »Handlungsdynamik« dadurch, dass sich im »Messwertverlauf« etwas abspielt, objektiviert.

Ganz ähnlich wie bei Video und Fernbedienung wird in diesen Experimentalanordnungen das Spezifische des Fernsehens mithilfe von zusätzlichen Apparaten und mithin durch intermediale Verschaltungen bearbeitet. Vermittelt durch das Medium Mensch (das ja auch bei der Fernbedienung die Kopplung zwischen Fernseher und ›Ergänzung‹ sicherstellt) werden zusätzliche Apparate an das Fernsehen angeschlossen. Die Vermessung der physiologischen Erregung der entweder viel- oder wenigsehenden Schüler wird durch ein »ambulantes Monitoring« möglich (Myrtek/Scharff/Brügner 1997, 143). Ein kleiner tragbarer Computer misst regelmäßig die Bewegungsaktivitäten und die Herzfrequenz; außerdem fordert er situationsabhängig zu einer Rückmeldung auf: Über ein kleines Display muss dann eine Bewertung der aktuellen Situation und – soweit gerade der Fernseher läuft – eine Klassifizierung des Fernsehens nach Sender und Programmsparten vorgenommen werden (ebd., 127). Fernsehen wird in Subjekte und Apparate hinein gestreut.

Zugleich bringt Fernsehen in diesen Versuchsanordnungen ›seine‹ Einheiten (die Einheiten, die innerhalb der Versuchsanordnung als Fernsehen definiert werden) in die Praktiken von Medizin und Psychologie ein. Zum einen werden Erkenntnisse über das scheinbar außerhalb der untersuchenden Disziplinen verortete Fernsehen formuliert (»Talkshows sind bei den Vielsehern beliebt und Tierfilme bei den Wenigsehern.« [Myrtek/Scharff/Brügner 1997, 130]), wobei medizinische Fakten als Erkenntnisse ›über‹ das Fernsehen fungieren (»Die Variabilität der Herzfrequenz dagegen ist bei den Vielsehern in der Schule deutlich niedriger als bei den Wenigsehern« [ebd., 135]). Zum anderen werden die Einheiten des Fernsehens auch selbst als medizinische Apparate und Verfahren in der Experimentalanordnung eingesetzt: »Um eine Baseline für die physiologischen Variablen bestimmen zu können, wurde vor den Filmausschnitt auf dem Video *eine ruhige Szene* eingefügt, die einen Sonnenuntergang über dem Meer zeigt.« (Mangold u.a. 1998, 59; Herv. M.S.) Dieses Video, das sich technisch und medial nicht von dem darauf folgenden mit ›Gewalt‹ und ›Erotik‹ unterscheidet, ist hier kein Objekt der Erkenntnis, sondern ein medizinisches Instrument. Die Medizin gewinnt durch das und an dem Medium neue (interne) Differenzierungen, neue Gegenstände

<sup>73</sup> Dass dabei vorhersagbarste Ergebnisse als ›interessant‹ verkauft werden, ist zuweilen ärgerlich, ändert aber nichts an der Funktionsweise derartiger Untersuchungen: »Interessanterweise zeigten dabei Zuschauer, die gewohnheitsmäßig häufig Horrorfilme anschauen, einen geringeren Anstieg der postrezeptiven Angst als Personen mit einem nur geringen Horrorkonsum.« (Mangold u.a. 1998, 52).

und Fragestellungen. Eine Untersuchung »der mit dem Fernsehen assoziierten behavioralen, physiologischen und psychologischen Korrelate« bringt ja nicht nur ebenso viele Korrelate hervor, wie Teilelemente des Fernsehens differenziert werden – die Korrelate tragen auch die Namen des Fernsehens: Die Differenzierung unterschiedlicher Blutströmungen, Herzschlagfrequenzen etc. macht ja genau dann Sinn, wenn diese für »Spannung«, »Erregung« etc. stehen; das Interesse richtet sich auf »*aufgabenspezifische* Muster der Blutflußzunahme« (Mangold u.a. 1998, 56). Die Spezifik der Aufgabe wird in den Semantiken des Fernsehens, nicht aber durch die Kurven und Diagramme selbst plausibel. Wenn innersubjektive Zustände oder Prozesse in den Einheiten des Fernsehens objektiviert sind, werden sie der Forschung zugänglich, die im Abgleich mit (wie auch immer) semantisierten Szenen eines Videos einen »Anstieg des kortikalen Umsatzes bei trauriger und eine Abnahme bei froher Stimmung« diagnostizieren kann (ebd., 57).<sup>74</sup> Fernsehen wird damit, wie die Elemente jeder wissenschaftlichen Laboranordnung, zu einem »Kristallisationspunkt für wissenschaftliche Problemstellungen, deren Struktur sie umgekehrt wesentlich mitbestimmen« (Rheinberger/Hagner 1997, 20).

Fernsehen ist weder ein selbstverständlicher Gegenstand, noch eine bloße Erfindung der humanwissenschaftlichen Forschung. Es ist ein »realer« Gegenstand, dessen »Realität« durch Praktiken, Diskurse, Techniken produziert wird und immer neu reproduziert werden muss. In der Überschneidung diskursiv produzierter Kategorien des Fernsehens, die Einheiten im Fernsehprogramm oder in Alltagspraktiken definieren (z.B. »Gewaltdarstellungen« oder »Sehdauer«), mit Kategorien, die außerhalb der je konkreten Untersuchung und somit auch außerhalb des dabei konstituierten Fernsehens existieren (menschlichen Körpern und »Seelen«, medizinischen Wissensbeständen und -fragestellungen sowie apparativen Messverfahren), wird Fernsehen differenziert, als wirksamer Gegenstand konstituiert und zugleich in seinen Wirkungsweisen gestreut.

Weil sich derartige Konstruktionen von Fernsehen – sei es in der psychologischen Forschung oder in der juristischen Regulierung – sowohl auf technische Bauteile wie auch auf interdiskursive Programmklassifizierungen beziehen, die quer zu den unterschiedlichen gesellschaftlichen Praxisbereichen reproduziert werden, beeinflussen die unterschiedlichen Konstruktionen sich wechselseitig – sei es in Form von Irritationen oder von verlässlichen Bezugspunkten. Nicht nur in Einzelfällen wird das psychologisch oder medizinisch gewonnene Wissen in pädagogischen oder ökonomischen Bearbeitungen von Menschen, Programmstrukturen und Techniken zum Einsatz gebracht, die ihre eigene Rationalität mit derartigen, an anderen Orten vordefinierten Einheiten und Funktionsweisen von Fernsehen stützen. Die Werbewirtschaft ist daran interessiert, in welchem Programmkontext welche Werbung welche Aufmerksamkeit beanspruchen kann; die Pädagogik verleiht ihrer Arbeit unter Hinweis auf die entsprechenden Erkenntnisse Relevanz: »Die Diagnose »krank« forciert dann eine pädagogische Kommunikation.« (Bartz 2002b, 384) Die Ingenieurwissenschaften können Apparate nach Maßgaben »menschlicher« Vermögen optimieren etc.

In der psychologischen und medizinischen Forschung wird – nicht zuletzt aus forschungsstrategischen oder wissenschaftspolitischen Gründen – die gesellschaftliche Relevanz des eigenen Wissens häufig gleich mit artikuliert und somit die interdiskursive Zirkulation vorbereitet.<sup>75</sup> Es ist kein Wunder, dass es von der Medienforschung in erster Linie die

<sup>74</sup> Stefan Rieger (2001) hat den Stellenwert der Medien für die Produktion von medizinischem und psychologischem Wissen historisch untersucht. Auch hier ist auffällig, dass derartige Zusammenhänge fast ausschließlich in historischen Untersuchungen diskutiert werden. Auch meine Ausführungen hier erheben keinerlei systematischen Anspruch; es ist keine Analyse der Verflechtung von Medizin und Fernsehen, sondern ein *Beispiel* für die Streuungen und Differenzierungen des Mediums in einer Vielzahl sehr unterschiedlicher Praxisbereiche und Spezialdiskurse.

<sup>75</sup> Nicht zu vernachlässigen dürfte auch die Tatsache sein, dass derartige Studien sich durch die Produktion gesellschaftlich operationalen Wissens nobilitieren: »Faßt man die Befunde zusammen, so wird deutlich, daß

psychologischen oder medizinischen Untersuchungen sind, die in den Medien publiziert werden. Fernsehen wird so zu einem Scharnier, das die ›Anschlusskommunikation‹ zwischen unterschiedlichsten gesellschaftlichen Teilbereichen und die prägnante Artikulation vielfältiger Ängste, Sorgen und Hoffnungen erlaubt. Auch wenn Fernsehen kein Objekt mit fest umrissenen Grenzen und eindeutigen Funktionen ist, bildet es doch ein wirkungsvolles Objekt unserer Kultur, das eine Vielfalt an Praktiken und Diskursen aufeinander bezieht und ihnen zwar keine Kohärenz aber eine strategische Dynamik verleiht.

### **Der Gegenstand Fernsehen und der Medienbegriff**

Die Auseinandersetzung mit vier sehr unterschiedlichen Aspekten des (analogen) Fernsehens sollte verdeutlichen, dass Fernsehen schon vor seiner Digitalisierung ein heterogenes Geflecht ist, dessen Teilelemente weder gegeben sind, noch eine eindeutige (technische oder institutionell festgelegte) Wirkungsweise besitzen. Sie werden vielmehr durch unterschiedliche Praktiken und Diskurse konstituiert, strategisch zum Einsatz gebracht sowie differenziert und vervielfältigt. Es genügt deshalb nicht, Fernsehen als ein Endprodukt vielfältiger und heterogener Entwicklungsprozesse zu betrachten; vielmehr muss seine gesellschaftliche Produktivität gerade darauf zurückgeführt werden, dass die Umgestaltung und Neudefinition von Fernsehen durch eine Vielzahl unterschiedlicher Zugriffe und Kopplungsprozesse unablässig weiter betrieben wird. Die Praktiken der Zuschauerinnen und Zuschauer, die politischen und juristischen Verfahren der Medienregulierung, die industriellen Strategien und apparativen Weiterentwicklungen sowie die empirischen Untersuchungen von Fernsehen verdichten je spezifische Wirksamkeiten und setzen zugleich Transformationsprozesse in Gang. Sie machen einerseits schon vordefinierte Teilmechanismen von Fernsehen für ihre eigenen Zielsetzungen und Regelhaftigkeiten produktiv; andererseits machen sie, insofern ihre eigenen Regelhaftigkeiten je spezifische Mechanismen als Fernsehen definieren, neue Aspekte und ›Potenziale‹ von Fernsehen plausibel, auf die dann weitere Praktiken und Institutionen reagieren können. Fernsehen ist ein strategisches Feld: Indem einige – aber nie alle dem Medium zurechenbare – Funktionen und Elemente als Mechanismen ›des Fernsehens‹ in Praktiken und Institutionen eingebunden werden, erhalten jene eine spezifische Wirksamkeit und Rationalität. Dies geht häufig mit Veränderungen von apparativen und programmlichen Mechanismen einher, was aber nicht heißt, dass diese den Ausgangspunkt oder auch nur den zentralen Ort der Wirksamkeit darstellen. Zugleich macht jeder strategische Einsatz alternative Bearbeitungen und Zugriffe plausibel, die sich einer schon etablierten Rationalität zu anderen Zwecken bedienen oder sie durch andere Kopplungsprozesse ersetzen wollen, aber auch ganz andere – ›vernachlässigte‹ – Teilelemente als Zugriffspunkte akzentuieren können. Nicht trotz, sondern wegen seiner Heterogenität, weil es nicht aufhört, sich zu verändern, hat Fernsehen den außerordentlichen Stellenwert in unserer Gesellschaft, ihren Diskursen und Politiken.

Zwei Präzisierungen scheinen mir in diesem Zusammenhang notwendig. Zum einen ist die Heterogenität des Fernsehens kein ›wildes Außen‹, mit dem Kultur und Gesellschaft konfrontiert werden. Die Heterogenität wird vielmehr systematisch durch soziale und kulturelle Praktiken produziert; die ›Herausforderungen‹, die das Fernsehen an ›uns‹ stellt, sind Resultat der gleichen Mechanismen, die diese Herausforderungen bewältigen sollen oder wollen. Von einem ›cultural lag‹ – einem Defizit unserer kulturellen Kapazitäten, v.a. aber unserer institutionellen Einrichtungen, die der enormen Geschwindigkeit der technischen Entwicklung und der Komplexität gegenwärtiger Fragestellungen nicht gewachsen sind –

---

hoher Fernsehkonsum mit zahlreichen, negativ zu beurteilenden Veränderungen assoziiert ist, die das Verhalten, die Interessen und sogar die Körperfunktionen betreffen.« (Myrtek/Scharff/Brügner 1997, 143).

kann nicht die Rede sein.<sup>76</sup> Zum anderen ist die Heterogenität keine nachträgliche Zerteilung und Streuung eines ursprünglich homogenen Objekts, das erst von den bürokratischen und industriellen ›Mühlen‹ der (post-)modernen Gesellschaft in Kleinteile ›zermahlen‹ wurde. In einer Ausweitung der medientheoretischen auf eine kulturtheoretische Perspektive lässt sich zeigen, dass für Objekte, die eine kulturelle Realität besitzen, Heterogenität eine notwendige Voraussetzung ist; es lassen sich deshalb wohl Steigerungsformen (oder zumindest Inszenierungsformen) von Heterogenität differenzieren; eine Unterscheidung zwischen homogenen Medienkonstellationen und heterogenen Umbruchsituationen oder zwischen einer homogenen Grundstruktur und ihrer heterogenisierenden ›Aneignung‹ ist jedoch kaum operational.

In theoretischer Auseinandersetzung mit kulturellen Objekten hat Alec McHoul einige Argumente entwickelt, die mir auch für die Auseinandersetzung mit der Heterogenität des Fernsehens von Bedeutung scheinen. McHoul verdeutlicht, dass »Hybridität« (ein Terminus, der in diesem Zusammenhang gleichbedeutend mit dem von mir bevorzugten Begriff der Heterogenität verwendet werden kann) keine Folge der Mischung oder Überschneidung ursprünglich distinkter und eindeutiger Objekte ist; außerdem zeigt er, dass Hybridität keine schlichte Eigenschaft von Objekten ist, sie wird vielmehr durch deren Einbindung in kulturelle Zusammenhänge und modifizierende Praktiken immer neu erzeugt. Entscheidend scheint mir seine Überlegung, dass kulturelle Objekte überhaupt nur eine Existenz besitzen, wenn sich mindestens zwei unterschiedliche Möglichkeiten, sie zu deuten oder mit ihnen umzugehen, überschneiden, wenn also sowohl die Objekte (bzw. Objektdefinitionen) als auch die Praktiken verglichen und unterschieden werden können. Es gibt, so die Schlussfolgerung, nur kulturelle Objekte, die durch mehrere Kulturen zugleich geprägt und damit von vornherein vervielfältigt und uneindeutig sind.<sup>77</sup>

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

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

Zugleich produziert jede neue (auf Eindeutigkeit abzielende) Einbindung des Objekts, indem sie – in Reaktion auf vorangegangene Bearbeitungen – bestimmte Aspekte definiert, begrenzt oder intensiviert, zugleich einen ›Überschuss‹: Aspekte, die weniger eingebunden

<sup>76</sup> W.F. Ogburn, auf den die These vom *cultural lag* zurückgeht, versteht die »Anpassung der Institutionen und Verhaltensweisen an technische Erfindungen« als das zentrale Problem gesellschaftlichen Wandels (Rammert 1993, 24); der Technik wird dabei eine Vielzahl nicht-intendierter Folgen zugeschrieben. Während letzteres sicher zuzugestehen ist, kann dennoch von einer Anpassung von Kultur und Gesellschaft sicher nicht die Rede sein; auch dies setzt ja wiederum (strategische) Definitionen und somit weitere Modifikationen dessen, an das man sich anpassen will, voraus.

<sup>77</sup> Hintergrund der Ausführungen McHouls ist ein differenztheoretischer Kulturbegriff: Kultur ist die Praxis des Unterscheidens und Vergleichens (vgl. Kapitel 4). Hybridität wird hier deutlich anders akzentuiert als in der neueren medientheoretischen Diskussion, die Hybridität an den Schnittstellen distinkter Medien lokalisiert: »Wichtig für die Kategorie des Hybriden im Anschluß an McLuhan bleibt die Überlegung, daß es Bruchstellen innerhalb von Medienevolutionen gibt, an denen sich die Entwicklungen besonders prägnant beobachten lassen, und daß sich an solchen Bruchstellen Hybride entwickeln, Mischungen bilden, die ihre Einzelbestandteile noch sichtbar werden lassen. Eine solche Übergangsphase kann man derzeit bei den analogen und digitalen Medien beobachten.« (Schneider 1997, 32).

sind als andere oder die überhaupt erst durch den spezifischen Zugriff am ›Rand‹ des Objekts entstehen und wahrnehmbar werden; Reibungsflächen und Bruchstellen, die nicht einfach zwischen Zugriff und Objekt, sondern in der Überschneidung vielfältiger Zugriffe in verschiedenen Teilelementen, die zu dem Objekt verdichtet werden, entstehen. Schon deshalb realisiert der Zugriff auf ein kulturelles Objekt nicht einfach die ›Intentionen‹, die mit diesem Zugriff verfolgt werden. Die kulturellen Artefakte ragen in ihrer produzierten Vielfältigkeit immer über die Praktiken, in die sie eingehen, hinaus und machen somit weitere, ergänzende und konkurrierende Regulierungspraktiken geradezu notwendig (Malpas/Wickham 1997).<sup>78</sup>

Die Verzahnung zwischen Praktiken, Diskursen und Objekten ist dabei ein fortlaufender Prozess. Ein Objekt wird nicht durch einen einmaligen Zugriff definiert, sondern muss kontinuierlich in Praktiken und Diskursen, die sich gegen andere absetzen, eingebunden werden. Außerdem ist das Verhältnis zwischen einem Objekt und einer Praxis immer Teil eines weiteren Geflechts, das dieses Verhältnis ermöglicht, strukturiert und wirksam werden lässt. Die kulturellen Objekte erhalten ihre Konturen nicht nur durch eine Vielzahl verschiedener Praktiken; die Praktiken erhalten umgekehrt ihre Regelhaftigkeit dadurch, dass sie sich auf (andere) Objekte (und Praktiken) stützen. Die (Re-) Produktion von Objekten ist auf eine komplexe Verkettung unterschiedlicher Elemente (Praktiken, Objekte u.a.) angewiesen: »the success of the innovation [...] is only made possible by constantly maintaining the entire succession of accumulated elements« (Latour 1991, 109). Der ›Erfolg‹ eines strategischen Zugriffs (das gleiche gilt für potenzielle Machteffekte von Objekten) ergibt sich somit weniger aus der Struktur und der ›Mächtigkeit‹ von Einzelementen (einer Aktion oder eines Bauteils), als aus der Form und Intensität einer Vielfalt an Kopplungen.<sup>79</sup> Ein Austausch nur eines der Elemente (das möglicherweise gar nicht ›bewusst‹ einbezogen wird) kann die Wirksamkeit mindern oder die strategische Ausrichtung verändern.

Praktiken (und somit auch ›Menschen‹) haben in einem solchen Netzwerk von Elementen einen funktional äquivalenten Stellenwert wie Objekte. Zum einen bilden sie Aktanten, insofern sie eine Strategie initiieren oder stabilisieren. Zum anderen nehmen sie den Status vermittelnder Zwischenglieder – *intermediaries* (Callon 1991, 141) – an, insofern sie andere Objekte, Praktiken, Zeichen in eine spezifische und möglicherweise dauerhafte Beziehung setzen. Jedes Element strukturiert Wechselbeziehungen zwischen einer Vielzahl weiterer Elemente. Wiederum ist jede Konstitution einer Konstellation zugleich ein Prozess der Vielfältigung; die *intermediaries* sind produktive Aktanten. Selbst wenn sie keinerlei eigene Kraft (oder ›Intention‹) besitzen, so überführen sie, indem sie die Position einer Schaltstelle zwischen anderen Elementen einnehmen, ein Geflecht in ein anderes (Callon 1991, 141). Die Substitution von Elementen verändert die Wechselbeziehungen. Dies funktioniert allerdings nicht als einfache Etablierung eines neuen Netzwerks, das ein vorangegangenes ablöst; vielmehr wird durch die *intermediaries* eine Strategie in Gang gesetzt, die auf weitere Veränderungsprozesse abzielt:

But the network of intermediaries accepted by an actor after negotiation and transformation is in turn transformed by that actor. It is converted into a scenario, carrying the signature of its author, looking for actors ready to play its roles. (Callon 1991, 142)

<sup>78</sup> Malpas/Wickham (1997) beschäftigen sich vor dem Hintergrund des Gouvernementalitätsbegriffs (vgl. Kapitel 3 und 4) mit der Objektdefinition durch Reg(ul)ierungsrationitäten: »Those objects come to be defined from within specific projects in terms of just the features that are relevant to the exercise of such control [...] a particular practice can be seen to be defined in part by reference to what it excludes from its sphere of operation.« (93f.) Ihre zentrale These ist die, dass Regulierungsprojekte zum einen aufgrund der notwendigen (und ausblendenden) Definition ihres Objekts, zum anderen aufgrund der notwendigen Kontinuität ihrer Praktiken ihr eigenes Scheitern mit produzieren.

<sup>79</sup> Dies wird mittlerweile in der Techniksoziologie ähnlich formuliert: »Wir können auch von vornherein annehmen, daß die Bedeutsamkeit von Sachen mit der Anzahl und der Konfiguration ihrer Integration in personale und soziale Handlungssysteme zusammenhängt.« (Joerges 1996, 22).



Die verschiedenen Modellierungen kultureller Objekte und Artefakte, die hier nur kurz angerissen werden sollten, stellen (obwohl sie unterschiedlichen theoretischen Paradigmen zugehören) eine spezifische Ambivalenz in den Mittelpunkt: Einerseits erhalten kulturelle Objekte ihre Identität und Wirksamkeit erst durch die Einbindung in und Verkettung mit Praktiken sowie anderen Objekten. Andererseits bleibt gerade deshalb jedes Objekt fragil und uneindeutig. Es ist in verschiedene strategische Netzwerke eingebunden und erfährt dadurch eine Vervielfältigung und Differenzierung. Jede Verkettung bindet das Objekt so ein, dass es zur Stabilisierung einer Konstellation gegen andere Kräfte beiträgt, die allerdings ebenfalls auf dieses Objekt zugreifen, um ihm eine andere Funktion und Wirkungsrichtung zu verleihen.<sup>80</sup>

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

Die Auflösungserscheinungen, die am Fernsehen gegenwärtig beobachtet werden, rücken vor diesem Hintergrund in eine andere methodologische und medientheoretische Perspektive. Die auffällige Heterogenität des Digitalen Fernsehens, die sich auf apparativer, ökonomischer, institutioneller oder programmlicher Ebene manifestiert, kann nicht nur als Phänomen des Übergangs und nicht nur als ein spezifischer Effekt der digitalen Datenverarbeitung betrachtet werden. Wenn Fernsehen generell als Produkt heterogener und konkurrierender Praktiken untersucht wird, dann lässt sich die gegenwärtige Heterogenisierung (und als ein Teilmechanismus davon die Digitalisierung) als Ensemble spezifischer Strategien betrachten, die an das schon vorhandene Feld vielfältiger Modifikationen anschließen und somit – ›wohin‹ es letztlich auch immer führen wird – nicht *eine* neue mediale Qualität installieren werden.

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

Hier sollen zunächst abschließend die wissenschaftstheoretischen Überlegungen bezüglich des Gegenstands Fernsehen vom Anfang dieses Kapitels noch einmal aufgegriffen werden. Sowohl die angeführten Beispiele des digitalen und analogen Fernsehens als auch die theo-

<sup>80</sup> Latour spielt dies am simplen Beispiel eines Hotelschlüssels durch, der mit bestimmten Anweisungen aber auch mit einem schweren Anhänger gekoppelt wird, um ihn u.a. gegen die Vergesslichkeit der Hotelgäste zu ›schützen‹; in einer Grafik, die eine zunehmende Stabilisierung durch Verkettungsprozesse erläutert, deutet Latour an, dass gerade der schwere Anhänger dazu führt, dass nun möglicherweise ein Hund den Schlüssel attraktiv finden und so die Stabilisierung unterlaufen könnte ... (Latour 1991, 107).

retische Skizzierung kultureller Objekte wirft die Frage nach dem Status des Erkenntnisgegenstands Fernsehen und zugleich nach dem Stellenwert des Medienbegriffs auf. Worin besteht die Schwierigkeit, Medien zu untersuchen, ohne dabei scheinbar evidente und wohldefinierte Objekte zum eindeutigen Zentrum der Modellbildung zu machen?

### *Der Erkenntnisgegenstand Fernsehen*

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

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

Vielleicht kann ein erneuter Rückgriff auf die Epistemologie Bachelards die Hartnäckigkeit einer solchen Modellbildung erklären. Bachelard zeigt am Beispiel der wissenschaftlichen Erklärungen des Feuers, wie gerade die unmittelbare Begegnung mit einem Phänomen Ansichten und Erklärungsmodelle stabilisiert, die den weiteren Erkenntnisprozess blockieren. Durch die Faszinationskraft des Feuers entsteht eine »affektiv besetzte Theorie«, deren Dauerhaftigkeit durch den Anblick des Phänomens selbst gesichert wird:

So wirft zum Beispiel die Lebhaftigkeit des Feuers falsche Probleme auf: sie hat in unserer Kindheit unsere Einbildungskraft so stark geprägt; infolgedessen bleibt das Strohfeuer für das Unbewusste ein Urbild des Feuers überhaupt. (Bachelard 1993, 201)

Es liegt durchaus nahe, dass auch die Blicke auf den Fernsehapparat, auf die Programme und auf Situationen des Fernsehens zur Stabilisierung von Erklärungsmodellen führen, die dem Medium eine feste und abgegrenzte (wenn auch mit geheimnisvoller Tiefe versehene) Gestalt verleihen. Die ›Programmflut‹ oder die (Selbst-) Beobachtung, ›nicht abschalten zu können‹, sind einschlägige Beispiele.<sup>81</sup> Wenn diese Bezugnahmen auf das selbstverständlich gegebene Fernsehen in die Wissenschaft einbezogen werden, dann prägt das so wahrgenommene Objekt auch weitere Erkenntnisprozesse:

Ein wie auch immer geartetes natürliches Objekt bedarf somit eines spezifischen Repräsentationsraumes, um wissenschaftlich attraktiv zu werden. Es kann umgekehrt aber auch an der Konstituierung eines solchen Raumes einen entscheidenden Anteil haben. (Rheinberger/Hagner 1997, 21)

Die Zentrierung der Fragestellungen und Thesen um die unmittelbar erfahrbaren Gegenstände, die als Fernsehen schlechthin verstanden werden, findet zusätzlichen Rückhalt im All-

<sup>81</sup> Jostein Gripsrud (1998) hat zentrale Metaphern der Fernsehwissenschaft in ihrer Produktivität für veränderte Konstellationen des Mediums untersucht.

tagsverstand, für den sich die Funktionen und Wirkungen eines Phänomens aus seinen materiellen Konturen ableiten lassen: »Much of our mundane discourse thus presupposes and exemplifies the assumption that the characteristics of an entity can be associated with a particular bounded space.« (Woolgar 1991, 63) Was nicht aus dieser lokalisierbaren Konfiguration abgeleitet werden kann, wird dann der Seite des Geheimnisvollen zugeschlagen.

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

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

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

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

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

There appears, then, to be an association between a lack of awareness of the ordinary moral dimension of cultural objects and running the risk of simply enjoining that dimension by re-

peating the practices of [...] demonising/sully/denegrating and divinising/sanctifying/celebrating that are native to cultural objects themselves. (McHoul 1997, 14)

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

Wenn Fernsehen nicht als ein konsistentes Objekt, sondern als ein dynamischer Prozess modelliert wird, der durch ein Geflecht von technischen, ökonomischen, alltäglichen Praktiken hervorgebracht und modifiziert wird, kann das Alltagsverständnis einerseits einen Bezugspunkt bilden, insofern es ein produktives Teilelement des (durch die wissenschaftliche Fragestellung abgegrenzten) Gegenstands ist; andererseits können – entgegen dem Alltagsverständnis – die scheinbar selbstverständlichen und konstanten Einheiten des »natürlichen Objekts« Fernsehen durch Wechselwirkungen, Konstellationen, Diskurse und Praktiken ersetzt werden. Ganz ähnlich haben Physik und Chemie ihren Gegenständen durch die ›Verwissenschaftlichung‹ die vermeintliche Eindeutigkeit genommen und sie gerade dadurch entmystifiziert.

Der philosophische Schauer vor der vermeintlichen Unergründlichkeit der Materie weicht dem Wissen von ihrer Inhomogenität, ihrer Nichtsubstantialität, ihrer Dekomponierbarkeit, ihrer Nichttangibilität und ihrer Artifizialität. (Balke 1993, 244)

Nicht mehr Fakten, universale Gesetzmäßigkeiten oder Kausalitäten stehen im Mittelpunkt der Forschung, sondern Effekte, die auf »lokale und spezifische Determinanten zurückzuführen sind« (ebd.). – So könnte dann auch gefragt werden, Effekt welcher Praktiken und Diskurse die alltägliche und mächtige Vorstellung von Fernsehen als stabile Synthese aus Apparat, Programm und Rezeption ist.

Sehr viel stärker als bei Bachelard vorgesehen, stellt sich mit der Ambivalenz der Gegenstandskonstitution (die sich noch in der Distanzierung auf einen durch alltägliche Praktiken konstituierten Gegenstand bezieht) ein ambivalenter Status der medienwissenschaftlichen Modellbildung ein. Wenn er als ein Geflecht von Diskursen und Praktiken in den Blick genommen wird, dann kann der Gegenstand, den die Wissenschaft (die Anteil an gesellschaftlichen Praktiken hat) durch ihre Fragestellungen konstituiert, kaum eindeutig von ›dem Fernsehen‹ abgetrennt werden, das in anderen Praktiken und Diskursen hervorgebracht wird. Die Distanzierung von dem Alltagsverstand (und dem konventionellen Gegenstand Fernsehen) führt letztlich zur Einsicht, dass die Medienwissenschaft daran immer schon beteiligt ist.<sup>82</sup> Sie ist selbst Aktant in dem Assoziationsgeflecht, das (dem) Fernsehen Realität, Plausibilität und Wirksamkeit verleiht.

### *Medienwissenschaft / Medienbegriff*

Der Anspruch, den Forschungsgegenstand durch eigenständige Fragestellungen erst zu konstituieren und dabei vordefinierte Konturen des Gegenstands zu verwerfen, steht im Konflikt mit der akademischen Gepflogenheit, dass eine Disziplin sich in erster Linie durch eine klare Definition ihres Gegenstandsbereichs gleichermaßen identifiziert wie legitimiert. Die ›junge‹ Disziplin Medienwissenschaft verleiht sich mit dem Verweis auf die zunehmende Relevanz

<sup>82</sup> Lynn Spigel (1998) diskutiert die Verzahnungen und Differenzen von industriellen, journalistischen und akademischen Fernsehdiskursen am Beispiel der USA; auch sie kommt zu dem Schluss, dass die Etablierung einer eigenständigen Perspektive der Fernsehwissenschaft nicht gleichzusetzen ist mit einer Akademisierung, die sich gegenüber den anderen Fernsehdiskursen abschottet.

von ›Medien‹ in allen gesellschaftlichen Bereichen Bedeutung und vertraut dabei auf die unmittelbare Evidenz der Artefakte, Institutionen und ›Angebote‹.<sup>83</sup>

Die lange Zeit dominante Akzentuierung des Medienbegriffs wie auch die Disziplin der Medienwissenschaft entstanden parallel zu der Etablierung des Fernsehens, das – nicht zuletzt durch diesen Medienbegriff – als ein Medium unter anderen (wie Film, Radio etc.) wahrgenommen wird.<sup>84</sup> »Die diskursive Differenzierung einzelner Medien und die Integration zu einem Feld der Medien erfolgen im selben Zug.« (Ruchatz 2002, 139) Die Untersuchungen von ›Auswirkungen‹ des Fernsehens auf Gesellschaft und Individuen werden in der Folge aus seiner medialen Identität abgeleitet und gegenüber den Wirkungen anderer Medien unterschieden.

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

Die Basis nahezu aller Medienanalyse ist eine naturalistische Einstellung zu den Forschungsgegenständen (auch und gerade in den Untersuchungen, die ›den Medien‹ zuschreiben, die Erfahrung von Gegenständen überhaupt erst zu ermöglichen) [...]. (Laser/Venus/Filk 2001, 8)

Während kulturwissenschaftliche Kategorien wie Autorschaft, Text, Subjekt oder Bedeutung durch poststrukturalistische Theorieansätze weitgehend als Effekte ›entlarvt‹ wurden, deren Existenz und Funktionieren einem Relationengeflecht oder einem ununterbrochenen Prozess, keinesfalls aber ihrer eigenen Kontur und Gestalt zuzuschreiben sei, werden ›die Medien‹ weit weniger dekonstruiert und immer wieder als materiell evidente Gegenstände eingeführt.

<sup>83</sup> Einige mehr oder weniger zufällige Beispiele: »Ziel des Studiengangs [Medienkultur in Hamburg; Anm. M.S.] ist es, den Studierenden theoretische, methodische sowie dazu gehörige praktische Kenntnisse und Fähigkeiten in der historisch-analytischen Beschäftigung mit den Medienproduktionen und medienpezifischen Kulturformen – vor allem der technisch-apparativen Medien (Film, Fernsehen, Hörfunk, Multi Media, Netzmedien) – zu vermitteln. [...] Weiterhin soll das Studium [...] den Studierenden ermöglichen, am Ende ihres Studiums [...] über differenzierte Kenntnisse und Fähigkeiten in zwei Medien [...] zu verfügen.« (<http://www.slm.uni-hamburg.de/Stuplan/Medienkultur.html>; 14.12.2002) Die Medienwissenschaft in Hannover zielt auf die »Vermittlung von Grundlagenkenntnissen auf dem Gebiet der Massenkommunikation und ihrer Medien und über organisatorische, wirtschaftliche und rechtliche Rahmenbedingungen von Kommunikationsprozessen [...] die Organisation und die Aufgaben von Massenmedien, die Arbeitsweise und das Selbstverständnis von Journalisten und anderen Medienproduzenten, die Zusammensetzung und die Erwartungen ihrer Publika, die Auswirkungen von Medien und ihrer Informations-, Unterhaltungs- und Werbeangebote auf Individuen und Gesellschaft.« (<http://www.ijk.hmt-hannover.de/index1.html>; 14.12.2002) »Gegenstand des Fachs Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität zu Köln sind die audiovisuellen Medien, ihre Geschichte, Theorie und Ästhetik. [...] Das Studium [...] zielt auf die Aneignung von Kenntnissen und Methoden, die zu einem historischen, theoretischen und ästhetischen Verständnis der Medien Theater, Film und Fernsehen und ihren spezifischen Kommunikationsstrukturen befähigen sollen.« (<http://www.uni-koeln.de/phil-fak/thefife/home/index.htm>; 14.12.2002) Das Ziel des Studiengangs in Weimar »ist die Fähigkeit zum Erwerb von Fähigkeiten im Umgang mit Medien. Dabei ist von entscheidender Bedeutung auch die Erprobung und Entwicklung einer verantwortungs- und folgenbewußten, konstruktiven Denkweise. Weder die technische noch die ökonomische Organisation von Medien kennen nationale Grenzen. [...] Zu den wichtigsten Aufgaben künftiger Mediengestalter zählt daher der Erwerb interkultureller Kompetenz.« (<http://www.uni-weimar.de/medien/konzept.html>; 14.12.2002).

<sup>84</sup> »Schien es sich bei Presse und Theater aus der Sicht der Universität zunächst um Spezialgebiete zu handeln, so war mit dem Fernsehen ein Bereich in den Blick gekommen, der umfassender war und die Gesellschaft grundsätzlich berührte. Mit der Durchsetzung des Fernsehens etablierte sich der Begriff der ›Medien‹, im Plural verwendet.« (Hickethier 2000, 40) Für die weitere Entwicklung lässt sich eine »Co-Evolution« von Wissenschaft und Fernsehen diagnostizieren (Wehmeier 1998, 43); d.h. auch, dass die Begriffe der Wissenschaft dem Medium genau insoweit ›adäquat‹ sind, als sie (a) sukzessive in Reaktion auf Modifikationen des Mediums entwickelt werden und (b) an der Regulierung und gesellschaftlichen Definition von Fernsehen beteiligt sind.

Zum Teil hat es den Anschein, als würde mit ›den Medien‹ eine Lücke gefüllt, weil sie Gewissheiten bieten können, die für Texte und Bedeutungen abhanden gekommen sind. Zumal eine Medienwissenschaft ihre spezifische Fragestellung gegen die Konkurrenz von Literatur- und anderen Kulturwissenschaften durchsetzt, indem sie auf die eindeutigen, nicht zu ignorierenden materiellen Voraussetzungen aller Kommunikation und Kunst verweist.<sup>85</sup>

Eine Relativierung und Ambivalenz erfahren ›die Medien‹ meist nur durch sekundäre, kontextuelle Prozesse, beispielsweise indem auf Aneignungsprozesse hingewiesen wird, die eine unmittelbare Durchschlagskraft technischer Logiken (oder ideologischer Programme) abfedern (vgl. dazu das folgende Kapitel). Medien bleiben hier als distinkte und eindeutige Gegenstände vorausgesetzt. Eine Perspektivierung, die nicht nur Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Medien oder Praktiken untersucht, sondern darauf zielt, die Medien, ihr Funktionieren und ihre Effekte generell auf der Ebene von Prozessen, Praktiken oder einem dynamischen Relationengefüge zu verhandeln, findet sich sehr viel seltener als entsprechende literaturwissenschaftliche Modelle.<sup>86</sup>

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

Zwar wird die Komplexität des Gegenstandsbereichs – auch dies trägt zur Nobilitierung der Disziplin bei – herausgestrichen; die enorme Vielzahl unterschiedlicher Medienbegriffe verdeutlicht außerdem eine gewisse Inkohärenz des Gegenstands, die immer wieder betont wird. Indem aber diese unterschiedlichen Begriffe einzelnen – selbst wieder eindeutigen – Ebenen des Mediums zugewiesen werden, bleibt die zugrunde liegende Logik erhalten: Die Medien setzen sich aus institutionellen, technischen, kommunikativen u.a. Strukturen zusammen, werden aber weiterhin als komplexe und zugleich stabile und abgrenzbare Einheiten verstanden.<sup>87</sup>

Ganz ähnlich garantiert auch die Thematisierung der Medien in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen eine multiperspektivische Auseinandersetzung mit vielfältigen Aspekten von (einzelnen) Medien, ohne dabei die Konsistenz des Gegenstands (›unterhalb‹ der verschiedenen Fragestellungen und Paradigmen) infrage zu stellen.<sup>88</sup> Gerade ein liberaler

<sup>85</sup> Eine Ausnahme bilden insbesondere medienästhetische Ansätze, die sich mit dem Konzept der Intermedialität auseinandersetzen. So beziehen sich Bolter/Grusin (2000) in ihrer Studie *Remediation* explizit auf den Dekonstruktivismus. Allerdings – und hier liegt eine entscheidende Beschränkung dieses Modells für die von mir verfolgte Fragestellung – wird die relationale Definition von Medialität nur auf der Ebene intermedialer Verflechtungen untersucht (so wie die derridasche Dekonstruktion die Aufschiebung von Bedeutung lediglich auf der textuellen Ebene diskutiert). Letztlich bleibt damit – auch wenn die Konturen und Funktionen von Einzelmedien gestreut werden – ein distinktes Feld ›der Medien‹ erhalten. Auch wird in den Intermedialitätsdebatten die Heterogenität/Hybridität kaum im Zusammenhang mit Macht- und Subjekteffekten diskutiert.

<sup>86</sup> Ironisch könnte man sich hier auf McLuhan beziehen: »Die moderne Naturwissenschaft und Philosophie stimmen jetzt darin überein, dass in allen Forschungs- und Untersuchungsgebieten ›Ursachen‹ von ›Konfigurationen‹ abgelöst worden sind.« (McLuhan: Die Gutenberg-Galaxis; zit. n. Winkler 1997, 24) – Nur eben (nicht zuletzt unter Berufung auf McLuhan) in der Medienwissenschaft nicht.

<sup>87</sup> So etwa bei Siegfried J. Schmidt, der am »Kompaktbegriff Medium« folgende Aspekte unterscheidet: Kommunikationsinstrumente, Medientechnologie, sozialsystemische Institutionalisierung und Medienangebote (Schmidt 2000, 94). Damit können ›den Medien‹ spezifische Leistungen für ›die Gesellschaft‹ zugesprochen werden; so filtern Medien nach Schmidt etwa die Selbstbeobachtung einer Gesellschaft, sie errichten Kommunikationsstrukturen und stellen Module der Wirklichkeitskonstruktion zur Verfügung (ebd., 43f.).

<sup>88</sup> Es wäre eigens zu klären, welche Konstitution des Gegenstandsbereichs Medien dazu führt, dass sich ihre Thematisierung scheinbar in allen Disziplinen aufdrängt: »Da die Massenmedien komplexe Phänomene darstellen, die gesellschaftlich institutionalisiert werden, die Kommunikation zwischen den Menschen verändern und zahlreiche Rückwirkungen auf andere Bereiche der Wissensproduktion auslösen, werden sie fast allen Wissenschaften zum Thema.« (Hickethier 2000, 41).

Methodenpluralismus und die Affirmation interdisziplinärer Forschung postulieren eine Gleichberechtigung unterschiedlicher Fragestellungen, insofern deren Ergebnisse sich wechselseitig ergänzen und damit das Wissen über *den* Gegenstand vertiefen sollen. Interdisziplinarität setzt die Einheit des Gegenstands voraus. Eine Fokussierung von Heterogenität und Prozesshaftigkeit als Konstitutionsfaktoren von Medien wird schon dadurch verhindert, dass die vorhandenen Paradigmen der einzelnen Disziplinen (nicht aber – wie bei Bachelard vorgeschlagen – Distanzierungen von vorhandenen Erklärungsmodellen) automatisch Fragestellungen und Gegenstandsbestimmungen generieren:<sup>89</sup>

Die Diskursordnungen der einzelnen Disziplinen führen bei der Behandlung des Verhältnisses von Kultur und Technik zu einer Art Echo-Effekt: Bei der Behandlung jedes Problems hallt der Denkstil und die Reflexionsautomatik der jeweiligen Disziplin zurück. (Matejovski 1993, 418)

Der Gegenstandsbereich bleibt unproblematisch. Sowohl der Bezug auf kollektiv geteilte Evidenzen (Apparat / Programm / Rezeption) als ›Kernelemente‹ des Mediums, wie auch die souveräne Bestimmung der Funktionen von Medien durch die Routinen der jeweiligen Disziplinen (die Kommunikation, Wirkung, Ästhetik oder Bedeutung als selbstverständliche Untersuchungsebenen ansetzen) verschaffen bei aller Vielfältigkeit der Medien verlässliche Bezugspunkte ihrer Erforschung. Die Medien sind immer schon zu eng definiert.

#### *Das ›Außen‹ der Medien*

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

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

Diese Gegenüberstellung von Gegenstand und Kontext – beispielsweise Fernsehen und Kultur oder Gesellschaft – bleibt aber immer prekär. Die Herauslösung insbesondere der apparativen Elemente aus den ›menschlichen‹ oder ›gesellschaftlichen‹ Praktiken scheint insofern plausibel, als sie, wie Bruno Latour immer wieder herausarbeitet, von einer trennenden Logik der Moderne gestützt wird:

Nachdem in der Moderne die Spaltung in objektive Welt und politische Welt erfolgte, können die Dinge nicht mehr als Kumpanen, Kollegen, Partner, Komplizen, Assoziierte im Gewebe des sozialen Lebens fungieren. Die Objekte erscheinen vielmehr unter drei Formen: als unsichtbares und treues Werkzeug, als determinierende Superstruktur und als Projektionsfläche. (Latour 2001, 244)

Latour zeigt aber auch, dass diese säuberliche Trennung zwischen Objekten und gesellschaftlichen (oder individuellen) Praktiken selbst eine (technisch gestützte) Praxis ist, die zwar fortlaufend reproduziert wird, aber letztlich nur zu neuen Gemengelagen führt, in denen Objekte und Praktiken, Apparate und Menschen untrennbar und wechselseitig konstitutiv

<sup>89</sup> »Historische Entwicklung von Massenkommunikation [...] zerfällt in der Abbildung durch die damit befaßten Wissenschaften und Mediatoren in eine Vielzahl von einzelnen Strängen und Gegenstandsannäherungen, die kaum durch eine übergreifende Methodendiskussion sortiert, in ihren Knotenpunkten zusammengehalten und in ihren Kontrapunkten kenntlich gemacht werden.« (Zielinski 1986, 18).

aufeinander Bezug nehmen. Auch der Sonderbereich der Medien erhält erst durch kulturelle und gesellschaftliche Praktiken spezifische Grenzen und eine eigene ›Logik‹. Entsprechend sehen sich alle Modelle, die eine präzise Abgrenzung von ›Medien‹ vornehmen, mit der Schwierigkeit konfrontiert, dass »nicht eindeutig entschieden werden kann, ob Medien innerhalb oder außerhalb der Gesellschaft angesiedelt sind« (Spangenberg 2001, 183).<sup>90</sup>

Stephen Greenblatt hat – wenn auch am Beispiel des Begriffspaares Kunst und Gesellschaft<sup>91</sup> – verdeutlicht, dass diese Schwierigkeit alleine darauf beruht, dass man unterstellt, die Begriffe würden eindeutige (oder sogar eindeutig getrennte) Phänomene beschreiben. Demgegenüber zeigt Greenblatt aber, dass sich diese Fragestellung nur produktiv bearbeiten lässt, wenn man die Begriffe selbst für Veränderungen öffnet. Jeder Versuch, eine Beziehung zwischen zwei vermeintlich distinkten Ebenen zu beschreiben, verändert zumindest einen der beiden Begriffe; und es ist gerade die Art dieser (notwendigen) Modifikation, die Aufschluss über ihr Verhältnis gibt (Greenblatt 1991, 120). Die wechselseitige Konstitution von Medien auf der einen und (anderen) Praktiken und Diskursen auf der anderen Seite, würde demnach am ehesten zugänglich, wenn man beobachtet, wie sich die Vorstellungen und die möglichen Funktionsweisen von Medien ändern, wenn sie in unterschiedlichen Zusammenhängen verortet werden. Damit wird gerade nicht behauptet, dass ›die Medien‹ sich immer durch Rückbezug auf ›die Gesellschaft‹ erklären lassen; auch ›Gesellschaft‹ ist ein Gegenstandsbereich, der nur durch bestimmte Ausgrenzungen plausibel wird und mit jeder Frage nach Zusammenhängen (oder sogar ›Einflüssen‹) seine Gestalt / Bedeutung verändern wird. Mit Greenblatt wäre allerdings darauf zu bestehen, dass eine ›Autonomie‹ der Medien (wie eben auch eine ästhetische Autonomie) zwar nicht gänzlich ausgeschlossen werden kann; wenn aber ein ›autonomes‹ Funktionieren der Medien festzustellen sein sollte, dann müssten zumindest die Existenzbedingungen dieser ›Autonomie‹ und die Mechanismen, die eine übergreifende Zirkulation aussetzen, untersucht werden: Wenn Medien ein ›Außen‹ von Kultur oder Gesellschaft bilden, so ist auch dies ein Effekt, der weder aus ›den Medien‹ noch aus ›der Gesellschaft‹ allein erklärt werden kann.

#### *Wider einen wohldefinierten Medienbegriff*

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

<sup>90</sup> Spangenberg zielt ebenfalls darauf, eine prozesshafte Heterogenität von Medien (und nicht lediglich ihre Komplexität) in den Mittelpunkt zu rücken: »Wissenschaft und Gesellschaft können – oder sollten zumindest – somit wesentlich deutlicher erkennen, dass die Medien einen Verbund von mehrdimensionalen Gegenstandsbereichen und Fragezusammenhängen bilden, der sozial konstituiert ist, der auf Individuen und Gesellschaft als Voraussetzung und als Irritationsmoment ›wirkt‹ und auf diese Weise in die Wirklichkeit(en) von beiden eingreift.« (Spangenberg 2001, 195) Allerdings wird vor dem systemtheoretischen Hintergrund darauf verzichtet, die Macht- und Subjekteffekte dieser Prozesse nachzuvollziehen.

<sup>91</sup> Greenblatt bezieht sich in seiner Argumentation wiederum auf den Kunsthistoriker Michael Baxandall.



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

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

Über diese Formulierung hinaus könnten »Medien-Ereignisse« und das »Medien-Werden« auch überall dort aufgesucht werden, wo »Medien« diskutiert, produziert oder reguliert werden. Entscheidend an dieser Passage scheint mir, dass die Analyse der Produktivität und der Funktionsweisen von Medien mit der Analyse ihrer Konstitution (ihrer Existenzmöglichkeiten, Reproduktionen etc.) zusammenfällt. Auch wenn dabei »die Medien« in ihrer alltäglichen Evidenz, ebenso wie die explizite Thematisierung von Medien in Diskursen und Praktiken immer wieder einen Ausgangspunkt für Fragestellungen bilden, so werden mediale Effekte und Operationsweisen nicht auf diese zurückgeführt (und an diesen nachgewiesen) werden können.<sup>92</sup> Medien wären demnach eher das *Problem* als der Gegenstand der Medienwissenschaft: Man weiß nicht, was sie sind und wo sie sind; man muss suchen, wo sie sich bemerkbar machen, wie sie hervorgebracht werden und Wirkungen erhalten. Weil Medien in dieser Perspektive notwendigerweise Teil und Effekt von Prozessen und Wechselwirkungen sind, die ihr Funktionieren ermöglichen, impliziert dies zugleich eine Verschiebung »ihrer« Wirkungen und Effekte: Statt von Macht- und Subjekteffekten »der Medien« (oder eines einzelnen Mediums) wäre von den Macht- und Subjekteffekten zu sprechen, die an der Hervorbringung medialer Konstellationen, an der Reproduktion und Modifikation medialer Wirksamkeiten beteiligt sind.

\*

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

<sup>92</sup> Es lässt sich im Folgenden – nicht anders als in jeder anderen Medienforschung – kaum vermeiden, mit dem Wort Medien unterschiedliches zu bezeichnen. Das heißt, dass auch hier weiterhin ein »enger« und zugleich diffuser Medienbegriff benutzt wird, der etwa pauschal auf das vertraute Medium Fernsehen verweist, ohne sich dabei festzulegen, ob damit die Sendungen, die Institutionen, die Technik oder eine Gesamtmenge dieser Phänomene gemeint ist. Demgegenüber wird aber auch ein »weiter« Medienbegriff Anwendung finden, der alleine deshalb präziser ist, weil er das Diffuse explizit macht.

unter Verweis auf ›Zuschauer‹, auf ›Rezeption‹ oder ›Aneignung‹ die konstitutive Bedeutung von Praktiken und Diskursen zugesteht, diese aber den Medien (als einen gänzlich anders strukturierten Bereich) gegenüberstellt. Im Anschluss daran (also im dritten Kapitel) soll dann unter Rückgriff auf den Begriff des Dispositivs diskutiert werden, inwiefern die Effekte einer apparativen und technischen Konstellation (die digitales Fernsehen zumindest *auch* ist) eher in den flexiblen ›Optionen‹ für vielfältige Kopplungsprozesse, als in der medientechnischen Festlegung von Wahrnehmungs- und Kommunikationsstrukturen zu suchen sind. In beiden Kapiteln wird zugleich die hier schon begonnene Diskussion weitergeführt, welche theoretischen und methodischen Traditionen die Gleichsetzung von Medien (und medialer Wirksamkeit) mit Stillstellung, Standardisierung, Homogenisierung (also im weitesten Sinne repressiven Faktoren) so selbstverständlich machen und entsprechend eine Analyse der produktiven Machtwirkungen von heterogenen medialen Konstellationen verstellen.

## **Kapitel 2**

### **Das Problem der ›Rezeption‹ (am Beispiel der Cultural Studies)**

Wenn Fernsehen – wie im vorangegangenen Kapitel geschildert – nicht einfach etwas *ist*, sondern durch kulturelle Praktiken und Diskurse hervorgebracht, modifiziert und differenziert wird, dann muss, so scheint es, über die Zuschauerinnen und Zuschauer, über Rezeption und Aneignung geredet werden. Ist nicht, so könnte man fragen, von allen kulturellen Praktiken, die sich auf den Gegenstand Fernsehen richten, die Rezeption die letztlich entscheidende? Schließlich tragen doch insbesondere die vielfältigen Formen der Aneignung zur Differenzierung und Streuung des Fernsehens, aber auch zu seiner je spezifischen Wirksamkeit bei. Sowohl die Heterogenität des Mediums, als auch die Herausbildung unterschiedlicher Realisierungsformen mit ihren je unterschiedlichen Funktionen müssten demnach unter Bezug auf die Rezeptionsprozesse nachvollzogen werden können. Die gegenwärtigen Veränderungen des Fernsehens scheinen einer solchen Perspektive zusätzlichen Nachdruck zu verleihen, zielen sie doch auf eine weiter zunehmende Vielfalt von Rezeptionsformen. Erhalten nicht Teleshopping, Video-on-Demand oder Multi-Perspektiv-Programme vor allem durch die Formen ihrer Nutzung eine spezifische mediale Qualität? Und lassen sich die soziokulturellen Effekte eines digitalen Fernsehens nicht immer weniger aus den Strukturen der Programmangebote ableiten und müssen dementsprechend eher auf der Ebene der (zunehmend individuellen) Umgangsformen mit dem Medium verortet werden?

Entgegen dieser nahe liegenden Schlussfolgerung, die eine methodologische Aufwertung der Rezeption mit ›Tatsachen‹ des Mediums begründet, möchte ich im Folgenden zeigen, dass eine Analyse von Fernsehen, insbesondere seiner gegenwärtigen Veränderungen, die die Zuschauerinnen und Zuschauer zu ihrem zentralen Bezugspunkt macht, zu kurz greift. Vor allem der Begriff der Rezeption führt nämlich, wie im Detail zu zeigen sein wird, notwendigerweise zu einer Homogenisierung von Fernsehen. Während eine Analyse der Aneignungsprozesse verheißt, die ›tatsächlichen‹ Realisierungsformen und Wirksamkeiten des Fernsehens zu erfassen, wird sie den kulturellen Stellenwert von Fernsehen durch diese Fokussierung gerade verfehlen. Scheinbar auf eine Dezentrierung des Mediums zielend, errichtet die Orientierung an Zuschauerinnen und Zuschauern nur neue Orte eindeutiger Wirksamkeit. Dies soll in einer exemplarischen Auseinandersetzung mit Ansätzen der anglo-amerikanischen Cultural Studies verdeutlicht werden. Die medienwissenschaftlichen Forschungen der Cultural Studies setzen sich nämlich einerseits von Rezeptionsmodellen ab (und beziehen sich dabei, wie meine Argumentation, auf poststrukturalistische Ansätze), andererseits reproduzieren sie aber die entscheidenden Defizite der Rezeptionsforschung.

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dieser Problematik scheint mir deshalb aus zumindest zwei Gründen notwendig. Zum einen wurde im vorangegangenen Kapitel wiederholt die konstitutive Funktion von Praktiken und Diskursen für die Herausbildung von Medien betont. Es kann deshalb in der Auseinandersetzung mit der Rezeptionsforschung nicht darum gehen, einfach spiegelbildlich die Wirkmächtigkeit des Fernsehens ›selbst‹ (unabhängig von allen praktischen und diskursiven Verstrickungen) zu behaupten. Stattdessen geht es darum zu zeigen, dass der Stellenwert televisueller Praktiken mit einer Fokussierung auf Zuschauerinnen und Zuschauer eher ausgeblendet als erklärt wird. Zum anderen scheint es mir darüber hinaus wichtig, am Beispiel der Cultural Studies (im Sinne einer symptomatologischen Lektüre) zu zeigen, wie hartnäckig bestimmte Begriffe innerhalb der Medienforschung – selbst bei explizit gegenteiligem Forschungsinteresse – eine Homogenisierung von Fernsehen sowie eine Lokalisierung und Zentrierung seiner Machtwirkungen zur Folge haben. Nicht zuletzt haben die Ausführungen auch eine wissenschaftspolitische Motivation:

Die Selbstverständlichkeit mit der das Konzept der ›Rezeption‹ in der Medienforschung im Allgemeinen und bei der Auseinandersetzung mit ›neuen‹ Medien im Besonderen zum Einsatz kommt, soll grundsätzlich problematisiert werden.<sup>93</sup> Das Konzept zentriert und hierarchisiert nicht nur das Fernsehen, sondern auch erhebliche Teile der Medienforschung.

### **Fluchtpunkt ›Rezeption‹**

Unter den variablen Etiketten ›Kunden‹, ›Konsumenten‹, ›Bürger‹ etc. bilden Zuschauerinnen und Zuschauer seit Beginn der technischen Massenmedien einen Brennpunkt spekulativer Tätigkeiten. Schließlich definiert sich das System der Massenmedien durch den Ausschluss unmittelbarer Interaktion und ist somit »auf Vermutungen über Zumutbarkeit und Akzeptanz« angewiesen (Luhmann 1996, 12). Ein umfassender Apparat innerhalb und außerhalb der Sendeanstalten zielt darauf, das Verhältnis der Zuschauerinnen und Zuschauer zu den Massenmedien handhabbar zu machen (Ang 1991).

Seit Beginn der 1990er Jahre fällt an den Debatten zum Fernsehen und zu den ›neuen‹ Medien allerdings auf, dass den Zuschauerinnen und Zuschauern immer mehr eine konkrete, aktive und letztlich entscheidende Rolle bei der Gestaltung und Entwicklung der Medien zugesprochen wird. Diese Tendenz durchzieht so unterschiedliche Diskursfelder wie Ingenieurs- und Kulturwissenschaft, Fernsehproduktion und Rechtsprechung. Die zunehmende Relevanz der Zuschauerinnen und Zuschauer wird dabei immer wieder mit den Merkmalen des ›neuen‹ (oder künftigen) Fernsehens begründet; im Rahmen einer Tagung des ZDF zum Digitalen Fernsehen wurde beispielsweise postuliert, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer angesichts der künftigen Angebotsstrukturen in die Rolle der verantwortlichen Entscheidungsträger schlüpfen:

Der Konsument wählt das Programm, wie bei einem Computer, aus einem Menu-Angebot auf dem Bildschirm. Damit wird der Zuschauer zu seinem eigenen Programmdirector, und der Sender wird zu einem eigentlichen Dienstleistungsunternehmen, ähnlich der Rolle eines Datenbank-Anbieters. (Meyrat 1994, 34)

›Die Fernsehzuschauer‹ werden als eine eigensinnige Instanz imaginiert; ihnen werden Wünsche unterstellt, auf die sich die Industrie einzustellen hat, wenn sie erfolgreich sein will. Ein zentrales Motiv dieser Diskurse bildet die Behauptung, dass sich ›die Zuschauer‹ nicht für die rasante technische Entwicklung (sondern nur für ›Inhalte‹) interessieren; hier nochmals das ZDF:

Der Zuschauer kauft jedoch weder Technologie noch Satelliten- oder Kabelübertragungsstandards, er wartet auch nicht auf die Einführung des digitalen Fernsehens – in Wirklichkeit wissen die wenigsten, was unter digitaler Kompression zu verstehen ist. Man kann ihn daher sicher als ›technologie-indifferent‹ bezeichnen. Was der Zuschauer aber sicher möchte, ist Abwechslung, Programmvielfalt sowie unmittelbaren und individuellen Zugriff auf das Programmangebot. (ZDF 1994, 11f.)

Die Auflistung der vermeintlichen Eigenschaften ›der Zuschauer‹ soll zum selbstverständlichen Ausgangspunkt für Entwicklungsstrategien werden. Allerdings kann sich die (schadenfrohe) publizistische Kritik an der schleichenden Entwicklung des digitalen Fernsehens auf den Eigensinn der Rezipierenden berufen – bezeichnenderweise unter Annahme ganz anderer Zuschauerwünsche.

Die Zukunft des Fernsehens sei digital, verkünden Politiker, Industrie und Medien seit Jahren. Die Botschaft ist schön – und falsch. [...] Derart kundenfeindlich zu sein, verrät ein erstaunli-

<sup>93</sup> Unter den Etiketten ›Rezeption‹ / ›Rezeptionsforschung‹ fasse ich im Folgenden sehr unterschiedliche Modelle zusammen; die Cultural Studies setzten sich beispielsweise mit der Betonung von ›Aneignung‹ und ›Zuschauerforschung‹ vom gängigen Begriff der Rezeption ab. Den unterschiedlichen Modellen ist aber gemeinsam, dass sie den medialen Verfahren und Produkten eine andere (soziale, kognitive etc.) ›Logik‹ gegenüberstellen. Insofern gerade dies im Zentrum meiner Kritik an den Cultural Studies stehen wird, scheint es mir zulässig diese exemplarisch als ›Rezeptionsforschung‹ zu behandeln.

ches Maß an Weltfremdheit. Medienpolitiker, Ingenieure und Designer berauschten sich in ihrer Planung an dem, was die tolle Technik alles möglich macht. Menschliche Gewohnheiten ignorierten sie – ein Fall für den Verbraucherschutz. Vor allem aber: Fernsehen bleibt eine passive Tätigkeit. Viele Menschen wollen Zuschauer bleiben. Sie wollen sich vom Fernsehen unterhalten lassen und nicht, Knöpfe drückend, interaktiv herumturnen. (Die Zeit 8. Mai 2002)

Gerade die technische Industrie und die industrielle Forschung haben aber (schon aus ökonomischen Überlegungen) die Perspektive, dass die Interessen ›der Menschen‹ zu berücksichtigen seien, längst verinnerlicht und beziehen jede Neuerung ganz selbstverständlich auf ihre künftigen Konsumentinnen und Konsumenten:

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

Zumindest für die künftigen Änderungen und Ausformungen des Fernsehens werden die Zuschauerinnen und Zuschauer zu einer Instanz der ›Wahrheit‹. Von ihnen erfährt man, wie das Medium aussehen wird.

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

Diese Aufwertung der Zuschauerinnen und Zuschauer findet – darauf wurde im ersten Kapitel schon kurz verwiesen – auch innerhalb der kulturwissenschaftlichen Medienforschung Unterstützung. Zum Teil legitimiert sich diese sogar durch die Überzeugung, entgegen der industriellen Logik, die Bedürfnisse der Menschen ins Spiel bringen zu müssen; so behauptet der Medienwissenschaftler Lothar Mikos: »In den ganzen Debatten um die Zukunft des Fernsehens spielt der Zuschauer ja eigentlich kaum eine Rolle. Der kommt immer zuletzt dran [...]« (zit. n. Gottberg/Mikos/Wiedemann 1999, 332). Angesichts der o.a. Beispiele ist dies schlichtweg unzutreffend.

Die Wissenschaft teilt viele der Vorannahmen der Industrie bezüglich der technischen Neuerungen und der ›menschlichen Wünsche‹ und kommt entsprechend zu dem Schluss, dass die Entwicklungen und Auswirkungen digitaler Medien auf der Ebene ihrer Nutzung oder Aneignung zu lokalisieren seien. Wenn dann noch die (in Industrie und Publizistik meist impliziten) ›humanistischen‹ Modelle, die ›den Menschen‹ als freien Handlungsträger betrachten, wissenschaftlich expliziert werden, wird der menschliche Umgang mit den Medien zur entscheidenden (und ggf. sogar einzig bedeutsamen) Forschungsebene.

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

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

Es ist bezeichnend für diese medienwissenschaftliche Selbstverortung, dass in einer programmatischen Vorstellung des »Hamburger Modells der Medienwissenschaft« eine Hierarchisierung der curricular behandelten Gegenstände (und interessanterweise ein Ausschluss

technischer Fragestellungen) ebenfalls unter Hinweis auf die ›Wahrheiten‹ der Mediennutzung plausibilisiert wird:

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

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

Während allerdings das Wissen über die Zuschauer für die Fernsehindustrie ohne Frage eine operationale Größe darstellt, auf die nicht verzichtet werden kann (Ang 1991), muss die Frage gestellt werden, ob die Orientierung auch der wissenschaftlichen Medienforschung an den Zuschauerinnen und Zuschauern tatsächlich derart plausibel ist. Trotz und wegen ihrer vermeintlich zunehmenden Bedeutung angesichts aktueller technischer Entwicklungen ist keineswegs garantiert, dass ein Wissen über die Medienrezeption auch ein Wissen über die Medien, ihre Macht- und Subjekteffekte ist. Deshalb sollen im Folgenden die Prämissen der Rezeptionsforschung und ihre Konsequenzen für das Verständnis von Fernsehen ausführlich diskutiert werden.

### *Rezeption als Dezentrierung von Fernsehen*

Ein entscheidender Gewinn der Rezeptionsforschung besteht in der Relativierung von technischen oder programmlichen Aspekten von Fernsehen. ›Rezeption‹ bezeichnet (u.a. in Absetzung vom Begriff der ›Wirkung‹) eine sozial strukturierte Aneignung von Medien, die diesen Bedeutung verleiht und sie in den Alltag integriert (in Rezeptionsmodellen anderer Provenienz werden anstelle der sozialen eher kognitive oder psychologische Faktoren akzentuiert). Damit wird in der Regel unterstellt, dass es eine – prinzipiell außerhalb der medialen Konstellation zu verortende – soziale Ebene gibt, die modifizierend auf das mediale Angebot zugreift. Die jeweilige soziale Verortung unterschiedlicher Rezipientinnen und Rezipienten begründet eine gewisse Vielfalt an Nutzungsmustern und Interpretationen. Eine unmittelbare und homogene Wirkung der Medien wird so zumindest unterlaufen, ggf. aber in eine Vielfalt an möglichen Effekten überführt.

Betrachtet man ›ein Medium‹ von der sozialen Aneignung aus, so verliert es seine Selbstverständlichkeit und seine Einheit. Was der wissenschaftlichen (aber auch politischen oder juristischen) Definition Eigenheiten eines Mediums sind, muss in der sozialen Praxis nicht unbedingt eine Rolle spielen. Wiederholt haben empirische Studien gezeigt, dass ›das Fernsehen‹ keineswegs immer im Sinne *einer* medialen Funktionsweise (etwa der Kommunikation zwischen Sender und Empfängern) genutzt wird. Manche Sendungen werden nur eingeschaltet, damit endlich friedvolle Ruhe ins Wohnzimmer einkehrt – oder gerade umgekehrt, damit sich die Familie vor dem Fernseher trifft und miteinander kommuniziert (z.B. Bausinger 1984). Auch kann darüber hinaus der Apparat als Möbelstück im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen: Er wird geschmückt und ausgestellt, technisch aufgerüstet und in einem Wandschrank versteckt (z.B. Leal 1990). Diese Beispiele könnten leicht als zusätzliche

Verwendungsweisen eines Apparats abgetan werden, die seine eigentliche mediale Funktion keineswegs infrage stellen, sondern lediglich durch zusätzliche (eher idiosynkratische als kollektiv verbindliche) Aspekte anreichern.

Der Hinweis auf die sozial differenzierte ›Aneignung‹ medialer Produkte kann aber gerade dazu führen, die Unterstellung einer ›eigentlichen‹ medialen Funktion zu problematisieren. Pierre Bourdieus Studie *Die feinen Unterschiede* zeigt beispielsweise wie das (von der Produktseite betrachtet homogene) Medium Tageszeitung durch abweichende soziale Praktiken auf Seiten der Rezeption in unterschiedliche mediale Funktionen zerfällt. Die traditionelle Vorstellung, dass Tageszeitungen Organe der Meinungsbildung sind und dementsprechend ein enger Zusammenhang zwischen den politischen Ansichten der Leserschaft und der jeweils rezipierten Tageszeitung besteht, trifft nur für manche Leserinnen und Leser zu.

»Nur ethnozentrischer Glaube an den Mythos der ›persönlichen Meinung‹, die man ›sich bildet‹ im permanenten Bemühen, informiert und gebildet zu sein, kann vergessen machen, daß die Zeitung [...] nur für einige ein tatsächliches *Meinungsorgan* darstellt.« (Bourdieu 1982, 690; Herv. i. O.) Für Leserinnen und Leser, die sich »aus den unteren Rängen der sozialen Hierarchie rekrutieren« hat die gelesene Zeitung dagegen keinerlei unmittelbaren Bezug zu Politik und Meinungsbildung und fungiert etwa als Sportzeitung, die »auch noch allgemeine Informationen und Vermischtes anbietet« (ebd., 691). Der politische Einfluss einer Zeitung richtet »sich [...] nach der besonderen Beziehung der Leser zur Zeitung [...], deren politische Botschaft diese durchaus ignorieren können« (ebd., 690f.).

Dieses Forschungsergebnis lässt sich als Beleg dafür nehmen, dass das Medium Tageszeitung seinen medialen Stellenwert dadurch erhält, dass es Teil von sozialen Praktiken wird, die ein bestimmtes Verhältnis zu dem Medium und dessen ›Angeboten‹ einnehmen und dadurch unter Bezug auf die gleiche Technik, die gleiche Institution und die gleiche Botschaft verschiedene mediale Effekte etablieren. Umso mehr müsste auch bei technisch und institutionell weniger einheitlichen Medien eine konstitutive Funktion der Rezeptionspraktiken für die medialen Wirkungsweisen unterstellt werden. In einer empirischen Studie zur Etablierung des Internet spitzt Thomas Berker diese Einsicht zu, wenn er zu dem Schluss kommt, dass dessen Angebote angesichts ihrer Heterogenität und unüberschaubaren Quantität »zunächst *nur* über die Nutzung beschreibbar« sind (Berker 2001, 144; Herv. i. O.). Er wendet sich in der Konsequenz gegen die »Rede der ›Netz-Forschung‹ von dem *einen* Netz« (ebd., 99), weil sich in spezifischen Kopplungen zwischen Teilangeboten und Nutzungsmustern sowohl massen- als auch individualkommunikative Strukturen ergeben.<sup>94</sup>

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

<sup>94</sup> Berker greift auf einen institutionellen Medienbegriff zurück, der Ähnlichkeiten mit Hickethiers Dispositivanalyse (s. das folgende Kapitel) des Fernsehens aufweist: Die technischen Medien erhalten demnach erst kommunikative Funktionalität und gesellschaftliche Bedeutung, wenn sie in einen institutionalisierten Handlungskontext eingebettet werden, der durch Codes und Verhaltensregeln eine Abstimmung zwischen Produktionsseite und Rezeptionsseite gewährleistet (Berker 2001, 33–35).

*Rezeption als Ort der Wahrheit*

Dennoch resultiert aus der Aufwertung der Mediennutzung sowie aus der Rezeptionsforschung allgemein eher eine theoretische und methodische Beschränkung als eine Öffnung der medienwissenschaftlichen Forschung. Mit dem Hinweis auf Rezeption verbindet sich in der Regel eine erneute Hierarchisierung und Zentrierung der medialen Funktionsmechanismen. Die Relevanz von Rezeption wird damit begründet, dass diese eine eigene und zwar entscheidende Instanz bildet, die erst einmal nichts mit dem Medium zu tun hat. Folglich wird ein dichotomisches Wechselverhältnis zwischen der ›eigentlichen‹ medialen Konstellation (Programmangebote oder technische Strukturen) auf der einen Seite und den Rezeptionsprozessen auf der anderen unterstellt; es ›gibt‹ mediale Strukturen, die von der Aneignung unabhängig sind, die aber erst in der Aneignung Wirkung entfalten. Der Forschungsblick konzentriert sich auf die letzteren, weil diese einer eigenen ›Logik‹ folgen. Die von Bourdieu geschilderten Differenzierungen der Zeitungen werden als unterschiedliche Umgangsformen mit der Zeitung (die von außerhalb an das Medium herangetragen werden), nicht aber als mediale Differenzierungen aufgefasst. Selbst wenn die Rezeption in Kontexte eingebettet wird, erhält sie – den Medien gegenüber – einen eigenständigen und ursprünglichen Status. Dass die Herausbildung und Stabilisierung spezifischer medialer Funktionen mit der parallelen Emergenz von diskursiven und sozialen Praktiken einhergeht, die weder außerhalb dieser medialen Konstellation existieren, noch durch das Medium alleine geschaffen und reproduziert werden, kann mit dem Rezeptionsbegriff nicht gefasst werden.

Eine Gemeinsamkeit der unterschiedlichen Rezeptionsforschungen besteht darin, dass sie die ›Wahrheit‹ über die Medien und deren gesellschaftlichen Funktionen bei den Zuschauerinnen und Zuschauern verorten. Während für die Medienindustrie selbst das Publikum aufgrund seiner Unberechenbarkeit und Unzugänglichkeit ein zumindest ökonomisches Problem darstellt, wird in der Forschung (nicht zuletzt zur Behebung dieser ökonomischen Unsicherheit) ein vielfältiges Instrumentarium zur Erfassung der Wirkungen und Rezeptionsprozesse entwickelt. Dabei treten unterschiedliche Vorannahmen und methodische Vorgehensweisen in Konkurrenz; innerhalb des je gewählten Ansatzes wird der Rezeption allerdings immer eine spezifische Funktionsweise und somit auch eine eindeutige Funktion für die Wirksamkeit der Medien zugeschrieben. Die Aufwertung (bzw. ›Entdeckung‹) der Rezeption, isoliert und definiert somit ein spezifisches Moment innerhalb des umfassenderen Prozesses der Kommunikation, der kulturellen Bedeutungsproduktion oder auch der ökonomischen Zirkulation.

Dies zeigt sich gerade auch an der industriiefernen Forschung. Die Etablierung der kulturwissenschaftlichen Rezeptionsforschung insbesondere seit den 1960er Jahren machte aus der Rezeption nicht nur ein Schwerpunktthema unter anderen, sondern auch einen privilegierten Ort der ›Wahrheit‹ medialer und kultureller Prozesse. So führte Hans Robert Jauss im Rahmen seiner literaturhistorischen Rezeptionsästhetik »den Begriff der Rezeption als Ort der *Verifizierung* ästhetischer Qualitäten des literarischen Werks ein« (Biti 2001, 691; Herv. M.S.).<sup>95</sup> Die Varianten bei der Rezeption ein- und desselben Produkts werden methodologisch operationalisiert, insofern sie mit vordefinierten Faktoren (seien es die peer-groups, die Interpretationsgemeinschaften oder die Unbestimmtheitsstellen der Texte) verkoppelt werden. Damit wird Rezeption als eine eigenständige Instanz eingeführt, die vollkommen selbstverständlich sowohl dem textuellen Zusammenhang, wie auch den Produktionsprozessen gegenübergestellt werden kann.

<sup>95</sup> Ganz ähnlich versteht Roland Barthes den Leser als den »einen Ort, am dem diese Vielheit [des intertextuellen Gewebes; Anm. M.S.] in einem Fokus sich bündelt [...]. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Bestimmungsort.« (zit. n. Culler 1999 [1982], 35).



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

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

It [this new orientation; Anm. M.S.] transformed the spectator into an object of study, into someone, or something, apprehendable in the form of empirical facts and whose essential features were to be constructed as a function of research tools and objectives. (Casetti 1998, 3)<sup>96</sup>

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

Diese historische Skizze sollte nochmals verdeutlichen, dass mit der Rezeptionsforschung zwar eine Perspektivänderung vorgenommen wird, die eine Öffnung von Medienforschung und Medienbegriff möglich macht, dass dabei aber zugleich eine neue Instanz medialer Wahrheit eingeführt wird und die konventionellen Begriffe der Medienforschung zumindest als Hintergrundfolie (das, was rezipiert wird) bestehen bleiben.

\*

Die Schwierigkeit, Praktiken jenseits von Apparat und Programm in die Forschung einzubeziehen, ohne sie zu einem neuen Ort der Wahrheit zu machen, wurde insbesondere in der poststrukturalistischen Literaturwissenschaft diskutiert. Der Poststrukturalismus ›entdeckt‹, entgegen der rigiden Textualität des Strukturalismus, ›den Leser‹ als Instanz, die die Lücken und Inkonsistenzen von Texten bearbeitet oder gar in der Lektüre eine eigene Intertextualität produziert: »Structuralism becomes transformed into post-structuralism when the structures of the text are seen to be always structures in and for a subject (reader and critic).« (Easthope 1988, 33) In der Dezentrierung von Texten besteht – so Samuel Weber – eine Affinität von Dekonstruktion und Rezeptionstheorie: »It [Dekonstruktion; Anm. M.S.] is related to it [Rezeptionstheorie; Anm. M.S.] by its tendency to decenter the text and to make it legible in terms of its aftermath.« (Weber 1996, 141) Die Rezeptionsforschung führt diese Dezentrierung allerdings auf vermeintlich stabile Instanzen zurück, die mit der poststrukturalistischen

<sup>96</sup> Casetti sieht in dieser disziplinären Konstruktion der Rezeption allerdings auch die Chance, die Pluralität und Komplexität der Rezeptionsprozesse zu entdecken: »The lesson is clear to those willing to acknowledge it: caught between a newly recognized complexity and a fragmentation by differing approaches, the spectator appears henceforth as a plural figure.« (1998, 4) Indem er daraus den Schluss zieht, Rezeption in interdisziplinären Projekten zu erforschen, vermeidet auch er eine grundlegendere Problematisierung, insofern das Phänomen Rezeption so letztlich in additiver Form operationalisiert wird.

Betonung von Relationalität und Prozesshaftigkeit keineswegs kompatibel sind. Mit der Vorstellung von einem Moment oder einem Akt der Rezeption wird letztlich doch wieder eine Autorität der Präsenz installiert. Zum einen durch die Unterstellung eines rezipierenden Bewusstseins, zum anderen weil als Gegenüber der Rezeption ein Werk vorausgesetzt wird: »The very notion of *Rezeption* presupposes that there is a self-identical work that can be *rezipiert*.« (ebd.; Herv. i. O.)

In Anknüpfung an diese poststrukturalistische Kritik möchte ich im Folgenden zeigen, dass auch anspruchsvolle Modelle der Zuschauer- und Rezeptionsforschung sowohl ›die Medien‹ als auch ›die Praktiken‹ immer wieder zentrieren und sie voneinander (und somit auch gegenüber den Zirkulationsprozessen der Medienkultur) isolieren. Die Kritik (und Ablehnung) des Rezeptionsbegriffs zielt nicht darauf, Praktiken und Subjekte aus der Medienforschung zu vertreiben; stattdessen soll die Frage verfolgt werden, wie Subjekte ein Verhältnis zu Apparaten und Programmen einnehmen und wie dadurch die Medien zu Medien und die Subjekte zu Subjekten werden.

### **Das Verschwinden des Lesers: Kulturwissenschaftliche Dezentrierung**

Die Medienforschung der anglo-amerikanischen Cultural Studies bietet sich aus einer Reihe von Gründen für eine Auseinandersetzung mit der Vorstellung von Rezeption an. Zunächst stellt sie einen (wenn nicht *den*) zentralen Bezugspunkt der medienwissenschaftlichen Rezeptionsforschung der letzten Jahre dar. Außerdem ist es unter den rezeptionsanalytischen Ansätzen sicher das Modell, das die größte Nähe zu meinen eigenen Fragestellungen aufweist; dies betrifft vor allem das Interesse an den Machteffekten von Medien und der Bezug auf die Arbeiten von Michel Foucault. Dass es bei den Cultural Studies meist nicht um medientheoretische Fragen geht (spezifische Funktionsweisen und Herausbildung eines Mediums), sondern um Fragen der Bedeutung, kann zunächst vernachlässigt werden, da auf beiden Ebenen analoge Denkfiguren eingesetzt werden, um ›die Macht der Medien‹ oder den Stellenwert der ›sozialen Aneignung‹ abzuwägen.

Vor allem der ambivalente Status der Rezeptionsforschung innerhalb der Cultural Studies macht sie für eine Diskussion von Begriff und Stellenwert der Rezeption interessant. Zum einen nämlich wird innerhalb der Cultural Studies vielfältig Kritik an unterschiedlichen Paradigmen der Rezeptionsforschung geübt. Sie konstituieren sich durch einen Bruch mit vorgängigen Modellen und formulieren dabei provokative und innovative theoretische und methodische Ansätze. Zugleich werden aber innerhalb der Cultural Studies Grundannahmen weitergeführt, die offenkundig untrennbar mit der Orientierung an ›Rezeption‹ oder ›Aneignung‹ verbunden sind und die medienwissenschaftliche Perspektive der Cultural Studies auffallend einschränken.

Daraus ergibt sich für die folgende Argumentation eine doppelte Relevanz der Cultural Studies: In einem ersten Schritt möchte ich *mit* Argumenten der Cultural Studies Rezeption problematisieren (dies kann als ein ›Potenzial‹ der Cultural Studies verstanden werden); in einem zweiten dann allerdings (am Beispiel des Encoding/Decoding-Modells) *gegen* die Cultural Studies einwenden, dass die von ihnen vorgenommenen Modifikationen letztlich halbherzig bleiben und die meisten Studien weiter einer rezeptionsanalytischen Logik folgen. Dennoch werden sich auch die abschließenden Überlegungen zu alternativen Modelle auf Text der Cultural Studies beziehen.

#### *Cultural Studies als Rezeptionsforschung?*

In der Medienforschung, insbesondere der deutschen, erregte von den zahlreichen Fragestellungen, die innerhalb der Cultural Studies diskutiert werden, die Vorstellung einer ›akti-

ven Medienrezeption‹ am meisten Aufsehen.<sup>97</sup> Die Auseinandersetzungen um Effekte und Wirkungen vor allem des Fernsehens, um seine manipulativen oder ideologischen Funktionen erhielten durch den Bezug auf die Cultural Studies eine neue Perspektive. Den Zuschauerinnen und Zuschauern wird in dem Modell einer ›aktiven Medienrezeption‹ die Fähigkeit zugesprochen, die standardisierten Produkte des Massenmediums gemäß der Strukturen und Erfordernisse ihres je spezifischen Alltags kreativ zu nutzen. In einer expliziten Abgrenzung von simplizistischen Modellen der Massenkommunikation und insbesondere dem behavioristischen Stimulus-Response-Modell wurde auch die Fernsehrezeption als ›Lesen‹ bezeichnet und somit als *Aktivität* aufgewertet (Hall 1992c, 118). Der Begriff des Lesens macht deutlich, dass es in erster Linie um die Ebene der Bedeutungsproduktion geht: Die vorgegebenen textuellen Strukturen von Fernsehsendungen werden so ›angepasst‹, dass sie für die Erklärung und Bewältigung von Problemen und Konflikten des eigenen Alltags genutzt werden können. Von einem bloß passiven Nachvollzug vorgefertigter Bedeutungen (und somit von Manipulation) kann demnach keine Rede sein. Diese Formen einer ›aktiven Aneignung‹ beschränken sich allerdings nicht auf die Auseinandersetzung mit einzelnen Sendungen. Sie charakterisieren vielmehr den Umgang mit dem Medium im Ganzen und können deshalb auch auf Fragen der technischen und institutionellen Strukturen übertragen werden. Der Fernsehapparat, die Programmstrukturen oder der Videorekorder werden strategisch (und somit eigensinnig und vielfältig) in den gelebten Alltag eingebunden – etwa indem die Fernbedienung in die Reproduktion von Geschlechter- oder Generationenhierarchien eingeht.

Vor allem in mediensoziologischen und kommunikationswissenschaftlichen Zusammenhängen werden die Arbeiten der Cultural Studies häufig als Teil oder Fortführung einer Entwicklungslinie der Rezeptionsforschung verstanden, die sich sukzessive von den deterministischen Annahmen der Medienwirkungsforschung befreit hat. Es gilt als kennzeichnend für diese Entwicklung, dass zunehmende Variablen zwischen die Medien und ihre Wirkung eingeführt wurden: Die selektive Wahrnehmung, die individuellen Bedürfnisse und zuletzt eine bewusste, aktive Bedeutungsproduktion. Der Zusammenhang zwischen den Strukturen des Mediums und seiner Produkte auf der einen Seite und ihrer individuellen oder gesellschaftlichen Auswirkungen auf der anderen Seite wurde somit zunehmend labil.<sup>98</sup> Im Verlauf dieses Prozesses veränderten sich die Perspektiven und Fragestellungen der Medienforschung so grundlegend, dass von einer qualitativen Veränderung des Kommunikationsmodells und der damit unterstellten Machtverhältnisse zwischen Medium und Rezeption gesprochen wird. Insbesondere in Überblicksdarstellungen, die die Cultural Studies in einer Abfolge unterschiedlicher Rezeptionsmodelle verorten, wird dieser Einschnitt immer wieder durch den Hinweis unterstrichen, dass sich die Ausgangsfragestellung schlichtweg umgekehrt habe: Während die frühere Massenkommunikationsforschung vorwiegend danach gefragt habe, was die Medien mit den Leuten machen (i.S. der Wirkungen, Manipulationen usw.), so untersuche die neuere Rezeptionsforschung, was die Leute mit den Medien machen.<sup>99</sup> (Vorgreifend möchte ich hier schon anmerken, dass diese bloße Umkehrung eines Modells dessen Grundbegriffe bestehen lässt.)

<sup>97</sup> Auch eine aktuelle englischsprachige Publikation führt dieses Etikett des »active audience paradigm« an (Barker 2000, 268f.). In Deutschland, wo die medienwissenschaftliche Rezeption der Cultural Studies mit wenigen Ausnahmen erst zu Beginn der 1990er Jahre einsetzte, tragen zwei der ersten medienwissenschaftlichen Monographien, die sich damit auseinandersetzen, bezeichnende Titel: *Fernsehen im Erleben der Zuschauer* (Mikos 1994) sowie *Der produktive Zuschauer* (Winter 1995). Auffällig ist auch, dass John Fiske, der die Vorstellung einer aktiven Rezeption am pointiertesten formuliert hat, der häufigste Bezugspunkt in den 1990er Jahren war und zu den meistübersetzten Autoren der Cultural Studies gehört.

<sup>98</sup> Mit dem Zielpunkt einer ethnographischen Rezeptionsforschung schildert etwa Moores (1993a, 5–12) die sukzessive Einfügung psychologischer, soziologischer und semiotischer Variablen in die Modellierung der Medienrezeption.

<sup>99</sup> Zuerst wurde diese Formulierung im Zusammenhang mit dem Uses-and-Gratifications-Approach geprägt, wird aber mittlerweile auch im Zusammenhang einer allgemeineren Entwicklung der Rezeptionsforschung

Eine solche lineare und Fortschritts­geschichte reduziert die Cultural Studies allerdings auf ein (mehr oder weniger einheitliches) Rezeptionsmodell.<sup>100</sup> Demgegenüber bilden die Cultural aber nicht mehr als einen Diskussionszusammenhang, der sich u. a. an bestimmten Problematiken der Rezeptionsforschung abarbeitet. Außerdem werden die kulturwissenschaftlichen, gesellschafts- und machttheoretischen Aspekte, die innerhalb der Cultural Studies untrennbar mit der Diskussion um Medienrezeption verbunden sind, so kaum angemessen beachtet. Ann Gray weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass gerade die Präsentation der Cultural Studies in Überblicksdarstellungen und Einführungstexten zur Rezeptionsforschung immer wieder den (unzutreffenden) Eindruck weckt, dass Cultural Studies mit dem Modell der aktiven Rezeption eine medienaffirmative, populistische und postmoderne Haltung einnehmen (Gray 1999; ähnlich: Grossberg 1999a).

Rückt man dagegen die kulturwissenschaftlichen, gesellschafts- und machttheoretischen Diskussionen stärker in den Vordergrund, dann lassen sich die medienwissenschaftlichen Positionen der Cultural Studies kaum noch bruchlos an die Modelle der Rezeptionsforschung anschließen. Ich möchte zunächst aufzeigen, dass ein medienwissenschaftliches *Potenzial* der Cultural Studies gerade darin besteht, dass sie kein ›besseres‹ Rezeptionsmodell entworfen, sondern eine kulturwissenschaftliche Problematisierung von Rezeption vorgenommen haben. Es ging nie um die Entwicklung *einer* Methode zur Erforschung von Rezeption; diese behielt vielmehr durchgehend den Status einer forschungsleitenden Problematik.<sup>101</sup> Sie wird weder eindeutig lokalisiert, noch sind ihre entscheidenden Antriebskräfte durch ein Paradigma festgelegt. Die Funktion des Rezeptionsbegriffs besteht, so möchte ich im Folgenden zeigen, nicht darin, den Kommunikationsprozess abzusichern oder zu verdeutlichen, sondern ihn zu verunsichern und offen zu halten. In diesem Sinne werde ich das Wort ›Rezeption‹, das zumindest bei den Cultural Studies kein (ausgearbeiteter) *Begriff* ist, im Folgenden in Anführungsstriche setzen.

---

sowie eben zur Kennzeichnung des ›Cultural Studies Approach‹ eingesetzt; z.B. Warth (1996); Göttlich (1997, 106). Bezeichnend ist auch die folgende pauschale Klassifizierung des gewählten Ansatzes: »Ein solches [handlungstheoretisches M.S.] Verständnis von Medienrezeption zielt nicht auf eine kausal-analytische Interpretation (*Was machen die Medien mit den Jugendlichen?*), vielmehr geht es um die Rekonstruktion jener Realitäten, in denen Medien für die Rezipienten bedeutsam werden (*Was machen die Jugendlichen mit den Medien?*).« (Vogelgesang 1997, 14).

<sup>100</sup> Ruth Ayaß weist darauf hin, dass eine solche Geschichtsschreibung auch für die Rezeptionsforschung generell kaum zutrifft: Schon frühe Studien – etwa von Paul Lazarsfeld oder von Herta Herzog in den 1940er Jahren – schilderten die Rezeption als aktiven Prozess. Ihre Fragestellungen und methodische Profile konnten sich allerdings nicht durchsetzen: »Es scheint geradezu ein wissenschaftshistorisches Gesetz der Mediensoziologie zu sein, daß jeder Abwendung vom Stimulus-Response-Modell wieder eine verstärkte Hinwendung zu eben diesem Modell folgte.« (Ayaß 1993, 28) James Curran wirft mit ähnlichen Hinweisen den Cultural Studies vor, dass sie alte Erkenntnisse als Neuerfindung des Rades verkaufen würden (1996, 264).

<sup>101</sup> Der Begriff der Problematik ist hier im epistemologischen Sinne Gaston Bachelards zu verstehen: »Die *Problematik* begründet sich in einem *spezifischen Zweifel* an den Doktrinen der Vergangenheit, deren erkenntnishindernde Funktion nicht bloß darin besteht, *falsches*, ohne weiteres korrigierbares Wissen über ihren Gegenstand zu tradieren, sondern diesen Gegenstand als grundsätzlich *bekanntes* vorauszusetzen und ihn damit zum gleichbleibenden Objekt fortschreitender Wissensspezifikation zu normalisieren.« (Balke 1993, 246; Herv. i. O.).

*Die kulturwissenschaftliche Problematisierung der Zuschauerforschung*<sup>102</sup>

Die Problematisierung der ›Rezeption‹ durch die Cultural Studies lässt sich an mindestens drei Punkten festmachen: (1) Zunächst liegt der historische Ausgangspunkt der Cultural Studies, die eben kein medienwissenschaftlicher Ansatz sind, in der Formulierung eines Kulturbegriffs, der eine präzise Bestimmung von ›Rezeption‹ systematisch unterläuft. (2) Besonders deutlich zeigt sich die Differenz an einzelnen Texten der Cultural Studies, die sich explizit von einigen Paradigmen der Rezeptions- und Medienforschung absetzen. (3) Vor allem aber scheinen mir die Einsichten der poststrukturalistischen Theoriebildung, die innerhalb der Cultural Studies breit zur Anwendung kommen, notwendigerweise auf eine Problematisierung von ›Rezeption‹ hinauszulaufen.

(1) *Ein weiter Kulturbegriff* – In der Beschäftigung mit der Arbeiterkultur, die am Anfang der Cultural Studies stand, wurde ein weiter Kulturbegriff entwickelt.<sup>103</sup> Dieser umschließt auch die alltäglichen Praktiken und wertet diese somit entgegen einer gängigen Hierarchisierung soziokultureller Praktiken auf.<sup>104</sup> Damit sind zwei Argumente verbunden. Zum einen wird darauf hingewiesen, dass alle Praktiken sinnhaft und bedeutsam sind. Sie sind kulturell, insofern die Subjekte damit ihr Leben gestalten und den objektiven Voraussetzungen Sinn verleihen. Zum anderen weisen diese Praktiken bestimmte Muster und Regelmäßigkeiten auf, die ihnen eine Identität in Abgrenzung zu anderen Praktiken verleihen und sie damit im gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang spezifisch positionieren. Sie sind also auch insofern kulturell, als sie Differenzen etablieren zwischen unterschiedlichen Gruppen (Klassen, Subkulturen usw.), deren Identitäten wechselseitig aufeinander bezogen sind. Die kulturellen Praktiken sind somit immer in Bezug auf ihre funktionale und relationale Stellung zu analysieren; ihre Bedeutung lässt sich nicht an ihnen selbst begründen. Institutionen und Gegenstände können ein konstitutives oder stabilisierendes Element kultureller Praktiken sein, erhalten in der Umkehrung ihren Stellenwert aber auch von den Praktiken, die sie in das relationale Geflecht von Bedeutungen und Differenzierungen einbinden. Mit dieser Ausweitung des Kulturbegriffs geht zugleich eine (gesellschafts-)theoretische Aufwertung von Kultur einher. Sie erhält eine ›relative Autonomie‹ gegenüber politischen oder ökonomischen Prozessen, so dass weder historische Transformationen noch gesellschaftliche (Macht-) Struktu-

<sup>102</sup> Die folgende Diskussion der Cultural Studies ist weder als Überblick noch als grundlegende Auseinandersetzung mit dem gesamten Forschungsfeld gedacht. Der Focus liegt auf einem recht eng abgegrenzten Bereich von Modellen und Begriffen, die zur Diskussion von ›Rezeption‹ und von Medienkultur beitragen (aber beispielsweise in der Jugendkulturforschung der Cultural Studies gar keine Rolle spielen müssen). Angesichts der Heterogenität der Cultural Studies zielt die Argumentation auch nicht auf eine Kritik des Ansatzes – immer würden sich Texte innerhalb der Cultural Studies finden lassen, die ein Gegenbeispiel abgeben. Eher soll eine Kritik bestimmter Modelle und Begriffe erfolgen, die u. a. zentrale Diskussionen der Cultural Studies (und insbesondere entsprechende Einführungs- und Überblickstexte) prägen. (Um einerseits die Thesen ausreichend zuzuspitzen, andererseits aber den Bezug auf Einzeltexte nicht zu vernachlässigen, werde ich die Argumentation im Haupttext eher allgemein halten und nur in Fußnoten auf konkrete Textstellen verweisen.) Betont werden muss auch, dass Cultural Studies nicht als eine Disziplin oder ein Paradigma verstanden werden können und dass sie dementsprechend kein festgelegtes Set an Methoden verwenden. Der Zugriff auf Theorien und Methoden ist von der formulierten Fragestellung, aber auch von der politischen Zielsetzung und kontextuellen Faktoren abhängig. Lawrence Grossberg, der die Cultural Studies anhand ihres »intellektuellen Stils« kennzeichnet, sieht in diesem situativen und instrumentellen Verständnis von Theorien und Methoden eines ihrer entscheidenden Merkmale. »Cultural studies then ›is‹ (I use this normatively, not descriptively) an academic practice of strategically deploying theory to gain knowledge which can help reconstitute political strategies.« (1996, 142; vgl. auch Grossberg 1999a) Jennifer Slack sieht analog hierzu die Funktion von Theorie bei den Cultural Studies im »creating connections« (Slack 1996, 114).

<sup>103</sup> Die historischen Darstellungen der Cultural Studies, an denen ich mich orientiere, sind: Lindner (2000), Sparks (1998), Brantlinger (1990) und Hall (1981).

<sup>104</sup> Während bei den Cultural Studies häufig auch von Handlungen, Aktivitäten usw. die Rede ist, versuche ich diesen Bereich durch die alleinige Verwendung des Begriffs der Praktiken theoretisch präziser zu fassen. Dadurch wird selbstverständlich ein bestimmter Aspekt der Cultural Studies, der an die von mir bevorzugte diskurstheoretische Perspektive anschlussfähig ist, betont; andere Aspekte – etwa handlungstheoretische –, die bei den Cultural Studies durchaus mit gleichem Gewicht vorkommen, werden demgegenüber zunächst zurückgestellt.

ren ohne Berücksichtigung der kulturellen Mechanismen zu erklären sind.<sup>105</sup> Einerseits wird Kultur damit aus einem rigiden Basis-Überbauschema herausgelöst, andererseits wird Kultur mit einer eigenen ›Materialität‹ (i.S. von Effektivität, Hartnäckigkeit etc.) versehen.

Medien und ihre ›Rezeption‹ werden in der Fortentwicklung der kulturalistischen Perspektive zu wichtigen (und zeitweise dominierenden) Gegenständen der Untersuchungen, bleiben aber letztlich immer Teilbereiche umfassender, sozial und kulturell definierter Mechanismen und Prozesse – untersucht wird »the relation of the media to broader historical movements of social change« (Hall 1992c, 118). Von Interesse ist immer der Stellenwert von Medien für die kulturellen Praktiken: Welchen Sinn verleihen die Medien den Verhältnissen? Können die Menschen mit den Medien ihren Praktiken Sinn verleihen? Welchen Sinn erhalten die mediatisierten Praktiken? ›Medienrezeption‹ kann somit nur eine Praxisform unter anderen sein; sie lässt sich noch nicht einmal scharf von anderen Praxisformen unterscheiden, sind diese doch auch relational aufeinander bezogen (so könnten so unterschiedliche Praktiken wie Fernsehen, Fußballspielen und Kochen Teile eines einheitlichen Musters bilden, aber auch grundlegende Differenzen artikulieren). Medien stellen schlicht einen Anteil an den kulturellen Praktiken dar, deren genaue Funktion aber nur kontextuell und differenziell zu bestimmen ist. Die kulturalistische Perspektive führt also dazu, dass sowohl die kulturellen Artefakte (somit auch die Medien und ihre ›Angebote‹) als auch die daran gebundenen Praktiken (somit auch die ›Medienrezeption‹) immer als Teilelemente in umfassenderen Relationen betrachtet werden. Sinn, Bedeutung und eine individuelle oder gesellschaftliche Funktion erhalten sie erst im umfassenden kulturellen Geflecht. Damit verlieren die Objekte der ›Rezeption‹ gemeinsam mit dem Prozess der ›Rezeption‹ ihre abgrenzbare Gestalt.<sup>106</sup>

Schon durch die Formulierung eines weiten Kulturbegriffs ergibt sich folglich eine entscheidende Differenz zu zentralen Vorstellungen der Rezeptionsforschung, die die ›Rezeption‹ und das ›Rezipierte‹ als isolierte Phänomene betrachtet und sie bestenfalls in einem methodisch nachgelagerten zweiten Schritt auf umfassendere Strukturen und Prozesse bezieht.

(2) *Der Bruch mit Rezeptions- und Wirkungsmodellen* – Ganz explizit findet diese Problematisierung der ›Rezeption‹ dann statt, wenn sich die Cultural Studies von medienwissenschaftlichen Modellen und deren Konzeptionen von ›Rezeption‹ absetzen. Der umfassende und ambivalente Kulturbegriff spielt dabei eine zentrale Rolle. Dies kann hier exemplarisch unter Hinweis auf die komplementäre Auseinandersetzung der Cultural Studies mit zwei grundverschiedenen medienwissenschaftlichen Ansätzen – dem *Uses-and-Gratifications-Approach* sowie der *Screen-Theory* – verdeutlicht werden.<sup>107</sup>

Auf den ersten Blick teilen die Cultural Studies mit dem *Uses-and-Gratifications-Approach* die (sehr allgemeine) Annahme, dass ein und dieselbe Fernsehsendung in der ›Re-

<sup>105</sup> Auch für den Kulturbegriff gilt, dass er innerhalb der Cultural Studies sehr unterschiedlich akzentuiert wird; nahezu durchgängig wird er aber in dem Spannungsfeld zwischen sinnhafter Praxis einerseits und (vor-)strukturiertem Geflecht andererseits verortet. Grund hierfür ist auch, dass die kulturelle Praxis als Umgang mit nicht-selbstbestimmtem Material verstanden wird (Maas 1980, 123f.). Die Beschreibungen bleiben häufig metaphorisch und sehen in Kultur vor allem einen ›Ort‹, in dem unterschiedliche und widersprüchliche Prozesse aufeinander treffen: »Culture, as the site where meaning is generated and experienced, becomes a determining and productive field through which social realities are constructed, experienced, and interpreted.« (Turner 1990, 11) Zur Unterscheidung zweier ›Paradigmen‹ innerhalb der Cultural Studies s. Hall (1981); zur Kritik am Kulturbegriff der Cultural Studies s. Hunter (1993) und Bennett (1992).

<sup>106</sup> Es kann hier nur kurz darauf verwiesen werden, dass der Begriff der Rezeption letztlich ein individualisierender Begriff und auch deshalb nicht mit dem Kulturbegriff der Cultural Studies kompatibel ist: »Cultural Studies is anti-individualist or anti-subjectivist because it locates the sources of meaning not in individual reason or subjectivity, but in social relations, communication, cultural politics. The stress on culture implies the social construction of meanings [...].« (Brantlinger 1990, 16).

<sup>107</sup> Sowohl *Uses-and-Gratifications-Approach* als auch *Screen-Theory* werden hier extrem verkürzt wiedergegeben; es soll lediglich die Absetzung der Cultural Studies von diesen Ansätzen (nicht aber diese selbst) deutlich werden.

zeption‹ für ganz unterschiedliche Zwecke genutzt werden kann und dass folglich die Struktur des Medienprodukts für den Rezeptionsprozess keine unmittelbare Aussagekraft hat. Der Uses-and-Gratifications-Approach identifiziert allerdings den Rezeptionsprozess mit der Instrumentalisierung von Medienprodukten für die Bedürfnisse eines rezipierenden Individuums. ›Rezeption‹ besteht mithin in der situativen Nutzung von Medien für eindeutige (aus der psychischen Disposition des Individuums resultierende) Zwecke. Damit wird ›Rezeption‹ als ein isolierter Vorgang betrachtet: eine punktuelle Begegnung zwischen Medium und Rezipient mit einer konsistenten Funktionsursache.<sup>108</sup> Die Cultural Studies verorten demgegenüber die ›Rezeption‹ (die eher als mediale Praxis zu bestimmen wäre) in einem sozialen Kontext, der von systematischen Ungleichheiten geprägt und deshalb strukturbildend für die Einbindung von Medien in die Alltagspraktiken ist.

While uses and gratifications researchers generally operate within a liberal pluralist conception of society where individuals are seen as ideally free, that is, unhindered by external powers, in cultural studies, following Marxist/(post)structuralist assumptions, people are conceived as always-already implicated in, and necessarily constrained by, the web of relationships and structures which constitute them as social subjects. (Ang 1996, 41)

Folglich lässt sich auch der ›Nutzen‹ der Medien nur zum geringeren Teil situativ bzw. aus der individuellen mentalen Verfassung herleiten, gehen die medialen Zeichen- und Sinnstrukturen doch dauerhaft in den ›gelebten Alltag‹ und die sozialen Auseinandersetzungen ein und entfalten ihr Potenzial keineswegs nur im unmittelbaren Moment des Medienkonsums (womit auch deutliche Grenzen für die empirische Medienrezeptionsforschung benannt wären). Gerade deshalb sind für die Cultural Studies auch die Strukturen des rezipierten Produkts keineswegs so irrelevant wie es der Uses-and-Gratifications-Approach nahe legt: Die ›aktive Aneignung‹ von Medien beruht gerade darauf, dass spezifisch vorstrukturiertes und somit kollektiv prägnantes Material als flexible ›Ressource‹ in der Auseinandersetzung mit sozialen Hierarchien produktiv gemacht werden kann. (Jugendkulturen wissen und können sich darauf verlassen, welches Zeichenmaterial provoziert.) Die Problematisierung von ›Rezeption‹ besteht hier also vor allem darin, dass das Individuum, das im Uses-and-Gratifications-Approach den Fixpunkt bildet, sowohl durch den Hinweis auf soziale wie auf textuelle Voraussetzungen infrage gestellt wird.<sup>109</sup>

Eine gewissermaßen komplementäre Auseinandersetzung führen die Cultural Studies mit filmtheoretischen Modellen der 1970er Jahre, die sich – hierin den Cultural Studies durchaus ähnlich – auf semiotische und neo-marxistische, aber auch auf psychoanalytische Vorannahmen stützen. Weil einige zentrale Texte der filmtheoretischen Diskussion in der Zeitschrift *Screen* erschienen, etablierte sich das Etikett *Screen-Theory*. Diese interessierte sich für die ideologischen Funktionen des Kinos und folglich auch für das Verhältnis von Zuschauerinnen und Zuschauern zu Filmen. Ideologie wird hier nämlich nicht durch das Verhältnis von Realität und filmischem Abbild (etwa als unzutreffende, ›verzerrte‹ Realitätsdar-

<sup>108</sup> Der *Uses-and-Gratifications-Approach* postuliert, dass die Massenmedien »selbstbewußten, zielorientierten Mediennutzern als Möglichkeit der Befriedigung von Bedürfnissen (klassisch: z.B. nach *Information, Unterhaltung, Realitätsflucht*) zur Verfügung« stehen (Neumann/Charlton 1988, 16; Herv. i.O.); dabei werden vor allem individualpsychologische und kognitionstheoretische Einsichten zugrunde gelegt.

<sup>109</sup> Eine ähnliche Kritik wie bei Ien Ang findet sich in zahlreichen Texten der Cultural Studies, so z.B. bei Ellen Seiter: »The shift from the effects model to uses and gratification is only an evolution at both the systems and individual levels, as the focus of attention changed from the communicator to the audience. What was left behind was essentially an untenable stimulus-response conception of the media effects process. What was carried along was essentially a limited conception of the media effects process, a lack of explicit social theoretical referents for the interpretation of individual level results, and a consumerist frame of reference.« (1999, 12) Eine wiederholte und systematische Auseinandersetzung mit dem *Uses-and-Gratifications-Approach* findet sich bei Morley (1980, 1991 und 1996a); er betont, dass bei den Cultural Studies die Frage nach der sozialen Verfügbarkeit (›availability‹) von Codes und Diskursen an die Stelle einer individuell und psychologisch geprägten Selektion tritt. Morley sieht allerdings – im Gegensatz zu Ien Ang u.a. – auch eine gewisse Kontinuität zwischen Uses-and-Gratifications-Approach und Cultural Studies.

stellung) definiert, sondern durch das Verhältnis der Zuschauersubjekte zum filmischen Bild. Die Grundannahme besteht darin, dass sowohl durch die apparative Anordnung (die Apparatustheorie wird im folgenden Kapitel diskutiert) als auch durch bestimmte textuelle Verfahren, eine Positionierung der Zuschauerinnen und Zuschauer erfolgt, von der diese einen souveränen Blick auf eine konsistente Welt erhalten. Damit werden sie einerseits als machtvolle Subjekte ›interpelliert‹ (Althusser), andererseits wird eine objektive und unveränderliche Welt präsentiert, in der gesellschaftliche und subjektive Widersprüche (wenn überhaupt thematisiert) in einer höheren Ordnung homogenisiert erscheinen.<sup>110</sup> Bei der Screen-Theory besteht ›Rezeption‹ in der filmischen Konstitution von Subjekten, »and for how those subjects are fixed in positions of knowledge in relation to language and representation« (Hall 1992d, 159). Auch hier wird also eine punktuelle Begegnung zwischen Medium und Rezeption fokussiert, die einer einheitlichen Logik folgt. Wo nicht der filmische ›Text‹ alleine für den Subjekteffekt verantwortlich gemacht wird, dort sind es eindeutige und allgemeingültige Trieb- oder Begehrensstrukturen der Zuschauersubjekte.<sup>111</sup> Ähnlich wie gegenüber dem Uses-and-Gratifications-Approach begegnen die Cultural Studies auch diesem Modell durch eine Auflösung der geradlinigen zweipoligen Achse: Der vermeintlich eindeutige Text auf der einen Seite wird unter Hinweis auf intertextuelle Mechanismen gleichermaßen brüchig wie ausgeweitet: Weder seine Struktur noch seine Bedeutung ist mit dem einzelnen filmischen Werk gegeben, das nämlich immer sowohl Beziehungen zu anderen Texten als auch zu unterschiedlichen sozialen Codes integriert.<sup>112</sup> Die Zuschauerinnen und Zuschauer auf der anderen Seite werden als soziale Subjekte ebenfalls aus dem distinkten Ort Kino herausgeholt und zwischen die verschiedenen konkurrierenden Interpellationen unterschiedlicher Medien und Institutionen gestellt.<sup>113</sup>

Die Auseinandersetzung der Cultural Studies mit diesen Ansätzen geht über eine punktuelle Kritik hinaus, die einzelne Schwächen der Modelle im Interesse einer Präzisierung rezeptionstheoretischer Grundannahmen benennt. Die Kritik impliziert letztlich eine Problematisierung von ›Rezeption‹ generell. Eine Kritik dieser beiden Ansätze, die selbst auf ein Rezeptionsmodell zielt, könnte das ihnen gemeinsame Grundschema – eine Achse zwischen Medien / Medienprodukten und rezipierenden Individuen oder Subjekten – beibehalten und lediglich andere Gewichtungen innerhalb des Schemas vornehmen. Häufig wird in der Rezeptionsforschung ein ausgleichender ›Kompromiss‹ formuliert, der den Anspruch erhebt, sowohl die mediale Seite, wie auch die Seite der Rezeption ›angemessen‹ zu berücksichtigen. Die Auseinandersetzungen kreisen dann beispielsweise um folgende Fragen (die alle bestimmte Orte der Wirksamkeit postulieren): Funktioniert ein filmischer Text als Positio-

<sup>110</sup> Insbesondere in der Frühphase der Beschäftigung mit Fernsehen innerhalb der Cultural Studies werden zahlreiche der textanalytischen Begriffe aus der Screen-Theory mit leichten Modifikationen auch auf das Fernsehen angewendet; z.B. Hartley (1993[1982], 114f.) oder Fiske (1989a, 25–45). Eine Sammlung zentraler Texte der Screen-Theory findet sich bei Paech u.a. (1985), ein kritischer Überblick bei Rodowick (1994).

<sup>111</sup> Thomas Elsaesser weist darauf hin, dass Uses-and-Gratifications-Approach und Screen-Theory bei aller Unterschiedlichkeit die ›Rezeption‹ gleichermaßen durch innere Mechanismen festlegen: »Denken, Sehen und Fühlen sind [...] ›motivierte‹ Verhaltensweisen, d.h. ihnen wohnen wie auch immer geartete Ziele von vornherein inne.« (1996, 114).

<sup>112</sup> David Rodowick kritisiert die der Screen-Theory zugrunde liegende Vorstellung einer »autointelligibility« des filmischen Textes (1994, 275f.); bei den Cultural Studies treten Diskussionen um Polysemie, Heteroglossie (Bakhtin) und soziale Codes an diese Stelle.

<sup>113</sup> Die Definition von Subjektivität allein aus textuellen Strukturen ist mit dem Kulturverständnis der Cultural Studies nicht vereinbar; entsprechend kritisiert Hall die Screen-Theory: »any substantive reference to social formation has been made to disappear« (Hall 1992d, 160). Entsprechend wird die Kategorie der Subjektposition mit der Frage nach einem davon abweichenden »empirical spectator« konfrontiert (Johnston 1985, 245), im Weiteren wird bei den Cultural Studies statt von *spectator* in der Regel von *audience* gesprochen. Innerhalb der Screen-Theory wird – etwa infolge feministischer Kritik – die Vielfältigkeit heterogener Mechanismen in der Form eingestanden, »that every aspect of the social formation is to be understood primarily in terms of its specific effectivity and as a local site actively working to inscribe the subject in a position [...]« (Easthope 1988, 65). Dennoch wird weiterhin für jede dieser lokalen Mechanismen eine unmittelbare Effektivität und letztlich in ihrem Zusammenspiel ein einheitlicher Effekt angenommen.



nierung oder doch eher als lose strukturiertes Bedeutungsangebot? Ist die Rezeption eher durch bewusste oder durch unbewusste Aktivitäten, eher durch die psychologische oder durch die soziale Disposition des Individuums geprägt? Gelingt es dem Film immer oder nur für einen Teil des Publikums seine Weltsicht zu etablieren? Kann die Rezeption beliebig oder nur variabel in einem vom Medium vorgegebenen Rahmen auf das Material zugreifen?

Genau solche Fragen prägen, wie noch zu zeigen sein wird, auch viele Auseinandersetzungen innerhalb der Cultural Studies; insofern sie weiter nach der ›Rezeption‹ und ›den Zuschauerinnen und Zuschauern‹ fragen, bleiben sie notwendigerweise diesem Schema verhaftet. Dies steht allerdings im Widerspruch zu den poststrukturalistischen Modellen, auf die sich die Cultural Studies immer wieder berufen. Die Begriffe, mit denen die Cultural Studies arbeiten, stellen das Grundmodell infrage, insofern die Medientexte und die Praktiken radikal kontextualisiert werden. Damit verliert sich auch die Gegenüberstellung zweier distinkter Pole mit je eigener Logik: Die Texte sind von sozial differenzierten Codes durchzogen; die Praktiken vollziehen eine fortlaufende Weiterverarbeitung von semiotischem Material. Daraus resultiert weniger ein anderes Rezeptionsmodell, sondern ein alternativer Blick auf das Verhältnis von Medien und Kultur.

(3) *Poststrukturalismus: Ein medienkulturelles Geflecht* – Auch wenn die Arbeit der Cultural Studies nicht auf ein homogenes und einheitliches Theoriegebäude zielt (und jede Theorieadaption ihre Kritiker auch innerhalb der Cultural Studies findet), orientiert sich die Diskussion zentraler Fragestellungen (die Machteffekte von Kultur, die Herausbildung von Identitäten und Subjektivitäten etc.) immer wieder an den Einsichten poststrukturalistischer Theoriebildung. Poststrukturalistisch können diese Ansätze (und die Cultural Studies selbst) bezeichnet werden, insofern die strukturalistische Einsicht weiter verfolgt wird, dass alle (kulturellen) Elemente ihren Stellenwert aus einem relationalen Gefüge erhalten – das Abwesende kann folglich für das Anwesende konstitutiv sein.<sup>114</sup> Zugleich sind die Ansätze *post*-strukturalistisch, insofern der Prozesshaftigkeit eine bedeutsame Funktion zugesprochen wird. Die Grenzen einer Struktur sind nie eindeutig gegeben und dementsprechend bleiben die Positionen der Elemente in dem Gefüge letzten Endes unbestimmt. Eine Stabilisierung von Bedeutungen ergibt sich nur in der vorübergehenden Kopplung (Artikulation) von Zeichenprozessen und Praktiken. Strukturierungsprozesse werden somit an (soziale) Konflikte und Auseinandersetzungen gebunden.<sup>115</sup>

Wie zu Beginn dieses Kapitels schon angedeutet, ergibt sich aus der poststrukturalistischen Kritik an Präsenz- und Identitätslogiken eine Problematisierung von ›Rezeption‹. ›Rezeption‹ ist in der Regel (ob es nicht anders sein kann, bleibt noch zu klären) an eine doppelte Präsenz gebunden: *Jemand* rezipiert *etwas*. An einigen Aspekten der poststrukturalistischen Zeichen- und Machttheorien, die für die Cultural Studies besondere Relevanz besitzen, möchte ich im Folgenden Argumente herausarbeiten, die gegen die Brauchbarkeit eines Modells von ›Rezeption‹ sprechen. Insofern dies Modelle sind, auf die sich auch die weitere

<sup>114</sup> »A theme of structuralism and poststructuralism is the idea that meaning is generated through the play of difference down a chain of signifiers. Subjects are formed through difference so that what we are is constituted in part by what we are not.« (Barker 2000, 24).

<sup>115</sup> Am deutlichsten wird der poststrukturalistische Charakter der Cultural Studies in ihrer Kennzeichnung durch Lawrence Grossberg (1999a), der Anti-Essentialismus und radikale Kontextualität als zentrale Merkmale herausstellt. Poststrukturalistisch sind die Cultural Studies nicht zuletzt auch aufgrund ihrer epistemologischen Haltung: »Instead of the scientific certainty of structuralism, poststructuralism offers us irony, an awareness of the contingent, constructed character of our beliefs and understandings which lack firm universal foundations.« (Barker 2000, 21) Easthope (1988) ordnet die Cultural Studies wie auch die Screen-Theory dem Poststrukturalismus zu, Brantlinger (1992) betrachtet Cultural Studies als Reaktion auf poststrukturalistische Theoriebildung. Jonathan Culler zweifelt die Brauchbarkeit der Unterscheidung von Strukturalismus und Poststrukturalismus dagegen an, insofern letztlich alle Merkmale, die man dem Poststrukturalismus zuschreibt, sich auch bei strukturalistischen Autoren finden ließen (1999, 21f.).

Argumentation der Arbeit stützen wird, soll dies ausführlicher als die beiden ersten Punkte erläutert werden.<sup>116</sup>

*Poststrukturalistische Zeichentheorien* – Insofern der weite Kulturbegriff der Cultural Studies vor allem auf die Kategorien Sinn, Bedeutung und relationale Differenzierung abzielt, liegt eine zeichentheoretische Formulierung des Kulturbegriffs nahe. Der Sinn, der dem Alltag verliehen wird und die bedeutsamen Differenzierungen zwischen unterschiedlichen Praktiken, Gruppen (Subkulturen) oder Artefakten können mithilfe eines strukturalen und semiotischen Modells erklärt und analysiert werden.<sup>117</sup> Die poststrukturalistischen Zeichentheorien entsprechen darüber hinaus der Ambivalenz des Kulturbegriffs bei den Cultural Studies. Einerseits wird der kollektiv geteilte und somit unhintergehbare Aspekt semiotischer Prozesse betont. Alle Praktiken, Artefakte und Texte sind Teil übergreifender Systeme und können somit weder als ursprünglich noch als authentisch betrachtet werden; ihre Bedeutungen sind nicht an ihnen selbst und nicht durch Verweis auf ihre Urheberschaft (Intentionen etc.) zu entziffern, weil sie erst durch ein Geflecht von Ähnlichkeiten und Differenzen in einem paradigmatischen und syntagmatischen Bezugssystem produziert werden. Wo (›neue‹) Bedeutungen erstellt werden, geschieht dies folglich unter Voraussetzungen, die weder selbst geschaffen noch selbst gewählt wurden.

Andererseits wird durch diesen Hinweis auf die Relationalität und die Kontextualität kultureller Prozesse (sowie die Unabgeschlossenheit jeder kulturellen, bedeutungsgebenden Struktur) zugleich die Fragilität der Funktionsweisen und Bedeutungen kultureller Elemente herausgestellt. Die Relationen und Kontexte sind nicht präsent, sondern müssen fortlaufend reproduziert und aktualisiert werden. Insofern dies immer auch die Kopplung an neue (Zeichen-)Praktiken und somit Kontextverschiebungen mit sich bringt, gewährleistet das relationale Geflecht keineswegs stabile und eindeutige Bedeutungen.<sup>118</sup> Die Praktiken sind also immer schon Teil der kulturellen Bedeutungsproduktion; sie haben keinen Ursprung und keine Bedeutung außerhalb der kulturellen und relationalen Prozesse und tragen dennoch zu deren dynamischer Funktionsweise bei. Das, was üblicherweise als ›das Soziale‹ bezeichnet wird, kann somit nicht als ein ›Außen‹ betrachtet werden, das auf die kulturellen Prozesse

<sup>116</sup> Morley vertritt die Auffassung, dass insbesondere das semiotische Modell und der Machtbegriff als unabdingbare Spezifika und Errungenschaften der Cultural Studies verstanden werden müssen (1996b, 285). Der enge Zusammenhang zeigt sich exemplarisch an der Reformulierung des Ideologiebegriffs: »We now have wide agreement on the usefulness of the more sophisticated notions of ideology drawn from Gramsci; textual analysis is much more historical, more socially coded, because it now takes account not just of signs and signification but of their combinations in particular, culturally specific discourses.« (Turner 1990, 32).

<sup>117</sup> »These processes of meaning production are signifying practices, and to understand culture is to explore how meaning is produced symbolically in language as a ›signifying system‹.« (Barker 2000, 8) Auch wenn die verwendeten Begriffe innerhalb der Cultural Studies sehr heterogen sind und die Tragfähigkeit der Analogie zwischen Kultur und Sprachsystem sehr unterschiedlich eingeschätzt wird, ist doch das Verständnis von Kultur als Prozess von Bedeutungskonstruktion weitgehend durchgängig. Obwohl die Bedeutungsprozesse auch unter den Aspekten ›pleasure‹ und ›resistance‹ analysiert werden, vernachlässigt die Fokussierung von Bedeutung und Sinn andere kulturelle und mediale Prozesse (etwa affektive und kognitive) zu Gunsten der ›Interpretation‹: »Instead, though, we may think of works as producing effects, of which meanings are certain types.« (Bordwell 1996, 93).

<sup>118</sup> Immer wieder wird innerhalb der Cultural Studies diese Ambivalenz des poststrukturalistischen Zeichenmodells akzentuiert, das die Unhintergebarkeit der (strukturalen) Signifikationsprozesse postuliert und gleichzeitig deren Unabgeschlossenheit hervorhebt. Einerseits: »Structuralism took issue with these ideas, insisting that meaning is an effect of signification, and that signification is a property not of the world out there nor of individual people, but of language. It follows that both the world out there and individual consciousness are themselves comprehensible only as products, not sources, of language/signification.« (Hartley 1994, 93) Andererseits: »Thus, drawing attention to the symbolic/linguistic/coded nature of communications, far from boxing us into the closed and formal universe of signs, precisely opens out into the area where cultural content, of the most resonant but ›latent‹ kind, is transmitted.« (Hall 1997a[1974], 30).

oder Artefakte Einfluss nimmt; nur insofern es selbst schon Teil des relationalen Geflechts ist, wirkt es auf die kulturelle (Re-) Produktion ein.<sup>119</sup>

Vor diesem Hintergrund kann die Problematisierung von ›Rezeption‹ nochmals verdeutlicht werden. Auf den ersten Blick tragen poststrukturalistische Modelle zu einer Fokussierung des Rezeptionsprozesses bei, indem mediale Produkte als textuelle Gebilde verstanden werden, die ›gelesen‹ oder ›decodiert‹ werden müssen. »Der Versuch, die für die Produktion von Sinn zuständigen Strukturen und Codes zu beschreiben, lenkt die Aufmerksamkeit auf den Lesevorgang und dessen Möglichkeitsbedingungen.« (Culler 1999[1982], 34)<sup>120</sup> Denkt man die zeichentheoretischen Modelle allerdings konsequent weiter, so kann die Frage nach der ›Öffnung‹ von Texten (ihre Einbindung in umfassendere bedeutungskonstitutive Prozesse) nicht durch den Hinweis auf ›Rezeption‹ beantwortet werden. Was unter dieser Bezeichnung als Gegenüber oder Ergänzung der Zeichenstrukturen firmiert, ist – wie Jonathan Culler im Detail ausführt – letztlich selbst ein funktionales Teilelement des (weiterhin) offenen Semioseprozesses. Eine Darstellung der Argumentation von Culler bietet sich hier auch deshalb an, weil er dieses Problem anhand der feministischen Literaturwissenschaft diskutiert und damit in einem Problemfeld, das sich mit dem der Cultural Studies überschneidet.

*›Rezeption‹ als Textualität* – Die feministische Kritik hat nach Culler ihren Ausgangspunkt in der Annahme, dass die weibliche Leserin einen Text anders verstehen wird, als der männliche Leser. Diese Differenz wird mit der Differenz in der sozialen Erfahrung von Frauen begründet: »In diesem ersten Moment feministischer Kritik führt der Begriff des weiblichen Lesers zur Postulierung einer Kontinuität zwischen der weiblichen Erfahrung familiärer und sozialer Strukturen und der Erfahrung als Leserin.« (Culler 1999, 49) In der weiteren Diskussion wird jedoch der eindeutige Zusammenhang zwischen der postulierten sozialen Erfahrung und der weiblichen Lektüre infrage gestellt. Das ›Weibliche‹ der Lektüre ergibt sich aus der Differenz zu (dominierenden) Formen der männlichen Lektüre, nicht aber aus einer sozialen Erfahrung als Frau. »Als Frau lesen ist [...] nicht notwendigerweise das, was geschieht, wenn eine Frau liest. [...] Feministische Lektüren kommen nicht dadurch zustande, daß man wiedergibt, was im mentalen Leben einer Leserin geschieht.« (ebd., 52) Die ›weibliche Leserin‹ wird zu einer doppelten (gewissermaßen soziologischen und semiotischen) Gestalt; zum einen kann sie in der sozialen Erfahrung verortet werden, zum anderen kann sie sich – relativ unabhängig davon – in der Form der Lektüre realisieren: »Wenn man eine Frau dazu auffordert, als Frau zu lesen, so liegt darin ein doppeltes bzw. in sich gespaltenes Ersuchen. Es appelliert an die Bedingungen des Frau-Seins und drängt gleichzeitig darauf, diese Bedingungen erst zu schaffen oder zu vollenden.« (ebd., 53) Das was als ›Rezeption‹ figuriert und was in der Regel auf soziale Tatbestände zurückgerechnet wird, hat seine Existenzbedingungen in einer Variierung der textuellen Strukturen, die gerade nicht von außerhalb – etwa aus dem Sozialen – erklärt werden kann. Oder vielmehr kann das, was ›sozial‹ als Weiblichkeit oder Frau-Sein ›erfahren‹ wird, nur Relevanz für die Lektüre besitzen, insofern es bedeutungsvoll codiert – und somit Teilelement textueller oder semiotischer Prozesse und

<sup>119</sup> Bei den Cultural Studies bleibt der Begriff des Sozialen unklar. Einerseits wird der Begriff der Kultur so ausgeweitet, dass darunter auch ›soziale Tatbestände‹ gefasst werden; andererseits wird der Begriff des Sozialen aber in der Regel weiterhin benutzt, ohne dass damit schlicht ökonomische Sachverhalte bezeichnet werden. Deshalb wird er zu einer unscharfen Kategorie, die lediglich recht diffus auf Mechanismen jenseits des Kulturellen verweist, ohne diese klar zu benennen. Dies betrifft dann auch ›soziologische‹ Kategorien wie Alltag, Handeln und letztlich selbst den Begriff der Gesellschaft.

<sup>120</sup> Justin Lewis betont in expliziter Auseinandersetzung mit den Cultural Studies noch grundlegender, dass im saussureschen Modell das Signifikat nie ›Realität‹, sondern immer eine mentale Vorstellung sei; er zieht daraus (gegenläufig zu meinen folgenden Ausführungen) die Konsequenz, die historischen Beschränkungen von Bedeutung in der Rezeption aufzuspüren. »Meaning is potentially endless and historically fixed. As Students of contemporary culture, we must acknowledge its potential but explain its fixity.« (Lewis 1994, 27) Zur Kritik am ›Mentalismus‹ des saussureschen Zeichenmodells s. (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 1992, 5).

Resultat anderer ›Lektüren‹ – ist. Somit wird eine Vorstellung von ›Rezeption‹, die sich auf eine von ›Lektüre‹ und textuellen Prozessen vorgängige Positionierung und soziale Erfahrung stützt, problematisch: »der Begriff der ›Erfahrung‹ hat aber immer diesen gespaltenen, doppelten Charakter; sie ist immer schon gemacht worden und muß dennoch erst geschaffen werden – ein unverzichtbarer Bezugspunkt, der aber niemals einfach gegeben ist.« (ebd., 68) Erfahrung also, die in den kulturellen Prozess eingeht, ist immer schon semiotisch oder textuell geschaffene oder differenzierte Erfahrung. Auch wenn die Bedeutungen eines Textes erst in der ›Rezeption‹ realisiert werden sollten, hat diese ›Rezeption‹ weder einen sicheren Ausgangspunkt außerhalb des textuellen Prozesses, noch mündet sie in ein ›Außen‹ jenseits des textuellen Prozesses; sie bleibt immer ein Teil der Praktiken, die Bedeutungen gleichermaßen artikulieren wie aufschieben. Womit der Begriff der Rezeption wenn nicht überflüssig so zumindest unpassend wird.<sup>121</sup>

Darüber hinaus wird mit den poststrukturalistischen Modellen auch fraglich, was überhaupt die Objekte einer ›Rezeption‹ sein könnten. Die Teilelemente einzelner Werke (z.B. Signifikanten) werden immer auch als Teilelemente umfassenderer Strukturen verstanden, die die Einheit der Bedeutungsstruktur durchziehen und aufbrechen. Intertextuelle Zusammenhänge – so die Stoßrichtung der Ansätze – sind für die Bedeutungskonstitution in zumindest gleichem Ausmaß von Relevanz wie die formale Struktur eines einzelnen Werks. Auch Intertextualität wird dabei wiederum nicht als eindeutige und präzise Verweisungsstruktur verstanden (etwa in Form von Zitaten und Anspielungen, die aufzudecken sind), sondern als vielschichtiger unabschließbarer Prozess: Jede Aktualisierung eines textuellen Produkts geschieht vor dem Hintergrund und im Kontext anderer textueller Produkte, die eine je neue ›Lektüre‹ hervorbringen, insofern sie den Signifikanten andere Artikulationen verleihen, neue Akzentsetzungen vornehmen etc. Auch hier könnte an die ›Rezeption‹ als Lösung verwiesen werden – etwa indem rekonstruiert würde, wie eine Person oder eine Gruppe ein Werk selektiv ›aneignet‹ und dabei seine Teilelemente auf die Teilelemente anderer Werke bezieht. Damit würde allerdings wiederum ein vollkommen willkürlicher Einschnitt in den Semioseprozess vorgenommen und der ›Rezeption‹ ungerechtfertigterweise ein besonderer Stellenwert zugesprochen. So sehr nämlich Praktiken intertextuelle Relationen stabilisieren und lösen können, so sehr sind sie immer schon in das intertextuelle Geflecht eingewoben und durch dieses strukturiert. Auch hier ist Cullers Einsicht zu berücksichtigen: Die Erfahrung (Praxis) der Intertextualität ist ein Teil der Intertextualität und nicht ein von außen herangetragenener Zugriff.<sup>122</sup> Was unter dem Etikett ›Rezeption‹ als eine Gegenseite zum Zeichenprozess vorgestellt wird, ist somit Teil eines fortlaufenden Semiose-, Umcodierungs- oder Relektüreprozesses. Dieser findet gleichermaßen zwischen verschiedenen Texten (Intertextualität), verschiedenen Medien und unterschiedlichen Praktiken statt.

*Textualität als ›Rezeption‹* – Problematisch ist die Rede von der ›Rezeption‹ also unter anderem deshalb, weil die Praktiken nicht aus dem textuellen und medialen Geflecht herauszulösen sind, das sie artikulieren und modifizieren. In komplementärer Ergänzung ist darauf hinzuweisen, dass es überhaupt keinen ›neutralen‹ Text gibt, der sich einer ›Rezeption‹ zur Ver-

<sup>121</sup> Sollte er sich als unverzichtbar erweisen, könnte man dies vielleicht in dekonstruktivistischer Tradition durch eine Verwendung des Begriffs mit Durchstreichung markieren: »Since the word is inaccurate, it is crossed out. Since it is necessary, it remains legible.« (Spivak; zit. n. Barker 2000, 32) Culler ergänzt seine Ausführungen durch eine symptomatische Lektüre von Rezeptionsmodellen der Literaturwissenschaft und zeigt dabei, dass jede Betonung der Rezeption sowie jede Affirmation der Leseraktivität letztlich zum Text zurück führt (1999, 78f.).

<sup>122</sup> Es ist gerade das Potenzial des Intertextualitätskonzeptes, die Mechanismen der Bedeutungsprozesse zu öffnen, ohne sie auf ein völlig anders geartetes ›Außen‹ zu verweisen: »Intertextuality is a valuable theoretical concept in that it relates the singular text principally to other systems of representation rather than to an amorphous ›context‹ anointed with the dubious status and authority of ›the real‹ or ›reality‹.« (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 1992, 205).

fügung stellt; Texte existieren überhaupt nur in einer durch Praktiken aktivierten Form. Sie sind immer schon rezipiert – »always-already-read« (Fredric Jameson; zit. n. Bennett 1982, 6). Dies ergibt sich schon aus der schlichten Tatsache, dass jede Begegnung mit einem Medienprodukt dessen Selektion und Präsentation (also ›Rezeption‹) durch andere (einen Redakteur z.B.) voraussetzt. Auch dort, wo ein Text scheinbar ursprünglich ›produziert‹ wird, ist dies ein Prozess der ›Rezeption‹, d.h. der Fragmentierung von und Anknüpfung an anderen Texten. Zusätzlich lässt sich kein Einzeltext aus den Zusammenhängen isolieren, die ihn (wie etwa Werbung, Kritiken, Trailer etc.) systematisch oder eher ›zufällig‹ (i.S. von anderen Texten zu einem ähnlichen Thema, mit einem gleichen Titel etc.) perspektivieren oder eben ›rezipieren‹.

Tony Bennett und Janet Woollacott (man könnte sie als zwar ›prominente‹ nicht aber ›exemplarische‹ Vertreter der Cultural Studies verorten) setzen diese Einsicht in ihrer Analyse der James Bond-Figurationen um, insofern sie sich jedem Versuch verweigern, einzelnen Filmen oder Erzählungen eine Bedeutung zuzusprechen (Bennett 1982; Bennett/Woollacott 1990). Die textuelle Struktur ist für sie lediglich eine materielle (und auf dieser Ebene wiederholbare) Notation; als solche ist sie einer Kulturanalyse letztlich unzugänglich. Die Unzugänglichkeit der textuellen Struktur beruht aber nicht darauf, dass ihre Bedeutungen geheimnisvoll und unzugänglich wären, sondern darauf, dass diese erst im historischen Prozess fortlaufender Umarbeitungen und Transformationen durch weitere ›Rezeptionen‹ – d.h. hier: textuelle Anlagerungen, ›Verkrustungen‹ und Applikationen – geschaffen werden.<sup>123</sup> Aus der Notation des Einzeltextes kann auch keine Vorstrukturierung (i.S. einer Beschränkung) künftiger Bedeutungsproduktionen abgeleitet werden.<sup>124</sup> Zum Gegenstand der Analyse werden deshalb vor allem »textual shifters«, also textuelle Mechanismen, die das Verhältnis anderer textueller Mechanismen zueinander verändern. In diesen Umarbeitungen, nicht in den Einzeltexten selbst erhalten textuelle Verfahren Machteffekte:

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

Für die Analyse existieren Texte folglich nur in Form ihrer Einschreibung in Kontexte und in einem Prozess ihrer Veränderung – demnach könnte jede Textanalyse sehr gut als Rezeptionsanalyse bezeichnet werden. Entsprechend bezeichnet Bennett den Gegenstand der Analysen auch als »reading formation«; im Gegensatz zum literaturwissenschaftlichen Modell der »interpreting communities« wird damit der Prozess der Bedeutungsproduktion (und -differenzierung) nicht in einen sozialen Prozess verlegt, demgegenüber der Text nur ein Potenzial ist, vielmehr werden die textuellen Strukturen selbst immer als historisch spezifische und durch Praktiken artikulierte Formationen betrachtet.

<sup>123</sup> Ganz ähnlich wurde auch schon in der deutschen Literatursoziologie der 1970er Jahre formuliert: »Literarische Texte können im historischen Zusammenhang verstanden werden, wenn sie (intertextuell) als Synthesen verschiedener Lektüren und als Transformationen nichtliterarischer signifikanter Praktiken einer Gesellschaft aufgefaßt werden.« (Zima 1977, 278) »Insofern jede signifikante Praxis auf eine andere verweist oder reagiert, ist sie ›lecture‹ und ›écriture‹ zugleich, und die Frage, ›was früher da war‹, die Produktion oder die Rezeption, kann nur ideologischen Wert haben. Der Umstand, daß ein grundsätzlicher, gesellschaftlicher institutionalisierter Unterschied die Schreibenden von den Lesenden trennt, sollte nicht über die Einheit des semiotischen Prozesses hinwegtäuschen, in den ›écriture‹ und ›lecture‹ einander bedingen.« (ebd., 279).

<sup>124</sup> Bennett wendet sich damit gegen moderatere Modelle, die in der textuellen Struktur immer noch eine widerständige Kraft gegen völlig beliebige Bedeutungsproduktionen sehen. Häufig werden zur Stützung solcher Thesen scheinbar ›unmögliche‹ Interpretationen angeführt (so behauptet Terry Eagleton, dass Macbeth viele Bedeutungen haben könne, aber definitiv nicht von Manchester United handle). Bennett insistiert aber zurecht darauf, dass eine solche Argumentation eine (prinzipiell unmögliche) Vorwegnahme künftiger Lektüregeschichten darstellt und darüber hinaus eine Hierarchisierung von Lektüren bzw. der für sie adäquaten Kontexte impliziert (Bennett 1982, 7f.).

Auch der Diskursbegriff Foucaults, der innerhalb der Cultural Studies ebenfalls eine prominente Rolle spielt, bezieht Bedeutungsprozesse und Praktiken aufeinander, ohne ihnen distinkte (semiotische vs. soziale) Funktionslogiken zuzuschreiben.<sup>125</sup> Die Diskurstheorie postuliert, dass es historisch spezifische Regeln für das gibt, was geäußert und kommuniziert werden kann. Entsprechende Regeln existieren sowohl auf der Ebene der Diskurse selbst (etwa durch die Bildung von semantischen Oppositionspaaren), als auch auf der Ebene von regelhaften Praktiken, die die Diskurse strukturieren und ihnen Plausibilität (nicht zuletzt durch ihre Anwendbarkeit) verleihen. Die Praktiken sind auch hier kein Gegenüber von zeichenhaften Produkten, sondern stehen in einem Verhältnis der Immanenz zu diesen: Praktiken bringen ein spezifisches Wissen hervor; genau dieses Wissen verleiht den Praktiken ihre ›Rationalität‹. Diejenigen, die die Praktiken ausführen, Individuen oder Kollektive, sind genau insoweit Subjekte dieser Praktiken, als sie mit dem daraus resultierenden Wissen ein sinnhaftes Verhältnis zu sich und ihren ›Handlungen‹ erhalten. Die Konzeption (diskursiver) Praktiken nimmt gegenüber dem Terminus der Rezeption eine grundlegende Verschiebung im Verhältnis von textuellen Strukturen und Leseaktivitäten vor, insofern »das Zusammenspiel literarischer Texte und anderer semiotischer Prozesse in den Vordergrund rückt und der Leser von der originären Instanz zum Vernetzungspunkt und Mitspieler wird.« (Gerhard 1996, 240) Genau diese Perspektive lässt sich meines Erachtens auch für technische oder ökonomische Funktionsmechanismen des Fernsehens in Anspruch nehmen.

*Machttheoretische Ansätze* – Eine weitere (und für die medienwissenschaftlichen Perspektive m.E. besonders bedeutsame) Problematisierung der Vorstellung von ›Rezeption‹ ergibt sich aus den poststrukturalistischen Machttheorien, die von den Cultural Studies appliziert werden.<sup>126</sup> Insofern nämlich Rezeptionsmodelle Wirkungsrichtungen und Determinationsverhältnisse formulieren, sprechen sie zumindest implizit über Macht. Bezeichnenderweise wird Macht dabei – wie in komplementärer Ergänzung an Uses-and-Gratifications-Approach und Screen-Theory deutlich wird – an bestimmten Orten festgemacht und mit einer bestimmten Verfügungsgewalt gleichgesetzt: ›Was machen die Medien mit den Zuschauern?‹ vs. ›Was machen die Zuschauer mit den Medien?‹ Demgegenüber beziehen sich die Cultural Studies auf Modelle, die Machteffekte in den kulturellen Prozessen selbst lokalisieren, ohne ihr eindeutige ›Orte‹ zuzuweisen. Macht wird nicht ›besessen‹ oder ›ausgeübt‹ (weder von ›den Zuschauern‹ noch von ›den Medien‹), sondern resultiert aus dem Geflecht der alltäglichen Praktiken und Diskurse. Das zweipolige Rezeptionsmodell, in dem Macht entweder auf der einen oder auf der anderen Seite zu verorten ist, wird hier unterlaufen.

Einen zentralen Bezugspunkt der Cultural Studies bildet die Hegemonietheorie von Antonio Gramsci<sup>127</sup>, die der Kultur unabhängig von ihrer vermeintlichen Indienstnahme durch institutionelle Politik oder Ökonomie Machteffekte zuspricht.<sup>128</sup> Die Hegemonietheorie

<sup>125</sup> Sawyer (2002) weist nach, dass der Diskursbegriff der Cultural Studies vor allem auf die Auseinandersetzung mit Althusser, Lacan und Pêcheux zurückgeht und erst seit den 1980er Jahren fast ausschließlich Foucault zugeschrieben wird; auch ich beziehe mich (v.a. im folgenden Kapitel) vorwiegend auf Foucault.

<sup>126</sup> Mark Gibson hat darauf hingewiesen, dass das Problem der Macht (›power‹) zumindest historisch kein *keyword* der Cultural Studies ist. Den ›Gründungsvätern‹ Raymond Williams und Richard Hoggart war zunächst die (methodische) Öffnung des Kulturbegriffs für scheinbar triviale Gegenstände wichtiger als politischer Interventionismus. Hoggart »showed simply that it [ordinary experience; Anm. M.S.] could be seriously considered in its cultural specificity, for no more than what it is.« (Gibson 1998, 35) Dennoch ist es plausibel, wenn mittlerweile fast alle Kurzkennzeichnungen der Cultural Studies die Frage nach dem Zusammenhang von Kultur und Macht in den Mittelpunkt stellen.

<sup>127</sup> Es ist sicher problematisch, Gramsci, der 1937 nach langer Gefängnishaft ums Leben kam, dem Poststrukturalismus zuzuordnen; da seine Rezeption – insbesondere innerhalb der Cultural Studies – aber erst spät und in Reaktion (oder Ergänzung) zur Ideologietheorie von Althusser erfolgte, ist sie ein Element der poststrukturalistischen Theoriebildung geworden.

<sup>128</sup> Gerade dies wird den Cultural Studies immer wieder vorgehalten: Sie würden durch die Dominanzsetzung von Kultur die ›eigentlichen‹ politischen und ökonomischen Prozesse (und Machtverhältnisse) aus den Augen verlieren; mir scheint es aber eher darum zu gehen, alle einfachen Determinationsvorstellungen auszusetzen

zeigt, dass die gesellschaftliche Reproduktion nur zu einem Teil durch unmittelbare Unterdrückung abgesichert wird; entscheidend ist vielmehr die selbstverständliche Hierarchisierung von Werten, Normen und Praktiken sowie die Etablierung eines scheinbar universalen *common sense*.<sup>129</sup> Dies geschieht allerdings nicht in Form einer homogenen Ideologie (im Sinne eines falschen, weil durch eindeutige Klasseninteressen geprägten Bewusstseins), sondern in einem dynamischen Prozess, der fortlaufend neue heterogene kulturelle Elemente integriert, um eine breite Zustimmung für politische Projekte zu gewinnen. Die Herausbildung historisch spezifischer (und fragiler) Konstellationen von Dominanz gelingt folglich nur, solange mithilfe kultureller Mechanismen historisch spezifische ›Blöcke‹ über ökonomische und soziale Differenzierungen hinweg errichtet werden können.<sup>130</sup> Für die Cultural Studies ergibt sich daraus, dass Kultur immer auch als »struggle over meaning« verstanden werden muss (Grossberg 1986, 66);<sup>131</sup> die konkurrierenden Codes lassen sich entsprechend als Projekte verstehen, gesellschaftliche Gruppen (bzw. ›Blöcke‹) zu bilden, indem eine ihnen gemeinsame (aber nicht notwendigerweise konsistente) Kultur etabliert wird, die dann auch für andere gesellschaftliche Gruppen als verbindlich erklärt wird.

Ideology is lived experience and a body of systematic ideas whose role is to organize and bind together a bloc of diverse social elements, to act as social cement, in the formation of hegemonic and counter-hegemonic blocs. Though ideology can take the form of a coherent set of ideas, it more often appears as the fragmented meanings of common sense inherent in a variety of representations. (Barker 2000, 60)

Diese Einsicht kann selbstverständlich auch im Rahmen von Rezeptionsmodellen bearbeitet werden. In der Medienrezeption werden dann Auseinandersetzungen um die Definition von Welt und Gesellschaft aufgespürt und unterschiedliche ›Lektüren‹ als Abweichungen von einer hegemonial integrativen Kultur (bzw. Ideologie) aufgefasst. Damit wird aber der komplexe Prozess der Hegemoniebildung, der eben immer eine Vielfalt an heterogenen Textualitäten und Praktiken integriert, stark verkürzt. ›Die Medien‹ bleiben eine Quelle der Macht. Zu unterscheiden wären weniger die Medien auf der einen Seite und ihre ›Rezeption‹ auf einer Gegenseite, als vielmehr Prozesse der Hegemoniebildung, die sowohl mediale Produkte als auch soziale Praktiken selektiv und fragmentarisierend einbinden. Die Hegemonie greift einzelne Aktivitäten auf und macht aus ihnen entscheidende Größen in den gesellschaftlichen Kämpfen (Hall 1989, 83); eindeutige Fronten, wie sie mit dem Rezeptionsmodell nahe gelegt werden, lassen sich hierbei nicht identifizieren. Darüber hinaus bildet auch im Modell der Hegemonie das Individuum und seine Erfahrungen keine plausible Einheit, die ›Abweichungen‹ begründen könnte: »Experience does not reside solely in the individu-

---

und Gesellschaft – in Anlehnung an Althusser – tatsächlich als strukturiertes Ganzes zu betrachten: »The different instances of politics, economics and ideology are articulated together to form a unity which is the result not of a single one-way base-superstructure determination, but of determinations emanating from different levels so that a social formation is the outcome of ›over-determination‹.« (Barker 2000, 52).

<sup>129</sup> »Briefly, hegemony may be defined as that process whereby the subordinate are led to consent to the system that subordinates them. This is achieved when they ›consent‹ to view the social system and its everyday embodiments as ›common sense‹, the selfevidently natural.« (Fiske 1989a, 40).

<sup>130</sup> Stuart Hall, dessen Theoriebildung sich immer wieder auf Gramsci bezieht, stellt die Heterogenität und Fragilität der je dominanten Konstellation heraus: »Hegemonie ist ein Stadium des Klassenkampfes, das nur aufrechterhalten werden kann, wenn sie kontinuierlich weiter ausgearbeitet und rekonstruiert wird; sie bleibt eine widersprüchliche Konjunktur.« (Hall 1994b, 121) »Jede hegemoniale Formation hat daher ihre eigene, spezifische Zusammensetzung und Gestalt.« (Hall 1989, 73) Marcia Landy verortet dementsprechend die ›Unterdrückten‹ als Bestandteil des dynamischen Machtssystems: »The subaltern is not a melodramatic victim of injustice but an integral element in the overall conditions of domination and of change.« (Landy 1994, 77).

<sup>131</sup> »Culture (and its meanings and pleasures) is a constant succession of social practices; it is therefore inherently political, it is centrally involved in the distribution and possible redistribution of various forms of social power.« (Fiske 1992, 1) Diese Politisierung der kulturellen Praktiken geht mit einem veränderten Politikbegriff einher; bezeichnend ist etwa, dass die Konzeption eindeutiger ›Einflüsse‹ ersetzt wird durch ein Modell ›struktureller Kausalität‹: »Structural causality is [...] a way of thinking about the relations among parts and whole within a social totality, which avoid thinking of them in isolation from each other.« (Brantlinger 1990, 92).

al's affective and subjective relation to the world but [...] must be seen as located in the interplay and hegemony of cultural formations.« (Landy 1994, 81) Gramsci spricht zwar von Taktiken und Strategien, die mit den Praktiken verfolgt werden; damit kann aber – schon alleine wegen der individuellen ›Unübersichtlichkeit‹ einer hegemonialen Formation – keine bewusste und systematische Entscheidung für die eine oder die andere Formation getroffen werden.<sup>132</sup> ›Rezeption‹ wird immer fragmentarisch, widersprüchlich und komplex sein; die Komplexität aber und die Widersprüche sind keine Resultate, die der ›Rezeption‹ selbst als Qualitäten zukommen oder *im Prozess* der ›Rezeption‹ selbst gründen. Sie sind zurückzuführen auf die hegemonialen Mechanismen, die alle kulturellen Praktiken umfassen, des- und re-integrieren. Selbstverständlich ist es methodisch möglich, die Rezeptionsformen als Strategien zu analysieren; man isoliert damit aber mediale Praktiken aus den Zusammenhängen, die einen hegemonialen Prozess bilden und somit die Stoßrichtung der Strategie überhaupt erst (jenseits der Intentionen) spezifizieren.

Noch stärker verdeutlicht die Machttheorie Foucaults (vgl. das folgende Kapitel), dass die möglicherweise vielfältigen ›Aneignungsformen‹ nicht mit unterschiedlichen Haltungen gegenüber einer Machtinstanz gleichgesetzt werden können. Praktiken richten sich in seinem Modell nicht gegen die Macht (oder nutzen eine vorgängige Macht), vielmehr konstituiert sich die Macht in den vielfältigen Diskursen und Praktiken, in ihrem Zusammenspiel und ihrer wechselseitigen Anordnung. In den Praktiken und Diskursen erhalten die Individuen ein spezifisches Selbst- und Weltverhältnis; sie werden also in dem Maße handlungsfähig, wie sie in Machtrelationen involviert sind. Diese machttheoretische Modellierung unterläuft die Vorstellung von ›Rezeption‹, insofern sie subjektive Vermögen als Produkte von Macht-konstellationen definiert. Wenn wir also von ›Rezeption‹ sprechen, wäre immer auch zu fragen, welche Machteffekte dazu führen, dass ›Leute‹ sich als Subjekte ihrer Medienrezeption verstehen können.

\*

Vor dem Hintergrund der poststrukturalistischen Modelle, die innerhalb der Cultural Studies zur Anwendung kommen, lassen sich also mehrere grundlegende Problematisierungen von ›Rezeption‹ ableiten. Zunächst stellt sich die Frage nach der *Einheit der ›Rezeption‹*: Wenn das Subjekt und seine Handlungsmöglichkeiten Effekte, nicht aber der Ursprung und Antrieb kultureller Praktiken sind, wenn darüber hinaus kulturelle Praktiken durch umfassendere Prozesse immer wieder neu strukturiert werden, dann steht hinter der ›Rezeption‹ keine Instanz mehr, die ihr eine eigenständige (der Untersuchung zugängliche) ›Logik‹ verleiht. An die Stelle einer Konfrontation von Medien auf der einen Seite, ihrer ›Rezeption‹ auf der anderen treten Prozesse der Zirkulation und der wechselseitigen Konstitution.<sup>133</sup> Des Weiteren

<sup>132</sup> Die ›Unübersichtlichkeit‹ resultiert hier eben auch daraus, dass die Gesellschaft nicht durch einen Grundwiderspruch, sondern durch eine Vielzahl an Differenzierungen und Antagonismen strukturiert wird; ein taktisches Bewusstsein orientiert sich voraussichtlich lediglich an einem einzelnen Hierarchisierungsmodus. John Fiske greift dies auf, indem er den Handlungen die Unterscheidung ›the people‹ vs. ›the power bloc‹ zugrunde legt (1993, 9–11); zum Teil hat es allerdings den Anschein, als nähme Fiske dies auch gesellschaftstheoretisch wörtlich.

<sup>133</sup> Die Herausgeber des Bandes *MediaMaking* setzen sich programmatisch mit dem Problem auseinander, dass die Medien nicht (mehr) sinnvoll als ein gesellschaftlicher Teilbereich zu verstehen sind, der anderen Teilbereichen – und damit auch der ›Rezeption‹ – gegenübergestellt werden kann: »We have called this book *MediaMaking* because our basic assumption is that the media are actively helping to produce the context in which they exist, even as they are themselves the product of that context. In fact, in the contemporary world, it is becoming increasingly difficult, if not impossible, to separate the two parts of what is more and more a single process: The media make the world even as the world makes the media.« (Grossberg/Wartella/Whitney 1998, XVI) »To try to isolate the media from other parts of our lives – as if we could talk about media *and* politics, media *and* culture, media *and* society, media *and* economics, or media *and* audiences – even for the purpose of study is an oversimplification. For the media are already involved in making them what they are, even as these other realms are involved in shaping the media.« (ebd., 6f.) »Studying the media is not an additive pro-



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

### **Die Rückkehr des Zuschauers: Kulturwissenschaftliche Hierarchisierung**

Obwohl im Feld der Cultural Studies schlagkräftige Argumente für eine Problematisierung von ›Rezeption‹ als nur vermeintlich selbstverständlicher Kategorie der Medienforschung formuliert werden (ich habe hier den weiten Kulturbegriff, die explizite Absetzung von Rezeptionsmodellen sowie den Bezug auf poststrukturalistische Theorien ausgeführt), finden sich dort zugleich zahlreiche Untersuchungen und Auseinandersetzungen, die in auffälliger Nähe zur Tradition der Rezeptionsforschung stehen; gerade diese prägen das allgemein verbreitete Bild von den Cultural Studies. Auch wenn ›Rezeption‹ häufig durch alternative Bezeichnungen wie ›Aneignung‹, ›Aushandlung‹ (*negotiation*), ›Lesen‹ etc. ersetzt wird, bleiben Modelle, Fragestellungen (und Defizite) der Rezeptionsforschung bei den Cultural Studies präsent und wurden zum Teil sogar durch diese in der Medienforschung neu etabliert.

Besonders deutlich wird diese Ambivalenz an den Auseinandersetzungen über poststrukturalistische Zeichen- und Machttheorien. Diesen wird innerhalb der Cultural Studies – auch dort, wo sie benutzt werden – immer wieder vorgeworfen, die Handlungsmöglichkeiten (*agency*) ›der Leute‹ zu ignorieren und die strukturellen Faktoren überzubewerten. ›Rezeption‹ bleibt also unter anderem deshalb bedeutsam, weil sich mit diesem Konzept die Aktivitäten des alltäglichen Handelns als Gegenpole zu einer abstrakten Systemlogik fassen lassen.<sup>134</sup> Durch diese Beschränkung der poststrukturalistischen Ansätze bleibt die Medienforschung der Cultural Studies allerdings konventionellen Modellen verhaftet, die eine Effektivität der Medien im Gegenüber von (eindeutig abgrenzbaren) Medien auf der einen und Zuschauerinnen und Zuschauer (oder Gesellschaft), die von einer anderen ›Logik‹ geprägt sind, auf der anderen Seite verorten.

Wie ich im Folgenden an einzelnen Texten der Cultural Studies zeigen möchte schiebt sich mit Orientierung an ›sozialen‹ Prozessen und an den Aktivitäten der Zuschauerinnen und Zuschauer die Vorstellung von ›Rezeption‹ immer wieder in die Modellbildung und blockiert mit ihren unvermeidlichen Implikationen eine konsequente Entfaltung des (in den gleichen Texten) formulierten Anspruchs, Medien, Praktiken und Machteffekte zu dezentrie-

---

cess, as if we can first understand the media and then add their effects on politics and economics. But at the same time, we cannot study some real political or economic events and then hope to understand the role of the media in representing them.« (ebd., 7).

<sup>134</sup> In diesem Zusammenhang werden wiederum andere poststrukturalistische Ansätze, etwa deCerteaus *Kunst des Handelns*, aufgegriffen. Meine Argumentation wendet sich nicht gegen derartige praxis- oder alltagstheoretische Modelle, sondern alleine dagegen, mit ihrer Hilfe die Vorstellung von ›Rezeption‹ aufrechtzuerhalten.

ren. Als Ausgangspunkt bietet sich Stuart Halls Aufsatz *Encoding/Decoding* an; fast idealtypisch lassen sich an ihm die widersprüchlichen Argumentationslinien erkennen: Er problematisiert ›Rezeption‹ – und entwirft dennoch selbst ein Rezeptionsmodell. Vor allem aber ist der Text zu einem Schlüsseltext der Medienforschung (insbesondere der Cultural Studies) geworden. Deshalb werde ich anschließend zu zeigen versuchen, dass ein großer (und vor allem der prominent gewordene) Teil der Cultural Studies gerade die Aspekte des Encoding/Decoding-Modells fortschreibt, die eine Problematisierung der ›Rezeption zugunsten einer Festschreibung und methodisch reibungslosen Bearbeitbarkeit aussetzen.

### ***Das Encoding/Decoding-Modell (Stuart Hall)***

Stuart Halls Aufsatz *Encoding/Decoding* basiert auf einem Vortrag, der schon 1973 für einen *Congress of European Mass Communications Research* verfasst wurde.<sup>135</sup> In einer gekürzten Form wurde er 1980 in dem Sammelband *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979* publiziert, der Positionen der Cultural Studies zu Fragen von Ideologie, Medienrezeption, Subkulturen u.a. zur Diskussion stellt. Halls Text ist auch gegenwärtig noch einer der zentralen Bezugspunkte zumindest der medienwissenschaftlichen Arbeiten der Cultural Studies und wird mittlerweile auch weit darüber hinaus wahrgenommen. Seine ursprüngliche Intention zielt weniger darauf, ein kohärentes theoretisches Modell für die weitere Medienforschung zu bieten, als darauf, ein Forschungsfeld neu zu perspektivieren und somit Raum für neue Fragestellungen zu eröffnen. Hall versucht, unterschiedliche Faktoren der Medienkommunikation zu berücksichtigen, ohne diese Faktoren auf ein gemeinsames zugrunde liegendes Prinzip zurückzuführen; er greift dabei auf unterschiedliche Begriffe und Methoden zurück, die er nur zum Teil systematisch aufeinander bezieht.<sup>136</sup> Die daraus resultierende Heterogenität der Vorgehensweise und gelegentliche Unschärfe der Begriffe hat sehr unterschiedliche Anschlussmöglichkeiten eröffnet. Zugleich entwickelt der Text allerdings in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen medien- und massenkommunikationswissenschaftlichen Ansätzen (neben Uses-and-Gratifications-Approach auch Inhaltsanalyse u.a.) eine Reihe modellhafter Erklärungsansätze und trifft theoretische Vorentscheidungen, die die weiteren medienanalytischen Debatten der Cultural Studies entscheidend prägten. Zugleich wurden in den anschließenden Debatten einzelne Aspekte des Encoding/Decoding-Modells mehr akzentuiert als andere.<sup>137</sup>

### ***Abgrenzungen: ›Relative Autonomie‹ und soziokulturelle Einbettung***

Der Ausgangspunkt des Modells besteht in einer Zurückweisung gängiger Vorstellungen von massenmedialer Kommunikation. Diese konzipieren Kommunikation in der Regel als linearen Prozess der Übertragung von Botschaften (*messages*) von einem Sender zu einem Empfänger; entsprechend werden sie auch als ›Container-Modelle‹ bezeichnet. Die einzelnen Elemente der häufig triadischen Grundkonstellation (›Sender‹, ›Botschaft‹, ›Empfänger‹) sind eindeutig definiert und stehen in ebenso eindeutiger Relation zueinander; der Kommunikationsprozess erhält somit einen Anfang und ein Ende; er ist abgeschlossen und von ande-

<sup>135</sup> Bei Storey (1996, 27, Fn.2) ist zu lesen, dass er 1973 für *The Council of Europe Colloquy* verfasst und im Rahmen der Arbeitspapiere des Centre for Contemporary Cultural Studies veröffentlicht wurde (Stencilled Occasional Paper No. 7).

<sup>136</sup> »I didn't think of it as generating a model which would last for the next twenty-five years for research. I don't think it has the theoretical rigor, the internal logic and conceptual consistency for that.« (Hall 1994a, 255) Aus einer nachträglichen Perspektive, die auch die Wirkungsgeschichte des Textes einbezieht, kann dennoch von dem *Encoding/Decoding-Modell* gesprochen werden; nicht zuletzt, weil die von Hall realisierte Visualisierung und ihre häufige Reproduktion es in die Tradition zahlreicher anderer ›Kommunikationsmodelle‹ einreicht.

<sup>137</sup> Im Folgenden wird keine umfassende Auslegung des Textes erfolgen, es geht lediglich darum, zwei unterschiedliche Stoßrichtungen – Problematisierung von Rezeption / Etablierung eines Rezeptionsmodells – nachzuspüren; die ›Lektüre‹ des Textes ist dementsprechend immer schon von seinen späteren Diskussionen beeinflusst.

ren Vorgängen unterscheidbar: »Sender originates the message, the message is itself pretty unidimensional, and the receiver receives it.« (Hall 1994a, 253)

Eine derartige Konzeption von Kommunikation stellt notwendigerweise Fragen nach Verständlichkeit und Transparenz in den Mittelpunkt der Forschung, insofern ihr (zumindest als Ideal) die Vorstellung einer gelungenen Kommunikation zugrunde liegt, die daran gemessen werden kann, ob dem Empfänger mit der Botschaft die Intentionen des Senders adäquat übermittelt werden. Die Vorstellung einer (möglichen) Transparenz der Kommunikation erhält ihre Plausibilität dadurch, dass die einzelnen Instanzen des Kommunikationsprozesses als distinkte Mechanismen aus semiotischen und sozialen Funktionszusammenhängen herausgelöst werden. Selbst für die komplexe massenmediale Kommunikation wird von identifizierbaren ›Intentionen‹ auf der einen Seite und einem abstrakten Prozess des ›Verstehens‹ auf der anderen Seite ausgegangen. Auch der Programmfluss des Fernsehens wird in einzelne identifizierbare Botschaften zerlegt. Die Cultural Studies haben außerdem darauf verwiesen, dass dem Transparenzmodell darüber hinaus die Annahme einer widerspruchsfreien Gesellschaft zugrunde liegt, insofern nur dadurch die Äquivalenz und das gemeinsame Bezugssystem von Sender und Empfänger sichergestellt wäre.

Um die heterogenen medialen Prozesse demgegenüber zum einen zu spezifizieren, zum anderen aber stärker in umfassendere soziokulturelle Zusammenhänge einzubetten, schlägt Hall zwei komplementäre Modifikationen des Modells vor: An die Stelle der linearen Kontinuität tritt die Abfolge heterogener Mechanismen; an die Stelle der Abgeschlossenheit tritt die konstitutive Entgrenzung des Kommunikationsprozesses gegenüber umfassenderen soziokulturellen Prozessen. Während er den Begriff der Kommunikation mit seinen drei konstitutiven Instanzen – die im Rahmen des Encoding/Decoding-Modells auch als ›Produktion‹, ›Zirkulation‹ / ›Distribution‹ und ›Rezeption‹ firmieren – weitgehend beibehält, betont er die Komplexität und Eigenständigkeit der Instanzen. Damit wird die Linearität und Kontinuität des Kommunikationsprozesses aufgebrochen. In deutlicher Anlehnung an neo-marxistische Theorieentwürfe, die Gesellschaft als eine strukturierte Gesamtheit verstehen, die durch umfassende Wechselbeziehungen zwischen unterschiedlichen Ebenen geprägt ist, ohne dass eine vereinheitlichende und determinierende Struktur diese Beziehungen reguliert, betrachtet Hall auch den Kommunikationsprozess als eine Verkettung ›relativ autonomer‹ Faktoren: »a structure produced and sustained through the articulation of linked but distinctive moments« (1992a, 128).<sup>138</sup> Der Begriff der Artikulation – der erst später systematisch ausgearbeitet wird (s.u.) – verweist darauf, dass Verbindungen und somit auch Wechselwirkungen wirksam sind, die aber weder ›natürlich‹ noch ›notwendig‹ sind. Vor allem können sie nicht aus der Form eines der beteiligten Elemente abgeleitet werden (wie es geschieht, wenn von der Form einer Sendung entweder auf ihr Publikum oder auf das Produktionsinteresse geschlossen wird).<sup>139</sup> Zugleich werden in diesem Modell die ›eigenwilligen‹ Funktionsweisen der drei Instanzen auf externe Einflüsse zurückgeführt (Ideologien, ökonomische und politische Faktoren etc.), die somit keineswegs nur als ›Störungen‹ fungieren, sondern konstitutive Faktoren der Kommunikation sind. Während Hall also einerseits die selbstverständlichen Verbindungen zwischen den Instanzen der Kommunikation kappt, indem er diese jeweils als heterogene Mechanismen konzipiert, die keineswegs auf ihre Funktion im

<sup>138</sup> »Althusser persuaded me [...], that Marx conceptualizes the ensemble of relations which make up a whole society – Marx's ›totality‹ – as essentially a complex structure, not a simple one.« (Hall 1996b, 11; vgl. auch Hall 1999b) Diese neo-marxistische Theoriebildung, die bei Hall präsenter ist als bei anderen Vertreterinnen und Vertretern der Cultural Studies, wird in der deutschen Rezeption häufig vernachlässigt. Dies ist mit ein Grund dafür, dass der Ansatz gelegentlich als theoretisch unterkomplex wahrgenommen wird.

<sup>139</sup> »While each of the moments in articulation is necessary to the circuit as a whole, no one moment can fully guarantee the next moment with which it is articulated.« (1992a, 129) »The unity formed by this combination or articulation, is always, necessarily, a ›complex structure‹: a structure in which things are related, as much through their differences as through their similarities.« (Brooker 1998, Eintrag *Articulation*).

Kommunikationsprozess reduziert werden können, erstellt er andererseits neue und stärker vermittelte Wechselwirkungen, indem er die Verkopplung der Instanzen mit übergreifenden kulturellen und sozialen Mechanismen aufzeigt.

Sowohl die Eigenständigkeit der Instanzen innerhalb als auch ihre Eingebundenheit jenseits des Kommunikationsprozesses werden herausgestellt, indem diese als soziale und diskursive Praktiken konzipiert werden, deren Regelhaftigkeiten und Mechanismen sich nicht aus dem Kommunikationsakt selbst ableiten lassen. Auf der Produktionsseite der Massenmedien ist hier vor allem an professionelle Routinen und Ideologien aber auch an technische und organisatorische Vorrichtungen sowie politische und rechtliche Regelungen zu denken. Diese prägen systematisch die Selektion möglicher ›Inhalte‹ der Kommunikation und erstellen automatisiert bestimmte Ordnungs- und Relevanzmuster.<sup>140</sup> Entsprechend ist auch die ›Rezeption‹ massenmedialer ›Botschaften‹ eingebunden in soziokulturelle Kontexte. Auch hier prägen technische und organisatorische Vorrichtungen, politische und rechtliche Regelungen die medialen Praktiken – wenn auch möglicherweise ganz anders als auf der Produktionsseite. Darüber hinaus können familiäre Strukturen hier ebenso eine Rolle spielen wie Einkommensverhältnisse und berufliche Hintergründe. Kommunikation lässt sich nicht als eine eigenständige Form der Praxis aus diesen Zusammenhängen herauslösen, da diese Kommunikation erst realisieren.<sup>141</sup> ›Rezeption‹ und ›Produktion‹ sind folglich unterschiedlich positionierte und strukturierte Praktiken in einem gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhang, so dass sie durch mehr als nur den (je aktuellen) Prozess der Kommunikation aufeinander bezogen sind. Die Vorgänge, die unter dem Label Kommunikation akzentuiert werden, sind also nur zu verstehen, wenn sie als Teilelemente von gesellschaftlichen Zirkulationsprozessen betrachtet werden (wobei hier die Zirkulation von Signifikanten und die von Waren – darunter auch Techniken etc. – durchaus gemeinsame Relevanz besitzen).

Das Spannungsverhältnis zwischen ›relativer Autonomie‹ und soziokultureller Einbindung der Momente ›Rezeption‹ und ›Produktion‹ präzisiert Hall unter Verweis auf die diskursiven und zeichenhaften Aspekte der Kommunikation. Die Distribution bzw. Zirkulation von Medienbotschaften findet in codierter Form statt (wodurch sich die mediale Zirkulation von der Warenzirkulation unterscheidet). Es werden also keine Ereignisse und auch keine Intentionen selbst übermittelt, sondern Zeichenstrukturen. Die Produktion muss – mit all ihren internen Regelhaftigkeiten – ein diskursives Produkt hervorbringen; die ›Rezeption‹ bezieht sich als soziale und diskursive Praxis ebenso auf diese diskursive Form. Dementsprechend können Produktion und ›Rezeption‹ als Praktiken des Codierens oder Decodierens verstanden werden. Für Hall resultiert daraus eine Dominanz der diskursiven Form im Kommunikationsprozess: »rules of discourse and language are in dominance« (1992a, 130). Das heißt beispielsweise, dass die Organisation der Produktionspraktiken auf die Regelhaftigkeiten von Codes und Diskursen ausgerichtet werden muss; denn nur, wenn sich die produktiven Praktiken an den Erfordernissen von Codes und Diskursen orientieren, die weder beliebig noch individuell verfügbar sind, kann letztlich ein (für die Produzierenden selbst) bedeutungsvolles Produkt entstehen. Kommunikation ist durch das in einem Diskurs oder einem Code Sagbare strukturiert; Codes oder Diskurse werden aber nicht in der Kommunikation mit übermittelt. Der Moment der Zirkulation / Distribution (oder auch: die Medienbotschaft selbst) erhält in dieser semiotischen Perspektivierung Existenzbedingungen und Regelhaftigkeiten jenseits der Produktions- und Rezeptionsprozesse. Dennoch und gerade

<sup>140</sup> In einem früheren Beitrag für einen UNESCO-Bericht bezeichnet Hall Fernsehen entsprechend als »technically and socially a thoroughly manipulated medium« (1996c[1971], 9), womit eben nicht eine Manipulation der Zuschauer gemeint ist, sondern die Komplexität und Systematik des Produktionsprozesses.

<sup>141</sup> Das Encoding/Decoding-Modell steht hier in klarem Gegensatz zu Modellen, die Kommunikation als ein Handeln oder Verhalten ganz eigenen Typs konzipieren und es somit in der Regel methodisch aus anderen gesellschaftlichen Prozessen herauslösen.

deshalb werden mit der Produktion keine Bedeutungen in das Medienprodukt eingeschrieben. »At either end of the communicative chain the use of the semiotic paradigm promises to dispel the lingering behaviourism which has dogged mass-media research for so long.« (1992a, 131)<sup>142</sup>

Das fragile Gefüge von Signifikanten und Signifikaten ändert sich im Verlauf der Zirkulation von Signifikanten schon allein durch die räumlichen und zeitlichen Verschiebungen und die dadurch erfolgenden Rekontextualisierungen. In den diskursiven und sozialen Praktiken der Produktion stehen die gleichen Signifikanten somit in einem anderen Relationengefüge als in den Praktiken der ›Rezeption‹. Dementsprechend wird im Encoding/Decoding-Modell das Konzept der Botschaft (das Kontinuität und Stabilität impliziert) durch das Modell der Bedeutung (*meaning*) ersetzt. Bedeutung besteht nicht in den Signifikantenstrukturen, sondern wird in den Zeichenpraktiken immer wieder (im Zusammenspiel der Regelmäßigkeiten von Textualitäten und Praktiken) neu re-produziert.<sup>143</sup> Die ›relative Autonomie‹ der medialen Praktiken wird also auch dadurch gestützt, dass die diskursive Form, die zirkuliert, keine Bedeutungsstabilität garantiert; gerade dies bewirkt eine Entgrenzung der Kommunikation, da Bedeutung nur unter Rückgriff auf nicht Mitkommuniziertes re-produziert wird. Die Bedeutungsproduktion in einem aktuellen Kommunikationsprozess ist somit abhängig von anderen Zirkulationsprozessen, die zuvor und danach sowie in anderen Medien stattfinden. Dies gilt auch für die Produktionsseite, die (wenn auch in einer anderen Machtposition als die Rezeptionsseite) ebenfalls Teil eines Zirkulationsprozesses ist und Bedeutungen gleichermaßen re-produziert statt sie aus dem Nichts zu schaffen.

Bedeutungsproduktion steht nach Hall dabei immer in dem Spannungsfeld eines offenen Semioseprozesses einerseits und kulturell konventionalisierter und stabilisierter Codes andererseits. Verdeutlicht wird dies u.a. durch die Differenzierung von Denotation und Konnotation: Denotative Bedeutungen sind für Hall Bedeutungen, die weitgehend stabil und von unterschiedlichen Kommunikationsteilnehmern (in unterschiedlichen Praktiken) übereinstimmend reproduziert werden; treten hier Abweichungen auf, so könnten diese tatsächlich als ›Störungen‹ oder ›Missverständnisse‹ identifiziert werden. Aber auch Zeichen, die eine scheinbar dominante denotative Bedeutung haben, ermöglichen zusätzlich konnotative Bedeutungen, die stärker als die denotativen von den Kontexten und Codes abhängig und somit gesellschaftlich weniger einheitlich sind. Dies sind nach Hall aber gerade die relevanten Bedeutungsprozesse, da auf dieser Ebene Entscheidungen über Wertungen und Positionierungen getroffen und somit kulturelle Auseinandersetzungen (›struggle over meaning‹) ausgetragen werden.<sup>144</sup> Die Abweichungen (oder besser Differenzierungen) in der Bedeutungsreproduktion können somit nicht in dem Kommunikationsprozess selbst lokalisiert werden:

They [›Fehllektüren‹ auf der konnotativen Ebene; Anm. M.S.] have, fundamentally, a societal, not a communicative basis. They signify at the ›message‹ level the structural conflicts, contradictions and negotiations of economic, political and cultural life. (1997a[1974], 32)

<sup>142</sup> Es gilt als eine der entscheidenden Einsichten des Modells, einen Text / ein Medienprodukt nicht als eine distinkte Botschaft, sondern als kulturelles Moment zu betrachten: »Where the earlier notion of the ›effects‹ of the media localized the meaning (and the effect) of the message in the individual reader, the encoding/decoding model defined media texts as moments when the larger social and political structures within the culture are exposed for analysis.« (Turner 1990, 94).

<sup>143</sup> Reproduktion konnotiert häufig eine starre Wiederholung im mechanisch-technischen Sinne; was hier stattdessen gemeint ist, ist die (insbesondere von Marx formulierte) Notwendigkeit etwas durch fortlaufende Arbeit aufrecht zu erhalten, was – auch wenn es nicht neu (aus dem Nichts) produziert wird – immer Modifikationen mit sich bringt (Hall 1994a, 259); Fiske spricht mit ähnlicher Stoßrichtung vom Generieren von Bedeutungen (Fiske 1990 [1982], 39–46).

<sup>144</sup> Hall sieht in der Unterscheidung von denotativen und konnotativen Bedeutungen ein rein heuristisches Instrument und keine substanzielle Differenz: »most signs will combine both the denotative and the connotative aspects« (1992a, 133).

Wenn Hall die Linearität und Abgeschlossenheit des konventionellen Kommunikationsmodells aufbricht,<sup>145</sup> so löst er damit keineswegs alle Zusammenhänge zwischen Produktion, Distribution und ›Rezeption‹ auf. Schon der Begriff der Zirkulation weist darauf hin, dass Übergänge und Beziehungen zwischen den Instanzen bestehen. Die Betonung der ›relativen Autonomie‹ zielt gerade darauf, die Schnittstellen zu problematisieren und die Voraussetzungen und Konsequenzen der Artikulationen zugänglich zu machen (Hall 1994a, 257f.). Diese erklären sich aber nicht aus den Elementen der Zirkulation selbst, sondern über den Umweg ihrer (nicht-determinierten) Bezüge zu einem strukturierten Gefüge außerhalb des ›eigentlichen‹ Kommunikationsprozesses. Eine (Re-) Produktion von Bedeutung erfolgt nur, indem die zirkulierenden Signifikanten in Kontexte gestellt, in etablierte Bedeutungsmuster eingefügt und somit in Codes oder Diskurse eingebunden werden. Dies ist zwar ein dynamischer, aber keinesfalls ein zufälliger und willkürlicher Prozess. Auch wenn unterschiedliche Codes existieren und wenn die Signifikanten auf vielfältige Art und Weise verknüpft werden können, so geschieht dies doch vor dem Hintergrund von »maps of meaning«; damit bezeichnet Hall die sowohl hierarchische als auch soziale Differenzierung von Codes und Diskursen. Die Bedeutungsreproduktion wird entweder strukturiert, indem bestimmte Kontextualisierungen mehr Legitimität oder schlicht mehr Selbstverständlichkeit besitzen oder indem in unterschiedlichen Bereichen der Gesellschaft (Subkulturen durchaus auch im Sinne von ethnischer, geschlechtsspezifischer oder klassenspezifischer Verortung) systematisch unterschiedliche Codes zum Zuge kommen.

They [specialized sub-codes; Anm. M.S.] refer signs to the ›maps of meaning‹ into which any culture is classified; and those ›maps of social reality‹ have the whole range of social meanings, practices, and usages, power and interest ›written in‹ to them. (1992a, 134)

Weil damit die zirkulierenden Signifikanten zwar einerseits nie schon eine Bedeutung haben, die einfach übermittelt werden könnte, weil sie aber andererseits nur in ihrem Bezug auf die »maps of meaning« funktionieren, spricht Hall von einer strukturierten Polysemie der medialen Textualitäten. Sie haben eine Bedeutungsoffenheit, die die Linearität von Kommunikation unterminiert; in der Vermittlung über gesellschaftlich geteilte oder systematisch differenzierte Codes ergibt sich aber ein Bezug der verschiedenen bedeutungsreproduzierenden Praktiken aufeinander.<sup>146</sup>

Auch wenn Hall dies im Encoding/Decoding-Text nicht expliziert, legt das gesamte Modell nahe, dass auch die »maps of meaning« keine stabilen Einheiten sind; sie werden selbst durch die strukturierten Prozesse der Zirkulation immer wieder reproduziert und modifiziert. Indem nicht nur einzelne Signifikanten, sondern komplexe Zeichen, Zeichenketten, Narrative und Figuren durch unterschiedliche Texte und Medien zirkulieren, werden – um in der Metapher zu bleiben – die unterschiedlichen Maßstäbe der »maps of meaning«, ihre Besiedlungsdichten, Orientierungspunkte und weiße Flecken hervorgebracht. Die Reproduktion von Bedeutungen geht immer mit einer Reproduktion von Codes und Diskursen einher, auch wenn diese nicht mitgedacht und nicht mitkommuniziert werden.<sup>147</sup>

<sup>145</sup> Winfried Nöth versucht den Kommunikationsbegriff nach ›unten‹ und ›oben‹ einzugrenzen: »Zu weit gefaßt sind Definitionen, die Kommunikation als Synonyme von Semiose betrachten. Zu eng gefaßt sind Definitionen, die nur menschliche und intentionale Kommunikation beschreiben.« (2000, 235) Er macht aber wenig später deutlich, dass dies ein anthropomorphes Modell voraussetzt, das nicht Texte, sondern Menschen zu Urhebern von Kommunikation macht – die somit wieder einen Anfang erhält: »[...] und es ist evident, daß nicht das Buch, sondern sein Autor der eigentliche Kommunikator ist.« (ebd., 236).

<sup>146</sup> Die semiotische Perspektive geht hier einen Schritt weiter als Rezeptionsästhetik bzw. *reader-response-criticism*, da dort der Leser zwar ebenfalls Bedeutung produziert, aber strikt entlang der textuellen Vorgaben (vgl. Allen 1992, 102–106). Andererseits grenzt sich Hall mit dem Modell der strukturierten Polysemie auch explizit von Derridas Postulat einer endlos aufgeschobenen Bedeutung ab (Hall 1996a).

<sup>147</sup> Bei Hall taucht dieser Gedanke im Zusammenhang mit ideologietheoretischen Überlegungen auf, insofern er davon ausgeht, dass in der konkreten und spezifischen Signifikation immer auch eine Reproduktion der allgemeinen ideologischen Signifikation erfolgt (Hall 1994a, 259f.).

*Textuelle und soziale Aspekte der ›Rezeption‹*

In den ersten Abschnitten seines Textes führt Stuart Hall die Funktionsweisen von Massenmedien auf Zirkulationsprozesse zurück. Die unterschiedlichen medialen Praktiken stehen dabei in einem strukturierten aber indirekten – nämlich durch umfassende diskursive (aber auch ökonomische etc.<sup>148</sup>) Mechanismen vermittelten – Bezug zueinander. Ihr je spezifischer Anteil an der Reproduktion von Bedeutungen ergibt sich aus ihrer Einbindung in das medienkulturelle Geflecht. Eine medientheoretische Lektüre dieses Textes (wie auch der Cultural Studies) könnte hier anknüpfen: An die Stelle einer einheitlichen, den gesamten Kommunikationsprozess strukturierenden ›Logik‹, tritt die Vorstellung einer Reihe heterogener Praktiken, deren vielfältige Wechselwirkungen nicht in eine kausale und lineare Abfolge gebracht werden können. Die Instanzen des Kommunikationsprozesses sind differenziell und dynamisch aufeinander bezogen, insofern sie jeweils Teil eines umfassenderen kulturellen, ökonomischen oder politischen Relationengefüges bilden. Die Kopplungen zwischen den Instanzen sind vorübergehend und werden nur durch kontextuelle Faktoren ermöglicht. In dem Zirkulationsprozess bildet die Produktion keinen Anfangs- und die ›Rezeption‹ keinen Endpunkt. Die für die Kommunikation konstitutiven sozialen und diskursiven Praktiken erhalten ihre Regelhaftigkeiten nicht aus dem Kommunikationsprozess selbst, sondern aus ihrer relationalen Position im soziokulturellen Gefüge; gerade deshalb sind die medienkulturellen Praktiken an der Reproduktion von Machtverhältnissen beteiligt.

Indem Hall allerdings im weiteren Argumentationsverlauf den Schwerpunkt auf das Moment des ›decoding‹ legt und dieses außerdem in einen medialen (bzw. diskursiven) und einen sozialen Aspekt aufspaltet, führt er eine methodisch abgegrenzte und vereindeutigte ›Rezeption‹ ein und setzt damit die Zirkulationsprozesse aus. Zumindest in Ansätzen wird das Encoding/Decoding-Modell hier zu einem Rezeptionsmodell. In Halls Ausführungen zur Praxis des Decodierens stehen zwei Aspekte im Mittelpunkt, die kennzeichnend für die Vorstellung von ›Rezeption‹ sind. Zum einen – im Anschluss an die ›relative Autonomie‹ des Decodierens – wirft Hall die Frage auf, inwiefern die zirkulierenden Textualitäten die Bedeutungsproduktion (vor-)strukturieren. Zum anderen postuliert er eine zweifache Strukturierung des Decodierens, das er sowohl auf diskursive als auch auf soziale Mechanismen zurückführt. Wie schon erläutert leitet Hall aus der Tatsache, dass die mediale Zirkulation in diskursiver Form stattfindet, eine Dominanz dieses Moments ab; ›Rezeption‹ muss sich auf diskursiv strukturiertes Material beziehen. In diesem Sinn ist das Decodieren – wie auch die Praxis des Codierens – ein »determinate moment« (1992a, 129). Wie aber ebenfalls schon dargestellt resultiert daraus keine Determination der Bedeutungsproduktion, insofern zum einen das, was zirkuliert, polysem ist, insofern zum anderen im Prozess des Decodierens andere Codes zur Anwendung kommen als im Prozess des Codierens.

›Rezeption‹ lässt sich als diskursive oder semiotische Praxis verstehen, insofern Zeichenmaterial weiterverarbeitet wird. Mit dem Begriff »structures of understanding« weist Hall darauf hin, dass dem Decodieren immer bestimmte semiotische Kompetenzen zugrunde liegen, die die Anwendung von Codes auf die Signifikanten ermöglichen. Die Bedeutungsproduktion nimmt Bezug auf die zirkulierenden Materialien; sie ist nicht determiniert von Bedeutungen, die die Medienprodukte ›haben‹, muss aber dennoch als Umarbeitung strukturierten Materials verstanden werden. ›Rezeption‹ besteht folglich in der Begegnung zwischen strukturiertem Material und rezipierender Aktivität. Hall lokalisiert zwei verschiedene

<sup>148</sup> Durch die – im Nachhinein gelegentlich kritisierte – Orientierung an der diskursiven Form, geraten ökonomische und politische Prozesse im Modell in den Hintergrund; es liegt aber nahe davon auszugehen, dass die sozialen Praktiken, die in die mediale Zirkulation involviert sind, auch auf dieser Ebene eigene Regelhaftigkeiten besitzen, ihre Regeln aber wiederum nur aus Abgrenzungen und Differenzen zu anderen erhalten und folglich über die ökonomische Zirkulation und Struktur aufeinander bezogen sind; sie nehmen nicht nur diskursiv, sondern auch ökonomisch unterschiedliche Positionen in einem relationalen Geflecht ein.

Mechanismen, die eine nicht-willkürliche Artikulation zwischen Zirkulation und ›Rezeption‹ sicherstellen. Er unterscheidet ein »preferred reading«, das auf der Ebene der Einzeltexte zu lokalisieren ist, von dem eines »preferred meaning«, das eher einer grundlegenden kulturellen und diskursiven Ebene (»maps of meaning«) zuzuordnen ist.<sup>149</sup> Bei aller Polysemie des zirkulierenden Materials geht Hall also weiterhin davon aus, dass durch die Strukturierung eines Medientextes einige mögliche Bedeutungen gegenüber anderen in den Vordergrund gestellt werden. Schon bei der Produktion – die ja vorliegende Bauteile (prägnante Bilder, rhetorische Figuren, vorhandene Meinungen zu einem Thema) nutzen muss, um ein diskursives Produkt zu erstellen (1992a, 129) – werden demnach textuelle Strategien eingesetzt, die eine Schließung (*closure*) des tendenziell offenen Semioseprozesses bewirken.

[...] the communicative process consists [...] of performative rules – rules of competence and use, of logics-in-use – which seek actively to enforce or pre-fer one semantic domain over another and rule items into and out of their appropriate meaning-sets. (ebd., 134)

Darüber hinaus ergibt sich durch den schon geschilderten Bezug jeder Bedeutungsproduktion auf »maps of meaning« auch für die einzelnen Texte ein »preferred meaning«. Die tendenzielle Offenheit eines einzelnen Textes muss auf gesellschaftlich stabilisierte Bedeutungsmuster bezogen werden, die – auch dort, wo die Strukturierung des Einzeltextes möglicherweise ambivalent bleibt – von ›außen‹ für eine Hierarchisierung der möglichen Bedeutungen sorgen. Die unterschiedliche Lesart von Zeichenstrukturen ist deshalb keine Frage der (individuellen und spontanen) Selektivität, sondern immer auch eine Frage der kulturellen Legitimität und Plausibilität der potenziellen Bedeutungen (ebd., 135).

In dieser Argumentation Halls finden sich mehr als nur Überreste des konventionellen Kommunikationsmodells; zwar werden keine eindeutigen und stabilen Botschaften übermittelt, dennoch steht aber die Vorstrukturierung *einzelner* Texte im Mittelpunkt. Auch der Bezug auf die »maps of meaning« (deren methodische Zugänglichkeit bei Hall nicht weiter diskutiert wird) dient in erster Linie dazu, den einzelnen zirkulierenden Texten eine bestimmte Wirkungsmächtigkeit zu verleihen – die zwar nicht durch die Texte selbst, sehr wohl aber durch Bezugnahme auf kollektive geteilte semantische Strukturen gesichert ist. Auch wenn von Intentionen der Produzierenden und von einer Linearität der Kommunikation weitgehend Abstand genommen wird, bleibt die Strukturierung des zirkulierenden Materials der Hintergrund, vor dem die ›Rezeption‹ Kontur erhält. Diese erscheint dann in erster Linie als eine ›Aneignung‹ der diskursiven Formen, die genau insofern als ›eigenwillig‹ (d.h.: ›relativ autonom‹) wahrgenommen wird (und auf ›das Soziale‹ zurückgeführt werden kann), als sie die Vorstrukturierungen transformiert, unterläuft oder ignoriert. Es liegt in der Logik dieser Argumentation, die Vorstrukturierung mit Machtfunktionen gleichzusetzen, denen gegenüber decodierende Eigenwilligkeit als Widerstand erscheint.

Die Medien werden so vereindeutigt und zu einer Quelle von Macht werden; komplementär dazu werden die Zuschauerinnen und Zuschauer qua sozialer Verortung zur Quelle von Widerständigkeit. Während Abweichungen und Innovationen innerhalb der Bedeutungsreproduktion durchaus auch auf der semiotischen oder diskursiven Ebene erklärt werden könnten, erhalten sie im Encoding/Decoding-Modell in erster Linie eine soziologische Motivation. Kommunikation wird für Hall erst dadurch vervollständigt, dass sie in soziale Praktiken eingeht. Die Bedeutungsproduktion erhält erst Gestalt und Wirksamkeit, indem sie an Praktiken jenseits der medialen Zirkulation angebunden wird.

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

<sup>149</sup> Ein anderes Verständnis dieser Unterscheidung schlägt Poonam Pillai vor, indem sie das »preferred meaning« den Mechanismen eines Textes, das »preferred reading« dem Prozess der Rezeption zuordnet (1992, 222).



Aus dieser Perspektive sind es weniger diskursive Kompetenzen, die die ›Aneignung‹ und Transformation der zirkulierenden Textualitäten prägen, als die Regeln und Strukturen der Alltagspraktiken der ›Rezipientinnen und Rezipienten‹. Erst die soziale Situiertheit bringt endgültige Bedeutungen hervor, »being produced by social and economic relations, which shape their ›realization‹ at the reception end of the chain and which permit the meanings signified in the discourse to be transposed into practice or consciousness [...]« (ebd., 130). Weil die sozialen und ökonomischen Verhältnisse, die die Praktiken der ›Rezeption‹ strukturieren, gänzlich andere sind, als während der Produktion, ist keine ›Transparenz‹ der Kommunikation anzunehmen. Die Alltagspraktiken der ›Rezeption‹ erfordern und erstellen abweichende Hierarchisierungen und Kontextualisierungen für die zirkulierenden Signifikanten.

Auch die sozialen Praktiken erhalten somit einen ambivalenten Status im Kommunikationsprozess. Einerseits überführen sie die strukturierte Polysemie der zirkulierenden Textualitäten überhaupt erst in *endgültige* Bedeutungen, andererseits begründen sie eine (im Abgleich mit der Vorstrukturierung der Textualitäten) eigenständige, gegebenenfalls sogar subversive Bedeutungsproduktion. Sie sind also gleichermaßen konstitutives Teilelement wie auch widerständige Instanz des Kommunikationsprozesses. Entscheidend – und in der Konsequenz problematisch – ist, dass die sozialen Praktiken in dieser doppelten Funktion sowohl einen Endpunkt der Kommunikation, als auch ein eindeutiges Gegenüber der semiotischen Prozesse bilden. Scheinbar außerhalb des (diskursiven) Zirkulationsprozesses lokalisiert, tragen die Praktiken eine eigene, ›soziale‹ Logik an die Textualitäten heran; daraus folgt die Vorstellung einer Auseinandersetzung (*negotiation*) zweier unterschiedlicher bedeutungsproduzierender Mechanismen: diskursive Strukturen einerseits, soziale Praktiken andererseits. Indem die sozialen Praktiken für die *tatsächlich relevante* Bedeutungsproduktion in Anspruch genommen werden, wird ›Rezeption‹ soziologisiert. Besonders deutlich wird dies in der beispielhaften Ausführung dreier möglicher Rezeptionshaltungen, die den Aufsatz abschließen. Hier wird die Klassenzugehörigkeit von ›Rezipientinnen und Rezipienten‹ als eindeutige soziale Positionierung ins Spiel gebracht, die es gleichermaßen erfordert wie auch ermöglicht, dass bei der Decodierung andere Codes als im Prozess der Codierung angewendet werden. Die textuellen Strukturen bzw. deren »preferred readings« werden als Maßstab angelegt, demgegenüber die soziale Logik der Rezeption mehr oder weniger große Modifikationen vornimmt. Indem zunächst ein Spannungsverhältnis errichtet wird zwischen den Vorstrukturierungen der textuellen Produkte und dem (potenziell ›abweichenden‹) Decodieren, wird ›Rezeption‹ zu einem gleichermaßen relevanten wie brisanten Moment; indem ergänzend die ›Eigenwilligkeit‹ des Decodierens auf soziale Strukturen zurückgeführt wird, wird ›Rezeption‹ darüber hinaus aus der medialen Zirkulation herausgelöst.

In den weiteren Arbeiten der Cultural Studies wird diese Perspektive durch Merkmale wie *gender*, *ethnicity* u.a. erheblich differenziert. Dabei bleibt aber die Grundannahme erhalten, dass die sozialen Umstände der ›Rezeption‹ und hier insbesondere ihre Zugehörigkeit zu gesellschaftlichen Gruppen, die hierarchisch aufeinander bezogen sind, die Bedeutungsproduktion strukturiert. Gelebter Alltag und soziale Erfahrung sind die Instanzen, die dem Prozess der ›Rezeption‹ seinen Eigenwert verleihen.

And reading is the process of discovering meanings that occurs when the reader interacts or negotiates with the text. This negotiation takes place as the reader brings aspects of his or her cultural experience to bear upon the codes and signs which make up the text. (Fiske 1990 [1982], 3)

Insofern hier die Begegnung von textuellen Vorgaben und sozialen Strukturierungen als »determinate moment« der medienkulturellen Zirkulation konzipiert und insofern diese Begegnung als ›Aneignung‹ der medialen Produkte nach Maßgabe des Alltagslebens verstanden wird, bleibt ›Rezeption‹ für das Encoding/Decoding-Modell ein relevanter und plausibler

Begriff. Der Anspruch, die massenmediale Kommunikation zu dezentrieren, der den Ausgangspunkt des Textes von Hall bildet, wird damit allerdings nicht eingelöst. Die Defizite, die mit der Fortführung der Vorstellung von ›Rezeption‹ verbunden sind (und die meines Erachtens seine Untauglichkeit für die medienwissenschaftliche Forschung begründen), sollen im Folgenden dargestellt werden.

*Das Ende der Zirkulation: ›Rezeption‹ als besonderes Moment*

In späteren Texten der Cultural Studies wird ein Aspekt unübersehbar, der sich im Encoding/Decoding-Modell zumindest andeutet: Mit der Orientierung an den Zuschauerinnen und Zuschauern, die – wenn auch modifiziert – die Vorstellung von ›Rezeption‹ weiterführt, erhält die massenmediale Kommunikation und das medienkulturelle Geflecht im Ganzen eine zu problematisierende Ordnung. Kommunikation wird auf eine lineare Abfolge mit Anfangs- und Endpunkten reduziert; distinkte Orte der medialen Wirksamkeit (insbesondere der Machtwirkungen) werden identifiziert; mediale Operationen und soziale Praktiken werden in ein dichotomisches Verhältnis gestellt; Untersuchungsmethoden werden in ihrer Reichweite von vornherein eingeschränkt; die soziale ›Rezeption‹ wird zum Ort der ›Wahrheit‹ über die Medien.

Die Ausführungen von Stuart Hall haben – trotz gegenteiliger theoretischer Perspektivierung – den Effekt, durch die Fokussierung des »decoding« ein Moment aus dem medienkulturellen Geflecht herauszulösen. Dieses Moment wird darüber hinaus in erster Linie als Vermittlungsinstanz zwischen zwei unterschiedlich definierten ›Zustandsformen‹ der kommunikativen Abfolge – der diskursiven Form und der sozialen Situiertheit – betrachtet; daraus resultiert ein bipolares Modell von ›Rezeption‹. Pertti Alasuutari hat darauf hingewiesen, dass die Darstellung des kommunikativen Kreislaufs anhand der (vermeintlich ausschlaggebenden) Momente von ›Encoding‹ und ›Decoding‹ die Tradition herkömmlicher Kommunikationsmodelle fortschreibt (1999a, 3f.).<sup>150</sup> Wenn auch mit Modifikationen wird letztlich das herkömmliche Modell von Sender und Empfänger beibehalten.

Es fällt auf, dass Hall das Verhältnis der neu eingebrachten (neomarxistischen und post-strukturalistischen) Ansätze zu den herkömmlichen Begriffen, die er weiterhin benutzt, nicht explizit diskutiert. Durch die Wahl der Begriffe »decoding« und »consumption« werden spezifische Akzentuierungen möglich: Das Decodieren verweist auf den semiotischen oder diskursiven Aspekt; Konsumtion betont die Analogie zu ökonomischen Zirkulationsprozessen. Indem er allerdings in der Auseinandersetzung mit herkömmlichen Kommunikationsmodellen die Frage nach der ›Rezeption‹ aufwirft, ruft er zugleich die Grundkategorien und Basisunterscheidungen dieser Modelle mit auf.<sup>151</sup> Dies betrifft vor allem die punktuelle Begegnung zwischen Medienprodukt und Rezipient/Rezipientin. Gerade indem Hall gegen konventionelle Modelle die Dynamik und Heterogenität dieser Begegnung (*negotiation*)

<sup>150</sup> Die Verwirrung um die Formulierung »determinate moment« zeigt sich auch daran, dass sie in der deutschen Übersetzung einmal als determinierter Moment, einmal als determinierendes Moment übersetzt ist (Hall 1999a, 94).

<sup>151</sup> Zum Teil gründet die Ambivalenz des Encoding/Decoding-Modells auch in der Heterogenität des Textes. Er greift nicht auf ein homogenes Theoriemodell zurück und nutzt stattdessen – was ihn zu einem ›typischen‹ Text der Cultural Studies macht – heterogene Begriffe und Ansätze zur Verdeutlichung einzelner Aspekte. Dieser eklektische Zugriff führt zu Unschärfen der Argumentation – etwa wenn innerhalb nur eines Absatzes ohne weitere Klärung und Differenzierung die semiotischen Termini ›language‹, ›sign-vehicles‹ / ›symbolic vehicles‹, ›discourse‹ / ›discursive form‹, ›code‹ in Anschlag gebracht werden (Hall 1992a, 128). Bis auf wenige Ausnahmen unterbleibt in der weiteren Diskussion der Cultural Studies eine entsprechende Präzisierung. Auch wenn dieses ›wildernde‹ Verfahren immer wieder seine Produktivität unter Beweis stellt, führt es zuweilen zu einer Schwächung der jeweiligen Theoriemodelle; so beispielsweise, wenn Elemente des saussureschen und des pierceschen Zeichenmodells ohne Explikation gemeinsam genutzt werden. Eine Kritik der semiotischen Begrifflichkeit der Cultural Studies findet sich bei Wren-Lewis (1983) und Lewis (1991). Eine Zusammenfassung der Kritik, die innerhalb der Cultural Studies am Encoding/Decoding-Modell geübt wurde, findet sich bei Hepp (1999, 116f.).

betont, hält er an der Konstruktion dieser Modelle fest. Dies zeigt sich in besonderem Maße in der strikten Trennung zwischen Medien einerseits und sozialen Prozessen andererseits. Die semiotische Ebene (eine der entscheidenden Neuerungen des Hallschen Modells) wird folglich in ihrer Wirksamkeit auf eine anders strukturierte soziale (bzw. soziologische) Ebene verwiesen; ihre Erklärungskraft wird entscheidend eingeschränkt.<sup>152</sup> Die zirkulierenden Medienprodukte und die ›soziale Aneignung‹ werden unterschiedlich perspektiviert und somit werden auch unterschiedliche Methoden für ihre jeweilige Erforschung nahe gelegt.<sup>153</sup> Die Vorstellung von ›Rezeption‹ erhält genau durch diese Aufspaltung zweier distinkter Sphären, die vermittelt werden müssen, ihre Plausibilität als eine zentrale Instanz der Medienkultur.

Der Widerspruch innerhalb des Encoding/Decoding-Modells macht deutlich, dass mit der Vorstellung von ›Rezeption‹ Implikationen verbunden sind, die nicht ohne weiteres mit anderen Paradigmen der Medienforschung kompatibel sind. ›Rezeption‹ ist beispielsweise unlösbar mit der Konzeption eines (›aktiven‹) Subjekts der ›Rezeption‹ verbunden, das die Vermittlung zwischen sozialer und diskursiver Sphäre ausführt. Die verschiedenen Aspekte des medienkulturellen Geflechts werden somit automatisch hierarchisiert und auf ›den Menschen‹ bezogen. Hall selbst weist in einem späteren Interview darauf hin, dass die Beschränkungen des Kreislaufs im Encoding/Decoding-Aufsatz nicht zuletzt darauf zurückzuführen sind, dass dem Modell – wiederum entgegen der verwendeten poststrukturalistischen Ansätze – ein zwar dezentriertes, aber dennoch kognitiv konturiertes Subjekt zugrunde liegt (Hall 1994a, 273). Indem Kommunikation dominant durch das ›Nadelöhr‹ der verstehenden und systematisch Codes anwendenden Subjekte betrachtet wird, bleiben strukturelle und individuell nicht erfahrbare Zusammenhänge aus dem Kommunikationsprozess ausgeschlossen (Hall 1994a, 259).<sup>154</sup> Diese Vorstellung von ›Rezeption‹ durch Subjekte trägt entscheidend dazu bei, den Zirkulationsprozess zu unterbrechen und (allzu) eindeutige besondere Momente im reproduktiven Geflecht herauszuheben. Am deutlichsten zeigt sich dies – wie Hall später selbst einräumt – in der visuellen Skizzierung des Modells: »I make a mistake by drawing that bloody diagram with only the top half. You see, if you're doing a circuit, you must draw a circuit; so I must show how decoding enters practice and discourses which a reporter is picking up on.« (Hall 1994a, 260) Die Grafik entspricht allerdings durchaus den Akzentsetzungen der sprachlichen Argumentation. Auch diese lässt den Zirkulationsprozess zugunsten einer ›Realisierung‹ der Kommunikation in der sozialen Praxis in den Hintergrund treten. Durch die ausführliche (wenn auch idealtypische) Erläuterung von drei sozial geprägten Rezeptionsvarianten wird der Fokus auf den Rezeptionsprozess als ein Aushandeln zwischen einer textuellen Struktur und einer sozialen Positioniertheit der Rezipientinnen und Rezipienten gelenkt. Im Mittelpunkt steht damit ein linearer Prozess von der Produktion zur ›Rezeption‹. Dies wird schon durch die Argumentationsstruktur des Textes gestützt, insofern die Erläuterung der drei sozial differenzierten Modi der ›Rezeption‹ sein Ende bildet. Verstärkt wird die Linearität des Modells aber auch dadurch, dass die Mechanismen, die einer

<sup>152</sup> »Instead of such a big leap [d.h. einer radikaleren semiotischen Perspektive, die auch Produktion als linguistisches Konstrukt auffassen würde; Anm. M.S.], Hall concentrates on applying the semiotic perspective to what he calls the ›determinate moments‹ of first ›encoding‹ and then ›decoding‹.« (Alasuutari 1999a, 3)  
 »Hall's solution just to peek into the can is clever: he is able to take the role of rhetoric into account to some extent, but otherwise – for instance as far as his notion of social structures is concerned – he sticks to a realistic conception of language. However this solution led to an obsession with ›determinate moments‹, especially the moment of ›decoding‹, in reception research.« (ebd., 4).

<sup>153</sup> »In contrast to his later work, Hall makes a clear distinction between discourses and practices in the ›Encoding/Decoding‹ article.« (Poonai 1992, 225) »Thus, even at the expense of being theoretically less accurate, he holds to the distinction between discourse and practice.« (ebd., 226).

<sup>154</sup> Bruno Latour schildert ein entsprechendes Dilemma allgemein für die sozialwissenschaftliche Theoriebildung: »In der Tat kann das Handeln kaum den Ausgangspunkt bilden – außer zu dem Preis, die Zirkulation, die Serie von Transformationen anzuhalten, deren Bewegung kontinuierlich den sozialen Körper durchzieht.« (Latour 2001, 246).

solchen Schließung entgegenlaufen, methodisch nicht weiter zugänglich gemacht werden. Es ist symptomatisch, dass zahlreiche Aspekte des Zirkulationsprozesses, die eine eindeutige Verortung von ›Rezeption‹ unterlaufen, nur erwähnt, nicht aber weiter ausgeführt werden. Dies gilt in erster Linie für die »maps of meaning«, die in der Erklärung des semiotischen Modells einen enormen Stellenwert inne haben, in der konkreten Ausarbeitung der ›Rezeption‹ aber nicht aufgegriffen werden und deren methodische Zugänglichkeit nicht weiter diskutiert wird. Es gilt aber auch für die sozialen Positionierungen der Rezeption, die nur untereinander differenziert werden, aber nicht mehr in ein Verhältnis zu den anderen Instanzen gesetzt werden; das Theoriemodell legt demgegenüber nahe, dass die sozialen Positionierungen nicht selbst-identisch sind, sondern in der Differenz etwa zur sozialen Positioniertheit der Produktion entstehen. Auch die Rückwirkung der ›Rezeption‹ auf die Produktion und ein daraus abgeleitetes Verständnis von ›Rezeption‹ als Reproduktion wird ebenfalls nur erwähnt, nicht aber konkretisiert.<sup>155</sup>

### ***Medientexte vs. soziale Praktiken***

Der größte Teil der medienwissenschaftlichen Forschungen der Cultural Studies, die implizit oder explizit an das Encoding/Decoding-Modell anknüpfen, fokussieren – obwohl die Offenheit und Ambivalenzen des Modells zahlreiche andere Anschlüsse möglich machen – das Moment des Decodierens. Die Annahme, dass dieses als ein Zusammentreffen von medialer Textualität auf der einen Seite und sozialen Praktiken auf der anderen zu verstehen ist, dominiert die weitere Diskussion.<sup>156</sup> Im Rahmen zahlreicher analytischer Arbeiten werden Präzisierungen und Modifikationen des Modells erarbeitet, indem die bei Hall angeführten textuellen und sozialen Mechanismen des Decodierens differenziert und ggf. anders gewichtet werden. Die meisten Untersuchungen konzentrieren sich entweder auf die Analyse der Textualität oder auf die Analyse der ›Aneignung‹ (bzw. der Zuschauerinnen und Zuschauer); die jeweils andere Seite ist aber immer als Hintergrundfolie präsent.<sup>157</sup> Die zwei Aspekte des Decodierens werden gewissermaßen arbeitsteilig untersucht. Betrachtet man die Cultural Studies nicht als bloße Sammlung einzelner Autorinnen und Autoren so können diese beiden Stränge als Teil einer methodischen und theoretischen Konstellation – bzw. einer Problematik – betrachtet werden.

If the encoding/decoding studies are seen as first attempts at mixed-genre research, research which integrates the study of audience discourse and data obtained from audience observation with qualitatively different observations and materials about television texts, production, distribution and industries, the value of work is better appreciated. (Nightingale 1993, 173)

Allerdings führt gerade diese Konstellation dazu, dass die ›Rezeption‹ ein selbstverständliches (wenn auch umkämpftes) Zentrum der Medienforschung bildet. Sonia Livingstone (1998), die selbst rezeptionsanalytisch arbeitet, hat darauf hingewiesen, dass die fortlaufenden Bemühungen, zu einer Präzisierung (statt Problematisierung) von ›Rezeption‹ beizutragen

<sup>155</sup> »Thus – to borrow Marx's terms – circulation and reception are, indeed, ›moments‹ of the production process in television and are reincorporated, via a number of skewed and structured ›feedbacks‹, into the production process itself.« (Hall 1992a, 130).

<sup>156</sup> Beispielhaft der Eintrag im Glossar Kulturtheorie von Brooker zur Zuschauerforschung: »Its *locus classicus* is Stuart Hall's essay ›Encoding/Decoding‹ which drew on structuralism and the idea of hegemony to posit a range of possible audience responses to a coded ideological message.« (Brooker 1998, Eintrag *Audience*). Zur Prägnanz eines entsprechenden Rezeptionsbegriffs: »I am using the term reception here to mean the most inclusive category of issues surrounding the confrontation between the semiotic and the social.« (Allen 1990, 349).

<sup>157</sup> Eine Übersicht über diese Stränge und ihre internen methodischen Modifikationen und Ausweitungen findet sich bei Hepp (1999, 109–253). Ihre Entwicklungsdynamik überschneidet sich mit der disziplinären und auch regionalen Differenzierung der Cultural Studies; die US-amerikanischen Cultural Studies orientieren sich etwa stärker textanalytisch; Grossberg (1996) weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die US-amerikanische Rezeption Encoding/Decoding als ein Stufenmodell von Produktion/Text/Rezeption wahrnimmt und demnach das Konzept der Artikulation in der Regel verfehlt.

gen, zu auffällig redundanten Resultaten führen. Meist wägen sie nur ein weiteres Mal schon bekannte Alternativen gegeneinander ab; insbesondere die permanente und quasi rituelle Abgrenzung gegen ältere / andere Modelle der Rezeptionsforschung verhindere – so Livingstone – eine Reflexion der tiefer liegenden theoretischen Problemfelder.

Ein erheblicher Teil der Arbeiten der Cultural Studies während der 1980er und 1990er Jahre versuchte in komplementärer Berücksichtigung von aktiven Zuschauern *und* textuellen Strukturen eine eigene Position zu formulieren, die es erlauben sollte, Text und Rezeption, Ideologie und soziale Praktiken zu berücksichtigen, ohne sich dabei dem Vorwurf auszusetzen, eine der beiden Seiten zu vernachlässigen (und damit den überwundenen Vorgängermodellen zu nahe zu kommen). In der Folge dominierte ein additives und ausgleichendes Verfahren die Methodendiskussion: Zuschaueraktivität – aber in den vom Text vorgegebenen Grenzen; ideologische Texte – aber Möglichkeiten des Unterlaufens in der Rezeption. Innovative methodische Vorschläge, die sich nicht an diesen beiden Polen orientieren, blieben die Ausnahme. Spekulationen über Potenziale und Grenzen der Zuschaueraktivität häuften sich, ohne dass anregende Lösungsmodelle erarbeitet wurden (Livingstone 1998, 245).<sup>158</sup>

Die Medienanalysen der Cultural Studies beruhen deshalb häufig, wie jede Rezeptionsforschung, auf einem dichotomischen Modell. Medientexte und Zuschauer werden mit unterschiedlichen methodischen Instrumenten bearbeitet und als je distinkte Einheiten in Bezug zueinander gesetzt.<sup>159</sup> Die machttheoretisch fragwürdige Dichotomisierung wird darüber hinaus verdoppelt. Nicht nur steht die Frage im Mittelpunkt, ob ›die Zuschauer‹ oder ›die Medien‹ Macht *haben*. Das Ausmaß ihrer jeweiligen Macht wird auch daran bemessen, wie ›offen‹ oder ›geschlossen‹ die Textualitäten, wie ›eigensinnig‹ oder ›vorstrukturiert‹ die Zuschaueraktivitäten sind. Was Macht ist – ein ›geschlossener‹ Text zum Beispiel – steht dabei immer schon im Voraus fest. Dies soll kurz an den dominierenden text- und rezeptionsanalytischen Verfahren der Cultural Studies verdeutlicht werden.<sup>160</sup>

*Textanalysen* – Die textanalytischen Arbeiten der Cultural Studies untersuchen mithilfe des semiotischen Instrumentariums, wie unterschiedliche Medien Gesellschaft (oder umfassender ›Welt‹) repräsentieren und ihr somit Sinn verleihen. Vor dem Hintergrund eines hegemonietheoretischen Ideologiebegriffs interessiert vor allem, inwiefern Fernsehen an der Sicherstellung eines gesellschaftlichen Konsenses gleichermaßen im Sinne einer kollektiven Übereinstimmung als auch im Sinne einer Zustimmung – mitwirkt. Für die Analysen bleibt

<sup>158</sup> Livingstone führt sieben Themenfelder an, auf die die Rezeptionsforschung so fixiert ist, dass andere Fragestellungen nur schwer Gehör finden: »(1) The claim for and limits of audience activity; (2) The power of text to determine readings; (3) The problem of contextualization (or the tendency towards media-centrism); (4) Whether diversity in readings makes a 'real' difference; (5) The validity of the concept of audience itself; (6) the relation between micro and macro levels of media theory; (7) Audience research methods and the politics of research.« (Livingstone 1998, 245).

<sup>159</sup> Bezeichnend sind hier Aufsatztitel wie *Text and Audience* (Brunsdon 1989) oder *Neither the Text nor the Audience* (Fiske 1989). Auch wenn sich mittlerweile der Focus der Debatten verschoben hat, bleibt dies eine zentrale Fragestellung. Turner fasst diese methodische Konstellation zusammen: »As a consequence, it became debatable whether or not the primary source of meaning was the set of social relations into which the text was inserted or the specific forms of the texts itself.« (Turner 1990, 112) Gerade in Einführungsbüchern findet sich diese Unterscheidung als Ordnungskriterium. Andreas Hepp (1999) widmet beispielsweise der text- und diskursanalytischen Forschung ebenso ein Kapitel wie der Aneignungsforschung, Chris Barker (2000) behandelt die fernschwissenschaftlichen Studien der Cultural Studies unter der Überschrift *Television, Texts and Audiences* und definiert das Interesse von *audience research* dabei folgendermaßen: »the relationship between texts and audiences« (Barker 2000, 259).

<sup>160</sup> Die Debatte um das Verhältnis von Text und ›aktiver Aneignung‹ wird dabei mit ganz ähnlichen Argumenten und Fronten ausgetragen wie die Auseinandersetzung um den Stellenwert von Ökonomie und Politik und kann deshalb stellvertretend für bestimmte medienwissenschaftliche Argumentationsmuster stehen. Die folgende Kritik Douglas Kellners verbindet die Themen auf signifikante Weise: »Neglecting political economy, celebrating the audience and the pleasures of the popular, neglecting social class and ideology, and failing to analyze or criticize the politics of cultural texts will make cultural studies merely another academic subdivision, harmless and ultimately of benefit primarily of the culture industries themselves.« (Kellner 1992, 21).

deshalb zu klären, wie es dem Fernsehen gelingt, eine homogene Weltsicht so evident zu machen, dass sie über soziale Widersprüche hinweg als gültig anerkannt wird.

Die mögliche ›Rezeption‹ der Medientexte ist dabei zumindest implizit ein durchgängiger Bezugspunkt der Analysen. Zum einen nämlich wird – unter der Annahme einer potenziell abweichenden ›Rezeption‹ – untersucht, wie der Text ein ›preferred reading‹ erzeugt. Es werden textuelle Verfahren identifiziert, die die Bedeutungspotenziale der Signifikanten beschränken und den Aussagen Plausibilität und Transparenz verleihen.<sup>161</sup> Zum anderen gehen die Cultural Studies allerdings davon aus, dass die Texte des Fernsehens, insofern sie immer versuchen möglichst viele und sozial unterschiedliche positionierte Zuschauerinnen und Zuschauer zu erreichen, nie konsistent sind, sondern fortlaufend Widersprüche erzeugen.<sup>162</sup> Folglich werden in den Fernsehsendungen auch textuelle Verfahren identifiziert, die zur ›Öffnung‹ der Produkte für unterschiedliche ›Lesarten‹ beitragen. Die Polysemie medialer Texte ist auch deshalb für die Cultural Studies von großer Bedeutung, weil sie es erlaubt, das Vergnügen der Zuschauerinnen und Zuschauer an industriell gefertigten Massenprodukten zu erklären, ohne sie zu ›cultural dupes‹ zu degradieren, die passiv und manipuliert vor dem Gerät sitzen.<sup>163</sup>

Die textanalytischen Ansätze unterscheiden also unter Bezug auf die Konsequenzen für potenzielle ›Rezeptionen‹ polysemische (›öffnende‹) und ideologische (›schließende‹) Verfahren.

The social incarnations or enactments of discourse – culture, in other words – seem always to fall messily in between the extremes of total imposition or control on the one hand, and unbounded polysemy on the other. The spaces between these extremes is what cultural studies, in most of its variants, seeks to negotiate and map. (Brantlinger 1990, 108f.)

Diese Vorgehensweise ist mit einer Reihe von Problemen verbunden. Zunächst setzt sie zumindest bezüglich der Unterscheidung von ›offenen‹ oder ›geschlossenen‹ textuellen Strukturen deren »autointelligibility« voraus (Rodowick 1994, 275f.); zumindest wird unterstellt, dass sie *automatisch* zu einer bestimmten Art der ›Rezeption‹ führen müssen. Durch einen semantischen Analogieschluss wird dann von der ›Offenheit‹ eines Textes (etwa i.S. seiner Querbezüge zu anderen Texten) auf die gesteigerte ›Offenheit‹ seiner Bedeutungen geschlossen, was wiederum mit einem größeren Spielraum für die ›Rezeption‹ gleichgesetzt wird. Bezeichnend für den Schematismus dieser Argumentation ist die Anfertigung von Listen textueller Merkmale, die Polysemie produzieren und die (zumindest potenzielle) Po-

<sup>161</sup> Hierbei findet – insbesondere in den 80er Jahren – ein breites Set an analytischen Begriffen Verwendung, die zum Teil von der *Screen-Theory* übernommen wurden; die ›Schließung‹ (*closure*) der Texte wird u.a. durch *ex-nomination*, *inoculation/incorporation*, *modes of address*, *interpellation* etc. erklärt (vgl. u.a. Fiske 1989a, 37–61; Fiske/Hartley 1992[1978], 91–100; Hartley 1993[1982], 11–24 und 90–93; Brunsdon/Morley 1978, 64). Ähnliche Herangehensweisen finden sich auch gegenwärtig noch, vor allem im Bereich der Nachrichtenanalyse.

<sup>162</sup> »In striving to represent itself as a totality that speaks for and to us all, the medium inevitably raises issues and points to values and ideas that are problematic or disruptive and that cannot be neatly or easily subsumed in general social consensus.« (White 1992, 192).

<sup>163</sup> Für die Entwicklung dieser Vorstellung von Polysemie ist es von entscheidender Bedeutung, dass die Cultural Studies sich – im Unterschied zur *Screen-Theory* – von vornherein vor allem mit dem Fernsehen auseinandersetzen, das eine im Vergleich zum Film geringere textuelle Konsistenz aufweist. Insbesondere die Soap Opera mit ihrer endlosen Serienstruktur, ihren verzweigten Geschichten und exaltierten Gesten und Emotionen wurde zum Beispiel schlechthin für semiotischen ›Exzess‹: »Da in den Serien kein Ergebnis irreversibel ist, kann jede ideologische Position durch ihr Gegenteil konterkariert werden.« (Feuer 1987, 20) »Unlike film, it [die Soap; Anm. M.S.] has no single, linear flow of time which moves its sequences inevitably toward a climax. Instead there are (conventionally) numerous simultaneous ›present-tenses‹, each existing in its own sphere of activities, discrete and relatively self-contained.« (Flitterman-Lewis 1988, 126). Neben Polysemie spielen bei der Herausarbeitung der ›Offenheit‹ von Texten u.a. auch die Begriffe (sekundäre) Oralität, Multiakzentualität und Heteroglossie (Bakhtin), Intertextualität, Parodie und Pastiche (Jameson) eine bedeutende Rolle. Hartley betont mit Bezug auf das Fernsehen die Heterogenität des verwendeten Materials und spricht deshalb von »power of dirt« (1992a, 21–42).

pularität eines Textes begründen.<sup>164</sup> Über die Bedeutung (im doppelten Sinne) eines polysemischen Textes kann eine derartige Analyse einerseits nichts aussagen (weil die Bedeutung erst in der ›Rezeption‹ entsteht)<sup>165</sup>; andererseits werden eindeutige Feststellung bezüglich seiner kulturellen (und letztlich politischen) Bedeutung getroffen, insofern Texte, die weniger ›geschlossen‹ sind, pauschal als weniger machtvoll eingeschätzt werden.

Während das Konzept der »strukturierten Polysemie« bei Hall noch auf eine Dezentrierung des Bedeutungsprozesses abzielt, insofern erst durch Bezugnahme auf dem Einzeltext externe Faktoren Aussagen über ›Offenheit‹ / ›Geschlossenheit‹ getroffen werden können, findet in diesen Textanalysen eine Rezentrierung statt. Häufig werden Polysemie und Ideologie in isolierten Einzeltexten verortet. Prozesse der diskursiven Zirkulation geraten entweder gar nicht oder einseitig eindeutig als ›Öffnung‹ in den Blick. Es wundert deshalb nicht, dass sich die textanalytischen Arbeiten eher für das Konzept des ›preferred reading‹ als für das den Einzeltext überschreitende ›preferred meaning‹ interessieren. Verfahren, die kontextuell ein ›preferred meaning‹ strukturieren, werden – ganz ähnlich wie bei Hall – kaum präzisiert. Zwar finden sich wiederholt Verweise auf die ›maps of meaning‹ und zahlreiche andere Begriffe wie etwa Diskurs, Common Sense, Hegemonie oder Mythos nehmen eine funktional äquivalente Stellung ein – für keinen dieser Begriffe wird aber eine operationale Methode entwickelt, die es ermöglicht, die bedeutungskonstitutive Dynamik der ›maps of meaning‹ (und somit ggf. deren Beitrag zur ›Öffnung‹ und ›Schließung‹ textueller Bedeutungsproduktion) zu erfassen. Dementsprechend werden ›tiefer liegende‹, kollektiv zirkulierende Bedeutungsstrukturen bei der Analyse von Einzeltexten eher vorausgesetzt als analytisch erarbeitet.<sup>166</sup>

Was über den Text hinausgeht, wird umstandslos auf die soziale Ebene verschoben und somit in die Hände der Rezeptionsforschung (bzw. der Soziologie) gelegt. Die Aussagekraft textueller Analysen wird somit immer wieder relativiert. Das ›Soziale‹ erhält seinen Stellenwert, weil es die Lücke füllt, die die Textanalyse für die ›Rezeption‹ offen hält; Texte sind Bedeutungspotenziale, die im sozialen Prozess des ›negotiation‹ erst realisiert werden. – Sobald Zuschauerinnen und Zuschauer (und somit die Vorstellung von ›Rezeption‹) in die Medienforschung eingeführt werden, bilden sie ein Gravitationszentrum, das alle Fragen und Analysen, aber auch jegliche Modellbildung um sich herum anordnet und alle ihre Bewegungen auf sich zieht.

*Zuschauerforschung* – Die Zuschauerforschung der Cultural Studies versteht den Prozess des Decodierens als sozial strukturierte Praxis; seine ›Logik‹ ergibt sich (in Absetzung von Modellen der Massenkommunikationsforschung) aus dem gelebten Alltag.<sup>167</sup> Um die ›Eigensinnigkeit‹ der ›Aneignung‹ gegenüber den diskursiven Formen zu betonen, wird das Modell

<sup>164</sup> So z.B. Fiske (1989b, 63–70), der Heteroglossie, Segmentierung, Exzess in den Mittelpunkt stellt, oder Winter (1995), der Selbstreferentialität, Widersprüche, Witz, Ironie, Metaphern u.a. anführt.

<sup>165</sup> »Textual analysis can identify those spaces or gaps where popular readings can be made, but it cannot, of itself, describe such readings in any concrete form.« (Fiske 1989a, 135).

<sup>166</sup> »News reporting and fiction use similar signs because they naturally refer to the same myths in our culture.« (Fiske/Hartley 1992[1978], 43) Ein ähnlich ungenauer Verweis auf allgemeine kulturelle Mechanismen findet sich auch bei Brunson/Morley, die den Populismus und die Konstruktion von Common Sense einer Magazinsendung in deren Bezug auf die Sprache des Publikums sowie »already existing social representations« sehen (Brunson/Morley 1978, 88). »The strength of ideology at a common-sense level, then, lies in its apparent justification by the perceived forms and practices of empirical social reality.« (ebd., 92). Ansätze für eine analytische Erschließung der ›maps of meaning‹ finden sich u.a. in Douglas Kellners (1995) Modellierung des Diskursbegriffs oder seiner kontextuell orientierten Analyse von RAMBO, die sich auf eine breite Kontextualisierung des Films (etwa in Diskussionsforen) stützt. Solche methodischen Modelle bleiben aber Ausnahmen; einige werden weiter unten diskutiert.

<sup>167</sup> Moores sieht die Aufgabe der Rezeptionsforschung darin, »[...] to map out the media's varied uses and meanings for particular social subjects in particular cultural contexts. Such a method departs and differs from other approaches, in both academic and industry-led research, which have failed to deal adequately with the dynamics and diversity of media reception.« (Moores 1993a, 1).

eines sozialen Subjekts (oder einer sozialen Position) eingeführt. Dieses wird von dem Modell eines textuellen Subjekts – also den Subjektpositionen, die ein Text anbietet – abgegrenzt und als entscheidende Instanz der Bedeutungsproduktion betrachtet. »The *actual* television viewer is a primarily social subject. This social subjectivity is more influential in the construction of meanings than the textually produced subjectivity which exists only at the moment of reading.« (Fiske 1989a, 62; Herv. M.S.).<sup>168</sup> Im Prozess des Decodierens wird demnach eine Subjektivität in Anschlag gebracht, die über den Moment der Begegnung mit dem medialen Produkt hinaus Realität besitzt, und somit den textuellen Verfahren einen durch vorgängige Erfahrungen stabilisierten ›Eigensinn‹ – eine soziale Positioniertheit – entgegenstellt. Für die Cultural Studies steht dabei (in Absetzung zum Uses-and-Gratifications-Approach) außer Frage, dass die Erfahrungen, die hier Relevanz besitzen, keine bloß individuellen, sondern systematisch durch die Gesellschaftsstruktur produzierte sind:

Of course, there will always be individual, private readings, but we need to investigate the extent to which these individual readings are patterned into cultural structures and clusters. What is needed here is an approach which links differential interpretations back to the socio-economic structure of society, showing how members of different groups and classes, sharing different ›culture codes‹, will interpret a given message differently, not just at the personal, idiosyncratic level, but in a way ›systematically related‹ to their socio-economic position. In short we need to see how the different sub-cultural structures and formations within the audience, and the sharing of different cultural codes and competencies amongst different groups and classes, ›determine‹ the decoding of the message for different sections of the audience. (Morley 1991 [1986], 14f.)

Ein zentrales Arbeitsfeld der Zuschauerforschung besteht darin, die sozialen Merkmale zu identifizieren und zu gewichten, die zur Erklärung der je spezifischen ›Aneignung‹ von Medienprodukten herangezogen werden können.<sup>169</sup> Ausgehend von den (zumindest für die Cultural Studies) klassischen Kategorien ›race, class, gender‹ wird eine immer größere Vielfalt sozialer Differenzierungen zur Anwendung gebracht:<sup>170</sup> Alter, Subkulturen, situative (z.B. häuslich-familiäre) Konstellationen etc. Die Auseinandersetzungen um unterschiedliche empirische Methoden entzündet sich zum einen an der Frage, welche sozialen Merkmale überhaupt berücksichtigt werden; zum anderen an der Frage, inwiefern eine bestimmte Aneignungsform überhaupt eindeutig auf ein soziales Merkmal zurückgeführt werden kann.<sup>171</sup>

Gemeinsam ist den unterschiedlichen Ansätzen, dass sie die Prägnanz und den ›Eigensinn‹ der ›Aneignung‹ nur verdeutlichen können, indem sie die sozial signifikanten ›Lektüren‹ mit dem ›preferred reading‹ eines Textes abgleichen. Wie schon bei Halls idealtypi-

<sup>168</sup> Stuart Hall versucht später in der Ausarbeitung des Konzepts der Artikulation ein solches Verständnis von einer ›sozialen Position‹ wieder zu relativieren: »[...] it [das Konzept der Artikulation; Anm. M.S.] enables us to think how an ideology empowers people, enabling them to begin to make some sense or intelligibility of their historical situation, without reducing those forms of intelligibility to their socio-economic or class location or social position.« (Hall 1986a, 53).

<sup>169</sup> Harald Katzmaier weist auf die Fragwürdigkeit von ›sozialen Merkmalen‹ hin: Im empirischen Design können immer Konsequenzen eines sozialen Merkmals erfasst werden; allerdings ist damit noch keinerlei Garantie gegeben, dass gerade dieses soziale Merkmal von soziokultureller Relevanz ist; er zieht daraus die Schlussfolgerung, dass soziale Merkmale nicht vor der Analyse aus dem Sozialen selbst identifiziert werden können (Katzmaier 2002).

<sup>170</sup> Eine beispielhafte Formulierung: »So, take an example, a Catholic trade unionist working in a Detroit car plant will inflect working-class social experience quite differently from, say, a Protestant, ›nonpolitical‹, agricultural worker in Wisconsin.« (Fiske 1989a, 81).

<sup>171</sup> Dies sind häufig – nicht anders als bei den Diskussionen um Ideologie vs. Polysemie – politische Auseinandersetzungen. Einerseits wird häufig vor einer ›Romantisierung‹ der Zuschaueraktivität gewarnt (z.B. Schudson 1987, 64); Budd/Entman/Steinman (1990) stellen fest, dass nur die wenigsten Menschen Teil einer wohldefinierten und konsistenten Subkultur sind, die ihnen die Fähigkeit verleihen würde, subversive Gegenlektüren durchzuführen; außerdem impliziert die bloß abweichende Lektüre kein politisches Nachdenken und schon gar kein politisches Handeln. Andererseits werden einzelne Studien häufig dafür kritisiert, dass ihre Erklärungen insofern unzureichend seien, als sie die für die dargestellten Aneignungsformen relevanten sozialen Aspekte ignorierten: Sowohl an ›Klasse‹ als auch an ›Ethnizität‹ orientierte Studien müssen sich so beispielsweise nachweisen lassen, dass sie den Aspekt von ›Geschlecht‹ ignorieren – und umgekehrt.



schen Lesarten bleibt der Ausgangspunkt für die Zuschauerforschung eine dominante (und d.h. von der Wissenschaft ›gelesene‹) Bedeutung. Selbst wenn die Analyse weniger die konkrete Bedeutungsproduktion als vielmehr den generellen (lustvollen) Prozess des eigenwilligen Zergliederns und Zusammensetzens von textuellen Elementen in den Mittelpunkt stellt (etwa in Studien zur Fankultur), erhält auch diese Form von Bricolage erst vor dem Hintergrund eines an sich kohärenten textuellen Gebildes Prägnanz.<sup>172</sup> In jedem Fall wird ein Vergleich durchgeführt zwischen einer erkennbaren und abgrenzbaren textuellen Form auf der einen Seite, und einer – davon abweichenden, aber ebenso klar isolierbaren – Form der ›Aneignung‹ auf der anderen. Textanalysen, so ließe sich überspitzt formulieren, werden zur Hilfswissenschaft für die Rezeptionsforschung, die gerade durch den Kontrast die ›eigentlich‹ relevanten Bedeutungen der Medienprodukte, nämlich die, die sozial ›tatsächlich‹ realisiert werden, herausarbeiten.

Die Zuschauerforschung unterbricht die medienkulturellen Zirkulationsprozesse, indem sie das Moment der ›Aneignung‹ so aufwertet, dass es zu einem Endpunkt wird. Auch wenn immer wieder verdeutlicht wird, dass die sozialen Merkmale selbst Folgen medialer und diskursiver (oder artikulatorischer) Praktiken sind, werden die – von den medialen Prozessen unterschiedenen – sozialen Positionierungen und Kontexte als Erklärung für die unterschiedlichen ›Lesarten‹ herangezogen. Durch die strikte Unterscheidung der sozialen von den textuellen Prozessen wird zum einen die Zuständigkeit der Rezeptionsforschung für die medienkulturellen Praktiken gewissermaßen ›naturalisiert‹, zum anderen ein vermeintlich besonders realitätshaltiger Ort definiert. Bezeichnend ist, dass in den methodologischen Diskussionen immer wieder der Anspruch formuliert wird, das tatsächliche (*actual*) Rezeptionsverhalten zu analysieren und zwar dort, wo es (angeblich) stattfindet. So plädiert Morley dafür »to analyse individual viewing activity within the household/familial relations in which it commonly operates« (Morley 1992, 138f.). In einer gewissen Ignoranz gegenüber Zirkulationsprozessen, wird ein privilegierter Punkt der Bedeutungsproduktion herausgestellt, dem damit ein – von aller relationalen Bestimmung befreiter – konkreter Status zugesprochen wird. Das Moment des Decodierens erhält so die epistemologische Autorität, die ›Wahrheit‹ (über den Kommunikationsprozess oder die mediale Wirksamkeit) ans Licht zu bringen.<sup>173</sup>

It is in the act or process of reading that text and society meet. Ethnographics study has developed in order to investigate this process and to test semiotic or structuralist readings of texts by comparing them to the readings that people *actually* make, or say they make. (Fiske 1990 [1982], 157; Herv. M.S.).

<sup>172</sup> Das Konstrukt eines ›preferred reading‹ wird allerdings wegen seiner impliziten Hierarchisierung auch kritisiert: Die analytische Lesart des Wissenschaftlers oder der Wissenschaftlerin wird als die verbindliche deklariert, an der die Lesarten anderer Zuschauerinnen und Zuschauer gemessen werden (Nightingale 1993, 165f.). Wie Schudson am Beispiel von Radways Analyse der weiblichen ›Aneignung‹ von Heftchenromanen zeigt, kann der wissenschaftspolitische Ertrag der Zuschauerforschung auch darin liegen, die Verlässlichkeit wissenschaftlicher Lektüren zu verunsichern: »But the point Radway makes most provocatively is that the presumptuousness of the critic to say what a work means has to be questioned, in part, on the basis of empirical studies of what readers get from books.« (Schudson 1987, 60f.) Mit der bloßen Verkehrung der Hierarchie bleibt allerdings die Annahme erhalten, dass man in realisierten ›Lektüren‹ die *wirklich relevanten* Bedeutungsprozesse der Medienkultur findet.

<sup>173</sup> Dies zeigt sich in zahllosen einschlägigen Formulierungen und wird in der (deutschen) mediensoziologischen Rezeption der Cultural Studies zugespitzt: »Die Entwicklung der Medienforschung im Rahmen der British Cultural Studies führte also vom Text und der Analyse seiner potentiellen Lesarten zum Kontext der Aneignung, in dem in der Interaktion von Text und Zuschauer erst der Sinn des ersteren entsteht.« (R. Winter 1995, 108) »Texte haben demnach keine Bedeutung ›an sich‹, sondern nur ›für‹ sozial positionierte Subjekte und Gruppen.« (Jurga 1997, 128) Wenn Friedrich Krotz den »kulturellen Determinismus« der Cultural Studies kritisiert, »der die kommunikativen Aktivitäten der Individuen recht rigide auf die kulturelle Wirklichkeit eines strukturierten gesellschaftlichen Lebens bezieht« (Krotz 1997, 121), so nicht, um die Zirkulationsprozesse wieder stärker in den Mittelpunkt zu rücken, sondern um das Soziale unter Verweis auf den Stellenwert »individueller Biographiekonstruktion« (ebd. 122) noch fester zu zurren. Gegenteilig dazu jedoch Grossbergs Modellierung von Rock-Fans: »Ein bestimmtes Publikum trägt nicht bloß ein Set von Codes oder Ressourcen an den Text heran, so als ließe sich das Publikum mit Hilfe soziologischer Samplingprozeduren beschreiben. Vielmehr wird das Publikum durch seinen Platz innerhalb des Apparats definiert.« (2000, 34f.).

In dem Zitat wird mit dem abschließenden »or say they make« die Stichhaltigkeit der empirischen Auskünfte immerhin relativiert. Dennoch verstärkt das Bestreben der Cultural Studies, den gelebten Alltag ›der Leute‹ (wie auch diese selbst) ernst zu nehmen und gegen wissenschaftliche Arroganz zu verteidigen, eine empiristische Tendenz der Zuschauerforschung.<sup>174</sup> Darauf weist nicht nur der auffällig homogene Einsatz des Adjektivs ›actual‹ zur Abgrenzung einer sozialen ›Tatsächlichkeit‹ von allen wissenschaftlichen, textuellen oder institutionellen Modellierungen der ›Rezeption‹ hin.<sup>175</sup> Vielmehr zeigt sich dies auch in der strikten methodologischen Zweiteilung, die lediglich die soziologischen oder ethnologischen Untersuchungen der Rezeption als *empirische* Forschung gelten lässt. (Wohl erst wenn eine Text- oder Diskursanalyse ebenfalls als empirische Methode akzeptiert wird, könnten deren Erkenntnisse als ebenso relevante Aussagen über die *tatsächlichen* Prozesse der Medienkultur gelten.) Außerdem fällt auf, dass bei der Analyse der empirisch gewonnenen Aussagen erheblich weniger methodische und theoretische Raffinesse zum Einsatz kommt als bei der Produktanalyse; auch hier wird also eine scheinbare Evidenz der aufgezeichneten Stimmen von Zuschauerinnen und Zuschauern unterstellt.<sup>176</sup> Gerade weil die prägenden Faktoren des Decodierens einerseits als soziale den diskursiven gegenübergestellt werden und weil damit andererseits ihre Relationalität und ihre fortlaufende Reproduktion nicht ausreichend berücksichtigt wird, ist – gegen alle Ansprüche der Cultural Studies – das einzelne Individuum der Fluchtpunkt dieser Diskussion.<sup>177</sup> Dieses ist zwar ein Schnittpunkt unterschiedlicher Positionierungen; die Möglichkeit, solche gesellschaftlichen Strukturierungsmechanismen unabhängig von einem rezipierenden Individuum (etwa im Prozess der diskursiven Reproduktion) zu analysieren, wird durch das methodische Design aber verstellt.

### Defizite der Rezeptions- und Zuschauerforschung

Auch wenn bei den Cultural Studies von ›Zuschauerinnen und Zuschauern‹, von ›Aneignung‹ und ›Aushandlung‹ die Rede ist, wird ein Modell von ›Rezeption‹ fortgeführt, das die Funktionsweise von Medien auf eine punktuelle Auseinandersetzung zweier distinkter Me-

<sup>174</sup> Bergstrom/Doane (1989) kritisieren ganz ähnlich – wenn auch aus einer eher psychoanalytischen Perspektive – die positivistische Tendenz in der Formulierung von sozialen Positionen bei den Cultural Studies.

<sup>175</sup> Die Verwendung des Wortes hätte eine eigene Studie verdient; hier nur beispielhafte Textbelege: »the institutional interest in *actual* audiences« (Hagen 1999, 145); »But giving voice to the audience via self-reports, in-depths interviews and/or observations in natural settings are, nevertheless, the closest we can come to *actual* audiences.« (Höijer 1999, 181) »It is in the *actual confrontation* between viewer and programme that pleasure is primarily generated.« (Ang 1985, 10) »Popsongs, Spielfilme und Fernsehserien sind als kulturelle Phänomene Teil sozialer Praxis. Deshalb sind *die entscheidenden Fragen*, wie die Produkte der Massenkultur angeeignet werden und welcher Sinn ihnen in der Rezeption und im jeweiligen Gebrauch zugewiesen wird. Massenkultur stellt also eher ein *Repertoire* dar und die Populärkultur ist das, was die Zuschauer mit den Produkten der Kulturindustrie *tatsächlich* machen.« (Göttlich/Winter 2000, 8) u.v.a. Kritisch dazu Tony Bennett: »debates in these areas often proceeds as if the point at issue was that of somehow really fathoming out the audience, of finally getting to what the audiences *actually* do with the media, how they really interpret media messages – the real truth of their media lives« (Bennett 1997, 147; Herv. M.S.).

Den Ausgangspunkt hat diese Haltung sicher schon in der Umformulierung des Kulturbegriffs durch Hoggart und Williams; so findet sich unter dem Stichwort *Culture* im *Cultural Glossary* von Brooker (1998): »As expressed in Raymond Williams's *The Long Revolution* (1961), the analysis of culture is the attempt to discover the complex organization of ›elements in a whole way of life‹, to reveal the ›common elements‹ in ›a particular community of experience‹, ›the *actual* life that the whole organisation is there to express.« (Alle Herv. M.S.).

<sup>176</sup> Nightingale sieht diese methodische Hierarchisierung wiederum als symptomatisch für die Geringschätzung der Rezeptionsprozesse (1993, 165f.), wissenschaftspolitisch findet aber eher eine Aufwertung der Rezeptions- oder Zuschauerforschung statt, die Drotner beispielhaft an den neueren Arbeiten von Ien Ang herausarbeitet: »In my view, Ang hereby lends herself to what one might term an ethnographic fundamentalism, a moral belief that ethnography is a superior approach to media studies and hence ought to be promoted in favor of other traditions in the field.« (Drotner 1999, 171).

<sup>177</sup> Auch Budd/Entman/Steinman sehen einen Widerspruch zwischen den poststrukturalistischen Subjektkonzepten der Cultural Studies und der zumindest impliziten Unterstellung einer bewussten und individuellen Rezeptionsaktivität: »[...] the new discourse of cultural studies champions this fluid, fragmentary, and contradictory subjectivity but at crucial points reverses itself, adopting a kind of populism in which people are whole, the media external forces attempting to inflect an autonomous audience's consciousness.« (1990, 171).

chanismen reduziert: Das Textuelle und das Soziale. Ich möchte im Folgenden die Implikationen eines solchen Modells nochmals zusammenfassen. Die Ausführungen haben, angesichts der Heterogenität der Cultural Studies, die es mir gestattet noch in der Formulierung meiner Kritikpunkte mich positiv auf Texte der Cultural Studies zu beziehen, den Status von Trendmeldungen.

*Empirismus* – Mit der Vorstellung von ›Rezeption‹ sind methodologische Vorentscheidungen und somit auch wissenschaftspolitische Konsequenzen verbunden: Es wird eine selbstverständliche Aufteilung der Zuständigkeiten bestimmter Methoden für bestimmte Sachverhalte vorgenommen. Mit Text- oder Diskursanalysen sind demnach keine Aufschlüsse über Praktiken oder Individuen zu erhalten. Gleichzeitig gelten aber Individuen, Leute, Gruppen etc. nicht als analytische Begriffe der Sozialwissenschaft, sondern als reale Größen. Zusätzlich wird in dieser Konstellation eine Hierarchisierung vorgenommen: Text- oder Diskursanalysen können zwar Texte und Diskurse erfassen, deren ›tatsächlichen‹ Auswirkungen in Kultur und Gesellschaft aber nur durch andere (›empirische‹) Methoden untersucht werden.

Der Empirismus des Rezeptionsmodells gründet auf der Unterstellung, dass eine Untersuchung des Handelns, Denkens, Tuns von Leuten der gesellschaftlichen und kulturellen Funktion von Medien besonders nahe kommt, weil sie konkreter und somit aussagekräftiger sind als Texte.<sup>178</sup> Dies impliziert zugleich, dass im Tun und Denken der Leute etwas verborgen liegt, das an anderen Orten nicht zugänglich ist. Die Zuschauerforschung lebt – wie John Hartley treffend festgestellt hat – von dem Verdacht, dass ›die Menschen‹ ein Geheimnis besitzen. »It is my feeling that audience research is somewhat too interested in what is going on beneath the surface.« (Hartley 1997, 232)

Demgegenüber sind aber gerade für die Medienforschung die ›menschlichen‹ Verhaltensweisen und Praktiken als Mechanismen zu betrachten, die mit vielen anderen (technischen, institutionellen, textuellen etc.) auf einer Ebene liegen. Zwischen Alltagspraktiken auf der einen Seite und (anderen) Diskursivierungen des Fernsehens (seien es literarische, politische oder einfach die der Programmzeitschriften) besteht weder bezüglich ihrer ›Authentizität‹ noch ihrer Aussagekraft über die gesellschaftlichen Funktionen und Wirkungen von Fernsehen ein Unterschied.<sup>179</sup> Das Zusammenspiel vielfältiger Mechanismen, deren Machtwirkungen durch die Praktiken – und die Köpfe – der Leute hindurch gehen, kann möglicherweise durch unterschiedliche Methoden (und das heißt aus unterschiedlichen Perspektiven) beschrieben werden – aber sicher nicht durch eine saubere und hierarchisierte Aufteilung in zwei unterschiedliche Sphären.<sup>180</sup> Auch die (sozialen) Praktiken, die unter die Vor-

<sup>178</sup> Dies führt zusätzlich zu einer internen Hierarchisierung von rezeptionsanalytischen Methoden, die am (›panoptischen‹) Ideal einer unbeobachteten Beobachtung gemessen werden. Dies legt zumindest die Rezension einer Studie zur Diskussion von Fernsehsendungen im Internet nahe, die im *European Journal of Cultural Studies* (Nr. 3, 2001) erschienen ist; zuerst werden die Mängel von Rezeptionsforschung benannt: »One great disadvantage of studies that have been done so far is that audience behaviour is hardly ever studied in its actual context.« (Herv. M.S.) Im Anschluss daran wird die Studie gelobt, weil ihre Autorin, indem sie eine Newsgroup zu Fernsehen analysiert, die Möglichkeit genutzt hat, »to observe the community without having to construct the setting of the research and in this way could get a hold of interpersonal communication about a television programme in its ›naturally‹ occurring context.« – Es wundert nur, dass ›naturally‹ in Anführungszeichen gesetzt wurde.

<sup>179</sup> Hartley weist außerdem darauf hin, dass gerade die empirische Methode durch Textualisierung und Mediatisierung geprägt ist. Letztlich ›performiert‹ die Rezeptionsforschung also die Verwischung zwischen Produktion und ›Rezeption‹: »the direct reflections of participants in a process are reflections, already mediated, theorized, fictionalized, and selecting them for analysis is a further act of textual creativity, as any television documentarist will tell you« (Hartley 1997, 225).

<sup>180</sup> Nightingale arbeitet die methodischen Probleme der Cultural Studies deutlich heraus, plädiert im Fazit dann aber ebenfalls für eine Verbindung von diskursanalytischen Verfahren für die Texte und ethnomethodologischen Verfahren für die soziale Praxis (1993, 165f.). Ich folge hier eher der Ansicht von Culler: »Kein Kompromiß, der die Kontrolle zum Teil dem Leser, zum Teil dem Text zuspräche, könnte die Situation exakt beschreiben, die eher durch die Nebeneinanderstellung zweier absoluter Perspektiven zu fassen wäre.« (Culler 1999, 79) In diesem Zusammenhang würde ich auch dafür plädieren, Cultural Studies eher anti-disziplinär als

stellung von ›Rezeption‹ subsumiert werden, sind Durchgangspunkte von Zirkulationsprozessen und somit Teilelemente medialer Produktion. Darauf weisen schon die vielfachen Mechanismen hin, die diese Praktiken abfragen, einbinden, verlängern und gezielt differenzieren.<sup>181</sup>

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

*Dichotomisierung* – Die Aufteilung der methodischen Zuständigkeiten entspricht der dichotomisierenden Logik, die die Vorstellung von ›Rezeption‹ in die Medienforschung einführt. Indem die soziokulturelle Effektivität von Medien in erster Linie in dem Moment der ›Aushandlung‹ (*negotiation*) zwischen einer sozialen und einer textuellen Ebene verortet wird, findet eine strikte – und unangemessene – Trennung zwischen den Medien einerseits und einer sozialen (kulturellen, individuellen etc.) Sphäre andererseits statt (z.B. Storey 1996, 5). »The audience is reconstituted as outside of any specific cultural region, determined elsewhere, so that it can consume, appropriate, or articulate the specific region from which it was initially excluded.« (Grossberg 1988, 387)

Die beiden Pole des Rezeptionsmodells werden zwar jeweils dezentriert, indem sie in umfassende Kontexte (diskursive Muster / soziale Strukturen) eingebettet werden. Der Mechanismus des Decodierens selbst wird davon aber nicht berührt.<sup>182</sup> Er bleibt eine punktuelle Begegnung zweier unterschiedlich strukturierter Ebenen oder Prozesse. Alle Verflechtungen laufen im Moment dieser Begegnung wie in einem Nadelöhr zusammen. Über die Relevanz sozialer Kontexte wird hier ebenso entschieden, wie über die Relevanz intertextueller und diskursiver Mechanismen; außerhalb dieses herausgehobenen (auf ›menschlicher‹ Aktivität basierenden) Moments gibt es keine Berührungspunkte.

Wie sehr die Vorstellung von ›Rezeption‹ an eine solche Dichotomie gebunden ist, zeigt sich daran, dass sie selbst in Modellen erhalten bleibt, die sich explizit an einer Überbrückung der (methodologischen) Kluft zwischen Text und Alltag abarbeiten. David Morley und John Fiske plädieren beispielsweise (wenn auch mit unterschiedlichen Akzenten) dafür,

---

interdisziplinär zu betreiben, insofern Interdisziplinarität häufig eine unreflektierte Ergänzung unterschiedlicher und häufig von den Vorannahmen inkompatiblen Ansätzen impliziert. In diese Richtung zielt auch Haselsteins Kritik an dem Methodenmix der Cultural Studies: »Konzeptuell bleibt dies [die Integration der unterschiedlichen Modelle; Anm. M.S.] jedoch unbefriedigend, weil die damit aufgerufenen Medientheorien sich nicht ohne weiteres miteinander vereinbaren lassen.« (Haselstein 1997, 72).

<sup>181</sup> Ich sehe darin eine auch theoretisch tragfähige These, für die in der gegenwärtigen Medienkonstellation besonders nachdrückliche Beispiele angeführt werden können: Trendscouts oder schlichte Statistikprogramme erheben (›rezipieren‹) die textuellen Produkte der ›Rezeption‹ in Newsgroups und Mailing-Listen, um sie der ›Produktion‹ zuzuführen. In Fernsehprogrammzeitschriften werden Rankings von Sendungen erstellt, Quoten- und Beliebtheitskalken veröffentlicht und in Preisrätseln das Wissen über Sendungen belohnt ...

<sup>182</sup> Deutlich zeigt sich dies an dem Zitat aus einem frühen Einführungsbuch von Fiske und Hartley, das die volle Komplexität von Text einerseits und Rezeption andererseits durchmisst, um dann die Medienrezeption auf den entscheidenden Punkt des ›Aushandelns‹ zurückzuführen: »The latent meaning of programmes is usually encoded in the dominant code. Hence a preferred meaning emerges at the connotative level. But the ›bits‹ of information emanating from the screen will, no matter how they are encoded, be given a syntagmatic structure by the viewer, who also uses one of the three codes [dominant, negotiated, oppositional; Anm. M.S.] to decode the message. Since the code used is derived from the viewer's general social experience as well as from his response to the particular message, we find that the second order meanings of the television message engage at the moment of decoding with the various meaning systems of the audience members. It is at this moment that the *final meaning* of any television message is negotiated.« (Fiske/Hartley 1992[1978], 105; Herv. M.S.).

die sozialen und die textuellen Aspekte des Decodierens über den Diskursbegriff aufeinander zu beziehen. In einer Differenzierung von Halls drei Rezeptionspositionen werden die unterschiedlichen Aneignungsformen nicht mehr direkt auf soziale Kategorien (›Klasse‹ u.a.) zurückgeführt. Sie werden vielmehr als diskursive Formen oder ›Repertoires‹ reformuliert, die der Zuschauerin oder dem Zuschauer zur Verfügung stehen. Statt dies aber zum Ausgangspunkt einer Beschreibung der dynamischen Zirkulation und fortlaufenden Reproduktion von Bedeutungen zu machen, wird ein Moment der Konfrontation zweier distinkter diskursiver Muster postuliert: »The moment of reading is when the discourses of the reader meet the discourses of the text.« (Fiske 1989a, 82f.) Indem Morley den Diskursbegriff darüber hinaus an individuell spezifische Interdiskurs-Biographien bindet, die aus der Zugehörigkeit zu Institutionen und Milieus resultieren, bleibt auch hier das Soziale die letzte Instanz: »readings which are structured because the structure of access to different discourses is determined by social positions.« (Morley 1980, 134)<sup>183</sup> Der Diskursbegriff fungiert als theoretische Hülse und hat – zumal eine methodische Operationalisierung ausbleibt – keine weiteren Konsequenzen. »Der Vorschlag ist wohl mehr Metapher denn Konzept. ›Diskurs‹ fungiert in der Theorie als tertium comparationis im Verhältnis von Texten und Rezipienten.« (Müller/Wulff 1997, 174) Ähnliches gilt für das Konzept der Intertextualität, das ebenfalls von Fiske vorgeschlagen wird: Indem er dafür plädiert, an die Stelle von Texten die Kategorie der Textualität zu stellen und auch ›Rezeption‹ als intertextuellen und offenen Prozess zu begreifen, vermeidet er eindeutige Festlegungen (Fiske 1989b, 56f.). Auch hier fehlt aber eine entsprechende methodologische Ausarbeitung, so dass in den Schilderungen des De- (oder Re-) Codierens immer wieder soziologische Vereindeutigungen vorgenommen werden.<sup>184</sup>

Das Decodieren fungiert trotz der Rückführung beider Pole auf diskursive Prozesse weiterhin als ein Endpunkt der medialen Zirkulation. Die enge wechselseitige Durchdringung und Abhängigkeit von ›Rezeption‹ und Produktion, die Hall unter Berufung auf Marx postuliert – »consumption determines production just as production determines consumption« (Hall 1994a, 255) –, taucht bei den Cultural Studies nur in der banalen Variante auf, dass ›Rezeption‹ selbst als produktiv (im Sinne von ›aktiv‹) betrachtet wird. Inwiefern die Medienproduktion immer schon ›Rezeption‹ ist und sich darüber hinaus systematisch auf vielfältige ›Rezeptionsprozesse‹ bezieht und von diesen verändert wird, wird selten diskutiert. Der konstitutive Stellenwert der Praktiken für die Funktionsweise von Medien wird darauf

<sup>183</sup> Auch in einer späteren Zusammenfassung dieser Perspektive durch Storey lässt sich erkennen, wie die neue Stoßrichtung – den Moment des ›Aushandelns‹ selbst zu kontextualisieren – letztlich doch wieder in das etablierte Modell zurück fällt: »The text-reader encounter does not occur in a moment isolated from other discourses, but always in a field of many discourses, some in harmony with the text, some which are in contradiction with it. One reads, for example, as a student, a Catholic, a socialist and a member of a youth subculture. [...] the discourses of the text coming into conflict with the discourses of the reader.« (Storey 1996, 16) Weitere typische Argumentationsbeispiele: »So an individual has a number of discourses deriving from the various social groupings of which s/he is a member.« (Fiske 1990 [1982], 112) »It is clear that the concept of interdiscourse transforms the relation of one text/one subject to that of a multiplicity of texts/subjects relations, in which encounters can be understood not in isolation but only *in the moments of their combination*.« (Morley 1992, 64; Herv. M.S.) Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch Morleys wissenschaftliche Biographie, insofern er den Interdiskursbegriff nur sehr vorübergehend nutzt (v.a. in der Studie *The Nationwide Audience*), um ihn schon bald (in der Studie *Family Viewing*) durch die Kategorie des sozialen Kontextes zu ersetzen bzw. in soziale Kategorien zu übersetzen.

Ein Überblick über solche Versuche, eine stärkere Kontinuität zwischen Text und Rezeption zu erreichen, findet sich bei Turner (1990, 125f.). Eine kritische Auseinandersetzung findet sich bei Wren: »A subject's class position does not determine her/his access to discourses, it is itself a set of (largely nonlinguistic) discourses. If this statement sounds contradictory, it is because of the way in which ›discourse‹ has been defined, in opposition to categories like ›the real‹, the object, the nonlinguistic.« (Wren-Lewis 1983, 194).

<sup>184</sup> »The textuality of television, the intertextuality of the process of making sense and pleasure from it, can only occur when people bring their different histories and subjectivities to the viewing process.« (Fiske 1989b, 57) Entsprechend grenzt Fiske Cultural Studies dadurch gegen postmoderne Konzepte ab, dass jene nicht von unendlich aufgeschobenen, sondern von durch spezifische Lebensbedingungen geprägten Bedeutungen ausgehen (1993, 7).

beschränkt, dass erst sie über die Realisierung von Bedeutungen entscheiden. Die Funktion der Praktiken für die (erweiterte) Reproduktion der Medienkonstellation im Ganzen (und somit ihre Relevanz für historische Transformationen der Medien) kann aus dieser beschränkten Perspektive von ›Rezeption‹ nicht thematisiert werden.

*Ahistorische Abstraktion* – Ein weiteres Defizit der schematischen Gegenüberstellung von Medien und Praktiken liegt darin, dass damit keine historischen Veränderungen im Wechselverhältnis von Texten, Praktiken, Techniken etc. zu beschreiben sind. Zwar werden Veränderungen textueller Strukturen ebenso beschrieben wie Veränderungen des gelebten Alltags – der Mechanismus der ›Aneignung‹ bleibt demgegenüber jedoch konstant: Eine allgemeingültige Kopplungsform von Medien und Praktiken. Entsprechend erhalten auch medientechnische Innovationen (die erst einmal außerhalb der sozialen Praktiken lokalisiert werden) erst dadurch Bedeutsamkeit, dass sie von ›den Leuten‹ angeeignet werden. Dass sich das Verhältnis der Subjekte zu den Medien ganz grundlegend verändern, dass sich dabei möglicherweise völlig unterschiedliche Artikulationsformen herausbilden könnten, die nicht den Vorstellungen von ›Rezeption‹, ›Aushandlung‹ und ›Aneignung‹ entsprechen, wird innerhalb des Modells nicht berücksichtigt.<sup>185</sup> Indem die Konstellationen des gegenwärtigen Fernsehens oder des Internet in der gleichen Weise als ›Begegnung‹ zwischen textuellen Strukturen und Alltagspraktiken betrachtet werden wie das Fernsehen der 1970er Jahre oder der Film, werden historische und mediale Brüche geglättet; Macht- und Subjekteffekte werden auf die immer gleichen Mechanismen zurückgeführt. »The notion of decoding suggests that reading a text involves a single act which is always and everywhere the same.« (Grossberg 1988, 383) Demgegenüber ist festzustellen, dass, gerade auch wenn Praktiken konstitutiv für mediale Konstellationen sind, keineswegs immer die gleichen Aspekte der Praktiken in der gleichen Art und Weise produktiv gemacht werden (zumal wenn man davon ausgeht, dass diese Praktiken der medialen Konstellation nicht vorgängig sind).<sup>186</sup>

Dies lässt sich im Übrigen auch unter Hinweis auf Veränderungen ›des Sozialen‹ verdeutlichen, die innerhalb der Cultural Studies nur zögerlich in das Rezeptionsmodell einbezogen werden: So wird beispielsweise die gängige Verankerung der alltäglichen Mediennutzung in den Mechanismen von Haushalt und (sub-) kulturellem Eigensinn angesichts einer zunehmenden Mediatisierung des Berufslebens und einer gleichzeitigen Vermischung der bislang getrennten Bereiche von Arbeit einerseits, Freizeit/Familie andererseits problematisch. In veränderten Produktionsverhältnissen gehört nicht nur der Umgang mit (auch: Kommunikations-) Medien längst zum Arbeitsalltag; darüber hinaus erfordert die (Lohn-) Arbeit zunehmend kreative, symbolische und flexible Leistungen, während gleichzeitig in weite Teile der Freizeit Effizienzkriterien eingeführt werden, die sie mit Vorzeichen der Arbeit ausstatten (Voß 1994, 276). Zusätzlich verschränken aktuelle Entwicklungen die Mediennutzung immer enger (oder zumindest durch andere Mechanismen) mit der ökonomischen Zirkulation; in der Umkehrung werden ökonomische Mechanismen wesentlich kulturell konstruiert, so dass die saubere Trennung der semiotisch-kulturellen Zirkulation von der ökonomischen – wie sie v.a. Fiske formuliert hat – kaum noch greift (Abercrombie/Longhurst 1998, 33).<sup>187</sup> Auch die zunehmend neoliberale Ausrichtung des kapitalisti-

<sup>185</sup> Eine solche konstante Anrufung der Aneignung als anthropologischer Ausgangspunkt der Medienentwicklung nimmt zum Teil groteske Züge an: »Meist wird das neue technische Potential verabsolutiert, ohne daß angemessen berücksichtigt wird, daß neue Techniken in Gesellschaft und Alltag der Menschen erst einmal eingebettet werden müssen, damit sie gesellschaftliche Wirkung entfalten. Es sind die Menschen, die ihre Geschichte und ihre Gesellschaft machen, nicht die Technik.« (Krotz 1997b, 108).

<sup>186</sup> Wiederum kann festgestellt werden, dass die Cultural Studies trotz gegenläufiger Explikationen dazu tendieren, den Alltag als Gegenseite zur Medienwelt zu betrachten, was angesichts der »medialen Durchdringung des Alltags [...] nicht nur theoretisch, sondern auch empirisch problematisch« ist (Müller/Wulff 1997, 173).

<sup>187</sup> Die Problematik lässt sich an einer ›klassischen‹ Studie verdeutlichen: Paul Willis führt in *Jugendstile* aus, dass Kreativität und Kommunikation als anthropologische Bedürfnisse gelten können, denen die gleiche Re-

schen Systems wirft somit die Frage auf, ob der Stellenwert der Praktiken für die medialen Zirkulationen nicht grundlegenden Veränderungen unterliegt und deshalb mit dem Modell der (durch die soziale Position strukturierten) ›Aneignung‹ nur unzutreffend zu beschreiben ist.

*Repressiver Machtbegriff* – Ein letzter (und für die Argumentation meiner Arbeit besonders relevanter) Einwand gegen das dichotomische Modell der ›Rezeption‹ betrifft machttheoretische Fragen. Mit der Orientierung an Zuschauerinnen und Zuschauern wird ein Machtmodell in die Medienwissenschaft eingeführt, das keineswegs den expliziten machttheoretischen Ausführungen der Cultural Studies entspricht. Schon etymologisch ist mit dem Begriff ›audience‹ ein juridisches Machtmodell verbunden, weil er ursprünglich zur Bezeichnung der Menge genutzt wurde, die den Verlautbarungen des Souveräns untersteht (Bennett 1997, 145f.). Vor der Folie der foucaultschen Machttheorie (wie auch des Hegemoniebegriffs) muss es überraschen, dass innerhalb der Cultural Studies immer wieder die Frage gestellt wird, inwiefern die Zuschauerinnen und Zuschauer von den Machteffekten der Medien erfasst werden oder in welchem Ausmaß sie diesen widerstehen können.

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

Mit der Zentrierung der Zirkulationsprozesse um eine punktuelle Begegnung zweier unterschiedlicher Logiken werden weit reichende Vorentscheidungen für die Machtwirkungen von Medien getroffen: Auch diese entfalten sich (nur) in diesem Moment der Rezeption; außerdem werden sie aus der Auseinandersetzung zweier distinkter Instanzen abgeleitet, wodurch die Machtwirkungen eine (bzw. zwei potenzielle) Quelle(n) und eine eindeutige Richtung erhalten: Die Medien haben (mehr oder weniger) Macht; die Zuschauerinnen und Zuschauer können dieser Macht (mehr oder weniger) etwas entgegensetzen. Anstelle einer Konzeption, derzufolge Macht in einer Relation erst entsteht, existieren hier zwei Pole, die mit der ihnen je gegebenen Macht um Dominanz ringen:

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

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

Auch dieses Modell wird von dichotomisierenden Analogien gestützt, die zwar innerhalb der Cultural Studies gelegentlich kritisiert werden, aber dennoch die Auseinandersetzungen dominieren. Die Aktivität der Zuschauerinnen und Zuschauer wird beispielsweise ebenso mit einem Unterlaufen der medialen Machteffekte gleichgesetzt wie die Polysemie oder ›Offen-

---

levanz zukommt, wie dem Bedürfnis der Produktion, dass sie aber in der hochindustriellen Arbeitswelt nicht entsprechend zur Entfaltung kommen. »Wir sind der Auffassung, daß symbolische Kreativität nicht nur Teil, sondern notwendiger Teil des menschlichen Alltagshandelns ist. Sie ist ein integraler Bestandteil der notwendigen Arbeit – der Arbeit also, die jeden Tag getan werden muß, die zur Sicherung der alltäglichen Produktion und Reproduktion menschlicher Existenz wesentlich ist und nicht bloß hinzukommt.« (Willis 1991, 21) »Notwendig ist die notwendige symbolische Arbeit einfach deshalb, weil Menschen sowohl kommunizierende wie produzierende Wesen sind. Sie sind vielleicht sogar kommunikativ, noch bevor sie produktiv sind.« (Willis 1991, 22) Willis leitet dann die Alltagskreativität genau daraus ab, dass die gewöhnliche Arbeit in der hoch-industrialisierten Gesellschaft das Ausleben der symbolische Kreativität verhindert (Willis 1991, 28-30); genau diese Konstellation wird aber gegenwärtig brüchig. Deshalb scheinen mir auch Modelle problematisch, die ein spezifisch »populärkulturelles Kapital« mit der Ästhetisierung von Alltag oder Lebenswelt in der Postmoderne begründen; eine »reflexive Regulierung des Alltags« (R. Winter 1997a, 87) mag hier durchaus stattfinden, umschließt aber längst auch die Lohnarbeit – *pleasure* wird im engeren Sinne produktiv.

heit‹ eines Textes; dies zeigt sich gerade an kritischen Stimmen, die davor warnen, die Aktivität der Zuschauerinnen und Zuschauer (oder die Polysemie von Texten) zu überschätzen, weil damit die Macht der Medien (und ihrer Produzenten) unterschätzt würde (als könnte nicht gerade die Aktivität die Machteffekte begründen).<sup>188</sup> Auch die methodologische Zweiteilung geht in dieses Schema ein, indem die Analyse ideologischer Funktionen den text- oder diskursanalytischen Verfahren, die Analyse subkultureller Vielfalt und Subversion aber der Zuschauerforschung zugeordnet wird.<sup>189</sup>

In jedem Fall bleiben ›die Medien‹ – sei es durch Hinweis auf ihre ökonomischen oder ihre semiotischen Funktionsweisen – eine zentrale (und repressive) Machtinstanz. Produktiv und subversiv werden sie erst durch die mehr oder weniger abweichende ›Aneignung‹. Es ist bezeichnend, dass sich die abwägende Beschreibung des Verhältnisses zwischen Text und ›Rezeption‹ auf eine Semantik der ›Beschränkung‹ stützt: Die Rezeption erstellt eigene Bedeutungen, aber ›im Rahmen‹ oder ›in Grenzen‹, die vom Text vorgegeben sind.<sup>190</sup> Dies verweist deutlich auf ein repressives Machtmodell: Die Medien üben insofern Macht aus, als sie den Freiraum der Bedeutungsproduktion beschränken. Auch der (politische) Status der Polysemie leitet sich daraus ab: Wo keine ›Beschränkungen‹ und ›Vorschriften‹ der Bedeutungsproduktion zu finden sind, werden auch keine Machteffekte vermutet. Einmal mehr wird Macht nicht nur eindeutig lokalisiert, sondern auch ihrer produktiven Aspekte beraubt (z.B. Thwaites/Davis/Mules 1994, 159–161).<sup>191</sup>

Dies hat zur Folge, dass die Machteffekte von medientechnischen Neuerungen an dem Grad der ›Freiheiten‹ oder ›Beschränkungen‹, die sie den Zuschauerinnen und Zuschauern gewähren, bemessen werden (wobei das ältere Medium dann den Maßstab bildet). Fernbedienung oder Videorekorder werden beispielsweise als zunehmende Freiheitsgrade der Nutzenden gegenüber den medialen Strukturen eingeschätzt. Dass die Zuschauerinnen und Zuschauer den zeitlichen und inhaltlichen Strukturierungen eigene Entscheidungen entgegenzusetzen können, wird als Unterlaufen der medialen Machtwirkungen betrachtet (z.B. Ang 1991, Kap. 8 und 10). Auch diese Argumentation gründet auf der Unterstellung eines in sich ideologischen Medienprodukts, dem die Zuschauerinnen und Zuschauer mit zunehmender

<sup>188</sup> Bezeichnend ist hier Morleys Kritik an Fiskes simplifizierender Gleichsetzung von ›sozialer Aktivität‹ mit ›Offenheit‹; Morley besteht daraus, dass gerade das Soziale bestimmte Schließungsprozesse vornehmen kann; er ordnet dies aber selbst wieder einem eindeutigen Machtmodell zu, wenn er diese Schließung politisch begrüßt, weil nur so Widerstand formuliert werden kann (Morley 1992, 27f.).

»Academic research, especially the cultural studies tradition, celebrates all audiencehood as active, and seems unable to make distinctions with regard to active-passive dimensions between any genres or social uses. In my view we should deepen our theoretical and empirical understanding of the concepts of active and passive without falling into the trap that being active is always best for audience.« (Höijer 1999, 191) Ähnlich argumentieren auch Müller und Wulff (1997, 172); allerdings wird auch hier dichotomisch eine stärkere Berücksichtigung textueller Strukturen eingefordert.

<sup>189</sup> Ausgehend von Stuart Halls Aufsatz *Cultural Studies: Two Paradigms* (1981) werden häufig eine kulturalistische und eine strukturalistische Variante der Cultural Studies unterschieden; erstere fokussiert in der Tradition Raymond Williams' eher alltägliche Praktiken (›a whole way of life‹), letztere analysieren in Anlehnung an den französischen (Post-) Strukturalismus die Subjektconstitution durch »signifying practices«. Rainer Winter interpretiert entsprechend das Encoding/Decoding-Modell so, »dass Hall einen *Mittelweg* sucht zwischen der Vorstellung einer kausalen Beeinflussung, durch die ideologischen Botschaften medialer Texte, wie es für von Althusser bestimmte Positionen [...] charakteristisch ist, und liberalen Konzeptionen der Macht sowie der Aktivität der Zuschauer, wie sie sich im ›uses-and-gratifications-approach‹ finden.« (R. Winter 1997b, 51).

<sup>190</sup> »Dabei steht außer Frage, daß solche alltagskulturellen Praxen in bezug zu sozialen Strukturen stehen, durch die sie aber nicht determiniert, allenfalls *limitiert* sind.« (Wetzstein/Reis/Eckert 2000, 141; Herv. M.S.).

<sup>191</sup> Auch mit dieser Problematik setzen sich die Cultural Studies durchaus selbst auseinander: Tony Bennett (s.o.) hat darauf hingewiesen, dass bei den Cultural Studies ein juridisches Machtkonzept fortgeschrieben wird. Konzepte wie »strukturierte Polysemie«, »conjunctural analysis«, »articulation« und v.a. der Bezug auf Gramscis Hegemoniebegriff zielen auf komplexere Analysen, die politische Effekte immer erst aus dem (nicht-dichotomischen) Zusammenspiel von sozialen und textuellen Prozessen erklären. Tania Modleski (1987[1983]) hat beispielsweise schon früh gezeigt, dass Serialität und Flow – Charakteristika des Fernsehens, die als Faktoren seiner textuellen Offenheit angeführt werden – in ihrer Kopplung an die Arbeitsstrukturen der Hausfrau, gerade durch Selektivität und Fragmentierung Machteffekt haben.



Selektionsmöglichkeit und mit zunehmender Flexibilität ›entgehen‹ können. In einem Modell, das die potenziell ideologischen Mechanismen der diskursiven Formen den potenziell abweichenden ›Aneignungen‹ gegenüberstellt, werden Videorekorder und Fernbedienung mehr oder weniger automatisch zu ›Waffen‹ der Zuschauerinnen und Zuschauer im Kampf um Bedeutungen.<sup>192</sup>

Die Macht hat ein Zentrum in den Medien selbst und dort wiederum in erster Linie in den strukturierenden Vorgaben des Einzeltextes; weder die ›Aktivität‹ von Zuschauerinnen und Zuschauern noch die intermedialen und intertextuellen Zusammenhänge kommen in diesem Modell als Wirkung und Werkzeug von Machtverhältnissen in Betracht.<sup>193</sup>

### Medienanalyse ohne ›Rezeption‹

Die Auseinandersetzung mit den Cultural Studies sollte verdeutlichen, dass mit der Vorstellung von ›Rezeption‹ sowohl Beschränkungen der Fragestellungen und Gegenstände, als auch eine Reihe theoretischer und methodologischer Defizite in der medienwissenschaftlichen Forschung einhergehen. Dies sollte, wie mehrfach betont wurde, nicht dazu führen, ›das Fernsehen‹ aus seinem Wechselverhältnis mit Praktiken und Diskursen, mit Alltagsleben und sozialen Strukturen herauszulösen. Zum Abschluss dieses Kapitels sollen deshalb einige Ansätze (ebenfalls aus dem Umfeld der Cultural Studies) diskutiert werden, die den Stellenwert von Fernsehen (bzw. Medien allgemein) unter Bezug auf Diskurse und Praktiken verorten, ohne eine schlichte Dichotomie zwischen Medien und ihrer Aneignung zu postulieren.

Eine mögliche (und angesichts des Kulturbegriffs der Cultural Studies nahe liegende) Alternative zum Modell der ›Rezeption‹ besteht in der radikalen Einseitigkeit ethnomethodologischer Untersuchungsverfahren: In ihnen wird die Gegenüberstellung von Medienangeboten vs. ›Aneignung‹ aufgelöst, indem von vornherein nur die Ebene der Praktiken in den Blick gerät. In der ›dichten Beschreibung‹ des Alltagslebens tauchen zwar mediale Versatzstücke auf – sie werden aber nicht mehr auf ein vorgängiges ›Angebot‹ zurückbezogen und mit diesem abgeglichen. Der Umgang mit Medien hat hier methodologisch keinen prinzipiell anderen Stellenwert als der mit anderen Artefakten oder mit Personen; die Medien sind nicht mehr als eine Ressource. Signifikanz erhält die Kopplung von Praktiken an mediale Produkte alleine aus der Differenz und Ähnlichkeit zu anderen Alltagspraktiken. Fernsehsendungen werden beispielsweise alleine in der Form zum Thema der Untersuchung, in der sie in den Alltagsgesprächen des untersuchten kulturellen Zusammenhangs auftauchen.<sup>194</sup>

<sup>192</sup> Dieses dichotomische Modell muss letztlich dazu führen, die Entwicklung der Medien überhaupt als eine Auseinandersetzung zwischen den Interessen der Produzenten und denen der Zuschauer zu betrachten. Das folgende Beispiel entstammt nicht den Cultural Studies, bringt das dort häufig verwendete Argumentationsmuster aber auf den Punkt: »Die durch die Öffnung des Rundfunksystems für Privatanbieter erfolgte Zunahme der Programme hat nämlich zunächst die Handlungsoptionen der Rezipienten erweitert: Sie konnten fortan umschalten statt ausschalten. und weil sie das auch kräftig taten, besonders bei den Werbeinseln, feilten die korporativen Akteure ein wenig an diesen für sie ungünstigen Interaktionsbedingungen, indem sie die Werbeinseln einfach parallel schalteten.« (Theis-Berglmair 1997, 31).

<sup>193</sup> Die Problematik zeigt sich auch bei anderen Themenfeldern der Cultural Studies, beispielsweise im Kontext der Debatte um die Globalisierung. Auch hier werden zwei Ebenen – die globale und die lokale – in ihrer wechselseitigen Durchdringung zu beschreiben; und auch hier zeigt sich die Tendenz, die lokalen Mechanismen zu der Instanz zu machen, die über die ›tatsächlichen‹ Auswirkungen der Globalisierung entscheidet, während die Globalisierung auf einen abstrakten (aber machtvollen) Mechanismus reduziert wird; so z.B. Morley (1997). Eine ausführliche Kritik an dieser Perspektive findet sich bei Adelman/Stauff (1997) und Schneck (1997, 80f.). Zum Teil spielt auch die sozialwissenschaftliche Unterscheidung von Mikro- und Makroebenen für diese Dichotomisierung eine Rolle. Morley macht den Vorschlag, das Verhältnis von Mikro und Makro mithilfe des ›methodologischen Situationismus‹ zu bearbeiten (1996a), was m.E. allerdings die Hierarchisierung des Rezeptionsmodells wiederholt, da Strukturen in dem (individuellen) Handeln, in dem sie sich artikulieren, verortet und analysiert werden sollen.

<sup>194</sup> Mary Gillespie untersucht in ihrer Untersuchung *Television, Ethnicity and Cultural Change* (1995) u.a. wie in dem Londoner Vorort Southall, wo vorwiegend Punjabis wohnen, der »TV-Talk« dazu genutzt wird, asiati-

Janice Radway hat diese Form ethnographischer Forschung damit begründet, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer ›Nomaden‹ der Medienlandschaft sind; jede Vorannahme über einzelne Sendungen, die Abgrenzung von Formaten und andere Schematisierungen, die der Rezeptionsforschung zu Grund liegen, würden den heterogenen Praktiken schon vor ihrer Analyse einen inadäquaten Rahmen verleihen:

I have been wondering whether it might not be more fruitful to start with the habits and practices of everyday life as they are actively, discontinuously, even contradictorily pieced together by historical subjects themselves as they move nomadically via disparate associations and relations through day-to-day existence. (Radway 1988, 366)

Auch wenn hier – etwa durch die Formulierung »historical subjects *themselves*« – erneut eine privilegierte ›Tatsächlichkeit‹ der sozialen Praktiken postuliert wird, scheint mir ein solches Verfahren, auch im Sinne der von Culler vorgeschlagenen »Nebeneinanderstellung zweier absoluter Perspektiven« (Culler 1999, 79) eher produktiv als das dichotomisierende Modell der ›Rezeption‹. Insofern die ethnomethodologischen Verfahren allerdings gar nicht auf eine Auseinandersetzung mit Begriff und Funktionsweisen der Medien zielen – somit also kein medienwissenschaftlicher Ansatz im engeren Sinne sind – sollen sie hier nicht weiter diskutiert werden.

*Zirkulationsprozesse* – Vor dem Hintergrund des Encoding/Decoding-Modells liegt es nahe, die Dichotomie zwischen textuellen Strukturen und ›Aneignung‹ durch eine Vervollständigung des Kreislaufs, der bei Hall nur ein Halbkreis ist, zu überwinden. In diese Richtung gehen u.a. Modelle, die eine stärkere Berücksichtigung der Produktion einfordern. Allerdings verbleibt der Einwand, dass Aspekte der Produktion bei den Cultural Studies zu kurz kommen, häufig innerhalb der dichotomisierenden Argumentation und reproduziert vor allem deren repressives Machtmodell. Nicht selten wird eine erhöhte Aufmerksamkeit für Mechanismen des Produktionsprozesses an den Hinweis gebunden, dass die ›Macht der Medien‹ nicht zuletzt darauf beruhe, dass sie durch multinationale und profitorientierte Konzerne gelenkt werden. Ebenso wie in komplementären Rezeptionsmodellen wird dabei die Untersuchung der Produktion von vornherein an bestimmte methodische Paradigmen (etwa eine ökonomische Analyse) gebunden, so dass eine weitere Zergliederung der Zirkulationsprozesse vorgenommen wird (z.B. Kellner 1997, 19) und die wechselseitige Konstitution der Teilmechanismen einer medialen Konstellation verdeckt bleibt.<sup>195</sup>

Interessanter sind zwei Vorschläge, die Produktion und ›Rezeption‹ in ein Modell umfassender Zirkulation zu integrieren. Erst diesen Modellen gelingt es, an die Stelle punktueller Begegnungen oder Einflüsse ein vielfältiges Geflecht von Mechanismen zu stellen. Richard Johnson, der im Anschluss an Stuart Hall Direktor des *Centre for Contemporary Cultural Studies* war, ergänzt in einem programmatischen Diagramm die Elemente des Encoding/Decoding-Modells (die bei ihm als »production«, »texts«, »readings« firmieren) um die vierte Kategorie »lived cultures/social relations« (Johnson 1986, 284), die einen wirklichen Kreislauf sicher stellt. Während so zum einen die Bewegungen und Veränderungen (die Re-

---

sche und britische Traditionen aufeinander zu beziehen; dies wird nicht als ›Rezeption‹ einer Sendung verstanden. Einen Überblick zu neueren Ansätzen ethnomethodologischer Forschung bietet Saukko (1998).

<sup>195</sup> Georgina Born arbeitet dieses dichotomische Denken, das Produktion als Ausgangspunkt und Gegenseite von ›Rezeption‹ installiert, deutlich heraus: »Production both sets limits to consumption and makes consumption possible. It is as though, in some unspoken or unspeakable fantasy, there might exist alternative productions, somehow more perfectly expressive of the tastes and wants of the reified ›audience‹. In this fantasy, difference – between producer and consumer states – is obliterated. Implicit in the Television Studies romance of the audience is a psychic polarity in which production has been weighted negatively, associated with domination, ideology, state interests, capitalist accumulation or consumerism, leaving consumption to bear the burden of positivity, as the sole potential moment of redemption.« (Born 2000, 417). Eine ausführliche Diskussion über das Verhältnis von Produktion und Rezeption findet in dem Sammelband *Consuming Audiences?* statt (Hagen/Wasko 1999).

Produktionen) von Einzelobjekten entlang dieses Kreislaufs beobachtet werden können (Johnson tut dies am Beispiel eines PKWs), lassen sich zum anderen für jedes einzelne Moment die Wechselbeziehungen zu und subtilen Abhängigkeiten von den anderen Mechanismen herausarbeiten: Schon in der Produktion eines Automobils spielen textuelle ›Veröffentlichungen‹ (von der Werbung bis zu Designstudien und technischen Zeichnungen) und individuelle ›Aneignungen‹ eine Rolle. Letztere können gleichermaßen in den Ideen eines Designers oder in den Wünschen/Bedürfnissen von ›Kunden‹ lokalisiert werden, die »als Profite für Neuinvestitionen, aber auch als Ergebnisse der Marktforschung auf der Suche nach ›Popularität‹« in die Produktion eingehen (Johnson 1999, 151). Die einzelnen Punkte des Kreislaufs definieren und durchdringen sich wechselseitig, womit auch die (für Rezeptionsmodelle kennzeichnende) eindeutige Zuordnung von Analyseverfahren hinfällig wird. Johnson insistiert zu Recht darauf, dass eine kulturwissenschaftliche Analyse (auch wenn sie keinesfalls ›Alles‹ erklären kann) für alle Mechanismen des Kreislaufs ›Zuständigkeit‹ beanspruchen kann: »Alle gesellschaftlichen Praktiken können in Bezug auf die in ihnen geleistete Arbeit subjektiv, aus einer kulturellen Perspektive, betrachtet werden.« (Johnson 1999, 146)<sup>196</sup> Die Praktiken, die Bedeutungsprozesse und somit auch die Machteffekte sind dezentriert. Produkte oder Zeichen wechseln in diesem Kreislauf nicht von einem (etwa ökonomisch strukturierten) ›Sektor‹ in einen völlig anders (etwa durch Alltagshandlungen) strukturierten (oder werden dort ›angeeignet‹). Eher werden sie in unterschiedlichen Instanzen, die jeweils ökonomische, diskursive oder praktische Regelhaftigkeiten auf je spezifische Form miteinander verzahnen, reproduziert.

In der Publikationsreihe *Culture, Media and Identities* der *Open University* wird ebenfalls ein vollständiger Kreislauf nachvollzogen (und grafisch dargestellt). Der »circuit of culture«, der in zahlreichen anderen Texten reproduziert wird, besteht aus den »key moments« Repräsentation, Identität, Produktion, Konsumtion und Regulation (Gay u.a. 1997, 3).<sup>197</sup> Diese werden als je spezifische Praktiken betrachtet, die an der Zirkulation von Bedeutung beteiligt sind. Ähnlich wie im Encoding/Decoding-Modell wird die ›relative Autonomie‹ der einzelnen Momente herausgestellt.

In this model, cultural meaning is produced and embedded at each level of the circuit whose meaningful work is necessary, but not sufficient for or determining of, the next moment in the circuit. [...] For example, the Sony Walkman is analysed in terms of the meanings embedded at the level of design and production, which are modified by the creation of new meanings as the Walkman is represented in advertising. [...] Meanings embedded at the moments of production and representation may or may not be taken up at the level of consumption, where new meanings are again produced. Thus, meanings produced at the level of production are available to be worked on at the level of consumption but do not determine them. (Barker 2000, 53)

Indem der Kreislauf als ganzer dargestellt ist, entfallen die Zentrierungen des Encoding/Decoding-Modells: »meaning making is an ongoing process. It does not just end at a pre-ordained point.« (Gay u.a. 1997, 5) Zusätzlich werden alle Punkte des Kreislaufs aufeinander bezogen, so dass eine Vielfalt an unterschiedlichen Wechselwirkungen in den Blick gerät. Weil das Modell die verschiedenen Praktiken gleichberechtigt nebeneinander stellt, ergeben sich weder eindeutige Wirkungsrichtungen noch privilegierte Punkte der ›Begegnung‹: »Our ›circuit of culture‹ suggests that, in fact, meanings are produced at several different sites and circulated through several different processes or practices.« (Hall 1997c, 3)

<sup>196</sup> Es ist umso erstaunlicher, dass Johnson in der folgenden Argumentation – unter Bezug auf die (damals) vorhandene Forschung der Cultural Studies – schließlich doch wieder eine recht rigide Zuteilung unterschiedlicher Methoden zu den einzelnen Momenten seines Kreislaufs vornimmt.

<sup>197</sup> Die Begriffe sind meines Erachtens nicht besonders glücklich; sie benennen aber, im Gegensatz zu ›Rezeption‹ sehr viel konkreter unterschiedliche Perspektiven, unter denen Medien und die Zirkulation von medialen Produkten betrachtet werden können.

Von einem Ort, an dem sich die ›tatsächlichen‹ Bedeutungen realisieren, kann nicht mehr die Rede sein.

Sehr viel deutlicher als die Grafik zu Encoding/Decoding ist der »circuit of culture« ein heuristisches Modell, das mögliche Ansatzpunkte einer Analyse verdeutlicht. Insofern die Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Praktiken kaum präzisiert werden, mag das Schema vor allem die Einsicht vermitteln, »dass alles irgendwie und mit allem zusammenhängt und dass Kultur dabei sehr wichtig ist« (C. Winter 2001, 308). Diese Offenheit zwingt aber dazu, die Verbindungsmechanismen zwischen den Praktiken jeweils analytisch zu konkretisieren und zu differenzieren. Der Begriff der Artikulation, der auch schon im Encoding/Decoding-Modell zur Verwendung kommt, jetzt aber präziser gefasst wird, bildet dafür ein mögliches Orientierungsmodell. »By the term ›articulation‹ we are referring to the process of connecting disparate elements together to form a temporary unity.« (Gay u.a. 1997, 3) Er bezeichnet also nicht-notwendige und vorübergehende Verbindungen, die daraus resultieren, dass Prozesse auf unterschiedlichen Ebenen sich wechselseitig stabilisieren. Dies lässt sich am Beispiel der für die Vorstellung von ›Rezeption‹ so zentralen Unterscheidung zwischen semiotischer und textueller Ebene verdeutlichen. Das Modell der Artikulation geht nicht von existierenden sozialen Identitäten oder Gruppen aus, die ebenso existente textuelle Strukturen ›aneignen‹; stattdessen zielt es darauf zu zeigen, wie sich eine soziale Einheit bildet, indem zugleich – nicht dadurch determiniert, aber in wechselseitiger Ermöglichung – auf der semiotischen Ebene bestimmte Artikulationen (hier im Sinne einer Stabilisierung bestimmter Zeichenstrukturen) entstehen.<sup>198</sup> Eine Artikulation hätte demnach immer zumindest drei Teilmomente, die aufeinander zu beziehen sind: Innerhalb der sozialen und innerhalb der semiotischen Ebene bilden sich jeweils spezifische (und keineswegs homologe) und vorübergehende Kopplungen von Elementen (Praktiken, Ansichten, Zeichen etc.), weil eine (dritte) ebenso spezifische und vorübergehende Kopplung zwischen den sozialen und den semiotischen Mechanismen in Kraft tritt; wobei diese Kopplung in Form von Bezahlen, Nachahmen, Einschalten, Weitererzählen, Benutzen etc. realisiert werden kann. Der Begriff der Artikulation beschreibt eine immanente Konstitution von Wirksamkeiten. Er bleibt allerdings modellhaft: Zum einen können mehr als zwei Strukturierungsebenen in den Artikulationsprozess eingehen; zum anderen müsste letztlich von Re-Artikulation gesprochen werden, weil sich Artikulationen immer schon auf artikulierte Elemente beziehen (so wie Texte »always-already-read« sind, s.o.).

Eine klare Zuordnung von Elementen / Praktiken einerseits und ihren Kontexten andererseits, die in Rezeptionsmodellen vorgenommen wird, wird damit explizit ausgeschlossen:

To put it another way, the context is not something out there, within which practices occur or which influence the development of practices. Rather, identities, practices, and effects generally, constitute the very context within which they are practices, identities of effects. (Slack 1996, 125)

Der Kontextbegriff wird damit methodisch keineswegs überflüssig; er wird vielmehr in das Theoriedesign hineingeholt und – nicht anders als der je gewählte Gegenstand – zu einem Resultat der Fragestellung und des analytischen Vorgehens: »In fact, the difference between a text and its context, or a practice and a structure, is only a product of the level of abstraction at which one is operating [...].« (Grossberg 1993, 51)

Die Vervollständigung des kulturellen Kreislaufs verdeutlicht, dass die Praktiken, die als ›Rezeption‹ bezeichnet werden, immer schon Effekte sind, die innerhalb des Kreislaufs her-

<sup>198</sup> »In diesem Sinne weise ich die Verbindung zwischen einer Ideologie oder kulturellen Kraft und einer gesellschaftlichen Gruppe nicht zurück [...] Aber ich möchte diese Verbindung nicht als eine notwendig gegebene sozioökonomische Struktur oder Position denken, sondern als Resultat *einer Artikulation*.« (Hall 2000, 69; Herv. i. O.) Das Modell der Artikulation geht – insbesondere in seiner Formulierung durch Hall – auf die Hegemonietheorie von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe zurück; einen Überblick bietet Slack (1996).

vorgebracht und produktiv werden.<sup>199</sup> Folglich sind sie weniger durch einen ›Ort, an dem sie stattfinden‹, oder eine eigene ›Logik‹ zu kennzeichnen, als durch Wechselbeziehungen (mit potenziell allen anderen Mechanismen des Kreislaufs), in denen sie produktiv werden. Dies führt zu einer methodologischen Dezentrierung: Wenn man ökonomische Prozesse oder diskursive Mechanismen untersucht, sagt man ebensoviel (wenn auch nicht das Gleiche) über die kulturelle Bedeutung von Medien sowie über gesellschaftliche Subjektivitäten und Praktiken, wie wenn man ›lokale‹ Verhaltensweisen betrachtet.

Entsprechend erhält auch die Frage nach ökonomischen Mechanismen und insbesondere nach dem Moment der Produktion eine andere Perspektivierung. Sicher ist es – sowohl im Sinne der Interdisziplinarität wie auch im Sinne politischer Interventionen – für die Cultural Studies (und eine kulturwissenschaftliche Medienforschung) notwendig, sich stärker mit wirtschaftswissenschaftlichen Modellen zu beschäftigen (so z.B. C. Winter 2001). Damit sollte aber keine Festschreibung ›des Ökonomischen‹ einhergehen. Dieses ist selbst Teil des medienkulturellen Kreislaufs; Lawrence Grossberg (1999b), der ebenfalls eine stärkere Berücksichtigung ökonomischer Fragen einfordert, betrachtet ›das Ökonomische‹ in Hinsicht auf dessen Artikulation von und durch Praktiken, Subjektkonstitutionen, und Kapitalformen. Ökonomische Praktiken werden kulturell konstituiert, indem etwa die Medien eine differenzierte ›Geographie‹ errichten die ökonomisierbar ist. In ähnlicher Weise beschreibt Hall die diskursive Konstitution der Ökonomie:

As Foucault might say, the operations of the economy depend upon the discursive formation of a society at any particular moment. [...] The ›economic‹ so to speak, could not operate or have real effects without ›culture‹ or outside of meaning and discourse. [...] They are mutually constitutive of one another – which is another way of saying that they are articulated with each other. (Hall 1997b, 226)

Damit ist – einmal mehr – nicht die Behauptung verbunden, es gäbe nichts jenseits der Diskurse (oder jenseits von Kultur); es wird aber methodologisch der Anspruch erhoben, vermittels einer Diskursanalyse Einsichten zu allen Momente des Kreislaufs gewinnen zu können:

What is being argued, in fact, is not that ›everything is culture‹ but that every social practice depends on and relates to meaning; consequently, that culture is one of the constitutive conditions of existence of that practice, that every social practice has a cultural dimension. Not that there is nothing but discourse, but that every social practice has a discursive character. (Hall 1997b, 226)<sup>200</sup>

Zugleich wird es vor diesem Hintergrund plausibel, auch die Alltagspraktiken zum einen als ökonomische Praktiken und zum anderen als systematisch produzierte Praktiken zu betrachten – ohne sie deshalb auf passiven Nachvollzug vorgefertigter Massenware zu reduzieren. Alltagspraktiken, die mit Medien umgehen, sind immer schon Werkzeug und Wirkung anderer Momente des kulturellen Kreislaufs.

*Die Konstruktion von Zuschauern* – Die deutlichste Abwendung von einem Modell der ›Rezeption‹ scheint mir in Untersuchungen stattzufinden, die sich vor allem für die diskursive Produktion von Fernsehen wie von Zuschauerinnen und Zuschauern interessieren. ›Die Zu-

<sup>199</sup> Entsprechend bezeichnet es Johnson als eine zentrale Einsicht ›daß Subjektivitäten produzierte, nicht einfach gegebene Wesenheiten [sind] und insofern Forschungsobjekte, nicht aber Ausgangspunkte oder Prämissen der Forschung darstellen.« (Johnson 1999, 145).

<sup>200</sup> Gerade neuere Managementtheorien zielen darauf, kulturelle Differenzierungen in den Produktionsprozess so einzubeziehen, dass spezifische Artikulationen von Produktions- und Konsumtionspraktiken möglich werden. ›What is important about the moment of circulation is that it both articulates production with consumption, and draws consumption back into the process of production. [...] Market research represents the most formalized way in which this monitoring of consumers' uses takes place and represents an important set of practices through which wider social and cultural shifts affecting the product can be registered by the producers of that product.« (Nixon 1998, 181).

schauer‹ (und ihre ›Aneignungen‹) werden in derartigen Ansätzen als ein Konstrukt verstanden, das zwar für das Funktionieren von Medien unerlässlich ist, aber (gerade deshalb) keinen verlässlichen empirischen Bezugspunkt mehr darstellt. Pertti Alasuutari (1999a) fasst solche Studien unter dem Label einer »dritten Generation« der Zuschauerforschung zusammen. Diese hat sich, seiner Darstellung zufolge, Ende der 1980er Jahre innerhalb der Cultural Studies herausgebildet. Ihre Vertreter grenzen sich sowohl von den Vorannahmen des Encoding/Decoding-Modells als auch von den eher konventionellen empirischen Studien der Vergangenheit ab.<sup>201</sup> Die Gemeinsamkeit der entsprechenden Arbeiten besteht darin, dass sie einen breiteren kulturanalytischen Focus haben und sich weniger für die ›Rezeption‹ einzelner Sendungen als für den kulturellen Stellenwert der Medien in der gegenwärtigen Gesellschaft interessieren (Alasuutari 1999a, 7).

Bezeichnenderweise verschiebt sich in dieser »dritten Generation« dort, wo weiterhin sozialwissenschaftlich empirisch gearbeitet wird, die methodische Orientierung: Äußerungen von Zuschauerinnen und Zuschauern zum Fernsehen oder zu einzelnen Sendungen werden nicht mehr als Zeugnisse einer ›Rezeption‹ verstanden, sondern als Momente einer diskursiven Konstitution von Fernsehen: »one studies the range of frames and discourses on the media and their contents as a topic in its own right, not as a lens through which to peek into individual acts or reception.« (Alasuutari 1999a, 13) ›Die Medien‹ geraten somit als ein soziokulturelles Problemfeld in den Blick, das in zahlreichen Diskursen und Praktiken bearbeitet wird; ihre Wirkung entfalten sie deshalb nicht von einem Ort aus, sondern in der Form ihrer (immer schon vorhandenen, aber ständig reproduzierten) Artikulationen. Entsprechend werden die Medien selbst zu einem problematischen Objekt: »the media are a tough object of knowledge to conceptualize« (Alasuutari 1999b, 86).

Die Praktiken und Diskurse im Umgang mit Programm und Apparat sind immer auch Teil einer diskursiven Reproduktion des Fernsehens; ›die Zuschauer‹ sind somit kein Gegenüber des Mediums, sondern werden mit diesem gemeinsam hervorgebracht. Jede ›Rezeption‹ operiert in einem hierarchisierten Feld möglicher Praktiken und Diskurse, die Fernsehen reproduzieren. Am deutlichsten zeigt sich dies an der banalen Tatsache, dass das eigene Fernsehen von den Fernsehenden auffallend häufig mit Entschuldigungen, Rechtfertigungen oder Begründungen versehen wird. »With the exception of perhaps the evening news, people seem to feel a compelling need to explain, defend and justify their viewing habits.« (Alasuutari 1992, 561) Die Gewohnheit Fernsehen mit derartigen moralischen Urteilen zu verbinden, ergibt sich nicht nur vor dem Hintergrund einer geringen gesellschaftlichen Wertschätzung des Fernsehens und seiner einzelnen Sendungen, sondern gerade auch durch die Unterstellung einer ›Rezeption‹: Weil das, was wir uns ansehen, immer auch als Kennzeichen unserer Individualität betrachtet wird, muss das Fernsehen gerechtfertigt werden (Alasuutari 1992, 561). – Und ist unter anderem deshalb sehr viel mehr als das, was wir uns ansehen. Die Selbstkonstitution der Fernsehenden findet nicht nur in Auseinandersetzung mit einzelnen Sendungen statt. Sie bezieht sich auf ein gestreutes, diskursiviertes und differenziertes Fernsehen und vor allem auf die unterschiedlichen Möglichkeiten fernzusehen. Die Gewissheit, dass ›die Anderen‹ anders Fernsehen als man selbst, macht einen erheblichen Teil an den Effekten des Fernsehens aus:

A crucial element of the constitution of the spectator-self is the invocation of dividing practices, which involve the identification of a normal ›us‹, in contradistinction to a deviant ›them‹. (Monteiro/Jayasankar 1999, 314)

<sup>201</sup> Nicht ganz zu Unrecht kritisiert Morley (1999) das Modell Alasuutaris, weil es einen kontinuierlichen Fortschritt durch distinkte Paradigmenwechsel unterstellt. Dennoch scheint mir die Bündelung von Studien, die ›Rezeption‹ eher problematisieren als durch methodologische Verfeinerungen zu erfassen suchen, sehr hilfreich.

In other words, the spectator-self posits itself as a free agent, thus making this positioning an inclusive proposition; every one seems to belong to this category. Their exclusivity, in turn is guaranteed by ›them‹, those who are corrupted by the televisual discourse. The spectator-self is capable of setting its own agenda transcending that of the text, whereas the malleable and impressionable ›other‹ succumbs to it, transforming itself irreversibly. (ebd., 317)

Als eine der ersten Studien dieser »dritten Generation« zeigt *Watching Dallas* von Ien Ang beispielsweise, dass die ›Aneignung‹ der Soap immer eine Positionierung innerhalb gesellschaftlicher Diskurse erfordert, die zugleich eine Selbstpositionierung gegenüber Apparat, Programm und eigenem Sehverhalten impliziert. Die Machteffekte des diskursiv konstituierten Fernsehens zeigen sich unter anderem daran, dass Zuschauerinnen, die Dallas ablehnen, dies sehr viel selbstbewusster und präziser formulieren können als andere: »[...] they confidently believe in the rationality of their dislike« (Ang 1985, 88). Die Ablehnung der Sendung kann – auch wenn sie auf ganz unterschiedlichen Gründen beruhen mag – durch ihre Klassifizierung als ›amerikanische Massenware‹, ›Kommerz‹ etc. plausibel gemacht werden. ›Geschmack‹, dies hat Charlotte Brunson an der Diskussion um Qualitätsfernsehen eindringlich gezeigt, ist eine diskursive Kategorie, die gerade dann Machteffekte hat, wenn sie nicht weiter begründet werden muss.<sup>202</sup> Die Fans von Dallas können ihr Vergnügen an der Sendung dagegen weniger klar formulieren und müssen dieses gegenüber den dominanten Einschätzungen rechtfertigen. Auch wenn Angs Studie in vielen Aspekten an Vorstellungen der Rezeptionsforschung anschließt, macht sie zum einen deutlich, dass das Fernsehschauen sich nicht auf ein einfaches Produkt, sondern auf ein immer schon ›rezipiertes‹ Produkt bezieht; zum anderen wird unübersehbar, dass ›die Zuschauer‹ selbst ein spezifisches Produkt des Fernsehens (eines Fernsehens, das weit über Apparat und Programm hinaus reicht) sind.

Spätere Studien verdeutlichen darüber hinaus, dass nicht nur die Sendungen, sondern auch die Apparaturen des Fernsehens in einem Geflecht diskursiver Praktiken produktiv werden, die sie klassifizieren und problematisieren; auch diese erhalten vielfältige Effekte, die nicht immer an einen Ort gebunden sind. Shaun Moores (1993b) und Charlotte Brunson (1997, 148–164) zeigen etwa, wie die Satellitenschüssel zu einem Objekt ästhetischer und politischer Artikulationen wird, durch die jede ›individuelle‹ Entscheidung, eine Satellitenschüssel zu installieren, in zahlreiche Mechanismen medialer Wirksamkeiten eingebunden ist.

Beispielsweise signalisiert eine Satellitenschüssel ökonomische Potenz oder technische Kompetenz: »satellite TV's dish aerial is an extremely public symbol of possession« (Moores 1993b, 624). Zugleich verbindet sich damit aber eine moralische und (medien-) politische Positionierung. Zumindest in Großbritannien ist Satellitenfernsehen gleichbedeutend mit amerikanisierter Massenkultur, die den englischen Traditionen entgegensteht. Die Satellitenschüssel hat in diesem Zusammenhang schon alleine deshalb einen prekären Status, weil sie, indem sie sichtbar an Haus oder Wohnung angebracht wird, mit einer ›öffentlichen‹ Deklaration ›privater‹ Praktiken und Vorlieben einhergeht.

But the erection of a dish is [...] a particular act, a concrete and visible sign of a consumer who has bought into the supranational entertainment space, who will not necessarily be available for the ritual, citizen-making moments of national broadcasting. (Brunson 1997, 163)

Darüber hinaus ist das Anbringen der Satellitenschüssel mit weiteren Diskursen verzahnt, die Fernsehen und Satellitenschüssel in je spezifische Rationalitäten einfügen – etwa, wenn die

<sup>202</sup> »It is not the exercise of judgement which is oppressive but the withholding of its grounds and the consequent incapacitating of opponents and alternative positions. [...] ›Subjective factors‹, which propose an equality of subjectivity for all individuals, are mobilised within a culture or society in which there is a differential distribution of the possibilities and capacities for individuals to generalise about personal tastes. So some subjective factors seem more subjective than others.« (Brunson 1997, 130).

Frage diskutiert wird, inwiefern die Satellitenschüssel zur Verschandelung bestimmter Gebäude führt oder dem (kulturellen) Selbstverständnis bestimmter Wohnviertel entspricht.

Ergänzend zu den Studien von Moores und Brunsdon könnte gezeigt werden, dass die Satellitenschüssel – wie andere technische Apparate und Bauteile des Fernsehens auch – zum Schnittpunkt ökonomischer, politischer und rechtlicher Regulierungspraktiken wird, die eine weitere Differenzierung ihrer Effekte bewirken.<sup>203</sup> Die Studien machen in jedem Fall deutlich, dass die Medienkultur kaum anhand von punktuellen Begegnungen zwischen sozialen Praktiken und medialen Angeboten entschlüsselt werden kann. Fernsehen ist immer schon ›angeeignet‹, so dass an die Stelle der ›Rezeption‹ unterschiedliche Reartikulationen treten; Fernsehen existiert nicht als konsistenter Gegenstand, sondern in Form gestreuter Problematisierungen, die immer schon andere (nicht fernsehspezifische) politische, moralische oder kulturelle Differenzen mit Apparat und Programm des Fernsehens koppeln. Zugleich ist jede Praxis im Umgang mit dem Medium – wie auch immer sie ausfällt – eingebunden in die Reproduktion einer weit mehr als nur lokalen und häuslichen Wirksamkeit.

Eine komplementäre Perspektive verfolgt Ien Angs Studie mit dem bezeichnenden Titel *Desperately Seeking the Audience* (1991): Sie untersucht die Konstruktion ›der Zuschauer‹ in den Produktionsprozessen des Fernsehens. Ihre zentrale These ist dabei, dass in den Fernsehanstalten mit der Diskursivierung der Zuschauerinnen und Zuschauer ein Machtwissen produziert wird, das sowohl die ›Rationalität‹ innerhalb der Institution als auch die Gestaltung des Programms prägt.

Schon kurz nach der Einführung des Radios wurde begonnen, mithilfe sozialwissenschaftlicher Verfahren Wissen über die Hörerinnen und Hörer zu produzieren. Mit der zunehmenden Kommerzialisierung des Fernsehens wurden diese Mechanismen erheblich verdichtet, da Angaben zur Quantität und Qualität des Publikums die Grundlage für den Verkauf von Sendezeit an die Werbeindustrie darstellten (Ang 1991, 56). Seither ist die Bezugnahme auf ›die Zuschauer‹, ihre Wünsche und Vorlieben ein operationales Element nicht nur für den Verkauf (und eine ›adäquate‹ Platzierung) von Werbespots, sondern auch für die Gestaltung einzelner Sendungen, die Strukturierung des Programmverlaufs oder die Entwicklung neuer Technologien. Die quantifizierende Quote spielt dabei eine entscheidende Rolle, insofern sie ein stabile (wenngleich immer umstrittene) Kopplung von Ökonomie, Ästhetik, Macht und Wissen erstellt; aber auch informelles und spekulatives Wissen über ›die Zuschauer‹ geht in Diskussionen und Entscheidungen auf Programmkonferenzen und Redaktionssitzungen ein. Dabei werden Cluster von Zuschauertypen in wechselseitigem Bezug zur Klassifizierung von Themen, Stilen oder Genres gebildet. Verhaltensweisen und Eigenschaften von Zuschauerinnen und Zuschauern werden gleichermaßen abgefragt wie hervorgebracht. Für die Produktivität diese Zuschauerkonstruktion macht es keinen Unterschied, in welchem Ausmaß sie mit einem ›tatsächlichen‹ Verhalten zur Deckung kommen; entscheidend ist vielmehr, dass die Unterstellung von ›tatsächlichen‹ (wenn auch schwer zu erfassenden) Zuschauerinnen und Zuschauern zur Dynamik dieser Konstellation beiträgt. Wenn also etwas ›rezipiert‹ wird, so ist dies immer schon ein Resultat des produktiven Aspekts ›der Zuschauer‹, insofern sich zwischen den Praktiken und den Produktionsmechanis-

<sup>203</sup> So gibt es juristische Auseinandersetzungen darum, welches spezifische Informationsbedürfnis welchen Ausländern zuzusprechen ist, das ggf. die Vorgaben des Baurechts außer Kraft setzt; es existieren Spezialzeitschriften, die quer zu der dominanten Unterscheidung von öffentlich-rechtlichem vs. privatwirtschaftlichem Fernsehen das Satellitenfernsehen als größere Freiheit gegenüber dem Kabelfernsehen propagieren; die Wohnungswirtschaft wiederum, die Vorbehalte gegen Satellitenschüssel hat, aber die ihre Wohnungen für fremdsprachige Kunden attraktiv machen will, fordert von den Landesmedienanstalten eine Einspeisung fremdsprachiger Programme in das Kabelnetz ... »The argument about who has the right to put satellite dishes where provides, if you like, a mise-en-abyme of current conflicts about broadcasting policy in Britain.« (Brunsdon 1997, 151).



men sehr viel mehr Kopplungsmomente befinden als nur das Anschauen (oder nicht) einer Sendung.

Die gegenwärtige Situation, in der auch innerhalb der Sendeanstalten die Zuschauerinnen und Zuschauer vor allem über ihre »individuellen Wahlmöglichkeiten« perspektiviert werden, unterscheidet sich somit zwar grundlegend von vergangenen entweder patriarchal-autoritären oder undifferenziert-populistischen Bezugnahmen; dennoch bleibt auch dies ein Modus, der ›die Zuschauer‹ als Werkzeug und Wirkung in die Produktionspraktiken einbindet. Angesichts einer Verzahnung unterschiedlichster Produkte über mediale Ikonen, angesichts der Orientierung von Praktiken an medial produzierten Differenzen ›finden‹ medienkulturelle Produkte ihr Publikum nur, indem dieses geschaffen wird (Berland 1992, 40f.).

In ihrer Stoßrichtung zielen diese und viele andere Studien der »dritten Generation« der Zuschauerforschung auf eine Relativierung des Forschungsobjekts Zuschauer. Die Autorinnen ziehen diese Konsequenz aber meist nur in Ansätzen; in einer defensiven Bezugnahme auf die traditionelle Forschung weisen sie in der Regel darauf hin, dass ihre Analysen ›selbstverständlich‹ nicht mit Erkenntnissen über die ›tatsächlichen‹ Zuschauerinnen und Zuschauer gleichzusetzen seien. Diese bleiben somit als potenzieller (zusätzlicher und besonders ›realer‹) Forschungsgegenstand präsent. Die (hierarchisierende) Unterscheidung zwischen den je rekonstruierten Regelmäßigkeiten medialer Wirksamkeit und einer vermeintlichen ›tatsächlichen Rezeption‹ wird weitergeführt. Die Diskursivierungen des Mediums / der Zuschauer gelten zwar als aufschlussreich für den soziokulturellen Stellenwert des Mediums; dieser wird aber nur als ein (letztlich starrer) Rahmen verstanden, demgegenüber die ›tatsächliche Rezeption‹ ein Außen darstellt, das mit der Rekonstruktion des Rahmens nicht erfasst ist.

Eine konsequente methodologische Auflösung der empiristischen Kategorie ›tatsächlicher‹ Zuschauerinnen und Zuschauer findet meist nur dort statt, wo dieser Gegenstand schlicht nicht mehr existiert: in der historischen Kultur- und Medienforschung, der keine Gewährsleute zum potenziellen Abgleich ihrer Ergebnisse zur Verfügung stehen. Im New Historicism werden beispielsweise anhand von Texten und Artefakten die Austausch- und Abgrenzungsprozesse zwischen unterschiedlichen Praxisbereichen rekonstruiert. Dies zielt explizit darauf, »den kollektiven Charakter der Produktion literarischen Vergnügens und Interesses ernster [zu] nehmen als bisher« (Greenblatt 1993, 13). Kultur wird folglich als »Zirkulation sozialer Energien« verstanden. Vor diesem Hintergrund macht es keinen Sinn mehr, die Analyse von Texten und Artefakten, von Austauschprozessen und Bedeutungsmustern an einer (potenziell) konkreteren und ›tatsächlicheren‹ Ebene davon abweichender sozialer Aneignungsformen zu bemessen. Auch wenn damit nicht Alles über die jeweilige Kultur gesagt sein mag, so kann doch davon ausgegangen werden, dass die Zirkulationsprozesse die Funktionsweise einer Kultur so beschreiben, dass sie ohne weitere Konkretisierungen aussagekräftig sind.

### ***Eine andere Empirie – ›Rezeption‹ in der Filmgeschichtsschreibung***

In der medienwissenschaftlichen Forschung findet sich eine solche Perspektive am ehesten in neueren Ansätzen der Filmgeschichtsschreibung, die zum Teil auch als historische Rezeptionsforschung verstanden wird. Aus dem (nur scheinbaren) Defizit heraus, dass die ›tatsächlichen Zuschauer‹ schlicht nicht mehr zugänglich sind, wurden alternative Methoden entwickelt, um die je zeitgenössische kulturelle Bedeutung von Film zu erfassen. Wenn auch in diesen Studien gelegentlich die Ergebnisse gegenüber einer potenziell anders gearteten ›tatsächlichen Rezeption‹ relativiert werden, so scheint mir dies nur noch eine Floskel aus längst überholten Diskussionen; die je gewählten Methoden, die im Folgenden nur beispiel-

haft skizziert werden, machen den Bezug auf ›tatsächliche‹ Zuschauerinnen und Zuschauer überflüssig.

Die ›revisionistische‹ Filmgeschichtsschreibung, die eine gewisse Nähe zu den Cultural Studies aufweist, untersucht Filme nicht mehr als isolierte Kunstwerke oder als Bausteine einer diachronen (oder sogar linearen) Entwicklung. Stattdessen interessiert sie sich für den kulturellen Stellenwert des Kinos, für seine Voraussetzungen (bzw. Möglichkeitsbedingungen) und seine Wirksamkeiten.<sup>204</sup> Theoretische Vorannahme ist auch hier, dass die kulturelle Bedeutsamkeit des Kinos, seine je zeitgenössischen Macht- und Subjekteffekte, weder anhand der technischen Apparatur noch anhand der textuellen Struktur der Filme, sondern nur anhand der vielfältigen Wechselwirkungen mit anderen Medien und Praktiken erschlossen werden können.

William Uricchio und Roberta Pearson untersuchen in ihrer Studie *Reframing Culture* u.a. die kulturelle Zirkulation der Shakespeare-Filme, die von der Produktionsfirma Vitagraph zwischen 1908 und 1912 produziert wurden (Uricchio/Pearson 1993, 65–110). Die Filme erscheinen heute weitgehend primitiv; ihre Narration ist brüchig und bleibt in Teilen sogar unverständlich. Dieser heutige Eindruck – so die Ausgangsthese – sagt aber wenig über die zeitgenössische kulturelle Bedeutung der Filme aus. Durch eine Analyse des schulischen Curriculums, der Programmangebote öffentlicher Bibliotheken und Theater sowie der Debatten, die um diese Filme geführt wurde, arbeiten Uricchio und Pearson ein diskursives Feld heraus, das die gemeinsame Grundlage von ›Produktion‹ und ›Rezeption‹ bildet und somit ihre Artikulation ermöglicht. Dabei wird u.a. deutlich, dass die Dramen Shakespeares – zumal in popularisierten, stark gerafften Varianten – durch ihre Vermittlung in unterschiedlichen Medien allgemein bekannt waren und somit ihre starke Fragmentarisierung in den Verfilmungen kaum zum Problem wurde. Außerdem zeigen Uricchio und Pearson, dass die Shakespeare-Filme in bewusster Absetzung von gängigen Sujets des damaligen Kinos entstanden sind; auch in der Selbstrepräsentation der Produktionsfirmen, in Werbeplakaten und Programmheften wurden vor allem Merkmale herausgestellt, die geeignet waren, das Kino in den Kontext von Theater und Literatur – also sanktionierter Hochkultur – zu rücken. Die Entscheidung für den einen oder den anderen Film war somit unvermeidbar eine kulturpolitische, moralische oder (zumindest mit Blick auf ihre Kinder) pädagogische Entscheidung. Von nicht geringer Bedeutung ist hier, dass in vielen Plakaten des frühen Kinos nicht (nur) der Film, sondern die Zuschauerinnen und Zuschauer selbst ausgestellt werden (Fuller 1999).

Derartige Studien geben ein Beispiel dafür, dass Text- und Diskursanalysen Aufschluss über kulturelle Zirkulationsprozesse (Bedeutungen und Praktiken über die Unterscheidung von Produktion und ›Rezeption‹ hinweg) geben, deren ›Tatsächlichkeit‹ nur schwerlich zu überbieten sein wird; zumal sie auch verdeutlichen, dass Zuschauerinnen und Zuschauer genau insoweit Subjekte ihrer Mediennutzung sind, wie sie gleichzeitig Objekte anderer diskursiver Praktiken werden.<sup>205</sup> Der Perspektivwechsel wird daran deutlich, dass unter ›Rezeption‹, wo das Wort noch auftaucht, sehr vielfältige und keineswegs eindeutig lokalisierte Prozesse bezeichnet werden. Yuri Tsivian definiert beispielsweise für seine Analyse der Artikulationen des frühen russischen Kinos: »To study film reception, therefore, means to research the position accorded and the meaning ascribed to this or that feature of cinema within the dominant cultural pattern of the epoch.« (Tsivian 1998, 5) Auch Robert Allen plädiert in einem programmatischen Text für ein umfassendes und inklusives Verständnis

<sup>204</sup> Ein Überblick zur ›revisionistischen‹ Filmgeschichtsschreibung findet sich bei Kusters (1996).

<sup>205</sup> Uricchio/Pearson machen allerdings – wie schon erwähnt – eine Einschränkung: »While we do not claim to have access to the multiple meanings *actually* constructed by historical viewers, we have attempted to evolve an intertextually based approach for extrapolating historically grounded *possible* readings.« (Uricchio/Pearson 1993, 13; Herv. M.S.).

von ›Rezeption‹, das sämtliche Schnittpunkte zwischen Kino und sozialen Praktiken berücksichtigt (Allen 1990, 349). So kann in den Blick geraten, dass die Reaktionen auf das Kino ganz unterschiedliche Elemente des Mediums (nicht nur des einzelnen Films!) zum Thema machen, durch sehr unterschiedliche kulturelle Kontexte geprägt sind und auch in ganz unterschiedlichen Bereichen (nicht nur im Alltag der Zuschauerinnen und Zuschauer) Relevanz erhalten.

Während bei Tsivian die literarische Intelligenz im Mittelpunkt steht, die dem Kino durch Metaphorisierungen und Narrativierungen Prägnanz verleiht (und dabei ›Elemente‹ des Kinoros definiert, die im Anschluss daran in der Produktion bedeutsam werden), lässt sich ebenso gut eine ›Rezeption‹ auf Seiten von politischen Institutionen und Instanzen beschreiben – selbst wenn diese den Film, über den sie sprechen, nie gesehen haben.

In order to assess the changing political content and impact of film, we need to expand our ideas about ›audiences‹ and the arenas in which reception occurs. The power of movies often extended far beyond the four walls of the theatre and affected more than just immediate ticket-holders. When it came to shaping the ideological character of movies about class conflict, groups outside the theatre often exerted far more influence on producers than paying audiences sitting in movie houses. (Ross 1999, 93)

Die kulturelle Zirkulation und diskursive Konstitution von Medien und einzelnen Medienprodukten ist derart gestreut, dass der Verweis auf eine ›tatsächliche Rezeption‹ ebenso wie der Verweis auf eine Logik des Alltags oder entsprechende soziale Muster der ›Aneignung‹, die Erforschung medialer Macht- und Subjekteffekte eher beschränken als konkretisieren.

It is important to point out that the viewer in this semantic geography is everywhere and nowhere, neither the product nor the subject of one particular discourse. The viewer does not exist in one stable location in relation to the flux of historical meanings around a film, and therefore cannot be placed conveniently at the centre, the periphery or some other ›niche‹ within this interaction. (Klinger 1997, 114)

Die Analyse von intertextuellen und interdiskursiven Prozessen ist (wie auch eine Analyse ökonomischer Zirkulation) weit mehr als ein methodologischer Notbehelf, der die fehlende Zugänglichkeit konkreter und individueller Zuschauerinnen und Zuschauer kompensieren soll. Auch für die gegenwärtige mediale Konstellation, die offenkundig durch eine weitere Heterogenisierung und Individualisierung geprägt ist, kann eine solche Analyse der Zirkulationsprozesse ebenso konkrete und detaillierte, für die kulturelle Dynamik und Produktivität der Medien m.E. aber sehr viel stichhaltigere Aussagen treffen wie ein sozialwissenschaftliche Empirie der ›Rezeption‹. Während nämlich das Konstrukt ›Zuschauer‹ sich in die verschiedensten Mechanismen der medienkulturellen Zirkulation einnistet, findet sich ›der tatsächliche Zuschauer‹ (wenn man ihn sich vorstellen möchte) nur an einem stillgestellten und letztlich peripheren Ort.

#### *Zuschauer – eine operationale Fiktion*

Die Auseinandersetzung mit den Cultural Studies sollte verdeutlichen, dass die Vorstellung von ›Rezeption‹ (wie auch die Rede von ›den Zuschauerinnen und Zuschauern‹) zwar ein zentrales, diskursiv konstituiertes Funktionselement der Medien ist, gerade deshalb aber ein problematisches Forschungsobjekt medienwissenschaftlicher Untersuchungen bildet. ›Rezeption‹ taucht als konkrete und operationalisierbare Größe gerade nicht im ›gelebten Alltag‹, sondern in politischen, juristischen oder ökonomischen Strategien und Diskursen auf. Die wissenschaftliche Analyse übernimmt entweder schlicht die dort formulierten Kategorien und Regulierungsrationalitäten<sup>206</sup> oder sie macht aus der ›Rezeption‹ eine geheimnis-

<sup>206</sup> Martin Allor hat auf die problematische Kontinuität zwischen Zuschauerforschung und politischen oder publizistischen Mediendebatten hingewiesen: ›The figures of audience produced in analytic projects often overlap with those produced by other public intellectuals.‹ (Allor 1997, 210).

volle, vielfältige, der Analyse letztlich immer entgleitende Instanz der ›Tatsächlichkeit‹. John Hartley ist einer der wenigen im Umfeld der Cultural Studies, der daraus die radikale Konsequenz zieht, die Zuschauer nur als eine Fiktion zu untersuchen.

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

Diese Aussage ist weit mehr als eine Provokation. Sie weist zum einen auf die (schon diskutierten) methodologischen Probleme der Zuschauerforschung hin: In keiner Hinsicht sind Zuschauerinnen und Zuschauer eine plausible Größe der Medienforschung, die empirisch eingegrenzt werden könnte und einen spezifischen Erkenntnisgewinn verspricht. Zum anderen weisen die Ausführungen Hartley aber auch darauf hin, dass ›die Zuschauer‹ für die Medienwissenschaft nur in Form von Repräsentation zugänglich sind, die keine ›tatsächlichen‹ Zuschauerinnen und Zuschauer ›abbilden‹, sondern operationale Konstrukte, die ihre Realität aus strategischen Praktiken und Diskursen erhalten.

Sowohl ›die Rezeption‹ als auch ›die Zuschauer‹ werden innerhalb des medialen Geflechts als spezifische operationale Elemente konstituiert; dabei wird nicht nur die Kopplung bestimmter Praktiken an ein Medium oder an einzelne Sendungen reguliert, sondern die Praktiken werden gerade auch als Knoten- und Durchgangspunkte produktiv gemacht, durch die ökonomische und textuelle Prozesse hindurchgehen, angeregt und differenziert werden. ›Die Rezeption‹ oder ›die Zuschauer‹ gehen beispielsweise selbst als differenzierte Waren und Produktionsmittel in den Kreislauf ein (Quote, Anrufer, Abstimmungen etc.); zugleich bilden sie ein Scharnier (bzw. ein Medium oder ein Interface) zwischen Werbung und Konsumpraktiken, zwischen Nachrichtenmeldung und Internetseite mit ›Zusatzinformationen‹ (und Werbung) des Senders oder zwischen zwei Folgen einer Serie.

Die wissenschaftliche Untersuchung der ›Rezeption‹, die glaubt, damit ›tatsächliche‹ Praktiken in den Blick zu nehmen, ist demnach auch aus (wissenschafts-) politischen Gründen zu problematisieren. Gerade *weil* ›Rezeption‹ ein so zentrales Scharnier des medialen Funktionierens bildet, ist es fraglich, ob sie eine geeignete Kategorie der wissenschaftlichen Forschung sein kann. Die Produktion von Medien, ihre politische und ökonomische Regulierung geht notwendigerweise mit der Konstruktion eines handhabbaren Objekts ›Zuschauer‹ einher. Die Zuschauerinnen und Zuschauer werden – wie Ien Ang es beispielhaft in *Desperately Seeking the Audience* schildert – zunächst als geheimnisvolles Phänomen ›entdeckt‹, das aber über die allmähliche Anhäufung von Wissen reguliert werden kann. ›Zuschauer‹ ist hier also nicht die eine oder andere Person, sondern das Resultat von Verfahren der Wissensproduktion und darauf aufbauender Strategien. Dies gilt selbstverständlich auch dann, wenn ›das Fernsehen‹ einzelne nicht-professionelle Personen durch Telefonate etc. einbezieht; zumindest in dem Moment des Telefonats (wohl aber weit darüber hinaus) ist die Person Teil des Fernsehens und wirkt an der Produktion mit. ›Zuschauer‹ ist sie in dem Moment, in dem das Fernsehen sie (punktuell) als Gegenüber definiert, Wissen an ihr gewinnt und daraus Schlussfolgerungen zieht.

Die wissenschaftliche Rezeptions- und Zuschauerforschung kann überhaupt nicht grundlegend von diesem Muster abweichen. Jede analytische Operationalisierung von ›Rezeption‹ sowie von ›Zuschauerinnen und Zuschauern‹ ist an der Konstruktion eines regulierbaren Objekts beteiligt: »recent research that begins with the audience as a fixed analytic category works to *produce* audiences as objects of knowledge and intervention« (Allor 1997, 209; Herv. i. O.). Dies scheint zunächst wenig problematisch, wenn man in Rechnung stellt, dass Wissenschaft generell ihre Gegenstände schafft: Bestimmte Leute, die bestimmte Sendungen

schaufen, werden mit bestimmten Methoden untersucht; in diesem Sinne wird eine spezifische Vorstellung von ›Zuschauer‹ und ›Rezeption‹ konstruiert, die sicher kaum noch jemand mit einem Abbild von Realität gleich setzt.

Bei der Erforschung von ›Rezeption‹ handelt es sich aber – und dies macht sowohl methodologisch als auch politisch einen Unterschied – um eine operationale Konstruktion, die – wie ›selektiv‹ sie auch immer erzeugt sein mag – einen spezifischen Realitätsgehalt aufweist, der eben keinesfalls nur innerhalb der wissenschaftlichen Disziplin mit ihren hoch spezialisierten Begriffen und Methoden zum tragen kommt. ›Die Zuschauer‹ sind zwar keine Personen; die Wissensformen und die Strategien, die unter Bezug auf ›die Zuschauer‹ entwickelt werden, zielen aber doch auf sehr konkrete Effekte. Die Politik, die Ökonomie, aber auch die gesamte interdiskursive Konstruktion (und Regulierung) von Zuschauerinnen und Zuschauern partizipiert an der wissenschaftlichen Arbeit.

Bekanntermaßen dominierte in der Wissenschaft wie in der Öffentlichkeit lange Zeit ein »pädagogisches Regime« (Hartley), das auf der angeblichen Notwendigkeit errichtet wurde, die Zuschauerinnen und Zuschauer zu schützen, ihnen zu helfen und sie zu unterstützen: »The audience is imagined as having childlike qualities and attributes. Television discourse addresses its viewers as children.« (Hartley 1992a, 108) Die gegenwärtig dominante Konstruktion eines aktiven und individualisierten Publikums – das, wie eingangs des Kapitels gezeigt wurde, wiederum Wissenschaft und andere Bereiche gleichermaßen durchzieht – ist demgegenüber aber kaum weniger ein operationales Konstrukt, das bestimmte Regulierungsweisen nicht nur möglich macht, sondern von vornherein damit verflochten ist. Gerade für die Cultural Studies lässt sich zeigen, dass eine solche Vorstellung von ›aktiven‹ Zuschauern mit der Hoffnung verbunden ist, zur Emanzipation und zum *empowerment* der Fernsehenden beizutragen.

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

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

This would involve an abandonment of the empiricist dream of some day being finally able to assess which approach had finally got the audience ›figured out‹ correctly and focusing instead on the respects in which different ways of figuring audiences or readers – statistically or ethnographically, for example – are connected to, and calculated to produce effects within, quite different regions of practical activity. (Bennett 1997, 148)<sup>207</sup>

Nichts spricht dafür, dass diese Perspektive mit den gegenwärtigen Veränderungen von Fernsehen hinfällig würde. Auch die ›aktiven‹ und die zunehmend ›individualisierten‹ Zuschauer bilden in erster Linie ein operationales Konstrukt, das in Wissenschaft und Politik, in der publizistischen Öffentlichkeit und den Spezialdiskursen der Medienproduktion ebenso reproduziert wird wie in den Alltagspraktiken. Die Definitionen von ›Zuschauerinnen und Zuschauern‹, die Differenzierung unterschiedlicher ›Aneignungen‹, die (industriell) produ-

<sup>207</sup> Ganz ähnlich John Hartley: »But this means decolonizing our ›other‹; it does not mean looking for new ways to capture a purer, less partial conception of the audience, for example, by doing more sophisticated research into what the ›natural‹ audience really does.« (Hartley 1997, 226).

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

### Kapitel 3

#### Fernsehen als ›heterogenes Ensemble‹ Dispositiv – Diskurs – Gouvernementalität

Die Set-Top-Boxen des Digitalen Fernsehens, seine zunehmend differenzierten Zahlungsmodalitäten, die vervielfältigten Programmangebote und Angebotsformen bilden zusätzliche Schnittflächen für die Kopplung von Praktiken und Diskursen an die komplexe Maschinerie des Fernsehens. Es ist wenig plausibel, dass dies zu einer ›Befreiung‹ der Zuschauerinnen und Zuschauer führt; ihre Einbindung in die Mechanismen des Mediums wird zwar flexibilisiert, zugleich aber intensiviert. Im Folgenden soll diskutiert werden, inwiefern gerade diese (anhaltende) Modulation des Verhältnisses der Subjekte zu den (anderen) Teilelementen von Fernsehen eine Stütze für dessen Machteffekte bildet. Dies soll letztlich durch eine Analogie zu dem foucaultschen Sexualitätsdispositiv beantwortet werden: Fernsehen ist gleichermaßen eine Regierungs- wie eine Selbsttechnologie. Zuvor wird allerdings – in einem längeren ›Umweg‹ – zu diskutieren sein, was es bedeuten kann, Fernsehen als Dispositiv zu kennzeichnen und welche Rolle dabei den apparativen, den technischen und den diskursiven Aspekten zukommt.

In der medienwissenschaftlichen Forschung wird häufig mit dem Begriff des Dispositivs gearbeitet, um die spezifischen Macht- und Subjekteffekte unterschiedlicher Medien herauszustellen. Medien werden dann in der Regel als komplexe Konstellationen verstanden, die nicht nur eine Reihe apparativer und programmlicher Elemente, sondern zugleich auch ein bestimmtes Verhältnis der Subjekte zu diesen Elementen umfassen und definieren. Die Wahrnehmungsformen und die Praktiken der Subjekte sind somit von vornherein ein Teil der medialen Anordnung. Medienhistorische Veränderungen wären demnach nicht an der Veränderung einzelner Elemente festzumachen, sondern an der Herausbildung einer je neuen Konstellation, die die verschiedenen Elemente in spezifischer Weise aufeinander bezieht. Gerade wenn man die Heterogenität der gegenwärtigen Transformationen in Betracht zieht, liegt es nahe, auch ›das Neue‹ des digitalen Fernsehens als Veränderung in der Anordnung des Fernsehens (und insbesondere im Verhältnis zwischen Apparaten und Programmen sowie Praktiken und Diskursen) zu verorten. Selbst Modelle, die sich weiterhin auf die konventionelle Vorstellung von ›Zuschauern‹ und ›Rezeption‹ stützen, beschreiben die gegenwärtigen Veränderungen als Verschiebungen der gesamten Anordnung von Fernsehen:

Medienhistorisch gesehen befinden wir uns in der dritten Phase des Entwicklungsmodells des deutschen Fernsehens, die *klassische Anordnung Apparat – Zuschauer* wird durch die Symbiose von Fernsehen, Computer und Video und schließlich durch virtuelle Realität abgelöst. Damit verbunden sind weitreichende Folgen für das Fernsehen als gesellschaftliches Leitmedium: Aus dem Empfangsapparat mit der Bildschirm-Oberfläche als Abspielort für Programme, die der Zuschauer passiv nutzt, wird eine Angebotsfläche für verschiedene Formen (subjektiver) Interaktivität. Der Bildschirm fungiert zukünftig als elektronischer Katalog, der mittels ›Maus‹-Bewegung oder FINDERDRUCK die unterschiedlichsten Angebote bereitstellt. (Ruhrmann/Nieland 1997, 125; Herv. M.S.)

Dem Zitat zufolge unterscheiden sich die zwei unterschiedlichen Realisierungsformen von Fernsehen in erster Linie durch neue Wahrnehmungs- und Zugriffsformen. Die alte – weitgehend passive und empfangende – Kopplung der Subjekte an den Apparat wird gegenwärtig durch eine taktile und interaktive Kopplungsform abgelöst. Ähnliches beschreibt das folgende Zitat unter explizitem Bezug auf den Begriff des Dispositivs.

Längst hat durch die Einführung der Fernbedienung, durch Video und durch die regelmäßige Wiederholung fast aller Programme der Prozeß des Übergangs von einem an den Vorstellungen der Macher orientierten Fernsehprogramm zu einem sich an den Nutzern ausrichtenden Angebotsmedium eingesetzt. Diese Ablösung des Dispositivs ›Sendung‹ durch den Modus

›Zugriff‹ wurde von den Verantwortlichen in den Fernsehsendern nicht einmal ansatzweise erkannt und deshalb nie offensiv genutzt. (Paech/Schreitmüller/Ziemer 1999, 10)

Mit der Digitalisierung, so auch hier die weitere Argumentation, setze sich ein neuer »Modus« im Verhältnis von »Nutzern« und Medium durch. Dieser habe sich zwar zuvor – mit Fernbedienung und Video – schon angedeutet, werde aber erst mit der Digitalisierung als neue spezifische Anordnung des Fernsehens dominant und bewirke somit eine Veränderung des Mediums im Ganzen: die Wandlung vom Programmmedium (mit der Sendung als signifikantem Element) zum »Angebotsmedium« (dessen Kennzeichen der »Zugriff« ist).

In beiden Zitaten fällt allerdings die Tendenz auf, die Veränderungen von Fernsehen in erster Linie als Auflösung der bislang gültigen Konstellation und somit – einmal mehr – als eine (Macht-) Verschiebung hin zu den ›Nutzern‹ oder ›Zuschauern‹ zu beschreiben. Obwohl die Zitate keinen theoretisch profilierten Texten entnommen sind, scheint mir diese Argumentation symptomatisch für die medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Subjekteffekten von technischen, apparativen und programmlichen Strukturen im Allgemeinen und für den medienwissenschaftlichen Dispositivbegriff im Besonderen: Weil diese die Wirksamkeit medialer Konstellationen in der Regel mit ihrer materiellen Stabilität und einer daraus folgenden verbindlichen Festschreibung von Wahrnehmungsformen begründen, erscheinen ihnen die aktuellen Umbrüche, mit denen heterogene und flexible Aspekte in den Vordergrund rücken, notwendigerweise als eine zunehmende Auflösung von Macht- und Subjekteffekten. Wie bei den schon diskutierten Rezeptionsmodellen wird auch hier ein repressives Machtmodell zur Anwendung gebracht, das es verhindert, die Heterogenität des ›neuen‹ Fernsehens auf ihre Machtwirkungen hin zu untersuchen.

Schon im ersten Kapitel wurde demgegenüber angedeutet, dass gerade die Vervielfältigungen, die Streuungen und die Heterogenitäten des Fernsehens Machteffekte hervorbringen; Praktiken und Diskurse, so wurde vermutet, sind dabei immer schon produktive Teilelemente der medialen Konstellation. Dies soll im Folgenden theoretisch präzisiert werden. Der Dispositivbegriff bildet dafür einen zentralen, wenn auch ambivalenten Bezugspunkt. Das Modell des Dispositivs bietet sich für das hier verfolgte Projekt an, weil es darauf zielt, die heterogenen Elemente eines Mediums in Bezug zueinander zu setzen und ihre gemeinsame Produktivität zu analysieren; apparative und technische Elemente gehören ebenso dazu, wie praktische und diskursive Aspekte. Vor allem aber ermöglicht der Dispositivbegriff, trotz seiner meist gegenteiligen Akzentuierung in der Medienwissenschaft, die Formulierung eines nicht-repressiven Machtmodells. Während der Dispositivbegriff also einerseits in die Modellbildung eingeht, soll andererseits am Beispiel der medienwissenschaftlichen Applikationen des Dispositivbegriffs dargestellt werden, inwiefern der Bezug auf apparative und technische Elemente von Medien immer wieder ein repressives Machtmodell reproduziert. Anhand des Dispositivbegriffs (und zugespitzt auf die Frage nach der technisch-materiellen ›Basis‹ von Medien) soll deshalb diskutiert werden, inwiefern Medien Aspekte aufweisen, die den Praktiken und Diskursen generell vorgängig oder unverfügbar sind.

Einleitend werde ich unter Bezug auf die Arbeiten von Michel Foucault eine abstrakte Skizzierung des Dispositivbegriffs vornehmen. Auch wenn Foucault keineswegs der durchgängige und einzige Bezugspunkt der medienwissenschaftlichen Dispositivanalysen ist, soll damit verdeutlicht werden, welchem Theoriekontext der Begriff zuzuordnen ist und worin seine Attraktivität für die medienwissenschaftlichen Applikationen besteht. Anschließend diskutiere ich film- und fernsehwissenschaftliche Modelle, die sich explizit auf den Begriff des Dispositivs beziehen oder eine analoge Problematik entfalten. Hierbei wird es vor allem darum gehen, die spezifische Akzentuierung zu rekonstruieren, die der Dispositivbegriff in der Medienwissenschaft erhält und die zu der oben angedeuteten Problematik einer Gleichsetzung von Medien mit starren Anordnungen führt. Den Ausgangspunkt bilden filmtheoreti-



sche Diskussionen der 70er Jahre. Unzufrieden mit den strukturalistischen Analysen einzelner Filme, die in der Wissenschaft dominierten, wollte man das Medium weiter fassen: Nicht mehr der *Film*, sondern das *Kino* mit seiner Technik, seinen Zuschauern, seinen Produktionsformen sollte diskutiert werden (Johnston 1985, 242). Parallel zu dieser Ausweitung wollte man aber auch *die* gesellschaftliche Funktion *des* Mediums – und nicht nur einzelner Filme – diskutieren und somit einen spezifischen Funktionsmechanismus des Kinos ergründen. In diesem Kontext bündeln sich medienwissenschaftliche Problematiken, die auch in anderen Ansätzen und im Kontext anderer Begriffe von Bedeutung sind. Dies betrifft insbesondere den Stellenwert der technischen Materialität von Medien, die Formierung von Wahrnehmung durch die Einbindung der Subjekte in die Apparatur sowie die Machteffekte historisch spezifischer medialer Konstellationen.

Meine These ist dabei folgende: Ansätze, die Medien als Anordnungen/Dispositive verstehen, erklären die subjektive und gesellschaftliche Wirksamkeit von Einzelmedien in der Regel damit, dass diese durch ihre materielle Anordnung nicht nur den symbolischen Prozessen (›innerhalb‹ des Mediums), sondern auch der Wahrnehmung und ›Nutzung‹ des Mediums eindeutige Vorgaben machen. In dieser Argumentation wird den Medien zum einen eine Eindeutigkeit verliehen, die sich direkt aus der materiellen Anordnung ableitet. Zum anderen werden die repressiven Funktionen der Medien betont: Ihre Macht bestünde demnach in erster Linie darin, Vorgaben zu machen, Einschränkungen vorzunehmen und die ›Nutzbaren‹ reibungslos einzupassen. Es ist diese Verkopplung von materieller Eindeutigkeit mit untersagender Wirkung, die es diesen Ansätzen so schwer macht, auch für solche mediale Konstellationen, deren materiellen Anordnungen systematisch uneindeutig sind, Macht- und Subjekteffekte zu analysieren. Folglich muss der Begriff des Dispositivs selbst modifiziert werden, um ihn für eine Analyse des heterogenen Fernsehens brauchbar zu machen.

Deshalb werde ich abschließend – wiederum unter Bezug auf Foucault – für eine Re-Akzentuierung des Dispositivbegriffs plädieren. In einer schlagwortartigen Vorwegnahme besteht diese Umorientierung in einer Ergänzung der (bislang dominierenden) Analogie zwischen Mediendispositiven und dem architektonischen Modell des Panoptikums durch eine Analogie zwischen Mediendispositiven und Sexualitätsdiskurs; für die Medienforschung könnte dies methodisch zu einer stärkeren Berücksichtigung der diskursiven Streuung eines Mediums jenseits von Apparat und Programm führen; theoretisch impliziert dies eine Umorientierung von dem Modell eines Sichtbarkeitsregimes zu dem einer Selbsttechnologie. Das Ziel besteht allerdings keinesfalls darin, ein allgemeingültiges Modell der Medienforschung zu entwerfen, sondern lediglich darin, einige Argumentationsfiguren zu hinterfragen, die weit über den Dispositivbegriff hinaus in der Medienforschung gängig sind. Mithilfe einer möglicherweise etwas gewaltsamen Analogiebildung hoffe ich, andere Perspektiven zur Diskussion stellen zu können. In einer Fortführung des vorangegangenen Kapitels geht es außerdem darum, komplementär zur ›Rezeption‹ auch die apparativen und technischen Aspekte als ›Orte‹ und ›Quellen‹ von medialer Macht zu dezentrieren.

### **Das Modell des Dispositivs**

›Dispositiv‹ ist kein originär medienwissenschaftlicher Begriff. Seine einflussreichste Ausformulierung findet der Begriff in den historischen und machttheoretischen Arbeiten von Michel Foucault. Dort wird er vor allem eingesetzt, um Gesellschaft oder Kultur als Konstellationen zu analysieren, die durch ein komplexes Zusammenspiel heterogener Elemente historisch spezifische Verknüpfungen von Wissen und Macht hervorbringen. Wissenschaftshistorisch kann der Dispositivbegriff im Kontext vielfältiger Versuche verortet werden, eine

Alternative zu linearen und (mono-) kausalen Erklärungsmodellen zu entwerfen.<sup>208</sup> Historische ›Entwicklungen‹, aber auch die je gegenwärtige Reproduktion von Kultur und Gesellschaft werden nicht mehr unter Bezug auf zentrale, methodisch im Voraus definierte Instanzen (den Staat, die Produktionsverhältnisse etc.) analysiert. Sowohl die relative Stabilität von Gesellschaften und Kulturen als auch ihre historischen Veränderungen werden stattdessen auf das Zusammenwirken einer Vielfalt an sehr unterschiedlichen Mechanismen und Dynamiken zurückgeführt, die selbst erst im historischen Prozess entstehen. Der Begriff des Dispositivs knüpft damit an die zwiespältige Beobachtung an, dass es Strukturen und Effekte gibt, die weder auf einen eindeutigen Ursprung noch auf explizite Zielsetzungen zurückgeführt werden können.

#### *Das Dispositiv der ›Disziplin‹*

Für das 19. Jahrhundert identifiziert Foucault in seiner Studie *Überwachen und Strafen* eine Fülle an Verfahrensweisen und Einrichtungen, die auf eine Individualisierung und Disziplinierung der Körper zielen.<sup>209</sup> Menschen werden in Fabriken, Schulen oder Krankenhäusern durch institutionelle und architektonische Vorrichtungen so voneinander getrennt, dass sie individuell beobachtet werden können. Ihre Verhaltensweisen werden gegliedert und klassifiziert. Dies geht mit der Herausbildung eines human- und sozialwissenschaftlichen Vokabulars einher, das dieses Verhalten kontinuierlich deutet und erklärt. Auch wenn derartige Mechanismen nicht intentional vom Staat oder einer anderen zentralen Instanz eingesetzt werden, sind sie Teil einer politischen und ökonomischen Rationalität, die auf eine Steigerung von Leistung und Effizienz zielt.<sup>210</sup> Sie haben somit auch den Status von Machttechnologien, die allerdings nicht nur repressiv, sondern auch produktiv wirken: Die Mechanismen sind weniger dadurch zu kennzeichnen, dass sie Fähigkeiten und Eigenschaften unterdrücken, als dadurch, dass sie neue Objekte (z.B. die ›Seele‹ oder den ›Charakter‹) hervorbringen, die als Zugriffspunkte regulierender Strategien dienen. Macht ist hier untrennbar mit Erkenntnisprozessen gekoppelt, insoweit sich beispielsweise Einsichten der Medizin und Psychologie der spezifischen individualisierten Beobachtungssituation verdanken, in der sie zugleich effektiv angewendet werden können. Das Wissen, das erst in Machtverhältnissen gewonnen werden kann, ermöglicht zugleich einen operationalen Zugriff auf die Individuen. Eine solche Regulierung von Institutionen, Praktiken und Diskursen prägt auch die Selbst- und Weltverhältnisse. Insofern die Anordnungen eine Isolierung durchführen und letztlich auf eine Internalisierung der Kontrollmechanismen zielen, machen sie aus Individuen Subjekte.<sup>211</sup>

Beispielhaft zeigt sich dies an einer Veränderung der Strafprozeduren, die Ende des 18. Jahrhunderts einsetzt. An die Stelle einer Vernichtung der Körper in der Marter tritt eine differenzierte Form der Gefängnisstrafe. Die Bestrafung zielt jetzt auf eine Wiederherstellung eines (gesellschaftlich und ökonomisch) funktionsfähigen Individuums. Um dies zu erreichen wird der Delinquent in einer Einzelzelle isoliert und unter ständige Beobachtung gestellt. Zum einen findet dabei eine Verdattung statt, die aus jedem Delinquenten einen besonderen Einzelfall macht: Welche Charaktereigenschaften besitzt er, was waren die Gründe

<sup>208</sup> Vgl. etwa Althusser's Begriffe der ›Unter- und Überdetermination‹, aber auch weniger spezifische Begriffe wie ›Struktur‹ oder ›System‹.

<sup>209</sup> In der deutschen Übersetzung von *Überwachen und Strafen* wurde das französische *dispositif* im Gegensatz zur späteren Übersetzung von *Sexualität und Wahrheit* noch mit ›Anlage‹, ›Einrichtung‹ etc., nicht aber mit ›Dispositiv‹ übersetzt.

<sup>210</sup> Foucault verweist auch auf »zwei Register«, auf denen das »große Buch vom Menschen als Maschine« geschrieben wird: das »anatomisch-metaphysische« von Philosophie und Medizin sowie das »technisch-politische [...] aus empirischen und rationalen Prozeduren zur Kontrolle oder Korrektur der Körpertätigkeiten« (Foucault 1977, 174).

<sup>211</sup> Die Seele »ist das Zahnradgetriebe, mittels dessen die Machtbeziehungen ein Wissen ermöglichen und das Wissen die Machtwirkungen erneuert und verstärkt« (Foucault 1977, 42).

für das Verbrechen, welche Entwicklungsaussichten hat er etc. Die Bestrafung zielt auf eine »Änderung des Verhaltens – an Körper und Seele – durch die präzise Anwendung administrativer Techniken von Wissen und Macht« (Dreyfus/Rabinow 1994, 183). Zum anderen wird der Delinquent auf sich selbst zurück verwiesen, damit er nicht nur als Individuum beobachtet werden, sondern auch sich selbst als Individuum wahrnehmen kann. Die Konstellation konstituiert Individualität, insofern diese ein operationales Instrument innerhalb der Funktionsmechanismen ist.

Vor allem zwei Faktoren sind entscheidend dafür, dass diese disziplinierenden Verfahren als *Dispositiv* verstanden werden können. Zum einen sind es keine schlichten Neuerungen im System der Justiz. Die Veränderung geht einher (und wird möglich) durch Veränderungen in Medizin und Psychologie, durch ökonomische und politische Transformationen. Genauso wenig sind diese Verfahren der Disziplinierung einfache »Folgewirkungen« oder »Instrumente« politischer Entscheidungen oder ökonomischer Kalküle; sie sind weder »Ausdruck« noch »Indiz« anderer gesellschaftlicher Prozesse. Sie resultieren erst aus dem historisch spezifischen Zusammenspiel vielfältiger Entwicklungen und bilden dementsprechend einen Mechanismus eigener Realität, der relativ unabhängig von der staatlichen Macht Effekte produziert. »Die Disziplin besitzt eine *technologische Materialität* und Eigenart, die es unmöglich macht, sie von ökonomischen oder gesellschaftlichen Faktoren »abzuleiten.« (Lemke 1997, 75; Herv. M.S.).<sup>212</sup>

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

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

Es ist gerade die Streuung dieser Verfahren, die eine komplexe gesellschaftliche Transformation bewirkt, indem ein spezifisches Verhältnis von Macht, Wissen und Individualität produktiv gemacht wird, das sich von vorangegangenen Formen gesellschaftlicher Regulierung grundlegend unterscheidet. Quer zu gesellschaftlichen Teilbereichen werden damit historisch spezifische Macht- und Subjekteffekte etabliert. So kann beispielsweise Individualität (zumindest eine moderne Form von Individualität) als ein Resultat dieser Verbreitung von disziplinierenden Verfahren betrachtet werden. »Das moderne, objektivierte, analysierte und fixierte Individuum ist eine historische Leistung. Es gibt keine universale Person, auf die die Macht ihre Wirkungen, ihr Wissen und ihre Untersuchungen ausübt.« (Dreyfus/Rabinow 1994, 190)

### *Theoretische Konturen des Dispositivbegriffs*

Ausgehend von dem historischen Beispiel der Disziplin möchte ich nun einige theoretische Implikationen des foucaultschen Dispositivbegriffs umreißen. Dies soll dann den Ausgangspunkt für eine Diskussion der unterschiedlichen medienwissenschaftlichen Applikationen des Begriffs bilden.<sup>213</sup> Dispositive bilden ein Ensemble nicht-notwendiger Relationen zwischen einer Vielfalt an heterogenen Elementen; diese Relationen bilden zumindest vorüber-

<sup>212</sup> Thomas Lemke sieht einen entscheidenden Gewinn der foucaultschen Methode »in der Akzentuierung der »relativen Autonomie« der Machtbeziehungen, das heißt in der gleichzeitigen Artikulation ihrer technologischen Eigenart und ihrer Abhängigkeit von ökonomischen, politisch-rechtlichen und wissenschaftlichen Determinationen« (Lemke 1997, 73).

<sup>213</sup> Dies mag problematisch sein, da Foucault seine theoretischen und methodologischen Begriffe immer im Zuge konkreter Analysefelder entwickelt hat (Schrage 1999); dennoch scheint es mir sinnvoll, heuristisch *einen* Dispositivbegriff herauszuarbeiten, der als Hintergrundfolie für die medienwissenschaftlichen Diskussionen dienen kann.

gehend eine produktive Konstellation, die im Zusammenspiel ihrer Teilelemente spezifische Macht-, Wissens- und Subjekteffekte hervorbringt; die Konstellation bringt bestimmte Gegenstände sowie eine immanente ›Rationalität‹ hervor, die eine Reihe von Zielsetzungen sowie den strategischen Einsatz unterschiedlicher Verfahren ermöglicht.

*Heterogenes Ensemble:* Foucault beschreibt das Dispositiv als ein »Netz, das zwischen [...] Elementen geknüpft werden kann« (Foucault 1978, 120). Dies impliziert eine theoretische und analytische Umorientierung von Einzelelementen auf ihre Relationen: Nicht die Gestalt, Funktion oder der Gehalt von Einzelelementen gibt demnach Aufschluss über bestimmte Wirkungsweisen. Stattdessen sind die Anordnung und die Beziehungen, die die Elemente in ein differenzielles Verhältnis zueinander setzen, entscheidend für die Effekte des Dispositivs.<sup>214</sup> Das Geflecht oder Netz selbst ist weder eine evidente Einheit noch eine ideale Form, in der die Elemente ihren Platz finden, sondern ergibt sich aus dem Zusammenwirken disparater und gestreuter Mechanismen. Foucault betont explizit die Heterogenität der beteiligten Elemente, wenn er das Dispositiv als ein »entschieden heterogenes Ensemble« kennzeichnet, »das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze [...] umfaßt« (Foucault 1978, 120).

*Materialität:* Während die Akzentuierung des relationalen und heterogenen Charakters von Dispositiven auf eine (zumindest methodologische) De-Naturalisierung von Gegenständen zielt, wird zugleich die Materialität der Konstellation betont. Einerseits sind Objekte für das Dispositiv nicht unmittelbar im Sinne ihrer materiellen Gegenständlichkeit bedeutsam. Erst im Gefüge einer relationalen Konstellation verdichten sich effektive Gegenstände – Gegenstände also, die (wie etwa die ›Seele‹) weniger durch ihre evidenten Konturen als durch ihre Funktionen Realität sind. Das Dispositiv kann vor diesem Hintergrund als ein analytisches ›Konstrukt‹ betrachtet werden. Andererseits sind weder die Dispositive noch die von ihnen konstituierten Gegenstände und Mechanismen bloße ›Hirngespinnste‹. Ihre Wirksamkeit kommt sowohl in der Ordnung von Praktiken, Diskursen, Institutionen als auch im Verhalten, Denken und Wissen der Individuen nachdrücklich zur Geltung. Materialität wird hier also – wie generell die ›Einheit‹ des Dispositivs – in erster Linie durch die Effekte definiert. In gewissem Sinne wird damit der Begriff der Materialität selbst de-naturalisiert: Er lässt sich nicht mehr auf das scheinbar evidente, anfassbare und gegenständliche Material beschränken; zumindest wird infrage gestellt, ob ein eindeutiger Unterschied zwischen der Materialität von Dingen und der Materialität von Prozessen, Strukturen etc. zu machen ist.<sup>215</sup>

*Produktivität / Macht / Subjektivität:* Das Dispositiv ist eine »Verfügungsstruktur von Institutionen, Praktiken und Diskursen« (Laugstien 1995, 757), die Wissensformen, Machtrelationen und Subjektivitäten konstituiert und reguliert. Die Mechanismen des Dispositivs (die »Institutionen, Praktiken und Diskurse«) gliedern und klassifizieren Räume und Bewegungen, Bedeutungen und Objekte; dabei erstellen sie Machtbeziehungen zwischen den Elementen, d.h. Beziehungen potenzieller Einwirkungen. Die Produktivität dieser »Verfügungsstruktur« besteht zum einen darin, dass sie spezifische (›neue‹) Gegenstände und Subjektivitäten hervorbringt; zum anderen darin, dass sie Gegenstände und Subjektivitäten

<sup>214</sup> Hier ist der Dispositivbegriff der Einsicht des Strukturalismus verpflichtet, dass »sich die Konstitution sprachlichen Sinns sprachintern erläutern« lasse. »Nicht die Referenz der Zeichen, also ihr Bezug auf etwa Außersprachliches, zählt, sondern ihre Relation, genauer: die Differenz der Zeichen zueinander.« (Münker/Roesler 2000, 4) Gegenüber dem Strukturalismus wird allerdings die konstitutive Funktion des Systems für die Elemente stärker betont: »Der Archäologe findet, daß seine Elemente nicht nur durch das gesamte System der Aussagen *individuiert* werden, sondern sich als Elemente nur innerhalb des spezifischen Systems, in dem sie Sinn ergeben, *identifizieren* lassen.« (Dreyfus/Rabinow 1994, 79; Herv.i.O.).

<sup>215</sup> Entsprechend wird auch der Unterschied zwischen Diskursen und Praktiken auf der Ebene ihrer Materialität und Effektivität relativiert (s.u., insb.: Exkurs: Foucault und die Medienwissenschaft).

handhabbar macht und sie zur Regulierung unterschiedlicher Problemfelder einsetzt. Machtverhältnisse (im Sinne von Beziehungsformen, die Einwirkungen ermöglichen und strukturieren) sind sowohl eine Voraussetzung dafür, dass bestimmte Gegenstände eine Evidenz erhalten, als auch ein Resultat der spezifischen Funktionen dieser Gegenstände. Die Machteffekte gehen dem Dispositiv dementsprechend weder voraus noch können sie unabhängig davon existieren. Sie bilden sich mit und in der Verteilung der Elemente durch ein »wechselseitiges Produktionsverhältnis« (Foucault 1978, 134) und sind ebenso gestreut und differenziert wie diese. Auch die Subjekte (bzw. die Körper, die Verhaltens- und Denkweisen) sind ein Teil dieser »Verfügungsstruktur«. Diskurse und Praktiken werden so strukturiert, dass sie einen Zugriffspunkt für Regulierungsstrategien bilden; zugleich werden damit auch Handlungen, Wahrnehmungen und Aussagen der Subjekte ermöglicht und mit Plausibilität versehen. Subjektivierung ist gleichermaßen Einordnung wie Ermächtigung, weil die Individuen die Macht erhalten, etwas zu tun, bestimmte Strategien zu verfolgen, bestimmte Gegenstände und sich selbst zu ›manipulieren‹. Wie andere Teilelemente des Dispositivs auch sind die Subjekte gleichermaßen Werkzeuge wie Wirkungen der Anordnung. Ihre Praktiken und Diskurse tragen einerseits mit ihren Regelmäßigkeiten zur spezifischen Gliederung und Perspektivierung von Dingen bei. Andererseits erhalten sie selbst durch die Institutionen, Sprachregelungen und Verhaltensmuster Strukturen und Sinn.

*Rationalität und Strategien:* Ein Dispositiv ist kein Instrument, das von einer externen Instanz genutzt werden könnte, um bestimmte Ziele zu verfolgen. Die Diskurse, Praktiken, Institutionen etc. bilden ein Dispositiv, indem sie eine gemeinsame Rationalität ausbilden. Dies umfasst u.a. die Formulierung von Problemen und Zielsetzungen sowie die Auseinandersetzung um unterschiedliche Strategien zur Erreichung dieser Zielsetzungen. »Um sagen zu können: dies ist ein Dispositiv, suche ich danach, welches die Elemente gewesen sind, die in eine Rationalität, eine gegebene Übereinkunft eingegangen sind [...]« (Foucault 1978, 124). Eine solche Vorstellung von Rationalität unterscheidet sich grundlegend vom Modell einer allgemeinen, überhistorischen ›Vernunft‹ und geht stattdessen davon aus, dass historisch spezifische Rationalitäten existieren.<sup>216</sup> Rationalität heißt hier also vor allem, dass es innerhalb eines Dispositivs – quer zu unterschiedlichen Praxisbereichen – Sinn macht, bestimmte Ziele zu formulieren, weil eine Reihe unterschiedlicher Werkzeuge zur Verfügung stehen, mit denen diese Ziele – rational – verfolgt werden können. Insofern unterschiedliche Zielsetzungen und widersprüchliche Ansätze zur effizienten Erfüllung dieser Zielsetzungen konkurrieren, ist das Dispositiv keine starre und eindeutige Anordnung. Die Mechanismen und das Geflecht ihrer Beziehungen haben eine »vorwiegend strategische Funktion« (Foucault 1978, 120). Sie exekutieren nicht starr ein einmal etabliertes Programm, sondern bearbeiten ein Problem durch fortlaufende Adaptationen und Modifikationen. »Eben das ist das Dispositiv: Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt werden.« (ebd., 123) Foucault weist darauf hin, dass sich ein Dispositiv zwar als ›Antwort‹ auf historische Problemlagen herausbilden kann, dabei aber auch überraschende Effekte ausbildet, die eine Re-Adjustierung verlangen und zugleich neue Strategien veranlassen können. Er bezeichnet dies als »strategische Wiederauffüllung« (ebd., 121f.).

### **Wahlverwandtschaft: Dispositivbegriff und Medienanalyse**

Auch wenn hier letztlich die Frage verfolgt wurde: ›Was ist ein Dispositiv?‹ (Deleuze 1991), so ist es doch nicht die hauptsächliche Funktion des Dispositivbegriffs, eine Klassifizierung

<sup>216</sup> Während Foucaults Begriff der Rationalität auf der einen Seite von ›Vernunft‹ abzugrenzen ist (und sich dennoch der entsprechenden Assoziationen bedient), so gilt das gleiche für den Begriff der Rationalisierung: »Ich halte das Wort ›Rationalisierung‹ für gefährlich. Wir sollten spezifische Rationalitäten untersuchen, statt ständig vom Fortschreiten der Rationalisierung im allgemeinen zu reden.« (Foucault 1994a, 245).

bestimmter Gegenstände vorzunehmen (›Ist dies ein Dispositiv oder nicht?‹). Eher bündelt er eine Reihe theoretischer Prämissen und schlägt eine bestimmte Perspektivierung von (möglicherweise sehr unterschiedlichen) Gegenstandsbereichen vor. Eine Anwendung des Begriffs in der Medienforschung scheint deshalb ebenso gut möglich wie die in vielen anderen Gegenstandsbereichen. Die zentrale Stoßrichtung des Begriffs liegt dabei in der Verschränkung heterogener Mechanismen.

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

Tatsächlich wird in einer erheblichen Zahl sehr unterschiedlicher medienwissenschaftlicher Texte der Dispositivbegriff zum Einsatz gebracht; nicht selten wird dabei der Name Foucault zur Spezifizierung des damit Gemeinten angeführt. Dennoch ist damit keineswegs sofort eine eindeutige Perspektive benannt; der Begriff erlaubt unterschiedliche strategische Einsätze und erhält eine Vielzahl abweichender Akzentuierungen. Aus der Art, wie der Begriff bei der Analyse medialer Phänomene zur Anwendung gebracht wird, resultieren unterschiedliche Aussagen über die Subjekt- und Machteffekte, die Spezifik oder die Eigenständigkeit von Einzelmedien. Häufig werden beispielsweise einzelne Medien mit Dispositiven gleichgesetzt – der Film oder das Fernsehen *als* Dispositiv; damit geht in der Regel eine Betonung der Differenzen zwischen unterschiedlichen Medien einher. Demgegenüber suchen Modelle, die einzelne Medien eher als Teilelemente von übergreifenden Dispositiven betrachten, nach Überschneidungen zwischen Medien und anderen kulturellen oder gesellschaftlichen Mechanismen.

Die medienwissenschaftliche Applikation des Dispositivbegriffs findet dementsprechend – wie gleich noch ausführlicher gezeigt werden soll – in einem Spannungsfeld statt: Zum einen ermöglicht sie eine Vereindeutigung und Aufwertung, zum anderen zielt sie auf eine Auflösung des distinkten Gegenstands ›Medien‹. Im Folgenden möchte ich einige mögliche Kreuzungspunkte zwischen Dispositivbegriff und Medienwissenschaft diskutieren. Dabei soll auch gezeigt werden, dass die – trotz der Ambivalenzen des Dispositivbegriffs – dominante Verwendung des Begriffs in der Medienwissenschaft darauf abzielt, Medien als apparativ konsolidierte Anordnungen zu beschreiben, die Menschen zu Subjekten machen, indem sie diesen eine spezifische und eindeutige Wahrnehmung vorschreiben. Auch wenn dieses Modell viele Aspekte des foucaultschen Dispositivbegriffs aufgreift, muss es als eine spezifische Akzentuierung betrachtet werden, die andere mögliche Aspekte des Begriffs ausblendet, ohne dass dies durch den Gegenstandsbereich ›der Medien‹ begründet ist.

### *Abstrakte Maschinen und Mikro-Dispositive*

Der vielfältige Einsatz des Dispositivbegriffs in der Medienwissenschaft resultiert auch daraus, dass er flexibel für unterschiedlich dimensionierte Gegenstandsbereiche eingesetzt werden kann. Deleuze differenziert zwei Typen von Dispositiven unter Bezug auf ihre unterschiedliche Ausdehnung und Reichweite: »[...] in der einen Richtung bestanden sie [die Dispositive bei Foucault; Anm. M.S.] aus einer diffusen, heterogenen Mannigfaltigkeit, aus Mikro-Dispositiven. In einer anderen Richtung verwiesen sie auf ein Diagramm, auf eine Art abstrakte Maschine, die dem ganzen gesellschaftlichen Feld immanent ist [...].« (Deleuze 1996, 15)<sup>217</sup>

<sup>217</sup> Deleuze schlägt im Weiteren vor, unter »Dispositiv« die »konkreten Maschinen« zu fassen, die »abstrakte Maschinen« dagegen als »Diagramme« zu bezeichnen. Mit Deleuze ist zugleich darauf hinzuweisen, dass diese Unterscheidung nicht deckungsgleich mit der traditionellen sozialwissenschaftlichen von Mikro- und Makroebene ist: »Der Unterschied zwischen ›Mikro‹ und ›Makro‹ war natürlich kein Größenunterschied in dem Sinne, dass die Dispositive der Macht kleine Gruppen betroffen hätten (die Familie hat nicht weniger

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

In der Medienforschung kann daraus die Konsequenz gezogen werden, Medien als einen Mechanismus innerhalb von Gesamtdispositiven (die selbst etwas ganz anderes sind als Medien) zu betrachten. Die institutionellen, technischen oder programmlichen Strukturen des Fernsehens figurieren dann beispielsweise als strategische Teilelemente, deren Rationalität dem Gesamtdispositiv geschuldet ist und die folglich erst im Zusammenspiel mit anderen Mechanismen – sei es mit der Wohnarchitektur, mit dem Telefon oder Formen gesellschaftlicher Mobilität – effektiv werden. Weniger die spezifische Komplexität und die eigenständigen Machteffekte eines Mediums stehen zur Diskussion, als die Frage, inwiefern dieses Medium Regelhaftigkeiten, Macht- und Subjekteffekte stützt, die sich auch in anderen Institutionen und Praxisbereichen auffinden lassen. Das Medium ist ein Ort, in dem sich die Streuung von umfassenderen Mechanismen bemerkbar macht, – ein Rädchen im »Räderwerk der Macht« (s.u.).

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

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

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

Eine solche Rückbindung von Einzelmedien in umfassendere Abstrakte Maschinen / Gesamtdispositiv zielt auf eine radikale Kontextualisierung; sie zeigt, wie ein Medium (bzw.

---

Ausdehnung als jede andere Formation.) Ebenso wenig handelt es sich um einen äußeren Dualismus, denn es gibt Mikro-Dispositive, die dem Staatsapparat immanent sind, und da Segmente des Staatsapparats auch in die Mikro-Dispositive eindringen, gibt es eine vollständige Immanenz der beiden Dimensionen.« (Deleuze 1996, 17f.).

sein Funktionieren und seine Effektivität) Existenzbedingungen in anderen Mechanismen hat und richtet sich somit gegen die Vorstellung von spezifischen und immanenten Funktionsweisen einzelner Medien.

*Mikro-Dispositive* sind im Unterschied zu Abstrakten Maschinen weniger umfassende Mechanismen, die die Ordnung von Praktiken und Diskursen, aber auch Macht- und Subjekteffekte in spezialisierten gesellschaftlichen Teilbereichen regulieren und ›rationalisieren‹. Sie sind zwar ebenfalls »Ensemble heterogener Elemente«; ihre Werkzeuge und Wirkungen kommen aber nur in bestimmten Milieus zur Geltung, für die sie spezifische Leistungen erbringen.<sup>218</sup> Medizinische Untersuchungsapparate können demnach ebenso als Mikro-Dispositive bezeichnet werden wie bürokratische Verfahren oder die Inszenierungsformen in Museen und öffentlichen Spektakeln: Sie alle bringen ein spezifisches Wissen hervor, indem sie Subjekte und Objekte in machtvoll Beziehungen einfügen und sie dabei zugleich auf spezifische Weise konstituieren. Trotz ihrer beschränkten Wirksamkeit können die Mikro-Dispositive die Strategien und Rationalitäten der gesamtgesellschaftlichen Reproduktion (bzw. der Abstrakten Maschinen) stützen und in anderen gesellschaftlichen Teilbereichen aufgegriffen werden. Jürgen Link spricht deshalb auch von »Hilfsdispositiven« (1997, 328); sein Beispiel sind mathematische und statistische Verfahren, die zwar nicht ›an sich‹ eine bestimmte gesellschaftsübergreifende Subjektivität prägen, aber die Wissensproduktion in verschiedenen Teilbereichen – von der Gesundheitspolitik über die Wahlprognosen bis zur quantifizierten Mediennutzung – strukturiert und so spezifische Funktionen für das umfassendere (Gesamt-) Dispositiv des Normalismus (und die normalistischen Subjektivitäten) übernimmt.

Mikro-Dispositive können somit gleichermaßen Teilmechanismen eines Mediums sein, als auch über verschiedene Medien (und andere Mechanismen oder Institutionen) hinweg funktionieren. Das Fernsehen bedient sich beispielsweise (zumindest in einzelnen Sendungen) sowohl statistischer Verfahren als auch medizinischer Visualisierungstechniken – und somit unterschiedlicher Mikro-Dispositive. Darüber hinaus lassen sich Hilfsdispositive ›identifizieren‹, die zwar spezifisch für ›die Medien‹ sind, aber dennoch die Grenzen des Einzelmediums auflösen, insofern sie quer zur Einteilung unterschiedlicher Medien und Institutionen operieren. So könnte beispielsweise Journalismus als ein Dispositiv verstanden werden, wenn gezeigt werden soll, dass dieser eine geregelte Praxis ist, die durch eine Vielzahl an Mechanismen (zu denen etwa zeitlichen Rhythmen, die Ausbildung, die technischen Apparate, das journalistische Selbstverhältnis u.a. zu zählen wären) systematisch bestimmte Macht- und Wissensformen produziert.<sup>219</sup>

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

<sup>218</sup> Werkgeschichtlich kann der Dispositivbegriff bei Foucault als eine Ausweitung des Begriffs der Episteme verstanden werden, der – beispielhaft in *Die Ordnung der Dinge* – das interdisziplinäre Gefüge wissenschaftlicher Aussagen erfasst und dabei für Praktiken und Institutionen weitgehend blind bleibt. Zugleich ist es aber ein umfassendes Modell, das eine geistes- oder kulturtypologische Ausrichtung hat und somit eine Kohärenz des gesamten Bereichs postuliert. Das Dispositiv umfasst dagegen auch nicht-diskursive Praktiken und beschreibt auch Teilelemente, die zum spezifischen Funktionieren einer Gesellschaft beitragen, diese aber keineswegs im Ganzen kennzeichnen müssen.

<sup>219</sup> Pierre Bourdieu (1998) zielt mit dem Begriff des journalistischen Felds in eine ähnliche Richtung, unterlegt dem Modell aber eine andere macht- und gesellschaftstheoretische Akzentuierung als Foucault. Dorer und Marschik (1993) diskutieren die Public Relations-Praxis als eine Art Hilfsdispositiv des umfassenderen »Kommunikationsdispositivs«.



ten – reproduziert, gestreut und gestützt werden und diesem dadurch eine Vielzahl an Effektivitäten verleihen.<sup>220</sup>

### *Medien als Dispositive*

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

Auch die Perspektivierung von Medien als Dispositiven erlaubt sehr unterschiedliche Akzentsetzungen und schließt – angesichts der Flexibilität des Dispositivbegriffs – den Bezug auf umfassendere Dispositive / Abstrakte Maschinen keineswegs aus. Exemplarisch hierfür ist Siegfried Zielinskis Studie *Audiovisonen*, die die Entwicklung der Medien seit Mitte des 19. Jahrhunderts nachvollzieht. Das gesamte Feld der audiovisuellen Medien bezeichnet er als einen »Spezialdiskurs«, insofern sich dieses als »immer stärker normierter institutionalisierter Ausdrucks- und Handlungsbereich etabliert« (Zielinski 1989, 13). Die Medien sind somit nur ein Teilelement einer umfassenderen »kulturindustrielle[n] Modellierung und Unterwerfung der Subjekte«, die etwa auch die Produktionsverhältnisse oder die Konsumformen umfasst. Insofern auf dieser Ebene spezifische Subjekteffekte zu diagnostizieren sind, hat das »Kulturindustrielle [...] (im Foucaultschen Sinne) auch *dispositiven* Charakter« (ebd.; Herv. M.S.). In der historischen Abfolge unterscheidet Zielinski »vier dispositive Anordnungen«, in denen sich jeweils spezifisch »das Audiovisuelle mit anderen Spezialdiskursen und gesellschaftlichen Teilpraxen« überschneidet (ebd., 14). Insofern hier angenommen wird, dass diese »besonderen Konstellationen« jeweils die Kultur prägen, nehmen sie den Status von Gesamtdispositiven ein:

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

Zielinski stellt allerdings eine enge Beziehung zwischen diesem Gesamtdispositiv und den Einzelmedien fest. Diese haben, gerade insofern sie »historische Konkretionen« des Kulturindustriellen sind, »selbst dispositive Eigenart« (ebd., 13). Sie sind also Hilfsdispositive in denen sich das kulturindustrielle Dispositiv realisiert oder über deren Vielfalt sich eine Abstrakte Maschine (Deleuze) überhaupt erst konstituiert.

Auch wenn Zielinskis Ausführungen bezüglich der Spezifik von Einzelmedien eher vage bleiben, lässt sich an ihnen (stellvertretend für viele andere Modelle) erkennen, dass mit der Gleichsetzung von Medien und Dispositiv eine gewisse Ambivalenz verbunden ist. Einer-

<sup>220</sup> Raymond Williams berühmtes Diktum, dass das Fernsehen ein Kommunikationsapparat sei, der erfunden wurde, ohne dass bestimmte »Inhalte« dafür vorgesehen waren (Williams 1990[1975], 25), könnte so – etwas mutwillig – auch auf seine dispositiven Qualitäten angewendet werden: Fernsehen als Sammelsurium von Dispositiven.

seits wird Einzelmedien eine eindeutige Identität und Effektivität zugesprochen: Diese werden als distinkte, abgrenzbare Anordnung beschrieben, die durch ihr technisches oder ästhetisches Funktionieren bestimmte Macht- und Subjekteffekte produziert. Andererseits werden die konventionellen Grenzen von Einzelmedien, gerade indem diese auf ihre Macht- und Subjekteffekte hin untersucht werden, notwendigerweise überschritten: Zum einen stellt sich die Frage nach den Voraussetzungen, die in das je konkrete Geflecht eingehen (also nach den Existenzbedingungen); zum anderen werden Praktiken und Diskurse, die in vielen konventionellen Modellen den Medien gegenübergestellt werden, als konstitutive Teilelemente des »entschieden heterogenen Ensembles« und seiner immanenten Rationalität betrachtet. Der technische Apparat funktioniert (nur) als soziale Technologie, deren Grenzen nicht gegeben sind, sondern erst analytisch bestimmt werden müssen.<sup>221</sup>

Schon die Ambivalenz und Flexibilität des Dispositivbegriffs, vor allem aber seine theoretische Stoßrichtung zwingen die medienwissenschaftliche Forschung – entgegen einer gelegentlich routinierten Etikettierung von Medien als Dispositiven – zu einer Neubestimmung (und somit auch Reflexion) ihres Gegenstandsbereichs. Darin liegt sicher sowohl die Brisanz als auch die Attraktivität des Modells: So sehr der Dispositivbegriff auch in der Anwendung auf Medien eine bestimmte (und selektive) Neu-Akzentuierung erfährt, so wenig kann ein konventioneller Medienbegriff fortgeführt werden. Die von Foucault vorgeschlagene Perspektive widerspricht mit der Betonung des »entschieden heterogenen Ensembles« dem gängigen Verständnis von distinkten, isolierbaren Apparaten und Institutionen, das vielen medienwissenschaftlichen Modellen zugrunde liegt. Zwar ist die Einsicht, dass Fernsehen ein komplexes Wechselverhältnis von Programmstrukturen, technischen Infrastrukturen, Rezeptionspragmatiken, politischen und ökonomischen Praktiken etc. in Gang setzt, nicht gänzlich überraschend. Dass aber die Relevanz und Funktionsweise dieser Teilelemente erst aus dem Geflecht resultiert, widerspricht doch grundlegend der üblichen Vorgehensweise, Politik durch politische, Ökonomie durch ökonomische Aspekte zu kennzeichnen und nach Momenten der Dominanz des einen über das andere zu fragen. Auch die Selbstgewissheit, immer schon zu wissen, wo Ökonomie und wo Politik sich bemerkbar machen, wird durch den Hinweis auf die Streuung und Differenzierung der Mechanismen unterlaufen.<sup>222</sup>

»Will man die Linien eines Dispositivs entwirren, so muß man in jedem Fall eine Karte anfertigen [...]« (Deleuze 1991, 153). Eine solche Karte bleibt aber notwendigerweise ein Ausschnitt und die »Linien verschiedener Natur« (ebd.) werden immer über die Ränder hinausreichen. Dies ist nicht gleichzusetzen mit dem banalen Verständnis, dass jede Analyse oder Theorie nur einen bestimmten Ausschnitt ›des Fernsehens‹ erfassen, durch eine Addition solcher Ausschnitte aber eine Näherung an ›das Fernsehen‹ erfolgen könne. Die Rekonstruktion eines Dispositivs wird immer etwas anderes als die scheinbar selbstverständliche Einheit erfassen. (So wie ja eine Karte auch nie einfach ›Deutschland‹ darstellt, sondern – indem sie entweder ›kleiner‹ oder ›größer‹ ist – immer andere Zusammenhänge als das, was unter ›Deutschland‹ gefasst wird, sichtbar macht).

<sup>221</sup> Die Schwierigkeiten einer solchen Entgrenzung schildert Stephen Heath: »The process of cinema, to take the example of concern here, is that of a process through which in particular economic situations a set of scattered technical devices becomes an applied technology then a fully social technology; and that social technology can, must, be posed and studied in its effects of construction and meaning. That formulation, however, is itself still problematic: the process is that of a relation of the technical and the social as cinema. [...] Cinema does not exist in the technological and then become this or that practice in the social; its history is a history of the technological and social together.« (Heath 1980, 226 u. 227).

<sup>222</sup> Dies kann vielleicht an einem Beispiel verdeutlicht werden: Die Familie ist ein Ort, an dem spezifische Dispositive – etwa die Sexualität (s.u.) ihre Verankerung finden; wenn wir aber vom ›Dispositiv Familie‹ reden (und es rekonstruieren) wollen, dann müssten wir schauen, wie dessen Einheiten beispielsweise in der Schule, in der Medizin – also ›außerhalb‹ der Familie – operieren.

*Schnittpunkte und Analogien*

Trotz aller Ambivalenzen lassen sich einige besonders auffällige Schnittpunkte zwischen medienwissenschaftlichen Fragestellungen und der foucaultschen Dispositivanalyse benennen, womit einerseits die generelle Attraktivität der Gleichsetzung von Medien mit Dispositiven (im Sinne von Medien *sind* Dispositive) und andererseits die spezifische Akzentsetzung des medienwissenschaftlichen Dispositivbegriffs verdeutlicht werden kann. Die Terminologie Foucaults bietet sich zum einen für die Übertragung auf technische Medien an (a); vor allem aber lassen sich einige Fragestellungen und Modelle der Medienwissenschaft unter (selektivem) Bezug auf die foucaultsche Arbeit präzisieren und plausibilisieren (b).

(a) Zwar werden Medien im engeren Sinne bei Foucault kaum zum Thema, indem aber Dispositive durch eine quasi-technologische Funktionsweise gekennzeichnet werden, erhalten sie technisch-mediale Züge. Der Dispositivbegriff verleiht den »(materiellen) Vorkehrungen zur Durchsetzung einer bestimmten Strategie« (Laugstien 1995, 758; Herv. M.S.) einen – zumal im Vergleich mit anderen kulturwissenschaftlichen Modellen – außerordentlich hohen Stellenwert. Auch wenn Foucault einen umfassenden Begriff von Materialität einführt (etwa mit Bezug auf die Materialität der Diskurse etc.), verleiht er Techniken und Artefakten im engeren Sinn eine besondere Bedeutung und wertet somit auch technisch-mediale Mechanismen bei der Erklärung historischer und kultureller Prozesse auf. (Die Analogie zwischen architektonischen Wahrnehmungsanordnungen bei Foucault und Medien wird noch zu diskutieren sein). Während der Diskursbegriff Foucaults (häufig vollkommen unabhängig vom Dispositivbegriff) vor allem bei der Analyse der ›Angebotsseite‹ der Medien zum Einsatz kommt, lenkt der Dispositivbegriff den Blick einerseits auf die technische Apparatur, andererseits auf die Einbindung und Positionierung der Subjekte durch die Medien.

Der medienwissenschaftliche Bezug auf Foucault kann sich folglich darauf stützen, dass dieser gesellschaftliche und kulturelle Tatbestände (z.B. Institutionen, Praktiken, Diskurse) als Technologien begreift. Ihre inneren Funktionsweisen, ihre gesellschaftlichen Funktionen und Resultate werden häufig mit einer technologischen Terminologie beschrieben: Sie folgen Regeln, sie produzieren etc. (Lösch u.a. 2001, 14f.). Gerade das Dispositiv erscheint in diesem Zusammenhang immer wieder als »Räderwerk« oder als »Mikrophysik«. Bei Deleuze wird das Dispositiv ganz explizit als »Maschine« gekennzeichnet (s.o.). Im Französischen wird der Begriff *dispositif* sowohl in juristischen Kontexten verwendet, wo er ›Anordnung‹ oder ›Verfügung‹ meint, als auch in technischen, wo er ›Anlage‹, ›Apparatur‹ und ›Mechanismus‹ bedeuten kann (Laugstien 1995).

Diese technische Semantik soll bei Foucault u.a. verdeutlichen, dass menschliche Handlungen und Intentionen zwar beteiligt sein mögen, keineswegs aber über Zielsetzung und Verfahrensweisen entscheiden, insofern sie nämlich schlicht mit-produziert werden.

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

In der Umkehrung wird der konstruierte Charakter bestimmter Gegenstände herausgestellt, die eben keineswegs selbstverständlich gegeben, sondern Produkte einer komplexen Maschinerie sind. Entsprechend ist die Kennzeichnung von Diskursen, Institutionen und Praktiken als Technologien durchaus operational (d.h. nicht metaphorisch) zu verstehen: Diese funktionieren technisch, insofern sie bestimmten (durchaus auch ›automatisierten‹) Regeln folgen, eine systematische Kopplung zwischen ›Mittel‹ und ›Wirkung‹ erstellen sowie eine spezifische Produktivität aufweisen, d.h. originäre, strategisch ›sinnvolle‹ und materielle Effekte erzielen (z.B. Gegenstände schaffen oder Körper modellieren).

Foucault differenziert zwar zwischen unterschiedlichen Formen von Technologien – Herrschafts-, Produktions- oder Selbsttechnologien – verdeutlicht damit aber gerade auch den gemeinsamen technologischen Charakter der unterschiedlichen Praxisbereiche und Rationalitäten (Foucault 1994a, 246). Es wird noch zu diskutieren sein, inwiefern dies einer unangemessenen Ausweitung des Technologiebegriffs gleichkommt, die spezifische Aspekte von (Medien-) Technologien im engeren Sinn notwendigerweise ausblendet. Hier genügt es vorerst festzustellen, dass sich der Dispositivbegriff durch die Betonung sowohl der materiellen Bestandteile als auch des (quasi-)technischen Operierens kultureller Prozesse für eine Analyse technischer Medien anbietet.

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

McLuhans Diktum »The Medium is the Message« kann als Verdichtung solcher Perspektiven gelten (McLuhan 1987[1964], 7).<sup>223</sup> Die Medien sind selbst die Botschaft, insofern sie bestimmte Kommunikations-, Zeichen- und Wahrnehmungsstrukturen festlegen, die – nicht zuletzt weil sie die Organisation von Zeit und Raum prägen – zur konstitutiven Voraussetzung historisch je spezifischer gesellschaftlicher und kultureller Entwicklungen werden. Das dominierende Medium (oder ggf. ein Ensemble weniger Medien) strukturiert durch seine Funktionsweise Praktiken und Diskurse über die verschiedensten gesellschaftlichen Teilbereiche hinweg und fungiert somit als ›historisches Apriori‹. Geschichte erscheint dann nicht als kontinuierliche Entwicklung, sondern als diskontinuierliche Abfolge unterschiedlicher (medialer) Formationen. Die Bezeichnung ganzer Epochen, lässt sich dann – wie das Beispiel der *Gutenberg Galaxis* zeigt (McLuhan 1968) – von den je dominanten Medien ableiten. Medien wird damit gelegentlich sogar der Status von Gesamtdispositiven zugesprochen, die das Organisationsprinzip sämtlicher kultureller und sozialer Prozesse abgeben; zumindest aber werden sie – wie die Vorstellung von einem »panoramatischen Blicks« verdeutlicht (Oettermann 1995, 80) – für historisch spezifische Wahrnehmungsformen verantwortlich gemacht.<sup>224</sup> Die Art unserer Wahrnehmung und unseres Denkens ist – so der gemeinsame Nenner entsprechender Untersuchungen – abhängig von unserer Ankopplung an Medientechniken. Auch hier kann wieder eine Formulierung McLuhans herangezogen werden, der Medien als »The Extensions of Man« (so der Untertitel seines Buchs *Understanding*

<sup>223</sup> McLuhan selbst erläutert dies folgendermaßen: »That is merely to say that the personal and social consequences of any medium – that is of any extension of ourselves – result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology.« (1987, 7) In der Medienwissenschaft kann hier sicher McLuhan als ein Ausgangspunkt solcher Fragestellungen (wenn nicht als Begründer der Medienwissenschaft schlechthin; vgl. Spangenberg 2001, 187f.) genannt werden; in der Technikphilosophie werden aber ähnliche Modelle – wenn auch mit ganz anderen Akzentsetzungen und Schlussfolgerungen – schon früher diskutiert; eine Übersicht dazu findet sich bei Rohbeck (2000) sowie in den Beiträgen in Fischer (1996).

<sup>224</sup> Es ist allerdings (auch hier) bezeichnend für derartige Argumentationen, dass zwischen einer Vorstellung von dem einzelnen Medium als Dispositiv einerseits und der Einbindung des Einzelmediums in umfassendere dispositive Konstellationen relativ flexibel gewechselt wird. So prognostiziert Norbert Bolz *das Ende der Gutenberg-Galaxis* durch die digitalen Medien, diagnostiziert aber doch schon für das 19. Jahrhundert Wandlungen der Subjekt- (resp. Blick-) Struktur, die sowohl durch einzelne dispositive Konstellationen wie das Panorama, als auch durch gesamtgesellschaftliche Transformationen begründet wird: »Das Panorama ist aber nicht nur Massenmedium im unterhaltenden Sinne, sondern ein Medium der Massen, das aus demselben Geist geboren ist wie die Kontrolltechniken der Moderne. Seit die bürgerliche Gesellschaft in Bentham's »Panopticon« von Strafen auf Überwachen umgestellt hat, ist die technische Eroberung des Weltbildraums unlösbar von der Geschichte polizeilicher Überwachung und militärischer Aufklärung. [...] Der bürgerliche Allblick wird als Kontrolltechnologie implementiert. [...] Das Panorama ist das erste technische Medium, das auf Allsichtigkeit zielt. [...] Dieses Pensum hat dann das Kino übernommen.« (Bolz 1993, 102).

*Media*) bezeichnet und damit verdeutlicht, dass das Menschsein in Abhängigkeit von unterschiedlichen Medien historisch ganz unterschiedliche Formen annimmt.

Vor diesem Hintergrund interessiert sich die Medienwissenschaft dafür, was die Medien uns sehen lassen und was nicht, wie sie Raum und Zeit strukturieren, wie sie damit Macht über bestimmte Gegenstände verleihen und zugleich Macht über die Subjekte ausüben und damit spezifische Welt- und Selbstverhältnisse installieren. Eine solche Perspektive geht (wie sich ebenfalls exemplarisch bei McLuhan verfolgen lässt) in der Regel mit einer Ausweitung des Medienbegriffs einher, da dieser dann nicht mehr an den Faktor Kommunikation gebunden ist, sondern letztlich auf alle materiellen Vorrichtungen Anwendung finden kann, die Wahrnehmungsformen, Zeichensysteme etc. ermöglichen und strukturieren. Die Eisenbahn kann aus dieser Sichtweise ebenso gut als Medium betrachtet werden wie das Fernrohr oder die Elektrizität; der Tourismus oder die Schiffsreise, Themenparks und Shopping Malls werden in der Folge auf ihre Strukturierung von Raum- und Zeiterfahrung, von Selbst- und Weltverhältnissen hin untersucht. Damit ist eine generelle Kontinuität zwischen technischen Massenmedien im engeren Sinn auf der einen Seite und den apparativen und institutionellen Vorrichtungen, die bei Foucault thematisiert werden, auf der anderen Seite erstellt.

#### *Positionierung der Subjekte / Dispositive der Sichtbarkeit*

Zwei Akzentsetzungen, die sich aus der Überschneidung von Dispositivbegriff und medienwissenschaftlichen Fragestellungen ergeben, lassen sich hier schon feststellen: Zum einen die konstitutive Einbindung der Subjekte als Werkzeug und Wirkung in die mediale Anordnung; zum anderen die Signifikanz der in dieser Anordnung produzierten Subjektivitäten, Wissensformen und Machtrelationen für umfassendere kulturelle Prozesse. Gerade ein beiläufiger Gebrauch des Dispositivbegriffs in der Medienwissenschaft bezieht sich meist auf diesen Aspekt einer apparativ verbindlich gemachten und sozial signifikanten Wahrnehmungskonstellation.<sup>225</sup> Die Medienwissenschaft fokussiert innerhalb des »entschieden heterogenen Ensembles« vor allem die Beziehungssache zwischen *einer* technisch-institutionellen Anordnung einerseits und den Subjekten und Praktiken, die von dieser Anordnung vorgegeben oder ermöglicht werden, andererseits. Diese Achse zwischen Apparatur und »Mensch« (Körpern, Wahrnehmungen etc.) bildet demnach den zentralen (gegenüber anderen Relationen aufgewerteten) Mechanismus von Mediendispositiven, der historisch spezifische Wahrnehmungs- und Wissensformen produziert.

Immer also, wenn Kopplungen zwischen Apparaten und Subjekten vorliegen, läßt sich von einer dispositiven Anordnung sprechen. Damit ließe sich beispielsweise die Nutzung des elektrischen Lichts oder Autofahren als Dispositiv beschreiben, da sie eine spezifische Abhängigkeit von Mensch und Apparatur voraussetzen. (Lenk 1996, 6)

Eine solche Akzentuierung des Dispositivbegriffs, die sich vor allem für die Vorgaben interessiert, die die apparative Konstellation den Subjekten/Praktiken macht, scheint zunächst für die Medien plausibel und trägt auch zur Präzisierung medialer Mechanismen bei; allerdings wird damit, wie ich im Folgenden zeigen möchte, ein reduktionistisches Modell (eine bipolare Achse anstelle eines Geflechts) entworfen, das den Medien eine (allzu) eindeutige Identität verleiht, aus der ihre Macht- und Subjekteffekte unmittelbar abgeleitet werden kön-

<sup>225</sup> Bezeichnend hierfür mag sein, dass auch in der eher konstruktivistisch-systemtheoretischen Theoriebildung der Dispositivbegriff als »die Einheit der Differenz von Bewußtsein und apparativer Wahrnehmung« (Elsner/Müller/Spangenberg 1993, 37) seinen Platz findet. Auch hier ist – obwohl im Kontext von anderen Vorannahmen und Begrifflichkeiten – die Emergenz historisch neuer Selbst- und Weltverhältnisse durch die spezifische Anordnung von Subjekten in der medialen Konstellation das zentrale Thema. So wird angenommen, dass »Veränderungen in den Kommunikationsstrukturen einer Gesellschaft durch eine habitualisierte Nutzung von Massenkommunikationsmitteln [...] weitreichende Folgen für die Produktion und Reproduktion von Weltbildern [haben], mit denen die Umwelt- und Selbsterfahrung aufgearbeitet wird.« (Elsner/Müller/Spangenberg 1993, 31).

nen. Schematisch entspricht dies letztlich den schon diskutierten Rezeptionsmodellen – wenn auch mit anderen Gewichtungen.

Dass gerade die Positionierung des Subjekts in und gegenüber einer apparativen Anordnung zu dem zentralen Aspekt in der Begegnung von Dispositivbegriff und Medienwissenschaft geworden ist, hat allerdings seinen Grund auch darin, dass sowohl in der Mediengeschichtsschreibung, als auch in den Arbeiten Foucaults den visuellen Medien eine besondere Bedeutung zukommt; diese verleihen einer solchen Akzentuierung besondere Evidenz. Der Sehsinn ist in den letzten Jahrhunderten in besonderem Maße technisch aus- oder aufgerüstet worden, wobei dies – eindeutiger als bei Hör- und Geruchssinn – durchgängig an (wortwörtliche) Positionierungen der wahrnehmenden Subjekte gebunden ist. Dass damit ein je spezifisches Verhältnis der Subjekte zur eigenen Wahrnehmung wie auch zur wahrgenommenen Welt einhergeht, liegt ebenfalls auf der Hand, werden doch tatsächlich neue räumliche Dimensionen sichtbar und handhabbar. Das Fernrohr und die Panoramen, die Eisenbahn und die Fotografie können als Dispositive beschrieben werden, indem gezeigt wird, dass sie durch die Erstellung einer Relation zwischen Darstellungsmodus (Was wird apparativ sichtbar?) und Blickstruktur (Welche Betrachterposition erstellt eine intelligible Sichtbarkeit?) Wahrnehmungsformen prägen und dabei dem Wahrgenommenen dadurch Sinn verleihen, dass die Wahrnehmenden in ein sinnhaftes Verhältnis zum Sichtbaren gestellt werden. Außerdem kann untersucht werden, inwiefern die medial ›verkörperten‹ Beobachtungsstrukturen und Wissensformen über unterschiedliche gesellschaftliche Teilbereiche oder verschiedene mediale Anordnungen hinweg Konsistenz erhalten; werden etwa in der Wissenschaft und in der Freizeit durch je spezifische visuell-apparative Konstellationen analoge Selbst- und Weltverhältnisse durchgesetzt? Auch die Macht- und Subjekteffekte lassen sich am Beispiel visueller Medien besonders nachdrücklich verdeutlichen, insofern der Blick kontrollierende und Besitz ergreifende Funktionen hat (einschlägig ist hier die militärische ›Aufklärung‹), aber auch weil das Individuum in der Anordnung gleichermaßen zum Objekt einer vorgegebenen Blickstruktur wie zum Ausgangspunkt eines intelligiblen Blicks werden kann.<sup>226</sup> In der Einleitung seiner Studie mit dem einschlägigen Titel *Techniken des Betrachters* expliziert Jonathan Crary, der sich ebenfalls auf Foucault bezieht, den enormen Stellenwert, der dem Subjekt für die historisch spezifischen Sichtbarkeiten zukommt:

<sup>226</sup> Die Erforschung historischer Sichtbarkeits-Regime findet in einer Verzahnung von Medien-, Kunst- und Geschichtswissenschaften statt, die selbst noch zu untersuchen wäre. Hier sollen wenige Andeutungen zu den zentralen Topoi genügen. Mit dem wissenschaftlichen Einsatz von Sehapparaten geht spätestens seit Galilei auch ein Kampf konkurrierender Autoritäten einher: »Zunächst leiteten Fernrohr und Mikroskop eine wissenschaftliche Nobilitierung von visueller Wahrnehmung und Beobachtung ein, deren unmittelbare Rückwirkung erst einmal die Veränderung der Vorstellung des Unsichtbaren war. [...] Der Widerstand der Kirche gegen Galileis Methode entsprang gerade der Angst um den Verlust der Herrschaft im Reich des Unsichtbaren, das man nun nicht mehr uneingeschränkt und vor allem unkontrolliert visualisieren konnte.« (Krovoza 1995, 46) Spätestens im 19. Jahrhundert dringen apparative Sichtbarkeiten auch in den Alltag ein. Hier ist es vor allem das Panorama, das den militärischen Rundumblick vom Hügel in ein populäres Unterhaltungsmedium einschreibt (Brock 1995, 67). »Beim Panorama kommt es – zunächst – nicht darauf an, was gezeigt, das heißt was jeweils dargestellt wird, nicht auf den Bildinhalt, sondern auf die besondere und einzigartige Weise, wie dieser Inhalt vermittelt, wie gezeigt und dargestellt wird.« (Oettermann 1995, 74) Durch diese Prägnanz einer spezifischen Anordnung von Sichtbarkeit wird es auf der einen Seite »zum Muster, nach dem sich von nun an Seherfahrten organisieren.« (ebd., 79) Auf der anderen Seite verkörpert die Blickstruktur auch ein Machtverhältnis: »Der panoramatische Blick ist in erster Linie Zugriff. Zugriff, der das in den Blick Genommene objektiv betrachtet, es nur deshalb unbeschädigt läßt, um es ganz vereinnahmen zu können.« (ebd., 80; eine Verortung des Panoramas in der Mediengeschichte findet sich bei Großklaus [1995, 113–142]; eine Detailanalyse seiner Funktion in der Populärkultur um 1900 bei Schwartz [1995]). Neben dem Panorama bilden die technischen Realisierungsformen der Zentralperspektive von der Camera Obscura hin zum Kino einen zweiten Schwerpunkt der Geschichte der visuellen Anordnungen; auch hier wird das Verhältnis von Subjekten zum dargestellten Raum als Machtverhältnis lesbar (Panofsky 1974): »Der Kampf um die Perspektive, um den inhärenten Standpunkt des Bildes, ist nicht nur metaphorisch zu verstehen, sondern dreht sich in den Scharnieren der technischen, optischen und mechanischen Voraussetzungen von Film und auch von Photographie.« (Koch 1995, 226).

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

Auch in Untersuchungen, die ohne Bezug auf Foucault entstanden sind, finden sich entsprechende Argumente. Die Frage nach dem Zusammenhang von Subjektivität, Sichtbarkeit und Macht bildet deshalb einen besonders virulenten Schnittpunkt zwischen Medienforschung und Dispositivbegriff.<sup>227</sup> Als Konzentrat dieser Debatten kann (zumindest rezeptionsgeschichtlich) das Modell des Panoptikums gelten: Ein architektonischer Entwurf, der – insofern er die Subjekte in einer Blickhierarchie positioniert – von Foucault als Teil der Disziplinarmechanismen analysiert wird. Immer wieder verweisen medienwissenschaftliche Untersuchungen auf den Gefängnisbau, um die automatisierte, subjektivierende und apparative Macht von (visuellen) Medien zu plausibilisieren. Ganz unterschiedliche mediale Konstellationen werden dabei an diesem Modell des Panoptikums abgeglichen, um ihre dispositiven Blick- und Machtstrukturen als Varianten, Abweichungen oder Umkehrungen der panoptischen Anordnung zu kennzeichnen.

### *Panoptische Medien*

Das Panoptikum, das von Jeremy Bentham Ende des 18. Jahrhunderts entworfen wurde, ist ein Überwachungsgebäude, das die Delinquenten in einsehbaren Zellen um ein Kontrollzentrum herum, das selbst nicht einzusehen ist, anordnet.<sup>228</sup> Die architektonische Struktur hat zwei ganz unmittelbare Machteffekte: Zum einen erstellt sie die Situation einer idealen Sichtbarkeit. Die Delinquenten können von einem zentralen Punkt aus kontinuierlich in all ihren Tätigkeiten kontrolliert werden. »Jeder Käfig ist ein kleines Theater, in dem jeder Akteur allein ist, vollkommen individualisiert und ständig sichtbar.« (Foucault 1977, 257) Zum anderen führt die hierarchisierte Sichtbarkeit zu einer Internalisierung der Macht. Die Nichteinsehbarkeit des Kontrollzentrums bei offenkundiger Einsehbarkeit der einzelnen Zellen führt dazu, dass die Delinquenten, auch wenn das Kontrollzentrum nicht besetzt sein sollte, von einer Kontrollsituation ausgehen müssen und dementsprechend ihr Verhalten ganz unabhängig von einer (menschlichen) Kontrollinstanz selbst regulieren. »Die Häftlinge sind Gefangene einer Machtsituation, die sie selber stützen.« (ebd., 258) Die architektonische Anordnung bringt allein durch die rigide Positionierung der Körper und die Struktur ihrer Sichtbarkeit spezifische, von anderen Anordnungen zu unterscheidende Macht- und Wissensformen hervor.

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

<sup>227</sup> Deleuze charakterisiert Dispositive als »Maschinen, um sehen zu machen oder sehen zu lassen, und Maschinen, um sprechen zu machen oder sprechen zu lassen« (Deleuze 1991, 154); im weiteren akzentuiert er etwa mit dem Begriff der »Lichtlinien« (ebd.) die visuelle Dimension; Sichtbarkeit ist mithin ein zentraler Schnittpunkt zwischen Dispositivbegriff und medientheoretischen Modellen.

<sup>228</sup> Bentham selbst bezeichnet es als »Inspection House« und betont seine vielfältigen Einsatzmöglichkeiten; meist wird es als Gefängnisbau thematisiert (Foucault 1977, 258, Fn. 2).

Vor allem für eine Analyse der mittlerweile gänzlich mediatisierten Topologien der Videoüberwachung scheint sich die foucaultsche Beschreibung des Panoptikums ohne weitere Modifikationen anzubieten. Auch hier kann einerseits ein machtvoller Blick einer selbst nicht-sichtbaren Instanz konstatiert und andererseits – angesichts von auffällig installierten Kameras – eine Selbstkontrolle in Rechnung gestellt werden, die sich ganz unabhängig von einer tatsächlich ausgeführten Überwachung einstellt.<sup>229</sup>

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

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

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

Obwohl Crary (stärker als andere Untersuchungen) die Heterogenität und Vielfalt der relevanten Mechanismen herausstreicht und sich dabei keineswegs auf die apparativen Konstellationen beschränkt, fallen bei ihm ebenfalls die einschlägigen Argumente: Ein »streng definiertes System«, das in erster Linie als räumliches »Arrangement« beschrieben wird, bezieht die »individuellen Körper« ein, indem sie diese zwingt, eine »physische Position« einzunehmen. Auch als Sehende / Kontrollierende sind die Subjekte in die »Maschen der Macht« eingesponnen. Film und Fernsehen (z.T. sogar einzelne Sendeformen) können in der Folge ganz ähnlich als Konstellationen untersucht werden, deren Attraktivität darauf beruht, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer – selbst unbeobachtet – Welt beobachten können, dabei aber ein technisch »vorgeschriebenes« Verhältnis zu sich selbst wie zur Welt einnehmen.<sup>230</sup>

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

<sup>229</sup> Für viele andere s. (Wunderlich 1999). Eine Ausstellung am Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe unter dem Titel *ctrl[space]* bezieht sich explizit auf Foucaults Beschreibung (<http://hosting.zkm.de/ctrlspace/d/intro>; Zugriff 6.11.2001); auch zahlreiche Beiträge einer Ausgabe der Internetzeitschrift *Nach dem Film* zum Thema Überwachung benutzen zumindest den Dispositivbegriff und häufig die Panoptikumsanalogie (<http://www.nachdemfilm.de/no3>; Zugriff 6.11.2001).

<sup>230</sup> Ganz ohne Rückgriff auf Dispositiv oder Panoptikum zieht der Philosoph Stanley Cavell in seiner Ontologie des Fernsehens eine Parallele zwischen Fernsehen und Überwachungsblick (2002, 140f.).



hängig von äußeren Faktoren) gewährleistet sind.<sup>231</sup> Damit wird zugleich die weit gehende *Eindeutigkeit* der Anordnung unterstellt. Wenn nämlich die Funktionsweise eines Mediums in der materiellen Struktur verkörpert ist, dann lassen sich ihre Effekte aus der vorliegenden Anordnung entziffern.<sup>232</sup> Der Kern des Mechanismus besteht in der gleichermaßen unveränderlichen wie unverfügbaren Kopplung des Subjektes an die (bzw. seiner Positionierung in der) Anordnung. Die Körper werden gezwungen einen Platz einzunehmen, an dem sie zu einem Räderwerk werden. Die Kehrseite von Automatismus und materieller Strenge – das wird später noch ausführlicher zu diskutieren sein – ist Inflexibilität. Sollten die Körper ihren Platz verlassen, würde die Maschinerie ins Stocken geraten.

Die medienwissenschaftlichen Dispositivmodelle tendieren also dazu – und zwar umso mehr, wenn sie sich auf das Panoptikum beziehen –, die Machteffekte aus der Starre und Unverfügbarkeit materieller Strukturen abzuleiten; stärker als in Foucaults Argumentation wird dabei eine Materialität im engeren Sinne (die ›Stein gewordene‹ Anordnung) zum Kern der dispositiven Konstellation. Es mag Gründe für diese Akzentuierung geben; insofern sich diese allerdings mit einer gewissen Selbstverständlichkeit in der Medienwissenschaft etabliert hat und dabei die Heterogenität der medialen Konstellationen und Effekte – entgegen der anfänglichen Stoßrichtung – verschwinden lässt, scheint es mir angebracht, durch einen erneuten Blick auf Foucaults Ausführungen zum Panoptikum zu verdeutlichen, dass mit dem Dispositivbegriff auch andere Perspektivierungen möglich sind. Es geht dabei nicht darum, die medienwissenschaftliche Aneignung des Begriffs als ›falsch‹ zu entlarven, sondern lediglich darum, Alternativen aufzuzeigen, deren jeweilige Brauchbarkeit für die Medienwissenschaft erst noch zu diskutieren wäre.<sup>233</sup>

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

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

<sup>231</sup> Es scheint mir die *dominante* Funktion des Panoptikummodells für die Medienwissenschaft zu sein, die starre Apparatur und ebenso starre Blickanordnung in den Mittelpunkt zu stellen; es existieren allerdings andere Applikationsvorschläge: Crary betont etwa auch die diskursiven Mechanismen (s.u.); Geoffrey Batchen wendet sich in seiner fotografiehistorischen Studie explizit gegen eine Reduktion des Panoptikums auf eine architektonische Anordnung und betont dagegen (in einem Rückgriff auf Foucaults *Die Ordnung der Dinge*) die Verdoppelung des Menschen in Subjekt und Objekt als einen dispositiven Effekt von Fotografie (Batchen 1997, 187–191).

<sup>232</sup> Bernward Joerges kritisiert ähnlich gelagerte Panoptikummodelle im Bereiche des Städtebaus. Die Vorstellung, dass durch gezielte Bauformen eine soziale Kontrolle installiert werde und dementsprechend »sozialen Formen durch den Einsatz von Bautechnik zwingend definitive Formen« verliehen würden (1999b, 2) lassen sich höchstens für örtlich begrenzte und momentane Situationen bestätigen. »Der Gehalt einer räumlich-technischen Situation (ihr Wirkungspotential) erschöpft sich fast nie in einer kausal beschreibbaren Beziehung, in der das Wirkungspotential eines Dings deckungsgleich geworden ist mit einem physischen Effekt.« (ebd., 4).

<sup>233</sup> Gerade, wenn sich Analogiebildungen zwischen unterschiedlichen Modellen oder Gegenstandsbereichen aufdrängen, ist davon auszugehen, dass es zu Verschiebungen kommen wird: Mithilfe des Dispositivbegriffs verändern sich medienwissenschaftliche Fragestellungen; gleichzeitig verändert sich dabei notwendigerweise auch der Gehalt des Begriffs. Insofern macht es wenig Sinn, die Akzentsetzungen der Medienwissenschaft als Fehllektüren zu kritisieren. Der medienwissenschaftliche Umgang mit dem Dispositivbegriff kann lediglich an den damit gewonnen Einsichten, nicht durch einen Abgleich mit dem foucaultschen ›Original‹ bemessen werden.

Das Panoptikum hat zwar – nicht zuletzt durch seine architektonische Anordnung – eine spezifische Produktivität, die keinesfalls durch das umfassende System determiniert oder hervorgebracht wird. Foucault betont immer wieder, dass die großen Strategien der Macht »die Bedingungen ihrer Ausübung in den Mikro-Beziehungen der Macht« finden (Foucault 1978, 128). Der Gefängnisbau kann demnach als eine partikulare und lokale Machtkonstellation (gewissermaßen als Hilfsdispositiv) betrachtet werden, die – im Zusammenspiel mit vielen anderen – die Herausbildung einer epochalen Form der Disziplinarmacht ermöglicht. Aber auch dieser lokale Mechanismus stellt sich bei näherem Hinsehen so heterogen dar, dass sein Funktionieren kaum aus der architektonischen Anordnung alleine erklärt werden kann.

Es handelt sich um Mischräume: sie sind real, da sie die Anlage der Gebäude, der Säle, der Möbel bestimmen; sie sind ideal, weil dieser Anordnung Charakterisierungen, Schätzungen, Hierarchien entsprechen. (Foucault 1977, 190)

Das Panoptikum funktioniert Foucault zufolge gerade deshalb, weil es Angriffsflächen für diskursive Mechanismen bietet (die ja in der Umkehrung auch dieses Modell erst »sagbar« machen). Die Topologie strukturiert die Anordnung der Körper, legt damit aber weder die Formen der Individualisierung und Subjektivierung noch die Produktion von Machtwissen fest. Dazu bedarf es sowohl der Anknüpfung von wissenschaftlichen Disziplinen mit ihren zusätzlichen Beobachtungsinstrumenten (Akten, Geräten etc.) als auch der Popularisierung eines Wissens über angemessenes Verhalten. Die »idealen« Faktoren dieser Mischräume sind also keineswegs weniger relevant (weniger materiell) als die »realen« Faktoren der konkreten Bauweise. Ganz deutlich weist Foucault darauf hin, dass das Reden »über« das Gefängnis keine nachträgliche Erscheinung war, sondern als »geschwätzige Technologie des Gefängnisses« (Foucault 1977, 299) auf einer Ebene mit den Institutionen oder Topologien liegt, in denen das Reden und andere Praktiken einen Anknüpfungspunkt finden und die sie zugleich überhaupt erst zum Funktionieren bringen: »Die »Theorie des Gefängnisses« war eher eine ständige Gebrauchsanweisung als eine fallweise Kritik – eine der Funktionsbedingungen des Gefängnisses.« (ebd., 301)<sup>234</sup> Dass die theoretischen Beschreibungen in den seltensten Fällen eine unmittelbare Umsetzung finden, ändert nichts an ihrem operationalen Status: »Aber die Tatsache, dass dieses wirkliche Leben nicht dem Schema der Theoretiker entspricht, bedeutet nicht, dass diese Pläne utopisch, imaginär etc. sind. Das hieße, eine sehr arme Vorstellung des Realen haben.« (Foucault zit. n. Lemke 1997, 148).

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

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

<sup>234</sup> Crary knüpft in seiner Untersuchung an eine solche Heterogenität an: »Wenn man sagen kann, es gebe einen für das 19. Jahrhundert – oder für eine beliebige Epoche – typischen und spezifischen Betrachter, kann man das nur als Folge von nicht aufeinander reduzierbaren heterogenen Systemen von diskursiven, sozialen, technischen und institutionellen Beziehungen. Unabhängig von diesem sich stets in Veränderung befindlichen Feld gibt es kein beobachtendes Subjekt.« (Crary 1996, 17).

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

Dass medienwissenschaftliche Forschungen sich dennoch immer wieder auf die steinerne Anordnung des Panoptikums beziehen, rührt allerdings auch daher, dass dieses in der Argumentationsstruktur von Foucault als prägnantes Beispiel eingesetzt wird (wie in späteren Arbeiten der Beichtstuhl), »um zu lokalisieren und zu spezifizieren, wie Macht funktioniert, was sie tut und wie sie es tut.« (Dreyfus/Rabinow 1994, 135). Es stellt (für die ›Beweisführung‹ der Argumentation) einen glücklichen Sonderfall dar, insofern sich »kulturell weit verbreitete Strukturen« darin *sichtbar* bündeln. Foucault selbst nutzt die Materialität der Architektur, um die Materialität der dispositiven Verfügungsstruktur zu verdeutlichen. Dennoch hat sie in erster Linie modellhaften oder schematischen Charakter. Zumindest betrachtet Foucault das Panoptikum in *Überwachen und Strafen* nicht nur als ein konkretes architektonisches Gebilde, sondern auch als ein abstraktes Schema, eine für die Disziplinargesellschaft kennzeichnende Anordnung, die als »Verstärker« unterschiedlicher Machtformen, in verschiedenen Institutionen zum Einsatz gebracht werden kann (1977, 65).<sup>235</sup>

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

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

In späteren Büchern Foucaults wird das Dispositiv noch sehr viel deutlicher als »Mischraum« beschrieben, der Diskurse und Praktiken, Apparate und Wissensformen produktiv miteinander verschränkt.

<sup>235</sup> Das Panoptikum ist somit kein mehr oder weniger willkürlich gewähltes Bild für die geschilderten Machtmechanismen. Es strukturiert die Operationen in Schulen, Krankenhäusern oder Museen. Dilip Gaonkar weist außerdem darauf hin, dass Jeremy Bentham, auch für parlamentarische und gesetzgeberische Prozesse eine panoptische Kontrolle (mit anderer architektonischer Ordnung) vorsieht: Die Redner und Gesetzgebenden sollen sich ununterbrochen durch eine diffuse, anonyme Öffentlichkeit beobachtet fühlen, in der Absicht, dass so – analog zum Gefängnis-Panoptikum – eine Internalisierung der Kontrolle stattfindet (Gaonkar 1994). Es sind auch hier eher die Effekte als die Anordnung, die die ›Identität‹ des Dispositivs ausmachen: »Die komplexe Verschränkung beider Funktionen, Individualität zum Gegenstand von Information zu machen und auf Verhalten derart einzuwirken, daß Prozesse der Selbstnormalisierung ausgelöst werden, lassen es sinnvoll erscheinen, von einem ›verallgemeinerungsfähigen Funktionsmodell‹ (Rita Bischof) oder einem Paradigma für moderne Gesellschaften zu sprechen.« (Friedrich 2001, 104, Fn. 6).

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

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

### **Einschreibung, Stillstellung, Blickstruktur – Das Dispositiv Kino**

Während also das Modell des Dispositivs im allgemeinen und das Panoptikum im besonderen verschiedentlich und auf vielfältige Weise zur Erläuterung der Macht- oder Wahrnehmungseffekte medialer Konstellationen herangezogen werden, lässt sich am ehesten für die Filmtheorie der 70er Jahre von einer systematischen Diskussion des Kinos als Dispositiv sprechen.<sup>236</sup> Auch in diesem Kontext wurde der Begriff allerdings zum einen selten explizit definiert, zum anderen in Überschneidung mit anderen Begriffen – etwa Institution, Apparat, Maschine etc. – verwendet. Die unterschiedlichen Übersetzungen ins Englische und Deutsche haben dem weitere Unschärfen hinzugefügt.<sup>237</sup>

Dennoch können in einer Auseinandersetzung mit den entsprechenden Texten Potenziale und Probleme einer dispositiven Konzeptualisierung der Medien verdeutlicht werden, auch wenn die Begriffe gelegentlich andere sind. Im Mittelpunkt steht die Frage, inwiefern das »heterogene Ensemble« des Kinos eine Anordnung mit spezifischen Macht- und Subjektwirkungen bildet und worin seine Effektivität gründet: Welche Form der Macht findet sich im Kino und welchen Stellenwert haben dabei apparative Anordnung, Praktiken, Diskurse.

Die Untersuchung von Film und Kino als »Dispositiv« und »Apparat« vollzieht eine Abstraktion und zugleich eine Ausweitung des Gegenstandsbereichs gegenüber der herkömmlichen Filmwissenschaft. Die *Abstraktion* besteht darin, dass keine Einzelfilme – ihre ästhetischen Strukturen und Bedeutungsproduktionen – analysiert werden; stattdessen wird dem Kino als Institution eine Produktivität zugesprochen, die über die unterschiedlichen ästhetischen Verfahren hinweg wirksam ist. Damit wird eine »Medienspezifik« postuliert (eine typische, dem Kino eigene Funktions- und Wirkungsweise), die bestimmte gesellschaftliche und kulturelle Funktionen erfüllt. Vor dem Hintergrund der althusserschen Theoriebildung werden die ideologischen Effekte des Apparates Kino in den Mittelpunkt gestellt, wobei diese in erster Linie als Subjektwirkungen diskutiert werden.<sup>238</sup> Die Stoßrichtung der

<sup>236</sup> Gegenwärtig findet nur noch selten eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Begriff statt, er wird aber in sehr unterschiedlichen Texten zur Anwendung gebracht.

<sup>237</sup> »In der englischsprachigen Foucault-Rezeption ist der Begriff wegen der Übersetzung mit *apparatus* – die ihm einem anderen von Foucault benutzten Terminus gleichsetzt und dazu verführt, ihn von Althusser her zu verstehen –, offenbar kaum registriert worden.« (Laugstien 1995, 758) Nicole Gronemeyer insistiert auf einer trennscharfen Unterscheidung der Begriffe Dispositiv und Apparat (1998, 12). Ihr Argument ist für die Diskussion der konkreten Illusionswirkung des Kinos sicher von Bedeutung, insofern es mir aber weniger um Aussagen über das Kino, als um Argumentationsfiguren bei der Bestimmung der Machteffekte von Medien geht, scheint mir die Differenzierung zweitrangig.

<sup>238</sup> Die zentrale Stellung des Ideologiebegriffs in dieser filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung ist eine erste auffällige Differenz zu den Arbeiten Foucaults, auch wenn »Ideologie« bei Althusser eine entschiedene Autonomie gegenüber politischen oder wirtschaftlichen Strukturen erhält: »Ideology takes the form of systems of

Abstraktion zielt also darauf, Kino als eine systematische, nicht-intentionale Wahrnehmungsanordnung zu beschreiben, die spezifische (immanente) Machteffekte zeitigt, indem sie für alle Kinozuschauer und -zuschauerinnen ein (verbindliches) Selbst- und Weltverhältnis konstituiert, das diese zu Subjekten macht.

Eine *Ausweitung* gegenüber der Filmanalyse bedeutet dieses Modell, insofern eben nicht mehr nur die filmisch-ästhetische Struktur untersucht wird;<sup>239</sup> auch bezeichnet Kino / *Cinema* hier nicht einfach nur den Aufführungsort der Filme (auch wenn dieser häufig im Mittelpunkt steht), sondern ein komplexes institutionelles und technisches Gefüge. In der Modellierung von Kino als Apparat und Dispositiv tritt mithin eine »Struktur medialer (bzw. textueller) Produktivität durch die Anordnung ihrer sämtlichen Elemente« (Paech 1997, 400) an die Stelle des Produkts und seines Autors. Kino wird als relationales Gebilde verstanden, dessen Teilelemente erst in einer topologischen Struktur bestimmte Funktionen und Eigenschaften realisieren (ebd., 403).

Die Grenzen und die Einheit dessen, was das Kino ausmacht, sind damit grundsätzlich in Frage gestellt. Die evidente Einheit eines Films oder auch der Kinosituation muss methodisch überschritten werden, insofern die Begriffe Dispositiv und Apparatus über die an sich schon komplexen Institutionen hinaus auch die soziokulturellen Möglichkeitsbedingungen des Kinos, die nicht an der »Oberfläche« liegen, erfassen sollen (Aumont 1997, 99). In der Auseinandersetzung um das Kino als Dispositiv und Apparatus »erscheint die Gesamtapparatur des Kinos als eine komplexe Struktur, in der technische und sozial-habituelle, ästhetische und scheinbar »naturegegebene«, bewußte und verdrängte Faktoren in einem Verhältnis wechselseitiger Determination zusammenspielen.« (Winkler 1991, 44; ähnlich Zielinski 1989, 13f.). Und analog zu Foucaults historischer These, dass ein Dispositiv auf einen strategischen Imperativ »antwortet«, wird auch die Wahrnehmungsanordnung des Kinos »im Kontext bestimmter historischer Bedürfniskonstellationen« verankert (Winkler 1991, 68; ähnlich Zielinski 1989, 7). Was das Kino ist, und welches seine historischen Funktionen sind, kann dementsprechend erst durch eine breite Kontextualisierung bestimmt werden. Beispielhaft kann hier auf die Diskussion zum Status der Filmkamera verwiesen werden. Zum einen soll diese entgegen der Behauptung einer technisch-wissenschaftlichen Akkuratheit und Neutralität als ideologischer Apparat verstanden werden (Comolli 1985[1972], 45); zum anderen richtet sich Comolli aber zugleich gegen die Überbewertung der Kamera in der Filmtheorie, die damit selbst einer Ideologie der apparativen Evidenz aufsitze und aus einem isolierten Teilelement, die Funktionsweise des Kinos ableite.<sup>240</sup> Demgegenüber müsste die Kamera in ein sehr viel weiteres Feld an Mechanismen eingebettet werden, das etwa von künstlerischen Realismuskonventionen bis zur technischen Entwicklung von Objektiven reicht.

Eine solche Argumentation wertet (im Vergleich zu traditioneller, an »Form« und »Inhalt« interessierter Filmwissenschaft) Technik als konstitutives Element von Kino auf, stellt aber zugleich (im wissenschaftshistorischen Kontext gegen eine marxistisch-leninistische Argu-

---

representation which can have a political effectivity of their own.« (Johnston 1985, 243) Entsprechend wird dann bei der filmtheoretischen Applikation des Dispositivbegriffs das Kino als ein spezifisches Repräsentationssystem diskutiert: »Die Theorie stellt eine *strukturelle* Ideologie fest, die prinzipiell bei jedem Film gleich sei.« (Lowry 1992, 119).

<sup>239</sup> Comolli wirft den historisch und ästhetischen Arbeiten von Bazin und Mitry vor: »The film is abstracted from its social inscription into an absolute realm [...]« (Comolli 1980, 135).

<sup>240</sup> »We are therefore dealing with a specific image of the camera: it is used metonymically to represent the whole of film technique – the part which stands for the whole. It's brought forward as the visible part standing for the whole of technique.« (Comolli 1985[1972], 45) »[...] the reduction of the hidden part of technique to its visible part carries the risk of reasserting the domination of the visible.« (ebd. 46) Dies richtet Comolli u.a. an die Adresse von Jean-Louis Baudry; die internen Differenzierungen innerhalb der Apparatus-Debatte werde ich allerdings weitgehend ausblenden, zumal man auch in den (sicher nicht im traditionellen Sinn »konsistenten«) Ausführungen Baudrys Argumente finden kann, die Comollis Standpunkt entsprechen.

mentation gerichtet) den technischen und wissenschaftlichen Status der Technik infrage. Die Verkopplung von technischem Funktionieren und wissenschaftlicher Wahrheit wird selbst als ideologisches Moment betrachtet. Das Funktionieren der Technik (und somit auch des Kinos) ist Resultat einer Gesamtkonstellation, die weit über Film und Kino im engeren Sinne hinaus reicht. Auch der ideologische Gehalt der technischen Apparate ist selbst schon ein komplexer Effekt historischer Konstellationen. Der Dispositivbegriff wird bei Comolli dementsprechend ganz explizit dafür genutzt, die gesellschaftliche Realisierbarkeit einer Technik in einem Geflecht von nicht-technischen Möglichkeitsbedingungen zu verankern; er insistiert darauf, dass die Etablierung des Kinos mehr voraussetzt als seine technische Realisierbarkeit. Auffälligerweise beschreibt er dieses Bedingungsgefüge in quasi-technischer Terminologie:

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

Ähnlich wie bei Deleuze (und zum Teil Foucault) werden soziale und kulturelle Prozesse mit Blick auf ihre systematische Produktivität (bzw. »social profitability« Comolli 1980, 122) als Maschinen bezeichnet. Das Kino wird als ein ›Rädchen‹ dieser umfassenderen Maschinerie verstanden: »the cinema [...] functions with and in the set of apparatuses of representation at work in society« (Comolli 1980, 121). Insofern das Soziale selbst maschinell oder technisch operiert, kann auch der Apparat Kino sich an andere gesellschaftliche Prozesse ankoppeln und in der (bzw. für die) Gesellschaft systematisch und strategisch produktiv werden: »If the social machine manufactures representations, it also manufactures itself from representations – the latter operative at once as means, matter and condition of sociality.« (Comolli 1980, 121) Die Grenzen des Dispositivs Kino zwischen der spezifischen topologischen Anordnung auf der einen und der gesamten sozialen Maschinerie auf der anderen Seite bleiben bewusst diffus.<sup>241</sup>

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

Die Ideologie der Technik wird zwar auf die gesellschaftlichen Praktiken etc. zurückgeführt: »Contrary to what the technicians seem to believe, the restoration of movement and depth are not effects of the camera; it is the camera which is the effect, the solution to the problem of that restoration.« (Comolli 1980, 130) Die Ideologie der gesellschaftlichen Praktiken geht aber in die Technik ein. In der Kamera – so das Modell – bündeln und stabilisie-

<sup>241</sup> Besonders deutlich zeigt sich dies in einem programmatischen Text für *Cahier du Cinéma*, der noch vor der eigentlichen Apparatustheorie (und entsprechend mit z.T. anderem Vokabular) verfasst wurde: »But the tools and techniques of film-making are a part of ›reality‹ themselves, and furthermore ›reality‹ is nothing but an expression of the prevailing ideology. [...] What the camera in fact registers is the vague, unformulated, untheorized, unthought-out world of the dominant ideology. Cinema is one of the languages through which the world communicates itself to itself. They constitute its ideology for they reproduce the world as it is experienced when filtered through the ideology.« (Comolli/Narboni 1976[1969], 25).

ren sich gesellschaftliche Bestrebungen, technische Lösungen und Ideologien. Damit würden sich die spezifischen Machtwirkungen des Kinos zwar nicht ursächlich aus der Technik der Kamera selbst erklären lassen; dennoch sind sie *in* ihr – im einzelnen Apparat – *materialisiert*. Die Macht wird also – wie im medienwissenschaftlichen Panoptikummodell – unmittelbar durch die materielle Anordnung ›ausgeübt‹ und durch deren Dauerhaftigkeit gewährleistet.<sup>242</sup>

Zugespitzt wird dies nochmals mit der These, dass die spezifische Wirksamkeit des Kinos auf der Positionierung der Zuschauerinnen und Zuschauer im Kino und dem damit installierten Selbst- und Weltverhältnis gründet. Erst die eindeutige Positionierung der Zuschauer stellt sicher, dass die (in die Technik eingeschriebenen) ideologischen Operationen subjektiv wirksam werden. Durch eine räumliche Ordnung, die sowohl den Raum des Kinos als auch den Raum des filmischen Bildes einschließt, wird ein spezifisches filmisches Feld der Sichtbarkeit erstellt. Die Zentralperspektive wird, wie Winkler gezeigt hat, immer wieder als das schlagende Beispiel für diese Wirksamkeit des Dispositivs angeführt, ist aber keineswegs sein einziger Mechanismus (Winkler 1991, 45).<sup>243</sup> Die topologische Positionierung der Zuschauer wird vor allem von Jean-Louis Baudry ausführlich diskutiert, dessen Thesen kurz skizziert werden sollen.

#### *Kinodispositiv und Subjektposition*

Jean-Louis Baudry beschäftigt sich in zwei Aufsätzen, die in der weiteren Rezeption zu ›Marksteinen‹ der filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Dispositivbegriff wurden, mit der Positionierung der Zuschauer im Kino. Auch wenn in den beiden Aufsätzen zum Teil gegensätzliche Wahrnehmungseffekte diskutiert werden,<sup>244</sup> sind die Grundannahmen über die dispositive Struktur weitgehend identisch: Die Einfügung und Stillstellung der Zuschauer in der Konstellation garantiert ihre Effektivität und ideologische Funktion. Im ersten Aufsatz (1970), in dem der Dispositivbegriff kaum eine Rolle spielt, stehen die ideologischen – und d.h. in diesem Zusammenhang v.a. die subjektkonstitutiven Effekte – der apparativen Basis des Kinos im Mittelpunkt. Die Argumentation verschränkt dabei eine Reihe von Ebenen. In Anlehnung an die marxistische Konzeption des (Re-) Produktionsprozesses wird die Realisierung eines Films als Arbeits- und Transformationsprozess verstanden, der in dem Endresultat nicht mehr zu erkennen, von diesem vielmehr verdeckt ist. Dies ist aber nur eine der Voraussetzungen für die spezifischen ideologischen Effekte, die der optische und technische Apparat mit sich bringt.<sup>245</sup>

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

<sup>242</sup> Diese Argumentationsfigur wird weiter unten im Kontext von Hartmut Winklers Modell einer zyklischen Einschreibung nochmals ausführlicher diskutiert.

<sup>243</sup> Eine Reihe weiterer Autoren diskutiert im Umfeld der Zeitschriften *Tel Quel* und *Cinétique* ebenfalls die Einschreibung der Zentralperspektive; Robert Stam fasst diese Diskussionen zusammen: »The camera merely incorporates this *perspectiva artificialis* into its reproductive apparatus and thus inscribes the ›centered space‹ of the ›transcendental subject‹ posited by Renaissance perspective. And while painters could violate the code of perspective, filmmakers could not, because that code is built into the very instrument with which they work.« (Stam 2000, 137).

<sup>244</sup> Der erste Aufsatz diskutiert das Kinovergnügen im Hinblick auf eine transzendentale Ermächtigung des Blicks, der zweite im Hinblick auf eine regressive Unterwerfung des Blicks. Gemeinsam ist beiden Positionen, dass damit die Fragilität des Subjekts – vorübergehend – ausgesetzt wird. Beiden Aufsätzen liegt ein psychoanalytisches Modell zugrunde und stützt sich dementsprechend auch auf die medientechnischen Analogien in der freudschen Theorie (Psyche als optischer Apparat oder als Wunderblock etc.).

<sup>245</sup> Sowohl bei Comolli als auch bei Baudry zeigen sich immer wieder diese relativ traditionell ideologiekritischen Argumentationsfiguren: Die Technik wird ›verborgen‹, Resultat ist eine ideologische ›Illusion‹. Diese Argumentation begleitet auch heute noch viele Auseinandersetzungen um Technologien.

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

In dieser Konstellation werden die Zuschauer selbst zum souveränen Zentrum und Ursprungsort einer konsistenten Welt gemacht und übernehmen so die Funktion eines transzendenten Subjekts. Auch wenn Baudry als vierte kontinuierstiftende Operation ein formales Verfahren – das *continuity editing* – anführt, das ›nur‹ eine Konvention ist und als solche ›Defizite‹ der Technik (die potenzielle Fragmentierung durch Positionswechsel der Kamera) kompensieren soll,<sup>246</sup> so sind doch die Begriffe einschlägig. Ganz explizit wird der »meaning effect« des Films auf die materiellen Verfahren und Anordnungen zurückgeführt (Baudry 1985[1970], 535). Wie bei Comolli wird allerdings auch hier die Technik als *Materialisierung* einer vorgängigen – somit nicht filmspezifischen – Ideologie verstanden: Der Argumentation liegt die Annahme einer Ideologiehaltigkeit der zentralperspektivischen Raumdarstellung zugrunde (›the ideology inherent in perspective‹), die durch die Konstruktion der Kamera in jedes Filmbild *eingeschrieben* wird (›a certain mode of inscription‹) und eine eindeutige subjektkonstitutive Position vorsieht: »Based on the principle of a *fixed point* by reference to which the visualized objects are organized, it specifies in return the *position* of the ›subject‹, the very spot it must necessarily occupy.« (ebd., 534; Herv. M.S.)

Diese Vorgabe einer Idealposition wird wiederum in der Kinosituation – im Vergleich zur Betrachtung eines Gemäldes – zugespitzt. Sie wird materiell verbindlich festgeschrieben, insofern den Zuschauern die Übernahme dieser Position durch die Anordnung des Kinos regelrecht aufgezwungen wird: »Projection and reflection take place in a closed space and those who remain there, whether they know it or not (but they do not), find themselves chained, captured, or captivated.« (Baudry 1985, 538) Gerade diese Kinosituation wird – wenn auch nur beiläufig – als »dispositif particulier« (1970, 6) bezeichnet; das ›Dispositiv‹ besteht also in erster Linie in der Positionierung und Stillstellung der ZuschauerInnen. Der ›apparat‹ als komplexes Geflecht hat in der dispositiven Konstellation von zentralperspektivischem Bild und stillgestellten ZuschauerInnen die zentrale Achse seiner Wirksamkeit, in der sich die ideologischen Einschreibungen entfalten. Baudry zieht an dieser Stelle folgenreiche Analogien zu Platons Höhlengleichnis und Lacans Spiegelstadium, wo ebenfalls »suspension of mobility and predominance of the visual function« die Grundmechanismen der Subjektconstitution sind (Baudry 1985, 539).<sup>247</sup> In beiden Vergleichsmodellen wird die ›Authentizität‹ menschlicher Wahrnehmungen und Erfahrungen hinterfragt, indem ihre Abhängigkeit von räumlich-apparativen Anordnungen – der Höhle oder dem Spiegel – gezeigt wird. Die Selbst- und Weltverhältnisse der Menschen werden nachdrücklich als mediale Effekte beschrieben. Auch wenn Baudry dies hier nicht anführt, entspricht diese Argumentation doch weitgehend den gängigen medienwissenschaftlichen Bezugnahmen auf das Panoptikum.

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

[D]ieser erste, nicht selbstgewählte, Zwang, [...] prägt sie so weitgehend, dass sie es vorziehen, dort zu bleiben, wo sie sind; dass sie diese Hemmung lieber beibehalten als sie preis-

<sup>246</sup> Interessanterweise geht Baudry hier soweit von »violence against instrumental base« zu reden (Baudry 1985, 538).

<sup>247</sup> Das Subjekt, so eine entsprechende Fußnote, wird dabei einerseits in seiner Funktion als Ort einer Überschneidung ideologischer Implikationen verstanden (Fn 5. S. 541). Andererseits bleibt der Subjekteffekt entsprechend der Orientierung an der Psychoanalyse Lacans und der Ideologietheorie Althusserers weitgehend a-historisch. Gemeint ist die Produktion und Affirmation einer konsistenten Subjektivität schlechthin, die die ›tatsächlichen‹ Defizienzen und Fragmentierungen überdeckt. Auch darin liegt ein entscheidender Unterschied zu Foucault, der hier nicht ausführlich diskutiert werden soll.



zugeben. Der erste Zwang, der sich in eine Verstimmung zu verwandeln scheint oder zumindest die Tendenz zur Wiederholung, zur Rückkehr in den alten Zustand festschreibt. (Baudry 1999[1975], 386)

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

Allerdings bleibt die These von einer spezifischen Topologie des Kinos ambivalent. Schließlich führt Baudry – ähnlich wie Comolli – die Funktionsweise des Kinos auf ideologische Mechanismen zurück, die außerfilmisch existieren, aber in spezifischer Weise in die apparative Anordnung eingehen. Außerdem betrachtet er das Kino als materielle Realisierung einer Jahrtausende alten menschlichen Sehnsucht; die Bezugnahme auf Plato und eine ahistorische Lektüre der Psychoanalyse sind hier einschlägig. Dies heißt aber zugleich, dass nicht nur auf der Seite der Technik, sondern auch auf der Seite der Zuschauer strukturierte Voraussetzungen in die Konstellation mit eingehen. Die Subjekte wären dann kein ›aus dem Nichts‹ geschaffener Effekt des Kinos, sondern konstitutive Teilelemente, die eine Eigendynamik (zumindest in Form ihrer Sehnsüchte / ihres Begehrens) in das relationale Gefüge einbringen. Eine stärkere historische und soziale Differenzierung dieses Moments wäre hier ohne Frage erforderlich, aber im Rahmen des Modells möglich (s.u.).<sup>248</sup>

#### *Das Machtmodell der Apparaturtheorie*

Zusammenfassend lassen sich bei Comolli und Baudry zwei Antworten auf die Frage nach den Macht- und Subjekteffekten des Kinos finden, die mit dem Dispositivmodell in engem Zusammenhang stehen. Die eine Antwort bezieht sich auf die Einschreibung ideologischer Mechanismen in die Apparate. Die andere bezieht sich auf die Position der Zuschauer in einer Topologie, die hier als materiell verfestigte und somit unvermeidliche Wahrnehmungsanordnung erscheint. Diese beiden Antworten setzen bezüglich der medialen *Spezifik* der ideologischen Effekte gegensätzliche Akzente (gesellschaftliche Voraussetzungen vs. eigenständiger Funktionsmechanismus). Sie teilen aber bestimmte Vorannahmen über die Formen und Ursachen von Machtwirkungen. Macht wird in beiden Perspektiven auf Mechanismen der Einschreibung und Feststellung zurückgeführt; entsprechend wird sie semantisch mit Starrheit, Stabilität, Konstanz etc. assoziiert. Die Macheffekte des Kinos erhalten so ein eindeutiges und lokalisierbares Zentrum bzw. eine ›Quelle‹. Ganz ähnlich wie in den schon geschilderten Applikationen des Panoptikummodells sind dies auch hier die materielle Apparatur selbst und insbesondere die verbindlich vorgegebene Beziehung zwischen dieser Appa-

<sup>248</sup> Winkler grenzt beispielsweise die Apparatur-Theorie durch eine solche Differenzierung von behaviouristischen Modellen ab: Ihm zufolge ist die »Voraussetzung dieser Einwirkung [des Kinos auf den psychischen Apparat der Zuschauer; Anm. M.S.], daß das Medium selbst nach Maßgabe des psychischen Apparats konstruiert ist, einer bestimmten historischen Ausprägung dieses Apparats, die durch die Einwirkung des Mediums nur bestätigt wird.« (Winkler 1991, 70).

ratur und den Subjekten, die in ihr und durch sie positioniert werden. Die technische Konstellation des Kinos ist demnach nicht nur ein ›Transmissionsriemen‹ von Machtmechanismen, sondern verkörpert in ihrer Standardisierung und Feststellung selbst eindeutige Machtfunktionen.

Auf einer ersten Ebene werden in der filmischen Technik »ganz bestimmte Inhalte niedergelegt«; als Resultat hat »die Technik in direktem Sinne [...] ›Bedeutung« (Winkler 1991, 69). Die Machtwirkung besteht dieser Argumentation zufolge vor allem darin, dass eine historisch kontingente ›Lösung‹ durch die Materialität der Technik verbindlich und dauerhaft *festgeschrieben* wird. Die in die Apparatur eingeschriebene Bedeutung prägt sich in der Folge allen möglichen Anwendungen auf und macht sich damit zum gültigen, durch die scheinbare Neutralität technisch-wissenschaftlichen Funktionierens ›naturalisierten‹ Maßstab – die Zentralperspektive wird beispielsweise zur Norm jeder filmisch-fotografischen Raumrepräsentation. Codes und Praktiken, die – bei aller ›Konventionalität‹ – *optional* sind, werden zum technischen *Standard*. Dadurch dass ideologische Mechanismen oder machtvollere Beziehungen in die technischen Apparaturen eingehen und von diesen ›mechanisch‹ (immer wieder und unverändert) weitergegeben werden, erhält die Macht in der materiellen Anordnung des Kinos eindeutige ›Orte‹, von denen sie ausgeht. Die Apparaturen begründen die Machtfunktionen zwar nicht ursächlich (da diese ja von außerhalb in die Maschinerie eingeschrieben wurden), reproduzieren sie aber gleichermaßen selbständig wie eindeutig: Innerhalb des Kinodispositivs hat die Macht ihren Ursprung in der technischen Konstruktion der Apparate.

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

Die Reproduktion dieses Blicks und die Wirksamkeit der ideologischen Operationen des Kinos gründet allerdings nicht nur auf einer Materialisierung und Festschreibung »bestimmter Inhalte«, sondern gleichermaßen auf der Feststellung und Positionierung der Zielobjekte der Machtwirkungen: Die *Stillstellung* der Zuschauerinnen und Zuschauer im Kinosaal ermöglicht eine ›Übertragung‹ (bzw. Reproduktion) der ideologischen Mechanismen.

Auf einer zweiten Ebene besteht die Machtwirkung der Anordnung also darin, dass das, was *in die Technik* eingeschrieben wird, mittels der apparativen Anordnung dann auch *in die Individuen* als Subjekteffekt eingeschrieben wird. Auch hier operiert die Macht auf der Basis einer Standardisierung und Festschreibung. Die Körper werden gezwungen, eine von der Anordnung vorentworfene Position einzunehmen, wodurch ein verbindliches und spezifisches Welt- und Selbstverhältnis (re-)produziert wird. Baudry treibt diese These ins Extrem, wenn er postuliert, dass im Kino – ähnlich wie im Traum – die Illusion perfekt sei, weil jegliche »Realitätsprüfung« unterbunden werde (Baudry 1999, 400).

Obwohl die Apparaturtheorie sowohl die Subjekte als auch die mediale Maschinerie anders definiert als die Cultural Studies (vgl. das vorangegangene Kapitel), führt sie die medialen Machtwirkungen ebenfalls auf die punktuelle Begegnung zweier unterschiedlicher Teilelemente zurück: Auf der einen Seite der »Verfügungsstruktur« Kino steht eine technisch-mediale Apparatur, die bestimmte Ideologien oder Machtmechanismen verkörpert. Sie entfaltet ihre Machtwirkungen auf die Zuschauerinnen und Zuschauer, die die andere Seite der Anordnung bilden, genau dadurch, dass eine unmittelbare Begegnung stattfindet, die darüber hinaus (in Abweichung vom flexibleren Modell der Cultural Studies) eindeutig geregelt ist. Ob die Zuschauerinnen und Zuschauer die Einschreibungen neutral aufnehmen (ihr Effekt sind) oder selbst schon als ein Resultat soziokultureller Einschreibungen in die Anordnung eingehen, macht hier nur einen graduellen Unterschied. Die Macht des Kinos operiert auf

einer Achse zwischen zwei unterschiedlich definierten Endpunkten. Ihre Form und ihre Effekte ergeben sich unmittelbar aus den distinkten Eigenschaften der beiden Endpunkte sowie ihrem gleichermaßen eindeutigen wie unhintergehbaren Verhältnis zueinander.

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

In der wissenschaftlichen Diskussion der Apparaturtheorie findet eine solche Lektüre zusätzliche Bestätigung. Unter den Begriffen Apparatus und Dispositiv werden zwar auch immer die institutionellen und apparativen ›Rahmenbedingungen‹ des Kinos gefasst; nahezu durchgängig wird aber die stabilisierte Wahrnehmungsordnung mit der Positionierung der Zuschauer als Kern der Konstellation beschrieben.<sup>249</sup> Das hier skizzierte Machtmodell der Apparaturtheorie wird darüber hinaus selbst noch in kritischen Einwänden gegen diese fortgeführt.

Angesichts der Radikalität und des umfassenden Geltungsanspruchs der Apparaturtheorie ist es zunächst nicht schwierig, Einwände gegen das Modell zu formulieren: Selbst unter der Voraussetzung einer strikten Positionierung der Zuschauerinnen und Zuschauer ist es fraglich, ob sich der technische realisierte Blick eins zu eins in die Wahrnehmung der Subjekte überträgt; die Subjekte ›durchlaufen‹ darüber hinaus tagtäglich unterschiedliche Blickstrukturen, so dass sich die Frage nach der Konsistenz oder ›Nachhaltigkeit‹ des kinematischen Subjekteffekts für das Leben außerhalb des Kinos aufdrängt (eine Ähnlichkeit der Wahrnehmungsordnungen von Warenhaus, Eisenbahnreise und Kino ergibt sich erst durch Abstraktion von der je spezifischen apparativen Konstellation); im Kino selbst ist die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf die Bilder (und somit der wirkmächtige Illusionseffekt) nur eine Möglichkeit unter anderen, schließlich sind Film und Kino kollektive und zunehmend event-artige Erlebnisformen (Kepley 1996, 535); auch wird die Apparatur keineswegs durchgängig versteckt, sondern zumindest in Teilen geradezu in den Vordergrund gestellt.<sup>250</sup>

Der Kritik am filmtheoretischen Apparatus- und Dispositivmodell liegt allerdings in der Regel die gleiche (repressive) Machtkonzeption zugrunde: Der Einwand gegen die Appara-

<sup>249</sup> »Locked into a structure of misrecognition, spectators accept the identity assigned them and are thus fixed in a position where a particular mode of perception and consciousness appears natural.« (Stam 2000, 136); s.a. Casetti (1999, 163f. u. 193–196) sowie Lowry (1992, 118f.).

<sup>250</sup> Dies betrifft etwa die zunehmende Bewerbung von Filmen über das Genre des *Making Of* oder den THX-Sound, aber auch neue Kinoformen wie IMAX, in denen ebenfalls die Technik auf gleicher Ebene mit der Illusion präsentiert wird. Dass dies selbst PR-Maßnahmen sind, die nicht ›wirklich‹ über die Funktionsweise der Technik aufklären, tut hier nichts zur Sache, weil sie ja immerhin auf die Technikbedingtheit der Illusion hinweisen, was von der Apparaturtheorie schon als Bruch mit der Illusion verstanden wird. Neben diesen empirischen Einwänden gegen die Apparaturtheorie wird aus wissenschaftstheoretischer Perspektive auch die Form ihrer Theoriebildung kritisiert. Diese wende allzu schematisch kinoexterne (v.a. psychoanalytische) Erklärungsmodelle auf das Kino an (Carroll 1996, 43), dabei würden auch die inneren Funktionsmechanismen des Kinos nur durch semantische Analogien spezifiziert (Kepley 1996, 534f.).

tustheorie richtet sich meist nur gegen Ausmaß und Verbindlichkeit der dem Kino zugesprochenen Machtwirkungen, nicht aber gegen die postulierte Machtform.<sup>251</sup> Vielmehr wird geradezu spiegelbildlich zur Apparatustheorie, die die Effektivität des Kinos aus der starren Konstellation und dem stillgestellten Subjekt ableitet, auf die Heterogenität filmischer Verfahren und die Beweglichkeit der Subjekte hingewiesen, um daraus auf eine Schwächung, wenn nicht sogar Subversion des Machtdispositivs zu schließen. Indem ›Exzesse‹ der ästhetischen Formen auf der Leinwand, komplex vorstrukturierte Subjektivitäten der Zuschauerinnen und Zuschauer oder Praktiken jenseits des Kinosaals als Argumente gegen die machtvolle Effektivität des Dispositivs angeführt werden, bleibt die reduktionistische Vorstellung, dass Macht durch Eindeutigkeit, Untersagen, Festschreiben etc. funktioniert, erhalten.

Exemplarisch lässt sich dies an Auseinandersetzungen der feministischen Filmtheorie mit Dispositiv und Apparat verfolgen. Unzufrieden mit dem monolithischen Modell, das einen universalen Blick postuliert, wird die machtvolle Effektivität des Dispositivs unter Hinweis auf (zumindest) geschlechtlich differenzierte Subjektivitäten infrage gestellt. Außerdem werden – teilweise wiederum unter Rückgriff auf psychoanalytische Begriffe wie Fantasie etc. – die vielfältigen möglichen Bezugnahmen der Betrachterinnen auf das filmische Bild herausgearbeitet (z.B. Cowie 1997, 164f., Kepley 1996, 534f.). Anette Brauerhoch insistiert (explizit in Auseinandersetzung mit der Apparatustheorie) auf dem »Überschuß« und dem »vorsymbolischen Charakter« der filmischen Bilder sowie auf der Möglichkeit einer »ziello- sen Unfokussiertheit« der Filmwahrnehmung (Brauerhoch 1996, 64; s.a. 51–55). Bei allen derartigen Differenzierungen, die das Modell erfährt, werden die spezifischen Effekte des Mediums weiterhin durch die unmittelbare Beziehungssachse zwischen Apparat / filmischem Bild auf der einen Seite und ZuschauerInnen auf der anderen gekennzeichnet. Analog zur Verfahrensweise der Cultural Studies werden lediglich einige weitere Variablen in dieses Bezugssystem eingeführt. Entsprechend steht die Effektivität des Kinos damit nicht von vornherein fest; stattdessen kann das Verhältnis zwischen ästhetischen Formen und Rezeptionsprozessen danach klassifiziert werden, ob es Machtfunktionen stützt oder ›Freiheiten‹ zulässt.<sup>252</sup>

\*

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

Lev Manovich bezieht sich beispielsweise in seiner Analyse ›neuer Medien‹ explizit auf die Arbeiten Baudry, wenn er die Geschichte der visuellen Projektionsflächen (*screens*) als Geschichte einer Stillstellung und Subjektpositionierung schreibt. Im Entwicklungsprozess visueller Medien diagnostiziert er »the trend toward the imprisonment of the subject and the object of representation« (Manovich 1998, 37). Von besonderem Interesse ist seine Bezugnahme auf Formen virtueller Realität, die hier einen zwiespältigen Status einnehmen müssen, soll damit doch gerade umfassende Mobilität und Flexibilität ermöglicht werden. Vor dem

<sup>251</sup> Mir geht es demgegenüber keineswegs darum zu zeigen, dass die Apparat-Ansätze die Machtwirkungen ›übertreibt‹ und damit die ZuschauerInnen jeder ›Freiheit‹ beraubt; vielmehr scheint mir diese Kritik an einer ›Übertreibung‹ selbst ein Symptom für einen spezifischen Machtbegriff zu sein, den es zu überdenken gilt.

<sup>252</sup> »Nun haben die Apparat-Theorien, auch in ihrer feministischen Konkretisierung, nicht ganz zu Unrecht den Verdacht monokausaler und deterministischer Verengung auf sich gezogen. Einziger Ausweg aus den Fallstricken der verschiedenen und doch offenbar gleichen Apparaten ist die ständige Durchbrechung des Illusionsraums und des Realitätseindrucks, wie es etwa in den Ästhetiken der Avantgarden passiert.« (Koch 1995, 232).

Hintergrund des beschriebenen Modells bleibt Manovich – wenn er Virtualität nicht einseitig als ›Befreiung‹ von medialen Zwängen verstehen will – nur der argumentative Ausweg, die neue mediale Situation in der (kulturkritischen) Metapher eines mobilisierten Gefängnisses zu fassen:

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

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

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

### **Vervielfältigung der Wahrnehmungsformen – Das Dispositiv Fernsehen**

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

#### *Das panoptische Fernsehen*

Näher am foucaultschen Modell (sowie an der Apparatustheorie) sind Untersuchungen, die Fernsehen als apparative Erzeugung und Hierarchisierung von Sichtbarkeit diskutieren: »Die Trennung des Sehens vom Gesehenwerden ist die Bedingung für televisionäre Einblicke, wie sie nur ein technischer Apparat gewähren kann.« (Friedrich 2001, 102) Von dieser Einsicht

ausgehend kann gerade das Aussetzen einer symmetrischen Kommunikation und die Etablierung einer lustvollen Beobachtungssituation als ein spezifischer Reiz des Fernsehens betrachtet werden.<sup>253</sup>

Was das Verhältnis zwischen Zuschauer und Gerät anbelangt, setzt sich an die Stelle symmetrischer Interaktionsprozesse die asymmetrische Kategorie der Beobachtung, und diese einfache Tatsache markiert zunächst keinen Mangel, sondern macht den Reiz der Mattscheibe, den Grund ihres Erfolges aus. (ebd., 103)

Das Fernsehen steigert im Vergleich zum Kino das panoptische Vergnügen sogar deutlich. Im Kino dominieren Inszenierungsformen, die den Eindruck vermitteln, die Beobachteten fühlten sich unbeobachtet; es installiert somit eine voyeuristische Situation. Im Fernsehen dagegen kann man regelmäßig, wie im Panoptikum, die Effekte der Beobachtungssituation beobachten; Menschen reagieren explizit auf die Kamera oder ihnen kann andernfalls zumindest einer Internalisierung der Beobachtungssituation unterstellt werden (etwa in der Politik oder im Sport). »Watching television is exercising the power to turn one's own disciplinary gaze or glance on and through the screen, using the act of looking to keep eye on the social and discursive organization of the world at large [...].« (Hartley 1997, 223)

Diese Argumentation stützt sich zwar darauf, dass die panoptische Konstellation durch die apparative Anordnung prinzipiell ermöglicht wird; sie erhält aber durch ausgewählte Sendeformen, in denen der panoptische Blick zur vollen Entfaltung kommt, ihre eigentliche Plausibilität<sup>254</sup> Insbesondere Talk- und Game-Shows funktionieren als Testanordnungen, denen gegenüber die Zuschauerinnen und Zuschauer einen Kontrollblick einnehmen. Diese werden in eine Position versetzt, aus der sie die Leistungen der Kandidaten systematisch vergleichen und klassifizieren können. Das Fernsehen liefert hier nicht nur die Blickstruktur, sondern mit den personalen Konstellationen, den Spielregeln etc. auch die konkreten Maßstäbe und Wertungstabellen. Allerdings greift das Medium dabei wiederum auf Hilfsdispositive zurück, die – wie etwa bestimmte Geschicklichkeitsspiele, Bildungskonzepte, therapeutische Redesituationen – genauso außerhalb des Fernsehens zur Anwendung kommen (Friedrich 2001, 107 u. 113). Durch den kurzfristigen Erfolg von BIG BROTHER erlangte das panoptische Erklärungsmodell eine gewisse Prominenz und Popularisierung. Der Versuch, die Sendeform unter Hinweis auf *eine* Blickanordnung auf den Punkt zu bringen und ihr damit eine eindeutige (und eindeutig zu bewertende) Funktion zuzuschreiben, führte hier ebenfalls zur Simplifizierung des Modells.<sup>255</sup>

### *Die Heterogenität des Fernsehens*

Obwohl einzelne Sendungen eine panoptische Konstellation realisieren, wird schnell deutlich, dass dies nur bedingt als Spezifikum des Dispositivs Fernsehen schlechthin betrachtet werden kann. Dieses Mediums scheint vielmehr alle Versuche zu unterlaufen, es als eine einheitliche Anordnung zu definieren. Beschreibungen des Fernsehens setzen auffällig häufig mit einem Vergleich zum Kino ein und akzentuieren dabei die Heterogenität, Vielfältig-

<sup>253</sup> Auch hier zeigt sich wieder das Potenzial des Dispositivbegriffs, historische und apparativ spezifische Anordnungen an die Stelle von Universalien und Kontinuitäten zu rücken. Statt einer gängigen Abgleichung des Fernsehens mit Formen der sozialen und interaktiven (face-to-face-) Kommunikation, kann so seine spezifische Produktivität formuliert werden.

<sup>254</sup> Im Fernsehen erhält die technische Anordnung in unterschiedlichen Formaten deutlich unterschiedliche Akzentuierungen. Die Entwicklung der Apparatustheorie wurde demgegenüber nicht zuletzt dadurch gestützt, dass im Kino sehr viel mehr als im Fernsehen eine ästhetische Form – das narrative Hollywoodkino – alle anderen dominiert.

<sup>255</sup> Eine nochmals andere Parallelisierung von Panoptikum und Fernsehen findet sich bei Ien Ang, die allerdings die Publikumskontrolle der Anstalten (durch Quotenmessung etc.) als panoptische Anordnung beschreibt: »In fact, the principals of panopticism are central to the technological operation of audience measurement: its core mechanism, and ultimate ambition, is control through visibility.« (Ang 1991, 86).

keit und Flüchtigkeit der televisuellen Formen und Konstellationen; vor allem die zerstreute Rezeption gilt als entscheidendes Differenzkriterium.<sup>256</sup>

Das Dispositiv Fernsehen ist vor allem deshalb schwieriger zu fassen, weil es nicht nur eine größere Offenheit der medialen Kopplung umfaßt, sondern auch eine Vielzahl von Wahrnehmungsmodi einschließt [...]. (Elsner/Müller/Spangenberg 1993, 39)

Es spricht folglich einiges dagegen, Fernsehen überhaupt als Dispositiv zu betrachten; zumindest müssen Perspektivierungen des Fernsehens als Dispositiv eine Reihe von Aspekten berücksichtigen, die zu dem, was am Kino als dispositive Qualitäten hervorgehoben wird, im Widerspruch stehen.

Schon die Größe und die Qualität des televisuellen Bildes lassen Zweifel aufkommen, ob Fernsehen überhaupt ein visuelles Medium im emphatischen Sinne ist, das durch spezifische Blickstrukturen und Sichtbarkeiten definiert werden kann.<sup>257</sup> Vor allem aber lassen die räumlichen Koordinaten, in denen Fernsehbild und -ton erscheinen, also das, was zumindest in der Apparatustheorie als Dispositiv im engeren Sinne fungiert, nahezu alle dispositive Qualität vermissen. Der Fernsehapparat ist in die räumlichen Strukturen des privaten Haushalts integriert, die weder eine Standardisierung noch eine Stillstellung von Blickpositionen gewährleisten. Die Anordnung der Möbel und die Positionierung der Fernsehenden unterscheidet sich nicht nur von Haus zu Haus, sondern ist auch im Wohnzimmer anders als im Schlafzimmer. Zugleich ist der Apparat damit in einen Kontext eingefügt, der – wiederum in striktem Unterschied zum Kino – die fortlaufende Ablenkung, den Austausch mit anderen Anwesenden, die wechselnde oder gleichzeitige Nutzung anderer Medien (Zeitung, Telefon, Computerspiele etc.) notwendig mit sich bringt. Von einem kontinuierlichen und eindeutigen Blick auf den Bildschirm kann nicht die Rede sein. Entsprechend wird das Verhältnis der Zuschauerinnen und Zuschauer zum Fernsehen auch terminologisch von der Kinosituation unterschieden. Der konzentrierte oder überwältigte Filmzuschauer figuriert als *spectator*, der zerstreute Fernsehgucker als *viewer*; der Blick auf die Filmleinwand wird mit dem Begriff *gaze* als weitgehend zentrierter, der auf den Bildschirm mit dem Begriff *glance* eher als zufällig wandernder konturiert (z.B. Ellis 1992). Aber auch die (im engeren Sinne) apparativen »Auswüchse« des Fernsehens wie Videorekorder, Fernbedienung, Spielkonsolen etc. tragen zur Uneindeutigkeit der Anordnung bei: Welches Dispositiv ist gegeben, wenn zwischen zwei Sendungen auf dem selben Sessel und vor der selben Bildröhre – aber mit sehr viel höherer Aufmerksamkeit – ein Level eines Computerspiels durchgearbeitet wird? Wenn vor diesem Hintergrund Fernsehen trotzdem (und möglicherweise deshalb) als Dispositiv und somit als eine effektive Konstellation untersucht werden soll, so muss sehr viel mehr als beim Kino die Heterogenität ein zentraler Ausgangspunkt sein. Fernsehen kann nur dann als Dispositiv betrachtet werden, wenn Heterogenität nicht als Zeichen eines Aussetzens dispositiver Strukturen, sondern als deren mögliche »Rationalität« oder Effekt behandelt wird. Das oben schon einmal angeführte Zitat deutet in der Weiterführung eine entsprechende Perspektive an.

Das Dispositiv Fernsehen ist vor allem deshalb schwieriger zu fassen, weil es nicht nur eine größere Offenheit der medialen Kopplung umfaßt, sondern auch eine Vielzahl von Wahrneh-

<sup>256</sup> Beispielhaft kann hier John Ellis' Studie *Visible Fictions* (1992[1982]) genannt werden, die allerdings zugleich ein Indiz für die wissenschaftsgeschichtliche Verzahnung von theoretischen Veränderungen und neue Gegenständen ist. Die zunehmende Berücksichtigung von Fernsehen geht, zumindest in der britischen und der US-amerikanischen Forschung, mit einer Verlagerung der Theorieschwerpunkte (von psychoanalytischen und ideologietheoretischen Modellen zu semiotischen und soziologischen der Cultural Studies) einher; in der Folge werden auch Film/Kino theoretisch anders perspektiviert.

<sup>257</sup> Neuerlich hat allerdings John T. Caldwell (1995) unter Verweis auf die technische und ästhetische Raffinesse im Fernsehen entschieden Einspruch gegen diese These der visuellen Minderwertigkeit des Fernsehens erhoben. Er zeigt, dass der *look* von Programmen und Sendungen immer mehr zum entscheidenden Kriterium von Programmpolitik wurde, und leitet daraus eine hohe Aufmerksamkeit der Zuschauerinnen und Zuschauer für die visuellen Inszenierungsformen ab.

mungsmodi einschließt und somit den Zuschauer die Offenheit des Dispositivs als Freiheitsgrade und Möglichkeiten der Distanznahme erfahren läßt. (Elsner/Müller/Spangenberg 1993, 39)

Die Konsequenzen der »Offenheit« des Dispositivs werden weitgehend offen gelassen, insofern vorsichtig formuliert wird, dass das Fernsehen den Zuschauer »Freiheitsgrade [...] *erfahren läßt*«. Dies legt zumindest zwei Ergänzungen nahe: Zum einen ist diese ›Erfahrung‹ nicht unbedingt auch aus theoretischer Sicht als ›Freiheit‹ (von und gegenüber dem Medium) zu verstehen, weil – zum anderen – die »Freiheitsgrade« möglicherweise ein (eben doch systematisch produzierter) Effekt der spezifischen Anordnung sind und somit deren Funktionen nicht unterlaufen, sondern gerade ausmachen.

Schließlich lassen sich eine Reihe von Indizien dafür anführen, dass die Heterogenität weniger willkürlich als vielmehr produktiv und strategisch funktional ist: Weder die Kopplung von Praktiken an das Medium noch die interne Ausdifferenzierung vielfältiger Formen sind völlig kontingent. Die Vermutung, dass das Medium eine systematische Produktivität über die Einzelsituation hinaus entfaltet, bleibt bei aller Heterogenität der Ausgangspunkt auch für die Modellierung des Fernsehens *als* Dispositiv. Erste Anknüpfungspunkte stellen beispielsweise die vielfach so ähnlichen Programmschemata der verschiedensten Sender dar, die sich deutlich auf die gleichen Tages-, Wochen- und Jahresrhythmen einer Gesellschaft beziehen, die sie mitproduziert haben. Wenn das Medium in seiner räumlichen Anordnung weniger verbindlich als das Kino ist, so scheint es zumindest über zeitliche Kopplungsmechanismen zu verfügen. Zugleich deutet die auffällige (und zunehmende) Ausdifferenzierung der Programmschemata nach ›Zielgruppen‹, die ja in erster Linie gemäß unterschiedlicher Medienkonsumgewohnheiten klassifiziert und konstituiert werden, auf einen konstitutiven Einbezug der Zuschauerinnen und Zuschauer in die (heterogene) Anordnung hin. Und zumindest in einer historischen Perspektivierung zeigt sich das Fernsehen auch als raumstrukturierender Mechanismus. Gerade die Häuslichkeit des Mediums, die seine dispositive Struktur auf den ersten Blick infrage stellt, lässt sich gleichermaßen als Werkzeug und Wirkung des Dispositivs Fernsehen verstehen. Dieses bindet – nicht zuletzt aufgrund der Vielfalt an fragmentarischen Formen und der damit ermöglichten unterschiedlichen Paralleltätigkeiten – die Menschen in sinnhafter Weise in die häusliche Wohnung ein und vermittelt zugleich weiterhin kollektiv verbindliche (›öffentliche‹) Wissensformen. Während Häuslichkeit mithilfe von Fernsehen definiert wird, ist sie in der Umkehrung der Ausgangspunkt, um bestimmte Sende- und Vermittlungsformen plausibel zu machen.<sup>258</sup>

Fernsehen wäre demnach zwar nicht als eine stabile Topologie – im Sinne einer eindeutigen Achse Apparat–Subjekt – zu beschreiben, hätte aber dennoch Effekte für die Strukturierung und Relationierung unterschiedlicher Räume, für die sinnhafte Verortung der Subjekte darin oder für zeitliche und kulturelle Differenzierungsprozesse. Nicht zuletzt ist schon die Tatsache, dass sich ein – wie auch immer zu definierendes – Medium Fernsehen trotz und wegen der Heterogenität seiner zahllosen Teilelemente herausgebildet hat, ein Grund, es als Dispositiv zu betrachten. Wenn man die unwahrscheinliche Verkettung (und fortlaufende Transformation) vielfältiger Mechanismen nicht *einer* ›unsichtbaren Hand‹ zurechnen will, so liegt die Vorstellung nahe, dass sich das Geflecht erst durch Rationalitäten und Effektiv-

<sup>258</sup> Der Stellenwert des Fernsehens für eine Restrukturierung von Öffentlichkeit und Privatheit sowie die Verzahnung der medialen Strukturen mit häuslichen Mechanismen bildet zumindest seit Beginn der 1990er Jahre einen Brennpunkt der Modelle, die Fernsehen unter dispositiven Aspekten untersuchen: »Die Umstrukturierung der kollektiven Erfahrung von Öffentlichkeit und Privatheit durch den sozialen Gebrauch des Fernsehens im Alltag soll im folgenden rekonstruiert werden, als ein Paradigma, an dem man die Entstehung der Effekte des Dispositivs Fernsehen verfolgen kann.« (Elsner/Müller/Spangenberg 1993, 44; vgl. auch die Ausführungen bei Kaltenecker 1992, Hartley 1999, Spigel 1992).



täten stabilisieren konnte, die mit ihm selbst entstanden sind. Die Teilelemente erhalten ihren Status aus den dispositiven Wechselwirkungen; die ›Logik‹ ist der Anordnung immanent.<sup>259</sup>

Es gibt also Gründe, das Fernsehen als Dispositiv zu betrachten, auch wenn dabei eine entschiedene Modifikation der Dispositivmodelle des Kinos (und anderer ›Sehtechniken‹) erforderlich ist. Im Folgenden möchte ich exemplarisch zwei unterschiedliche Dispositivtheorien des Fernsehens diskutieren; die leitende Frage wird dabei weiterhin sein, inwiefern ein Zusammenhang zwischen der Heterogenität des Mediums auf der einen Seite und seinen spezifischen Subjekt- und Machteffekten auf der anderen formuliert werden kann.

*Der Zwang zur »offenen Subjektivität« (Karl Sierek)*

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

Gerade die rasante technische Innovation im Bereich der elektronischen Medien fordert von haus aus zu einer historischen Relativierung solcher Wesenheiten auf. Die Unterschiede sollen deshalb nur als Orientierungspunkte oder Idealtypen verstanden werden, von denen ausgehend die Dynamik und Veränderung zwischen beiden Präsentationssystemen durch ›keine hermetisch abgeschlossenen Trennwände‹, wie Metz sagt, mehr gehemmt werden können. (Sierek 1993, 107)

Das Beharren auf dem Spezifischen verschiedener Medien zielt folglich weniger auf eine trennscharfe Unterscheidung zwischen einzelnen Konstellationen als auf eine methodologische Kritik an Forschungsansätzen, die bei der Untersuchung der verschiedensten Medien einheitliche und unproblematische Kategorien von Subjekt und Individuum zugrunde legen.<sup>260</sup> Der für das Medium wie auch für die Rezipierenden konstitutive »Prozeß der *Positionierung* des betrachtenden Subjekts« (ebd., 68; Herv. M.S.) in jeder medialen Konstellation würde, so Siereks Einwand, damit ausgeblendet. Er postuliert also keine eindeutigen Unterschiede zwischen den dispositiven Strukturen der Einzelmedien, insistiert aber darauf, dass Medien immer Konstellationen herausbilden, die über einzelne Texte (Sendungen), Bedeutungen und situative Differenzen hinweg eine Wirksamkeit entfalten.

Mit dem Dispositivbegriff sollen deshalb die vielfältigen Elemente von Fernsehen in Relation gesetzt und somit »die komplexen situativen Bedingungen vor dem Fernsehschirm« (Sierek 1993, 67) so bestimmt werden, dass sich daraus spezifische Subjekteffekte erklären

<sup>259</sup> Peter M. Spangenberg formuliert dies aus systemtheoretischer Sicht, beschreibt damit aber Problemstellungen, auf die meines Erachtens auch der Dispositivbegriff eine Antwort zu geben versucht: »Publikum, Medienanbieter und Medienangebote, technische Infrastruktur, wirtschaftliche und staatliche Institutionen der Massenkommunikation stabilisierten sich wechselseitig als erwartbare Konstituenten im Kommunikationsprozess und waren somit gleichzeitig *Wirkungs- und Bedingungsfaktoren* der Reproduktion und des Wandels der Gesellschaft.« (Spangenberg 2001, 187). Ein expliziter Versuch, dispositiv- und systemtheoretische Ansätze wechselseitig zu ergänzen, findet sich bei Lenk (1996; 1997).

<sup>260</sup> In diesem Kontext kritisiert Sierek auch die Ansätze der Cultural Studies: »Ihre Konzentration auf performative Bedingungen des Fernsehens im je singulären historischen Kontext macht mit der Untersuchung der vorhandenen *konkreten* Situation nicht ernst.« (Sierek 1993, 68; Herv. i.O.) Demgegenüber insistiert Noel Carroll (obwohl auch gegen die Cultural Studies argumentierend) darauf, dass es kulturelle und rezeptionssoziologische Konstanzen über mediale Konstellation hinweg gibt: »Furthermore, audiences will not change just because technological means alter. A taste for easily accessible art will not evaporate, nor will the pleasure to be had in sharing artworks with large numbers of our fellow citizens disappear. That is, the sociability that mass art affords in several ways – as a common source of discussion and criticism, and as a reservoir of common cultural symbols – supplies a powerful motivation for the persistence of mass art.« (Carroll 1997, 198).

lassen. In Analogie zu den Dispositivtheorien des Kinos will Sierek insbesondere technische und nicht-technische Faktoren in ihrem Wechselverhältnis diskutieren:

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

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

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

selbst als flexible und produktive Mechanismen des Dispositivs betrachtet werden.<sup>261</sup> Der strategische Stellenwert der televisionären Heterogenität bleibt so ungedacht.

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

Die im deutschsprachigen Raum prägendste Perspektivierung des Fernsehens als Dispositiv geht auf Knut Hickethier zurück. Auch er nimmt die Heterogenität des Fernsehens zum Ausgangspunkt, geht allerdings noch einen Schritt weiter als Sierek. Zwar soll weiterhin ein gegenüber anderen medialen Konstellationen abgrenzbares, »eigenständiges Dispositiv Fernsehen« auf seine spezifische gesellschaftliche Funktion hin untersucht werden (Hickethier 1995, 64). Gleichzeitig soll der Begriff aber auch dazu genutzt werden, historisch unterschiedliche Ausformungen des Fernsehens zu differenzieren. Hickethier kritisiert die ahistorische und abstrahierende Identifizierung *einer* dispositiven Struktur des Fernsehens bei Sierek (ebd., 66) und stellt die These dagegen, dass das Fernsehen »in seiner Geschichte verschiedene dispositiv Strukturen herausgebildet hat« (ebd., 64). Der Dispositivbegriff tritt somit vor allem als theoretisches und methodologisches Instrument in den Mittelpunkt; die Gleichsetzung von *einem* Medium mit *einer* dispositiven Struktur wird zumindest in Teilen suspendiert.<sup>262</sup> Es ist bezeichnend, dass bei Hickethier die Überlegungen zur apparativen Anordnung sowie zur Technik in den Hintergrund rücken und stattdessen die Programmstruktur im Zentrum der Untersuchungen steht.

Den Gewinn des Dispositivbegriffs sieht Hickethier darin, die Teilelemente des »entschieden heterogenen Ensembles« Fernsehen in ihrer Wechselwirkung betrachten zu können. Stärker und anders als Sierek betont er die Heterogenität vor allem bezüglich der Fernsehgeschichte. Das Modell soll es gerade der historischen Forschung ermöglichen,

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

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

*Der Stellenwert der Zuschauerinnen und Zuschauer* – Die Fernseh Wahrnehmung ist auf der einen Seite durch die Vorgaben dieses »unveränderbaren Rahmens« geprägt; auf der anderen

<sup>261</sup> Bei Kaltenecker zeigt sich dies besonders deutlich, insofern er unter Rückgriff auf ökonomische Argumente die Heterogenität letztlich als bloßen Schein entlarvt: »Die Gesetze herrschaftlicher Abstraktion sind drauf und dran, gerade in der augenscheinlichen Vielfalt der Alternativen, zu ihrem Triumph zu kommen: Schier endlose Kombinationen eröffnend, schlägt die digitale Technologie doch alles mit Ähnlichkeit.« (Kaltenecker 1992, 24).

<sup>262</sup> Hickethier entwickelt dieses Modell u.a. im Kontext eines *Sonderforschungsbereichs Bildschirmmedien* und dessen fernsehhistorischen Untersuchungen; dort taucht der Begriff zwar in einer Vielzahl von Studien auf, zeigt aber lediglich in den Arbeiten von Monika Elsner, Thomas Müller und Peter Spangenberg methodologische Konsequenzen. Gerade in der fünfbandigen *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland* dominiert eine an Fakten orientierte sowie sendungs- und institutionenzentrierte Geschichtsschreibung, die das dispositive Geflecht aus dem Blick verliert.

Seite wird das Fernsehschauen aber durch soziale Praktiken mit bestimmt, die – insofern sie selbst von vielfachen Rahmungen umgeben sind (Alltags- und Familienstrukturen, Handlungsnormen etc.) – eine eigenständige Komplexität und Heterogenität in die Konstellation einbringen. Erst im Zusammenspiel zwischen den institutionellen und den (alltags-) praktischen Mechanismen entsteht eine historisch spezifische Konstellation. Die unterschiedlichen dispositiven Strukturen resultieren aus der »Habitualisierung von Nutzungsverhalten, von Werten und Konventionen, die sich aus der Verbindung von Medienangebot und individuellem wie kollektivem Erfahrungshintergrund bilden« (Hickethier 1992, 25).

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

*Historische Differenzierungen* – Erst durch eine historische Differenzierung können dispositive Konstellationen rekonstruiert werden, die als je spezifische Verflechtungen einzelner Elemente eine gewisse Konsistenz erhalten und Machtfunktionen erfüllen (Hickethier 1993a, 25). Insbesondere in der Anfangszeit des Mediums bestehen parallel unterschiedliche Konstellationen, die an dispositive Traditionen anderer Medien – vor allem Radio und Film – anknüpfen: »Das Fernsehen erprobte also für sich unterschiedliche Strukturen der verschiedenen Mediendispositive.« (Hickethier, 1993c, 249) Die räumliche Anordnung (Fernsehen in der Öffentlichkeit oder in der Privatwohnung) bildet hierbei das offensichtlichste Differenzierungskriterium, ist aber immer an programmliche oder institutionelle Varianten gebunden. Die allmähliche Herausbildung einer distinkten und eigenständigen Konstellation Fernsehen geht dementsprechend nicht nur mit der Installation kleiner, massenhaft produzierter Apparate in den privaten Haushalten einher, sondern auch mit der Herausbildung von Sendeformen und familiären Verhaltensmuster, die der häuslichen »Rezeption« Konsistenz verleihen. Erst in diesem Zusammenspiel kristallisiert sich eine dominante dispositive Struktur des Fernsehens heraus, die ein spezifisches Welt- und Selbstverhältnis konstituiert:

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

Dieser Wahrnehmungsmodus der Partizipation ist folglich das Resultat einer historisch vorübergehenden Konstellation und keineswegs die »logische« Entfaltung eines technisch oder institutionell vorgegebenen Potenzials. Veränderungen des Programmangebots, der alltäglichen

chen Verhaltensweisen, der institutionellen Strukturen etc. führen zu einer neuen Verflechtung der Elemente und somit auch zu einer anderen Kopplung der Zuschauerinnen und Zuschauer an das Medium.<sup>263</sup>

Das Fernsehen autonomisiert sich allerdings in keiner Phase gänzlich gegenüber den spezifischen Wahrnehmungsformen anderer Medien. Beispielsweise wird immer wieder versucht, die »Überwältigungskonzepte« des Dispositivs Kino in die Anordnung des Fernsehens einzuführen (Hickethier 1995, 68). Auch wenn diese nicht analog zum Kino realisiert werden können, werden sie als Alternativen zur zerstreuten häuslichen Rezeption angedeutet und ausprobiert. Eine solche Interdependenz zwischen zeitgleich existierenden medialen Dispositiven ist gerade unter Hinweis auf die konstitutive Funktion der Subjekte für die medialen Anordnungen von Bedeutung. Die Subjekte ›wandern‹ zwischen den verschiedenen Medien und werden dabei – wenn man sie als materielle Effekte versteht – eben nicht bei jedem ›Betreten‹ eines Dispositivs aus dem Nichts erschaffen.

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

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

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

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

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

Dass hier von einem »Anschein der Unabhängigkeit« die Rede ist, der darüber hinaus nur »suggeriert« wird, ist einerseits der Einsicht geschuldet, dass die vom Subjekt vorgenomme-

<sup>263</sup> Ein Überblick über die historisch differierten dispositiven Konstellationen des Fernsehens findet sich bei Hickethier (1998).

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

*Der ›Kern‹ des Fernsehens* – Im Folgenden möchte ich hieran anknüpfend zeigen, dass das Modell Hickethiers, obwohl die Heterogenität des Fernsehens einen zentralen Bezugspunkt bildet, das Medium letztlich auf einen distinkten Kern reduziert. Macht wird gleichgesetzt mit der Einflussnahme auf Zuschauerinnen und Zuschauer; ihre ›Ursache‹ hat sie in den Zielsetzungen und Rationalitäten externer Instanzen. Dies ist zum Teil darauf zurückzuführen, dass Hickethier der foucaultschen Machtkonzeption gegenüber skeptisch bleibt. Zwar wird mit dem Dispositivbegriff Fernsehen als komplexes und dynamisches Geflecht eingeführt. Die Mechanismen des Zusammenspiels innerhalb des Geflechts sowie die Macht- und Subjekteffekte des Fernsehens werden aber mit auffällig konventionellen medien- und sozialwissenschaftlichen Begriffen beschrieben; die methodologischen und theoretischen Potenziale des Dispositivbegriffs werden so erheblich beschnitten.

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

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

Ein solches Modell blendet alle Wechselwirkungen, die nicht entlang dieser Achse erfolgen, aber auch solche Mechanismen, die diese Achse selbst zu ihrem Gegenstand machen, aus – oder spricht ihnen zumindest nur geringere Relevanz zu; man weiß von vornherein was Fernsehen ist und wo Fernsehen stattfindet. Vor allem aber muss ein solches dichotomisierendes Modell, das hat schon die Auseinandersetzung mit den Cultural Studies gezeigt, bei

der Erläuterung der Funktionsweisen von Fernsehen notwendigerweise ein außermediales Subjekt und eine substantialistische Macht zugrunde legen.

Es ist bezeichnend, dass Hickethier das Subjekt zwar einerseits als konstitutives Element der dispositiven Anordnung betrachtet, es aber andererseits immer wieder dem Dispositiv gegenüberstellt. Der Hinweis auf das Subjekt erfüllt die Funktion, die spezifische ›Offenheit‹ des Dispositivs zu markieren:

Im Dispositiv Fernsehen ist der Zuschauer eben nicht mehr Objekt, das durch die audiovisuelle Bilderwelt zu überwältigen ist, sondern als Subjekt ein das Dispositiv wesentlich mitbestimmender Faktor. (Hickethier 1995, 80)

Es zeigt sich, dass Hickethier mit einem doppelten Subjektbegriff arbeitet. Einerseits knüpft er an Foucault an und schildert Subjekteffekte des Dispositivs; andererseits unterstellt er aber ein vormedial handlungsmächtiges Subjekt, das auf die eine oder andere Weise mit dem Dispositiv (das ohne Subjekt existiert) umgehen kann. »Die Subjekte haben Einfluß auf das Dispositiv« (Hickethier 1993c, 240). Ein solches Subjekt steht dem Programm und dem Apparat in der zentralen Achse des Fernsehens gegenüber. In der Folge werden die Machteffekte des Mediums auf die Alternative zwischen einer (unterwerfenden bzw. objektivierenden) Einordnung des Subjekts in die dispositive Maschinerie und einer aktiven (Selbst-) Ermächtigung beschränkt. Obwohl Hickethier – wie oben ausgeführt – die ›Offenheit‹ des Dispositivs als potenziellen Machtmechanismus diskutiert, erklärt er in zahlreichen Beispielen Machteffekte durch Prozesse der Positionierung, Manipulierung oder Beschränkung, während subjektiv orientiertes Handeln als Gegenentwurf zur Medienmacht erscheint.

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

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

Im Gegenzug bezeichnet Hickethier die Einführung des Videorekorders umstandslos als wachsende »Unabhängigkeit des Zuschauers« (1998, 489), während damit doch – wie Hickethier selbst es an andere Stelle beispielsweise für das Zapping ausführt<sup>264</sup> – lediglich eine veränderte Kopplung von Subjekt und Medienapparatur geschaffen wird, die zwar eine Restrukturierung des Dispositivs mit sich bringt, dabei aber die Praktiken nur vielfältiger einbindet. Mit dem Videorekorder gehen auch die Videothek, die Katalogisierung der Videobestände, das Verbot von ›Raubkopien‹ etc. einher: Elemente einer neuen medialen Konstella-

<sup>264</sup> Zum Zapping formuliert Hickethier: »Damit schaltet er sich gleichzeitig in andere, durch parallel ausgestrahlte Programme errichtete Öffentlichkeiten des Mediums ein, und so kann die Aktivität des Channel-Hoppings als eine neue Form gesteigerter Teilhabe am televisuellen Kommunikationsprozeß verstanden werden.« (Hickethier 1995, 74f.) – wobei gesteigert Teilhabe hier eben weniger Befreiung vom, als vielmehr Involvierung ins Dispositiv heißen wird. Ausgerechnet die Formen der Publikumsmessung werden dann aber wieder als Machtzugewinn der Zuschauerinnen und Zuschauer begrüßt: »Damit bestimmten in stärkerem Maße als bis dahin die Zuschauerbedürfnisse Programmverständnis und Programmpraxis.« (Hickethier 1998, 199).

tion, deren Effekte sich nur unzureichend mit dem binären Muster Abhängigkeit vs. Unabhängigkeit erklären lassen.

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

Fernsehen wird von Hickethier recht allgemein als Instanz der Modernisierung betrachtet;<sup>265</sup> es funktioniert dabei als Scharnier, das historische Entwicklungen auf Seiten von Politik und Ökonomie mit historischen Entwicklungen auf Seiten der Alltagskultur vermittelt. Konkrete Machteffekte erhält es aber offenkundig erst als Mittler der klassischen Machtinstanzen Politik, Ökonomie etc. Diese ›testen‹ Themen, Probleme und Verhaltensweisen (und somit Modernisierungsmodelle) auf ihre Akzeptanz bei den Zuschauerinnen und Zuschauern. In Übereinstimmung mit der Apparaturtheorie fasst Hickethier die Zusammenhänge zwischen den Rahmungen und der Innenseite des Dispositivs mit der Metapher der Einschreibung. Als Dispositiv kennzeichnet er nämlich die »Art und Weise, wie sich die Gesellschaft mit ihren Normen und Bedingungen in die Bilder selbst einschreibt« (Hickethier 1992, 25; zur Kritik der Einschreibungsmetapher s.u.). Fernsehen würde demnach durch externe Instanzen mit Macht ausgestattet:

Durch diesen größeren, vom einzelnen Zuschauer jedoch zumeist nur indirekt erfahrenen, beim Zuschauen nicht bewusst erlebten und wahrgenommenen Rahmen sind Machtaspekte in die Fernsehkommunikation eingebunden. (Hickethier 1995, 69)

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

Das Modell von Hickethier wird von einigen Autoren aufgegriffen und zum Teil modifiziert; die hier geschilderten machttheoretischen Ambivalenzen werden dabei fortgeführt. Carsten Lenk (1996) verbindet Hickethiers Dispositivbegriff im Zuge seiner radiohistorischen Forschung mit systemtheoretischen Modellen. In Ergänzung zu Hickethier betrachtet er die ›Begegnung‹ zwischen Subjekt und Fernsehen auf zwei unterschiedlichen Ebenen, insofern er zwischen den Vorgaben, die der Apparat (im engeren Sinne) dem Körper macht, und den Angeboten, die durch das Programm für die kognitive Verarbeitung dargeboten werden, unterscheidet. Außerdem betont er stärker als Hickethier eine diskursive Metaebene, die auf Seiten von Produktion und Rezeption für bestimmte Klassifizierungen des Mediums sorgen. Obwohl damit ein dispositiver Mechanismus jenseits der Achse zwischen Zuschauer und Apparat/Programm angedeutet ist, bleibt letztlich die Frage der Kommunikation von

<sup>265</sup> Hickethier erklärt dies damit, dass das Fernsehen spezifische Formen der Modernisierung voranbringt, insofern durch die institutionelle und apparative Anordnung ein Prozess der Ausdifferenzierung (Zielpublika), Internationalisierung (internationale Stars etc.), Technisierung und Industrialisierung auch über die verschiedenen Gattungen, Themen und Darstellungsformen hinweg vollzogen wird: Auf welchen Star und welche Show, welchen Sender oder welche Tageszeit man seine Fernsehrezeption auch subjektiv ausrichtet, man nimmt Teil an einer modernisierenden Wahrnehmungskonstellation.



Botschaften (und die Wirkung von Macht) durch Programm und Apparat hindurch im Mittelpunkt des Modells. Dies zeigt sich auch daran, dass die diskursive Metaebene in erster Linie darauf hin untersucht wird, wie sie auf beiden Seiten der Achse für eine mehr oder weniger einheitliche Perspektivierung des Mediums und somit dessen ›reibungsloses‹ Funktionieren sorgt. Einmal mehr wird also unterstellt, dass die Effektivität des Mediums durch eine Homogenisierung gesteigert wird; diese Homogenisierung der zwei Pole – Fernsehinstitution / Fernsehprogramm vs. ›Rezeption‹ / sozialer Alltag scheint überhaupt die zentrale Stoßrichtung – die Rationalität – des Fernsehens (und vermutlich aller Medien) zu sein.

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

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

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

#### *Machteffekte im Kino- und Fernsehdispositiv – Zwischenfazit*

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

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

zu Apparat und Programm – kommen angesichts seiner mangelnden Festlegung keine eindeutigen Machteffekte zu; vielmehr *haben* sowohl ›das Fernsehen‹ als auch ›seine Zuschauer‹ Macht (bzw. das Fernsehen Macht, die Zuschauer Widerstandsmöglichkeiten), wobei – weil eben ein ›Kern‹ von seinen ›Rahmungen‹ unterschieden wird – die Macht ›von außen‹ (Ökonomie, Politik etc.) in das Dispositiv hineingetragen wird.

Obwohl die Perspektivierung eines Mediums *als* Dispositiv darauf zielt, möglichst viele und heterogene Aspekte bei der Erklärung seiner Funktionsweisen zusammenzuführen, tendieren alle hier diskutierten Modelle dazu, einen zentralen Mechanismus zu identifizieren, in dem sich die Machtwirkungen des Mediums bündeln. Diskurse und Praktiken, die nicht unmittelbar in Apparat und Programm eingehen (in diese ›eingeschrieben‹ sind) werden entweder nicht berücksichtigt oder zumindest nur auf ihren Beitrag zur Stabilisierung oder Subvertierung der zentralen Achse untersucht. Außerdem stimmen die Modelle darin überein, dass eine homogenisierende Abstimmung zwischen Apparatur / ›Angebotsformen‹ auf der einen sowie Zuschauerinnen und Zuschauern auf der anderen Seite eine maximale Wirksamkeit garantiert und folglich eine Art (vorläufiger) Teleologie jeder Medienentwicklung ist. Diese Abstimmung kann ›panoptisch‹ modelliert werden – unter Betonung einer gleichermaßen materiell unverrückbaren wie ›adäquaten‹ Positionierung von Subjekten gegenüber dem zentralperspektivischen Bild; sie kann aber auch als ein flexibles Scharnier gedacht werden, das zwar den beiden Seiten des Dispositivs ›Bewegungsspielraum‹ lässt, aber letztlich auf ein wechselseitiges Einpendeln der ›Erwartungshorizonte‹ (Wehmeier) zielt. Vor diesem Hintergrund sind Abweichungen automatisch dysfunktional oder subversiv. Die medienwissenschaftliche Applikation des Dispositivbegriffs scheint durchgängig eine Akzentuierung vorzunehmen, die es ausschließt, die Heterogenität der Medien als produktive Machtfunktionen zu analysieren und dabei auch die Praktiken und Diskurse jenseits von Apparat und Programm als konstitutive Elemente des »entschieden heterogenen Ensembles« zu betrachten.

Zumindest für das Fernsehen wäre eine solche Perspektivierung von großem Interesse. Die Achse zwischen Zuschauern und Programm (wenn sie je diese Bedeutung hatte) ist sowohl durch die technischen und programmlichen Zersplitterungen als auch durch die wuchernden Diskurse und Praktiken längst brüchig geworden. Will man dies weder kurzerhand als Befreiung von medialen Zwängen, noch nur negativ als Verlust von Konsistenz (sei es der subjektiven Wahrnehmung, sei es der demokratischen Öffentlichkeit) etikettieren, so wäre es notwendig, diese Streuung und Heterogenität als produktive Machtmechanismen zu analysieren. Der Dispositivbegriff scheint im Blick auf seine bisherigen medienwissenschaftlichen Applikationen für ein solches Projekt eher kontraproduktiv zu sein. Dies liegt allerdings – wie ich einleitend schon zu zeigen versucht habe – weniger an dem Modell des Dispositivs selbst, als an der spezifischen Überschneidung mit medienwissenschaftlichen Aspekten. Deshalb möchte ich einen erneuten Versuch vorschlagen, den Dispositivbegriff für eine Analyse des Fernsehens fruchtbar zu machen. Noch einmal soll hier Foucault den Bezugspunkt bilden. Indem allerdings nicht *Überwachen und Strafen*, dessen Panoptikummodell vielleicht allzu passend für die Medienwissenschaft ist, sondern die Studie *Sexualität und Wahrheit* als Folie genommen wird, kann, so hoffe ich, eine andere Schnittfläche zwischen Fernsehen und Dispositivbegriff produktiv gemacht werden.

### **Praktiken, Diskurse, Selbsttechnologien – Das Dispositiv Sexualität**

In seiner historischen Untersuchung *Sexualität und Wahrheit* definiert Foucault Sexualität als Dispositiv. Deutlicher als in *Überwachen und Strafen* wird dabei herausgestellt, dass die Macht- und Subjekteffekte dieses Dispositivs weniger durch eine eindeutige Anordnung als durch eine Streuung heterogener Mechanismen zustande kommen. Außerdem wird der Stel-

lenwert der Praktiken und somit die produktive Einbindung von Subjekten in das dispositive Geflecht dort ausführlicher behandelt; ihr doppelter Status als Werkzeug und Wirkung tritt in den Vordergrund. Diese Akzentsetzungen sollen im Folgenden als Bezugsgrößen für die erneute Diskussion eines medienwissenschaftlichen Dispositivbegriffs genutzt werden.

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

Wenn man bedenkt, dass in den deutschen Übersetzungen erst bei *Sexualität und Wahrheit* der Begriff des Dispositivs in den Vordergrund tritt, während in *Überwachen und Strafen* das französische *dispositif* noch durch eine Reihe unterschiedlicher deutscher Wörter, nicht aber mit ›Dispositiv‹ wiedergegeben wird, ist es bemerkenswert, dass fast ausschließlich das Panoptikum, nicht aber die Sexualität, als Modell des medienwissenschaftlichen Dispositivbegriffs fungiert. *Sexualität und Wahrheit* spielt in der Medienwissenschaft lediglich aus thematischen Gründen eine Rolle, finden sich insbesondere im Fernsehen doch zahlreiche Formate, die Geständnisprozeduren in Gang setzen oder auch schlicht die ›Wahrheit‹ über einzelne Individuen durch eine Erforschung ihres Sexuallebens ergründen. Als Folie einer medientheoretischen Begriffsbildung wird *Sexualität und Wahrheit* aber kaum herangezogen. Eine höchst anregende Ausnahme bilden hier die Untersuchungen von Johanna Dorer und Matthias Marschik, die den Übergang von einem Informations- zu einem Kommunikationsdispositiv unter Rückgriff auf die foucaultsche Analyse der Sexualität schildern (Dorer/Marschik 1993; s.a. Kapitel 4).

Dieses Defizit kann sicher damit erklärt werden, dass das Dispositiv Sexualität zumindest vordergründig sehr viel weniger Anknüpfungspunkte für medienwissenschaftliche Fragestellungen bietet als das Panoptikum. Während dieses ja selbst ein *Apparat* der Sichtbarkeit ist, hat Sexualität – sei es im Sinne einer Verhaltensweise oder im Sinne eines Themas – keinerlei ›mediale‹ Qualitäten im engeren Sinne. Gerade dies macht aber die Produktivität des Modells für die Medienwissenschaft aus: Es unterläuft die scheinbar selbstverständlichen Orientierung der Medienanalyse an vorgeblich spezifisch medialen Phänomene – seien es

Apparat und Programm des Fernsehens, die Institutionen oder die Kommunikationsstruktur. Das Folgende ist deshalb zunächst der Versuch, durch eine keineswegs nahe liegende Analogiebildung etwas Neues über den Gegenstand Fernsehen zu erfahren. Die Analogie soll in erster Linie methodologische Anregungen liefern. Jonathan Culler hat gerade am Beispiel von Foucault auf die Produktivität solcher Anleihen und Übertragungen hingewiesen: Sie ermöglichen es, die scheinbare Evidenz des eigenen Gegenstands in Frage zu stellen und neue Zusammenhänge zu formulieren (Culler 1997, 8). Eine Analyse, wie die Foucaults, kann so, auch wenn sie selbst nicht auf ein theoretisches Modell abzielt, zum Ausgangspunkt von kulturwissenschaftlicher Theoriebildung werden. Die Verfahren und Einsichten der Analyse werden Theorie, indem die sie zur Perspektivierung anderer Gegenstände eingesetzt werden.

Allerdings fallen bei aller Unterschiedlichkeit der Gegenstände auch überraschende Schnittpunkte zwischen Foucaults Beschreibung von Sexualität und dem Gegenstandsbe-  
reich Fernsehen auf, die gewisse ›Synergieeffekte‹ über die bloße Analogiebildung hinaus versprechen. Dies betrifft zum einen die ›Geschwätzigkeit‹: Sexualität und Fernsehen sind gleichermaßen Gegenstände wuchernder Diskurse, die jene problematisieren und klassifizieren, ihre Wirkung eindämmen wollen und sie gerade damit in den Seelen der Subjekte einpflanzen.

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

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

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

### *Produktive Streuung*

Zunächst möchte ich versuchen, einige Aspekte des Sexualitätsdispositivs auf das Fernsehen zu ›übertragen‹; dies betrifft vor allem das methodologische Problem der Gegenstandskonstitution sowie die These der Diskursivierung und der Verzahnung heterogener Mechanismen. Foucaults Analyse der Sexualität spitzt die – weiter oben unter Bezug auf Deleuze formulierte – Einsicht, dass ein Dispositiv nicht deckungsgleich mit einem ›natürlichen‹ Gegenstand ist, nochmals zu. Das Verständnis von Sexualität als Dispositiv setzt eine Distanznahme gegenüber dem scheinbar vorgegebenen und bekannten Sachverhalt Sexualität voraus: »Zunächst wollte ich vor diesem so alltäglichen, so jungen Begriff der ›Sexualität‹ innehalten: Abstand von ihm gewinnen, seine offenkundige Vertrautheit umgehen, seinen theoretischen und praktischen Kontext analysieren.« (Foucault 1989, 9) Im Sinne seiner genea-

logischen Vorgehensweise setzt Foucault den Gegenstand seiner Untersuchung also nicht einfach voraus, sondern rekonstruiert, wo er auftaucht und wie er produziert wird. Die entscheidende Pointe des Verfahrens besteht darin, die vielfältigen Artikulationen von Sexualität selbst als Gegenstand ernst zu nehmen und sie ohne vorgängige Hierarchisierung auf einer Ebene zu behandeln. Sie sollen weder von einem ›eigentlichen‹ Gegenstand (etwa als dessen bloße ›Reflektion‹ oder ›Repräsentation‹) abgeleitet noch an diesem (im Sinne von wahren oder falschen Aussagen) abgeglichen werden. Es gibt keine Sexualität vor (oder ›hinter‹) ihren vielfältigen Erscheinungsformen. Sexualitätspraktiken (›Geschlechtsverkehr‹ etc.) sind ein Teil des Dispositivs, bilden aber weder dessen verbindliches und konstantes Zentrum, noch haben sie einen eindeutigen Ursprung (etwa in Form ›Trieben‹ etc.). Die Bedeutung der Sexualität muss »in Oberflächenpraktiken und nicht in mysteriöser Tiefe gesucht [...] werden« (Dreyfus/Rabinow 1994, 135). Die »mysteriöse Tiefe«, die so häufig hinter der Sexualität vermutet wird, ist selbst ein Effekt der Oberflächenpraktiken. Damit wird nicht in Zweifel gezogen, dass es Sexualität *gibt* (es soll ja gerade gezeigt werden, dass sie als Machtmechanismus funktioniert); es wird lediglich gezeigt, dass Sexualität in der Streuung und Differenzierung von bestimmten Praktiken und Diskursen produziert wird, denen keinerlei konsistentes und ahistorisches Phänomen zugrunde liegt.

Seit Ende des 18. Jahrhunderts wird Sexualität als Objekt verschiedenster Wissenschaften, Institutionen und Diskursen explosionsartig gestreut und vervielfältigt. Pädagogische Ratgeber, medizinische Literatur, juristische Urteile und polizeiliche Berichte reden über Sexualität, klassifizieren sie und weisen ihr einen ursächlichen Stellenwert für Verhaltensweisen, Charaktermerkmale oder auch Krankheiten und Krankheitsverläufe zu. Sexualität wird zu einem ›Problem‹, das erforscht werden muss, um ganz unterschiedliche Phänomene erklären und bearbeiten zu können. Sie wird in zahllose Erscheinungsformen ausdifferenziert und erhält eine immanente Rationalität: Ursachen und Folgen der verschiedenen Praktiken, subtile Zusammenhänge zwischen ihren verschiedenen Formen werden nicht nur postuliert, sondern in medizinischen und theologischen, apparativen und erzieherischen Verfahrensweisen zur Anwendung gebracht. Das ›Problem‹ Sexualität wird zugleich als wirksames ›Instrument‹ oder zumindest als Zugriffsfläche zur Behebung von vielfältigen Defekten operational.

Die ›Entdeckung‹ und ›Regulierung‹ von Sexualität geht mit der Entwicklung neuer Wissensformen und Erkenntnisinstrumente einher, die Sexualität sichtbar und handhabbar machen (und mithin als selbstverständlichen Gegenstand konstituieren). In der Umkehrung wird den vielfältigen Verfahren und Apparaten dann durch diesen (geheimnisvollen und vieldeutigen) Gegenstand Plausibilität verlieht. Verfahren der Buchführung, der ärztlichen Diagnose und der juristischen Befragung führen mit ihren Klassifizierungen zu einer »Verstreuung der Sexualitäten, einer Verstärkung ihrer verschiedenartigen Formen« (Foucault 1983, 51). So kann nun »die Sexualität der Kinder, der Irren und Kriminellen verhört« werden, die ebenso wie »die Träumereien und Zwangsvorstellungen, die kleinen Manien und die großen Leidenschaften« (ebd., 53) als spezifische und neue Objekte nicht nur in die Wissenschaft, sondern auch in technische Apparate, architektonische Anordnungen, Erziehungsratgeber und Selbstpraktiken eingehen. Die Organisation der familiären Räumlichkeiten, die Baupläne von Krankenhäusern und die Anordnung der Schulbänke erhalten ebenfalls durch die Rationalität des Problemfeldes Sexualität spezifische Strukturen und Funktionen: Die »Architekten haben [neben vielen anderen; Anm. M.S.] daran gedacht« (ebd., 40). Indem der Gegenstand ausgeweitet und differenziert wird, errichtet er vielfältige Beziehungen, die eine Regulierung von Verhaltensweisen ermöglichen, und etabliert somit neue Machtmechanismen.

*Diskursgegenstand Fernsehen*

Fernsehen ist kaum weniger als Sexualität Gegenstand einer exzessiven Diskursivierung. Sowohl in alltäglichen Gesprächen als auch in spezialisierten wissenschaftlichen Diskussionen wird Fernsehen zum Ausgangspunkt und Thema zahlloser und höchst vielfältiger Diskurse. Zumindest in einigen dieser Diskurse wird Fernsehen auch zu einem geheimnisvollen und Problem beladenen Gegenstand. Die hier vorgeschlagene Analogie legt dementsprechend die Schlussfolgerung nahe, dass diese Diskursivierungen den wirkungsmächtigen Gegenstand Fernsehen hervorbringen, differenzieren und zu einem Dispositiv werden lassen.

Der enorme Stellenwert des Fernsehen in der Alltagskommunikation ist bekannt und mittlerweile, vor allem von der Soziologie, ausführlich untersucht; regelmäßig werden in Alltagsgesprächen Themen des Fernsehprogramms aufgegriffen, sei es um ›über‹ Fernsehen selbst oder über ganz andere (sogenannte alltägliche) Probleme zu sprechen.<sup>266</sup> Es greift zu kurz, diesen Phänomenen gegenüber dem eigentlichen Fernsehprogramm nur einen sekundären Status – im Sinne von bloßen ›Anschlusskommunikationen‹ – zuzusprechen. Die Diskursproduktion wird durch paratextuelle und intermediale Mechanismen systematisch strukturiert und angereizt; sie klassifiziert und bewertet das Fernsehen; sie prägt im Wechselspiel mit weiteren Diskursen unser Verhältnis zum Fernsehen und trägt zur Streuung von operationalen Einheiten von Fernsehen (z.B. Formaten, Stars) bei; vor allem geht sie – sei es durch empirische Forschung oder organisierte Interaktivität – in die Produktion und Zirkulation von Fernsehprogrammen ein.

In Politik, Ökonomie und in den Medien selbst wird Fernsehen ebenfalls auffallend häufig zum Thema von Auseinandersetzungen, die es gleichermaßen als Problem wie als Instrument konfigurieren. Auch diese Diskursivierungen gehen immer mit Definitionen und Differenzierungen des Fernsehens einher, die sich zwar weder vom Apparat noch aus dem Programm ableiten lassen, aber in Anknüpfung an (und klassifizierender Hervorbringung von) Teilelemente(n) und Funktionsweisen das Fernsehen handhabbar machen und mit spezifischen Rationalitäten versehen.<sup>267</sup> Darüber hinaus wird Fernsehen auch in den Spezialdiskursen so unterschiedlicher Disziplinen wie Medizin, Psychologie, Ingenieurs- oder Rechtswissenschaft zu einem Erkenntnisobjekt (vgl. die Ausführungen zu Medizin/Psychologie in Kapitel 1). Dies impliziert schon deshalb eine Streuung, weil dabei sehr unterschiedliche Varianten von Fernsehen hervorgebracht und operational gemacht werden (Sendungen, Wirkungen, Technologien etc.), die sich zunächst den Routinen der jeweiligen Spezialdiskurse verdanken. Wenn diese disparaten Praktiken dennoch an der Produktivität eines Dispositivs mitwirken, so keineswegs nur, weil sie sich letztlich doch auf denselben ›natürlichen Gegenstand‹ beziehen, sondern vor allem, weil die je (diskursiv) produzierten Aspekte des Mediums selbst in Zirkulation treten. Die Streuung des Fernsehens in alle gesellschaftlichen Praktiken hinein ist immer auch interdiskursiv: Die ingenieurwissenschaftliche Diskursivierung von Fernsehen stützt sich ebenso wie die juristische auf unterstellte (und damit zugleich reproduzierte) Rationalitäten des Fernsehens, die in vertrauten Sendeformen ebenso eine Stütze finden, wie in kollektiv verbindlichen diskursiven Klassifikationen und Vorannahmen

<sup>266</sup> Angela Keppler (1994) untersucht die Fernsehreferenzen in familiären »Tischgesprächen«, andere Untersuchungen orientieren sich an den Fernsehdiskursen in spezifischen Zielgruppen oder zu einzelnen Sendungen; aus sprachwissenschaftlicher Perspektive vgl. Holly/Püschel/Bergmann (2001).

<sup>267</sup> Die »Gewaltdebatte« mag hier das prägnanteste Beispiel sein: Sie versieht das diffuse Feld des Fernsehens mit distinkten Elementen (von »motivierter Gewalt« bis zu »Vorschulkindern«), die zwar – in Formen des Programms oder in der sozialen Realität – Plausibilität erhalten, keineswegs durch diese aber selbstverständlich gegeben sind. Genauso wenig ist der Zusammenhang zwischen ökonomischen Aspekten (»Konzentration«), programmlichen (»Vielfalt«) oder politisch-pädagogischen (»Grundversorgung«) eine einfache Tatsache (oder eine offenkundige Problem) des Fernsehens; vielmehr muss dieser Zusammenhang als ein Bündel von Strategien betrachtet werden, die unter dem Label Fernsehen sich bündeln und die auf programmlicher Ebene genauso wie auf diskursiver oder ökonomischer Ebene Mechanismen mit Macht- und Subjekteffekten etablieren.

über Wirkungen des Mediums etc. So wie das technische Funktionieren von Fernsehen auf Komponenten beruht – Elektrizität, Satellitentechnologie etc. –, die ihre Funktionsweise und Struktur nicht durch das Fernsehen erhalten aber dennoch durch die Kopplung mit dem Fernsehen modifiziert werden, so besteht auch das diskursive Feld Fernsehen aus den zunächst disparaten Praktiken von Ingenieuren, Mediziner\*innen oder Betriebswirten, deren jeweiligen Klassifikationen, Hervorbringungen und Operationalisierungen von Fernsehen sich aber zugleich wechselseitig anregen und herausfordern. Für den Ingenieur gibt es, vereinfacht gesagt, nicht *das* Fernsehen, sondern immer schon ein durch verschiedene Rationalitäten geprägtes Fernsehen, das seinen Strategien bestimmte Zugriffspunkte bietet.

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

Gerade deshalb scheint mir das methodologische Verfahren Foucaults, dessen Arbeit mit einer »Verneinung des natürlichen Objektes« (Weinert 1982, 353) einsetzt, für eine Perspektivierung des Fernsehens produktiv. Seine Geschichte der Sexualität ist explizit keine Geschichte der ›Verhaltensweisen‹, die sich zwar im Verlauf der Jahrhunderte ändern mögen aber letztlich in Kategorien wie ›Sexualität‹, ›Begehren‹ oder auch ›Triebe‹ einen gemeinsamen transhistorischen Hintergrund besitzen. Stattdessen interessiert sich Foucault dafür, wie Sexualität als »Wissensobjekt« und »Erkenntnisbereich«, aber auch als »Ensemble von Regeln und Normen« sowie als »Erfahrung« der Subjekte konstituiert wird (Foucault 1983, 7; 1989, 9f.). Entsprechend könnte auch bezüglich des Fernsehens Abstand von den scheinbar selbstverständlichen Eigenschaften und Teilelementen gewonnen werden, indem nach ihren Voraussetzungen und der (strategischen) Funktion ihrer Existenz gefragt wird. Apparat und Programm haben nicht nur bestimmte ›Existenzbedingungen‹ (Kontexte, die sie funktionieren lassen), sie sind vor allem weder die einzigen noch die zentralen Orte der Wirksamkeit des Fernsehens.<sup>268</sup> Wenn Fernsehen jenseits von Apparat und Programm in gestreuten Diskursen und Praktiken produktiv wird, könnte auch Fernsehen als »Ensemble von Regeln und Normen« und als »Erfahrung« der Subjekte rekonstruiert werden. Das Gerede ›über‹ das Fernsehen, konstituiert das Fernsehen. Apparat und Programm sind selbst Teilelemente des

<sup>268</sup> Die Formulierung »Apparat und Programm« steht im folgenden als Kürzel für alle Modelle, die Fernsehen mit einem eindeutig benennbaren und abgrenzbaren Gegenstandsbereich gleichsetzen; diese können sich – entgegen der Formulierung – auch auf die Institution (Fernsehanstalten), die Kommunikationsform (Rundfunk / Massenkommunikation) oder anderes beziehen. Gemeinsam ist solchen Begriffsbestimmungen, dass sie Fernsehen durch bestimmte ›natürlich‹ gegebene Eigenschaften oder Strukturen beschreiben, an denen sowohl die Wirkungen als auch die historischen Veränderungen des Mediums festzumachen sind. Mit demselben Sinn verwende ich Formulierungen wie »das ›eigentliche‹ Fernsehen« oder »das Medium selbst« etc.; dies mag zu gewissen Unschärfen führen, resultiert aber daraus, dass hier einerseits Fernsehen als Diskursgegenstand (respektive Dispositiv) diskutiert werden soll, andererseits aber das, was konventioneller Weise als Fernsehen gefasst wird, ein Effekt und Mechanismus dieses Diskursgegenstands ist. Bezeichnend ist darüber hinaus, dass ›das Fernsehen‹ zwar immer schon ambivalent ist, weil eben – trotz der Selbstverständlichkeit des Begriffs – institutionelle, ästhetische oder technische Aspekte gleichermaßen damit bezeichnet werden, dass die Bezeichnung aber trotz dieser Ambivalenz meist reibungslos funktioniert und somit das Problem der Gegenstandskonstitution nicht zum Thema wird.

diskursiven Feldes: Wirkungen und Werkzeuge, deren Wirksamkeit durch Diskurse und Praktiken ermöglicht wird.

Das Medium bietet sich nicht als schon abgegrenzter Gegenstand der Analyse dar; die Analyse muss immer erst nachvollziehen, wie der Gegenstand durch vielfältige Differenzierungen und Streuungen produziert wird. Die Machtwirkungen des Fernsehen haben dann weder eine verborgene Ursache noch einen gemeinsamen Grund; sie sind nur deshalb vielfältig und durchschlagend, geheimnisvoll und unüberschaubar, weil sie an der Oberfläche zahlloser Praktiken und Diskurse in Gang gesetzt und fortlaufend modifiziert werden.

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

Zugleich ist der Diskursgegenstand – das Dispositiv – Fernsehen sowohl ein Resultat wie auch ein Schnittpunkt vielfältiger Strategien und Rationalitäten. So sehr damit allerdings die Konturen, aber auch die Funktionsweisen des Gegenstands (zumindest im Vergleich zu herkömmlichen Definitionen) uneindeutig werden, so wenig wird damit eine ›Beliebigkeit‹ des Gegenstands postuliert. Auch wenn das, was ›über‹ das Fernsehen gesagt wird, kontingent in dem Sinne ist, dass es nicht von einem ›eentlichen‹ Gegenstand Fernsehen abgeleitet werden kann, so weisen die Diskurse eben doch Regelmäßigkeiten auf, die das, was gesagt werden kann, gleichermaßen beschränken wie differenzieren.<sup>269</sup>

Vor allem gehen Diskurse Verflechtungen mit Praktiken, Verfahren und Apparaten ein, die sie stützen und zugleich durch die Diskurse Wirksamkeit erhalten. Das Dispositivmodell, das sich aus Foucaults Analyse der Sexualität herauschälen lässt, zielt gerade nicht darauf, ein eigenes, selbständiges Reich des Diskursiven zu postulieren. Entsprechend kann es – in der Übertragung auf das Fernsehen – nicht darum gehen, den Diskursivierungen eine eigene Wirksamkeit und eine ›innere Logik‹ zuzugestehen, diese aber von den ›eentlichen‹ Komponenten des Fernsehens zu lösen, als würde zusätzlich zu und getrennt von den Funktionsweisen von Apparat und Programm eine weitere Wirkungsebene des Fernsehens existieren.<sup>270</sup> Das Denken und Reden ›über‹ einen Gegenstand tritt weder an die Stelle des Gegenstands, noch ›reflektiert‹ es diesen nur: Die Diskurse produzieren ihn, indem sie eine Verteilung von Mechanismen, eine Differenzierung von Wirkungen oder eine Rationalität von möglichen Handhabungen erstellen, die den Gegenstand ausmachen. Die Teilbereiche, mit denen konventioneller Weise das Fernsehen identifiziert und gegliedert wird, sind auf

<sup>269</sup> Jürgen Link fasst die Fragestellung der Diskursanalyse zusammen: »Welche Aussagen und welche Verkettenungen werden von allen Beteiligten als selbstverständliche ›Wahrheiten‹ ins Spiel gebracht? Welche Gegenstände werden allgemein akzeptiert?« (Link 1999, 150) Dominik Schrage weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Diskursanalyse keine Methode im engeren Sinn ist, sondern ein Set an Fragestellungen, die ihre Prägnanz vor allem durch die Absetzung von etablierten Methoden erhalten: »Was im spezifischen Fall als Diskurs individualisiert wird, entfaltet erst unter den Bedingungen dieser systematischen Suspendierung tradierter Beschreibungskategorien seine je spezifische Regelmäßigkeit.« (Schrage 1999, 66).

<sup>270</sup> Eine solche Linie verfolgen Analysen, die beispielsweise literarische Bezüge auf Technologien beschreiben, dabei aber lediglich nach den Auswirkungen der Techniken für die literarische Imagination fragen, die Diskurse aber nicht als Aspekte der Medientechniken begreifen (z.B. Segeberg 1987). Eine ähnliche Aufwertung der diskursiven Ebene bei gleichzeitiger Loslösung von medientechnischen Mechanismen findet sich auch in medienwissenschaftlichen Modellen, die Mediendiskurse beispielsweise nur als signifikante Selbstbeschreibungen der Gesellschaft diskutieren (so die meisten Beiträge in Schneider/Spangenberg 2002). Oliver Marchart kommt in Abgrenzung zu technikdeterministischen Modellen zu der – ebenfalls die Diskurse verabsolutierenden – »Erkenntnis, daß uns nicht die Hardware, ein Schaltplan oder Spionagewissen über den allerneuesten Prozessor oder Chipbaustein sagen wird, was das Netz/die Medien/die Technik ›ist‹, sondern die populären Geschichten und Mythen, die darüber erzählt werden. Sie definieren unser Verständnis der technisch-medialen Effekte, und nur diese sind für uns wahrnehmbar.« (Marchart 1997, 90). Hier wäre mit Kittler einzuwenden, dass die »Analyse nur von Diskursen die Macht- und Wissensformen [technischer Medien; Anm. M.S.] noch nicht« erschöpft (1995a, 519); gegen Kittler wäre wiederum darauf zu beharren, dass zum einen Foucault nicht nur Diskurse analysiert, dass zum anderen Diskurse für *alle* technischen Medien weiterhin konstitutiv sind (vgl. auch den folgenden Exkurs).



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

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

Die technische Zugangssperre zum Fernsehprogramm, die im Zuge der Digitalisierung zunehmend Bedeutung erhält, wird im Kontext von pädagogischen Projekten (Kinderschutz), juristischen Auseinandersetzungen (unter welchen Umständen richtet sich eine Programm an die ›Allgemeinheit‹) oder politischen Debatten (Datenschutz) zu einem problematischen Gegenstand. Sie verändert Fernsehen nicht in einer eindeutigen Weise, sondern verleiht neuen Rationalitäten und Strategien, die sich auf das Fernsehprogramm oder auf seine Zuschauerinnen und Zuschauer richten, einen Zugriffspunkt; unterschiedliche technische Realisierungsformen werden ausgetestet und juristisch klassifiziert; den Zuschauerinnen und Zuschauern wird die Handhabung erläutert. Weder die eine oder andere Behauptung über die Zugangssperre, noch ihre technische Implementierung alleine, sondern die Konstellation von Praktiken, Diskursen und Techniken streut und verdichtet die Wirksamkeit von Fernsehen.

Die diskursive Streuung ist von den apparativen und programmlichen Mechanismen nicht zu trennen; sie bilden im Wechselspiel und auf einer gemeinsamen Funktionsebene das produktive Geflecht des Fernsehens. Gerade weil die verschiedenen Teilelemente nicht ineinander aufgehen, erstellt sich eine dynamische und strategische Fläche für Korrekturen, Verschiebungen und Auseinandersetzungen, die das Dispositiv Fernsehen ausmachen.<sup>271</sup> Eine Diskursanalyse des Fernsehens, die sich der hier gewählten Analogie bedient, könnte folglich den Anspruch erheben, auch über die Funktionsweise von technischen Apparaten und Programmstrukturen als Teilelementen des Dispositivs Fernsehen etwas sagen zu können.

<sup>271</sup> Das Verhältnis von einem Dispositiv Fernsehen zu einem Fernsehen als Apparat und Programm könnte entsprechend der Unterscheidung von Dispositiv Sexualität und den konkreten Praktiken des Sex beschrieben werden; selbstverständlich existiert Sex, aber er ist genau wie die Beichte, die medizinischen Untersuchungen etc. ein funktionales Element des Dispositivs: »Auf jeden Fall läßt sich zeigen, wie sich diese Idee ›des Sexes‹ durch die verschiedenen Machtstrategien hindurch gebildet hat und welche Rolle sie [in] ihnen gespielt hat.« (Foucault 1983, 181).

*Nicht-repressive Macht*

Im Zusammenhang mit der Analyse der diskursiven Konstitution von Sexualität entfaltet Foucault in *Sexualität und Wahrheit* einige machttheoretische Überlegungen, die für die Auseinandersetzung mit dem Fernsehen ebenfalls gewinnbringend sind.<sup>272</sup> Zum einen nämlich kann so verdeutlicht werden, dass Fernsehen (wie Sexualität) keineswegs nur Objekt oder Instrument externer machtvoller Instanzen ist. Dennoch (und gerade deshalb) ist Fernsehen zum anderen ganz entscheidend an den Machtmechanismen unserer Kultur beteiligt; allerdings eher dadurch, dass es Gegenstände (Praktiken, Diskurse, Subjekte etc.) hervorbringt als dadurch, dass es diese unterdrückt oder sie deformiert. Vor allem sind die unterschiedlichen Praktiken der Subjekte im Umgang mit Apparat und Programm ein konstitutives Teilelement der Machteffekte von Fernsehen. Ich möchte auch hier wieder die Perspektive Foucaults knapp umreißen, um anschließend mögliche Analogien für das Fernsehen zu diskutieren.

Die Produktion von Sexualität in heterogenen Diskursen, Praktiken und Institutionen bringt Machteffekte hervor, insofern dabei das Verhalten und die Entwicklung von individuellen Körpern aber auch von ganzen Bevölkerungen reguliert werden. Sexualität ist demzufolge keineswegs nur ein Objekt von Machtwirkungen, sondern selbst eine machtvoller Mechanismus. Foucault wendet sich mit dieser These gegen die lange Zeit dominierende Vorstellung, Sexualität werde von den Instanzen der Macht (dem Staat, der Ökonomie, der Kirche etc.) unterdrückt und bilde deshalb einen generellen Gegenpol zur Macht – einen Akt der Befreiung, des Exzesses oder der Subversion. Demgegenüber diagnostiziert Foucault eine »Komplizenschaft« von Sexualität und Macht. Sexualität wird durch Machtverhältnisse als operationaler Gegenstand hervorgebracht und ist zugleich ein Mechanismus, der die Produktion von Machtwissen vorantreibt und somit die Anleitung von Verhaltensweisen in den unterschiedlichsten Lebensbereichen ermöglicht. Entscheidend hierfür ist der immanente Bezug (keineswegs aber eine schlichte Identität) von Wissen und Macht. Die Produktion von Wissen setzt Machtverhältnisse voraus; in der Umkehrung generiert die Anwendung von Wissen auf (durch dieses Wissen) abgegrenzte und handhabbare Objekte Machtverhältnisse. Sexualität wird erforscht und klassifiziert, indem Hierarchien – wie beispielsweise in der Beichte oder ärztlichen Untersuchungen – errichtet werden, die Verfahren der Wissensproduktion möglich machen. Die Machteffekte entstehen mit (und in) diesen Verhältnissen, die durch den Erkenntnisgewinn nicht nur Rationalität erhalten, sondern (aufgrund von Differenzierungsprozessen) weitere Zugriffsoptionen etablieren; sie lassen sich dementsprechend nicht auf vorgängig machtvolle Instanzen zurückführen, die die Sexualität in Besitz nehmen (sie manipulieren, unterdrücken etc.). »Macht existiert nur in actu, auch wenn sie sich, um sich in ein zerstreutes Möglichkeitsfeld einzuschreiben, auf permanente Strukturen stützt.« (Foucault 1994b, 254) Weder ist Sexualität eine an sich neutrale »Projektionsfläche« (Foucault 1983, 122), die »von außen« benutzt wird, noch ist sie die »Wirkung einer anderen, sie »erklärenden« Instanz« (ebd., 116). Foucault geht stattdessen davon aus, dass Sexualität – durch die Technologien und Wissensformen, die sie konstituieren – ein lokaler, differenzierter Machtmechanismus eigener Realität ist. Sie installiert Modi der Beobachtung, Semantiken der Bewertung und Verfahren der Verhaltenskontrolle, die dann (in einem nach-

<sup>272</sup> Der Status der Ausführungen von Foucault bleibt zwiespältig. Zum einen zielt er auf eine Analytik der Macht, die die historisch spezifischen Zielsetzungen, Mittel und Effekte unterschiedlicher Machttechnologien herausarbeitet. Folglich hat seine »Behandlung der Macht keinen Theorieanspruch« (Dreyfus/Rabinow 1994, 216). Zum anderen formuliert er aber auch für diese Analytik der Macht einen methodischen Rahmen, der sich letztlich gegen bestimmte machttheoretische Prämissen ausspricht: »Macht ist keine Ware, keine Position, kein Preis und keine Intrige; sie ist das Wirken der politischen Technologien im Gesellschaftskörper.« (ebd.).

gelagerten Schritt) in umfassendere Herrschaftskonstellationen eingehen und diese stützen können.

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

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

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

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

Der enorme Stellenwert der Sexualität ergibt sich nun vor allem daraus, dass sie die beiden unterschiedlichen Ebenen der Bio-Macht miteinander verschränkt: Die Regulierung von Sexualität verspricht gleichermaßen einen Zugriff auf die individuellen Körper (und Köpfe),

wie auch – vermittelt ihrer reproduktiven Funktion – auf die Gesamtheit der Bevölkerung. »Der Sex eröffnet den Zugang sowohl zum Leben des Körpers wie zum Leben der Gattung.« (Foucault 1983, 174) Zugleich bilden sich mit der Sexualität Mechanismen aus, die – wie oben schon ausgeführt – in dem Denken und Verhalten der Individuen selbst verankert werden können. Im Gegensatz zu Statistiken und im Gegensatz zur Regulierung von Wohnverhältnissen wird die produktive Macht der Sexualität in den Praktiken der Individuen selbst ununterbrochen reproduziert, insofern sie ihre eigene Sexualität befragen und kontrollieren. Die vielfältigen Mechanismen, Praktiken und Diskurse, die Sexualität als relevanten Gegenstand konstituieren, bilden »ein großes Oberflächennetz« (Foucault 1983, 128), das für die alltäglichen Praktiken eine Vielfalt an Strategien zur Regulierung von Räumen und Zeiten, von Körpern und Verhaltensweisen bereit hält. Die Machteffekte der Sexualität entstehen folglich auch in einem spezifischen Selbstverhältnis, das mit der Etablierung von Sexualität als einem Kennzeichen unseres eigenen Begehrens (und mithin unser Identität) Plausibilität erhält. Somit ist diese Macht, die aus der Diskursivierung und kontrollierten Praktizierung der eigenen Sexualität resultiert, mit den Machtformen verschaltet, die der Regulierung kollektiver Prozesse – der Bevölkerung – immanent sind.

*Die nicht-repressive Macht des Fernsehens* – In Anlehnung an dieses Modell lassen sich auch für das Fernsehen entgegen gängiger Repressionshypothesen, die (wie im ersten Kapitel geschildert) sowohl eine Indienstnahme des Fernsehens durch äußere (beschränkende also repressive) Instanzen, als auch eine Deformierung von Subjektivitäten durch den (repressiven) Apparat des Fernsehens postulieren, produktive Machteffekte skizzieren. Praktiken und Diskurse – seien es institutionelle oder individuelle – sind an der Konstitution des Gegenstands Fernsehen (und somit auch seiner Machteffekte) beteiligt, haben damit aber weder Macht ›über‹ das Fernsehen, noch sind sie dessen Machtwirkungen einfach ausgesetzt. Gegenstandskonstitution und Machtwirkungen stehen in einem Verhältnis der Immanenz. Dies soll zunächst für die institutionellen und anschließend für die individuellen Praktiken kurz veranschaulicht werden.

Die vermeintlichen Machtinstanzen, etwa der Staat oder die Industrie, können nicht trennscharf vom Dispositiv Fernsehen unterschieden werden; sie spielen für dieses durchaus ›eine Rolle‹. Dennoch bildet sich in der Verflechtung der unterschiedlichen Strategien ein Mechanismus eigener Realität heraus, dessen Rationalitäten und Wirksamkeiten nicht aus denen des Staates oder der Industrie abgeleitet werden können. Indem diese Instanzen auf das Fernsehen zugreifen, beteiligen sie sich (wie die Medizin, die ›über‹ Sexualität spricht) an der Konstitution des Dispositivs, dessen Machteffekte aber nicht aus diesen Institutionen, sondern aus den Prozessen seiner Streuung durch die verschiedenen Praktiken und Diskurse resultieren. Es sind Mechanismen des Fernsehens (und nicht die Absichten von Politik und Wirtschaft), die in diesem Prozess ihre Wirksamkeit entfalten – womit keineswegs ausgeschlossen ist, dass staatliche oder ökonomische Herrschaftsformen von den Operationen des Fernsehens profitieren können. Bestimmte Operationen und Zielsetzungen sind dem Staat oder der Wirtschaft nicht Kraft einer Macht, über die sie ›gebieten‹, möglich, sondern weil der Gegenstand Fernsehen eigenständige Machtverhältnisse und Rationalitäten errichtet.<sup>273</sup> Die Beziehung zwischen diesen Instanzen auf der einen und dem Fernsehen auf der anderen Seite besteht also weniger in einem direkten (sei es ›prägenden‹ oder ›beschränkenden‹)

<sup>273</sup> In diesem Zusammenhang ist es wichtig, die gängige Unterscheidung von Mechanismen unterschiedlicher Ebene zu relativieren; im foucaultschen Modell sind weder Staat noch Wirtschaft umstandslos als machtvolle Makro-Ebenen zu verstehen: »›Mikro‹ und ›Makro‹ definieren in diesem Sinne keine voneinander getrennten Ebenen einer sozialen Ontologie oder universelle Essenzen, deren Verhältnis oder Wechselwirkung zu untersuchen ist, sondern werden in der Immanenz eines historischen Feldes erzeugt, das über eine Differenzierung nach lokalen oder globalen Praktiken operiert.« (Lemke 1997, 125).

Einfluss, als in einer möglichen strategischen Übereinstimmung. In einer foucaultschen Umkehrung der Analyserichtung wären die medialen Machteffekte zu beschreiben, die es überhaupt erst ermöglichen, dass institutionelle Politik, staatliche Regierung oder industrielle Konglomerate in der historisch je spezifischen Weise operieren. Der Staat kann gerade deshalb bestimmte Funktionen übernehmen, weil auf einer anderen Ebene Mechanismen am Werke sind, die gegenüber den ›Absichten‹ des Staates weitgehend autonom sind (Lemke 1997, 121).

Beispielsweise ermöglicht das Fernsehen – wiederum in Analogie zur Sexualität – eine spezifische Verschränkung der Regulierung kollektiver und individueller Phänomene: Immer wieder wird die Zwitterstellung des Fernsehens als individuell rezipiertes *Massenmedium* betont, das Privatheit und Öffentlichkeit in neuer Weise verschaltet. In den vielfachen Debatten ›über‹ das Fernsehen werden gleichermaßen seine Auswirkungen auf Körper und Psyche der Individuen, wie auch seine Konsequenzen für die nationalstaatliche Identität und die Partizipation am Gemeinwesen besorgt diskutiert.

›Bevölkerung‹ und eine Reihe anderer kollektiver Prozesse werden durch televisuelle Mechanismen in spezifischer Weise konstituiert und handhabbar. Fernsehen fungiert etwa als ein verbindlicher gemeinsamer Bezugspunkt für die verstreuten Individuen. Mit den zeitlichen Strukturierungen seiner Programmschemata sowie mit den Konjunkturen einzelner Themen in Nachrichtensendungen (die, nach Luhmann [1996, 43], schon durch bloße Unterstellung ihrer Allbekanntheit wirksam sind) macht das Fernsehen kollektive – die gesamte Bevölkerung betreffende – Phänomene nachvollziehbar und handhabbar; weder die zeitliche noch die thematische Strukturierung einer Bevölkerung waren vor dem Rundfunk derart gebündelt an einem Ort der Erkenntnis wie der ›Manipulation‹ zugänglich. Durch eine Vielzahl an Mechanismen ermöglicht das Fernsehen sowohl eine Quantifizierung scheinbar kontingenten Verhaltens als auch eine längerfristige Beobachtung von Entwicklungen dieses Verhaltens in Abhängigkeit von unterschiedlichen Variablen (neue Sendung, neuer Moderator, neuer Sendeplatz etc.). Damit wird ein Wissen über – und in der Folge ein regulierender Zugriff auf – kollektive Prozesse, die mit dem Fernsehen als Zielobjekte von Strategien entstehen, möglich. Foucault schildert, wie ›Bevölkerung‹ als ein Korrelat solcher Verfahren entsteht:

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

Vor allem die Quote ist ein entsprechender Mechanismus des Fernsehens, der dem politisch oder ökonomisch kalkulierenden Zugriff auf die Kollektive ›Bürger‹ oder ›Konsumenten‹ eine eigene Rationalität verleiht. Zusätzlich werden durch Kopplungen von Zielgruppen und Tageszeiten, von fein differenzierten Genres und soziokulturellen Milieus, von Werbespots und Einkommensgruppen, von Musikstilen und Telefonabstimmungen signifikante und handhabbare kollektive Phänomene geschaffen: Die unterschiedliche Innovationsfreudigkeit unterschiedlicher Altersgruppen, die unterschiedliche Selektivität verschiedener Einkommensgruppen, das unterschiedliche politische Interesse verschiedener Bildungsschichten – all dies sind Gegenstände, die mit dem Fernsehen konstituiert werden. Die durchgängig serielle Struktur des Fernsehens mit ihrem experimentellen Wechsel von Wiederholung und Innovation verleiht den kollektiven Phänomenen gerade dadurch Konsistenz, dass diese (durch ihre ›Reaktionen‹ auf Veränderungen) eine eigenwillige Dynamik erhalten, die es zu

erforschen und zu kontrollieren gilt. Wenn zu einer Sendezeit, die für viele Jahre von dem Genre der Talkshow dominiert wurde, ab einem bestimmten Zeitpunkt das ›Gerichtsfernsehen‹ und ähnliche sogenannte Reality-Formate mehr Erfolg haben, dann ist dies gleichermaßen ein Resultat des Kampfs um Einschaltquoten, wie auch eine Maschinerie der Wissensgewinnung über kollektive Verhaltensweisen.

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

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

Der produktive Aspekt wird schließlich daran deutlich, dass mit dem Fernsehen (und anderen Medien) kollektive Phänomene als mögliche Objekte staatlichen und ökonomischen Handelns in den Blick kommen, die alleine die mediale Performanz selbst betreffen: Beispielsweise wird die ›Medienkompetenz‹ zu einem eigenständigen Problem und Ziel der Regulierung der ›Bevölkerung‹; mit den und durch die Medien soll vor allem die Mediennutzung selbst optimiert werden. Entsprechend wäre es auch voreilig anzunehmen, dass mit einer zunehmenden Zersplitterung der Medienlandschaft und einer ebenso zunehmenden Individualisierung der medialen Praktiken die kollektiven Prozesse – und insbesondere die Bevölkerung – als Gegenstand medialer Machteffekte automatisch an Bedeutung verlieren. Zum einen bleiben alle neuen Technologien zumindest in ökonomischer Perspektive Massenmedien – nur durch massenhaften (und standardisierten) Absatz werden sie für die Produzenten rentabel und für die Kunden effizient einsetzbar. Zum anderen macht gerade das spannungsvolle Wechselverhältnis zwischen medientechnischer Vervielfältigung und (weiterhin) kollektiv verbindlichen Themen und Apparaturen (seien es große Sportevents oder der automatisierte Kartenverkauf für öffentliche Verkehrsmittel) neue kollektive Phänomene zugänglich.<sup>274</sup>

*Subjekteffekte und Selbstregulierung* – Neben den kollektiven Prozessen (der Bevölkerung) sind auch die individuellen Subjekteffekte und Ziele der Machtwirkungen des Fernsehens. Dabei sind es keineswegs nur die Körper, sondern auch die ›Seelen‹, die kognitiven und semiotischen Kompetenzen sowie der Prozess der Individualisierung selbst, die zum Objekt des Wissens und zum Ort regulierender Strategien werden. Sowenig allerdings, wie Staat oder Industrie über eine Macht zur Zurichtung von Fernsehen verfügen, sowenig lassen sich die Subjekteffekte von Fernsehen unter Verweis auf repressive Mechanismen erklären.

Zunächst ist auch hier auf den Aspekt der Hervorbringung zu verweisen. Fernsehen greift nicht mit einer ihm eigenen Macht auf vorgängige Subjektivitäten zu (und deformiert oder beschränkt diese). Eher ist davon auszugehen, dass in der Verflechtung von Praktiken, Apparaten und Programmen spezifische Subjektivitäten entstehen, die in diesem Geflecht produktiv und zugleich Objekte regulierender Strategien werden. Dominik Schrage hat ähnliches

<sup>274</sup> Bezeichnend für die (anhaltende) mediale Verschaltung von Bevölkerung und Individuum sind zahlreiche programmatische Aussagen zu interaktiven Medien, die überhaupt keine Differenz mehr zwischen den in Aussicht gestellten Möglichkeiten für die Individuen, die nun als ihre »eigenen Programmdirektoren« sich sämtliche Wünsche erfüllen, und dem gesellschaftlichen Versprechen einer umfassenden demokratischen Partizipation mehr machen. Die ›Potenziale‹ des Internet werden häufig gleichzeitig als ›Chancen‹ für die individuelle Optimierung, wie für die Entwicklung des Gemeinwesens diskutiert. Im Zuge des Neoliberalismus – dies wird noch auszuführen sein – ergibt sich die Steigerung des Lebens selbst mehr oder weniger direkt aus der höheren Leistung der Individuen.

schon für das Radio und die Psychotechniken, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts Bedeutung erhielten, festgestellt:

So könnte auch die Frage gestellt werden, inwieweit Artefaktkonstellationen und technologische Anwendungen bzw. Praktiken zu den *produktiven* Entstehungsfaktoren eines [...] historischen Subjektivitätstyps zu zählen sind, und ob ein Kennzeichen diese Typs von Subjektivität vielleicht gerade die Verschränkung technischer Artefakte, bürokratischer und wissenschaftlicher Verfahren und individueller Selbst- und Weltverhältnisse ist. (Schrage 1998, 17)

Die Macht der Medien ist aber nicht nur deshalb nicht repressiv, weil sie eine Subjektivität überhaupt erst hervorbringt, sondern auch deshalb, weil dabei keineswegs eine eindeutige Prägung (oder Konstruktion) passiver Individuen (oder Körper) stattfindet. Zumindest die Analogie zum Sexualitätsdispositiv legt nahe, dass die Aktivitäten der Subjekte, ihr durchaus ›freiwilliger‹ und ›abweichender‹ Umgang mit dem Gegenstand, eine zentrale Voraussetzung seiner Machtmechanismen sind.<sup>275</sup> Die Subjekte sind überhaupt nur dann für das Fernsehdispositiv bedeutsam, wenn sie vielfältig, ›abweichend‹ und ›eigensinnig‹ agieren – was ihnen gerade durch dieses Dispositiv möglich ist. Darüber hinaus zeigt sich auch hier, dass der Zugriff auf die oben geschilderten kollektiven Phänomene häufig vermittelt, nämlich über eine Anreizung zur Selbstregulierung der Individuen, angestrebt wird. Diese ›haben‹ Macht (über sich, über Apparat und Programm), *weil* sie Teil des Dispositivs sind.

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

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

Zugleich allerdings resultieren die Verfahren und Elemente, mit und in denen die Subjekte sich erkennen, immer aus ihrer Ankopplung an Praktiken.

Ein letztes Mal möchte ich zur Verdeutlichung dieses Zusammenhangs auf Foucaults Analyse der Sexualität verweisen: Durch eine Ausweitung und Modifikation der Geständnispraktiken, die zuerst in der Beichte vollzogen wurden, dringen Verfahren und »Regeln der Selbstprüfung«, die die Individuen auffordern, die Wahrheit über ihre Sexualität auszusagen, sukzessive in Pädagogik, Medizin, Justiz und andere Praxisbereiche ein. Die Individuen werden angehalten, ihre eigene Sexualität zu beobachten, aus ihrem »gesamten Begehren einen Diskurs zu machen« (Foucault 1983, 31) und sich so selbst als Subjekte ihres Begehrens wahrzunehmen.

Zwischen einem jeden von uns und unserem Sex hat das Abendland eine unaufhörliche Wahrheitsforderung gespannt: wir müssen ihm [dem Sex; Anm. M.S.] seine Wahrheit entreißen, weil sie ihm entgeht, er muß uns die unsere sagen, weil er es ist, der sie im Schatten zurückhält. (Foucault 1983, 97)

Das Dispositiv der Sexualität errichtet somit zwar eine Aufforderung zur Subjektivierung und zur Selbstregulierung, es schreibt aber nicht eindeutig vor, was zu tun ist; es konstituiert sich vielmehr darüber, dass die individuellen Praktiken (vor allem) in der Sexualität ein Feld finden, in dem sie ihre Individualität strategisch realisieren können. Einerseits ›folgen‹ die

<sup>275</sup> Auch hier werden mögliche repressive Wirkungsformen keineswegs in Abrede gestellt: »Es ist klar, daß man die Subjektivierungsmechanismen nicht studieren kann, ohne ihre Beziehungen zu den Ausbeutungs- und Herrschaftsmechanismen zu berücksichtigen. Gleichwohl stellen sie nicht bloß den Endpunkt anderer, grundlegenderer Mechanismen dar, sondern unterhalten komplexe und zirkuläre Beziehungen zu anderen Formen.« (Foucault 1994a, 247).

Subjekte dabei den Vorgaben der institutionellen Diskurse und Praktiken. Andererseits ergeben sich mit den differenzierten und voneinander abweichenden Praktiken, mit denen die Subjekte ihr eigenes Tun (ihre Individualität) regulieren, immer neue Aufgaben für die je spezifischen Diskurse, Institutionen und Apparate von Kirche, Medizin oder Justiz; die Selbstregulierung geht (und wenn nur als ›Problem‹) produktiv in diese Praxisbereiche ein; und über die Praktiken verschalten und bündeln sich die Verfahren der unterschiedlichen Institutionen. Die vielfältigen Umgangsformen der Individuen mit ›ihrer‹ Sexualität, sind entsprechend Teil des Geflechts, das den Individuen genau dadurch Macht verleiht, dass ihr Verhalten – zum Teil für sie selbst – handhabbar wird. Sie werden zu handlungsmächtigen Subjekten, insofern sie an den Machteffekten der Sexualität partizipieren.

Die Macht funktioniert und wird ausgeübt über eine netzförmige Organisation. Und die Individuen zirkulieren nicht nur in ihren Maschen, sondern sind auch stets in einer Position, in der sie diese Macht zugleich erfahren und ausüben; sie sind niemals die unbewegliche und bewusste Zielscheibe dieser Macht, sie sind stets ihre Verbindungselemente. (Foucault; zit. n. Lemke 1997, 114 Fn. 65)

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

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

Wenn sich auf der einen Seite Praktiken mit (anderen) medialen Elementen koppeln, die (nicht zuletzt durch vorangegangene Praktiken) klassifiziert sind, dann werden auch die Praktiken selbst identifizierbar und Regulierungsstrategien zugänglich. Auf dieser Basis operieren Medienpolitiker genauso wie die Sendeanstalten und die Werbeindustrie. Aber auch die Individuen selbst partizipieren an diesen Machteffekten der Medien, können sie



doch so erst zu Subjekten ›ihrer‹ Mediennutzung werden, die über das Medium (etwa durch Kenntnisse von Genres, Uhrzeiten etc.) ›verfügen‹ und damit zugleich ihre eigene Identität etablieren. Gattungen, Stars, Lifestyle, Tageszeiten, technische *gadgets* etc. müssen als Mikrotechnologien verstanden werden, die der Regulierung von Fernsehen und seinen Subjekten Rationalität verleihen. In der Umkehrung sind es vor allem die Praktiken, die zur Ausbildung und Definition distinkter Elemente führen und diese somit – keineswegs nur ›für sich – handhabbar machen. Erst in der Verschaltung der vielfältigen Zugriffe auf diese Praktiken, die Anreize zur Mediennutzung schaffen und Mittel zu ihrer Optimierung zur Verfügung stellen, mit den Verfahren der Selbstregulierung, die sich strategisch in diesem Feld bewegen, ergeben sich die Macht- und Subjekteffekte von Fernsehen. Die fortlaufende Veränderung der Praktiken schafft dabei neue Schnitt- und Zugriffspunkte. Schließlich bilden die Praktiken immer Scharnierpunkte zwischen (anderen) Teilelementen von Fernsehen: zwischen Trailern und Sendungen, zwischen Programmzeitschriften und Fernsehprogramm, zwischen Sendungen und Quoten, zwischen Videorecorder und Videothek etc. Darüber hinaus werden sie zugleich als Schnittflächen (oder besser: Transformationsmechanismen) zwischen Nachrichtensendungen und Wahlergebnissen, zwischen Werbung und Handel etc. eingesetzt und analysiert.

Es gibt für die Praktiken tatsächlich kein Entkommen aus dem dispositiven Geflecht, in dem sie immer von Zugriffen, Regulierungsstrategien und Machtwirkungen durchzogen sind. Es gibt aber nur deshalb kein Entkommen, weil die Subjektivitäten selbst und ihre Fähigkeit zu strategischen, individuellem Handlungen von vornherein ein konstitutives Teilelement – Werkzeug und Wirkung – des Geflechts bilden. Das in *Sexualität und Wahrheit* entwickelte Modell ignoriert folglich, entgegen einem gelegentlichen Vorbehalt, den produktiven Aspekt von Praktiken ebenso wenig wie apparative oder institutionelle Mechanismen. Vielmehr werden Praktiken jenseits einer bloß empiristischen Selbstverständlichkeit als dispositive Faktoren beschrieben. Keineswegs sind sie immer schon durch Apparate und Institutionen vorgegeben; sie sind allerdings auch kein ›freier‹ oder ›selbständiger‹ Gegenpol, sondern eine konstitutive Voraussetzung für die Machteffekte des Fernsehens. Nicht nur in der konkreten ›Nutzung‹ von Apparat und Programm, sondern in der gesamten Diskursivierung von Fernsehen werden Subjektivitäten hervorgebracht. Allerdings lässt sich, auch wenn man die Praktiken und Diskursivierungen mit einbezieht, keine Konstellation des Fernsehens ausmachen, die Macht *hat*. Das heterogene Geflecht bildet und vervielfältigt Zugriffspunkte, Mikrotechnologien und Rationalitäten, an die sich Strategien ankoppeln und auf die sich Institutionalisierungs- und Herrschaftsformen stützen können.

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

### ***Exkurs: Technik vs. Diskurs und Praxis***

#### ***Foucaultkritik bei Friedrich Kittler und Hartmut Winkler***

Entgegen der hier vorgeschlagenen Analogie wird die Eignung der foucaultschen Theorie und Methodologie, insbesondere der Diskursanalyse, für die Medienanalyse immer wieder bestritten. Eine diskursanalytische Untersuchung von Medien müsse, so lässt sich ein zent-

raler Kritikpunkt zusammenfassen, das Spezifische technischer Medien notwendigerweise verfehlen, weil dieses gerade darin bestünde, nicht-diskursiv zu operieren. Während Diskurse an menschliche Praktiken gebunden sind und menschliche Subjekte als eine Funktionseinheit hervorbringen, wäre zumindest die technisch-apparative Seite der Medien eher ›menschenfern‹. Sowohl die Offenheit des Diskursbegriffs, der auch Praktiken und Institutionen umfasst, als auch die Offenheit des Technikbegriffs bei Foucault, der Signifikations-, Herrschafts- und Selbsttechniken mit einschließt, würden notwendige Differenzierungen und Akzentsetzungen verdecken.<sup>276</sup>

Wie noch zu zeigen sein wird, ist der Diskursbegriff nur ein Aspekt innerhalb der Macht- und Regierungsanalysen Foucaults. Dennoch scheint es mir notwendig, die Einwände hier aufzugreifen; nicht nur, weil dies eine weitere Präzisierung der von mir entwickelten Analogie möglich macht, sondern weil die Kritik gerade auch in Texten formuliert wird, die sich zustimmend auf Foucault beziehen, aber andere, zum Teil gegenteilige Schlüsse daraus ziehen. Mit der Auseinandersetzung um den Diskursbegriff verbindet sich automatisch die um bestimmte Vorstellungen von Macht und Subjektivität als medienwissenschaftlichen Kategorien. Im folgenden wird es nicht um den prinzipiellen Erkenntnisgewinn des foucaultschen ›Werks‹ gehen (dieser wird weiterhin vorausgesetzt); diskutiert wird alleine, inwieweit dieses, obwohl es andere Gegenstände fokussiert, für die Medienwissenschaft produktiv gemacht werden kann.

Ich werde mich in der Auseinandersetzung weitgehend auf die Thesen von Friedrich Kittler und Hartmut Winkler beziehen, die zwar für unterschiedliche Ausrichtungen der Medienwissenschaft stehen, in dem kritischen Bezug auf Foucault aber überraschende Überschneidungen aufweisen. Zumindest erwähnt sollte auch werden, dass sich beide – trotz ihrer Einwände gegen die Diskurs- als Medienanalyse – diskursanalytisch mit Medien auseinandergesetzt haben. Winkler untersucht in seiner Studie *Docuverse* medientheoretische Diskurse mit dem Anspruch, damit etwas über die »Wunschkonstellation« zu erfahren, die die Entwicklung der Computer mit vorantreibt:

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

Kittler, der seinen Band *Grammophon Film Typewriter* mit der Einsicht beginnt, dass es eine »Unmöglichkeit« bleibt, »Medien zu verstehen« (Kittler 1986, 5) und dass insbesondere Computermedien einer Beschreibung unzugänglich sind (ebd., 3), sammelt und kommentiert im weiteren Verlauf vor allem literarische Texte, um nachzuvollziehen, wie »sich die Neuheit technischer Medien dem alten Buchpapier eingeschrieben hat« (ebd., 4). Beide Autoren sind mit dem methodologischen Problem konfrontiert (und reflektieren es explizit), nicht-schriftliche Medien in Schrift zu überführen.<sup>277</sup>

<sup>276</sup> Von der Argumentationsstruktur ähnelt diese Kritik an der mangelnden Berücksichtigung der technischen Materialität bei Foucault anderen Einwänden, die ihm eine Missachtung der spezifischen Materialität des Körpers oder auch der spezifischen ›Logik‹ des menschlichen Bewusstseins vorwerfen: Bei aller Unterschiedlichkeit richtet sich die Kritik letztlich immer gegen die Konsequenz des ›Diskurskonstruktivismus‹ – der Distanzierung von angeblich vorgängigen und selbstidentischen Sachverhalte, seien es Apparate, Körper oder Köpfe.

<sup>277</sup> Es ist durchaus gängig, diskurs- oder allgemeiner textanalytische Verfahren als kompensatorische Methoden anzuwenden, wenn ›die Technik selbst‹ aus historischen oder methodologischen Gründen für unzugänglich gehalten wird. So leitet Harro Segeberg einen Band, der sich mit literarischen Technikdiskursen beschäftigt, folgendermaßen ein: »Solange es an ausreichend begründeten empirischen Daten zur Bestimmung der Herkunft und der Verläufe von sozialer Bewertung von Technik mangelt, haben die Aussagen des literarischen Materials also durchaus Aufmerksamkeit verdient.« (Segeberg 1987, 21) Es geht hier allerdings darum, Diskursanalyse als nicht bloß kompensatorisches, sondern originäres Verfahren der Medienanalyse auszuweisen.

*Die menschenferne Materialität*

Bevor ich einen stärker historisch begründeten Einwand gegen die Diskursanalyse diskutiere, der vor allem von Kittler unter Bezug auf den Computer formuliert wird, möchte ich zunächst die generelle, theoretisch motivierte Skepsis gegenüber einer diskursanalytischen Medienforschung skizzieren. Beide, Kittler und Winkler, betonen die spezifische Materialität von Techniken oder Medien. Diese funktionieren nicht vermittelt über Codes, sondern durch materielle Verhärtungen oder den menschlichen Praktiken unverfügbare und zugleich verbindliche ›Schaltungen‹; die Materialität gehe nicht (wie Diskurse) durch die Subjekte hindurch, sondern stelle sich diesen als unverrückbare Tatsache gegenüber. Die Diskursanalyse könne dieses ›blinde‹ Funktionieren der Technik nicht adäquat erfassen.<sup>278</sup>

Bei Kittler wird diese Absetzung der Medien von diskursiven Prozessen im Rahmen eines explizit anti-humanistischen und medienzentrierten Modells ausformuliert, das sich nicht zuletzt auf Foucault stützt. Das menschliche Bewusstsein und die menschlichen Praktiken (wie die Figur ›Mensch‹ selbst) sind für Kittler Effekte historisch spezifischer Medienkonstellationen – so wie sie für Foucault diskursive Effekte sind. »Von den Leuten gibt es immer nur das, was Medien speichern und weitergeben können.« (Kittler 1986, 5) Dies impliziert zugleich eine Absetzung gegenüber Foucault, insofern Kittler die materiellen Techniken – bzw. die Schaltungen oder Schaltpläne – für grundlegend(er) erachtet. Diese entscheiden darüber, was gespeichert und übertragen wird; auch Diskurse sind von einer materiellen Basis abhängig; von Nachrichtentechniken, die sie verteilen und aufbewahren und die ihre eigenen nicht-diskursiven Regeln und Effekte haben. Der Diskursanalyse ist demzufolge vorzuwerfen, dass sie zwar in Archiven, aber weder die Archive selbst noch ihre technischen Voraussetzungen analysiert, deren Effekt die Diskurse erst sind: »Auch Schrift, bevor sie in Bibliotheken fällt, ist ein Nachrichtenmedium, dessen Technologie der Archäologe [gemeint ist Foucault; Anm. M.S.] nur vergaß.« (Kittler 1986, 13)<sup>279</sup> Kittler fordert die gesonderte Berücksichtigung der im engeren Sinn technischen Elemente von Medien, die Foucault, indem er »sich an die ›Welt der Diskurse‹« hält, ausblendet (Kittler 1985, 145): »Techniken der Individualisierung, Disziplinierung, Sexualisierung usw., wie eine unendliche Bibliothek sie vorprogrammiert hat, werden also Thema, nur nicht *Technik selber*.« (ebd.; Herv. M.S.) »Technik selber« hat jedoch Macht- und Wissenseffekte, die diskursanalytisch nicht zugänglich sind (Kittler 1995a, 519).

Hartmut Winkler teilt zunächst mit Kittler die medientheoretische Position, dass die technische Materialität eigenständige Effekte mit sich bringt; ihm zufolge tritt »immer deutlicher [...] in den Vordergrund, daß die materiellen Effekte dieser Maschinen Intentionen wie ›Kommunikation‹ oder ›Welterschließung‹ übersteigen, und Realitäten eher schaffen als ›vermitteln‹.« (Winkler 1991, 74) Keineswegs nur gegen Foucault, sondern auch gegen

<sup>278</sup> Hier ist auf einige begriffliche Ambivalenzen hinzuweisen. (1) Diskursanalyse: Die Vorgehensweise von Kittler wird z.T. als Diskursanalyse der Medien bezeichnet, insofern Grundannahmen der foucaultschen Diskursanalyse übernommen werden; vorausgesetzt wird dabei aber, dass der Diskurs der Medien etwas ganz anderes ist und ganz anders analysiert werden muss, als die von Foucault analysierten Diskurse. Obwohl also von Diskursanalyse gesprochen wird, wird zugleich die foucaultsche Methode für unzulänglich gehalten. (2) Medien / Technik / Apparate etc.: Weniger noch als in der bisherigen Argumentation kann im Folgenden eine eindeutige Begriffsklärung vorgenommen werden; nicht nur würden sich in dem Dreieck Foucault – Kittler – Winkler fortlaufend andere Akzentsetzungen ergeben, die hier nicht Thema sind, auch geht es in der gesamten Diskussion (zumindest implizit) um das doppelte Problem, inwiefern Medien durch Techniken definiert sind und inwiefern Techniken/Medien an Materialitäten gebunden sind (oder gerade immaterielle funktionale Äquivalente für Materialitäten erstellen). Ein eindeutige Begriffsklärung würde dieses Problem eher verdrängen als lösen.

<sup>279</sup> Unter Verweis auf die Arbeiten von Kittler betrachtet Wolfgang Ernst »das Archiv als Gesetz dessen, was später gesagt (weil gespeichert) werden kann« (Ernst 2001, 253); auch bei ihm findet sich der ambivalente Bezug auf Foucault: Einerseits empfiehlt er für das Curriculum der Medienwissenschaft ein »Prise Foucault-Lektüre« (2000, 22), setzt aber andererseits die originäre Zielsetzung der Medienwissenschaft zugleich von der foucaultschen Diskursanalyse ab: »Eine wohldefinierte Medienwissenschaft hat es mit den Ereignissen und Geheimnissen des Non-Diskursiven zu tun.« (ebd., 20).

›konstruktivistische‹ und am ›linguistic turn‹ orientierte Medien- und Gesellschaftstheorien, will er die »Sachzwänge« und »das Apparative der Apparaturen« (wieder) stärker in den Mittelpunkt stellen (Winkler 1999a, 45 u. 50). Er plädiert allerdings auch deshalb für die Berücksichtigung des Nicht-Diskursiven, weil andernfalls das Diskursive grenzenlos wird und somit jede theoretische und analytische Aussagekraft verliert:

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

Mit dieser Formulierung wird zugleich die Differenz zur Position von Kittler deutlich. Weder teilt Winkler die anti-humanistische Stoßrichtung, noch betrachtet er die technische Materialität – wie Kittler – als Apriori aller sozialen und historischen Prozesse. Explizit zielt Winkler auf eine Vermittlung von »technikzentrierten« und »anthropologischen« Modellen der Mediengeschichtsschreibung, die er als komplementäre Perspektiven betrachtet (Winkler 2000).<sup>280</sup>

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

Die Materialität der Medien verdankt sich hier einer strikten Polarisierung. Auf der einen Seite definiert Winkler die symbolischen Prozesse und Praxen<sup>281</sup> als »Probearbeiten« und akzentuiert somit ihre Verfügbarkeit und Reversibilität. In Abgrenzung dazu setzt er auf der anderen Seite sowohl nicht-symbolische Praxen als auch Technik mit »Tatsächlichem« gleich, das irreversibel ist (Winkler 1999a, 46 Fn. 5). Die Technik erhält ihre Verbindlichkeit und ›Härte‹ nicht zuletzt daraus, dass ihr Funktionieren auf einer ständigen Auseinandersetzung mit der – definitiv unverfügbaren Natur – beruht; weil die Technik jederzeit an der Natur scheitern kann, begegnet sie uns (solange sie funktioniert) als Beweis für eine ingenieurwissenschaftliche Wahrheit. »Und allgemeiner für das Gelingen des naturwissenschaftlichen Erkenntnisweges, der der Natur ihre Gesetze entreißt, um sie in Technik codiert in die Natur zurückzuschreiben.« (ebd., 51) Auf dieser Basis kann ein Verhältnis der zwei Ebenen formuliert werden: Die Zeichen und symbolischen Praxen werden von den Techniken zwar nicht determiniert, sie profitieren aber von deren Solidität: »Letztlich also geht es darum, den Zeichen eine Stütze zu verschaffen in der Sphäre des Tatsächlichen, dessen also, was selbst nicht Zeichen ist.« (ebd., 52)

Winkler sieht sehr deutlich, dass der Diskursbegriff Foucaults – im Gegensatz zu anderen Verwendungen des Begriffs – beide von ihm getrennten Pole umfasst; gerade darin liegt für ihn aber das Defizit einer diskursanalytischen Medienwissenschaft: »Die Grenze zwischen Symbolischem und Außersymbolischem erscheint auf diese Weise eigentümlich nivelliert.« (ebd., 55) Sowohl die doppelte Strukturierung der Medien (symbolische und nicht-symbolische Praxen) als auch der – insbesondere für die ›Härte‹ der Medientechniken konstitutive – Bezug auf ein ›Außen‹ entfällt dadurch:

<sup>280</sup> Winkler weist sehr überzeugend nach, dass die beiden Perspektiven »auf der Ebene der Einzelaussagen« zahlreiche Überschneidungspunkte haben (2000, 16). Daraus allerdings den Schluss zu ziehen, dass die Polarisierung an sich notwendig und eine angemessene Gewichtung der beiden Seiten das anzustrebende Ziel ist, scheint mir voreilig.

<sup>281</sup> Obwohl ich mich ansonsten für den Plural ›Praktiken‹ entschieden haben, behalte ich im Verlauf dieses Exkurses, um zwischen Zitaten und eigenen Ausführungen Einheitlichkeit zu wahren, die von Winkler gewählte Variante ›Praxen‹ bei.

Auch diese attraktive Synthese [der Diskursanalyse; Anm. M.S.] allerdings hat ihren Preis; unter der Hand nämlich ist den Praxen abhanden gekommen, was sie in anderen Modellen bestimmt: der Bezug auf eine ›Realität‹, an der Praxis sich abarbeitet und die wirkungskräftig und widerständig das Gegenüber, Rahmen und Grenze der Praxen bildet. (Winkler 1999a, 55)<sup>282</sup>

An anderer Stelle formuliert Winkler eine ähnliche Kritik am Begriff des Dispositivs, der durch die Betonung der Sinneffekte und die Ausrichtung auf die Reproduktion einer bürgerlichen Subjektivität, die Technik von vornherein mit gesellschaftlicher Bedeutung versehe, ohne ihren Eigensinn zu verfolgen; ein Defizit der Perspektive bestehe in der

Vernachlässigung des Aspekts, daß die Technik sich eben doch auch entlang technischer Zwänge entwickelt, die nicht unmittelbar gesellschaftlichen ›Sinn‹ machen, daß die Technik eine bestimmte ›Blindheit‹ und materielle Schwere hat, die die von Institutionen und Codes übersteigt. Das technisch Unbewußte verliert bei Foucault / Comolli etwas von seinem technischen Charakter. (1991, 31f.)<sup>283</sup>

Das gemeinsame Argument von Kittler und Winkler besteht also darin, dass die Diskursanalyse die Technik (das Apparative etc.) ›vermenschlicht‹ und ihre Unverfügbarkeit für Praxen und Diskurse nicht angemessen berücksichtigt. Beide knüpfen damit – wenn auch in gegensätzlicher Weise – an eine Dichotomisierung an, die wissenschaftshistorisch durch einen ›humanistischen‹ Ausschluss von Techniken und Artefakten erst hervorgebracht wurde. Bruno Latour hat verdeutlicht, dass die Soziologie ihre Inthronisierung ›des Menschen‹ und ›des Sozialen‹ im 19. Jahrhundert nur unter Ausblendung der Objekte vornehmen konnte: »Das Vergessen der Artefakte (im Sinne der Dinge) hat ein anderes Artefakt erzeugt (im Sinne der Illusion); eine Gesellschaft, die man durch das Soziale zusammenhalten muss.« (Latour 2001, 245) Allerdings, und dies wird von Kittler und Winkler nicht ausreichend berücksichtigt, wird gerade in diesem Ausschluss die Welt der Artefakte als eine spezifische, nicht-menschliche Welt konstituiert. Die Soziologie diagnostiziert – wie andere Humanwissenschaften auch –, dass die Dinge, obwohl sie einst vom Menschen geschaffen wurden, sich verselbständigen und gegen den Menschen richten. Sie erklärt es sich deshalb zum Ziel, die Menschen von der Übermacht der Dinge zu befreien. In der Folge tauchen Artefakte in der Soziologie semantisch nur als negatives Gegenstück dessen auf, was man als menschlich definiert; ›der Mensch‹ soll das Zentrum der Forschung bilden (ebd.).

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

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

Während bei Kittler die Gesellschaft (Menschen, Soziales etc.) derart schwach ist, dass sie aus dem Modell schlicht verschwindet, will Winkler verdeutlichen, wie die symbolischen (immateriellen) mit den nicht-symbolischen (materiellen) Mechanismen zusammenspielen. Allerdings ist – noch einmal mit Latour – infrage zu stellen, ob auf der Basis einer derart

<sup>282</sup> An anderer Stelle spitzt Winkler diese Kritik auch wissenschaftspolitisch zu: »Diskursanalyse! Ein Fanfarrenstoß, der alle Gegner in den Staub zwingt; Synonym der Gewißheit, daß materielle Praktiken und Texte ohnehin konvergieren, (weil der Diskursbegriff beide mühelos umfaßt), daß es zwischen beiden keine Spannung gibt, keine Spannung zu denken gilt (und sei es, weil ein Durchgriff auf die Realität ohnehin unmöglich ist, Grund genug für die Kulturati, sich gleich mit den Büchern zu bescheiden).« (Winkler 1999b, 145).

<sup>283</sup> Mit ganz ähnlicher Stoßrichtung kritisiert Bernward Joerges aus techniksoziologischer Perspektive die ›konstruktivistischen‹ und diskursanalytischen Arbeiten der sogenannten *Science and Technology Studies* (in diesem Fall bezieht er sich auf Steve Woolgar): »Man spricht nur davon, was man mit der Sprache machen kann, nicht darüber, was man mit Dingen machen kann. Und man interessiert sich kaum noch dafür, inwiefern über das Letztere zu sprechen etwas anderes ist als über Ersteres.« (Joerges 1999a, 49).

strikten Polarisierung, wie Winkler sie vornimmt (und die vielleicht gar nicht notwendig ist), die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion der Techniken und »stummen Praxen« überhaupt sinnvoll angegangen werden kann.

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

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

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

#### *Das Modell der Einschreibung*

Allerdings plädiert auch Winkler dagegen, »die schlichte Polarität ›Mensch versus Technik‹ noch einmal zu reinstallieren« (2000, 21); er betrachtet die von ihm formulierte Zuspitzung vor allem als methodologischen Ausgangspunkt, um die Interdependenzen der beiden Pole (aber auch die Konfliktlinien unterschiedlicher medientheoretischer Positionen) präziser fassen zu können. Entsprechend versteht er »die Härte der Technik [...], die relative Blindheit der Technikentwicklung, ihren präskriptiven Charakter« nicht als ontologische Kategorien (2000, 13): »Evidenz und Unbezweifelbarkeit [sind] nicht Ausgangspunkt, sondern Resultat der Anordnung.« (Winkler 1999a, 60) Deshalb soll im Folgenden noch einmal differenzierter nachvollzogen werden, welchen Stellenwert die Technik in seinem Modell einnimmt und welche Differenzen zu einer diskursanalytischen Perspektive festzustellen sind.

Zum einen gewinnt, wie oben schon erwähnt, die Technik ihre spezifische »Härte« in einer Auseinandersetzung mit Natur; sie wird – »wie auch die technisch/materiell/außersymbolischen Praxen« (ebd., 58) – systematisch auf das bloße Funktionieren reduziert.

Daß Handeln grundsätzlich verkürzt, weil an Verstehen nicht gebunden ist, und daß das Handeln den Raum des Verstandenen grundsätzlich überschießt, macht die spezifische Blindheit und den notwendig unbewußten Charakter von Handlungen aus. Dieser haftet auch unserer Technik und unseren technischen Praxen an. Indem wir die ›Funktion‹ technischer Geräte in den Mittelpunkt stellen, reduzieren wir den Variablensatz, der über Verifizierung und Falsifizierung entscheidet [...]. (ebd., 59)

Damit wird aber auch deutlich, dass – zum anderen – das, was in der Technik verhärtet oder festgestellt wird, nicht aus oder mit der Technik selbst emergiert; die »Naturalisierung« der Technik resultiert unter anderem aus der *Einschreibung* von ingenieurs- und naturwissenschaftlichem Wissen, das »der Natur ihre Gesetze entreißt« (ebd., 51), in die Technik. Diese Einsicht verallgemeinert Winkler zu einem Modell der »zyklischen Einschreibung« (Winkler 2000, 14), das die Wechselwirkungen zwischen Apparaten und sozialen/symbolischen Prozessen erklären soll.

Schon in seiner Auseinandersetzung mit der Apparatustheorie formuliert Winkler die These, dass die Technik<sup>284</sup> in einem »tatsächlichen und historischen Prozeß der Übertragung« »bestimmte Inhalte in sich aufgenommen und in der eigenen Struktur vergegenständlicht« hat (Winkler 1991, 230). Erst durch diesen Prozess wird es möglich, dass Technik »Macht über die Zukunft gewinnt« (ebd., 231), weil die Praxen – die idealtypisch revidierbar sind und nur eine von vielen möglichen Handlungsoptionen realisieren – durch die technische Realisierung eine derartige Gültigkeit und Evidenz erhalten, dass die Alternativen verschwinden (dafür aber unübersehbare Nebenfolgen zu erwarten sind). Die Technik schreibt somit auch ihre Operationen in die Praxen ein und schließt Wahlmöglichkeiten, die auf der symbolischen Eben generell möglich wären, aus (ebd., 75). Als Modell formuliert heißt dies: »Einschreibung der Praxen in die Technik und Zurückschreiben der Technik in die Praxen.« (Winkler 2000, 14)

In einem neueren Text arbeitet Winkler dieses Modell weiter aus, um die kulturelle Organisation von Kontinuität zu beschreiben und dabei explizit über einen engen Begriff von Technik hinauszugehen. Er unterscheidet dabei auf der einen Seite die »Monumente«, die Kontinuität durch Materialität sichern, auf der anderen Seite Akte / Praxen, die durch Wiederholungen Stabilität erzeugen. Entscheidend ist wiederum der Prozess der zyklischen Einschreibung:

Monumente gehen auf einen Akt der Einschreibung zurück. [...] Ist das Monument errichtet, so wirkt es zweitens auf die Praxen zurück. Im schlichtesten Fall wird das Buch gelesen oder die Pyramide bestaunt; die Niederlegung also »verflüssigt« sich hinein in die Praxen, indem es diese Praxen determiniert oder zumindest formt; das Monument entfaltet Wirkung, gerade weil es nicht einfach bei sich bleibt, sondern sich in die Praxen zurückschreibt. (Winkler 2002)

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

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

Deutlicher als in den vorausgegangen Texten wird dabei der Begriff der Technik vom Apparativen und Artefakthaften gelöst. Winkler weist darauf hin, dass die Sprache – ebenso wie (bildliche) Stereotypen, Konventionen etc. – quasi monumentale Funktionen übernimmt und deshalb keineswegs nur in ihrer materialisierten Form – als Schrift – eine Technik darstellt.

Unter der Hand hat sich der Begriff der Technik damit entscheidend erweitert: wo ein Großteil gerade der Medienwissenschaft auf die Hardware starrt, und auf die Schrift als ein vergleichbar übersichtlich materialisiertes Untersuchungsobjekt, zwingt das hier vertretene Modell zu einer komplexeren Vorstellung von Technologie überzugehen; einer Vorstellung von Technologie, die materielle Niederlegung und Praxen miteinander verschränkt, und die Praxen selbst als re-

<sup>284</sup> In seiner Studie *Docuverse* expliziert Winkler dieses Modell am Beispiel des Wechselverhältnisses von Sprachsystem und Sprechen; er benutzt dort anstelle der Metapher der Einschreibung auch die Formulierung von einem »Vergessen hinein in die Struktur« (Winkler 1997, 148).

gelgeleitet/systemisch unter dem Aspekt ihrer Technizität betrachtet. Einig mit bestimmten Ansätzen der gegenwärtigen Techniktheorie wäre damit zu dem antiken Konzept der *techné* zurückzukehren, das immer schon beide Aspekte umfaßte. (ebd.)

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

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

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

#### *Kopplungen, Netzwerke, Praktiken, Diskurse*

Derartige Instanzen, die eine spezifische (materiell oder strukturell festgeschriebene) Prägekraft besitzen, sind innerhalb der foucaultschen Perspektive tatsächlich nur schwer zu verorten. Und dies hat, wie ich nun zeigen möchte, gute Gründe: Zum einen ist nämlich die ›Härte‹ und die Prägekraft von Techniken ebenso von diskursiven Faktoren wie von ihren eigenen Strukturen und Materialien abhängig. Zum anderen ist – als Konsequenz daraus – zu bezweifeln, ob Technik, wie ›hart‹ sie auch immer sein mag, irgendetwas in sich trägt (oder in sich aufnimmt), das sie dann etwas anderem (Praxen etc.) einschreiben kann.

Auch bei Winkler zielt der Hinweis auf ›Härte‹ und ›Unverfügbarkeit‹ der Artefakte nicht auf deren reine Beständigkeit oder die Dauer ihrer Existenz, sondern auf ihre spezifische Prägekraft; unterstellt wird also die Stabilität der Wirksamkeit von Artefakten auf etwas anderes (Sprache, Praxen, Menschen etc.). Dies setzt aber voraus, dass nicht nur das Artefakt selbst, sondern auch die Beziehung zu diesen anderen Mechanismen stabil ist. Eine solche stabile Kopplung – beispielsweise zwischen Subjekten und Wahrnehmungsapparaten – wird von den Apparaten selbst nicht gewährleistet und basiert immer auf zusätzlichen (diskursiven, praktischen) Mechanismen, die diese Kopplung erzwingen, attraktiv machen oder modifizieren (dies wurde in der Auseinandersetzung mit dem Dispositivbegriff schon herausgearbeitet). Es liegt deshalb nahe, Verfestigungen und spezifische Effektivitäten weniger auf einzelne Elemente – Monumente – zurückzuführen, als auf ein heterogenes Geflecht.

Es ist keineswegs selbstverständlich, dass die materiell-technischen Elemente mehr zur Stabilität der Beziehungen beitragen als die praktischen und diskursiven Mechanismen. Ein (mittlerweile notorisches) Beispiel ist die Schreibmaschinentastatur. Aus technischen Gründen ergab sich eine bestimmte Anordnung der Tastatur, die auch Jahrzehnte nachdem diese technischen Gründe hinfällig wurden, weiter Bestand hat; nicht etwa, weil die Materialisierung der Tastatur nicht verändert werden kann, sondern weil die Praktiken der unzähligen



Schreibhände derart verfestigt sind, dass eine Umstellung schon ökonomisch nicht zu machen ist.<sup>285</sup> Dies könnte nun mit Winkler als eine Einschreibung von der Tastatur in die Körper der Sekretäre und Sekretärinnen und anschließende Zurückschreibung verstanden werden. Dieses Erklärung blendet aber sowohl die ökonomischen Kalküle als auch die fortlaufenden Vorschläge für andere, alternative Tastaturen aus der Konstellation aus; vor allem aber ignoriert sie, dass weder die Tastatur, noch die Schreibhände für sich etwas Monumentales haben (individuell würde eine Umstellung wohl in wenigen Wochen möglich sein). Schon das (technologisch) recht simple Beispiel der Schreibmaschine zeigt, dass Artefakte und Techniken Teile von Netzwerken sind, die ihnen erst Stabilität verleihen (oder eben nicht).

In besonderem Maße trifft dies auf gegenwärtige Medien zu, die sich – wie im übrigen Winkler immer wieder betont – aus technischen, infrastrukturellen und institutionellen Verkettungen zusammensetzen.<sup>286</sup> Das ›Versagen‹ einer Technik ist weniger auf die ›Natur‹ – an deren Gesetzmäßigkeiten sie scheitert – als auf die Schnittstellen innerhalb des Netzwerkes zurückzuführen. Dass technische Katastrophen so häufig auf ›menschliches Versagen‹ zurückgeführt werden, mag auch einer Ideologie technischer Perfektion geschuldet sein; es kann zugleich als Hinweis dafür genommen werden, dass die Praktiken und Diskurse immer schon konstitutiver Bestandteil des ›Laufens‹, damit aber auch der ›Härte‹ einer Technologie sind. Umso mehr verdankt sich die kulturelle Wirksamkeit (und somit die Stabilität der Macht- und Subjekteffekte) nicht dem materiell verfestigten Apparat allein, sondern seiner Einbindung in ein heterogenes Ensemble. Es gibt somit praktische und diskursive Möglichkeitsbedingungen für die Prägekraft auch von »Monumenten«.

Der Verweis auf die technische, materielle ›Härte‹ eignet sich somit kaum als Differenzierungskriterium (etwa gegenüber Diskursen). So richtig der Hinweis ist, dass eine apparative Anordnung auf Praktiken, Codes oder Diskurse strukturierend einwirkt, so wenig macht die Anordnung selbst die Strukturierungseffekte aus; ebenso wenig lässt sich das Ausmaß oder die Dauerhaftigkeit ihrer Wirksamkeit daraus ableiten. Wenn die materielle Basis eine Determinationskraft hat, dann nur ›in letzter Instanz‹, von der wir aber seit Althusser wissen, dass ihre Stunde nie schlägt – zumindest solange nicht, wie man nicht sämtliche künftigen Ankopplungen von Techniken, Praktiken oder Diskursen an diese materielle Basis vorhersagen will oder kann. »The definition of an object is also the definition of its socio-technical context: together they add up to a possible network configuration. There is no ›inside‹ or ›outside‹.« (Callon 1991, 137)<sup>287</sup>

Entgegen einer dauerhaften und konstitutiven Verflechtung von Diskursen, Praktiken und Technologien, impliziert das Modell der »zyklischen Einschreibung« eine zeitliche und räumliche Isolierbarkeit von zwei Ebenen: Eine bestimmte Wirksamkeit ist über die Zeit

<sup>285</sup> Der Fall ist auch historisch immer wieder umstritten; er scheint mir aber plausibel genug, um zur Verdeutlichung der Argumentation beizutragen; ausführlich dazu (David 1985).

<sup>286</sup> Bei Winkler tauchen die meisten der hier beschriebenen Faktoren durchaus auf. Beispielsweise identifiziert er unter dem Begriff der ›Isolation‹ eine spezifische Effektivität der Digitalisierung, führt dies aber zugleich auf kontextuelle Faktoren zurück: »Und es scheinen tatsächlich die Praxen zu sein, die für die Isolation verantwortlich sind.« (Winkler 1997, 230) Insbesondere erwähnt er ökonomische Voraussetzungen, die die Isolationseffekte der Digitalisierung erst möglich machen: »Waren müssen vollständig sein und alles bei sich tragen, was sie benötigen, nur dann treten sie problemlos in die unterschiedlichen Kontexte ein.« (Winkler 1997, 231) Gerade vor dem Hintergrund solcher Argumente scheint mir die vereindeutigende Polarisierung in ›hart‹ und ›weich‹, ›symbolisch‹ vs. ›nicht-symbolisch‹ als völlig unterschiedliche Mechanismen nicht operational.

<sup>287</sup> So wie in Kapitel 2 mit Tony Bennett argumentiert wurde, dass die textuelle Strukturen von Macbeth keineswegs erkennen lassen, ob Macbeth in zukünftigen Konstellation nicht doch auch ein Drama ›über‹ Manchester United sein könnte, so können auch unter Verweis auf die technische Struktur eines Apparats keine künftigen Artikulationen von vornherein ausgeschlossen werden. In Teilen gewährleistet im übrigen gerade die isolierte Materialität eine Multifunktionalität; so ist es es durchaus möglich, den Videorekorder zum Einschlagen eines Nagels zu benutzen, erst in der Einbindung des sachtechnischen Artefakts in Zirkulationssysteme (Daten, Ökonomien, Symboliken etc.) erhält es seine spezifische Qualität für die Strukturierung von Tönen und Bildern.

hinweg in dem Material (oder abstrakter: in monumentalen Funktionen) niedergelegt und kann von dort zu beliebiger Zeit – zumindest solange die materielle Stabilität gewährleistet ist – auf die parallel existierenden Praktiken und Diskurse rückwirken.

Die Vorstellung des Einschreibens in die Technik setzt – entgegen Winklers Absicht, den ›Eigensinn‹ von Technik und Apparaten zu betonen – eine weitgehend unspezifische Technik voraus, in der Codes, Praktiken etc. niedergelegt werden können. Demgegenüber ist es zwar durchaus plausibel, dass die Apparate nicht aus sich selbst heraus entstehen, sondern immer auch Resultat von Diskursen und »symbolischen Praxen« sind, die ihre Gestalt verändern oder prägen. Dies heißt aber gerade nicht, dass die Diskurse und Praxen sich in die Materialität »einschreiben« oder »niederlegen«; Programme, Strategien oder Inhalte können (wenn man denn die Ebenen überhaupt auftrennen will) nicht aus einer diskursiven Form in eine (andere) technische Form übertragen werden. Der Wissenschaftshistoriker Michel Callon schlägt deshalb vor, dies zumindest als »Übersetzungen« zu bezeichnen (Callon 1991, 150), um so zu verdeutlichen, dass sich mit der Realisierung von Artefakten die Zielsetzungen und Problematiken grundlegend verändern, die »eingeschrieben« werden.<sup>288</sup>

Die Vorstellung des Zurückschreibens von der Technik in die Praxen postuliert darüber hinaus eine transparente Technik, die nicht nur bestimmte Dinge in sich aufnimmt, sondern diese auch noch über Raum oder Zeit hinweg ›transportiert‹ bzw. ›bewahrt‹. Demgegenüber müsste (mit und gegen Winkler) das ›Stumme‹ der Techniken und Artefakte betont werden. Sie können – wenn denn überhaupt etwas in sie niedergelegt wurde – dieses nicht mitteilen. Die stumme Dauerhaftigkeit der Technik garantiert gerade nicht, dass die ›Logik‹ ihres Entstehens künftige Praktiken und Diskurse prägen wird. »The durability and robustness of a translation tells us nothing about the extent to which it is likely to shape future translations.« (Callon 1991, 150)<sup>289</sup> Wenn man die Technik von den Diskursen und Praktiken löst, die sie konstituieren, dann ist sie tatsächlich nichts weiter als ›stumm‹. Dies heißt wiederum nicht, dass die Techniken und Monumente ›wirkungslos‹ für Praktiken und Diskurse sind (obwohl sie – isoliert von Diskursen und Praktiken – ›bedeutungslos‹ sein müssen). Damit die Technik aber in einer bestimmten Weise ›wirkt‹ muss sie in einer bestimmten Weise in Praktiken eingefügt und mit symbolischen Prozessen verkoppelt werden, die nicht von der Technik mit transportiert und sicher gestellt werden kann.

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

<sup>288</sup> Latour kommentiert dies am Beispiel eines Schäfers, der die Bewachung seiner Herde in einen Zaun einschreibt: »Habe ich mich in diesem Zaun entfaltet, so als hätte ich außerhalb meiner selbst eine Kompetenz aktualisiert, über die ich als Potenzialität verfüge? Auf keinen Fall. Der Zaun ähnelt mir in keiner Weise. Er ist auch nicht die Verlängerung meiner Arme oder meines Hundes.« (Latour 2001, 248) Mit dieser Formulierung wäre auch das Problem angerissen, ob das Modell der Einschreibung nicht tatsächlich mit dem der ›Organprojektion‹ (das in der Technikphilosophie schon im 19. Jahrhundert und für die Medienwissenschaft von McLuhan formuliert, von Winkler u. v. a. aber explizit abgelehnt wird) einige Ähnlichkeiten aufweist.

<sup>289</sup> Bernward Joerges hat in Auseinandersetzung mit dem notorischen Beispiel einer ›Einschreibung‹ rassistischer Politik in die New Yorker Brückenarchitektur (angeblich sollte durch die geringe Höhe der Brücken der öffentliche Busverkehr, der v. a. für die schwarze Bevölkerung von existenzieller Bedeutung war, behindert werden) gezeigt, dass eindeutige und kausale Wirkungen nicht aufgezeigt werden können. Eher werden hier – wie Joerges weiter ausführt – in der wissenschaftlichen Bezugnahme auf das Fallbeispiel die scheinbar evidenten Artefakte herangezogen, um (zweifelhafte) wissenschaftliche Thesen zu untermauern, als dass sie eindeutige politische Ideologien ›verkörpern‹ würden (Joerges 1999a, 1999b).

*Diskursivierung und Technikgenese* – Die Techniksoziologie hat verschiedentlich gezeigt, wie erst Praktiken oder Diskurse das Technische der technischen Apparate zur Entfaltung bringen:

Mit Technisierung bezeichnen wir den sozialen Prozeß, Handlungsabläufe zu schematisieren, zu zerlegen und so neu zu künstlichen Wirkzusammenhängen zu kombinieren und zu fixieren, daß sie dauerhaft zu einem Zwecke funktionieren. In diesen technisierten Handlungsablauf können dann auch sachliche Artefakte eingebaut oder bestimmte Sequenzen durch symbolische Schemata repräsentiert werden. (Rammert 1993, 184)<sup>290</sup>

Praktiken und Artefakte bilden gemeinsam eine technische Konstellation.<sup>291</sup> Sie begegnen sich nicht in einzelnen Momenten einer wechselseitigen Einschreibung, sondern werden gemeinsam produktiv, weil sie permanent – aber nicht notwendigerweise stabil – aufeinander bezogen und ineinander verflochten sind.<sup>292</sup>

Dies gilt auch schon (und ganz besonders) für den Prozess der Entwicklung neuer Technologien. Zum einen hat die Laborforschung gezeigt, wie sehr die (Alltags-) Praktiken und die Verwendung bestimmter Instrumente und Versuchsanordnungen den Erkenntnisprozess prägen; schon hier operiert die Technik in Anknüpfung an andere technische, praktische und diskursive Mechanismen (Latour/Woolgar 1986). Zum anderen setzt die Realisierung neuer Technologien eine Abstimmung von heterogenen und disparaten Prozessen voraus, die in der Laborarbeit überhaupt nicht zugänglich sind. In der hoch arbeitsteiligen Forschung werden einzelne Bauteile entwickelt, die je für sich »überschüssige Anwendungspotentiale« aufweisen (Dierkes/Hoffmann/Marz 1992, 9); zusätzlich treffen in diesem Prozess unterschiedliche Wissens-Kulturen aufeinander, die je spezifische Formen der Wissensproduktion, der Repräsentation ihres Wissens und somit auch eine je spezifische Definition »ihres« Gegenstands aufweisen (ebd., 32f). Eine Fokussierung der an sich multifunktionalen Bauteile und der disparaten wissenschaftlichen Perspektive zu einem technischen Projekt ist immanent (also durch technische Definitionen etc.) nicht zu gewährleisten. Erst die Etablierung dominanter »Leitbilder«, die zwar nicht mehr im engeren Sinn technisch operational sind, dafür aber bestimmte Zielsetzungen »und in die Zukunft gerichtete Vorstellungen von wünschbaren und erreichbaren technischen Entwicklungslinien« formulieren, sorgt für eindeutige und anschlussfähige Teilprozesse (ebd., 1992, 23). Diese diskursiven Mechanismen prägen, indem sie den technischen Praktiken wie den technischen Bauteilen Sinn geben, den Entwicklungsprozess mit; dies heißt aber auch hier nicht, dass sich etwa die ideologische Ausrichtung der jeweiligen Leitbilder reibungslos in das technische Operieren einschreibt. Bezeichnend ist viel mehr, dass auch die gesellschaftsweite Implementierung (und somit das reguläre

<sup>290</sup> Ähnlich und speziell für die Informationstechnologie: »Soweit ein Arbeitsvorgang, ein Lernziel, eine Informationsnachfrage gut definierbar und operationalisierbar ist, lassen sich Anhaltspunkte für einen sinnvollen Einsatz von Informationstechnik angeben.« (Otto/Sonntag 1985, 303f.) Und am Beispiel der Technisierung des familiären Alltags: »Erst dieser Wandel der Lebensführung durch das konsumeristische Paradigma und der Mentalität durch die Begeisterung für die industriellen Rationalisierungsideale öffnet den Alltagsbereich für die Technisierungsangebote. Die »Herrschaft der Mechanisierung« wurde dem Alltagsleben also nicht unmittelbar oktroyiert, sondern durch den kulturellen Paradigmawechsel im eigenen Bereich vorbereitet und durch selbstorganisierte Bewegung der Bedürfnisse in ihrer Richtung mitbestimmt.« (Rammert 1993, 206) Dies lässt sich in poststrukturalistischer Perspektive folgendermaßen formulieren: »Damit überhaupt technische Maschinen erscheinen, bedarf es schon einer ganzen Gesellschaftsmaschine mit ihren Diagrammen und ihren Verbindungen, die deren Auftauchen ermöglichen. [...] Kurz, es gibt eine menschliche Technologie, die tiefer, verborgener und auch »abstrakter« ist als die technischen Technologie.« (Deleuze/Foucault 1977, 123).

<sup>291</sup> Wenn ich im Folgenden einige Beispiele der Techniksoziologie aufgreife, so gehe ich davon aus, dass die geschilderten Sachverhalte auch für eine weniger handlungsorientierte Perspektive Bedeutung haben; auf die begrifflichen und theoretischen Differenzen gehe ich deshalb nicht im Einzelnen ein.

<sup>292</sup> Auch für das abstraktere Begriffspaar »Monument« vs. »Akt«, das in Winklers Ausführungen die einzelnen Elementen (»Sprache«, »Subjekten« etc.) nicht von vornherein eindeutig einer der beiden Seiten zuschlägt, sondern sie stärker funktional differenziert, bleibt m.E. das Problem bestehen, dass Instanzen postuliert werden, die als (mehr oder weniger medial transparente) Übermittler von Strategien, Inhalten, Codes verstanden werden, die in sie ein- und aus ihnen wieder herausgeschrieben werden; passender erscheint mir das – u.a. psychoanalytisch inspirierte – Modell der »Verdichtung« (Winkler 1997, 164–184), das von vornherein den transformierenden Charakter jeder Einschreibung betont.

Funktionieren) neuer Technologien von diskursiven Synchronisations- und Modifikationsmechanismen begleitet und ermöglicht wird.

Wenn der Entwicklungsprozess über künftige Wirkungen der Technik vorentscheidet, dann auch deshalb, weil die Herstellerindustrie – systematisch und werbetechnisch untermauert – bestimmte Leitbilder kontinuiert, um die technisch-praktische Uneindeutigkeit der Geräte in attraktive Nutzenanwendungen zu überführen. Es wird dabei

[...] mehr und mehr zur Hauptaufgabe, nicht nur Mittel zu entwickeln, sondern gleichzeitig adäquate Zwecke für dieses Mittel zu erfinden. Damit wirken Technikhersteller schon seit langem an hervorragender Stelle auch auf Techniknutzungsmuster ein und beeinflussen so in mehrfacher Weise die Richtung des technischen Fortschritts auch in seiner gesellschaftlichen Anwendung. (Berger 1991, 38f.)

Darüber hinaus werden die infrastrukturelle Integration neuer Apparate und ihre Einfügung in differenzierte Praktiken durch eine Vielzahl diskursiver Technologien reguliert. Diese haben – neben den Geräteentwicklern – sehr unterschiedliche ›Autoren‹ und können ebenso zu einer materiellen Umgestaltung, oder einer Akzentuierung neuer Aspekte der Technik beitragen, wie zur Umstellung von Praxisformen oder der Etablierung politischer und juristischer Normen, die die Technik und ihre Nutzung zum Gegenstand machen. Ein prägnantes Beispiel dafür sind sowohl die Metaphern, mit denen die neue Technik ›angeeignet‹ wird (vom ›Schreibklavier‹ bis zur ›Datenautobahn‹), als auch der metaphorische Einsatz technischer Begriff zur Verhandlung anderer Sachverhalte (vom ›auf die Bremse treten‹ bis zum ›updaten‹). Einerseits wird das technische Funktionieren selbst verändert, weil bestimmte Aspekte hervortreten, andererseits erhält die Technik weit über das technische Funktionieren hinaus gesellschaftliche Symbolkraft.<sup>293</sup>

Die Diskursivierung der Technik zielt keineswegs nur darauf, die Praktiken an die technisch vorgegebenen ›Notwendigkeiten‹ anzupassen. Dies zeigt sich beispielhaft in den Diskursen der Gebrauchsanleitung,<sup>294</sup> die Teilelemente der Technik definieren und klassifizieren (und zwar anders als es im Produktionsprozess geschieht), um sie an Praktiken zu koppeln. Die empfohlenen Umgangsweisen mit den Apparaten sind selbst Teil der technischen Realisierung, weil die angewiesene Praxis – ähnlich der Verschaltung unterschiedlicher technischer Bauteile – auf die Steigerung bestimmter, aber nicht aller Leistungsmerkmale des je bedienten Elements abzielt. Außerdem gehen in die Gebrauchsanleitung sehr unterschiedliche Rationalitäten ein: juristische Fragen von Copyright und Haftung genauso wie moralische oder rhetorische. Die Gebrauchsanleitung ist deshalb ein Teil des technischen Funktionierens und zugleich ein eigenwilliger Knotenpunkt zwischen einem Apparat und weiteren Mechanismen.

\*

Die diskursiven Mechanismen haben Einfluss auf die Entwicklung der Apparate selbst (ohne etwas hineinzuschreiben), koppeln sich an diese an (Metaphern stützen sich auf eine materielle Evidenz, die sie selbst mit erzeugen) und sind an der Regulierung weiterer technischer oder praktischer Schnittstellen beteiligt. Die Diskurse ermöglichen und stabilisieren das

<sup>293</sup> »The metaphor tells us what a new medium is, and the structure of the metaphor can guide discourse about future potentials and effects. We encounter media, and technology generally, through a screen of metaphors. This metaphorical structuring of thought and perception can begin quite early in the process of development of the technology, and can influence the decisions made by scientists and engineers, as well as users and regulators of the new technology. [...] But metaphors hide some aspects of the new technology and its effects. They may keep us from appreciating just how strange and new some new technologies really are. They may blind us to certain potentials for which we should be preparing.« (Gozzi 1999, 5).

<sup>294</sup> Referenz des folgenden ist vor allem die Analyse der Gebrauchsanweisungen im Berliner Telefonbuch von Clemens Schwender (1997).

technische Funktionieren, gerade weil sie ›außerhalb‹ der Materialität bleiben und sich nicht einschreiben.

Die Techniken / Medien tauchen in einer solchen diskursanalytischen Perspektive nicht als eindeutige Apparate, sondern eher als ein Feld unterschiedlicher Problematisierungen und möglicher Strategien auf. Insofern würde die These Winklers, dass die Diskursanalyse das Apparative und die ›Härte‹ der Technik nicht in den Blick nimmt, bestätigt. Die Orientierung an den konstitutiven Kopplungen von Techniken, Praktiken und Diskursen interessiert sich eher für Modifikations- und Differenzierungsprozesse als für *ein* hartnäckiges und materiell gestütztes Operieren.

Dies entspricht der Vorstellung, dass die Macht- und Subjekteffekte von Diskursen weniger auf einmaligen und einheitlichen Festschreibungen (etwa des Sagbaren) basieren, als durch die Streuung von Regularien, Zielsetzungen, Verfahren und Institutionen, die einerseits ein Problemfeld definieren, aber zugleich ständig neue Strategien zulassen und anregen. Der Diskurs definiert nicht ›eine Wahrheit‹, sondern eine bestimmte Orientierung an ›Wahrheit‹ und mögliche Verfahren, ›wahres‹ Wissen zu produzieren.

Dennoch schließt diese Perspektive die Auseinandersetzung mit der ›Härte‹ der Apparate nicht aus, sondern verleiht ihr einen anderen Stellenwert. Zum einen: Wo sich die ›Härte‹ einer Technik bemerkbar macht, ist diese Wirksamkeit ein Resultat spezifischer Wechselbeziehungen mit Praktiken und Diskursen, die das unverfügbare Funktionieren ermöglichen und gegenüber Alternativen isolieren; auch die ›Härte‹ und ›Stabilität‹ von Techniken und Medien müssen ununterbrochen reproduziert werden. Zum anderen: Das »Apparative der Apparaturen« und die ›Härte‹ des Materials teilen sich nicht durch einen Mechanismus der Einschreibung mit; sie bilden spezifische Momente im Prozess einer fortlaufenden Problematisierung. Gerade das ›Stumme‹ der Technik und ihre Unverfügbarkeit provozieren einerseits Kopplungsprozesse, um die Technik überhaupt produktiv werden zu lassen, teilen aber andererseits keine ›richtigen‹ oder ›adäquaten‹ Praktiken und Diskurse mit. Das Monument ist somit immer ein Problem. Die Wirksamkeit der Apparate und Artefakte realisiert sich in den Variationen, Verschiebungen und Ambivalenzen der Praktiken, deren produktive Kopplungen von der ›stummen‹ Technik provoziert, aber nicht reguliert werden.

### *Computerisierung als Ausschluss von Menschen und Diskursen*

In der Medientheorie von Friedrich Kittler, darauf hat wiederum Hartmut Winkler hingewiesen (2000, 16), findet sich ebenfalls – trotz einer ›mediendeterministischen‹ Ausrichtung – ein Modell der ›Einschreibung‹. Dies betrifft insbesondere die Herleitung technischer Eigenschaften oder Wirksamkeiten aus dem militärisch-kriegerischen Zusammenhang, in dem die Technologien entwickelt und aus dem sie in zivile Praktiken überführt wurden. Hier wird letztlich impliziert, dass militärische ›Logiken‹ in die Technik überführt und – über Zeit und Raum hinweg – mittels der Technik in sehr unterschiedliche Praktiken weitergegeben werden können.<sup>295</sup> Insofern kann die Auseinandersetzung mit Winklers Modell auf die Argumentation Kittlers ausgeweitet werden.

Kittlers Einwand gegen die Diskursanalyse unterscheidet sich aber zugleich von dem Einwand Winklers, insofern es im Schwerpunkt weniger ein theoretischer als ein historischer Einwand ist. Einschlägig ist Kittlers Feststellung: »Für Tonarchive oder Filmrollen wird Diskursanalyse unzuständig.« (1986, 13; vgl. auch Kittler 1995a, 350).<sup>296</sup> Das Interesse

<sup>295</sup> Den beiden folgenden Zitaten geht jeweils die Schilderung einer kriegstechnischen Innovation voraus: »Seitdem sind die zwei Ohren, über die Menschen nun einmal verfügen, keine Naturlaune mehr, sondern eine Waffe und (mit der üblichen kommerziellen Verspätung) auch eine Geldquelle.« »Seitdem die Electrical and Musical Industries (EMI) 1957 zum stereophonen Plattenschnitt übergangen, sind Leute zwischen Lautsprecher- oder Kopfhörerpaaren fernsteuerbar wie einst nur Bomberpiloten.« (Kittler 1986, 154 u. 157).

<sup>296</sup> Eine Auseinandersetzung mit der Perspektive Kittlers auf Foucault findet sich auch bei Schrage (2001, 31–34) und Spreen (2001), mit denen die folgende Argumentation die grundsätzliche Stoßrichtung teilt.

Kittlers richtet sich von vornherein weniger (als bei Winkler) auf Apparate / Artefakte und deren materielle Festigkeit, als auf die von ihm sogenannten »Aufschreibesysteme«: Konstellationen, die das Übertragen, Verarbeiten und Speichern von Information strukturieren. Prinzipiell können Institutionen, Codes oder Praktiken genauso Teil dieser Konstellationen sein wie technische Artefakte.<sup>297</sup> Die Diskursanalyse bleibt für Kittler zunächst ein Modell, an dem sich eine Medienanalyse – oder eben eine Medienarchäologie – orientieren kann: »Der Materialismus des Ereignisses machte es möglich, das Verfahren der Archäologie oder Diskursanalyse von den Büchern, aus denen es herkam, auf andere Medien [zu] übertragen.« (Kittler 1999, 8) Medien / Aufschreibesysteme sind demnach ähnlich wie (und zusätzlich zu) Diskurse(n) als Formationen zu betrachten, die das strukturieren, was ›sagbar‹ ist, und durch die Form ihrer ›Adressierungen‹ Subjektivitäten prägen. Zugleich allerdings stellt Kittler infrage, ob nicht spätestens im Verlauf des 19. Jahrhunderts das ›Sagbare‹ durch die Einführung neuer Aufschreibesysteme seinen Stellenwert als kultur- und subjektprägender Mechanismus verliert.

In der Analyse des »Aufschreibesystems von 1800« (1995a, 35) lehnt sich Kittler noch eng an die foucaultsche Vorgehensweise an. Anhand von literarischen und pädagogischen Texten entwickelt er die These, dass sich um 1800 – trotz Beibehaltung der Kulturtechniken Schrift / Sprache – ein grundlegender »Wandel in der Materialität der kulturalisierenden Reden« einstellt (ebd., 37). Durch eine Pädagogisierung des Leselernens sowie durch eine Verschiebung der Geschlechterverhältnisse in der Kindererziehung wird das Verhältnis der Subjekte zur Schrift systematisch verändert. Die Schrift wird gleichermaßen oralisiert und naturalisiert: An die Stelle des bis dahin üblichen Alphabetisierens, das die Ebene der distinkten Zeichen betont, zielt die neue Form des Lesens auf unmittelbares Verstehen. In der Lektüre soll die Zeichenebene ausgeblendet und so ein unmittelbarer Zugang zum Signifikat (und das heißt hier: zu Natur) gewährleistet werden. Das Lesenlernen wird in diesem Zusammenhang als exklusive Aufgabe der Mütter definiert, die – im Kurzschluss von Weiblichkeit auf Natur – die Naturhaftigkeit des Bedeuteten garantieren sollen. Der (vor-)lesende Mund der Mutter und die pädagogischen Anweisungen werden in dieser Konstellation zu subjektbildenden »Kulturisationstechniken« (ebd., 38).<sup>298</sup> Der Effekt der Kulturtechnik Schrift ist mithin abhängig von einem dispositiven Geflecht: »Mediale Techniken sind also mit Institutionen wie Familie, Universität oder Wissenschaft zu einem System verknüpft. Durch dieses laufen alle in einer Epoche relevanten Daten, womit gleichzeitig gesagt ist, daß ihre Relevanz erst im Durchlauf entsteht.« (Kloock/Spahr 1997, 169)

Während die Kulturtechnik Schrift erst durch dispositive und diskursive Mechanismen zu einem spezifischen Aufschreibesystem wird, ändert sich die gesamte Konstellation im Laufe des 19. Jahrhunderts durch die zunehmende Technisierung / Mediatisierung. Indem nun die Prozesse des Speicherns und Verarbeitens automatisiert werden, werden die Diskurse – oder allgemeiner die Mechanismen, die das Welt- und Selbstverhältnis der Subjekte regulieren – den menschlichen Praktiken und den gesellschaftlichen Institutionen entzogen und erhalten in den technischen Apparaten eine neue und eigenständige Basis. Film und Grammophon zeichnen unter Umgehung von Schrift und ähnlichen Codierungsprozessen das Rauschen

<sup>297</sup> Die Etikettierung als ›Technikdeterminismus‹ wird dem kittlerschen Modell somit – wenn überhaupt – nur unter Voraussetzung eines weiten Technikbegriffs, der etwa die Mathematik / das numerische System etc. auch als Techniken definiert, gerecht. Kittler setzt sich verschiedentlich mit dem ambivalenten Verhältnis von Materialität und Informationsverarbeitung auseinander: »Es gibt erstens keinen Sinn [...] ohne physikalischen Träger. Es gibt zum anderen aber auch keine Materialitäten, die selber Information wären und Kommunikation herstellen könnten.« (Kittler 1993a, 163; s.a. Kittler 1994 u. 1998). Diese Perspektive unterscheidet die Position Kittlers von schlichteren technikdeterministischen Ansätzen etwa bei Neil Postman und z.T. Marshall McLuhan. Was nämlich ein Medium / Aufschreibesystem ausmacht, ist historisch je spezifisch zu rekonstruieren, indem die zentralen Orte des Speicherns, Verarbeitens, Übertragens herausgearbeitet werden.

<sup>298</sup> ... auch wenn Kittler selbst wenig später der Pädagogik in Absetzung von Hardwaretechniken den Status einer Technik abspricht (1995a, 48).

genauso auf wie artikuliertes Reden oder menschliche Gesten. »Für Tonarchive oder Filmrollen wird Diskursanalyse« also unter anderem deshalb »unzuständig« (1986, 13), weil diese schlicht keinen diskursiven Regelmäßigkeiten mehr folgen und stattdessen nach rein technischen – und somit ›mensenfernen‹ – Gesetzmäßigkeiten Ordnungen erstellen. Verdeutlichen lässt sich dies an der veränderten Speicherung von auditiven Ereignissen: »Für Klanggemische aus zahllosen Frequenzen, die überdies in unganzzahligen Verhältnissen stehen, wird Notenpapier unzuständig.« (1993a, 171) Weder kann im Notenpapier / in der Schrift, das adäquat niedergeschrieben werden, was mit dem Grammophon gespeichert wird und zu hören ist, noch kann das, was zu hören ist, auf Regeln und Mechanismen von Diskursen (Sagbarkeiten etc.) zurückgeführt werden. Die selbst sprachlich verfasste Diskursanalyse kann die Struktur der gespeicherten Daten folglich nicht adäquat darstellen; diese unterliegen keinen diskursiven Regelmäßigkeiten, sondern technisch-apparativen.<sup>299</sup>

Die Funktionsweise dieser Geräte führt Kittler – man könnte hier von einem modifizierten Einschreibungsmodell sprechen – auf die physiologische Erforschung der menschlichen Sinnesfunktionen zurück und zieht daraus die Konsequenz, dass das, was sicht- und hörbar wird, keinerlei Vermittlung (Code, Pädagogik etc.) mehr benötigt, um effektiv zu werden: »Ästhetik dagegen, die angewandte Physiologie ist, braucht weder Schulung noch Bildung« (Kittler 1995a, 237; vgl. auch 1986, 45) Zum anderen werden aber auch Dinge aufschreib- und manipulierbar, die zuvor schlicht nicht wahrnehmbar waren (Frequenzen, Schwingungen, Bewegungen etc.).<sup>300</sup> Die immanenten Regeln des Diskurses werden ersetzt durch die technisch strukturierten Manipulationen des Datenmaterials. »Die technisch möglichen Handgreiflichkeiten gegenüber Diskursen bestimmen, was faktisch Diskurs wird.« (Kittler 1995a, 293)

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

Mit der Computerisierung und Digitalisierung verändert sich dies nochmals. Zwar liegen die Schaltpläne und Programmiersprachen – im Gegensatz zu Filmbildern und Schallplattentönen – im »Klartext« vor und sind somit methodisch zugänglich. Sie sind aber zum einen mathematisch strukturiert und folgen deshalb ganz anderen Regeln als (sprachliche) Diskurse: »Shannons Art von Diskursanalyse erreicht ihn [Foucault; Anm. M.S.] nicht mehr, womöglich weil sie nichts zu sagen hat und anstelle von Wörtern nurmehr Zahlen kennt.« (Kittler 1985, 146)<sup>301</sup> Zum anderen wird mit der Computerisierung der Mensch im Ganzen – seine Diskurse und Praktiken – aus dem Funktionieren der historischen Konstellation ausgeschlossen; wir befinden uns in einer Lage, »wo das Gespräch, das wir nach Hölderlin und

<sup>299</sup> »Im Aufschreibesystem 1900 sind Diskurse Outputs von Zufallsgeneratoren.« (Kittler 1995a, 259) Kittler sieht darin ein generelles methodologisches Problem der Medienanalyse: »Ein Medium ist ein Medium ist ein Medium. Es kann also nicht übersetzt werden. Botschaften von Medium zu Medium tragen heißt immer schon: sie anderen Standards und Materialitäten unterstelle.« (ebd., 335).

<sup>300</sup> Ähnlich zeigt Kittler selbst für die Schreibmaschinen, dass diese »mehr und anderes [...] verschriften, als Stimmen je gesagt haben.« (1995a, 266) Letztlich werden mit der Schreibmaschine demnach keine Diskurse, sondern Schrift selbst aufgeschrieben; Kittler verdeutlicht dies an Gedichten, die aus unaussprechlichen Buchstabenfolgen – inklusive sogenannter Sonderzeichen, also aller Tastaturbelegungen – bestehen.

<sup>301</sup> Zum Unterschied von alphabetischer Schrift und Programmiersprache: »Je kleiner, eleganter und schneller die Schaltungen auf Siliziumbasis aber werden, desto größer ihre Überlegenheit über Reaktionszeit und Rechenkapazität von Menschen. Die Computertechnik selbst erzwingt also spezielle Programme und Schnittstellen, um ihre Hardware von außen überhaupt zu erreichen. Software heißt der Inbegriff solcher Texte, die im Unterschied zu allen bisherigen Schriften der Geschichte das, was sie schreiben, auch tun.« (Kittler 1995b).

Gadamer miteinander sind, für den faktischen Weltlauf oder Signalfluß überhaupt nichts besagt.« (Kittler 1993a, 150)<sup>302</sup>

Im ersten Kapitel dieser Arbeit wurde schon auf das Modell des Computers als universaler (diskreterer) Maschine hingewiesen, die alle anderen Maschinen / Medien simulieren und emulieren kann. Im Unterschied zu den (›alten‹) Medien, die der Computer möglicherweise nachahmt, richtet sich sein Funktionieren aber nicht mehr an menschlichen Maßstäben aus; er basiert nicht mehr auf physiologischen Vermessungen des Menschen, sondern auf mathematischer Abstraktion. Auch wenn am Bildschirm oder am Drucker noch für uns Zugängliches produziert wird, so gibt es darunter eine weitgehend eigenständige Ebene der Kalkulation von Zahlen, »deren kombinatorischer Output nur in Konsumentenaugen ›die Welt der Diskurse‹ heißen kann« (Kittler 1985, 146). In Absetzung von Diskursen, die im foucaultschen Modell an diskursive Praktiken und mithin an menschliches Sprechen, Schreiben und Ausführen gebunden sind (gerade auch wenn sie ›den Menschen‹ als ihren Effekt hervorbringen), installiert der Computer ein ›menschenfernes‹ technisches Operieren.<sup>303</sup>

Nach Kittler ist beispielsweise die (für Programmierung paradigmatische) IF-THEN Rückkopplungsschleife ein Hinweis darauf, dass Computer »Maschinensubjekte« sind, die auf sich gestellt operieren (1986, 373). Das Programm legt einen Wert fest (IF), der, wenn er innerhalb der Rechenoperationen des Programms erreicht wird, zu einer neuen Folgeoperation (THEN) führt: »FALLS aber irgendwo ein Zwischenergebnis die Bedingung erfüllt, DANN bestimmt das Programm selber über die folgenden Befehle und d.h. seine Zukunft.« (ebd., 372) Eingaben, die vom Rechner selbst errechnet wurden, werden zu Aufgaben kommender Rechnungen; insofern auf dieser Basis Bilder und Töne geschaffen, Texte prozessiert und mittlerweile fast alle Haushaltsgeräte reguliert sowie nicht zuletzt (sondern, nach Kittler, zuerst) Lenkwaffen sich selbst steuern, haben Menschen / Subjekte hier keine Funktion mehr: »Maschinen auf der Basis rekursiver Funktionen liefern Filmzeitlupen nicht nur des menschlichen Denkens, sondern auch des menschlichen Endes.« (ebd., 375) – Wo noch ›Menschen‹ Computer programmieren, bleiben sie dennoch ›außen vor‹, weil sie mit Programmen nur andere Programme aufrufen, aber weder an die (längst von Software konstruierte) Chiparchitektur, noch an den diese steuernden Maschinencode herankommen: »Wir können schlichtweg nicht mehr wissen, was unser Schreiben tut, und beim Programmieren am allerwenigsten.« (1993a, 229)<sup>304</sup> Der ›Diskurs‹ der Chips und Algorithmen ist also zum einen nicht mehr ›diskursiv‹ (durch Aussagen, Praxiskopplungen etc.) strukturiert. Zum anderen prägt er unsere historische Konstellation nicht mehr, indem er sich an Kommunikation, Gesellschaft und Subjektivität ankoppelt, sondern indem er diese ignoriert (und somit für eine Medienanalyse nebensächlich werden lässt). Die »[...] ständige Frage nach den Auswirkungen der Mikroelektronik auf Kultur, Politik, Gesellschaft und Alltagsleben

<sup>302</sup> Kittler stellt sogar infrage, ob angesichts dieser Entwicklung der Begriff des Mediums überhaupt noch Bedeutung haben kann: »ein totaler Medienverbund auf Digitalbasis wird den Begriff Medium selber kassieren« (1986, 8).

<sup>303</sup> Eigentlich könnte spätestens dann wieder über den ›Eigensinn‹ des Sozialen, oder gar des Menschen nachgedacht werden; menschliche Wesen gibt es noch und wenn sie ausgestoßen sind, funktionieren sie – obwohl völlig an den Rand gedrängt – immerhin nicht mehr nach den Regeln der Medien ...

<sup>304</sup> Die Konstruktion der immer schnelleren Computer wird durch physikalische Erkenntnisse vorangetrieben, die auf immer schnelleren Computern basieren; auch die Netzwerkarchitektur / das Internet ist keineswegs durch ›menschliche‹ Kommunikationspotenziale ausgezeichnet: »Die Netze sind aber [...] ›ein winziger Teil des Cyberspace‹ und nur von Philosophen mit Kommunikationsmedien zu verwechseln. Was sie vor Postsystemen, deren Gründung auch nicht gerade auf Menschenliebe zurückgeht, dramatisch auszeichnet, ist ihre Eignung, Software als solche zu übertragen. Die Vernetzung läuft mithin zwischen den Computern selbst und wird desto unumgänglicher, je mehr mit der Komplexität auch die Fehlerträchtigkeit von Programmen zunimmt. Weshalb das Wissen, das im Cyberspace vorhanden ist, mit dem Wissen von Kulturen oder Alltagssprachen wenig gemein hat: Es ist Selbstabbildung der Computertechnik in ihrer Macht, alle anderen Medien zu integrieren.« (Kittler 1995b). Winkler teilt diese Perspektive, wenn er Computernetzwerke als »ein in extremer Weise ›menschenfernes‹ Universum« bezeichnet (1997a, 10).



überspringt nur die vorgängige Frage, wie Maschinen auf Maschinen wirken.« (Kittler 1993b, 221)

### *Medium Mensch*

Die Thesen Kittlers sind, zumal sie in historischen und technischen Analysen untermauert werden, zumindest auf der Ebene des isolierten Geräts Computer plausibel: Die Operationsweisen ›im‹ Computer sind durch eine foucaultsche Diskursanalyse nicht zu fassen. Gegen Kittler kann allerdings eingewendet werden, dass auch diese Operationsweisen sowohl Möglichkeitsbedingungen als auch Effekte außerhalb der digitalen Logik haben; ›der Mensch‹ bleibt für digitale Medien ein konstitutiver Teilmechanismus. Deshalb bleibt es weiterhin sinnvoll (und für eine Medienanalyse m.E. unumgänglich) Praktiken und Diskurse zu untersuchen, die nicht nur vom Computer ›betroffen‹ sind, sondern dessen Algorithmen und Chips auch prägen und wirken lassen. »Wie Maschinen auf Maschinen wirken« ist eine wichtige, aber nicht notwendigerweise »vorgängige Frage«, wenn gezeigt werden kann, dass das Wirken der Maschinen untereinander nicht immer durch Maschinen alleine, sondern auch durch Praktiken und Diskurse geregelt wird; außerdem sind die Algorithmen zwar abstrakte mathematische Operationen, die weder abbilden noch bedeuten, die sich aber dennoch im mehrfachen Hinsicht auf ein ›Außen‹ beziehen, dem sie innerhalb des Computers Platz machen, um es für diesen produktiv werden zu lassen. Auch der Computer weist also Kopplungen zu den (problematischen) Einheiten ›Mensch‹, ›Kultur‹, ›Gesellschaft‹ auf, denen er keineswegs nur seine ›Logik‹ aufdrängt.<sup>305</sup>

Stefan Rieger hat in diesem Zusammenhang den Verdacht geäußert, dass die These von dem Ausschluss des Menschen durch die digitalen Medien letztlich nur unter Voraussetzung eines homogenen und affirmativen Begriffs vom Menschen plausibel wird: »Die Obsession, mit der Medientheoretiker den Menschen durch die Apparate kassieren lassen [...], zeigt, wie teleologisch und anthropozentrisch diese Form von Medientheorie entgegen all ihrer Selbstaussagen tatsächlich verfaßt ist.« (Rieger 2001, 19) Eine solche Medientheorie setzt nämlich immer schon bestimmte Eigenschaften ›des Menschen‹ voraus, die nun von den Computern entweder übernommen oder als irrelevant deklariert werden.

Zumindest im historischen Rückblick zeigt sich allerdings, dass ›die Medien‹ und ›der Mensch‹ durchgehend in wechselseitigem Bezug definiert wurden. »Mensch und Medium sind vielmehr in ein Figurationsverhältnis eingespannt, das die Rede über den Menschen als Spiegelseite einer Rede über die Medien und umgekehrt die Rede über die Medien als Rede über den Menschen aufscheinen läßt.« (Rieger 2001, 14)

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

[...] it is increasingly difficult to distinguish between humans and non-humans. For instance, there are systems of distributed intelligence which mix up computers that demand program-

<sup>305</sup> Dies kann im Übrigen ganz ähnlich für die Gentechnologie gezeigt werden. Einerseits stellt sie eine Technik (oder ein biologisches Wissen) dar, die – in ihren Operationen – keine Differenzen zwischen Mensch und Tier mehr kennt; dennoch wird sie in der Überschneidung mit den historischen Subjekten produktiv, die sich – wenn vielleicht auch nicht auf Basis der Kriterien der Gentechnologie – als Menschen definieren. Innerhalb der Konstellation wird die Unterscheidung von Technik vs. Mensch hinfällig, weil beides produktive Teilelemente sind: »Die Ordnungstechniken der Diskurse, das technisierte Laborwissen und die Techniken der Selbstführung der Klienten produzieren gemeinsam ein Wissen und ein Selbstverhältnis, in welchem die Differenz zwischen etwas Technischem und etwas Nicht-Technischem nicht zu finden ist.« (Lösch 2001, 164).

mers and programmers who mobilise computers with an abandon that would make René Girard tremble. (Callon 1991, 139)

Es wäre zu einseitig, daraus eine radikale Anpassung des Menschen an die Computerlogik – und somit seine Auflösung – abzuleiten. Das, was als ›Mensch‹ in der Kopplung an Computer definiert und produktiv wird, ist sicher nicht identisch mit den Subjekten des Aufschreibesystems von 1800. Dennoch wird es weiterhin als ›Mensch‹ vom Computer unterschieden und kann gerade deshalb produktiv werden.<sup>306</sup> Ein solches Netzwerkmodell unterstellt folglich »[...] keinen Menschen einer unausgewiesenen Ganzheit, keinen Menschen anthropologischer Konstanten, keinen Menschen in der Funktion eines ausgelieferten oder kritischen Medienbenutzers, sondern den Menschen in seiner gar nicht so neuen Bestimmung: als Medium der Medien« (Rieger 2001, 17). Wie die ›menschlichen‹ Praktiken und Diskurse zwischen Bauteilen, Teilfunktionen und Operationen technischer Medien ›vermitteln‹ kann an exemplarischen Prozessen verdeutlicht werden:

Gerade die Ingenieurwissenschaften arbeiten regelmäßig mit ›dem Menschen‹ als Kontrollgröße; dieser dient dabei keineswegs nur dazu, die Kälte des mathematischen Operierens abzufedern oder zu überdecken, sondern strukturiert die Programmierung der Rechner. Die – für das Digitale Fernsehen konstitutiven – Kompressionsverfahren orientieren sich, ähnlich der physiologischen Grundlegung von Telefon und Grammophon, an der menschlichen Wahrnehmung, die für die Algorithmen zur Aufgabe aber auch zur Kontrollinstanz wird.

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

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

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

Zusätzlich werden die digital produzierten Seh- und Höreindrücke fortlaufend in ›menschliche‹ Maßstäbe (rück-) übersetzt. Die zahllosen Techniktests in einschlägigen Publikumszeitschriften finden für jede technische Differenzierung (beispielsweise unterschiedliche Kompressionsverfahren) auch ›menschliche‹ (d.h. hier: wahrnehmbare) Differenzierungen, die sich dem mathematischen Code gerade nicht ablesen lassen<sup>307</sup>

<sup>306</sup> Meine Argumentation zielt keinesfalls auf eine Wiedereinsetzung des Menschen als Subjekt seiner Geschichte und seiner Medien, wie dies die Mediensoziologie gelegentlich artikuliert: »Es sind die Menschen, die ihre Geschichte und ihre Gesellschaft machen, nicht die Technik. [...] Aber die Menschen machen ihre Gesellschaft selbst, und deswegen muß, wer die digitalisierte Kommunikation konzeptionell verstehen und rahmen will, nicht so sehr das technische Potential und das Wunschdenken der Anbieter berücksichtigen, sondern am Handeln der Nutzer ansetzen.« (Krotz 1997a, 108 u. 125). Eine solche Perspektive hat sich schon vor der Untersuchung jeglicher Medialität entschlossen, Begriffe zu definieren, an denen kein Medium rühren darf.

<sup>307</sup> Beispielhaft verschaltet ein Test in der Zeitschrift *stereoplay* (9, 1997) die unterschiedlichen digitalen Toncodierungsverfahren Digital Audio Tape (DAT), Digital Audio Broadcasting (DAB) und Musik-CD; im Fazit »klangen Kopien von DAB auf DAT kaum schlechter als die Ausgangs-Cds. Bässe kamen ebenso markant, Stimmen minimal fülliger, aber kaum weniger natürlich. Leichte Zerfeligkeiten [!] entdeckten die Tester allerdings bei der Klavierwiedergabe: Tönten die Läufe wie CD perlender, runder, erschienen sie via DAB einen Tick ausgefranst. Bei Orchester-Fortissimo litt die Attacke, die Bühne verkleinerte sich.« In vergleichbaren Tests von Digitalen Videorecordern, DVD-Playern oder Monitoren werden zusätzlich visualisierte Frequenzspektren (selbst also schon für die menschliche Wahrnehmung aufbereitete Daten) mit subjektiven (und

Apparate und Algorithmen verfügen über Platzhalter für Praktiken und Diskurse. Die IF-THEN-Funktion, die laut Kittler Anzeichen dafür ist, dass die Maschine selbst Subjekt ist und deshalb keines mehr braucht, wird ja gerade eingesetzt, um auf Umwelteinflüsse zu reagieren. Und dies sind eben, neben Projektilen, die es abzuschießen gilt, auch menschliche Praktiken, die schon deshalb keine Projektile sind, weil der Computer sie nicht als solche definiert. Man muss hier keineswegs in Kontinuierung eines handlungsmächtigen Menschen von ›Interaktivität‹ sprechen; festzuhalten bleibt in jedem Fall, dass von Computerspielen bis zu Elektronischen Programmführern mögliche ›menschliche‹ Praktiken und Diskurse von vornherein bei der Entwicklung der Algorithmen eine Rolle spielen. Diese selbst bedeuten zwar nichts, sondern rechnen; ihre Rechenregeln sind aber in Abgleich mit kulturellen und (anderen) medialen Prozessen entstanden. Ganze Mediensysteme (wie etwa Payback-Karten) werden nur entwickelt um diskursiv vordefinierte (d.h. nach Konsumverhalten, Zielgruppen, Lifestyle etc. klassifizierte) Praktiken in die Rechenoperationen von Computern einzubeziehen. Entsprechend sollen künftige Elektronische Programmführer alleine durch die Auswahl von bestimmten Programmen ›erkennen‹ welches Familienmitglied gerade vor dem Fernseher sitzt und ihm eine individuell angepasste Oberfläche präsentieren (Wittig 1999).

Wie überhaupt das Interface – entsprechend zur IF-THEN Funktion auf programmlicher Ebene – eine weitere Kopplungsstelle auf apparativer Ebene darstellt, die ständig diskursiv und technisch bearbeitet wird und somit die medialen Funktionen an Praktiken und Diskurse koppelt. Auch hier wird der Mensch physiologisch abgefragt / definiert, um Anhaltspunkte für die technische Rationalität zu erstellen. Das HDTV Format wird beispielsweise immer wieder als Anpassung an ›den Menschen‹ verstanden. »A screen that has an aspect ratio of 16:9 or 5:3, rather than the current 4:3, is desirable, because it is a better representation of the normal human field of view.« (Baldwin/McVoy/Steinfeld 1996, 124) Hier ist ganz sicher keine ›Natur‹ des Menschen (und seiner Wahrnehmung) im Spiel, sondern nur eine fortlaufende Neujustierung der Ankopplung an Medien, die manchmal auf eine ökonomische, manchmal auf eine ästhetische o.a. Optimierungen zielt.

Günther Landsteiner hat rekonstruiert, wie sich parallel zur Computertechnologie ein neuer Diskurs (im Sinne eines operationalen Spezialdiskurses) herausbildet, der »unter dem Begriff der Usability, der Benutzerfreundlichkeit bzw. Benutzbarkeit, [...] die Mensch-Maschine-Beziehung« verhandelt. (Landsteiner 2001, 60)<sup>308</sup> Die Bedienbarkeit und zugleich die Wirksamkeit der Computermedien auf Menschen, Kultur, Gesellschaft wird also nicht weniger als die Chiparchitektur selbst technisch vermessen und sichergestellt. »Wenn sich heute von den Effekten der GUIs [Graphical User Interface; Anm. M.S.] und der alltags-tauglichen Geräte einer Informationswelt sprechen lässt, so deshalb, weil sich in den Interfaces Sinneseindrücke und Bedienungen zu bewältigbaren Handlungsmustern verflechten.« (ebd., 62) Es ist bezeichnend, dass in Ergonomieforschung und Usability-Engineering ein »humanistischer Tonfall« (ebd., 64) dominiert, der mit ingenieurwissenschaftlichen Einsichten Kritik an Apparaten und Ingenieurwissenschaft übt und das Ziel verfolgt, die Technik ›dem Menschen‹ anzupassen: »Das Maß des Menschlichen lässt sich bestimmen und an die Digitaltechnologie herantragen [...]« (ebd., 66). Nur wenn man die Steigerung der Rechengeschwindigkeit als einziges Kriterium der Entwicklung und Differenzierung der Digitaltechnologie betrachtet, kann man unterstellen, dass alles, was es an Computern zu entwickeln gibt, von Computern geleistet wird.<sup>309</sup>

---

sprachlich artikulierten) Seh- und Höreindrücken so nebeneinander gestellt, dass sie sich wechselseitig plausibilisieren. Es werden also sowohl technisch als auch menschlich Differenzen unterschiedlicher Algorithmen ›erkannt‹, die an deren mathematischen Struktur nicht abzulesen sind.

<sup>308</sup> Bezeichnenderweise werden auch Fragen der Ergonomie in der an Kittler orientierten Medientheorie meist nur im Zusammenhang mit militärischer Optimierung angesprochen (z.B. Bolz 1991, 121f.).

<sup>309</sup> Kittler zeigt recht eindrücklich, dass die Planung kommender Maschinengenerationen in Software geschieht (nur dort geschehen kann) und dabei auf Komponenten setzen muss, die noch nicht existieren; er zeigt weiter,

Ein weiterer Anreizungsmechanismus für die Kopplung von Diskursen, Praktiken und Techniken – auch in digitalen Medienkonstellationen – ergibt sich aus der Struktur von Massenmedien. Bis auf wenige Spezialanwendungen (etwa im Militär) sind auch Computer (und insbesondere ihre Programme) Massenmedien in dem Sinn, dass sie ökonomisch und alltagspraktisch nur operational werden, wenn sie zugleich massenhaft verbreitet sind. Auch eine technische Effektivität entfaltet die Technik erst, wenn sie an verschiedenen Orten und in verschiedenen Praktiken zum Einsatz kommt. (Welche technische Effektivität hat das Textverarbeitungsprogramm, wenn die Datei nicht von Computer zu Computer und zugleich von Autoren zu Verlagen weitervermittelt werden kann?) Erst wenn zahllose Positionen oder ›Rollen‹, die von der Technik keineswegs eindeutig vordefiniert sind, eingenommen werden, ›läuft‹ die Technik stabil. Dies alles setzt aber voraus, dass sich neben der reinen Technik auch eine Kultur dieser Technik entwickelt, die diese disparaten und verteilten Praktiken reguliert und – auch jenseits der technischen Verbindung – aufeinander bezieht. Die Komplexität und schier unendliche Vielzahl möglicher Verschaltungen gibt es deshalb keineswegs nur auf der Ebene der Chips.<sup>310</sup>

Entgegen eines einheitlichen digitalen Medienverbunds, der die ›Menschen‹ ausschließt, dominiert zumindest gegenwärtig eine auffällig intermediale Signifikantenordnung, die mit ihren Querverweisen zwischen Fernsehen, Internet, Zeitschriften, Konsumartikeln etc. ebenfalls Lücken aufweist, die durch Diskurse und Praktiken gefüllt werden müssen, um die Zirkulation von Geld wie von Information in Gang zu halten. Der Computer selbst kann weder im Voraus berechnen noch regulieren, dass Praktiken einen Konnex zwischen bestimmten Fernsehsendungen, Warenangeboten oder Internetseiten erstellen. Dennoch bezieht er die Praktiken in seine ›Logik‹ ein, indem er sie zählt und somit u.a. einer ökonomischen Codierung zuführt. In all diesen Beispielen bezieht die Technik Funktionen mit ein, die sie aus sich heraus nicht gewährleisten kann.

### *Regelhaftigkeiten*

Sowohl die Materialität technischer Apparate als auch das numerische Operieren der Computer bringen eine spezifische Produktivität in das Feld der Medien ein. Worin diese Produktivität besteht und welche Auswirkung sie für (andere) kulturelle Prozesse, Machtverhältnisse oder Subjekte hat, entscheidet sich aber erst in einem heterogenen Beziehungsgeflecht. Deshalb kann weder aus der ›Härte‹ des Materials noch aus der mathematischen Abstraktion abgeleitet werden, dass Medien nicht-diskursiv oder ›menschenfern‹ operieren. Sie prägen nicht nur Praktiken und Diskurse, stützen sich auf diese und beziehen sie systematisch in die medialen Operationen ein – die ›Härte‹ der Materialität hat darüber hinaus ebenso wie die mathematische Logik diskursive Möglichkeitsbedingungen: Ihre Spezifika sind Resultate und keine (sei es lesbaren oder völlig unzugänglichen) Eigenschaften isolierbarer Entitäten.

Es wird keineswegs nur *über* Medien und *in* den Medien geredet – schon allein die Wucherungen dieser Diskurse könnten eine diskursanalytische Medienforschung rechtfertigen; auch die medialen Operationen selbst, die Hervorbringung und Verknüpfung technischer

---

dass dies genau deswegen ›realistisch‹ ist, weil auch die Festkörperphysik sich auf die immer schnelleren Rechner stützen kann: »Nicht viel anders als beim rückgekoppelten Inverter wirken leistungsfähigere Rechenverfahren zurück auf die Theoriebildung, die dann ihrerseits leistungsfähigere Festkörperarchitekturen entwerfbar macht.« (Kittler 1998, 129) Neben dieser linearen Fortentwicklung innerhalb einer schlichten Rückkopplung gehen aber auch die spezifischen Anforderungen von Computerspielen (mit ›realitätsnaher‹ 3D-Grafik) oder eben von militärischen Aufgabenstellungen in die Entwicklung ein.

<sup>310</sup> Schon im ersten Kapitel wurde auf das Modell der ›kritischen Masse‹ verwiesen; die »Nutzer« sind dabei schlicht Systemelemente: »Die für diesen Prozeß der Nutzenbildung notwendige Mindestmenge von Nutzern des Interaktiven Fernsehens wird Kritische Masse genannt. Genauer wird die Kritische Masse als die Mindestanzahl von Nutzern, die über eine Systemarchitektur miteinander verbunden sind, verstanden, die überschritten werden muß, damit sich ein nachhaltiger und ausreichender Nutzen (Derivativnutzen) zur Gewinnung zusätzlicher Adopter aus dem System heraus entwickelt.« (Clement 2000, 45).

Bauteile ebenso, wie die Produktion und Verarbeitung von Daten, sind Teilelemente diskursiver Formationen und diskursiver Praktiken. Eine Diskursanalyse der Computer, wie sie beispielsweise Marike Finlay vorgelegt hat, kann dementsprechend das Prozessieren der Technik selbst und das, was über diese Technik gesagt wird, in einer methodologischen Perspektive zusammenführen:

A discursive analysis of the social impact of new communications technology, then, would have as its object of study the social practices of language that form the environment of this technology as well as the social practice of communication carried out by new communications technology itself. Also it would have as its task the establishment of the relationships between these practices of language and other social practices. Also, we will argue that new communications technology itself can be considered to be nothing more nor less than sets of discursive practices. (Finlay 1987, 13)

Medientechniken entstehen durch die Verflechtung heterogener Elemente. Schon im Entwicklungsprozess erhalten die Bauteile ihre Funktionen unter Kopplung an Diskurse und Praktiken. Dies gilt nicht weniger für das Speichern und Verarbeiten von Daten im ›Routinebetrieb‹. Auch wenn Mikrochips und Algorithmen in einem Geflecht ganz anderer Praktiken und Diskurse entstehen und prozessieren als analoge Medien, lösen sie sich nicht aus diesem Beziehungsgeflecht heraus. Schon innerhalb der technischen Operationen wird ein ›Außen‹ definiert, das der technischen ›Logik‹ Differenzierungen zugänglich macht, Plausibilität verleiht und zugleich als Kontrollinstanz dient.<sup>311</sup> Die technischen Bauteile weisen nicht nur Schnittstellen zu diskursiven und praktischen Mechanismen auf; alle Kopplungen – auch die ›technischen‹ – werden Gegenstand diskursiver und praktischer Regulierungsstrategien. Medien können somit als Diskursgegenstände im Sinne Foucaults aufgefasst werden. Sie existieren

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

Eine Betrachtung von Medien (auch Medientechniken) als diskursive Gegenstände oder diskursive Praktiken bedeutet keineswegs, nur sprachliche Mechanismen zu untersuchen (und andere Informationsverarbeitungssysteme oder materielle Strukturen entsprechend zu vernachlässigen). Bei Foucault scheint eine präzise Abgrenzung des Nicht-Diskursiven vom Diskursiven nicht sonderlich wichtig.<sup>312</sup> Außerdem muss die Unterscheidung schon aus systematischen Gründen unscharf bleiben, da der Begriff des Diskurses immer schon Praktiken und Institutionen mitdenkt. Im Unterschied zu rein sprachorientierten Akzentuierungen des Begriffs wird Diskurs bei Foucault als institutionell, materiell und sprachlich geregeltes Ausagesystem verstanden, das zudem sehr ›spürbare‹ Effekte hat. Es ist weit mehr als eine Metapher, wenn hier von der Materialität der Diskurse geredet wird.

Ihm [Foucault; Anm. M.S.] geht es darum, eine topische Konzeption zu überwinden, in der die Interaktion zwischen Diskurs und Nicht-Diskurs als hierarchisch-dichotomischer Gegensatz

<sup>311</sup> Die Diskurse und Praktiken sind also einerseits Teil der Medien, andererseits deren Kontexte. Sie gehören zu den Medien, da diese nicht nur durch diese erst funktionieren, sondern auch die Art und Weise ihrer Funktionen und die Organisation der einzelnen technischen Elementen durch sie reguliert wird. Sie bilden einen Kontext für die Medien, insofern innerhalb dieser Konstellation Trennlinien und Hierarchisierungen zwischen den verflochtenen Elementen eingeführt werden. Methodologisch ist dieses Problem mehr oder weniger ›banal‹, insofern – es wurde schon mehrfach angesprochen – jede Konstitution eines (wissenschaftlichen Untersuchungs-) Gegenstands die Definition eines Kontextes erfordert. Mir scheint es in der Konsequenz sinnvoller, gewisse Ambivalenzen in Kauf zu nehmen, als eine durchgängige und einheitliche Unterscheidung zu vollziehen.

<sup>312</sup> »[...] für das, was ich mit dem Dispositiv will, ist es kaum von Bedeutung zu sagen: das hier ist diskursiv und das nicht. [...] alldieweil mein Problem kein linguistisches ist.« (Foucault 1978, 125); Sawyer (2002, 447) insistiert dagegen auf einer klaren Differenz zwischen sprachlichen Diskursen und diskursiven Praktiken.

von Sein und Bewusstsein, Praxis und Theorie, materieller Wirklichkeit und Schein gedacht wird. Um dieser Problematik zu entgehen, konzipiert Foucault den Diskurs in einem nicht-hierarchischen Raum als Praxis unter Praktiken. (Lemke 1997, 48)

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

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

Nach Winkler sind Mediensysteme vor allem Experimente darin, Signifikanten (neu) anzuordnen (Winkler 1997, 14). Kittler ergänzt – unter Berufung auf Lacan –, dass mediale Umbrüche, insofern sie vor allem die Verbindung des Menschen mit den Signifikanten verändern, die Grundbedingungen des Seins manipulieren (Kittler 1995a, 17). Kittler hat aber selbst am Beispiel des Aufschreibesystems von 1800 gezeigt, dass die spezifische mediale Signifikantenanordnung nicht mit einer Medientechnik schon gegeben ist: Die Schrift wurde um 1800 durch eine Verschiebung von Praktiken und Diskursen zum Ausgangspunkt eines spezifischen Selbst-, Medien- und Weltverhältnisses, das dann in die Aufzeichnungsmedien Film und Grammophon verlängert wurde. Der imaginäre Bezug über die distinkten Schriftzeichen hinweg direkt zu den Signifikanten / der Natur wurde, noch bevor er medientechnisch realisiert war, von den pädagogischen Apparaten installiert. Es gibt m.E. wenig Gründe, warum nicht auch ›der Computer‹ – die universale diskrete Maschine – Teil nicht nur überhaupt einer Signifikantenordnung, sondern verschiedener sein sollte. Im Zusammenspiel mit Diskursen und Praktiken können sich möglicherweise unterschiedliche Kopplungsverhältnisse zwischen Computer und Subjekten und in der Folge auch unterschiedliche Beziehungen ›des Menschen‹ zu Signifikanten und Signifikaten ergeben. Der Computer bleibt ein Experimentierfeld von Signifikantenanordnungen und Subjektverhältnissen.

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

### ›Führen der Führungen‹ – Das Modell der Gouvernamentalität

Die an Foucault orientierte Auseinandersetzung mit den überwiegend repressiven Machtmodellen medienwissenschaftlicher Ansätze ging von der These aus, dass Machteffekte des Fernsehens nicht trotz, sondern gerade durch immer neue Kopplungen von Apparaten, Programmen, Diskursen und Praktiken zustande kommen. Die Analogiebildung zwischen Fernsehen und Sexualität führte zum einen zu der Überlegung, dass die unablässigen und vielfäl-

tigen Diskursivierungen – die Klassifikationen, Problematisierungen, Selbstbefragungen – zur Konstitution eines gleichermaßen handhabbaren wie produktiven Gegenstands ›Fernsehen‹ entscheidend beitragen. Zum anderen legte die Analogiebildung nahe, dass sich in diesem diskursiv konstituierten Gegenstand Machteffekte und Subjektivierungsprozesse wechselseitig ermöglichen. Durch den systematischen (man könnte auch sagen: den dispositiven) Einbezug von Diskursen und Praktiken wird Fernsehen zu einer Machttechnologie, die die Individuen gleichermaßen zu Objekten wie zu Subjekten von Strategien der Verhaltensregulierung werden lässt: Sie werden auf der einen Seite beobachtet, untersucht und manipuliert; auf der anderen Seite werden sie ermuntert und befähigt, selbst über ihr Fernsehverhalten zu entscheiden.

Foucault hat diese Form der Macht, die Verhalten dadurch reguliert, dass sie zunächst die Eigenheiten des Objekts, auf das eingewirkt werden soll, berücksichtigt, fördert und sich zu nutze macht, unter dem Begriff der Regierung diskutiert. Insofern mir diese Perspektive für eine Kennzeichnung des gegenwärtigen Fernsehens hilfreich erscheint, möchte ich sie abschließend kurz skizzieren; im folgenden Kapitel soll sie dann an einigen (historischen) Beispielen konkretisiert werden.

Das Konzept der Regierung, das von Foucault im Kontext (und z.T. als Korrektur) von *Sexualität und Wahrheit* entwickelt wurde<sup>313</sup>, untersucht Macht- und Subjekteffekte unter der zunächst sehr allgemeinen Perspektive der Anleitung von Verhaltensweisen. Eine Problematisierung der richtigen Form des Führens und Leitens findet in ganz unterschiedlichen Praxisbereichen statt. Einerseits wird in verschiedenen Zusammenhängen das Verhalten anderer gelenkt: das Familienoberhaupt führt die Familie, der Pastor die Gemeinde, das Staatsoberhaupt die Bevölkerung etc. Die gleichen Überlegungen und Techniken, die dabei zum Einsatz kommen, können aber auch auf eine Anleitung des eigenen Verhaltens zielen: die Selbstregierung.

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

Das Modell der Regierung hat für die hier verfolgte Analyse von Medien als Machttechnologien eine Reihe von Vorzügen: Es stellt indirekte Formen von Machtwirkungen in den Mittelpunkt, insofern vor allem untersucht wird, wie Regierungspraktiken ein »Feld eventuellen Handelns« strukturieren (Foucault 1994b, 255). Vor diesem Hintergrund wird es möglich, die Gleichzeitigkeit von totalisierenden und individualisierenden Mechanismen und somit beispielsweise die Verschränkung von staatlicher Herrschaft mit individuellen Selbsttechnologien zu analysieren. Das Modell betont darüber hinaus »die grundlegende Rolle des Wissens, Aspekte des Daseins denkbar und berechenbar, sowie wohlabgewogenen und planvollen Initiativen zugänglich zu machen« (Miller/Rose 1994, 58); damit wird nicht nur der Zusammenhang von Wissen und Macht, sondern auch die – für Medien so bedeutsame – immanente Verbindung zwischen Technologien und Rationalitäten als Grundlage aller Regierungspraktiken herausgestellt: Die Aufmerksamkeit richtet sich »auf die mannigfaltigen Mechanismen [...], durch welche die Handlungen und Urteile von Personen und Organisationen mit politischen Zielen verbunden worden sind« (ebd., 55). Außerdem zielt das Modell

<sup>313</sup> Der Begriff der Regierung und der Gouvernementalität findet sich erst in den späteren Arbeiten Foucaults. Systematisiert wird er vor allem in z.T. unveröffentlichten Vorlesungen sowie in Arbeiten anderer Autorinnen und Autoren, die an Foucault anknüpfen. Ich beziehe mich im Folgenden in erster Linie auf die Rekonstruktion dieser Perspektive durch Thomas Lemke (1997, 2000a, 2001). Dessen zentrale These ist, dass die Begriffe Regierung / Gouvernementalität und das sogenannte Spätwerk Foucaults keinen ›Bruch‹ mit seinen vorangegangenen Arbeiten, sondern eine systematische Ergänzung und Korrektur innerhalb des weiterhin untersuchten Zusammenhangs von Machttechniken und Subjektconstitution darstellen (Lemke 1997, 29–33).

darauf, die historisch differenten Rationalitäten, Technologien und Gegenstände der Regierungspraktiken zu analysieren und somit je spezifische Machtformen zu unterscheiden.

### *Geschichte der Regierung*

Foucault entwickelt den Begriff der Regierung (wie schon die Begriffe der Disziplinar- und der Bio-Macht) im Zuge der Analyse historischer Veränderungen von Macht- und Wissenstechnologien. Im 16. Jahrhundert, so Foucault, tauchte in unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen die Frage nach einer adäquaten und guten Form der Regierung als ein neues Problemfeld auf: Im Zusammenhang mit Kindererziehung, der familiären Haushaltsführung (die unter dem Begriff der Ökonomie diskutiert wurde), aber auch der Leitung eines Staatswesens wurde diskutiert, wie die Verhaltensweisen der Menschen gelenkt und angeleitet werden könnten. Während sich damit einerseits eine »Problematik des Regierens im Allgemeinen« herausbildete (Foucault 2000, 42), ist es andererseits bezeichnend für die Vorstellung von einer ›guten Regierung‹, dass für die unterschiedlichen Bereiche je spezifische Verfahren und Strategien diskutiert wurden, die den Eigenheiten des je zu regierenden Gegenstandsbereichs Rechnung tragen sollten. Die Reflexion von Voraussetzungen, Gegenständen und Zielen einer Regierung aber auch die Entwicklung von Wissensformen, Technologien und Strategien einer Regierung bezeichnet Foucault als *Gouvernementalität*.

Die »Problematik des Regierens« konnte im 16. Jahrhundert an Konzepte und Verfahren anknüpfen, die sich in der Tradition der christlichen Pastoralmacht entwickelt hatten.<sup>314</sup> Dieses christliche Konzept der Führung zeichnete sich (beispielsweise gegenüber antiken Modellen) dadurch aus, dass es nicht auf die Regierung einer Stadt, sondern die Anleitung verstreuter Individuen (der ›Herde‹) zielte. Außerdem beschränkten sich die Regierungsaktivitäten nicht mehr auf situativ auftretende Probleme, sondern installierten eine völlig neue und dauerhafte »Form der Verhaltensanalyse und -beurteilung« (Lemke 1997, 155), die ein spezifisches Wissen über die Regierten gleichermaßen voraussetzte wie produzierte.

Man kann diese Form von Macht nicht ausüben, ohne zu wissen, was in den Köpfen der Leute vor sich geht, ohne ihre Seelen zu erforschen, ohne sie zu veranlassen, ihre innersten Geheimnisse zu offenbaren. Sie impliziert eine Kenntnis des Gewissens und eine Fähigkeit zu steuern. [...] Sie erstreckt sich über das gesamte Leben und begleitet es ununterbrochen; sie ist mit der Produktion von Wahrheit verbunden, der Wahrheit des Individuums selbst. (Foucault 1994a, 248)

Während die Verfahren und Modelle der pastoralen Regierung im Zuge von Reformation und Gegenreformation sowohl eine Säkularisierung als auch eine breite Streuung erfuhren, unterlagen sie angesichts der zunehmenden Ausbildung der »großen Territorial-, Verwaltungs- und Kolonialstaaten« zugleich einer Verstaatlichung und totalisierenden Bündelung (Foucault 2000, 42). In Abgrenzung zu dem Modell der ›Souveränität‹ (insbesondere zu Machiavellis Entwurf) wurden nun auch die Leitung eines Staatswesens und das richtige Verhalten eines Staatsoberhauptes als ein Problem der Regierung begriffen. Die Souveränität hatte in erster Linie ein Territorium zum Gegenstand, dessen Bestand zu sichern war; sie betrachtete Menschen vor allem als Staatsbürger; sie verfügte Gesetze und hatte für den Gehorsam gegenüber diesen Gesetzen zu sorgen. Die neue Form des Regierens machte dagegen den Menschen und seine komplexen Beziehungen zu verschiedenartigen Dingen (Bodenschätzen, Nahrungsmitteln, Klima, Gebräuchen, Institutionen etc.) zu ihrem Gegenstand (ebd., 50f.); die Menschen wurden als Lebewesen mit spezifischen Eigenheiten, die eine gute Regierung zu berücksichtigen hat, betrachtet. Der »Zweck der Regierung« liegt folglich »in den von ihr geleiteten Dingen« selbst (ebd., 54).

<sup>314</sup> Wenn man die Pastoralmacht als eine Technologie konzipiert, wird es plausibel, dass – und wie – sie aus einem Bereich, der auf jenseitiges ›Heil‹ zielte, in einen Bereich, der auf diesseitiges Wohlbefinden abstellt, übertragen werden konnte.



Die Verstaatlichung der Regierungstätigkeiten stützte sich auf »einen ganzen Komplex von Analysen und Wissensformen«, die versuchten die Eigenheiten der zu regierenden Gegenstände zu ergründen (ebd., 56). Zunächst waren es frühe Formen der Statistik (i.S. der Staatswissenschaft) sowie der Merkantilismus, die eine Rationalität der Regierung ermöglichten, indem sie neue Phänomenbereiche – kollektive Verhaltensformen, ökonomische Zusammenhänge etc. – definierten; die Polizei stellte eine erste Regierungstechnologie dar. Mit der ›Entdeckung‹ der Bevölkerung »als Zweck und Instrument der Regierung« (ebd., 61) und mit der ›Entdeckung‹ der Ökonomie als einem spezifischen »Realitätsniveau« im 18. Jahrhundert (ebd., 59) erhielt der »Machttypus, den man als ›Regierung‹ bezeichnen kann,« (ebd., 65) endgültig eine Vorrangstellung gegenüber Souveränität und Disziplin.<sup>315</sup> Bezeichnend ist beispielsweise, dass gerade der (klassische) Liberalismus, indem er unter Hinweis auf die Eigengesetzlichkeit der Ökonomie Kritik am Staat – bzw. am ›Regierungshandeln‹ – übte, zu der Intensivierung der Regierungsproblematik beitrug; die Regierung wurde sowohl dazu aufgefordert, bei der Planung von interventionistischen Aktivitäten, die Gesetze der Ökonomie in Rechnung zu stellen, als auch dazu, die notwendigen Bedingungen für die Entfaltung dieser Eigengesetzlichkeit zu schaffen. Insofern die Rationalität der Individuen als Kern der ökonomischen Prozesse verstanden wurde, sollte der Staat ihre umfassende Freiheit gewährleisten: »Das Individuum und seine Freiheit bezeichnet jedoch weniger den Ausgangspunkt dieser Regierungspraktiken als das Prinzip einer Gouvernamentalität, die darauf abzielt, das als ihren Effekt zu produzieren, was sie als existierend beschreibt.« (Lemke 1997, 172) Im 19. Jahrhundert betrat zusätzlich das neue Subjekt-Objekt ›Gesellschaft‹ als »autonome[r] Bereich von Beziehungen mit spezifischen Gesetzmäßigkeiten und Gegenständen« (ebd., 196) die Bühne politischer Rationalitäten; Gesellschaft wurde als eigenständiges »Realitätsniveau« isoliert, das Mechanismen wie ›Solidarität‹ oder spezifische ›Risiken‹, die durch Wahrscheinlichkeitsrechnung und Versicherungstechnologien bearbeitet werden konnten, in das Feld der Regierungsstrategien einführte.<sup>316</sup> Seit Mitte des 20. Jahrhunderts setzt sich demgegenüber wiederum ein neo-liberaler Modus von Regierungspraktiken durch, der – dies wird noch ausführlicher zu diskutieren sein – zum einen die Ökonomie zum verbindlichen Mechanismus für sämtliche Praxisbereiche macht und zum anderen eine strikte »Privatisierung und Individualisierung gesellschaftlicher Risiken« vornimmt (Lemke 2000a, 37).

#### ›Einen Gegenstand erkennen‹: Rationalitäten und Technologien

Diese knappe historische Skizze verdeutlicht, dass der »Machttypus, den man als ›Regierung‹ bezeichnen kann,« sehr unterschiedliche Ausprägungen erhält, die durch eine je spezifische Verschränkung von Gegenstandsbereichen, Wissensformen, Reg(ul)ierungstechnologien und Rationalitäten geprägt sind. Das Konzept der Regierung ist somit (ähnlich dem

<sup>315</sup> Thomas Lemke weist darauf hin, dass der Regierungsbegriff bei Foucault einerseits einen von Souveränität und Disziplin abgegrenzten Machttypus kennzeichnet, andererseits aber auch als Oberbegriff fungieren kann, um darauf hinzuweisen, dass die unterschiedlichen Machtformen auch parallel und ineinander verschoben existieren: »Theoretisch präziser ist es, nicht von drei verschiedenen Machttechnologien auszugehen (die bereits konstituiert sind und nur noch variiert werden können), sondern von unterschiedlichen Formen der Regierung mit eigenständigen Zielen und Mitteln (deren Zahl auch nicht auf die drei genannten beschränkt ist).« (1997, 193).

<sup>316</sup> Jacques Donzelot rekonstruiert diese Entdeckung der Gesellschaft am Beispiel von Arbeitsunfällen, die nicht mehr im Verhältnis zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer, sondern – durch Versicherungstechniken – als statistisch zu erhebende Risiken der Gesellschaft im Ganzen definiert werden: »Wäre es bei so vielen, wegen der charakteristischen Schwierigkeit, jemandem Schuld zuzuschreiben, ungelösten Fällen nicht besser, Unfälle als Auswirkungen einer nicht gewollten kollektiven Realität anzusehen, nicht eines individuellen Willens, sondern als Vorkommnisse, die ihre Ursache in der allgemeinen Arbeitsteilung haben, die alle Akteure voneinander abhängig macht und dazu führt, daß keiner von ihnen eine vollkommene Kontrolle über seine Arbeit hat oder konsequent in einer Position wäre, in der er volle Verantwortung übernehme.« (Donzelot 1994, 117).

Dispositivbegriff) als analytisches Raster zu verstehen, das auch für eine Analyse von Medien – und somit des (zunehmend digitalisierten) Fernsehens – zur Anwendung gebracht werden kann. Das gemeinsame Merkmal der unterschiedlichen Modi der Regierung besteht zunächst darin, dass die Formen und Verfahren der Regierung fortlaufend problematisiert werden; Foucault akzentuiert dies durch den Neologismus *Gouvernementalität* (*gouvernementalité*; gelegentlich auch als ›Regierungskunst‹ oder ›Regierungsmentalität‹ übersetzt). *Gouvernementalität* umfasst sehr viel mehr als nur die Reflexion ›über‹ das angemessene Regieren; gemeint sind damit auch die Wissensformen und die Systematisierungsleistungen, die den unentwegt zu optimierenden Praktiken und Technologien immanent sind. Jede Form der Regierung korreliert mit bestimmten Gegenstandsbereichen (der Seele, der Bevölkerung, dem Sozialen etc.), die durch die Festlegung von Begriffen und die Etablierung von Erkenntnismechanismen (etwa der Beichte, der Statistik oder der politischen Ökonomie) als Feld möglicher (und notwendiger) Wirkungen und Einflussnahmen definiert werden. Die Rationalität des Regierungshandelns kann in der Folge aus diesem Gegenstandsbereich selbst abgeleitet werden, insofern seine ›Logik‹, seine Mechanismen und Eigenarten erkannt werden.

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

Eine Analyse von Regierungstechnologien und von historisch spezifischen Realisierungsformen der *Gouvernementalität* muss deshalb immer danach fragen, wie ein bestimmter Gegenstandsbereich nicht nur als Problem, sondern immer schon als ein handhabbares Problem definiert und bearbeitet wird: Aufgrund welcher Wissensformen kann der Gegenstandsbereich identifiziert werden? Wodurch wird die Notwendigkeit von Eingriffen und Korrekturen einsichtig? Welche Eigenheiten und internen Mechanismen werden dem Gegenstandsbereich zugesprochen und welche unterschiedlichen und konkurrierenden Strategien werden unter Hinweis auf diese Eigenheiten diskutiert und zur Anwendung gebracht? Welche Technologien machen die Handhabbarkeit des Gegenstandsbereichs plausibel?

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

Insofern die *Gouvernementalität* allerdings durch eine anhaltende Problematisierung und Modifikation der Gegenstände, Ziele und Mittel der Regierungstätigkeit geprägt ist, bilden die Verfahren, mit denen Wissen gebildet und Zugriffe handhabbar werden, keine stabile Konstellation. Sie bilden ein strategisches Feld, das nicht nur unterschiedliche Optionen der Regierung eröffnet, sondern das ›Scheitern‹ einzelner Aktionen und Konzepte gleichermaßen hervorbringt wie auch systematisch in seine Rationalität integriert. So wie – nach Foucault (s.o.) – der »Mißerfolg des Gefängnisses« ein elementarer Bestandteil des Kerkersystems ist (Foucault 1977, 349), so wird der Machttypus der Regierung von den Hindernissen, die sich seinen Strategien entgegen stellen, angetrieben: »Der ›Wille zu regieren‹ muß weniger im Hinblick auf seinen Erfolg als hinsichtlich der Schwierigkeiten seiner Umsetzbarkeit begriffen werden.« (Miller/Rose 1994, 72)

Dies eröffnet eine doppelte Perspektive für die Medienforschung. Zum einen können die Medien selbst als ein Gegenstandsbereich der *Gouvernementalität* untersucht werden: Wie und warum werden Medien als ein zu reg(ul)ierendes Problem definiert? Welches Wissen ›über‹ die Medien strukturiert diesen Gegenstandsbereich und seine strategische Bearbeitung? Wie im folgenden Kapitel deutlich wird, kennzeichnet es die *Gouvernementalität* der

Medien, dass sie nur selten Apparate und Programme alleine zu ihrem Gegenstand macht; meist sind es die Formen der Anknüpfung sozial und kulturell differenzierter Praktiken und Subjekte an Apparate und Programme die im Zentrum der Problematisierung stehen. Damit sind die Medien, zum anderen, immer auch Teil der Verfahren und Technologien, die bestimmte Gegenstandsbereiche überhaupt erst in den Status systematischen Wissens überführen und ihnen eine eigenständige Rationalität verleihen. Medien sind nicht nur ein Problem der Gouvernementalität, sie tragen auch dazu bei, Probleme zugänglich zu machen. Paul Henman zeigt beispielsweise, wie in der Sozialpolitik erst durch die computergestützte Verdichtung bestimmte besonders ›problematische Gruppen‹ identifiziert werden; zugleich können – in der simulierenden Durchrechnung anstehender Regierungsaktivitäten – ›Verlierer‹ von geplanten politischen Entscheidungen als ein sozial differenziertes Kollektiv erkannt und somit potenzielle Proteste in das Regierungshandeln einbezogen werden (Henman 1997).

Für Massenmedien (hier i.S. aller massenhaft popularisierten und individuell zugänglichen Medientechnologien) lässt sich eine unmittelbare Verschränkung dieser beiden Perspektiven feststellen: Gerade weil sie selbst als ein problematischer und zu reg(ul)ierender Gegenstandsbereich identifiziert werden, und weil dies immer schon die Kopplung der Praktiken und Subjekte an (andere) mediale Mechanismen einschließt, werden diese Medien zugleich zu Instrumenten und Verfahren mit denen nicht nur Wissen über Verhaltens- und Denkweisen erworben, sondern diese auch bearbeitet werden können. Jedes Nachdenken über die Macht der Medientechnologien verwandelt diese zugleich in Technologien der Macht. Der Gegenstandsbereich ›Medien‹ weist mit seinen spezifischen Problemen und Zusammenhängen eine Rationalität auf, die für die Reg(ul)ierung von Praktiken und Subjekten produktiv gemacht werden kann.

#### *Staat – Ökonomie – Selbsttechnologie*

Um den Stellenwert einer solchen Gouvernementalität der Medien richtig einschätzen zu können, vor allem, um diese nicht mit einer staatlichen Regulierung der Medien und einer Medienpolitik im engeren Sinne zu verwechseln, möchte ich die Verschränkung von Staat, Machteffekten und Subjektivität, die im Zusammenhang mit der Bio-Macht schon einmal kurz angesprochen wurde, aus der Perspektive des Konzepts der Regierung nochmals kurz aufgreifen. Während nämlich die angeführten historischen Beispiele zunächst den Eindruck nahe legen könnten, dass Gouvernementalität vor allem auf der Ebene des Staates – seiner Wirtschafts- und Sozialpolitik beispielsweise – anzusiedeln sei, bilden sich die Verflechtungen zwischen Wissensformen, Technologien, Rationalitäten und Gegenstandsbereichen weitgehend unabhängig von staatlichen Strukturen aus. ›Regierung‹ wird – wie schon erwähnt – in sehr unterschiedlichen Praxisbereichen und auf ganz verschiedenen Ebenen problematisiert. Der Staat bildet im Modell der Gouvernementalität kein Zentrum der Autorität; er wird nicht als eine abstrakte und stabile Instanz vorausgesetzt, die sich lediglich unterschiedlicher Methoden oder Institutionen – etwa der Polizei, der Statistik oder der Medien – bedient. Der Staat bündelt lediglich unterschiedliche Regierungsformen, zu deren Merkmalen es gehört, immer neu zu bestimmen, was der Staat ist, wofür er zuständig ist und über welche Verfahren und Institutionen er verfügen kann (Foucault 2000, 66). »Nicht ›der Staat‹ hat das Regieren hervorgebracht, eher ist der Staat eine besondere Form geworden, die das Regieren angenommen hat, und zwar eine, die den Bereich der Planungen und Eingriffe, die es konstituieren, nicht ausschöpft.« (Miller/Rose 1994, 57)

Ihre Machteffekte entfalten die Regierungstechnologien (auch wenn sie nicht Teil der vom Staat gebildeten Konstellation sind), indem sie »Aspekte des Daseins denkbar und berechenbar, sowie wohlabgewogen und planvollen Initiativen zugänglich machen« (Miller/Rose 1994, 58). Dies heißt wiederum, dass die Macht keineswegs darin besteht, den Subjekten ein

Verhalten aufzuzwingen. Im Gegenteil: Der Machttypus der Regierung gründet ja gerade darauf, die Eigenheiten des zu reg(ul)ierenden Gegenstands zu kennen und zu berücksichtigen. Er zeichnet sich – etwa in Abgrenzung zu Gewalt – dadurch aus, »daß der ›andere‹ (auf den [sie] einwirkt) als Subjekt des Handelns bis zuletzt anerkannt und erhalten bleibt und sich vor dem Machtverhältnis ein ganzes Feld von möglichen Antworten, Reaktionen, Wirkungen, Erfindungen eröffnet« (Foucault 1994b, 254). Foucault beschreibt Regierung deshalb als »Führen der Führungen« (ebd., 255): Auch den Individuen selbst werden Aspekte ihres Daseins denkbar und planvollen Initiativen zugänglich gemacht. Das Modell impliziert damit eine spezifische Verschränkung von Selbsttechnologien auf der einen Seite mit darauf sich stützenden und diese zugleich anleitenden Herrschaftsformen auf der anderen. Die Strukturierung des Verhaltens anderer kann nicht nur an bestimmte Selbsttechnologien und deren Rationalitäten anknüpfen, sondern selbst vor allem als Aufforderung und Befähigung zur Regierung des Selbst auftreten. Regierung im Sinne Foucaults bezieht sich somit nicht in erster Linie auf die Unterdrückung von Subjektivität, sondern vor allem auf ihre ›(Selbst-)Produktion‹, oder genauer: auf die Erfindung von Selbsttechnologien, die an Regierungsziele gekoppelt werden können (Lemke/Krasmann/Bröckling 2000, 29). »Die ›Freiheit‹ der Subjekte und die ›Macht‹ des Staates sind einander nicht äußerlich, sondern konstitutiv aufeinander bezogen [...].« (Lemke 1997, 152)<sup>317</sup>

Die ambivalente Stellung des Subjekts, das dadurch Macht erhält, dass es zum Objekt von Machtstrategien wird, hat Ulrich Bröckling so prägnant zusammengefasst, dass ich anstelle einer erneuten Zusammenfassung ein längeres Zitat anführen möchte:

Ein Subjekt zu werden ist ein paradoxer Vorgang, bei dem aktive und passive Momente, Fremd- und Selbststeuerung unauflösbar ineinander verwoben sind: Jenes Selbst, das sich erkennen, sich formen und als eigenständiges Ich agieren soll, bezieht seine Handlungsfähigkeit von eben den Instanzen, gegen die es seine Autonomie behauptet. Seine Hervorbringung und seine Unterwerfung, *subjectivation* und *assujettissement*, fallen zusammen. Das Paradox der Subjektivierung verschränkt sich so mit dem der Macht: Auf der einen Seite ist die Macht, verstanden als Ensemble der Kräfte, die auf das Subjekt einwirken, diesem vorgängig. Es ist weder ausschließlich gefügiges Opfer noch nur eigensinniger Opponent von Machtinterventionen, sondern immer schon deren Effekt. Auf der anderen Seite kann Macht nur gegenüber Subjekten ausgeübt werden, setzt diese also voraus. Sie beruht auf der Kontingenz des Handelns, das sie zu beeinflussen sucht, und damit auf einem unhintergehbaren Moment von Freiheit. Das Subjekt nimmt die Kräfte auf, denen es ausgesetzt ist, und modifiziert ihre Ansatzpunkte, Richtungen und Intensitäten. (Bröckling 2002, 6)

In dieser Perspektive kann auch das Fernsehen als eine Regierungstechnologie (unter anderen) betrachtet werden; der Gewinn bestünde u.a. darin, dass es als ein historisch emergenter Gegenstand betrachtet wird, dessen ›Eigenarten‹ sich dadurch ergeben, dass sie in reg(ul)ierenden Strategien identifiziert und zur Anwendung gebracht werden. Die Praktiken von Zuschauerinnen und Zuschauern lassen sich entsprechend als Selbsttechnologien verstehen, die nur insoweit Autonomie gegenüber den totalisierenden Mechanismen des Mediums behaupten können, als sie durch diese selbst mit Handlungsfähigkeiten ausgestattet werden. Eine bloße Randbemerkung von Giorgio Agamben, der bei Foucault eine genauere Erläuterung der Mechanismen vermisst, die Totalisierung und Individualisierung aufeinander beziehen, muss im Rahmen der hier verfolgten Fragestellung ins Auge fallen, deutet sie doch an, dass möglicherweise die Medien einen Scharnierpunkt bilden, der das Verhältnis zwischen Selbsttechnologien und ihrer übergreifenden Wirksamkeit neu justiert:

<sup>317</sup> Vor allem der moderne westliche Staat hat »in einem bislang unerreichten Maß subjektive Techniken der Individualisierung und objektive Prozeduren der Totalisierung integriert; er [Foucault; Anm. M.S.] spricht von einem eigentlichen ›politischen double bind, das die gleichzeitige Individualisierung und Totalisierung der modernen Machtstrukturen bildet.« (Agamben 2002, 15; zitiert wird hier Foucault [1988]).

Und ist es angesichts von Phänomenen wie der Medien-Spektakel-Macht, die heute überall den politischen Raum verwandelt, überhaupt noch legitim oder auch nur möglich, subjektive Technologien und politische Techniken auseinanderzuhalten? (Agamben 2002, 16)

Die Verschränkung von totalisierenden und von individualisierenden Mechanismen betrifft dabei nicht nur den Staat. Für das Fernsehen (und andere Medien) scheint es mir beispielsweise von besonderer Bedeutung, auch den Status der Ökonomie unter dem Aspekt der Regierungstechnologie zu thematisieren. Die Ökonomie könnte dann weder – wie es die Repressionshypothese nahe legt – als eine konsistente Instanz betrachtet werden, die die Medien zur Manipulation von Subjekten nur instrumentalisiert; noch könnte die zunehmende Kommerzialisierung von Fernsehen, wie es in der gängigen Kritik gegenwärtiger Entwicklungen üblich ist, in strikte Opposition zu staatlicher Regulierung (und zu Politik allgemein) gestellt werden. Das Ökonomische – das Wissen über und der Zugriff auf Prozesse der Waren- und Geldzirkulation, der Distribution und der Akkumulation etc. – bildet selbst eine Rationalität des Regierungshandelns, die sich auf der einen Seite auf Selbsttechnologien stützen und auf der anderen Seite selbst in die staatlichen Strategien eingehen kann. Die Grenzen (und immer neuen Grenzziehungen) zwischen Ökonomie und Politik, Öffentlichkeit und Privatheit sind selbst Techniken der Macht (Lemke 2000a, 37). Eine zunehmende Ökonomisierung (oder auch Kommerzialisierung) ist demnach kein Verlust von Politik sondern ihre Veränderung – eine Veränderung der Rationalität von Regierung.

Diese Einsicht ist vor allem für die Gegenwartsanalyse von enormer Bedeutung. Wie viele Forschungen im Anschluss an Foucault gezeigt haben, können mit dem Modell der Gouvernementalität auch die Macht- und Subjektivitätsformen, die Regierungs- und die Selbsttechnologien der aktuellen neoliberalen Konstellation herausgearbeitet werden. Da dieser Aspekt im letzten Kapitel am Beispiel neuerer Entwicklungen des Fernsehens aufgegriffen wird, sollen hier nur einige Merkmale kurz skizziert werden: Die Gesellschaft und das Soziale verlieren ihre Bedeutung als Instrumente und Zielobjekte der Regierungsproblematik. Stattdessen wird nun eine ökonomische Rationalität als verbindlicher Maßstab für alle Praxisbereiche durchgesetzt. Dies heißt vor allem, dass (individuellen und kollektiven) Subjekten nach dem Modell rational-kalkulatorischer Marktentscheidungen die Eigenverantwortung für ihre Handeln übertragen wird. Die Leistungskraft eines Betriebs und der Wohlstand einer Nation werden auf die psychische und physische Verfasstheit der Individuen zurückgeführt. Der Staat erwartet von ihnen, dass diese sich eigenständig beispielsweise um ihre Gesundheit, ihr Einkommen, ihre Informiertheit kümmern; er stellt Expertenwissen zur Verfügung, an dem sich die individuellen Strategien orientieren können, und erstellt Rahmenbedingungen, in denen die individuelle Entscheidung herausgefordert wird. Individualisierung und Selbstverantwortung sind weiterhin *politische* Rationalitäten, insofern sie Selbst- und Fremdführungen miteinander verschränken. Weit davon entfernt, sich zurückzuziehen, übernimmt der Staat »innerhalb des Neoliberalismus über seine traditionelle Funktionen hinaus neue Aufgaben«, auch wenn dies häufig »indirekte Technologien« sind, »die Individuen anleiten, ohne für sie verantwortlich zu sein« (Lemke 2000a, 38). Dabei geht es vor allem darum, die ökonomische Rationalität für die Individuen auch in Bereichen der Freizeitgestaltung handhabbar zu machen.

In dem Maße, in dem autoritative Normen, kalkulatorische Technologien und Formen der Bewertung in die Werte, Entscheidungen und Beurteilungen von Bürgern mit ihren beruflichen und persönlichen Fähigkeiten übersetzt werden können, können sie als Teil »selbststeuernder« Mechanismen von Individuen funktionieren. (Miller/Rose 1994, 86)

Ein prägnantes Beispiel ist die Vorstellung der Individuen als »Unternehmer [...] des eigenen Lebens« (Bröckling 2002, 7), die eine ökonomische Figur als Verhaltensmodell für sämtliche Lebensbereiche etabliert. Damit wird die Leistung eines Individuums an seiner Fähigkeit bemessen, neue Ziele für sich zu formulieren, mit Risiken umzugehen und eigene,

von den Strategien anderer unterschiedene, Lösungswege zu finden. Die Autonomie und Eigenwilligkeit der Individuen wird zu einer ökonomischen wie politischen Ressource.

Für das Fernsehen drängt sich entsprechend die These auf, dass gerade die penetrante Aufforderung, die nahezu alle gegenwärtigen medialen Neuerungen begleitet, die Mediennutzung ganz nach den ›eigenen Wünschen‹ zu gestalten, als subtile und machtvolle Form eines »Führens der Führungen« verstanden werden muss. Entfalten nicht die verzweigten Medienangebote ein komplexes Feld, das die Selbstregierung des eigenen Lebens rational und selbstverantwortlich handhabbar macht? War die Diskursivierung des Selbst unter dem Vorzeichen der Sexualität noch weitgehend durch institutionalisierte Befragungen (Beichte, Gericht, Pädagogik etc.) und deutliche normative Vorgaben strukturiert, so werden die Maßstäbe, an denen sich Selbstregierung seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausrichtet, sowie die Techniken, die dabei zum Einsatz kommen, zunehmend flexibler. Das Dispositiv Fernsehen stellt mit all seiner Heterogenität, mit seinen ständigen Modifikationen und insbesondere aufgrund der flexiblen Einbindung der Subjekte ein Feld dar, in dem den Individuen systematisch selbst die Aufgabe überantwortet wird, ihre Unterhaltung, ihre Information, ihre Bildung und mit diesen ihre ganz eigene Individualität zu optimieren.

## Kapitel 4 Zur Gouvernementalität der Medien

Why is the literature on pop musik, like that on other genres, other media, so often empty of cars, not to mention elevators, offices, shopping malls, hotels, sidewalks, airplanes, buses, urban landscapes, small towns, northern settlements, or satellite broadcasts? (Berland 1992, 39)

Die Heterogenität von Fernsehen entspricht seinem Stellenwert als Regierungstechnologie. Seine diskursive, technische und institutionelle Vervielfältigung ist immer von der Frage begleitet, wie der Gegenstand zu regulieren ist, was seine kennzeichnenden Eigenheiten sind und welche ›Gefahren und Potenziale‹ sich daraus ergeben. Damit wird ein differenziertes Instrumentarium etabliert, das einen rationalen Zugriff auf immer neue Gegenstandsbereiche und Verhaltensweisen erlaubt und zugleich den Individuen vielfältige Gründe und Verfahren an die Hand gibt, ihr eigenes Verhalten zu problematisieren und zu modifizieren.

Auch wenn die televisuelle Gouvernementalität sowohl spezifische Ausprägungen als auch eine besondere Intensität aufweisen mag, so knüpft sie doch an eine historische Linie an; Fernsehen ist eine Regierungstechnologie unter anderen, die Problematisierungen und Strategien mit anderen Medien teilt. Im Folgenden sollen einige Hinweise auf gouvernementale Aspekte von Museum, Film, Radio sowie des frühen Fernsehens verdeutlichen, dass zumindest seit dem 19. Jahrhundert Medien (bzw. kulturelle Institutionen) systematisch in regierungstechnologische Projekte einbezogen wurden.

### Das Museum als Regierungstechnologie

Im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert mutierten Museen zu Regierungstechnologien. Sie wurden zum Gegenstand von Politiken, die das Museum in ein komplexes Instrumentarium der Regulierung und Regierung von Individuen und Bevölkerung verwandelten; Politiken, die keineswegs nur vom Staat ausgingen, sondern in den kulturellen Institutionen und Praktiken eine Eigendynamik erhielten.

Tony Bennett zeigt in seinen Studien *The Birth of the Museum* (1995) und *Culture. A Reformer's Science* (1998) wie sich die Rationalitäten und Machteffekte der Museen Ende des 18. Jahrhunderts allmählich veränderten. Während Museen bis dahin vor allem die Funktion hatten, die Macht des Souveräns zu repräsentieren, wurde ihnen nun die Aufgabe zugesprochen, einen ›bessernden‹ und ›zivilisierenden‹ Einfluss auf Verhalten und Moral der Besucherinnen und Besucher zu nehmen. Das Museum wurde, mit anderen Worten, ein Ort der Bio-Macht.

In dezidiert abgegrenzter Sammlung- und Ausstellungsform, die auf den bloßen Ausstellungswert oder eine spektakuläre Überwältigung zielten, erhielt das Museum pädagogische Aufgaben und eine spezifische Rationalität:

a governmental logic in which art, rather than representing power, *is* a power – a power susceptible to multiple subdivisions in a program which has as its end not the exertion of a specular dominance over the populace but the development of its capacities. (Bennett 1998, 118)

Diese Transformation des Museums setzte eine Differenzierung der Mittel und Ziele der kulturellen Institution voraus (und trieb diese zugleich weiter voran). Die gesamte räumliche und zeitliche Ordnung der Museen – die Zirkulation, die Darbietung und die Auswahl der Exponate, aber auch die Führung und Unterweisung der Besucher – wurde unter Blick auf ihren möglichst wirkungsvollen Einsatz für den verändernden Zugriff auf Individuen und Bevölkerung zur Disposition gestellt. Verschiedenste Teilbereiche des Museums – seine Architektur, seine Besucher, seine Exponate – wurden als ›Problem‹ und zugleich als pro-

duktive Regulierungsmechanismen identifiziert. In einer umfassenden Diskursivierung wurden Klassifikationen erstellt, Alternativen gegeneinander abgewogen und Optimierungsstrategien formuliert. Dabei integrierte das Museum eine Reihe von Strategien, die es mit anderen kulturellen Institutionen der Zeit (etwa der öffentlichen Bibliothek) teilte, die es aber zugleich von weniger angesehenen Institutionen (dem Jahrmarkt beispielsweise) unterscheiden sollten. Gemeinsam war diesen Strategien, dass sie nicht nur auf eine Regulierung des unmittelbaren Verhaltens, sondern darüber hinaus auf eine dauerhafte Transformation der Besucherinnen und Besucher zielten. Dem Museum wurde die Aufgabe übertragen, Subjekte, Charaktere und verantwortungsvolle Bürgerinnen und Bürger zu formen.

Zunächst betraf dies die Auswahl und Anordnung der Exponate, die eine regierungstechnologische Rationalität erhielten. In Kunstmuseen setzten beispielsweise Debatten über den unterschiedlichen Wert von Originalen und Kopien, von minderwertiger und höherwertiger Kunst und über das Verhältnis des investierten Geldes zum damit erreichten Zweck ein (Bennett 1998, 117f.). Solche Debatten setzten voraus, dass die Exponate nicht für sich selbst standen; ihre Singularität, das Spektakuläre und Wunderliche, das sie vor Augen führten, sollte keine Rolle mehr spielen. Ihren Stellenwert erhielten sie stattdessen durch eine ihnen gemeinsam zugrunde liegende Typologie, die ihren strategischen Einsatz prägte, sowie durch allgemeine Gesetzmäßigkeiten, die von ihnen repräsentiert werden sollten.

Insofern mit den Exponaten konkrete Wirkungen verfolgt wurden, zielte ihre Anordnung auf eine umfassende Lesbarkeit – eine »public legibility« (Bennett 1995, 42) –, die allerdings dadurch gestützt werden musste, dass die Besucherinnen und Besucher in vorformulierte Wissenspositionen versetzt wurden, von denen aus der repräsentative Stellenwert der Exponate adäquat zu erfassen war.

Das Museum taucht am Schnittpunkt der beiden Machtregime von Bedeutung und Sehen, zwischen den Formationen von Spektakel und Disziplin, auf. [...] Innerhalb dieses Raumes brachte das Museum eine neue Technologie in Stellung, um die Aufmerksamkeit zu verwalten, das Sehen zu segmentieren und zu klassifizieren, den Betrachter zu fixieren und zu isolieren und der visuellen Erfahrung eine bestimmte Homogenität aufzuerlegen. (Tagg 1997, 189)

Die Rationalität der Exponate war folglich an eine Rationalisierung der Besucherinnen und Besucher gebunden, die auf zumindest zwei Ebenen vollzogen wurde und museumsinterne Mechanismen mit externen, soziokulturell vorproduzierten Faktoren verschränkte. Zum einen wurde das Problem der adäquaten Führung der Besucherinnen und Besucher durch das Museum diskutiert, zum anderen das Problem ihrer sozialen Differenzierung. Viele Museen errichteten räumliche Anordnungen, die die Bewegung der Körper durch die Ausstellung anleiteten und damit zugleich eine narrative Abfolge der Wissensgewinnung festlegten. Insbesondere in naturhistorischen und anthropologischen Museen wurde so eine Fortschrittsgeschichte inszeniert, an deren Ende die Besucherinnen und Besucher sich selbst auf dem Höhepunkt des zivilisatorischen Fortschritts lokalisieren konnten (Bennett 1995, 4). Zugleich wurde aber immer wieder darauf insistiert, dass erst eine gewisse individuelle Freiheit in der Begegnung mit den Exponaten (vor allem den Kunstwerken) deren optimale Wirksamkeit garantiere. Deshalb wurde in expliziter Abgrenzung zu geführten Touren durch die Ausstellungen (wie sie damals beispielsweise im Londoner Tower üblich waren) das räumlich vorstrukturierte, aber individuelle Beschreiten einer Route als adäquate Wahrnehmungsform postuliert: »[...] to allow the individual to go at his or her own speed and thus, in being able to contemplate the cultural artefacts on display, be rendered more receptive to their improving influence.« (Bennett 1998, 120) In Abstimmung mit einer Vielzahl zusätzlicher Techniken (Broschüren, Katalogen, Hinweisschildern etc.) wurde so eine künstliche Umgebung geschaffen, die eine regierungstechnologisch effiziente eigene Erfahrung ermöglichen sollte (ebd., 121). Die Transformation der Museen folgte hier einer allgemeinen Verschiebung der Machtformen, die sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts abzeichnete. Die postulierten Ziele



sollten erreicht werden, indem den Individuen Anreize für Eigenaktivität und Selbstregulierung gegeben wurden (Bennett 1995, 20).<sup>318</sup> »Wenn also die Lust im Museum ins Spiel kommt, dann bedeutet dies zugleich auch Arbeit. Sie wird zugelassen, um organisiert zu werden. Das Museum reguliert Subjektivitäten, ebenso wie es die Objekte ordnet, die es selektiv zur Schau stellt.« (Tagg 1997, 189)

Die gouvernementale Logik betrachtete die Besucherinnen und Besucher also keineswegs als neutrale Instanzen oder passive Rezeptoren, die sich willkürlich belehren lassen. Neben den ›individuellen Kapazitäten‹ wurden vor allem die ›sozialen Merkmale‹ der Subjekt-Objekte als produktive Faktoren der Wirkungsmöglichkeiten problematisiert. Die Besucherinnen und Besucher wurden beobachtet, gezählt und differenziert, wobei (außerhalb des Museums) etablierte Differenzen in der Anordnung Bedeutung erhielten. Zum einen konnte im Museum ein spezifisches Wissen über soziale Differenzen gewonnen werden, indem beispielsweise erfasst wurde, welche Bilder sich Vertreter ›unterer‹ Schichten anschauten; in der Folge konnte man den ›Geschmack‹ einer gesellschaftlichen Klasse identifizieren (Bennett 1998, 113f.). Zum anderen wurde auf dieser Basis die Adäquatheit unterschiedlicher Kunstformen und -qualitäten für unterschiedliche soziale Gruppen problematisiert und die gouvernementale Maschinerie verfeinert.

It is clear that culture is thought of as something that might be parcelled into different quantities, broken down into units of different values, in such a way that the utility, the civilising effect, to be derived from making available large amounts of relatively low-quality art to the masses might be weighed and balanced against the value to be derived from reserving the very best art for more exclusive forms of consumption by the educated classes. (Bennett 1998, 115)

Die Problematisierung der sozialen Differenzierung bildete aber auch die Basis für zusätzliche Mechanismen der Verhaltensregulierung, die nicht mehr alleine auf dem Verhältnis zwischen Betrachter und Exponat, sondern auf der Wechselwirkung zwischen den sozialen Differenzierungen selbst beruhten. Die unterschiedlichen Klassen und Geschlechter, die (auch) außerhalb des Museums produziert (und somit als ›natürliche‹ Gegebenheiten vorausgesetzt) wurden, kamen in der räumlichen Ordnung des Museums als wirksame Instrumente der Regierungspolitik zum Einsatz. Die systematische Zusammenführung von gesellschaftlichen Gruppen (v.a. Klassen und Geschlechter), die in anderen kulturellen Institutionen getrennt waren und durch diese Trennungen auch unterschiedliche Verhaltensweisen, Charaktereigenschaften und gesellschaftliche Funktionen zugesprochen bekamen, galt als Faktor der Zivilisierung und Bildung. Die Besucherinnen und Besucher aus der Arbeiterklasse sollten sich im Museum nicht nur Exponate, sondern auch die Verhaltensweisen der Bourgeoisie anschauen und – unter dem beobachtenden Druck der Öffentlichkeit, deren Teil sie selbst waren – diese Verhaltensweisen einüben und übernehmen: Auch hier basierte die Museumsmaschinerie auf der Effektivität des »self-policing« (Bennett 1995, 51). Die Besucherinnen und Besucher waren gleichermaßen Subjekte wie Objekte der Überwachung und Kontrolle, die durch die räumliche Organisation strukturiert wurde. Neben den Klassendifferenzen wurde insbesondere den Geschlechterdifferenzen ein regulierendes Potenzial zugesprochen; die bloße Anwesenheit von Frauen (auch denen der Arbeiterklasse) wurde als kontrollierende und mäßigende Größe in Rechnung gestellt:

[...] there was a common pattern in which women, in being welcomed out of the ›separate sphere‹ of domesticity to which their naturalization had earlier confined them, were accorded a role in which the attributes associated with that sphere were enlisted for reformatory purposes – as culture's instruments rather than its targets. (Bennett 1995, 33)

<sup>318</sup> Bennett sieht darin einen weiteren Unterschied zu den Sammlungen, die auch vor 1900 schon öffentlich zugänglich waren: Diese repräsentierten die zentrale und homogene Macht der Herrscher, indem das Publikum zu passivem Staunen veranlasst wurde; eine aktive (Selbst-) Regulierung der Besucherinnen und Besucher war nicht vorgesehen.

Anhand der gouvernementalen Transformation der Museen, die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts zusehends durchsetzte, lassen sich einige Aspekte verdeutlichen, die für eine Analyse von Fernsehen als Regierungstechnologie hilfreich sein können. Das Museum ist nach Bennett eine produktive technologische Anordnung – ein Dispositiv –, insofern es Teilelemente definiert, gliedert, anordnet und in produktive Wechselwirkung treten lässt. Die Unterschiede zu einem (wie im vorausgehenden Kapitel erläutert wurde: verkürzten) panoptischen Modell medialer Wirksamkeit sind deutlich: Im Museum schieben sich eine Reihe unterschiedlicher, zum Teil auch konkurrierender Mechanismen und Strategien ineinander. Bezeichnend ist die Vielfalt der ›Probleme‹, die im Zusammenhang mit dem Museum diskutiert und bearbeitet werden können (von der ›Trunksucht‹ über Kleidungsordnungen und Geschlechterverhältnisse bis hin zu kultureller Kanonbildung) sowie die nicht geringere Vielfalt an ›Lösungsvorschlägen‹, die auf ganz unterschiedlichen Ebenen ansetzen (Wo soll welche Kunst gezeigt werden? Wer soll sie sich wie anschauen? Welche Begleitmaßnahmen sind notwendig?).

Die Wirksamkeit des Museums resultiert diesem Modell zufolge aus einer flexiblen Verschaltung von Räumen, Techniken, Praktiken und Diskursen. Als materielle Anordnung (i.S. der architektonischen, ›in Stein‹ realisierten Struktur) ist das Museum zunächst nur ein Möglichkeitsraum für die Realisierung flexibler Strategien und Konstellationen. Die Architektur ist ein strukturierendes Element, das seine spezifische Wirksamkeit – etwa das Verhältnis der Besucher zu den Exponaten oder die wechselseitige Überwachung und Kontrolle von Besucherinnen und Besuchern untereinander – erst durch die immer neue Definition von Elementen und Rationalitäten erhält (die zum Teil gar nicht im Museum selbst vorgenommen wird). Die Ausbildung neuer Elemente und Rationalitäten verändert dabei zugleich auch den Möglichkeitsraum der Architektur.<sup>319</sup> Die steinerne Anordnung legt weder eindeutige Verfahrensweisen fest noch Zielsetzungen. Mit Foucault lässt sich von der »taktischen Polyvalenz« (1983, 122) des Museums sprechen. Schließlich geht auch das, was durch das Museum realisiert und evident wird – etwa der ›Geschmack‹ einer bestimmten Klasse – wieder in die folgende Transformation der Anordnung ein.

Das Verhältnis zwischen den Besucherinnen und Besuchern auf der einen Seite und den ausgestellten Exponaten auf der anderen unterliegt dabei zwar einer besonders intensiven Beobachtung und Manipulation – Bennett bezeichnet dies treffend als »technologization of the text/reader relationship« (1992, 24f.) –, aber diese ›Achse‹ der Sichtbarkeit (bzw. Lesbarkeit) ist weder die einzige Wirkungsebene, noch basiert sie auf einer starren Positionierung. Gerade die ›Eigenwilligkeit‹ der Individuen sowie ihre soziale Differenzierung, die sie von ›draußen‹ ins Museum einbringen, werden zum Bezugspunkt einer Intensivierung und Verdichtung von Machttechnologien, die sich auch in Formen einer flexiblen Selbstregulierung realisieren.

Historisch konnte sich die gouvernementale Produktivität des Museums – auch wenn es ein spezifisches Feld für die Entfaltung und Verknüpfung unterschiedlicher Strategien und Rationalitäten errichtete – nur in Bezug (und Abgrenzung) zu anderen Institutionen und Kulturtechnologien: »[...] the museum's formation needs also to be viewed in relation to the development of a range of collateral cultural institutions, including apparently alien and disconnected ones.« (Bennett 1995, 5f.) Das Museum war ein differenziertes Rädchen im »Räderwerk der Macht«. In expliziter Absetzung vom Jahrmarkt sollte die öffentliche An-

<sup>319</sup> Dies formuliert Engell für Medien allgemein: »Jede im Medium auftretende, feste Form – Ereignis, Erlebnis, Funktion, Repräsentation, Sinnfigur, Bild, Text, System – ist so als Aktualisierung des medialen Potenzials denkbar. Umgekehrt jedoch fügt jedes aktualisierte Ereignis dem medialen Repertoire auch seinerseits neue Möglichkeiten hinzu und verändert alte. [...] Deshalb sind nicht nur die Formen Hervorbringungen aus dem Medium, sondern auch das Medium Resultat der Aktualisierungen oder Formen. Medien sind folglich ebenfalls als Gemachtes, Verfertigtes und insbesondere als wandelbar zu begreifen.« (Engell 2003, 54f.).

sammlung von Menschen so inszeniert werden, dass auch ›sittsame Frauen‹ Anteil nehmen (und – wie oben gezeigt – produktiv werden) konnten. Gleichzeitig adaptierte das Museum aber Technologien aus anderen Institutionen und modifizierte diese. Im Kontext der Eisenbahn mit ihren Bahnhöfen und Abteilen, unter Bezug auf die öffentlichen Bibliotheken, Parkanlagen und Kaufhäuser wurden ›Probleme‹ mit der Ordnung der Geschlechter und Klassen identifiziert. Entsprechend bildet sich ein Feld kultureller Verfahren aus, mit denen über die verschiedenen Institutionen und Praktiken hinweg eine adäquate und rationale Verhaltensregulierung angestrebt werden konnte. Die ›Probleme‹ sind dabei keineswegs ursprünglicher als die ›Lösungen‹; beide werden gemeinsam durch die Anordnung von Räumen, die Diskursivierung der Elemente und die Errichtung spezifischer Regierungstechniken hervorgebracht.

### ***Exkurs: Zu den Begriffen Kulturpolitik, Kultur, Kulturtechnologie***

Die Herausbildung des modernen Museums war Teil einer umfassenderen Transformation des Stellenwerts von Kultur. Ende des 18. Jahrhunderts setzte eine Technologisierung von Kultur ein, die mit der Technisierung von Kultur (also der zunehmenden Bedeutung von technischen Verfahren und Artefakten ›in‹ der Kultur) verschränkt, aber nicht damit gleichzusetzen ist. Vielmehr bestand die Technologisierung von Kultur darin, dass Kultur selbst als ein Ensemble von Mechanismen entdeckt und erfunden wurde, die benutzt und modifiziert werden konnten, um damit Gesellschaft und Individuen systematisch zu bearbeiten.

It is only with the Enlightenment and its aftermath that artistic and intellectual practice come to be thought of as instruments capable of being utilized, in a positive and productive manner, to improve specific mental or behavioral attributes of the general population – usually as parts of programs of citizen formation. (Bennett 1992, 28)

[...] it was only the development of aesthetic conceptions of culture which allowed the establishment of those discursive coordinates in which elite cultural practices could be detached from their earlier functions – of dazzling spectacle, for example – and then come to be connected to civilizing programmes in which they could function as instruments of cultural ›improvement‹ directed toward the population at large. (Bennett 1993, 78)

Kultur – wie wir sie heute kennen – muss deshalb auch als ein historisch konstituiertes Feld von Regierungstechnologien betrachtet werden. Ihre Produkte, Institutionen und Praktiken wurden zunehmend hinsichtlich ihrer technologischen Effizienz differenziert und für gouvernementale Strategien produktiv gemacht. Damit wurde zugleich die Notwendigkeit von Kulturpolitik sowohl im engeren Sinne (als Regulierung von Kultur durch die staatlichen Institutionen) als auch im weiteren Sinne (als soziale Wirksamkeit und strategische Nutzbarkeit jeglicher Kultur) plausibel. Gerade diese Verlagerung von Regierungsmechanismen in die gestreuten und heterogenen Momente der Kultur, die in einer Vielzahl an Institutionen und in unterschiedlichsten Praktiken lokalisiert werden konnten, zeichnete die neue Qualität der Machtmechanismen aus. Auch wenn sich eine staatliche Kulturpolitik herausbildete (die es heute noch gibt), lassen sich die Machteffekte von Kultur kaum auf ein solches Zentrum zurückführen. »The concept of the state is merely a convenient shorthand for an array of governmental agencies which [...] need not be conceived as unitary with regard to either their functioning or the modalities of power they embody.« (Bennett 1995, 87) Überall, wo Gegenstände oder Praktiken als kulturelle definiert wurden, überall, wo Kultur zum Thema und ›Problem‹ wurde, ließen sich entsprechende Machttechniken verankern.

Dieses gestreute Feld der Kultur versprach folglich nicht nur alle Individuen zu erreichen, sondern auch die Anleitung und Aktivierung der Individuen zu ihrer Selbstregierung – dem ›Führen der Führungen‹ – rational handhabbar zu machen. Sämtliche Alltagspraktiken der Individuen ließen sich kulturell ergreifen und differenzieren.

[...] culture was increasingly thought of as a resource to be used in programmes which aimed at bringing about changes in acceptable norms and forms of behaviour and consolidating those norms as self-acting imperatives by inscribing them within broadly disseminated regimes of self-management. (Bennett 1995, 23)

Vor diesem Hintergrund erhält auch die zunehmende Ausweitung, die der Kulturbegriff im Zuge des 19. und 20. Jahrhunderts erfuhr, eine politische oder machttechnologische Bedeutung: Jede Erweiterung des Kulturellen ermöglicht die Ausweitung und Intensivierung von Zugriffspunkten und Regierungstechnologien. Wenn schließlich der gesamte Alltag im Sinne eines ›way of life‹ mit Kultur gleichgesetzt wird, so ist dieser Alltag für die Strategien zugänglich, die durch kulturell differenzierte Produkte und Praktiken eine rationale und selbstregulierte Überarbeitung von Gewohnheiten, Werten, Verhaltensweisen etc. möglich machen (Bennett 1998, 91). Diese kulturellen (Selbst-) Technologien sind in vielfältiger Weise mit den medientechnischen Entwicklungen verflochten. Die Medien (Apparate, Institutionen etc.) sind gleichermaßen Instrumente zur Bearbeitung von Kultur, wie sie Objekte der kulturellen Differenzierungsprozesse sind.

Unter ›Kultur‹ ist in diesem Zusammenhang kein abgegrenzter Gegenstandsbereich zu verstehen, sondern ein Verfahren der Differenzierung und Bewertung, das Einsatz und Produktivität der Medien in sehr unterschiedlichen Praxisbereichen strukturiert.<sup>320</sup> Wenn Bennett zeigt, dass Kultur im 19. Jahrhundert als eine eigenständige Ebene gouvernementaler Strategien entdeckt und konstituiert wurde, so bezieht er sich dabei nicht allein auf Objekte und Institutionen (Kunstwerke, Museen, ›kultivierte‹ Verhaltensweisen etc.), sondern gerade auch auf eine Reihe von Mechanismen des Vergleichens und Bewertens verschiedener Verhaltensweisen oder Objekte. Kultur ließ sich als Instrument zur Regierung von Individuen und Bevölkerung einsetzen, weil sie Verfahren zur Verfügung stellte, mit denen Alternativen nicht nur verdeutlicht, sondern zugleich strukturiert und hierarchisiert werden konnten. Statt eindeutiger Vorschriften wurden somit bedeutsame, sinnhafte und gewichtete Möglichkeiten angeboten, mit denen Individuen ihr eigenes Verhalten gestalten konnten. Wenn das Museum (wie später auch das Fernsehen) hier als eine Kulturtechnologie bezeichnet wird, dann keineswegs nur wegen seiner spezifischen (›kulturellen‹) Objekte, sondern wegen der Verfahren, mit denen diese klassifiziert und zum Einsatz gebracht wurden.

Insbesondere die Systemtheorie hat darauf hingewiesen, dass es generell problematisch ist, Kultur als einen Gegenstandsbereich eindeutig abzugrenzen. Bezeichnenderweise beziehen auch traditionelle – normative – Kulturkonzepte, wie sie etwa im Museum zur Anwendung kommen, immer neue Objekte ein. Sehr viel präziser scheint es demgegenüber, Kultur als ein operatives Verfahren zu beschreiben. Kultur besteht demzufolge im Vergleich unterschiedlicher Varianten und Ausprägungen gleicher Praktiken, Institutionen oder Objekte. Sie wäre demnach weniger gegen etwas anderes – beispielsweise Technik, Natur oder Zivilisation – abzugrenzen (was angesichts der sukzessiven Ausweitung des Begriffs immer weniger Plausibilität hat), sondern vielmehr als ein Verfahren fortlaufender Differenzierung zu verstehen. Das, was unterschiedliche Praktiken unterscheidet, gilt als ihr kultureller Aspekt; insofern auch ökonomische oder technische Praktiken und Artefakte untereinander verglichen werden können, lassen sich auch in diesen Bereichen kulturelle Aspekte beschreiben (und damit ihre je spezifische Rationalität zu leugnen). Indem mit dem Begriff der Kultur Unterschiede wahrgenommen und klassifiziert werden, trägt der Begriff zur Handhabbarkeit von Differenzen bei; diese werden als Optionen, gegebenenfalls sogar als Freiheitsgrade, definiert: »Eine Kultur ist demnach die Form der Bearbeitung des Problems, daß es auch

<sup>320</sup> Ich greife hier Überlegungen aus dem ersten Kapitel auf; dort wurde am Beispiel der (cross-) kulturellen Objekte schon ausgeführt, dass Artefakte/Medien durch kulturell Prozesse vervielfältigt und differenziert werden.

andere Kulturen gibt.« (Baecker 2000, 17)<sup>321</sup> In der Konsequenz wird jegliches Verhalten unter (vergleichende) Beobachtung gestellt; es wird zum einen begründungspflichtig und zum anderen der Selbstkritik ausgesetzt.

Zunächst ist Kultur somit die Einheit der vielfachen Unterschiede. Allerdings ist dies keine uniforme und keine reibungslose Einheit. Das Resultat von Kultur besteht gerade nicht in einem souveränen »Wissen um die Kontingenz«, sondern in einer Sinnstiftung und Ordnungsleistung durch die Emphase *einer* Kultur und somit auch einer Seite des Vergleichs (Baecker 2000, 51). Obwohl Kultur also ein Verfahren des Vergleichs ist, wird ihr keineswegs alles, was verglichen wird, in der gleichen Weise untergeordnet; der Kulturbegriff lässt vielmehr unterschiedliche Wertigkeiten zu und produziert diese (Luhmann 1995, 36f.). Am deutlichsten zeigt sich dies daran, dass Kultur auch ihren Gegenpol – das, was aus der Kultur ausgeschlossen werden soll – mit umfasst. Kulturelle Verfahren definieren immer zugleich, was die Unkultur ist, und verteidigen sich dagegen. »Eine Kultur stellt innerhalb einer sozialen Ordnung diese soziale Ordnung als bedroht und erhaltenswert dar.« (Baecker 2000, 37) Gerade weil Kultur als Vergleichsmechanismus ein Feld intern hierarchisierter Differenzen und somit eine Reihe operationaler Asymmetrien produziert, wird sie produktiv für die Regulierung von Verhaltensweisen, Organisationsformen etc.

Tony Bennett hat genau diese interne Hierarchisierung von Kultur und die Definition von Bedrohungen oder Defiziten in den Verfahren der Kulturpolitiken rekonstruiert; dies lässt sich auch für »moderne« Kulturpolitik feststellen, die laut ihren Selbstdeklarationen eine Hierarchisierung von »Hoch-« und »Populärkultur« ablehnt:

These divisions [die Unterscheidung verschiedener (sub-)kultureller Praktiken durch die Kulturpolitik; Anm. M.S.], however, are rarely neutral. To the contrary, the splittings they propose typically result in a hierarchical ordering of the relations between different components of the cultural field, one part of which is defined as a lack, an insufficiency, a problem, while the other is viewed as offering the means of overcoming that lack, meeting the insufficiency, resolving the problem. (Bennett 1998, 91)

Kultur ist somit nicht nur das Zielobjekt, das mithilfe von Regierungstechnologien wie Museen und (anderen) Medien bearbeitet wird, sondern auch ein effizientes Verfahren der Unterscheidung und Wertung, das die Wahrnehmung und die Auswahl unterschiedlicher Strategien, Instrumente und Zielsetzungen strukturiert.

Die Gleichsetzung von Medien mit *Kulturtechnologien* setzt folglich einen anderen Akzent als die gängige Bezeichnung von Medien als *Kulturtechniken*. Als *Kulturtechniken* werden gemeinhin symbolische Praktiken (etwa: Lesen, Schreiben, Rechnen) oder medientechnische Konstellationen (etwa: Buchdruck und Alphabetschrift) bezeichnet, die über einen langen Zeitraum hinweg Bestand haben. Sie werden entsprechend als konstitutive und prägende Voraussetzung für die Struktur und Entwicklung umfassender »Kulturräume« sowie für die Gesamtheit kultureller Praktiken und Institutionen betrachtet.<sup>322</sup> Mit der Kennzeichnung von Museum, Kino oder Radio als *Kulturtechnologien* möchte ich einen anderen Aspekt betonen. Statt der Frage, wie die Eigenschaften dieser Medien/Kulturtechniken eine Kultur prägen, soll die Frage gestellt werden, wie mit den Medien Kultur bearbeitet, wie Kultur durch mediale Prozesse operational wird und wie die Medien in diesem Prozess kulturell konstituiert und differenziert werden.<sup>323</sup> Die Auseinandersetzung mit dem Museum

<sup>321</sup> Historisch bildet sich Kultur in diesem Sinne mit der Etablierung des Buchdrucks aus; Vergleiche werden für den Buchdruck produziert und damit als Kultur sichtbar gemacht (Luhmann 1995, 34–36).

<sup>322</sup> In diesem Sinne versucht beispielsweise Christian Doelker (1989) auch das Fernsehen als Kulturtechnik zu beschreiben.

<sup>323</sup> Einerseits ist also die Wahl des Begriffs Kulturtechnologie beispielhaft zu verstehen, insofern damit eine strategische Rationalität der Medien unter anderen benannt wird; man könnte dann ebensogut (und parallel) sozialtechnologische Strategien identifizieren, erscheint »das Soziale« doch ganz ähnlich wie »die Kultur« im Verlauf des 19. Jahrhunderts als Feld einer spezifischen Regierungsrationalität, das (u.a.) medial bearbeitet

(und im Folgenden mit Kino, Radio und schließlich Fernsehen) soll beispielhaft verdeutlichen, dass diese ihre verschiedenen Realisierungsformen erhalten, indem sie zur Regulierung von Wahrnehmungs- und Verhaltensformen, zur Konstruktion von Subjektivitäten und Sozialitäten eingesetzt werden. Die kulturelle Produktivität von Medien ergäbe sich demnach nicht (nur) daraus, dass sie Kommunikationsstrukturen und Wahrnehmungsformen errichten, sondern (vor allem) daraus, dass sie diese manipulierbar machen. Eine Kulturtechnologie wäre folglich nicht *die* Technik einer Kultur, sondern die technologische Produktion und Bearbeitung kultureller Differenzierungen durch die kulturelle Differenzierung von Technologien. Die Medien bearbeiten Problemfelder, die mit den Medien konstituiert werden.

Eine solche kulturtechnologische Rationalität kann als Antriebsmechanismus von Mediengeschichte generell gelten. Zumindest verbindet sich nach Lorenz Engell mit neuen Technologien der Kommunikation immer wieder das Versprechen, gesellschaftliche Differenzen zu überwinden; die Mediengeschichte wird von »mythologischen Rückgewinnungsprojekten« vorangetrieben (Engell 2000, 288). Zugleich allerdings produzieren die Medien fortlaufend neue Differenzierungen. »Medien sind [...] produktiv, sie zeugen sich fort, weil sie die Probleme, die sie lösen, zugleich vermehren.« (Engell 2000, 298) Ganz ähnlich sieht Hartmut Winkler die Mediengeschichte als eine Kette von Versuchen, die differenzierenden Zwänge des Mediums Schrift zu überwinden und eine gleichermaßen universale wie transparente Ordnung der Signifikanten zu errichten; jedes Medium tritt aber nicht nur als zusätzliche Signifikantenordnung zu schon existenten hinzu, sondern bildet darüber hinaus interne Fragmentierungen aus (Winkler 1997, 14–17).<sup>324</sup> Beide Ansätze machen deutlich, dass es in einer solchen Perspektive weniger um die ›Logik‹ von Einzelmedien geht, als um mediale Konstellationen, in denen immer schon das eine mediale Modell als Korrektur, Verbesserung, Steigerung eines anderen Modells auftritt. Es scheint mir sinnvoll, eine entsprechende Dynamik auch auf der Mikroebene, also in den Entwicklungs- und Differenzierungsprozessen eines (scheinbar) distinkten Einzelmediums, nachzuvollziehen; außerdem werden neben – und gleichbedeutend mit – im engeren Sinne medialen ›Problemen‹ (Kommunikation, Vermittlung etc.) auch sogenannte soziale, kulturelle oder ökonomische ›Probleme‹ (die Familie, das sittliche Verhalten, Sozialisations- und Individualisierungsprozesse) mit den Medien ›problematisiert‹ und bearbeitet – und somit für die Realisierung und Entwicklung von Medien konstitutiv.

Fernsehen (und andere Medien) kann meines Erachtens auch im Kontext anderer Rationalitäten (etwa ökonomischer oder militärischer) als Kulturtechnologie betrachtet werden. Zwar sind dann weder die Zielsetzungen noch die strategischen Mittel im engeren Sinne kulturell definiert; an die Stelle von Bildung und Erziehung, Charakter und Verhaltensformen treten ökonomischer Gewinn oder militärische Effizienz, an Stelle von (wie auch immer) wertgeschätzten Kulturgütern werden ›nackte‹ Daten, Messzahlen oder Befehle gespeichert, übertragen und verarbeitet. Allerdings existiert weder eine ökonomische noch eine militärische Logik in Reinform, deren mediale Realisierung sich ›von alleine‹ ergibt; stattdessen wird man auch in diesen Fällen von einer Vielzahl konkurrierender Strategien ausgehen können, die sich durch Anbindung an mediale Mechanismen Plausibilität und dabei technischen Vorrichtungen eine spezifische Wirksamkeit verleihen. Das System der Alternativen und Hierarchisierungen, das die möglichen Kopplungen medialer Mechanismen, die

---

wird. Andererseits zielt der Begriff Kulturtechnologie aber auf ein theoretisches Modell: Die Effekte von Medien – wo auch immer sie zum Einsatz kommen – basieren auf kulturellen Differenzierungsprozessen.

<sup>324</sup> Auch wenn Engell und Winkler diesen Schluss nicht ziehen (und vermutlich auch nicht teilen), können vor diesem Hintergrund die Phantasien und Imaginationen kommender Medientechniken nicht nur als Vorahnungen oder Wünsche verstanden werden, die dann durch bestimmte Erfindungen realisiert und verschoben werden. Sie können vielmehr selbst als Kulturtechnologien betrachtet werden, insofern schon die Imagination bestimmter Kommunikations- und Wahrnehmungsformen in der Regel auf eine (quasi-mediale) Modifikation von Verhaltensweisen und Vergesellschaftungsformen zielt.

technischen Variationen aber auch die Verhältnisse der Subjekte zu den medialen Operationen reguliert, lässt sich selbst unter durchökonomisierten oder weitgehend militarisierten Umständen als kultureller Mechanismus begreifen. Kulturtechnologien wären Medien demnach nicht nur, weil sie Manipulationen an ›der Kultur‹ erlauben und strukturieren, sondern weil sie selbst immer schon kulturell mit Sinn versehen, dabei aber zugleich durch kulturelle (Vergleichs-)Mechanismen differenziert und modifiziert werden.

### Die Anfänge von Film und Radio

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurden ganz unterschiedliche Institutionen und Praktiken als Technologien ›entdeckt‹, mit denen zum einen Kultur (und das Verhältnis der Individuen zur Kultur) nach rationalen Gesichtspunkten produziert und gesteuert, mit denen zum anderen eine massenhafte Verbreitung von Kultur und somit die Erreichbarkeit der gesamten Bevölkerung sichergestellt werden konnte. Die aufkommenden Massenmedien standen in diesem Kontext für eine enorme Steigerung der kulturtechnologischen Wirksamkeit. Mit ihrer offenkundigen Technizität versprachen sie einen rationalen Zugriff selbst auf die irrationalen Anteile menschlichen Verhaltens; schließlich resultierte ihre Technizität in weiten Teilen aus der Erforschung und Manipulation der menschlichen Sinne und Seelen.<sup>325</sup> Im Unterschied zu den Experimenten in Forschungslaboren, Arbeitswissenschaft oder Militär hatten sie als ›Laientechniken‹ eine scheinbar grenzenlose und nicht-spezialisierte Reichweite. Die Bilder des (mehr oder weniger) stummen Films sollten genauso wie die Stimmen und Töne des Radios garantieren, dass – im Gegensatz zur Literatur – allen Menschen unterschiedslos die Begegnung mit der Kultur ermöglicht wird; das Spektakuläre und die Popularität der Medien sollten garantieren, dass jeder und jede intensiv und aus eigenem Antrieb sich dieser Begegnung mit der Kultur aussetzt.

Sowohl Film als auch Radio wurden als Technologien angesehen, die nicht nur von außen auf Kultur einwirken (sie verändern, zerstören etc.), sondern zugleich innerhalb der Kultur deren Wirksamkeit verändern und intensivieren. Die technischen Medien nahmen demnach bestimmte »Diskursstellen« ein, die schon vor ihrer Realisierung etabliert waren (Spreen 1998, 9).<sup>326</sup> Zwar führten sie mit ihren technischen und institutionellen Mechanismen neue Verfahren in das gouvernementale Feld der Kultur ein; zugleich wurden ihre Realisierungsformen und Möglichkeitshorizonte aber in Hinsicht auf ihre kulturelle Operationalität definiert, überarbeitet und optimiert.

Die kulturtechnologische Rationalität war keineswegs die einzige (und vielleicht noch nicht einmal die wichtigste), in die die Teilelemente der Medientechnik produktiv eingebunden wurden. Die militärische Rationalität könnte hier ebenso angeführt werden wie physiologisch-medizinische oder ökonomische. Hier geht es nur darum, beispielhaft zu zeigen, dass einzelne Medien in der Kopplung von technischen und institutionellen Konstellationen mit kulturtechnologischen Rationalitäten Zugriffspunkte für die Regierung von Individuen und Bevölkerung ausbilden.

<sup>325</sup> Jonathan Crary zeichnet im Detail nach, wie im Verlauf des 19. Jahrhunderts die Wahrnehmung schlechthin (und insbesondere das Sehen) ihre Selbstverständlichkeit verliert und damit kulturell und medientechnologisch manipulierbar wird: »Aber beinahe gleichzeitig mit dieser endgültigen Auflösung der transzendentalen Begründung des Sehens entsteht eine Vielfalt an Mitteln, um die Aktivität des Auges neu zu codieren, sie zu lenken, ihre Produktivität zu steigern und ihre Ablenkung zu verhindern. So brachten die Imperative der kapitalistischen Modernisierung Methoden hervor, um die visuelle Aufmerksamkeit herzustellen, die Sinneswahrnehmung zu rationalisieren und die Wahrnehmung zu strukturieren, während sie zugleich das Feld des klassischen Sehens zerstörten.« (Crary 1996, 35).

<sup>326</sup> Spreen rekonstruiert, dass die zentralen Funktionen technischer Medien (zumindest die Funktionen, die eine technikorientierte Medientheorie ihnen zuspricht) schon im 19. Jahrhundert diskursiv vorformuliert wurden. Die technische Vermittlung, die selbst Subjekt- und Systemcharakter hat und folglich nicht eine Folge des Sozialen ist, sondern dieses überhaupt erst begründet, wird beispielsweise schon in der ökonomischen und politischen Theorie der deutschen Romantik postuliert.

*Kulturtechnologie Kino*: Der Kunsthistoriker Konrad Lange fasste 1920 eine Stoßrichtung der kulturtechnologischen Diskursivierung des Kinos treffend zusammen: »Mit einem Worte: Wir sind Gegner des jetzigen und Freunde des zukünftigen Kinos.« (zit. n. Jacobsen 1993, 30) Die Attraktivität des Kinos ergab sich daraus, dass es geändert werden konnte, um seine Zuschauerinnen und Zuschauer zu ändern (und nicht nur, wie es der Industrie vorgeworfen wurde, um ihre ›Triebe‹ zu befriedigen). Anhand der sogenannten Kino-Debatte in Deutschland, die noch vor 1910 einsetzte (vgl. die Textsammlungen von Kaes [1978] und Schweinitz [1992]), lässt sich gut nachvollziehen, wie immer von neuem Spezifika des Kinos identifiziert wurden, die als Bedrohung oder als zu entwickelnde ›Potenziale‹ für eine kulturelle Erziehung galten. Unterschiedliche filmische Formen spielten dabei ebenso eine Rolle wie das ›Milieu‹ der Kinos und die soziale Differenzierung der Zuschauerinnen und Zuschauer. Die Kinoreformbewegung zielte auf eine Kultivierung des Kinos, um darüber eine Kultivierung weiterer, bislang nur mangelhaft zugänglicher Bevölkerungsteile zu erreichen.

Für die Großstädte der USA haben – neben anderen – William Uricchio und Roberta Pearson (1993) die Strategien einer Regierung von Individuen und Bevölkerung durch das Kino im Detail rekonstruiert. In einer Situation, in der die gesellschaftlichen Krisen als ›Kulturkrisen‹ wahrgenommen wurden, galten die Kinos – bzw. die frühen Nickelodeons – als zusätzliche Bedrohung der sozial produktiven Kultur; sie standen in Konkurrenz zu Bibliotheken, Museen und Formen des gehobenen und kulturell sanktionierten Vergnügens. Die Immigranten und die Arbeiterklasse, die das Kino vorwiegend besuchten, würden – so die kulturpolitische Sorge – von einer integrativ wirkenden Kultur ferngehalten und die Fragmentierung der Gesellschaft somit weiter verstärkt. Mit dieser Problemdiagnose wurde das Kino aber zugleich in eine produktive Kulturtechnologie verwandelt. Schließlich erreichte man mit ihm offensichtlich genau die Individuen und Bevölkerungsgruppen, die den Kulturinstitutionen fernblieben; schon alleine die Konstitution einer sozial markierten Räumlichkeit bildete also einen Ansatzpunkt für kulturtechnologische Strategien. In der Folge zielten die pädagogischen Debatten, juristischen Regulierungen und manche ökonomische Maßnahme darauf, die Inhalte von Filmen, die Ausstattung der Kinos aber auch die soziale Differenzierung der Publika so zu regulieren, dass das Kino zur kulturellen Bildung und mithin zur sozialen Integration einen spezifischen Beitrag leistete. Ganz ähnlich wie beim Museum setzte eine Beobachtung und Differenzierung von unterschiedlichen Kinos und unterschiedlichen Zuschauergruppen ein; Kinder, Frauen und Immigranten galten als besonders empfänglich und erforderten deshalb besondere Aufmerksamkeit und besondere Maßnahmen (Grieverson 1999). Das Verhältnis zwischen Zuschauerinnen und Zuschauern auf der einen und Filmen auf der anderen Seite unterlag einer zunehmenden Technologisierung; bestimmte kulturell definierte Inhalte wurden auf ihre Angemessenheit für bestimmte sozial definierte Gruppen hin diskutiert; die gesamte Umgebung, in der die Filmwahrnehmung stattfand, wurde zum ›Problem‹. Entsprechend wurden auch hier die sozial differenzierten Gruppen selbst zu produktiven Elementen der Regierungsmaschinerie; beispielsweise versuchte die Filmindustrie das Kino schon alleine deshalb für Kinder attraktiv zu machen, weil deren Anwesenheit der Institution Kino einen respektablen Eindruck verleihen sollte (Pearson/Uricchio 1987). Mit den durch das Medium definierten Publika sollte das Medium selbst bearbeitet werden. Das Kino wurde von seinen Anfängen an kulturell differenziert, zergliedert und bewertet, um kulturell produktiv zu werden. Durch die Diskursivierung seiner Teilelemente bildete es ein strategisches Feld, das rationale Zugriffe auf das Publikum und – gleichermaßen als Ursache und Folge davon – eine Kopplung mit juristischen, ökonomischen oder pädagogischen Rationalitäten ermöglichte.



*Kulturtechnologie Radio:* Das Radio war nicht weniger Objekt und Instrument vielfältiger Zugriffe und Interventionen. Sehr viel stärker als beim Kino wurde die Institutionalisierung des Radios als Massenmedium in den 1920er Jahren durch staatliche Regulierung geprägt. Die Angst vor einem ›Chaos im Äther‹ und einer politisch subversiven Indienstnahme der (Rund-)Funktechnologie führte zu einem zentralistisch regulierten und explizit ›politikfernen‹ Radio. Umso mehr war das Radio aber von vornherein umkämpftes Feld für vielfältige Kulturpolitiken. Zwar wurde auch ihm vorgeworfen, Kultur zu zerstören, weil es nur einen billigen Abklatsch der traditionellen Kulturveranstaltungen, nicht aber ›wirkliche‹ Kultur übermittle. Der Publizist Wilhelm Stapel formulierte 1924 beispielsweise: »Das Kino hat die Theaterkultur zertrümmert, das Radio wird die Konzertkultur und die Vortragskultur zertrümmern.« (zit. n. Lenk 1999, 189) Aber diese Aussage muss wiederum als Teil einer kulturtechnologisch produktiven Problematisierung des Mediums und nicht als einfache Ablehnung verstanden werden. Schließlich wurden die Leute zwar möglicherweise von Theater und Vortrag abgehalten, weil sie zu Hause Radio hörten; gerade daraus ergaben sich aber neue und intensiviertere Mechanismen regulierender Zugriffe. Mit der neuen medialen Konstellation konnte Kultur nicht nur ›an alle‹ (zumindest an mehr Menschen als im Theater) übermittelt werden, sondern sie konnte außerdem dazu beitragen, die Familie zu (ver-)einen, die Hausfrau zu bilden, die Kinder von der Straße und die Männer aus der Kneipe zu holen. Hans Bredow wendete entsprechend 1924 die medien- und kulturkritische Haltung in ein kulturtechnologisches Konzept: »[...] man opferte [für das Theater etc.; Anm. M.S.] Ruhe, Gesundheit und Zeit auf beschwerlichen Wegen zum geistigen Wohl – und jetzt kommt die Kunst und das Wissen ins Haus! Die jagende Unrast der Grosstadt entweicht, das Haus wird zum Heim, auch für Kunstgenuss und Belehrung.« (zit. n. Lenk 1999, 193) Schon im Zuge der Begründung des Radios in Deutschland hatte Bredow gerade das Unterhaltungsprogramm (das neben Kultur und Bildung von vornherein als eine Aufgabe des Radios definiert war) als Beitrag zur Steigerung der Arbeitskraft angepriesen.<sup>327</sup> Selbst die apolitische Ausrichtung des Radios konzipierte er als eine Strategie, um die Menschen für politische Themen zu erreichen. Man solle durch »gute unterhaltende Darbietungen eine möglichst große Verbreitung zu erreichen suchen«, um dann, wenn die Stellung des Rundfunks erst einmal gefestigt sei, »an die politische Arbeit« heranzugehen (Bredow; zit. n. Dahl 1983, 30f.).

In den folgenden Jahren wurde das Radio – unter Bezug auf seine technische Konstellation, die das isolierte Individuum adressiert und es gleichzeitig in die Gesamtgesellschaft aller simultan Hörenden einfügt – noch sehr viel umfassender als Instrument einer Bearbeitung individueller und sozialer Defizite konstituiert. Dominik Schrage, der diesen sozialtechnologischen Aspekt des frühen Radios umfassend rekonstruiert, weist darauf hin, dass die zeitgenössischen Diskurse von einer Problematik geprägt waren, die Kulturkritik und kulturtechnologische Instrumentalisierung des Radios gleichermaßen umfasste:

Ob [so eine zentrale Frage der zeitgenössischen Debatten; Anm. M.S.], wenn das Radio ursächlich für die konstatierte Fragmentierung von Gesellschaft und Individuum hauptverantwortlich ist, es nicht zugleich auch die Mittel für eine ordnende Synthese beider bereitstelle, die das Chaos der flottierenden sozialen Ich-Teile und der durcheinanderwirbelnden psychischen Eindrücke harmonisierte. (Schrage 2001, 274)

Hier möchte ich nur kurz einige Eckpunkte der Konstitution von Radio als Kulturtechnologie anführen. Nachdem das Radio anfänglich zur bloßen Übertragung etablierter Veranstaltungsformen genutzt wurde, setzten bald Debatten um die adäquate und effiziente Nutzung seiner spezifischen Möglichkeiten ein. Dabei spielten von vornherein neben technischen und ästhe-

<sup>327</sup> Hans Bredow begründet die Unterhaltungsfunktion des Rundfunks folgendermaßen: »[...] ein freudloses Volk wird arbeitsunlustig. Hier setzt die Aufgabe des Rundfunks ein.« (zit. n. Kümmel 2002, 358).

tischen Kategorien (etwa die Diskussionen um ein den Apparaten Mikrofon und Lautsprecher angemessenes Sprechen und Hören), auch Aspekte seiner psychischen und sozialen Wirksamkeit eine Rolle. Im Kontext der zeitgleich proliferierenden Psychotechniken und gestützt von der Metaphorisierung des ›Äthers‹ erhielt die Vorstellung Plausibilität, dass auch »Bestände der Innenwelt« der Hörersubjekte »Gegenstände technischer Verfahren« werden können (Schrage 2001, 9). Man sah »in der psychischen Wirkung des Radios ein positives und produktives Moment« (Schrage 1997, 34); zugleich hoffte man, durch die simultane Adressierung (potenziell) aller Psychen einer Gesellschaft die (Wieder-) Herstellung des ›sozialen Bandes‹ zu erreichen, das im Zuge der Modernisierung und Technisierung brüchig geworden war (Schrage 1998, 23).

Die kulturtechnologische Effektivität, das kann an diesen Beispielen nochmals verdeutlicht werden, ist nicht mit einer eindeutigen technischen Funktionsweise des Radios schon gegeben, sondern wird durch zahlreiche Kopplungen und vielfältige Diskursivierungen etabliert. Bezeichnenderweise waren nicht nur die Vorstellungen der genauen Zielsetzungen, sondern auch die Definitionen des Radios höchst vielfältig und widersprüchlich. Richard Kolb berief sich beispielsweise in seiner Hörspieltheorie von 1932 auf die »unmittelbare und individuelle« Wirkung des Radios, die dem »isolierten Hörer daheim den verlorenen Sinn als Dichterwort [...] induzieren« sollte (Schrage 1998, 26); dem gegenüber akzentuierte Bertolt Brecht die ›interaktiven‹ technischen Kapazitäten und leitete daraus die Fähigkeit des Mediums ab, die Massen (nicht-entfremdet) zu organisieren.

Trotz völlig gegensätzlicher Auffassungen davon, was die Eigentümlichkeiten des Radios sind, gehen beide davon aus, daß der Technologie dieses Mediums eigenständige Qualitäten zur Lösung des – je verschieden gedeuteten – Problems sozialer Ordnung eigen sind. (Schrage 1997, 33)

Im Zuge der Auseinandersetzung um die adäquate Realisierung des Radios wurden folglich nicht nur die Einzelemente der Radioproduktion (Stimmen, Töne, Mikrofone, Montageverfahren) differenziert und klassifiziert; sie wurden zugleich mit der Empfangsseite des Apparats in Beziehung gesetzt. Rezeptionssituation, Psyche, Bildung, Ansprüche und Bedürfnisse der Hörerinnen und Hörer waren immer schon Teil der strategisch orientierten Produktion (Schrage 2001, 261). Dabei wurde das Verhältnis der Hörerinnen und Hörer zum Apparat nicht nur als generell manipulierbar, sondern als *notwendigerweise* (also für die Funktion des Mediums konstitutiv) zu bearbeitendes Feld betrachtet. Den zeitgenössischen Diskussionen zufolge erforderte gerade die Anonymität und (räumliche) Zerstreuung des Radiohörens die Entwicklung von Techniken, mit denen die Hörerinnen und Hörer zur Aufmerksamkeit verleitet werden konnten (weil erst dies die adäquate Wirkung von Ton und Stimme garantierte). Außerdem wurde angesichts der historischen Dominanz visueller Medien (vor allem der Schrift) immer wieder eine »Erziehung des Ohrs« als notwendige Voraussetzung für die Wirksamkeit des Rundfunks betrachtet (Schrage 2001, 247 u. 256f.). Die Hörerinnen und Hörer bildeten ein produktives Problem bei der Konstitution des Radios, auf das vielfältige und widersprüchliche Strategien reagierten. Einerseits wurden sie als Ko-Produzenten der Hörkunst verstanden, insofern ihre Imagination erst den ›akustischen Raum‹ konstituierte, andererseits wurden fortlaufend neue Mechanismen ihrer Disziplinierung und Erziehung diskutiert, die sowohl in die Gestaltung der Sendungen selbst eingingen als auch in paratextuelle Anweisungen, technische Fortentwicklungen etc.<sup>328</sup> Während also einerseits durch die

<sup>328</sup> Dieser Widerspruch zeigt sich auch innerhalb der Überlegungen Brechts zum Radio: Einerseits forderte er die Umstellung vom Distributions- auf einen Kommunikationsapparat und somit die umfassende Beteiligung der Hörerinnen und Hörer, andererseits beabsichtigte er, deren Aktivität hochdidaktisch anzuleiten, sei es mit den Mitteln des epischen Theaters, sei es schlicht durch Verteilen von Partituren, anhand derer sie nicht übermittelte Stimmen während des Hörens ergänzen sollten; zu Brechts ›disziplinärer‹ Ausrichtung vgl. die Studie von Herrmann (1996, insb. S. 100–119).

differenzierte Definition von Teilelementen des Radios Wirkungsmöglichkeiten rationalisiert wurden, erhielten neue Inhalte oder Techniken andererseits immer wieder durch Bezug auf unterschiedliche Typen oder unterschiedliche Bedürfnisse von Hörerinnen und Hörern Plausibilität; durch derartige Kopplungsprozesse wurde das Radio handhabbar. Das sich allmählich entwickelnde Radioprogramm konnte beispielsweise als abgewogene Abfolge von ›Anspruch‹ und ›Entspannung‹ oder auch als Abfolge von Angeboten für ›unterschiedliche Interessen‹ gestaltet werden.

Schon zu Beginn der 1930er Jahre setzte dann auch eine Hörerforschung ein, die kaum noch danach fragte, welche Wünsche die Hörerinnen und Hörer haben (was in den ersten Jahren tatsächlich der Fall war), sondern das unterschiedliche Hörerverhalten schlicht auf soziale Differenzen zurückrechnete. Wenn zusätzlich – wie im sogenannten *Lazarsfeld-Stanton Programm Analyzer* – die Zustimmung oder Ablehnung gegenüber dem Programmverlauf kontinuierlich verzeichnet und verdatet wurde, dann bildete dies einen weiteren Ausgangspunkt für immer neue Modifikationen von Programmelementen: »Nicht [nur; Anm. M.S.] die Individuen werden dabei getestet, sondern das Programm hinsichtlich seiner optimierbaren Korrelation mit den Reaktionsmustern der Probanden.« (Schrage 2001, 312) Die Tatsache, dass hierbei zunehmend ökonomische Rationalitäten die Zugriffe auf das Radio sowie auf seine Hörerinnen und Hörer prägten, führte neue Strategien und Zielsetzungen in das umkämpfte Feld Radio ein, die aber weiterhin auf eine Regierung von Individuen und Bevölkerungen zielten und somit die kultur- und sozialtechnologische Konstitution modifizierend fortführten.

### **Zur (Vor-)Geschichte der Kulturtechnologie Fernsehen**

Sehr viel konstanter und sehr viel durchdringender als Museum, Radio oder Film wurde und wird das Fernsehen als Kulturtechnologie reproduziert; eine gouvernementale Diskursivierung begleitet seine gesamte bisherige Entwicklung und übertrifft in ihrer Intensität und gesellschaftlichen Bedeutung – zumindest bis zur Popularisierung von Internet und Computertechnologien Mitte der 1990er Jahre – die aller anderen Medien. Im Folgenden möchte ich beispielhaft einige Strategien und Rationalitäten, die sich mit und an dem Fernsehen herausgebildet haben, skizzieren. Dabei soll auch deutlich werden, dass immer wieder Verschiebungen und Transformationen der dominanten Mechanismen und entsprechend auch der damit einhergehenden Macht- und Subjekteffekte festzustellen sind, die von technischen und institutionellen Änderungen begleitet, aber weder verursacht noch vereindeutigt werden. Während das Fernsehen beispielsweise in seinen Anfangsjahren als nationale technische Leistung präsentiert und seit den 1950er Jahren hinsichtlich seiner Ankopplung an Familie und häusliche Wohnung problematisiert wurde, traten später immer stärker individuelle ›Bedürfnisse‹ als Regulierungsmechanismen in den Vordergrund; während anfänglich der Apparat selbst und für lange Jahre dann die Bilder und Themen (der Realitätsbezug) des Fernsehens im Mittelpunkt seiner Problematisierung standen, sind es mittlerweile eher Programmordnungs- und Zugriffsformen, die optimiert werden, um Individuen und Bevölkerungen zu optimieren. Dies heißt allerdings nicht, dass eine ›Logik des Fernsehens‹ durch eine andere abgelöst worden wäre; eher ist – ganz ähnlich wie Foucault es für das Nebeneinander von Disziplin und Bio-Macht schildert – davon auszugehen, dass neue Mechanismen, Objekte und Rationalitäten auftreten und dominant werden können, die den vorangegangenen Formen einen neuen strategischen Stellenwert (keineswegs aber Irrelevanz) verleihen. Sowohl im historischen Verlauf als auch im synchronen Schnitt lassen sich unterschiedliche – konkurrierende wie komplementäre – Konstellationen und Produktivitäten von Fernsehen erkennen.

Die folgenden Ausführungen sind nicht als umfassende Rekonstruktion der gouvernementalen Geschichte des Fernsehens zu verstehen; sie sollen lediglich hinführend auf die Analyse gegenwärtiger Diskursivierungen und Kopplungsprozesse beispielhaft verdeutlichen, dass (und wie) Fernsehen zum Relais von regierungstechnologischen Strategien wird.<sup>329</sup>

#### *Fern-Seh-Diskurse vor dem Fernsehen – Vor- und Frühgeschichte*

Schon lange vor der technisch-institutionellen Realisierung von Fernsehen in den 1930er und 1940er Jahren setzte eine Problematisierung des medientechnischen Fern-Sehens ein. Auch wenn dabei sicher nur in Ansätzen von einer kulturtechnologischen Wirksamkeit gesprochen werden kann, bildeten sich Zielsetzungen, Strategien und Rationalitäten heraus, die mit der gesellschaftsweiten Verbreitung von Fernsehen zum Teil fortgeführt, intensiviert oder auch modifiziert wurden.

Im 19. Jahrhundert waren televisuelle Funktionsweisen und Apparaturen als Gegenstand von Phantasien, technischem Experimentieren und öffentlichen Debatten präsent. Der Begriff ›Fernsehen‹ tauchte 1891 sowohl in technischen als auch in parapsychologischen Schriften erstmals auf (Andriopoulos 2002, 37); Expertenwissen und massenwirksame Imaginationen standen dabei durchgängig in enger Wechselwirkung: »Der Diskurs des technischen Wissens und der Diskurs der populären utopischen Phantasie produzieren eine Symbiose.« (Elsner/Müller/Spangenberg 1991, 159) Keineswegs ist damit aber schon ein einheitliches Modell des Fernsehens gegeben: Neben Konzeptionen, die – in Vorwegnahme der später dominanten Realisierungsform von Fernsehen – die Übertragung von Ereignissen in Privatwohnungen anstrebten, standen Modelle, die auf eine individuelle face-to-face Kommunikation oder auf Kontroll- und Überwachungsfunktionen ausgerichtet waren (Uricchio 1997a, 12); die Regulierung von Sozialbeziehungen spielte in diesem Kontext ebenso eine Rolle, wie der technisch rationalisierte Zugriff auf bislang unerklärliche Wahrnehmungsformen, etwa Telepathie und Halluzination (Andriopoulos 2002). Ein gemeinsames Merkmal der vielfältigen Modellierungen bestand darin, dass sie den ›Live-Charakter‹, bzw. die ›Simultaneität‹ der Wahrnehmung im Verhältnis zum Wahrgenommenen als besondere Qualitäten der jeweiligen Apparaturen akzentuierten. Damit führten sie ein Bedeutungsmuster ein, das auch später (und bis in die Gegenwart hinein) zur Bestimmung nicht nur der ›spezifischen‹ Repräsentations- und Erfahrungsqualität, sondern auch der kulturtechnologischen Produktivität von Fernsehen herangezogen wird: »a spatially displaced experience of temporal simultaneity« (Uricchio 1997b, 82). Lorenz Engell stellt fest, dass Fernsehen »mindestens seit 1884« (und somit seit Nipkows Patentschrift für ein mechanisches Fernsehen bzw. ›Elektrisches Teleskop‹) und bis in die 1960er Jahre vor allem als »Möglichkeitsraum« zu verstehen ist, »der durch die zugleich von der Sichtbarkeit des Objekts erreichbaren und durch die Beziehung auf den besonderen Ort A privilegierten Orte B aufgespannt wird« (2003, 59).

Mit dieser frühen Akzentuierung von ›Simultaneität‹ als spezifisches mediales und kulturtechnologisches Potenzial werden die Beziehungen zwischen und Definitionen von unterschiedlichen Medien neu strukturiert; sie lehnt sich an bestimmte (vorhandene) Modelle an und etabliert zugleich neue Anforderungen und Zielsetzungen für andere Medien. Zum einen konnte sich die Modellierung des (kommenden) Fernsehens als Medium der Simultaneität auf existierende medientechnische Realisierungsformen stützen. Vor allem die Erfindung des Telefons verlieh der Vorstellung televisueller Simultaneität Plausibilität:

The televisual, as both an imagined and a technological construct, was born with the invention of the telephone in 1876. [...] Within one year of telephone's invention, writers took the idea of

<sup>329</sup> Ich greife dazu auf die vorhandene Fernsehgeschichtsschreibung zurück, benutze jedoch einzelne Argumente, Anekdoten oder Fakten sicherlich mit anderer Absicht als die jeweiligen VerfasserInnen.

a directable, simultaneous, point-to-point linkage, and replaced the grain of the voice with the grain of image. (Uricchio 1997a, 12)<sup>330</sup>

Außerdem bildeten die zeitgenössischen infrastrukturellen Innovationen, in erster Linie die Elektrizität und die Wasserversorgung, ein Modell für die zeitlose Überwindung von Raum (›jederzeit‹ kann auf Knopfdruck eine Verbindung zum Elektrizitätswerk hergestellt und dadurch eine Lampe angeschaltet werden), das dem Fernsehen darüber hinaus auch organisatorisch näher stand als das Telefon. Mit diesen Versorgungsinfrastrukturen wurden nämlich den »Gesellschaften technische Sachsysteme eingepflanzt [...], die strukturell schon auf die künftigen Kommunikationsverhältnisse zentralisierter Verteilung für zerstreute Individuen verwiesen« (Zielinski 1989, 52). Zumal mit der Gas- und Elektrizitätsversorgung auch ›Problematiken‹ und ›Gefahren‹ in die häusliche Wohnung eindringen, die die Beachtung bestimmter Verhaltensweisen erforderten.

Zum anderen beeinträchtigte die Vorstellung von umfassender Simultaneität, die in den Entwürfen zum Fernsehen Popularität und Plausibilität erhielt, die Definition von und den Umgang mit anderen Medien; und zwar auch mit Medien, die ›rein technisch‹ betrachtet, die Simultaneität gerade vermissen ließen. Gegen Ende des 19. Jahrhundert prägte das Versprechen von Lebendigkeit und Simultaneität die Diskursivierung, die Ausgestaltung und Erfahrung nahezu aller zeitgenössischen Medien. Der Phonograph, fast zeitgleich mit dem Telefon realisiert, wurde beispielsweise für die ›lebendige‹ Wiedergabe der Stimme gepriesen. Auch das Kino, das zwar bewegte (somit in gewissem Sinne ›lebendige‹) Bilder, aber keine Gleichzeitigkeit aufweisen konnte, zielte in den Anfangsjahren darauf, Simultaneität zu simulieren. Die Werbung für das Kino, zahlreiche Motive der frühen Filme und auch die institutionellen Versuche, die Zeit zwischen Aufnahme und Wiedergabe soweit wie möglich zu verringern, variierten diesen Diskurs des Televisuellen: » ›virtual‹ television implicitly defined the medium of film, a medium given form as much by what it could as what it could not do« (Uricchio 1997a, 15).<sup>331</sup> Noch bevor also Fernsehen als Massenmedium existierte, prägten televisuelle Mechanismen die Selbst- und Weltverhältnisse, indem sie ›Potenziale‹ medialen Operierens strukturierten.

#### *Propaganda für das Fernsehen – Die 1920er bis 1940er Jahre*

Spätestens mit den 1920er Jahren und im Kontext der Etablierung des Radios wurden die fortschreitenden Experimente mit dem Fernsehen systematisch von Diskussionen um die gesamtgesellschaftlichen Auswirkungen und Funktionen des neuen Mediums begleitet. Die weiterhin zahlreichen und heterogenen »Funktionsutopien« wurden »von einer freischweifenden Phantasie über technisch-sozialen Wandel genährt« (Elsner/Müller/Spangenberg 1991, 167). Wie viele andere Technologien dieser Zeit wurde Fernsehen als potenzielles Instrument zur Regulierung gesellschaftlicher ›Probleme‹ und zur Steuerung sozialer Transformationen verstanden – und selbstverständlich auch als ›Gefahr‹: Schon 1926 (und somit drei Jahre vor der ersten offiziellen Versuchssendungen in Deutschland) diskutierte die Berliner Zeitung – ganz offensichtlich ohne konkrete Vorstellungen von den Funktionsweisen des Fernsehens –, ob dieses die familiäre Geselligkeit stören werde; schon 1930 erschien eine spezialisierte Monatszeitschrift mit dem Titel *Fernsehen*. Im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen um Fernsehen stand von nun an (und für längere Zeit) der Versuch, die dem Fernsehen eigenen ›Gesetze‹ oder ›Regeln‹ zu bestimmen, um ihm – in Ergänzung oder Er-

<sup>330</sup> Vergleichbar zum Zusammenhang von Radio und Telefon: (Schrage 2001, 175–202).

<sup>331</sup> Zielinski sieht in dieser Konstellation schon das Ende des Kinos als distinktes Medium angelegt: »Als sozio-technisch wie kulturell implementiertes audiovisuelles Medium brachte das 19. Jahrhundert Kino hervor. Mit den Spekulationen, den theoretischen und experimentellen Bausteinen für ein technisch vermitteltes Sehen, bei dem die Reproduktion von Objekten und die Betrachtung der Images zeitlich zusammenfallen sollten, trotz räumlicher Trennung der beiden Vorgänge, kündigte es freilich zugleich dessen Aufhebung in der Geschichte an.« (Zielinski 1989, 29).

setzung anderer Medien – eine bestimmte Effizienz bei der Bearbeitung gesellschaftlicher Fragestellungen zuzusprechen (Hickethier 1998, 29f.). Alle Vorschläge für mögliche Realisierungsformen entwarfen zugleich deren soziale und kulturelle Wirksamkeit.

Die Zielsetzungen waren dabei ebenso vielfältig wie die televisuellen Strategien und Mechanismen, mit denen man diese erreichen wollte. So wurde – in Analogie zur frühen Entwicklung des Radios – der Vorschlag formuliert, die Faszination für den technischen Apparat nicht nur zu nutzen, um die Etablierung des Mediums über technikbegeisterte Bastler (die heute als *early adopters* in den Mediendiskursen weiterleben) voranzutreiben, sondern um damit zugleich die technische Bildung des Volkes zu bessern. Zumindest postulierte der Verlag eines technikdidaktischen Buches 1930: »Wahrscheinlich wird eine neue Bastlerbewegung einsetzen und wieder ihr gut Teil dazu beitragen, die technischen Fähigkeiten unseres Volkes zu entwickeln, technisches Wissen und Verständnis zu verbreiten.« (zit. n. Elsner/Müller/ Spangenberg 1991, 163) Darüber hinaus werden die Bastler als konstitutives Teilelement in die noch weitgehend experimentelle Konstellation Fernsehen eingespannt: »Die Zeitschrift *Fernsehen* schrieb [ebenfalls 1930; Anm. M.S.]: ›Wir brauchen den Bastler, um von ihm zu hören, wie sich die Fernsehsendungen im Nah- und Fernempfang überhaupt aufnehmen lassen, welche Störungen auftreten, wann und wie die beste Klarheit der Bilder erreicht wird.« (B. Schneider 2002, 61)

Zunehmend tauchte auch das Programm als bedeutsame Regulierungsebene des Fernsehens auf; der nahtlose Übergang ist ein Hinweis dafür, dass für die (kultur-) technologische Regulierung apparative Technik und programmliche Ordnungsstrukturen durchaus äquivalente Funktionen wahrnehmen können und keineswegs kategorisch zu unterscheidende Ebenen des Mediums darstellen. Es greift deshalb zu kurz, die Verschiebung der Problematisierungen von der apparativen Technik zum Programm als Verschwinden der Technik in der *black box* zu betrachten.

Während des Nationalsozialismus wurde in Deutschland die technologische Entwicklung und Ausdifferenzierung des Fernsehens systematisch vorangetrieben.<sup>332</sup> Neben der massenmedialen Realisierungsform, die sich sowohl in Form von ›Fernsehtuben‹ als auch auf der Basis von (wenigen) Heimempfangsgeräten andeutete, wurde Fernsehen 1937 – ebenfalls nur modellhaft – als kabelbasiertes Kommunikationsmedium mit einer ›Fernseh-Sprechverbindung‹ zwischen Berlin und Leipzig eingerichtet (Uricchio 1997a, 17). Das Militär setzte Fernsehen außerdem als Kontroll- und Steuerungsinstrument ein (s.u.). Im Gegensatz zu Film und Radio wurde Fernsehen aber nicht systematisch in die nationalsozialistischen Propagandastrategien eingebunden. Im Vergleich mit den schon etablierten Medien galt sowohl die noch mangelhafte Bildqualität, als auch die bei Direktübertragungen notwendige Spontaneität als hinderlich für propagandistische Zwecke.

Für die Beeinflussung der Bevölkerung war das Fernsehen noch nicht weit genug entwickelt, auch schien es als Medium im Sinne der Propagandavorstellungen der Nazis wenig geeignet. Für die schnelle und reichsweite Übertragung der Reden war der Hörfunk sehr viel besser einsetzbar [...]. Für die Repräsentation und Inszenierung von Macht war das Kino wirkungsvoller als das noch unerprobte Fernsehen zu nutzen. (Hickethier 1998, 37)

Obwohl es nicht zu einer massenhaften und standardisierten Implementierung *einer* Realisierungsform von Fernsehen kam, lässt sich eine Intensivierung der kulturtechnologischen Bedeutung des Mediums beobachten. Es wurde zum Gegenstand vielfältiger Diskursivierungen und konkurrierender Strategien und befand sich »im Zentrum einer Reihe von Kräften, die für die Entwicklung der Epoche wesentlich waren« (Uricchio 1991, 239). Es bildete einen

<sup>332</sup> Alleine in den Jahren 1933–1938 wurde die Zeilenanzahl des Fernsehens mehrfach verändert (von 90 auf – von der Post genormte – 441); insofern dies jedes Mal eine systemische Veränderung bedeutete, die für alle Zuschauer neue Fernsehgeräte notwendig gemacht hätte, war eine massenhafte Verbreitung völlig undenkbar (Reiss 1979, 36).

privilegierten Mechanismus, dessen – zumindest symbolische – Inbesitznahme den Zugriff auf eine Vielzahl unterschiedliche Phänomenbereiche versprach. Auch ohne massenhafte Verbreitung konnte Fernsehen massenhaft produktiv gemacht werden. Erwin Reiss fasst dies in der prägnanten Formel zusammen, dass der Nationalsozialismus zwar »wenig Interesse an Propaganda-Fernsehen« zeigte, ein umso größeres aber an »Fernsehpropaganda« (Reiss 1979, 51).

Als komplexe und zugleich attraktive Technik eignete es sich dafür, die nationale Leistungsfähigkeit vor aller Augen zu führen.<sup>333</sup> »Es war vor allem dieser ideologische Nutzen, sich mit dem Fernsehen als modernes und technologisch avanciertes Land auszuweisen, der herausgestellt wurde.« (Hickethier 1998, 38) Ganz ähnlich wie die forcierte und symbolisch ausgeschlachtete Autobahnkonstruktion und Automobilproduktion, stellte auch die Fernsehentwicklung »einen Propagandacoup für die Regierung dar und bestärkte zugleich die Zuversicht der einheimischen Unternehmergemeinschaft [...]« (Uricchio 1991, 252). Die apparative Technologie, die exemplarisch (d.h. nur in Einzelexemplaren) realisiert war, konnte dennoch massenhaft wirksam und somit kulturtechnologisch produktiv werden.<sup>334</sup>

In einer ganzen Reihe von Ereignissen zeigte sich das Bemühen, Fernsehen als eine deutsche Erfindung zu präsentieren und somit für das Selbstverständnis der deutschen Bevölkerung und als Motivation für die deutsche Industrie wirksam werden zu lassen. Schon die Einführung des öffentlichen Fernsehbetriebs erfolgte 1935 völlig überhastet, nur um den Briten zuvorzukommen. Die wiederholte und auf ein internationales Publikum zielende Inszenierung des Fernsehens als Pionierleistung auf Funkausstellungen (Elsner/Müller/Spangenberg 1991, 186f.) zielte ebenso in diese Richtung, wie die Benennung des ersten Fernsehsenders nach dem deutschen Paul Nipkow, der schon 1884 mit der Nipkowscheibe eine Variante des mechanischen Fernsehens entwickelt hatte, die aber für das zeitgenössische elektronische Fernsehen keinerlei Bedeutung mehr besaß.

Fernsehen wurde in diesen Experimentalordnungen und Inszenierungsformen zu einem Relais mit einer erstaunlichen strategischen Komplexität. Anlässlich der offiziellen Aufnahme des Programmbetriebs 1935 konnte der Reichssendeleiter Eugen Hadamovsky mit dem Fernsehen bezeichnenderweise gleichermaßen ökonomische, staatspolitische und Gemeinschaft bildende »Potenziale« verbinden: Es sollte nicht nur die Industrie zu weiteren Höchstleistungen anspornen, sondern auch »das Bild des Führers unverlöschlich in alle deutsche Herzen [...] pflanzen« (zit. n. Reiss 1979, 34). Zusätzlich wies er die potenziellen Zuschauerinnen und Zuschauer auch gleich auf die richtige Form der Aneignung hin: »Schließt Euch überall zusammen und bildet Fernsehgemeinschaften!« (zit. n. Hickethier 1998, 38) Die Konstruktion von Fernsehen wurde immer schon jenseits der Konstruktion von Apparaten und Programmen fortgeführt.

Auch wenn die Zuschauerinnen und Zuschauer die Inszenierungsformen des Fernsehens, wie etwa die »Übertragung« der olympischen Spiele 1936, bis auf wenige Ausnahmen nur vermittelt durch Berichte anderer Medien wahrnehmen konnten, bildete Fernsehen schon ein strategisches Feld zur Bearbeitung sozialer »Probleme«. Einen Teilaspekt davon bildeten die Bemühungen, »die Zuschauer« für das Fernsehen überhaupt erst hervorzubringen. Schließlich war die paratextuelle Konstruktion (künftiger) Zuschauerinnen und Zuschauer sowie die

<sup>333</sup> Nach Ansicht von Uricchio ist dies Teil einer generellen Veränderung der symbolischen Stellung von Technologie in Deutschland, die zuvor meist als »Prinzip der Aufklärung [...] zum allgemeinen Wohle der Menschheit dienen sollte« jetzt aber »als Mittel im Dienste der deutschen Nation« erschien (Uricchio 1991, 241f.).

<sup>334</sup> Während bei McLuhan das Auto zu den Medien gezählt werden kann, weil es die Wahrnehmung und somit die organische Struktur des menschlichen Körpers verändert, wäre es aus der hier gewählten Perspektive als (Massen-) Medium zu betrachten, weil in ihm eine Vielzahl von regulierenden Praktiken und Diskursen zur Überschneidung kommen und systematisch an individuelle wie gesamtgesellschaftliche Praktiken gekoppelt werden.

reibungslose Kopplung der Bevölkerung an das neue Medium wiederum eine Voraussetzung dafür, den Gegenstand Fernsehen für Industrie und Politik plausibel und attraktiv zu machen: »Die Berichte über das Zuschauen dienten vor allem dazu, die Bereitschaft des Publikums, sich auf dieses neue Medium einzulassen, deutlich zu machen [...]« (Hickethier 1998, 41). Zugleich wurde Fernsehen auch insofern als Regierungstechnologie eingesetzt, als unter Bezug auf technische und kommunikative Strukturen des Fernsehens bestimmte Formen des sozialen Zusammenlebens modelliert und – beispielsweise durch die Definition der spezifischen »Potenziale« und der diesen angemessenen Nutzungsformen – »naturalisiert« wurden; bevor Apparat und Programm die Zuschauerinnen und Zuschauer erreicht hatten, war das Modell des Gemeinschaft stiftenden Programmereignisses bereits präsent (Elsner/Müller/Spangenberg 1991, 154).

Während des Nationalsozialismus bildete Fernsehen durchgängig einen »Ort der Auseinandersetzung und kultureller Paradoxie« (Uricchio 1991, 237); es wurde vervielfältigt und durch unterschiedlichste Praktiken gestreut. Schon die verschiedenen staatlichen Institutionen – wie Militär, Post- oder Propagandaministerium – definierten vor dem Hintergrund ihrer unterschiedlichen Zielsetzungen und Rationalitäten sehr verschiedenartige »Potenziale« und »Spezifika« des Mediums und entwickelten widersprüchliche Modelle seiner »Organisation, Programmgestaltung und möglichen Breitenwirkung« (ebd., 236). Aus der Einbindung in eine Vielzahl industrieller, politischer und kultureller Strategien resultierte eine fortlaufende Modifikation und Differenzierung der televisuellen Basiselemente.

Insbesondere in den Diskussionen um mögliche propagandistische Potenziale des Fernsehens war die Frage der »Identität« des Mediums von enormer Bedeutung, insofern mit der Definition spezifischer Eigenschaften zugleich bestimmte (die Leistungen der etablierten Medien Radio und Film ergänzende) Einsatz- und Wirkungsmöglichkeiten begründet wurden. Das Ziel bestand darin, »die Medien in ihren Wirkungen zu optimieren, so daß sie ein System sich ergänzender Beeinflussungsformen boten. [...] Die Frage der Medienspezifität ist hier also letztlich ein Instrument der Disziplinierung und der Indienstnahme der Medien.« (Hickethier 1990, 13) Deutlich wird dies insbesondere an der Auseinandersetzung um die Alternative zwischen einem öffentlich-kollektiven und einem häuslich-privaten Fernsehempfang.

Obwohl zeitgleich eine häuslich-dezentrale Rezeption des Radios mit dem »Volksempfänger« vorangetrieben wurde, stand im Zentrum der nationalsozialistischen Propagandamodelle weiterhin die öffentliche Inszenierung von Masse und »Volkskörper«. Vor diesem Hintergrund verfolgte insbesondere das »Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda« die Realisierung einer öffentlichen und kollektiven Rezeption von Fernsehen in »Fernsehstuben«. <sup>335</sup> Dies wurde u.a. mit der wechselseitigen Kontrolle der gemeinsam Rezipierenden begründet; missbilligende Kommentare, die im intimen Raum der Wohnung die Propagandawirkung unterlaufen könnten, sollten so unterdrückt werden (Uricchio 1991, 241).

Die Propagandatheorie, die damals populär war und von Hadamovsky und Goebbels kräftig unterstützt wurde, bevorzugte die Wirksamkeit der Fernsehrezeption in der Gruppe als Mittel übereinstimmende Interpretation zu erzielen und abweichende Meinungsentwicklungen auf ein Minimum zu reduzieren. (ebd., 245)

Ferngesehen wurde nicht nur in den wenigen »Fernsehstuben«, sondern auch in Heimen der Hitler-Jugend und später dann in Lazaretten. Die Medienspezifität, die als scheinbar selbstverständlicher Bezugspunkt für die eine oder andere Realisierungsform fungierte, musste als komplexe Konfiguration von Elementen erst hervorgebracht werden. Gerade in diesem Pro-

<sup>335</sup> Das Postministerium dagegen, das aufgrund seiner Verbindungen zur Industrie für die häuslich-dezentrale Einführung des Fernsehens plädierte, schlug noch 1943 – als es längst keine Fernsehübertragungen mehr gab – Live-Nachrichten rund um die Uhr als adäquate Sendeform des individualisierten Fernsehempfangs vor (Uricchio 1997a, 18).



zess wurden mit dem Fernsehen (und anderen Medien) zugleich Verhaltensformen, Welt- und Selbstverhältnisse reguliert. Zwischen den verschiedenen Elementen von Fernsehen, den jeweiligen Realisierungsformen von Apparaten und Programmen, den Anordnungen von Zuschauerinnen und Zuschauern etc., bestand dabei nie ein stabiles Verhältnis, sondern eher ein Geflecht zu modifizierender und optimierender Beziehungen. Bezeichnenderweise wurde in zahlreichen Paratexten auch für das Radio, das im häuslichen Wohnzimmer stand, der Gemeinschaftsempfang als ideale Rezeptionssituation propagiert: Plakate und Erzählungen empfahlen den »Empfang in Gruppen, Sippen, allerdings andächtig um den Volksempfänger und unter dem Hitler-Porträt« (Reiss 1979, 128). Es sind nicht nur die je realisierten Konstellationen, sondern schon die vielfachen Bemühungen, eine bestimmte Konstellation mit ihrer je spezifischen Wirksamkeit zu errichten, die für die Kulturtechnologie Fernsehen von Bedeutung sind.

Trotz entscheidender Differenzen der Gesellschaftssysteme und politischen Rationalitäten, lässt sich diese Linie in die Gegenwart verlängern: Mithilfe der technischen Medien soll weiterhin die nationale Ökonomie (der ›Standort‹) in Schwung gebracht werden (im ersten Kapitel wurde dies am Beispiel der Studie von Jungbeck zum digitalen Fernsehen diskutiert); schon alleine deshalb (aber auch aus Gründen der Bildung, der politischen Mündigkeit etc.) soll die Bevölkerung systematisch mit der Technik vertraut gemacht werden. Auch eine an den Medien zu realisierende und durch die Medien zu vermittelnde Verhaltensregulierung wird fortgeführt. Dass es mittlerweile nicht mehr darum geht, »das Bild des Führers unverlöschlich in alle deutsche Herzen zu pflanzen«, sondern eher um die Optimierung von Individualität und – damit verbunden – von Finanztransaktionen wird noch zu diskutieren sein.

Zunächst möchte ich allerdings kurz auf den militärischen Einsatz des Fernsehens verweisen, weil dieser einerseits ein ganz anderes Fernsehen konstruierte, andererseits aber – zumindest in Einzelfällen – selbst kulturtechnologische Aspekte aufwies. Neben der Reichspost, die für die zivile technische Entwicklung, und dem Propagandaministerium, das für die ›darstellerische Gestaltung‹ zuständig sein sollte, wurde dem Luftfahrtministerium »das Recht auf Herstellungsgenehmigung und Inverkehrbringung« aller Fernsehtechnologien übertragen (Kittler 2002, 300). Im Kontext der militärischen Forschung wurde das Fernsehen, insbesondere was die Bildauflösung betrifft, weit über den technologischen Standard der zivilen Nutzung hinaus entwickelt. Insofern die für die Übertragung der Bilder notwendige Funktechnologie aus Entwicklungsschüben im Ersten und Zweiten Weltkrieg hervorgeht, kann generell davon gesprochen werden, dass Fernsehen »ein ziviler Nebeneffekt der weitgehend kriegerischen Elektronik« ist (Kittler 2002, 290). Obwohl einzelne Komponenten des Fernsehens – etwa hochauflösende Monitore und bestimmte Funkfrequenzen – militärisch genutzt wurden, kam das System Fernsehen als Waffentechnologie allerdings kaum zum Einsatz. Die deutsche Luftwaffe experimentierte zwar mit Lenktechnologien, bei denen Raketen Bilder ihres eigenen Flugs an die Kontrollstationen senden sollten. Diese waren aber zum einen technisch mangelhaft; zum anderen wurde bald klar, dass das Fernsehprinzip, das ganz auf Ausweitung ›menschlicher‹ Sichtbarkeit zielt, im Kriegsfall gegenüber anderen Sichtbarkeitstechnologien, etwa dem Radar, unterlegen war.

Das größte Defizit der Fernsehtechnik bis 1945 war jedoch, daß sie nicht mit solchen militär-technologischen Entwicklungen konkurrieren konnte, die die Steigerung der Sinneswahrnehmungen von Soldaten-Subjekten bereits obsolet werden ließ. Die entscheidenden High-Technology-Waffen des Zweiten Weltkriegs, die die ›Logistik der Wahrnehmung‹ revolutionierten [gemeint ist Radar; Anm. M.S.], nahmen statt einer Extension biologischer Sinne eine Substitution von natürlichen Wahrnehmungsfunktionen vor. (Müller/Spangenberg 1991, 285)

Auch wenn also die technische Entwicklung des zivilen Fernsehens von der militärischen Forschung profitierte, muss man wohl eher von mehreren, grundsätzlich unterschiedlichen (und zwar gleichermaßen technisch wie kulturtechnologisch unterschiedlichen) Konstellatio-

nen des Fernsehens sprechen. Dies heißt keineswegs, dass die ›zivile‹ Kulturtechnologie Fernsehen nicht für den Krieg produktiv gemacht werden konnte. Zumindest in den USA, wo die zivile Entwicklung mittlerweile weiter vorangeschritten war, wurden gegen Ende des Zweiten Weltkriegs erste Versuche unternommen, die Bevölkerung mittels Fernsehen für den Krieg zu rüsten. Nach dem Schock von Pearl Harbor wurde

in Großstädten wie New York, in denen ausreichend Sendeanlagen und Fernsehempfänger zur Verfügung standen, das Kommunikationsmedium Fernsehen in den Dienst der nationalen Zivilverteidigung gestellt. Man startete – vielleicht die erste – audiovisuelle Lehrveranstaltung in der Geschichte des Fernsehens, die der Vorbereitung auf den Kriegsfall diente. (Müller/Spangenberg 1991, 286f.)

Wechselwirkungen zwischen Krieg und Unterhaltungstechnologien ergaben sich folglich auch dadurch, dass der Einsatz von Medien im Krieg häufig keiner ›rein militärischen‹ Logik folgte, sondern immer schon soziale und kulturtechnologische Rationalitäten einschloss.<sup>336</sup>

### **Fernsehen als Familientechnologie**

In den späten 1940er und 1950er Jahren setzten sich die Problematisierungen des Fernsehens fort. »Um das Fernsehen, seine Gefahren und seine Chancen, seine Aufgaben und seine Form wird gestritten und diskutiert.« (Hickethier 1990, 5) Insbesondere in den Diskussionen um unterschiedliche Programmkonzepte finden sich Motive, die auch schon die Auseinandersetzungen um das Radio prägten: Um die individuellen und kollektiven Symptome der modernen ›Kulturkrise‹ zu beheben, wurden Programmformen gesucht, die eine ›Verinnerlichung‹ oder ›Sammlung‹ der Zuschauerinnen und Zuschauer bewirken könnten. Zugleich erhoffte man sich von dem Modus der Live-Übertragung eine kompensatorische ›Teilhabe am Weltgeschehen‹:

Der Topos der ›Zerstückelung des Menschen‹ durch die moderne Technik wird dann in der Fernsehdiskussion aufgegriffen und im Plädoyer für die Live-Technik des neuen Mediums, das gerade diese Zerstückelung vermeide, positiv für das Fernsehen gewendet. (Hickethier 1990, 9)

Allerdings trat zunehmend eine neue, zumindest ergänzende kulturtechnologische Rationalität des Fernsehens in den Vordergrund. Die Familie, die häusliche Wohnung, die Geschlechter- und Generationenverhältnisse wurden zu zentralen Bezugspunkten, die das Funktionieren des Fernsehens über viele Jahre hinweg prägten. Im Folgenden möchte ich anhand einiger beispielhafter Diskursivierungen zeigen, dass auch diese ›Domestizierung‹ des Fernsehens keineswegs ein einheitliches Medium, sondern eine produktive und anhaltende Problematisierung mit sich brachte.

Die Realisierung des Fernsehens als »televisuelles Wohnzimmermedium familiärer Privatheit« (Zielinski 1989, 8), die ab Mitte der 1950er Jahre in der BRD (und schon seit Mitte der 1940er in den USA) einsetzte, dominierte fortan die Auseinandersetzungen um das Medium. Alternative Verwendungen – für die öffentliche Vorführung, als Bildtelefon oder in spezialisierten Praxisbereichen wie Medizin oder Polizei – wurden kaum noch öffentlich diskutiert. Auch gegenwärtig besitzt das »televisuelle Wohnzimmermedium« eine derartige Selbstverständlichkeit, dass andere (v.a. frühere) Realisierungsformen schnell als Skurrilitäten wahrgenommen werden, die den ›Potenzialen‹ des Mediums nicht wirklich entsprechen. Deshalb scheint es mir wichtig, an dieser Stelle nochmals darauf hinzuweisen, dass das häusliche Programmmedium weder eine einheitliche noch eine ›logische‹ Realisierungsform der televisuellen Technik darstellt. Bis Anfang der 1960er Jahre dominierten (schon aufgrund der erst allmählich zunehmenden Verbreitung der Apparate in die einzelnen Haushal-

<sup>336</sup> Erhard Schüttpelz sieht dies als ein generelles Muster der Verschränkung von Militär, Technologie und Gesellschaft: »Die im Frieden erfolgende Modellierung sozialer Tatsachen durch apparative Termini bleibt daher – aufs ganze Jahrhundert gesehen – vor allem eine Spiegelung (und ›Refraktion‹) der in Krieg und Frieden erfolgten Modellierung apparativer Termini durch soziale Tatsachen.« (Schüttpelz 2002, 54).

te) kollektive Empfangsformen – sei es in Gaststätten, Bildungseinrichtungen oder bei den Nachbarn, die früher als andere einen Apparat hatten. Spätestens in den 1990er Jahren tauchten dann in Form so unterschiedlicher Phänomene wie Pay-TV oder den Großbildschirmen in Bahnhöfen, Shopping-Malls und anderen öffentlichen Plätzen neue Formen des kollektiven Fernsehens auf. Vor allem – und dies steht im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen – führte die Domestizierung des Fernsehens, auch wenn sie ohne Frage mit einer gewissen Standardisierung seiner technischen und ästhetischen Formen einherging, keineswegs zu einer Stillstellung und Entproblematisierung des Mediums. Die Kopplung des Fernsehers mit den vielfältigen Mechanismen und Ökonomien der häuslichen Wohnung bildete vielmehr den Ausgangspunkt einer besonders intensiven kulturtechnologischen Differenzierung; Fernsehen wurde gleichermaßen Objekt (und Effekt) wie Instrument heterogener Diskurse und Praktiken.<sup>337</sup>

Für die ersten Jahre des Fernsehens als häuslichen Mediums lässt sich besonders leicht nachvollziehen, wie das Medium als Problem definiert und gerade dadurch kulturtechnologisch produktiv wurde. Monika Elsner und Thomas Müller diagnostizieren anhand der Diskursivierungen des Fernsehens einen »mentalen Schock« (1988, 394), der durch das neue Medium in den 1950er Jahren ausgelöst wurde. Dies betraf unter anderem die Integration des technischen Apparats in den Haushalt, die irritierende Verschränkung von »natürlicher« und technisch vermittelter Wahrnehmung sowie die räumliche und zeitliche Kopräsenz von familiärer Intimität und Partizipation an Weltereignissen.

Die schwer zu durchschauende Technizität des Apparats machte Fernsehen zu einem problematischen Objekt für die häusliche Wohnung. Immer wieder wurde von Stromschlägen, Blitzeinschlägen oder der fernsehspezifischen Gefahr der »Implosion« berichtet. In den USA erhielten, wie Lynn Spiegel zeigt, die Zweifel an der Familientauglichkeit von Fernsehen durch das Wissen um den Einsatz der Fernsehtechnologie im Zweiten Weltkrieg zusätzlich Nahrung. In Anknüpfung an militärische Terminologie kennzeichneten zeitgenössische Kommentare die Einführung des Fernsehens sogar als »Invasion« in oder als »Schlacht« um die Familie: »Es scheint plausibel, dass die militärischen Einsätze des Fernsehens Zweifel an dessen Angemessenheit als Haushaltsgerät verursachten.« (Spiegel 2002, 230)<sup>338</sup>

Die häusliche Handhabbarkeit von Fernsehen musste deshalb erst einmal plausibel gemacht werden und befand sich von vornherein in einem diskursiven Spannungsfeld. Frühe Anzeigen für Fernsehapparate, aber auch Programmmagazine und andere Paratexte priesen die technische Sicherheit der Apparate an<sup>339</sup>; Fernsehen wurde immer wieder als »Familienfreund«, »Neugeborenes«, »Lehrer« oder »Haustier« bezeichnet, um es so in die Rationalitäten des familiären Alltags einzupassen (ebd. 231).<sup>340</sup> Die Verkäufer des Elektrofachhandels wur-

<sup>337</sup> Im Folgenden beziehe ich mich auf historische Forschungen zum Fernsehen in der BRD, in Österreich und in den USA. Da es mir auch hier eher um die Entwicklung einer systematischen Fragestellung als um den je konkreten historischen Verlauf geht, werde ich nicht auf die – für eine historische Forschung entscheidenden – Differenzen zwischen den unterschiedlichen nationalen Entwicklungen eingehen. Insbesondere die Arbeiten von Bernold (1994 u. 1995) zu Österreich und von Spiegel (1992) zu den USA scheinen mir methodologische Anknüpfungspunkte für eine diskursanalytische und gouvernementale Perspektivierung von Fernsehen zu bieten.

<sup>338</sup> Hickethier verweist analog hierzu auf eine allgemeine Skepsis gegenüber Technologien, die in der Bundesrepublik ebenfalls vor dem Hintergrund des zweiten Weltkriegs in den 50ern dominierte (Hickethier 1998, 111).

<sup>339</sup> Der Nachweis »technischer Sicherheit« verschränkt sich dabei mit einer symbolischen Funktion des Konsumguts Fernsehen, das zugleich auch soziokulturelle Sicherheit verkörpern soll: »Die Rhetorik der Sicherheit, des Vertrauens und der Kontinuität, die die Werbung in der Einführungsphase des Fernsehens in Österreich begleitete, bediente damit aber gleichzeitig zentrale Wertbegriffe der sich formierenden österreichischen Nachkriegskultur, in der die Idee der »Haltbarkeit« von langlebigen Konsumgütern mit der Idee der »Haltbarkeit« individueller Lebens- und kollektiver »Aufbauentwürfe« gleichbedeutend wurde.« (Bernold 1995, 68).

<sup>340</sup> Analog dazu wurde auch die neue, technisch konstituierte Wahrnehmungsform durch anthropomorphisierende Metaphern mit dem häuslichen Alltag in Übereinstimmung gebracht: »Vor allem die stereotypen Vergleiche der Fernsehkamera mit dem menschlichen Auge suggerierten eine Nähe des technischen Vorgangs zum

den gezielt darin unterwiesen, den Kunden die Funktionsweise der Apparate sorgfältig zu erläutern (Boddy 1998, 137). Es ist bezeichnend, dass dabei zum Teil sogar empfohlen wurde, die Fernseher nicht nur in den Privatwohnungen, sondern auch in Anwesenheit der gesamten Familie zu installieren (Bernold 1995, 53). Insbesondere in Frauenzeitschriften wurden darüber hinaus das Aussehen der Fernsehapparate und ihre adäquate Platzierung in der Wohnung vor allem unter der Perspektive ihrer reibungslosen Integrierbarkeit in das familiäre Ambiente diskutiert (Spigel 1992, 37–60). Unterstützt wurde diese Domestizierung durch Sendeformen des frühen Fernsehens, die nicht nur Familialität und Intimität in Szene setzten (in der BRD etwa DIE SCHÖLERMANNNS), sondern den Zuschauerinnen und Zuschauern in Paratexten auch als ›Gäste im Heim‹ oder ›Nachbarn von Nebenan‹ angepriesen wurden.<sup>341</sup>

Derartige Praktiken und Diskursivierungen waren nicht nur die Voraussetzung, um Fernsehen in die Privatwohnungen einzugliedern; sie hatten darüber hinaus die Konsequenz, dass das neue Medium binnen weniger Jahre zum Inbegriff des Familienlebens wurde. Sollte das Fernsehen während des Nationalsozialismus vor allem zur Symbolisierung (und zugleich zur Steigerung) der nationalen Leistungsfähigkeit zum Einsatz gebracht werden, so konnte es in der Nachkriegszeit genutzt werden, um das Ideal familiärer Harmonie zu propagieren. Zahlreiche Anzeigen setzten den Fernsehapparat ein, um andere Konsumgüter – etwa Alkoholika oder Tabakwaren – als familiäre Annehmlichkeiten zu propagieren. Das Fernsehen wurde »in einem Zeitraum von ungefähr vier Jahren [...] zu dem zentralen Motiv auf Bildern vom US-amerikanischen Heim [...]. Es wurde zum kulturellen Symbol des Familienlebens schlechthin.« (Spigel 2002, 219f.)

In einem Prozess der Domestizierung wurde Fernsehen somit zu einem umfassend präsenten und in diesem Sinne selbstverständlichen Teil kultureller Praktiken. Zugleich wurde Fernsehen dabei aber eingesetzt, um Familienleben hervorzubringen, zu definieren und zu optimieren. Die Domestizierung zielte nicht nur darauf, den neuen, technisch komplexen und in seinen Funktionsweisen fremden Gegenstand in den zeitlichen Ablauf des Alltags, die sozialen Beziehungen der Familienmitglieder und die Räume der Wohnung zu integrieren, sondern zugleich darauf, all diese Lebensbereiche mit dem Fernsehen zu regulieren – nicht zuletzt, indem die Domestizierung von Fernsehen zu einer Aufgabe für die Familie und insbesondere (wie noch zu zeigen sein wird) die Mutter gemacht wurde. Dies setzt aber voraus, dass Fernsehen nicht völlig selbstverständlich und unauffällig war, sondern – im Gegenteil – als eine Problematik des Familienlebens fortlaufend diskursiviert und strategisch eingesetzt wurde. Eine Habitualisierung im Sinne einer eindeutigen und ›harmonischen‹ wechselseitigen Abstimmung von Alltagspraktiken auf der einen und medialen Funktionsweisen auf der anderen Seite fand nicht statt (vgl. dagegen Elsner/Müller 1988).

Der Widerspruch zwischen familiärer Intimität einerseits und Partizipation am Weltgeschehen andererseits wurde beispielsweise im Prozess der Domestizierung keineswegs ›gelöst‹, sondern reproduziert und für die familiäre Selbstregierung produktiv gemacht. So erhielt das Konzept von Familie »als legitimierte Form der Identifizierung für Männer und Frauen unterschiedlicher Generationen und sozialer Herkunft« (Bernold 1995, 6) mit der Einführung von Fernsehen eine veränderte Plausibilität. In der ökonomischen und alltagspraktischen Verschaltung mit anderen Haushaltstechnologien – allen voran dem Kühlschrank (Hartley 1999, 99–107) – wurde eine Sphäre privaten Konsums und reproduktiver ›An-

---

natürlichen Sehen und entschärften so die irritierende Fremdheit der medial vermittelnden Sicht auf die Welt.« (Elsner/Müller 1988, 393).

<sup>341</sup> Elsner/Müller schildern DIE SCHÖLERMANNNS als Indiz eines ersten »grundlegenden mentalitätsgeschichtlichen Wandels« gegenüber dem Fernsehen, der es nun ermöglicht, auch ohne Einheit des physischen Ortes »interaktionsähnliche Beziehungen mit Menschen« aufrecht zu halten (Elsner/Müller 1988, 404).

nehmlichkeiten« geschaffen, die sich durch ein ambivalentes (und ständig zu kontrollierenden) Verhältnis zur ›Außenwelt« definierte.<sup>342</sup>

Entsprechend stellte auch die durch das Fernsehen vermittelte Präsenz von ›Welt« im häuslichen Wohnzimmer kein Phänomen dar, das durch die mediale Struktur automatisch gegeben war und ›bewältigt« werden musste, sondern eine fortlaufend reproduzierte und inszenierte Problematik. Der privilegierte Zugang des Fernsehens zur Welt, zum ›Außen« oder zur Öffentlichkeit, die überwältigende Wirkung von Präsenz, ›Dabeisein« und Simultaneität wurde – genau wie die ›Familientauglichkeit« – durch Sendeformen und Paratexte immer neu akzentuiert und plausibilisiert. Beispiele dafür sind Zeitungsberichte, die aus Anlass der einschlägigen ›Übertragungen« – Krönungen, Sportereignisse oder Theaterveranstaltungen – immer wieder betonten, dass das ›Fernseh-Auge« noch mehr vom Geschehen sehe als das menschliche Auge auf den Zuschauerrängen vor Ort; durch Abgrenzung zur ›Traumfabrik« des Kinos wurde der unmittelbare und nicht-manipulierte Realitätsbezug des Fernsehens hervorgehoben, das eben keine Fiktionen, sondern ›Welt« in die Wohnzimmer bringe (Elsner/Müller 1988, 395). Schon in der Werbung für die ersten Fernsehapparate waren auf deren ›Mattscheiben« Bilder (anfänglich häufig auch nur Zeichnungen) von Sportereignissen oder (fernen) Landschaften zu sehen (Bernold 1995, 66f.); der Apparat wurde außerdem gerne vor Weltkarten und Postertapeten platziert. Die Spannung zwischen Häuslichkeit und Außenwelt wurde systematisch aufrechterhalten. Die Programmelemente des Fernsehens reproduzierten diese Problematik ebenfalls. Selbst Sendeformen, die ganz auf das Familiäre abgestimmt waren (etwa die Sitcom in den USA), zielten mit ihrem Setting auf eine »illusion of outside spaces«, indem die Kulissen mit Panoramafenstern versehen wurden (Spigel 1988, 17). Bezeichnenderweise wurde in den USA schon in den 1950er Jahren unter der Bezeichnung ›Home Theater«, die gegenwärtig wieder – wenn auch mit anderer Akzentsetzung – bei der Präsentation von Videorekorder, HDTV, Dolby Surround oder DVD eingesetzt wird, das ›Potenzial« des Fernsehens diskutiert, Öffentlichkeit und Privatheit zu verschränken. Dabei ging es nicht nur um die Partizipation an gesellschaftlichen Ereignissen im eigenen Haushalt (die Rezeption von Opernübertragungen in Abendgarderobe vor dem Fernsehapparat ist hier einschlägig), sondern auch um die Frage, wie mit dem Fernsehen – durch Einladung und angemessene Bewirtung von Gästen – soziale Ereignisse im Heim geschaffen werden können (Spigel 1992, 99–135).

Die räumliche Ambivalenz des Fernsehens stellte sich folglich weder als ursprüngliches (und bald bewältigtes) Problem, noch als medientechnisch unvermeidbare Konstellation dar; eher hatte sie den Charakter einer dauerhaften Aufgabe. Die Abstimmung von Privatheit und Öffentlichkeit, von Familialität und Außenwelt musste sorgfältig kontrolliert werden; der Apparat, die Programme und die familiäre Verwendung des Fernsehens bildeten dafür ein vielstimmiges Instrumentarium.<sup>343</sup> Wie kann die Familie mithilfe des Fernsehens einen an-

<sup>342</sup> Beispiel hierfür ist die Verschränkung von Automobilität und zentralen Warenhäusern, die – in Ergänzung zum Kühlschrank – den nur noch wöchentlichen Großeinkauf ermöglichten, für den aber zugleich die lokal vertraute Umgebung verlassen werden musste.

<sup>343</sup> Lynn Spigel (1988) weist darauf hin, dass diese Problematisierung von Außen und Innen ein zentrales Motiv der US-amerikanischen Nachkriegszeit ist. Die Einführung des Fernsehens fiel mit einer umfassenderen Transformation der familiären Lebens- und Wohnverhältnisse zusammen, in deren Verlauf sich ein neues Ideal familiären Wohnens herausbildete, das durch den Bau neuer Vorstädte und günstiger Kredite für Eigenheime gestützt wurde. Was auf den ersten Blick als Rückzug ins Private verstanden werden könnte, zielte eher auf eine neuartige Verschränkung von Öffentlichkeit und Privatheit und eine modifizierte Form der Integration von Familien in die umfassendere *community*. In zahlreichen Publikationen fanden sich Empfehlungen, die die Gestaltung der Wohnung in erster Linie an dem Problem einer adäquaten Vermittlung von Privatheit und Öffentlichkeit ausrichteten. Bei den architektonischen Entwürfen dominierten große Fensterflächen und Glastüren, die Offenheit signalisierten; Gardinen wurden aber als unabdingbar empfunden. Auch großformatige Bildtapeten und neue Haushaltstechnologien (die eine Bewirtung von Gästen erleichtern sollten) wurden hinsichtlich der Vermittlung von Außen- und Innenwelt problematisiert. Auch Elsner/Müller geben Hinweise in diese Richtung, wenn sie argumentieren, dass die Modellierung des Fernsehens als ›Fenster zur Welt« sich kompensatorisch auf einen zeitgenössisch diagnostizierten »Realitätsverlust« (Schelsky) der Gesellschaft be-

gemessenen Bezug zur Außenwelt erstellen? Wie kann die familiäre Intimwelt durch das Fernsehen gestärkt (oder vor dem Fernsehen geschützt) werden? Die Irritationen und Ambivalenzen machten das Fernsehen produktiv, weil sie garantierten, dass es zu einem Gegenstand permanenter Aufmerksamkeit und Sorge wurde. Weil diese Irritationen nie auf rein medialen Funktionsweisen beruhten, sondern immer aus der Kopplung an familiäre (und andere) Rationalitäten resultierten, zielte die Sorge um und die Regulierung des Fernsehens zugleich auf eine Regulierung des familiären Zusammenlebens. Prägnante Beispiele für diese kulturtechnologische Konstitution des frühen Fernsehens finden sich vor allem in den Untersuchungen von Lynn Spigel zum US-amerikanischen Fernsehen, die zeigen, wie die kulturelle Differenzierung von Geschlechtern und Generationen in Kopplung an das Medium reguliert werden.

Fernsehen war der große Familienentertainer, der versprach, Mama, Papa und die Kinder zusammenzubringen. Gleichwohl musste es aber gewissenhaft kontrolliert werden, um mit den verschiedenen Geschlechterrollen und sozialen Funktionen einzelner Familienmitglieder zu harmonieren. (Spigel 2002, 215)

In der Fernsehwerbung fanden sich immer wieder Bilder, auf denen im ›Kreis der Familie‹ Fernsehen geschaut wurde. Nicht selten wurde explizit diskutiert, wie mit dem Fernsehen die Harmonie der Familie erhalten oder (angesichts der ›Zerrüttungen‹ der Nachkriegsjahre) wieder hergestellt werden könnte. Schon die Tatsache, dass diese Aufforderungen vor allem an Frauen gerichtet waren, zeigt allerdings, dass Fernsehen von vornherein durch Kopplung an vorhandene soziale Kategorien differenziert und zugleich für diese produktiv wurde. Vor allem die (immer ›problematischen‹) Geschlechter- und Generationenverhältnisse, die erst den ›Kreis der Familie‹ als sensibles Gefüge konstituieren, bildeten gleichermaßen Voraussetzungen wie Wirkungen der familiär-televisuellen Gouvernementalität. Es wurde nicht nur gefragt, was das angemessene Fernsehen für Frauen und für Kinder ist, sondern Frausein und Kindsein wurde zugleich über das Fernsehen definiert und bearbeitet.

Deutlich wird dies insbesondere an den Auseinandersetzungen um die Frage, wie das Fernsehen zur Funktion der Frau als Hausfrau und sorgende Mutter beitragen könnte.<sup>344</sup> Einerseits wurden Bedenken artikuliert, dass das Fernsehen die Frau von der notwendigen Arbeit ablenke, andererseits wurden Apparate und Programmformen entwickelt, die eine reibungslose Integration von Fernsehen und Hausarbeit garantieren sollten – um gerade damit (also durch zielgruppenspezifische Werbung für Haushaltsartikel, Koch- und Familiensendungen etc.) das Hausfrau- und Muttersein zu optimieren.<sup>345</sup> Generell galt das Fernsehen als ›Aufgabe‹ der Frauen; sie hatten für dessen optimalen – und dies hieß wiederum: sozial differenzierten – Einsatz in der Familie zu sorgen. Insbesondere Frauenzeitschriften versammelten Ratschläge, wie mithilfe des Fernsehens der Tag zu strukturieren wäre (Spigel 1992, 73–98) und stifteten somit zur selbsttechnologischen Nutzung des Mediums an.

Wie schon beim Kino wurde auch beim Fernsehen den Kindern ein besonderer Status zugesprochen; mit dem entscheidenden Unterschied allerdings, dass jetzt die Familie (bzw. wiederum die Mutter) selbst aufgefordert werden konnte, das Fernsehen zu bearbeiten, um darüber das Verhalten der Kinder zu regulieren. Einerseits (damals wie heute) vor physischen und psychischen Schädigungen der Kinder durch das Fernschauen gewarnt; außer-

---

zieht. Das ›Problem‹ der »auseinanderdriftenden Wirklichkeits- und Erfahrungsdimensionen« konnte durch die televisuelle Vermittlung einer abstrakt und komplex gewordenen Welt innerhalb des Haushalts strategisch bearbeitet werden (Elsner/Müller 1988, 401f.).

<sup>344</sup> »Die Frage der Anschaffung von Konsumgütern im allgemeinen und des Fernsehapparats im besonderen, hatte zweifellos strategische Bedeutung für die inner- und außerfamiliale Ökonomie, in deren materiellem, aber auch ideologischem Zentrum unter anderem die Frage der Berufstätigkeit der verheirateten Frauen stand.« (Bernold 1995, 34).

<sup>345</sup> Monika Bernold weist darauf hin, dass in der Werbung für Töpfe mit Glasdeckeln oder Herde mit Glassichtfenstern eine »Euphorie gegenüber Sichtbarkeit und Transparenz« zum Ausdruck kam, die ganz ähnlich für das Fernsehen formuliert wurde (1995, 70).

dem befürchtete man einen Autoritätsverlust der Eltern, insbesondere des Vaters, durch das Fernsehen. Andererseits bildeten diese Szenarien den Ausgangspunkt für einen differenzierten und kontrollierten Einsatz des Fernsehens, wurden ihm doch weitreichende Auswirkungen unterstellt, »die verstanden und angemessen gehandhabt werden mussten« (Spigel 2002, 232). Indem nämlich eine privilegierte und spezifische Beziehung zwischen dem problematischen Fernsehapparat und dem problematischen Objekt Kind erstellt wurde (selbst die Werbung für Fernsehapparate stützte sich auf die Bedürfnisse der Kinder), bildete das Fernsehen mit seinen zeitlichen, räumlichen, programmlichen Strukturen zugleich eine differenziertes Feld rationaler Strategien zur Belohnung und Bestrafung, aber auch generell zur Erziehung der Kinder. »Wenn der Apparat das Kind kontrollieren konnte, konnten die Eltern dies auch.« (ebd., 233)

Das Verhältnis zwischen den Geschlechtern wurde ebenfalls televisuell problematisiert. Beispielsweise artikuliert sich die Sorge eines Autoritätsverlusts sowie einer ›Verweiblichung‹ der Männer, die nicht nur Macht (über die Kinder etwa) an den Fernseher abtreten mussten, sondern auch dem ›passiven‹ Konsum einer ›weiblich‹ konnotierten Massenkultur verfielen (Spigel 2002, 238–241). Umgekehrt stellte sich den Frauen die Herausforderung, mit dem Fernsehen um den Blick ihrer Männer wetteifern zu müssen. Ein äußerst produktives Spannungsfeld resultierte auch aus der Problematisierung der unterschiedlichen Bedürfnisse der Geschlechter und Generationen. Einerseits wurden die sozialen Identitäten durch Zuordnung zu Programmpräferenzen markiert und modifiziert; andererseits erhielten apparative oder programmliche Mechanismen daraus strategische Funktionen. Die Industrie warb beispielsweise unter Bezug auf die vermeintlich unterschiedlichen Bedürfnisse der Geschlechter für die Anschaffung von Zweitgeräten. Komplementär dazu wurden immer wieder Vorschläge entwickelt, wie Mann und Frau, Eltern und Kinder je (geschlechter-) spezifische Sendungen rezipieren könnten, ohne dass damit die familiäre Eintracht gestört würde. Diese Problematisierung zeigte selbst in der Geräteentwicklung Konsequenzen: Anfang der 1950er Jahre wurde ein Fernseher mit dem Namen Duoscope vorgestellt, der es durch eine komplizierte Polarisierungstechnik und entsprechend unterschiedliche polarisierte Brillen ermöglichte, dass Frau und Mann auf den selben Apparat blickten und trotzdem zwei verschiedene Programme sahen (Spigel 2002, 248f.).

Fernsehen (und zwar seine Technik, seine Programme, seine Nutzung und Platzierung in der Familie) erhielt aus den Differenzierungskategorien der Familie eine bestimmte Plausibilität und strukturierte gleichzeitig deren Modifikation durch Regulierungsstrategien. Mit der Kopplung des Fernsehens an die familiären Ökonomien ergaben sich spezifische Problematisierungen, die weder ›dem Medium‹ noch ›der Familie‹ zugesprochen werden können. Die Installation und Identifizierung eines problematischen Objekts Fernsehen in der Familie machte die gesamte Familie zum Gegenstand fürsorglicher Diskurse in Pädagogik und Medizin, Psychologie und Politik. Sie alle konnten mit dem (und durch das) Fernsehen Praktiken und Strukturen der Familie zu ihrem Objekt machen. Gleichzeitig bildete das Fernsehen – nicht zuletzt durch die allgegenwärtige Problematisierung und die fortlaufende Aufforderung, sich mit ihm zu beschäftigen – ein plausibles und rationales Instrument, das die Selbstregierung der Familie handhabbar und die Notwendigkeit dieser Selbstregierung evident machte.

Dass sich schon in den ersten zehn Jahren des Fernsehens eine zunehmende Verschiebung von technisch und apparativen Fragen hin zu einer Problematisierung der Programme und ›Inhalte‹ sowie der Rezeptionsformen abzeichnete, kann leicht als eine Habitualisierung und somit schrittweise Verdeckung der (›komplizierten‹) Technizität des Mediums verstanden werden. Die Auseinandersetzung mit Programmen und ›Inhalten‹ wies allerdings durchgängig Zielsetzungen, Rationalitäten und Instrumentierung auf, die kaum weniger technolo-

gisch funktionierten als die Apparate. Die Zapper und *couch potatoes* agieren – nicht viel anders als die Radio- (und Fernseh-) bastler – in einem heterogenen Feld von Bedienungshinweisen, widersprüchlichen Rationalitäten, volkswirtschaftlichen oder familialistischen Strategien und nicht zuletzt eigenem Experimentieren, das vielfältig strukturierte Optionen für die Optimierung des Mediums sowie des eigenen Verhältnisses zum Medium zur Verfügung stellt.

***Exkurs: Medienspezifik vs. Kulturtechnologie (Am Beispiel von Joshua Meyrowitz)***

Die theoretischen Vorannahmen und Konsequenzen der hier vorgeschlagenen kulturtechnologischen (bzw. gouvernementalen) Perspektivierung von Medien können durch eine Gegenüberstellung mit anderen, stärker medien- oder technikdeterministischen Ansätzen verdeutlicht werden; insbesondere ein Vergleich mit dem Modell einer medialen »Situations-Geographie« von Joshua Meyrowitz bietet sich an, weil dieser, ganz ähnlich wie Lynn Spiegel, die Neustrukturierung sozialer Räume durch das Fernsehen und die daraus resultierenden Effekte für Geschlechter- und Generationenverhältnisse untersucht. Während jedoch Meyrowitz Studie *No Sense of Place* (bzw. *Überall und nirgends dabei* [1990a]) einzelnen Medien eine je distinkte Wirksamkeit für die Strukturierung von Raum (und Zeit) zuspricht (sie kann damit trotz ihrer stärker soziologischen Orientierung stellvertretend für zahlreiche medientheoretische Ansätze stehen), zeigen die Untersuchungen von Spiegel, dass Medien zu einer kulturtechnologisch produktiven, keineswegs aber eindeutigen *Problematisierung* von Raum und Zeit beitragen. Auch sie diagnostiziert, dass neue Medien räumliche Grenzen und Hierarchien verändern; nach Spiegel modifizieren (und vervielfältigen) sie damit aber vor allem das Feld der strategischen Bearbeitungen von Räumlichkeit.

Meyrowitz postuliert, dass Medien gesellschaftlich wirksam werden, indem sie die Abgrenzung und Zugänglichkeit unterschiedlicher sozialer Räume prägen. »Die elektronischen Medien beeinflussen uns also nicht nur durch ihren Inhalt, sondern auch dadurch, daß sie die ›Situations-Geographie‹ unseres Lebens entscheidend verändern.« (Meyrowitz 1990a, 31) Jedes einzelne Medium führt demnach zu einer spezifischen Gliederung des sozialen Raums. Die Argumentation basiert auf der soziologischen Rollentheorie, die davon ausgeht, dass soziales Verhalten durch das (in der Sozialisation erworbene) Wissen über ein ›situationsadäquates‹ Verhalten, vor allem aber durch die Anwesenheit anderer Personen sowie die (potenzielle) Beobachtbarkeit der Situation durch Personen, die nicht an ihr beteiligt sind, strukturiert wird. Die Abgrenzung von eindeutigen Räumen, zu denen nur bestimmte Personen Zugang haben und in denen spezifische Verhaltensnormen gültig sind, ermöglicht die Differenzierung unterschiedlicher gesellschaftlicher Rollen und somit u.a. die Definition von geschlechts- und altersspezifischem Verhalten. Meyrowitz weist nun darauf hin, dass sowohl das Wissen um das (adäquate) Verhalten in unterschiedlichen Situationen, als auch die Anwesenheit von oder Beobachtung einer Situation durch andere, immer weniger durch den physikalischen Raum – die Wände, Türen etc. – und immer mehr durch Medien strukturiert werden. Medien konstituieren eine ›Umwelt‹, die das menschliche Verhalten strukturiert und differenziert: »Put differently, distinctions in behaviour, identity, and status are created and supported by separating people into different informational worlds.« (Meyrowitz 1994, 59)

Die zentrale These von Meyrowitz besteht nun darin, dass das Fernsehen – und zwar unabhängig von seinen je spezifischen Inhalten – eine bislang durch die Buchkultur geprägte trennscharfe Differenzierung sozialer Räume unterläuft und damit eine Auflösung (oder zumindest Verwischung) bislang distinkter sozialer Rollen bewirkt. Das Buch ermöglicht schon durch die Art seiner Codierung die Differenzierung unterschiedlicher Zugänglichkeit (die unterschiedliche Sprache von Kinderbüchern, Poesie, wissenschaftlichen Büchern etc.); außerdem wird es individuell rezipiert und kann, insofern jeder ›Inhalt‹ an ein eigenständiges



Objekt (das einzelne Buch) gebunden ist, auch differenziert zugänglich gemacht werden (oben im Regal, bestimmte Abteilungen in der Bibliothek, »unter dem Ladentisch« etc.). Daraus resultiert sowohl eine Differenzierung der Leserschaft als auch eine beschränkte Einsicht Dritter in das, was eine Person oder eine Gruppe liest. Dies garantiert unterschiedliche Bereiche und Verhaltensformen, die für andere Personen weitgehend unzugänglich sind und ihnen somit unbekannt bleiben. Durch eine Reihe von Mechanismen (Sozialisation, Bildung etc.) wird der allmähliche Übergang von der einen in die andere medial definierte »Umwelt« vorbereitet und das unvermittelte Eintreten in eine unbekannt Situation verhindert (Meyrowitz 1990a, 127–135).

Das Fernsehen bewirkt demgegenüber eine radikale Entdifferenzierung sozialer Räume. Indem es einerseits unterschiedlichste Situationen unter die Beobachtung eines sozial nicht-differenzierten Publikums stellt, werden distinkte Situationsdefinitionen infrage gestellt. Indem andererseits Alle die gleichen Informationen über unterschiedliche Situationen und entsprechende Verhaltensweisen erhalten, werden Rollenhierarchien brüchig. Die »Struktur sozialer ›Situationen««, die das Fernsehen errichtet, mindert somit die sozial differenzierende Funktion räumlicher Strukturen entscheidend (Meyrowitz 1990a, 27). Im Gegensatz zum Buch basiert Fernsehen auf einem Code, der für alle sozialen Rollen gleichermaßen verständlich ist und durch seine Visualität darüber hinaus eine Nähe zur Alltagskommunikation aufweist (Meyrowitz 1990a, 200–232). In einem allgemein zugänglichen Objekt (dem Fernsehapparat) werden vielfältige »Inhalte« unterschiedslos integriert, die somit nicht nur allen – auch zufällig und unfreiwillig beim Zappen – zugänglich sind, sondern von denen die Zuschauerinnen und Zuschauer auch annehmen müssen, dass Andere (also auch Träger anderer Rollen) sie ebenfalls gesehen haben.

Obwohl Rundfunk und Fernsehen das Verständnis für viele Themen nicht wirklich wecken, machen sie doch die verschiedenen Bevölkerungssegmente wenigstens oberflächlich mit einem breiten Spektrum an Themen und mit Menschen in jeweils ganz anderen Lebenssituationen vertraut. (Meyrowitz 1990a, 174)

Man sieht (bzw. beobachtet) nicht nur unterschiedlichste Situationen (die durch diese Beobachtung nivelliert werden); im Gegensatz zum Buch kann man auch – im Falle kollektiven Fernsehschauens – konkret sehen, was andere Personen sehen; zumindest weiß man um die Wahrnehmung dessen, was man sieht, durch Andere. Alle Situationen – auch höchst »intime« – sind somit kollektiv beobachtete Situationen.

Als zentrale Effekte dieser Situationsdefinitionen des Fernsehens diagnostiziert Meyrowitz – neben einer sinkenden Relevanz von Autoritätsfiguren, die nun auch in »privaten« Situationen beobachtet werden – ein Verwischen von Gruppenidentitäten (hier ist sein Beispiel das Geschlechterverhältnis) sowie ein Aussetzen deutlich abgegrenzter Rollenübergänge (hier ist sein Beispiel der Übergang von der Kindheit zum Erwachsenen). Durch die »Situations-Geographie« des Fernsehens werden Informationen und Verhaltensweisen von Erwachsenen, die bislang in einem »Hintergrundbereich« angesiedelt waren (d.h. in Situationen, in denen die Angehörigen der Gruppe unter sich sind), »veröffentlicht«. Kinder sehen im Fernsehen nicht nur wie Erwachsene sich verhalten, wenn sie unter sich sind, sie sehen auch die Themen und Sendungen, die ihre Eltern sehen, und Eltern und Kinder wissen, dass die Kinder dies sehen. Meyrowitz zieht hieraus den Schluss »daß sich Gruppenzugehörigkeiten auflösen, unterschiedliche Sozialisations-Stadien sich vermischen und Hierarchien eingeebnet werden« (Meyrowitz 1990a, 36). Ganz analog beschreibt er die Verwischung der Geschlechterrollen durch das Fernsehen: »Auch wenn viele Frauen weiterhin physisch isoliert zuhause sitzen, ermöglicht ihnen das Fernsehen, die Welt allgemein zu »beobachten« und zu »verfahren«, einschließlich der Interaktionen und Verhaltensweisen von Männern untereinander.« (Meyrowitz 1990b, 89) Dies bezeichnet er als »situative Androgynie« (ebd., 92). Ent-

sprechend kann Meyrowitz die gesamten sozialen Transformationsprozesse der 1960er Jahre auf die mediale Neudefinition von Räumen und Rollen zurückführen:

The explosion of clashing cultures in the mid- to late 1960s, when the first generation to watch television before entering school (the temple of literacy) comes of age. This generation rejects traditional distinctions in roles for young and old, for men and women, and for authorities vs. average citizens. [...] There is a decline in male-only clubs, adult-only restaurants, and dress-specific events and locations. (Meyrowitz 1994, 67)

Diese Ausführungen machen deutlich, dass dem Medium Fernsehen eine spezifische Raumorganisation zugesprochen wird, die quer zu unterschiedlichen Praxisbereichen auf immer gleiche und zwingende Weise wirksam wird. Obwohl Meyrowitz insofern nicht ontologisch argumentiert, als er die raumstrukturierenden Effekte eines Mediums in Abhängigkeit von der jeweils durch ältere Medien etablierten »Situations-Geographie« betrachtet,<sup>346</sup> leitet er dennoch aus den medialen Charakteristika des Fernsehens eine eindeutige Effektivität ab. Mit der Etablierung des Fernsehens wird eine bestimmte »Situations-Geographie« durchgesetzt, die automatisch spezifische Geschlechter- und Generationenverhältnisse zur Folge hat. Dies impliziert zum einen, dass die Geschlechter- und Generationenverhältnisse eher stabile Zustände, als Felder von Auseinandersetzungen und Strategien sind. Zum anderen wird unterstellt, dass es – neben den Medien – keinerlei weitere Antriebskräfte für die Differenzierung von Geschlechtern und Generationen gibt (etwa die Ökonomie); nur dann nämlich kann sich die ›Logik‹ des Mediums so eindeutig in den sozialen Identitätsbildungen spiegeln. Deshalb werden weder Veränderungen des Mediums selbst als Bearbeitung der »Situations-Geographie« einsichtig, noch werden kontextuelle Prozesse betrachtet, die sich in Reaktion auf und Kopplung an die raumstrukturierenden Effekte des Fernsehens herausbilden, um diese zu verändern, sie auszunutzen oder zu stützen.<sup>347</sup> »In Meyrowitz's account there is [...] politics, but no discursive power; appropriation, but no containment; technology, but no technique.« (Berland 1988, 150)

Bei Lynn Spiegel bleiben dagegen die raumstrukturierenden Effekte von Fernsehen (und somit auch deren Stellenwert für soziale Differenzierungen) grundsätzlich ambivalent. Mit der Einführung des Fernsehens wird zwar die etablierte räumliche Organisation des familiären Haushalts verändert und das Verhältnis von öffentlichem und privatem Raum modifiziert; dies wird aber als eine Veränderung der Problematik und somit des strategischen Feldes familiärer Raumorganisation betrachtet. Die medial konstituierten Räume müssen (auch wenn sie, wie im Falle des Buches, strikte Grenzziehungen vornehmen) in ihrer sozialen Wirksamkeit immer neu reproduziert und optimiert werden. Entsprechend installiert Fernsehen nach Spiegel nicht *eine* Raumordnung, sondern konstituiert in der Überschneidung seines Apparats, seiner Kommunikationsstrukturen und seiner Programmformen mit vorhandenen raumstrukturierenden Mechanismen eine Reihe von Problematiken und zugleich eine Reihe von Instrumentarien der räumlichen Organisation. Spiegel weist beispielsweise darauf hin, dass der Fernsehapparat in bürgerlichen Familien an die Stelle des Klaviers oder des Kamins treten kann und dementsprechend an deren familientechnologische Funktionen anknüpft

<sup>346</sup> »Die Macht eines neuen Mediums entsteht nicht nur aus seinem Einsatz und seinen charakteristischen Eigenschaften, sondern auch aus der Art und Weise, wie es den Einsatz und die Eigenschaften früherer Medien außer Kraft setzt oder sie umgeht. Dieselben Medien können daher in verschiedenen Gesellschaften unterschiedliche Auswirkungen haben.« (Meyrowitz 1990a, 147).

<sup>347</sup> Problematisch ist weiterhin, dass Meyrowitz Modell – und hier besteht eine auffällige Analogie zu zahlreichen gegenwärtigen Debatten um die Auswirkungen und ›Potentiale‹ des Internet – die Funktionsweise des Fernsehens in erster Linie negativ (gewissermaßen entropisch) bestimmt: Die Barrieren, die sozialen Strukturierungen und Hierarchisierungen, die durch andere Medien installiert wurden, werden vom Fernsehen aufgelöst oder überwunden. Das Fernsehen errichtet damit, so Meyrowitz explizit, eine weitgehend egalitäre Gesellschaft: Das Spezifische des Fernsehens ist die umfassende Form der Integration (Meyrowitz 1990a, 179). »Die Tatsache, daß das Fernsehen ständig die öffentliche Männer-Welt zeigt, ermutigt Frauen, ihre Integration in alle öffentlichen Lebensbereiche zu verlangen.« (Meyrowitz 1990b, 77).

(Spigel 1992, 37f). Ebenso sind die Geschlechter- oder Generationenverhältnisse keine schlichten Effekte der raumstrukturierenden Medien, sondern relativ eigenständige (d.h. in einer Vielzahl von Praktiken und Diskursen relevante) Mechanismen, die dem Fernsehen überhaupt erst eine räumliche Effektivität ermöglichen.<sup>348</sup> Die geschlechtliche Differenzierung von Räumen und Tageszeiten wird (wie beispielsweise die deutlich unterschiedlichen Werbespots während Daytime und Prime Time zeigen) schon aus ökonomischen Gründen mit dem Fernsehen reproduziert und modifiziert; sie wird also gerade deshalb zum produktiven Problem des Fernsehens, weil sie auch von anderen Mechanismen bearbeitet wird.

Bezeichnenderweise werden viele der Effekte, die Meyrowitz dem Fernsehen zuschreibt, unmittelbar nach Einführung des Fernsehens in populären Magazinen problematisiert und durch eine Reihe von Strategien bearbeitet. Sobald das Fernsehen als raumstrukturierender Mechanismus wahrgenommen wird, wird es zum Ziel- oder Durchgangspunkt für regulierende Zugriffe auf Familien und Geschlechterverhältnisse. Solche Diskurse und Strategien sind dabei keine konservativen Bewahrungsversuche, die gegen die unvermeidliche Logik des Fernsehens eine traditionelle Raumorganisation (und entsprechend traditionelle soziale Differenzierungen) bloß aufrecht zu erhalten versuchen; sie zielen vielmehr darauf, die ›spezifischen‹ Potenziale von Fernsehen für die (Re-)Organisation von Familie und Gesellschaft in Dienst zu nehmen. Welche räumlichen Effekte das Fernsehen auch immer hat, die daraus resultierenden sozialen Differenzierungen werden zum Gegenstand von regulierenden Strategien. Fernsehen ist ein konstitutiver Teil des »System[s] von Differenzen [...], in dem Familienmitglieder und ihr häuslicher Raum entlang der Geschlechtergrenzen und sozialer Grenzen getrennt wurden« (Spigel 2002, 243). Auch wenn die Problematisierung von Geschlechterdifferenzen im Verlauf der Fernsehgeschichte in den Hintergrund tritt (keineswegs aber verschwindet), so werden weiter kulturelle Differenzierungen geschaffen, die eine gouvernementale Handhabbarkeit aufrechterhalten.

### Fernsehen als habitualisiertes Problem

Für die kulturtechnologische Produktivität von Fernsehen ist es von enormer Relevanz, dass es eine ›Laientechnik‹ ist: Die Auseinandersetzung mit einer komplexen Maschinerie (dem Apparat, dem Programm u.v.a.) wird nicht nur in dem ›gelebten Alltag‹ als dauernde Aufgabe installiert; darüber hinaus existieren zahlreiche Verfahren der Komplexitätsreduktion, die einen strategischen Umgang mit dieser Maschinerie für Alle möglich macht. Im Vergleich mit Experten- oder Großtechnologien wird dieser spezifische Status deutlich: Lynn Spigel weist darauf hin, dass die Problematisierung des Fernsehens in einer für Technologien kennzeichnenden polarisierenden Diskurstradition steht. Neue Technologien waren immer wieder Gegenstand ambivalenter Faszination sowie des Streits über ihre Gefahren und Chancen (Spigel 2002, 217). Entgegen der häufig geäußerten Einschätzung verschwinden gerade Medien keineswegs hinter ihrem reibungslosen Funktionieren; ein erheblicher (und wahrscheinlich historisch eher zunehmender) Anteil an Medienkommunikation ist Kommunikation ›über‹ Medien.<sup>349</sup>

<sup>348</sup> In einer empirischen Studie zeigt Marie Gillespie beispielsweise, dass Fernsehen in Londoner Immigrantenfamilien zu einer Verkehrung der Machtverhältnisse zwischen Eltern und Kindern beitragen kann, insofern die Kinder im Gegensatz zu ihren Eltern die englischsprachigen Nachrichten verstehen und ihren Eltern für sie relevante Informationen übersetzen müssen oder können (Gillespie 1995, 114); auch dieses – hier nur anekdotische – Beispiel zeigt, dass die Generationenverhältnisse medial komplex und flexibel strukturiert und deshalb ein Feld von medialen Strategien sind.

<sup>349</sup> Dagegen etwa Irmela Schneider: »Mediendiskurse, in denen es explizit um Medien geht, in denen Medialität thematisiert oder gar problematisiert wird, sind in aller Regel ein Sonderfall von Kommunikation. Für die Alltagspraxis gilt: Medien benutzt man, aber man redet nicht weiter über sie bzw. über den Umgang mit ihnen. Für die Beobachtung von Alltagspraxis heißt dies: ihre Beobachtung sollte sich zur Aufgabe machen, jene Medialität zu (re)konstruieren, die der Medienkommunikation inhärent ist, die immer mitläuft, aber unbeachtet bleibt, wenn man Medien benutzt.« (Schneider 2000, 26f.) Dieser These scheint mir eine verkürzte

Auch in gegenwärtigen Debatten um Gentechnologie und Internet finden sich sowohl die dichotomisierenden Argumentationsmuster, als auch die Hinweise darauf, dass dies alte Argumentationsmuster seien. Die unterschiedlichen Debatten haben allerdings nur auf der Ebene der verwendeten Rhetorik große Ähnlichkeiten;<sup>350</sup> diskursiv und kulturtechnologisch funktionieren sie dagegen kaum in vergleichbarer Weise. Insbesondere die Kopplungen zwischen Apparaten, Praktiken und Diskursen und somit auch die Kopplungen zwischen apparativer Maschinerie und Selbsttechnologie unterscheiden sich grundlegend. Wenn beispielsweise eine Technologie wie die Kernenergie zum Gegenstand gesellschaftlicher Problematierungen wird, hat dies kaum strategische und kulturtechnologische Konsequenzen. Zwar hat, worauf Gegner wie Befürworter gleichermaßen verweisen, auch die Kernenergie Auswirkungen in unserem Alltagsleben (sei es, weil sie polizeistaatliche Strukturen erfordert, sei es, weil sie von Öllieferungen unabhängigen, preiswerten Strom in die Haushalte bringt); sie ist aber weder als differenzierter Objektbereich im Alltag präsent, der eine Vielzahl an Umgangsformen eröffnet, noch lassen sich differenzierte Effekte für differenzierte Anwendungsformen unmittelbar erfahren (man vergleiche nur die Schwierigkeiten, ein erhöhtes Krebsrisiko im Umkreis von Atommeilern nachzuweisen und individuell darauf zu reagieren, mit der scheinbar schlagkräftigen Evidenz des sogenannten Montagssyndroms zappeligere Kinder). Bezeichnenderweise dominieren unter Bezug auf die Kernenergie Proteste, die sich grundsätzlich gegen ihre Nutzung aussprechen, während die (sehr viel weniger öffentlichen) Proteste, die das Fernsehen betreffen, eher auf seine Regulierung und Optimierung zielen: Entweder fordern Elterninitiativen weniger Gewalt und Sex oder Fangruppen wollen die Einstellung einer Serie verhindern.

Als Laientechnik macht das Fernsehen dem Alltag, den Subjekten und zugleich sämtlichen Praxisbereichen einer Gesellschaft, ein Feld (kultur-) technologischer Probleme und Lösungsstrategien zugänglich; in diesem Sinne ist der Einsicht von Elsner/Müller, dass sich der »angewachsene Fernseher [...] kollektiv nicht mehr abschalten« lässt unbedingt zuzustimmen (1988, 393). Während der Status des Fernsehens als Laientechnik auf der einen Seite gegen Großtechnologien wie der Kernenergie abzugrenzen ist, so auf der anderen gegen »ordinäre« Haushaltstechnologien wie beispielsweise dem Kühlschrank. Obwohl die Konstitution und Wirksamkeit des frühen Fernsehens an derartige Haushaltstechnologien gebunden war, knüpften sich an diese kaum ähnliche lang anhaltende und vielgestaltige Problematierungen. Im Gegensatz zum Fernsehen, darauf weist John Hartley hin, unterliegt der Kühlschrank, der ja durchaus als Speichermedium betrachtet werden kann, keiner kulturtechnologischen Differenzierung: »Soweit ich weiß, gibt es kein Klima kultureller Kritik, die sich auf den Kühlschrank richtet. [...] Soweit ich weiß, wurde dem Kühlschrank nie vorgeworfen, die Demokratie zu bedrohen [...].« (Hartley 2002, 270) Der Kühlschrank wirkt zwar in sehr direkter Weise auf die räumliche und zeitliche Strukturierung des Familienlebens ein, aber er bildet kein differenziertes Instrumentarium aus, mit dem dieses strategisch bearbeitet werden kann. Die medialen Kulturtechnologien lassen sich demnach zwischen unzugänglichen Großtechnologien und weitgehend unproblematischen technischen Apparaten verorten: Einerseits für alle zugänglich und handhabbar, andererseits ein Schnittpunkt vielfältiger und widersprüchlicher Techniken, Praktiken und Diskurse, die sich nicht zu einer stabilen Konstellation zusammenfinden, sondern ständiger Kontrolltechnologien bedürfen.

---

Unterscheidung zwischen bewusster Reflexion und nicht-bewusster Nutzung zugrunde zu liegen. Mit dem von mir bevorzugten Begriff der strategischen Praktiken soll eine solche Unterscheidung vermieden werden. Medialität wird auch dann, wenn – wie Schneider den gewöhnlichen Nutzern unterstellt – fälschlicherweise Medienwahrnehmung für Weltwahrnehmung gehalten wird, bearbeitet, modifiziert und somit Objekt von Diskursen und Praktiken.

<sup>350</sup> Aus systemtheoretischer Sicht könnten »Probleme« (bzw. Problemdefinitionen) als die gemeinsame Rationalität aller technischen Kommunikation betrachtet werden: »Probleme sind das Programm des Techniksystems.« (Rost 1997, 24f.).

Weit mehr noch als das Museum oder das Kino installieren Radio und Fernsehen eine permanente und mit den meisten (Alltags-)Praktiken verwobene kulturtechnologische Maschinerie. Die Problematisierung des Fernsehens beschränkt sich entsprechend nicht auf die immer wiederkehrende anfängliche Skepsis gegenüber ›neuen‹ Technologien; sie wird konstant fortgeführt, auch wenn sich im Verlauf der Fernsehgeschichte – parallel zu den fortlaufenden Änderungen von Techniken, Institutionen, Programmformen oder Nutzungsmustern – immer wieder neue Gegenstände und Zielsetzungen herausbilden.

Im Zuge der Etablierung des Fernsehens in den 1950er Jahren bildeten sich ohne Frage televisuelle Formen, Strukturen und Techniken heraus, die das Fernsehen bis heute prägen. Für die USA hat William Boddy dies nachdrücklich herausgearbeitet:

The first decade of commercial television in the United States set in place the major economic actors, programme forms, and regulatory structures of the vast American TV industry for thirty years. [...] The early regulatory decisions which established US standards for such matters as broadcast spectrum allocation, image quality, and colour versus monochrome service substantially govern American television today. (Boddy 1995, 23)

Dennoch wurde Fernsehen vor allem als eine ›Problematik‹ etabliert, die eine unablässige Besorgnis sowie modifizierende Eingriffe provoziert. Dies zeigt sich am Beispiel von Themen, die schon bei der Einführung des Fernsehens eine zentrale Rolle spielten, aber auch gegenwärtig noch die Regulierungen des Mediums strukturieren. Besonders prägnant ist die fortlaufende Problematisierung des Verhältnisses von Kindern und Fernsehen, die nicht nur in unterschiedlichsten Diskursen ›über‹ das Fernsehen immer neu aktualisiert wird, sondern auch weiterhin im Fernsehen selbst (dem Apparat und dem Programm) zur Geltung kommt; die televisuelle Regulierung von Kindheit (oder die ›kindgerechte‹ Regulierung des Fernsehens) strukturiert Verhaltensweisen, technische und programmliche Modifikationen, die Medienpolitik, die Werbeindustrie u.v.a.<sup>351</sup>

Regelmäßig wird (meist Aufsehen erregend) in der Presse von (wissenschaftlichen) Studien berichtet, die Zusammenhänge zwischen kindlichem Fernsehkonsum und Entwicklungsdefiziten (›Fettleibigkeit‹, ›Bewegungsarmut‹, ›Unaufmerksamkeit‹ etc.) aufzeigen. In Elternzeitschriften (und mittlerweile auch auf Internetseiten) werden immer neue Modelle für das kindliche Fernsehen diskutiert, in Fernsehzeitschriften existieren gesonderte Seiten für Kinder bzw. für Kinderfernsehen. Fernsehen ist zumindest unter Bezug auf diese Thematik keineswegs entproblematisiert und selbstverständlich, sondern bildet ein kaum übersehbares Feld an Problemen und Lösungsstrategien.

Die ›Inhalte‹ des Fernsehens werden beispielsweise entsprechend ihrer (potenziell schädlichen) Wirksamkeit auf Kinder unterschieden und in der Folge zeitlichen, ästhetischen oder pragmatischen Regulierungsmechanismen unterstellt; insbesondere ›Gewalt‹, ›Sex‹ und ›Werbung‹ werden als Zugriffspunkte für juristische, politische, aber auch technische Problematisierungen des kindlichen Fernsehens definiert. Diese ›Inhalte‹ werden nicht einfach verboten, sondern – ganz im Sinne Foucaults – durch ihre fortlaufende (und immer unsichere) Klassifikation und ihren sorgfältigen Einsatz vervielfältigt. Beispielhaft kann dies an einigen Konzepten europäischer Rundfunkregulierung verdeutlicht werden. Die Fernsehrichtlinie der EU formulierte 1989 u.a., dass »direkte Kaufappelle an Minderjährige [...] verboten« sind (Gruber 1995, 47), unterstellt also eine spezifische Empfänglichkeit von bestimmten Zuschauergruppen. Für Kindersendungen – die durch ihre ›Inhalte‹ von sonstigen Sendungen unterschieden sind – gelten deshalb (wie im übrigen auch für die Übertragung von Gottesdiensten) besondere Vorschriften für die Ausstrahlung von Werbung. Ein weiterer

<sup>351</sup> Auch im familialen Alltagsleben gibt es offensichtlich Kontinuitäten zu den 1950er Jahren. Shaun Moores berichtet im Rahmen ihrer empirischen Studie zur Einführung von Satellitenfernsehen von einer Mutter, die alleine deshalb eine Satellitenschüssel kauft, weil sie hofft so ihren Sohn öfter zuhause zu haben (Moores 1993b, 634).

Regulierungsmechanismus bezieht sich bekanntermaßen pauschal auf die Tageszeiten; aus Gründen des Kinder- und Jugendschutzes dürfen bestimmte Formen von ›Sex und Gewalt‹ erst dann ausgestrahlt werden, wenn die empfänglichen Zielgruppen vermeintlich nicht mehr vor dem Fernseher sitzen.<sup>352</sup> Die Richtlinien der European Broadcasting Union, formulieren in diesem Zusammenhang nicht nur Handlungsanweisungen für die Sendeanstalten, sondern komplementär (oder kompensatorisch) auch für die Eltern.

Programmmacher und -planer sollten stets die Platzierung ihrer Sendungen im Blick haben, wenn sie inhaltliche Fragen bedenken. Eine Sendung mit Gewaltszenen dürfte für eine frühe Platzierung nicht in Frage kommen, weil sie für zuschauende Kinder ungeeignet ist. Um beim Publikum jeden Zweifel auszuschließen, sollte es im Abendprogramm eine klare Zeitgrenze geben: Alle Sendungen, die vor diesem Zeitpunkt ausgestrahlt werden, sollten für ein Publikum geeignet sein, das zu einem hohen Anteil auch aus Kindern besteht. *Die Eltern müssen akzeptieren*, daß die Verantwortung für das, was ihre Kinder nach diesem Zeitpunkt sehen, größtenteils bei ihnen liegt. (zit. n. epd medien 56, 20.7.1991; Anm. M.S.)

Eltern und Fernsehen übernehmen gewissermaßen arbeitsteilig die Regulierung des kindlichen Fernsehkonsums. Schon weil die Strukturierung der Medien (etwa die Festlegung besonderer Tageszeiten) auf statistisch normalisierten Lebensrhythmen basiert, müssen bei individuellen Abweichungen häusliche Praktiken die regulierende Effektivität der Programmschemata ergänzen. Die Problematisierung von Fernsehen (bzw. kindlichem Fernsehkonsum) wird parallel im Fernsehprogramm und in der familiären Ordnung vorgenommen.

Zusätzlich können technische Mechanismen in die Strategien einbezogen werden. In der schon erwähnten EU-Richtlinie wird beispielsweise zugestanden, dass an sich problematische Sendungen dann ausgestrahlt werden können, wenn durch »technische Maßnahmen dafür gesorgt [wird], daß diese Sendungen von Minderjährigen im Sendebereich üblicherweise nicht wahrgenommen werden« können (zit. n. Gruber 1995, 49). Für derartige »technische Maßnahmen« gibt es unterschiedliche Modelle. Zum einen können – wie beim Pay-TV üblich – einzelne Sendungen so verschlüsselt werden, dass sie nur bei Eingabe eines PIN-Codes empfangen werden können. Zum anderen können Fernsehapparate mit einer speziellen Technik ausgestattet werden (dem sogenannten Violence- oder schlicht V-Chip), der bei entsprechend codierten Sendungen unerwünschte Szenen ausblendet: Diese Technik, die in den USA schon verbreitet ist, intensiviert ebenfalls die Verschränkung von Anleitung und Selbstregulierung. Die Zuschauerinnen und Zuschauer können nämlich zwischen unterschiedlichen Filtervarianten wählen und so eine flexible Modifikation des Fernsehprogramms vornehmen. Neuere Fernseh- und Videogeräte verfügen genauso wie Pay-TV-Angebote längst serienmäßig über eine Sperrfunktion, die fast durchgängig als Kindersicherung bezeichnet wird.

Fernsehen bleibt, zumindest unter Bezug auf Kinder, ein zu regulierendes Objekt und eine Fläche von Regulierungsstrategien zugleich. Dennoch hat die Familie nicht mehr den Stellenwert für die Problematisierung des Fernsehens, den sie bei der Einführung des Mediums hatte. Dies bedeutet aber weniger, dass eine Habitualisierung stattgefunden hat, als vielmehr, dass sich die Problemfelder und Rationalitäten, die das Fernsehen produktiv werden lassen, verschoben haben.

Auf den Stellenwert von Videorecorder und Fernbedienung für eine Reorganisation (und somit Problematisierung) der Zeitstrukturen und der Publikumsbindungen des Fernsehens wurde im ersten Kapitel schon verwiesen. Die zunehmende Ökonomisierung, der das Fernsehen zumindest in Europa ausgesetzt war (in den USA war es von vornherein ein kommerzielles Fernsehen), trägt, wie schon öfter angedeutet wurde, ebenfalls zu einer Transformati-

<sup>352</sup> Damit werden nicht nur ›Inhalte‹, sondern auch Zuschauerinnen klassifiziert. Bekannt sind vor allem die Definitionen von Tageszeiten zu denen Zielgruppen erreicht werden sollen; ebenso bekannt ist, dass die Regelungen von Sendezeiten und -inhalten zu fortlaufenden Auseinandersetzungen um die Einschätzung von Sendungen, einzelnen Sequenzen und deren Entfernung und Modifikation führen.

on der Kulturtechnologie bei, ohne dass die kulturtechnologische Funktionsweise durch ›rein‹ ökonomische Maximen ersetzt worden wären. Schließlich lässt sich ein ökonomisches Profitinteresse (entgegen allen anderslautenden Behauptungen) weder in Technik noch in Inhalte eindeutig einschreiben; es errichtet selbst ein Experimentierfeld, das die Verschaltung vielfältiger Teilmechanismen (Quoten und Zuschauerpost, Programmpolitiken und Sender-Image, industrielle und intermediale Kooperationen etc.) impliziert. Dass auch gegenwärtig – trotz einer zunehmenden ›Auflösung‹ des ehemaligen Leitmediums Fernsehen – eine Problematisierung des Mediums festzustellen ist, die den Subjekten weiterhin (wenn auch modifizierte) Anleitungen zur selbsttechnologischen Optimierung ›ihres‹ Fernsehens gibt, soll im folgenden und abschließenden Kapitel gezeigt werden.

## Kapitel 5

### Die Optimierung des individuellen Zugriffs

#### Abschließende Bemerkungen zur Gouvernementalität des ›neuen‹ Fernsehens

In einem Werbespot für die digitale Pay-TV-Plattform von Premiere, der Anfang 2003 auf einer Reihe von analogen Free-TV-Sendern zu sehen war, verkündet die Voice-over-Stimme gleich zu Beginn: »Entscheiden Sie sich jetzt für das Fernsehen der Zukunft.« Zuerst werden Szenen aus verschiedenen Fußballspielen gezeigt, die durch schnell aufeinander folgende Torschüsse rhythmisiert sind; die Stimme erläutert dazu: »Bei Premiere erleben Sie die Bundesliga Rückrunde live – und in der Konferenzschaltung.« Zu Ausschnitten aus prominenten Filmen (z.B. HERR DER RINGE und AMÉLIE) fährt der Sprecher fort: »Sehen Sie die neuesten Film-Highlights – vor allen anderen – und ohne Werbeunterbrechung.« Während schließlich vermischte Bilder aus Zeichentrickfilmen, Komödien und Tiersendungen zu sehen sind, heißt es weiter: »Genießen Sie beste Familienunterhaltung; für jedes Alter; und jeden Geschmack.« Am Ende des Spots erfolgt ein direkter Appell an die Zuschauerinnen und Zuschauer: »Premiere, jetzt schon ab 5 Euro pro Monat. Rufen Sie gleich an und sichern Sie sich das Fernsehen der Zukunft.«

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

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

Ein entscheidender Aspekt der medialen Optimierung besteht darin, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer nicht mehr einfach Fernsehen *schauen*, sondern bewusst *auswählen* und auf ein vielfältiges Programmangebot zugreifen. Man soll sich, so der Werbespot, für Premiere »entscheiden«, weil man dort einen privilegierten Zugriff (»vor allen anderen«) auf besonders viele Sendungen hat. Dies korrespondiert mit einer Klassifizierung des Programmangebots (Sport, Spielfilm, Familienunterhaltung, Highlights etc.), die sowohl die Attraktivität der einzelnen Produkte als auch die Vielfalt des Angebots verdeutlicht. Plausi-



bilitätsbedingung für diese Form der medialen Optimierung ist außerdem die Unterstellung von individuellen Wünschen und Bedürfnissen, die in dem Programmangebot eine Entsprechung finden (»für jeden Geschmack«). Die abschließende Kaufaufforderung des Werbespots gibt außerdem einen Hinweis darauf, dass diese Problematisierung (und Optimierung) des Zugriffs auf Fernsehen mit einer Ökonomisierung (»5 Euro pro Monat«) und einer intensivierten (inter-) medialen Einbindung der Alltagspraktiken (»rufen Sie gleich an«) einhergeht. Im Folgenden soll deshalb gezeigt werden, dass Fernsehen zunehmend durch die *Problematik des Zugriffs* geprägt ist. Indem eine Vielzahl von Strategien auf eine Optimierung des Zugriffs auf die Apparate und Programme zielen, verändert sich das Verhältnis der televisuellen Praktiken zu Apparat und Programm. Besonders deutlich zeigt sich dies an der Verschränkung von Prozessen der Individualisierung und der Ökonomisierung: Der Zugriff auf das Fernsehen geht mit der Artikulation eines individuellen Wollens und Wünschens einher, das von ökonomischen Kalkülen gestützt wird. Zugleich ist das systematisch individualisierte Wollen und Wünschen eine Produktivkraft der Medienökonomie, insofern es immer neue Teilelemente in die Zirkulationsprozesse einbringt. Dass das »neue« Fernsehen damit als ein wirksamer Teilmechanismus des neoliberalen Kapitalismus betrachtet werden kann, ist sicher wenig überraschend; interessant scheint mir allerdings die Frage, in welcher Form das gegenwärtige Fernsehen jenseits der unmittelbaren Wertschöpfung und der Verbreitung kapitalistischer Ideologie an der gesellschaftlichen Reproduktion beteiligt ist.

Unter den vier Oberbegriffen »Optimierung«, »Zugriff«, »Individualisierung«, »Ökonomisierung/Intensivierung« sollen dementsprechend Aspekte des gegenwärtigen Fernsehens als Selbst- und als Regierungstechnologie skizziert werden. Die Begriffe sind dabei nicht als eindeutige Kennzeichen von Fernsehen, sondern als Problematiken zu verstehen, die seine Heterogenität und fortlaufenden Veränderungen strukturieren. Außerdem ist mit diesen Begriffen nicht der Anspruch verbunden, eine vollständige Analyse des gegenwärtigen Fernsehens vorzulegen. Die folgenden Ausführungen sollen anhand einiger möglichst prägnanter Beispiele auf Mechanismen des gegenwärtigen Fernsehens hinweisen, die herkömmliche Rationalitäten des Mediums (wie Familialität, politische Ausgewogenheit etc.) ergänzen und modifizieren, aber nicht notwendigerweise verdrängen. Die Beispiele sollen darüber hinaus (ein weiteres Mal) verdeutlichen, dass das »neue« Fernsehen an Macht- und Subjekteffekten Anteil hat, dass diese Effekte allerdings nicht auf der Konstanz oder Stabilität von Apparat und Programm beruhen, sondern sowohl durch deren Veränderungen und Heterogenitäten als auch durch die flexible Einbindung der Praktiken von »Zuschauerinnen und Zuschauern« hervorgebracht werden. Zwei weitere konzeptionelle Hinweise (die sich auf die theoretischen Ausführungen des ersten Kapitels der Arbeit beziehen) scheinen mir wichtig: Auch wenn die Auswahl der Beispiele dies möglicherweise nahe legen könnte, geht es nicht um »Folgen der Digitalisierung«. Die Digitalisierung ist – gleichermaßen als technische wie als diskursive Größe – ein wichtiges Teilelement der zu beschreibenden Transformationen, aber weder ihr alleiniger Auslöser noch ihre Erklärung. Genauso wenig geht es darum, die spezifische Identität des gegenwärtigen Fernsehens festzustellen. Stattdessen sollen Überschneidungen zwischen kultur- und medientechnologischen Mechanismen diskutiert werden, die unter dem Label Fernsehen eine spezifische Ausprägung und Dynamik erhalten. Schon alleine weil das, was als Fernsehen gilt, generell diskursiv, intermedial und in vielfältigen Praktiken definiert wird, dürften einige der folgenden Ausführungen auch für andere Medien zutreffen (bzw. überhaupt erst in Kopplung mit diesen auftreten).<sup>353</sup> Die fokussierte Auseinan-

<sup>353</sup> Es liegt auf der Hand, dass die gegenwärtigen Modellierungen von Fernsehen erheblich durch die Techniken, Diskursivierungen und Praktiken von Computer, Internet etc. geprägt werden. Marike Finlay hat beispielsweise schon 1987 in ihrer umfassenden Diskursanalyse des Computers zahlreiche Elemente benannt, die sich in den aktuellen Entwicklungen des Fernsehens wieder finden. Sofern man unter Digitalisierung nicht nur eine (vermeintlich eindeutige) Technik, sondern gleichermaßen ein diskursives Feld versteht, könnte man dem-

dersetzung mit ›dem Fernsehen‹ zielt weiterhin (wie in der bisherigen Argumentation) darauf, die Modellierung von Medien als einheitlichen Konstellationen mit eindeutigen Wirklichkeiten (die aus der jeweiligen Konstellation abzuleiten sind) in Frage zu stellen.

### Optimierung der Medien

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

Das gegenwärtige Fernsehen, insbesondere das Digitale Fernsehen, ist auffallend häufig von dem Versprechen eines ›besseren Fernsehens‹ begleitet. »Die digitale Technik gewährleistet eine *überlegene Bild- und Tonqualität*. Durch den elektronischen Programmführer wird die Auswahl der verschiedenen Programme für den Zuschauer *so leicht und bequem wie noch nie*.« (Werbung für Premiere World, 2001; Herv. M.S.) Für eine Reihe ganz unterschiedlicher Aspekte des Fernsehens wird eine Verbesserung versprochen: Bessere Bilder und Töne, größere Vielfalt des Programms, komfortablere Bedienung, erhöhte Flexibilität soll das ›neue‹ Fernsehen bieten. In den USA warb das digitale Fernsehen COX mit dem Slogan »More Choices. More Options. More Control« (zit. n. Guins 2001, 351) Dies zeigt recht deutlich, dass neben den sinnlichen Qualitäten von Fernsehen (Bilder und Töne) vor allem die Möglichkeiten, das Fernsehen flexibel nutzen und gestalten zu können, zur Diskussion stehen. Eine zentrale Problematik des gegenwärtigen Fernsehens bildet beispielsweise die einfache und ›komfortable‹ Bedienbarkeit der zunehmend komplexen Technologie. »Gäbe es einen Oscar für Bedienerkomfort – wir hätten ihn«, behauptet Daewoo in dem Prospekt für seine ›Edition Gold Line‹ 1997. Die ›kinderleichte Installation‹ wird von verschiedensten Firmen für ihre Produkte reklamiert.<sup>354</sup> Im Mittelpunkt steht dabei (dies wird noch ausführlicher zu diskutieren sein) vor allem die umfassende und übersichtliche Verfügbarkeit des Programmangebots.

---

nach versuchen, eine Gouvernementalität digitaler Medien zu rekonstruieren; es wäre dann u.a. danach zu fragen, mit welchen Zielen und Strategien die Kennzeichnung eines Mediums als digitales Medium einhergeht.

<sup>354</sup> Wie auch in den Spezialdiskursen der Ergonomie wird hier ›der Mensch‹ als plausibilisierende Kategorie eingeführt. Thomson bezeichnet im Produktkatalog 1997/98 den Umgang mit den Geräten als ein »Kinderspiel – für Erwachsene«; bei der Entwicklung der Technik habe »der Faktor Mensch im Mittelpunkt« gestanden. An anderer Stelle: »Thomson verleiht dem Fernsehen eine zusätzliche Dimension: die des Menschen.«

Die Plausibilität derartiger Versprechen ergibt sich in aller Regel aus der Feststellung von Defiziten des vorhandenen Fernsehens (oder anderer Medien). Es geht also weniger darum, mit dem Instrument Fernsehen ein Problem zu lösen, das diesem Medium äußerlich ist (z.B. mangelnde Kommunikation oder Information). Das Problem, das mit dem Medium bearbeitet werden soll, ist in erster Linie das Medium selbst. Mediale Defizite sollen überwunden, Funktionen des Mediums gesteigert und überboten werden; die Bedienung des Fernsehens soll nicht erleichtert werden, um etwas Bestimmtes mit dem Fernsehen erreichen zu können, sondern alleine, um ›besser fernzusehen‹. Begriffe wie ›Vergnügen‹ und ›Spaß‹, aber auch ›Information‹ tauchen in diesem Zusammenhang als Hilfsbegriffe auf, die *mögliche* Rationalitäten von Fernsehen andeuten; sie werden allerdings nicht positiv konkretisiert, sondern dienen vor allem dazu, Defizite zu markieren, die einem optimalen Fernsehen gegenwärtig noch im Weg stehen. Entsprechend richtet sich das Versprechen eines ›grenzenlosen Vergnügens‹ (u.a. bei Premiere World) gegen die Werbeblöcke, die dieser Logik zufolge den Fernsehgenuss im herkömmlichen Fernsehen beeinträchtigen. Die Funktionen des elektronischen Programmführers T.O.N.I., der Teil des digitalen Angebots von DF1 war, wurden ebenfalls als Optimierungen herkömmlicher Programminformationen und Auswahlmöglichkeiten vorgestellt: »Hintergrundinformationen zu den Sendungen sind *jederzeit* abrufbar, und Ihr Lieblingsprogramm kann – im Unterschied zum Videotext – *sofort* per Knopfdruck aufgerufen werden.« Zum einen geht es um zusätzliche Angebote, die – als ›Hintergrund-‹ oder ›Zusatzinformationen‹ – schon Vorhandenes vor allem ergänzen oder differenzieren; zum anderen geht es um grenzenlose Verfügbarkeit der Angebote: »*jederzeit*« und »*sofort per Knopfdruck*«. Genauso wie andere digitale Medien, allen voran das Internet, werden die aktuellen televisuellen Innovationen durch die universalisierenden Begriffe ›jeder‹, ›immer‹, ›überall‹ markiert. Die Optimierung zielt demnach auf ein absolut umfassendes, grenzenloses und universelles Fernsehen, das als flexibles Instrumentarium für unterschiedlichste Funktionen zur Verfügung steht. Fernsehen soll nicht nur Alles enthalten, sondern auch eine vollständige Transparenz der Angebote sicherstellen.<sup>355</sup>

Die Notwendigkeit (und Möglichkeit), das Fernsehen zu optimieren, wird in vielfältigen Szenarien alltäglicher Mediennutzung konkretisiert. Ein typisches Beispiel bildet etwa die Problematik des ›Verpassens‹: Immer wieder wird den Zuschauerinnen und Zuschauern vor Augen geführt, dass man beim herkömmlichen Fernsehen angesichts der Unübersichtlichkeit und der zeitlichen Inflexibilität des Angebots relevante Sendungen verpassen könnte. Die mediale Optimierung zielt entsprechend darauf, Transparenz- und Verfügbarkeitsdefizite bestehender Realisierungsformen des Fernsehens zu überwinden und so ein rationales Fernsehen möglich zu machen, dem ›nichts entgeht‹.

Bei den digitalen Pay-TV-Angeboten werden sowohl die Werbefreiheit als auch die Konferenzschaltungen, die zwischen parallel stattfindenden Sportveranstaltungen hin- und herwechseln, damit beworben, dass man so nichts verpasse.<sup>356</sup> Auch die multiperspektivische Übertragung der Formel 1-Rennen erhält vor diesem Hintergrund ihre spezifische Plausibilität. Ein Werbespot für DF1, der 1998 ausgestrahlt wurde, unterlegt das in mehrere Frames unterteilte Bild, das unterschiedliche Szenen des Rennens simultan sichtbar macht, mit dem Ausruf: »Schluss mit verpassten Szenen!« Interessant an der multiperspektivischen Übertra-

<sup>355</sup> Dies entspricht wiederum der »Unifizierungsphantasie«, die Hartmut Winkler im Diskurs der Medientheorie lokalisiert hat (vgl. Kapitel 1 sowie Winkler 1997, 57).

<sup>356</sup> In der Programmzeitschrift von Premiere (Juni 2002) wird die WM-Übertragung durch folgendes Szenario von anderen – vermeintlich defizitären – medialen Angeboten abgesetzt: »Der Kanal ›WM1‹ zeigt das Spiel der Deutschen gegen das von Winnie Schäfer trainierte Kamerun. Es geht um den Einzug ins Achtelfinale. Brisant dabei: Wie geht das zeitgleich stattfindende Spiel Irland–Saudi Arabien aus? Auf ›WM2‹ wird natürlich diese wichtige Partie parallel gezeigt. Wer sich das Hin- und Herzappen ersparen möchte, ist auf ›WM3‹ goldrichtig, hier bietet Premiere die bereits aus der Bundesliga gewohnte Konferenzschaltung zwischen den Begegnungen. *Sie verpassen also nichts.*« (Herv. M.S.).

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

Entscheidend scheint mir, dass der Prozess der Optimierung keineswegs zu einer eindeutigen und schlichtweg ›zufrieden stellenden‹ Lösung führt. Aus zumindest zwei Gründen bleibt dies eine Problematik, die weiter bearbeitet werden muss und das gegenwärtige Fernsehen generell prägt. Zum einen sind Problem und Lösung immanent aufeinander bezogen; am Beispiel der multiperspektivischen Live-Übertragungen zeigt sich sehr deutlich, dass das, was man verpassen könnte, vom Medium mit dem spezifischen ›Lösungsvorschlag‹ überhaupt erst geschaffen wird. Die mediale Differenzierung und Zergliederung schafft Teilergebnisse, die medial miteinander vermittelt und zugänglich gemacht werden müssen. Genau so versprechen die Elektronischen Programmführer, Ordnung in eine Programmviefalt zu bringen, die erst durch die Programmführer (mit ihren Klassifikationen und Menüs) als kaum überschaubare Vielfalt konstituiert wird. Zum anderen finden sich neben den hier schon beschriebenen Optimierungsstrategien (Konferenzschaltung, multiperspektivische Übertragung, Werbeverzicht) über das gesamte Feld des Fernsehens hinweg vielfältige Experimente, die eine Steigerung von Verfügbarkeit und Transparenz zur Überwindung medialer Defizite anstreben. Den Zuschauerinnen und Zuschauern wird eine Vielzahl von (zum Teil konkurrierenden) Instrumentarien an die Hand gegeben, mit denen sie dafür Sorge tragen sollen, dass sie nichts verpassen.

Die Problematik des ›Verpassens‹ zeigt sich beispielsweise auch in unterschiedlichen Formen der Bildteilung und Bildervielfältigung. Bei den kommerziellen Free-TV-Sendern wird gelegentlich während der Werbeblöcke der Fortgang des Live-Ereignisses in einem kleinen Bild, das in einer Ecke des Monitors positioniert ist, parallel zu den Werbebotschaften übertragen (etwa während der Übertragungen von Formel 1 und Skispringen bei RTL)<sup>357</sup> Die Bild-im-Bild Funktion tauchte bezeichnenderweise (nach wenig erfolgreichen früheren Versuchen) Mitte der 1990er Jahre wieder vermehrt als ein Feature von Fernsehapparaten auf; auch diese werden mit dem Versprechen angepriesen, eine größere Kontrolle über die Vielfalt des Gesendeten zu erhalten und somit Einschränkungen des bisherigen Fernsehens zu überwinden:

Stört es Sie, beim Zappen durch die Programme den Anpfiff vom Fußballspiel zu verpassen? Das sollten sie ändern. Mit der PIP-Funktion [picture in picture; Anm. M.S.] können Sie ein Kleinbild [...] in den TV-Bildschirm einblenden. So zappen Sie großformatig durch die Sender

<sup>357</sup> Einmal mehr möchte ich darauf hinweisen, dass diese Optimierung auch auf technischer Ebene durch vielfältigende und heterogenisierende Strategien angestrebt wird. So kann die multiperspektivische Übertragung der Formel 1-Rennen durch Premiere beispielsweise von einem Decoder der Firma TechniSat, dargestellt werden. Allerdings zeigt dieser Decoder im Gegensatz zur d-box nicht die entsprechende Portalseite an, auf der man durch ein Markierungsfeld zwischen den Perspektiven wechseln kann; dafür hat die Fernbedienung des Geräts einen gesonderten Knopf, mit dem sich die unterschiedlichen Optionen anzeigen lassen.

können aber auf dem Kleinbild ganz genau den Spielanfang beobachten. (Grundig Superelite, Produktprogramm 1997, S. 4)

Während es in diesen Beispielen um die mediale Verfügbarmachung und Verdichtung von simultanen Vorgängen geht, zielen andere Techniken und Diskurse auf eine Flexibilisierung der zeitlichen Struktur des Fernsehens. Die Sorge, etwas zu Verpassen, wird dann weniger durch die Auswahl aus simultan präsentem Material, als durch ein Management der zeitlichen Abfolge bearbeitet. Die ARD bewirbt ihren digitalen Sender EinsMuxx, der die Sendungen des ersten Programms zeitversetzt wiederholt, mit der Frage »Zur ›Tatort‹-Zeit unterwegs?« Ganz ähnlich wird das zeitversetzte Ausstrahlen eines identischen Programms auf einem anderen Kanal (Near-Video-on-Demand) damit begründet, dass man so ›jederzeit‹ in das Programm einsteigen könne: »Premiere Zwei strahlt das Programm zeitversetzt aus, damit Sie nichts verpassen.« (Prospekt für Premiere Digital, 1998; Herv. M.S.). Besonders interessant scheint mir, dass häufig Störungen des Fernsehschauens durch andere Medien als Gründe für eine notwendige mediale Optimierung angeführt werden. Beispielsweise wird die ›Instant-Replay‹-Funktion von Festplattenrekordern – die Möglichkeit, eine Sendung zeitversetzt zu schauen während das aktuell Gesendete weiter aufgezeichnet wird – fast schon stereotyp mit dem Szenario plausibilisiert, dass während eines spannenden Films das Telefon klingelt:

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

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

Schon im ersten Kapitel hatte ich kurz darauf hingewiesen, dass die mediale Optimierung schon deshalb eine Problematik und Aufgabe bleibt, die keinesfalls durch den Erwerb eines Geräts oder die einmalige Installation eines ›persönlichen Profils‹ realisiert werden kann, weil sie mit einer Vervielfältigung und Ausdifferenzierung medientechnischer Elemente einhergeht. Die Optimierung zielt auf eine komfortable, ›intuitive‹ und transparente Bedien-

barkeit der technischen Geräte. »Things become easy«, verspricht die Titelseite eines Prospektes von BetaResearch–digital broadcasting solutions und entwirft einmal mehr das Bild einer umfassenden Kompatibilität:

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

Der Widerspruch, der dieser Optimierung von Fernsehen zugrunde liegt (und ihre Reproduktion als Problematik sicherstellt), besteht darin, dass sie durch immer neue Innovationen erreicht werden soll, die – schon alleine, weil sie neu und anders sind – sowohl für die Bedienung als auch für die technische Kompatibilität Schwierigkeiten aufwerfen, die durch weitere Entwicklungen zu bewältigen sind. Am Beispiel einer Informationsbroschüre für den Digital-Receiver TU-MSF 100 von Panasonic (2003) zeigt sich die ambivalente Verschränkung von fortlaufender Innovation und umfassender Synthese: »Der Vorteil: Diese Settop-Box ist neben dem Heute auch für das Morgen ausgelegt. [...] Damit kann die Box – wie kein anderes Gerät – für die nächsten Jahre sowohl die Vorwärts- als auch die Rückwärts-Kompatibilität gewährleisten.« Der Receiver zeichnet sich dadurch aus, dass er eine »Dual-API« besitzt (ein Betriebssystem, das sowohl die ältere Receiversoftware OpenTV als auch die neuere Software MHP integriert). Die Innovation soll darin bestehen, Dauerhaftigkeit zu gewährleisten<sup>358</sup>; dies wird allerdings zum einen durch Bezug auf einen erst noch zu etablierenden (also in seinem künftigen Stellenwert spekulativen) Standard, zum anderen durch Vervielfältigung bzw. Addition unterschiedlicher Standards angestrebt: Die »Optionalität« und Ambivalenz der technischen Optimierung bleibt somit erhalten. Eines der zentralen Versprechen gegenwärtiger Medien – ihre wechselseitige und umfassende Kompatibilität – wird durch die Entwicklung immer neuer Modelle, Systeme und Standards umgesetzt.<sup>359</sup> Finlay hat dies als ein grundlegendes Element des Digitalisierungsdiskurses allgemein herausgearbeitet (1987, 68–70): Die Technik erhält ihren Wert aus dem Versprechen der Vermittlung; diese bleibt aber eine gleichermaßen plausible wie endlose Aufgabe, weil immer neue Trennungen postuliert und definiert werden – technisch und diskursiv, durch neue Standards oder neue Aufgabenstellungen etc. –, die miteinander zu vermitteln sind.

Die Optimierungsversprechen ließen sich demnach, insbesondere insofern damit Produkte verkauft werden, als Ideologien markieren: Die technischen Neuerungen halten schlicht und einfach nicht, was sie versprechen. Insofern allerdings nicht nur eine Vielzahl an Mechanismen, sondern auch die Praktiken, die sich auf Apparat und Programm beziehen, in Strategien der Optimierung eingebunden sind, lassen sich diese nicht auf eine bloße Vortäuschung reduzieren; sie prägen – gerade auch wenn die Versprechen nicht wortgetreu eingelöst werden – ganz entscheidend die Rationalitäten gegenwärtiger Medien. Die televisuellen Praktiken operieren durchgängig unter dem Vorbehalt des Provisorischen; künftige »Lösungen« sind schon abzusehen, vorläufig muss aber mit einem vorübergehend noch »defizitären« System vorlieb genommen werden. Die Defizite gehören ebenso systematisch zum Funktionieren gegenwärtigen Fernsehens wie die Optimierungsstrategien, zumal sie keineswegs selbstevident sind, sondern von der Optimierungsproblematik hervorgebracht werden.

<sup>358</sup> In einer Pressemappe von DF1 heißt es 1997 über den elektronischen Programmführer T.O.N.I. (Tele-Online-Navigations-Instrument): »Dabei ist T.O.N.I. garantiert *zukunftsicher*: Er bekommt *regelmäßig* vollautomatische Software-Updates. T.O.N.I. ist der größte Gewinn an Fernseh*komfort* seit Erfindung der Fernbedienung.« (Herv. M.S.).

<sup>359</sup> Im gleichen Informationsblatt wird der Festplattenrecorder NV-HDBIEC damit angepriesen, dass er sich »optimal in ein Multimedia-Netzwerk einbinden [lässt]: Für den Empfang von Pay-TV-Programmen verfügt das Gerät an der Vorderseite über einen Common Interface Schacht. Auf der Rückseite lassen sich über zwei Scart-Anschlüsse Fernsehgeräte und Videorecorder anschließen, für einen S-VHS-Rekorder steht ein S-VHS-Ausgang zur Verfügung und ein SPDIF Digital Audio-Ausgang für die Verknüpfung mit einem Heimkino-System.«

Besonders deutlich zeigt sich dies in den Nutzungsanweisungen bei Premiere World (bzw. Premiere): Im Interface der d-box erscheint bei der Auswahl zahlreicher Menüpunkte die Auskunft: »Dieser Eintrag steht leider noch nicht zur Verfügung«. In der Installations- und Bedienungsanleitung der d-box findet sich eine ähnliche Auskunft, die hier jedoch stärker mit einem Versprechen verbunden wird: »Dieser Menüpunkt steht momentan noch nicht zur Verfügung. Die Software der d-box wird jedoch regelmäßig aktualisiert. Sodass wir Ihnen diese Funktion schon bald im Rahmen einer erweiterten Softwareversion anbieten können. Sobald es soweit ist, werden wir Sie selbstverständlich informieren.« (S. 28) Auch auf der Homepage von Premiere findet sich im Abonnenten-Bereich unter der Rubrik FAQs die Frage: »Wann wird es möglich sein, den EPG (elektronischer Programmführer) der d-box abzurufen?« Die Antwort verweist auf zukünftige Modifikationen: »Die elektronische Programmvorschau Ihrer d-box wird *schon bald* um weitere Funktionen (z.B. Kalender, Genre-Auswahl, folgende Sendungen) erweitert. *Bis dahin* können Sie sich in der Telethek (siehe Bedienungsanleitung) über die derzeit laufende Sendung informieren. Außerdem finden Sie selbstverständlich in Ihrem Premiere World Programm Magazin eine komplette Übersicht über das gesamte Programmangebot von Premiere World über den ganzen Monat.« (Herv. M.S.) Eine analoge Auskunft wird auch bezüglich der Aufzeichnungsmöglichkeiten vorgesperrter Sendungen gegeben: »Eine Aufnahme von jugendgeschützten Sendungen ist zurzeit nur in Ihrer Anwesenheit möglich, da der PIN-Code kurz vor der Aufnahme manuell eingegeben werden muss. Schon eine der nächsten Softwareversionen wird Ihnen jedoch eine entsprechende Funktion zur Verfügung stellen. Bis dahin bitten wir Sie um noch etwas Geduld.« (Zugriff: 28.1.2001)<sup>360</sup> Die gesamte Diskursivierung zielt auf eine fortlaufende Optimierung der medialen Funktionen (»regelmäßig aktualisiert«), an die die Zuschauerinnen und Zuschauer zum einen verlässlich erinnert werden (»werden wir Sie selbstverständlich informieren«); zum anderen werden ihnen Vorschläge unterbreitet, wie sie die künftigen Optimierungen vorerst durch alternative mediale Praktiken vorwegnehmen oder vorläufig kompensieren können: Was im Elektronischen Programmführer noch nicht zu finden ist, kann in der Programmzeitschrift, im Internet oder der Telethek (einer Vorform des Programmführers auf der d-box) auf je unterschiedliche Weise bearbeitet werden. Auch die Individuen sind somit aufgerufen, in ihren Kopplungen an die Medien keineswegs nur ›Unterhaltung‹ oder ›Information‹, sondern eben auch das mediale Funktionieren selbst zu optimieren. Sie nehmen selbst den Stellenwert eines optimierenden (und *zu* optimierenden) Mechanismus ein, der reibungslos zwischen Fernsehen und Internet vermitteln soll.

Die Optimierung von Fernsehen wird so als ein dominantes Problem der televisuellen Praktiken etabliert. Der Bildschirm und die Fernbedienung (darüber hinaus das Internet, die Programmzeitschriften etc.) werden gleichermaßen zu Objekten wie zu Instrumenten einer Verbesserung des Mediums. Die sinnlichen Qualitäten, die Angebotsvielfalt, die Transparenz und Zugänglichkeit technischer und inhaltlicher ›Potenziale‹ des Mediums werden durch fortlaufende Neuerungen und Vervielfältigungen medialer Elemente gesteigert und neu definiert. Während medientechnische Entwicklungen seit jeher von Versprechen und Optimierungsdiskursen begleitet werden, scheint es mir ein spezifisches Merkmal gegenwärtiger medialer Transformationen, dass die Optimierung der medialen Funktionsweisen zu einer dauerhaften Problematik wird, die nicht nur den technischen Standardisierungen einen ambivalenten und provisorischen Status verleiht, sondern auch zur Aufgabe der televisuellen

<sup>360</sup> Auch bezüglich von Programmangeboten muss – angesichts des Versprechens unendlicher Vielfalt – eine entsprechende aufschiebende Diskursivierung stattfinden; immer wieder werden unter der Rubrik »Ihre Meinung zu Programm und Magazin« Leserbriefe veröffentlicht, die bestimmte Sendungen wünschen. Im Juli 2001 wird auf die Frage nach einer Serie geantwortet: »Es wird [in den USA; Anm. M.S.] an einer dritten Staffel gearbeitet. Wann diese jedoch den Weg über den großen Teich schafft, ist leider noch unklar. Aber wenn es soweit ist, werden wir natürlich im Magazin darüber berichten.«

Praktiken wird. Außerdem rücken mit der Frage des Zugriffs und der Individualisierung neue und spezifische Motive ins Zentrum der televisuellen Gouvernementalität.

### Zugriff auf Apparat und Programm

Im Mittelpunkt der gegenwärtigen Optimierungsstrategien stehen die Verfügbarkeit, die Auswahl und die (z.B. zeitliche) Planbarkeit des Fernsehangebots. Dies impliziert eine grundlegende Veränderung im Verhältnis der medialen Praktiken zu Apparat und Programm: Die Zuschauerinnen und Zuschauer fungieren kaum noch als ›schauende‹ und sehr viel mehr als *auswählende* Subjekte. Ihr Verhältnis zu Apparat und Programm ist durch einen Modus des Zugriffs geprägt. Die technischen und programmlichen Modifikationen erhalten – genauso wie die Praktiken der Zuschauerinnen und Zuschauer selbst – ihre Plausibilität zunehmend durch Verweis auf Fragen von Vielfalt und Orientierung, von Navigation und (individueller) Wunscherfüllung.

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

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

Neben einer umfassenden Übersicht und Auswahl der Programmangebote bietet der Programmführer die Möglichkeit, eigene Ordnungsstrukturen zu erstellen, vor dem Sehen Informationen über Sendungen einzuholen oder den Zugang zu kostenpflichtigen Sendungen freischalten zu können (»instantly with the touch of a button«). Bezeichnenderweise umfasst der Modus des Zugriffs darüber hinaus die Möglichkeit, Zugriffe zu erschweren oder zu verhindern – sei es, um Kinder vor ›bedenklichem‹ Material oder sich selbst vor zu hohen Ausgaben zu bewahren. ›Zugriff‹ wird zu einem plausiblen Modus des Fernsehens, indem ›Zugriff‹ als ein fortlaufendes Problem reproduziert wird. Eine Vielzahl an technischen und gestalterischen Verfahren strukturiert eben nicht nur den punktgenauen und transparenten Zugriff auf audiovisuelles Material, sondern stellt fortlaufend sowohl unterschiedliche Optionen des Zugriffs als auch die unterschiedlichen Zugriffsverfahren selbst zur Diskussion. Es geht nicht nur (im Sinne eines vielfältigen Angebots) darum, *dass* zur Disposition gestellt wird, wer zu welcher Zeit auf welches Programm zu welchem Preis Zugriff hat; vielmehr geht es immer mehr darum, *wie* dieser Zugriff effizient zu gestalten und zu bewältigen ist. Dieser Modus des Zugriffs bezieht sich dabei nicht nur auf Sendungen und Programmangebote, sondern in ganz ähnlicher Weise auch auf den Zugriff auf die medientechnischen Optionen selbst: Nicht nur die programmlichen Angebote, sondern auch die komplexen und umfassenden technischen Möglichkeiten sollen ›per Knopfdruck‹ zugänglich sein. Der Fernsehbildschirm wird in Verbindung mit der Fernbedienung (oder eher: vielen Fernbedienungen) zu einem Kontrollmonitor, der die Steuerung von Geräten wie von inhaltlichen Angeboten erlaubt. Im Katalog ›Unterhaltungselektronik‹ von Hitachi (1997/98) werden die Vorzüge



des sogenannten *onscreen display* der neuen Videorekorder vor allem unter Bezug auf die technische Leistungsfähigkeit erläutert: »Diese Funktion bietet dem Betrachter einen direkten und einfacheren Zugriff auf die verschiedenen Funktionen [...], indem Menüs und Optionen auf dem Bildschirm angezeigt werden.« Quer zu unterschiedlichen Teilbereichen und verschiedenen Praktiken des Fernsehens tritt der effiziente, flexible und zielgerichtete Zugriff als Problem auf. Programme, technische Funktionen, Zusatzinformationen erscheinen dabei einerseits als vielfältig (nahezu »grenzenlos«) und (»jederzeit«) verfügbar, andererseits als zugänglich, eindeutig und transparent. Fernsehen wird in distinkte, wählbare Elemente zergliedert; die televisuellen Praktiken werden mit einer Vielfalt an Verfahren und Technologien ausgestattet, die auf eine »flexible« und »individuelle« Zusammenstellung solcher Elemente zielen.

Schon im konventionellen analogen Fernsehen wurde (und wird weiterhin) die On-Air-Promotion dem Modus des Zugriffs angepasst. Bei der ARD wurde in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre das eigene Programm in Form von Auswahlmenüs präsentiert. Die Programmankündigungen des Senders zeigten zunächst am rechten Bildrand eine senkrecht angeordnete Leiste aus Standbilder verschiedener Einzelsendungen; links daneben wurden in Schriftform unterschiedliche Genres aufgelistet: »Information, Kultur, Fernsehfilm, Sport, Spielfilm, Unterhaltung, Kinder, Serie«. Eines der Genres wurde durch einen Mausclick selektiert, woraufhin ein Trailer der entsprechenden Sendung abgespielt wurde, die zusätzlich – durch Schrift am oberen Bildrand – einem Subgenre (bei Unterhaltung beispielsweise »Satire« oder »Sketche«) zugeordnet wurde. Mittlerweile ist dieses Design modifiziert worden. Gegenwärtig (2003) laufen in simulierter Raumtiefe drei hintereinander gestaffelte Bänder mit Filmstills über den Bildschirm, aus denen ebenfalls eines ausgewählt und ein kurzer Ausschnitt der entsprechenden Sendung bildfüllend abgespielt wird. In beiden Fällen werden Interfacestrukturen des Computers simuliert, die auf der einen Seite eine Vielfalt an Auswahlmöglichkeiten signalisieren (die einzelnen Filmstills scheinen Teil von nahezu unendlichen Menüs zu sein), die aber auf der anderen Seite einen punktgenauen Zugriff erlauben: Durch Genrenamen eindeutig klassifiziert, wird »auf Knopfdruck« ein erster Ausschnitt preisgegeben, der dann wiederum eine Entscheidung erlaubt, ob man die gesamte Sendung sehen möchte.<sup>361</sup>

Auch in den Fernsehprogrammzeitschriften lässt sich eine fortlaufende Thematisierung und Reorganisation von Zugriffsstrategien feststellen. Auf der Titelseite von *TV Today* befindet sich seit einigen Jahren am rechten Rand eine Farbleiste, die den sofortigen Zugriff auf einzelne Tage möglich machen soll. Eine Ausgabe der Programmzeitschrift vom Oktober 2002 (Nr. 20) versprach mit der Titelschlagzeile eine weitere Zugriffsoptimierung: »TV-Herbst '02. Immer wissen, was läuft; mit »Film-Planer« und »Top 20 Serien.«« Die darauf folgende Titelseite (Nr. 21, 2002) offerierte dann in noch größerer Schrift: »Neu 32-Sender-Blitz-Check für schnelleren Überblick.« Zusätzlich wurden zur Feinjustierung des familiären Zugriffs auf das Programmangebot (in etwas kleinerer Schrift darüber) »Altersangaben bei allen Kindersendungen« zur Verfügung gestellt. Nochmals 14 Tage später (Nr. 22, 2002) wurden »Film-Planer« und »Top 20 Serien« durch einen »14-Tage-Finder« ergänzt; dies war

<sup>361</sup> Eine solche Inszenierung von Interfaces, die einen »jederzeitigen« Zugriff auf Einzelelemente erlauben, findet sich in zahlreichen Variationen. Eurosport begann die Übertragung der Wettkämpfe während der Olympischen Winterspiele 2002 mit einer Animation, in welcher die verschiedenen Sportstätten wie bei der Auswahl von unterschiedlichen Levels in Computerspielen in einer stilisierten Landschaft nebeneinander präsentiert und die je aktuelle per Klick ausgewählt wurden. Bei Viva werden Videos, für die die Zuschauerinnen und Zuschauer per Telefon *voten* können, ebenfalls in Form eines Menüs vorgestellt; das jeweils kurz angespielte Video ist in einem kleinen frame zu sehen, darüber ein Bild des vorausgegangenen, darunter ein Bild des darauf folgenden Clips etc. Auf einigen Festplattenrekordern lassen sich die verschiedenen Aufnahmen durch ein exemplarisches Bild repräsentieren und so per Menü aufrufen. Auch dies deutet auf eine Verschiebung der Repräsentations- und damit zugleich Zugriffsmechanismen von Fernsehen hin. Zur intermedialen Nachahmung unterschiedlicher Interfacestrukturen vgl. (Manovich 2001a, 62–93).

allerdings lediglich ein explizites Etikett für die schon lange vorher eingeführte Farbleiste zur Markierung der Wochentage. In den folgenden Ausgaben wurden auf jeder Titelseite diese drei Zugriffstechniken unter dem Slogan »Schneller wissen, was läuft« angepriesen. Eine Vielzahl an – untereinander keineswegs konsistenten – Verfahren soll die Zugriffsstrategien optimieren und verfeinern: Das Programmangebot wird zum einen zeitlich gerastert, so dass eine Anknüpfung an den sozialen Alltag erleichtert wird.<sup>362</sup> Zum anderen wird das Programm in Teilbereiche aufgesplittet (Filme, Serien etc.), die Spezialisierungen erlauben; auffällig ist hierbei, dass der Zugriff – im Widerspruch zum Versprechen absoluter Transparenz – durch Vorauswahl und Hierarchisierung (»Top 20 Serien«) optimiert wird. Zusätzlich werden die relevanten Einheiten des Fernsehprogramms mit »Zusatzinformationen« versehen, die ihnen – beispielsweise durch »Altersangaben bei allen Kindersendungen« – eine soziale bzw. pädagogische Identifizierung verleihen. Die Inkonsistenz und Vervielfältigung konkurrierender Verfahren darf dabei keineswegs als schlichtes Gegenteil eines optimierten Zugriffs verstanden werden; dies würde bedeuten, in der wissenschaftlichen Analyse das Versprechen *eines* optimalen Zugriffs naiv zu reproduzieren. Gerade die alternativen und widersprüchlichen Modelle machen »Zugriff« zu einem vollkommen »realen« (i.S. von wirksamen, produktiven etc.) Gegenstandsbereich.

Die Frage des optimalen Zugriffs auf das Fernsehangebot wird gleichermaßen in Technik und Programm, in apparativen und paratextuellen Teilmechanismen bearbeitet und unterliegt ständigen Modifikationen und Überbietungsstrategien. Die Reg(ul)ierung des Fernsehens und die Selbstreg(ul)ierung der mit ihm gekoppelten Praktiken finden ihre Rationalität in der Frage des effizienten, individuellen Zugriffs auf ein möglichst breites und zugleich wohlgeordnetes Programmangebot. Dies ist, wie schon gesagt, keineswegs die einzige Ebene televisueller Gouvernamentalität. Ältere Modellierungen von Fernsehen sind weiterhin wirksam; die kulturtechnologische Konstitution von Fernsehen zur synchronisierenden Integration der Gesellschaft bleibt ebenso präsent wie die Konstitution von Fernsehen als Medium sinnlicher Überwältigung.<sup>363</sup> Beispielsweise wird in der schon zitierten Beschreibung der multiperspektivischen Übertragung von Sportereignissen bei Premiere zwar betont, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer damit »nichts verpassen«; zugleich wird ihnen aber versprochen: »Näher am Geschehen sind nur noch Fahrer und Teams.« Der Modus des Zugriffs und der traditionellere Modus des Fernsehens als Medium der Kopräsenz (bzw. »Fenster zur Welt«) stehen hier nebeneinander. Zunehmend allerdings dringt die Problematik der *accessability* in andere Optimierungsstrategien des Fernsehens ein. Dies zeigt sich etwa im Zusammenhang mit den Optimierungsstrategien die unter den Etiketten *home theater / home cinema* gebündelt werden können und durch ein möglichst großes und scharfes Bild sowie mehrkanaligen (Surround-) Sound auf eine Nachahmung der Kinowahrnehmung im häuslichen Wohnzimmer zielen. Vor allem Flachbildschirme (LCD- oder Plasmamonitore) und DVD-Player werden mit dem Versprechen gekoppelt, eine sinnliche Qualität zu bieten, wie sie – wahlweise – das Kino oder die Realität selbst zu bieten haben. In den entsprechenden Werbeinszenierungen sprengen die Objekte der auf dem Fernsehapparat zu sehenden Bilder die Grenzen des Monitors: Schnauze und Schwanz eines Krokodils ragen Furcht erregend aus dem Fernsehapparat in die häusliche Wohnung; Kampfflugzeuge donnern weit außerhalb des Bildschirms über das heimische Sofa etc. – Motive, die schon in den Anfangsjahren des Fernsehens immer wieder durchgespielt wurden. Gerade weil diese sinnliche Überwältigung aber einerseits

<sup>362</sup> Die Programmzeitschrift ist – wie vor allem Raymond Williams herausgearbeitet hat – durch die Orientierung an distinkten Sendungen und die Ausblendung von Werbung, Trailern etc. immer schon eine selektive und vereindeutigende Strukturierung des televisuellen *flow* (Williams 1990[1975], 86–96).

<sup>363</sup> Ersteres, also die gesellschaftsintegrative Ausrichtung, zeigt sich beispielsweise an den Bemühungen, Fußballübertragungen nicht nur für alle zugänglich zu halten, sondern darüber hinaus auch noch die Arbeitszeiten (das gesamte kollektive Leben) an den Übertragungszeiten auszurichten; dafür plädierte zumindest der rheinland-pfälzische Ministerpräsident Beck vor der Fußballweltmeisterschaft 2002.

zumindest für die Bildebene nur metaphorisch bleibt,<sup>364</sup> weil sie sich andererseits an ein anderes Medium – das Kino – anlehnt, bedarf es zusätzlicher Plausibilisierung für diese medialen Optimierungen. Bei DVDs findet sich diese bezeichnenderweise auf der Ebene erhöhter Kompatibilität und eines optimierten Zugriffs: Der Panasonic DVD-Spieler DVD-A350 wurde damit beworben, dass man angesichts der Multinorm auf den Genuss »von Filmen beispielsweise aus den USA [...] nicht zu verzichten« braucht; die Überschrift lautet: »*Flexibilität* ist hier die Norm: PAL- und NTSC-kompatibel«. Bezeichnenderweise wird auch die Übersichtlichkeit und Unkompliziertheit der »Universal-Fernbedienung« herausgestellt. In einem einleitenden Text, der im Produktkatalog von 1997 das damals neue DVD-System einführend erläutert, heißt es darüber hinaus: »Und zusätzlich Komfort wie noch nie: *Zugriff* auf jede Szene, verschiedene Kamerapositionen, kein Spulen ... und Sie können sogar *bestimmen*, wie der Film ausgeht!« (Herv. M.S.) In einer opulenten Produktbroschüre von Premiere Digital aus dem Jahr 1999 wurden innerhalb einer Seite zum einen die Präsenzqualität (»Bei Sporthighlights nicht nur zusehen, sondern live mitfiebern.«) der Bilder und Töne hervorgehoben, zugleich aber unter der Überschrift »Schnell, Schneller, Premiere Teletext« die Möglichkeit eines jederzeitigen Zugriffs auf »brandaktuelle« Zusatzinformationen zu Bundesliga und Kinofilmen herausgestellt.

Während in diesen Beispielen die Auswahl ›auf Knopfdruck‹ vor allem auf eine Ergänzung des Bildes durch Zusatzfunktionen zielt, lässt sich an anderen Darstellungsformen des ›neuen Fernsehens‹ verdeutlichen, dass auch die visuelle Qualität und der Präsenzcharakter von Bild und Ton zunehmend vom Modus des Zugriffs geprägt sind. In einem Prospekt zu den Digital-Receivern der Firma Nokia aus dem Jahr 2002/2003 dringt die Problematik des Zugriffs in das grenzenlose Bild selbst ein. Bild- und Tonqualität werden – wie üblich – durch ihre immersive Wirkung gekennzeichnet: »Als wären Sie beim Geschehen selbst dabei«. Entsprechend finden sich visuelle Darstellungen, in denen die Fernsehcouch mitten in der (die ganze Prospektseite ausfüllenden) Landschaft der Fernsehsendung steht: Vater, Mutter und Tochter auf einem Sofa in einer Savanne, vor ihnen läuft eine Giraffe vorbei; in einem zweiten Beispiel, wenige Seiten darauf, sitzen drei Jungs auf einer Couch mitten auf dem Fußballfeld. In beiden Bildern hält allerdings einer der Fernsehzuschauer eine Fernbedienung in der Hand. Bei aller Wirkungsmacht, auf die die optimierten Bilder und Töne des ›neuen‹ Fernsehens zielen, bleibt die Möglichkeit, etwas anderes auszuwählen, die Pause- oder die Aufzeichnungstaste zu drücken, jederzeit präsent.<sup>365</sup> Auch auf der Titelseite des Sonderhefts von *c't* zum ›Kino daheim‹ springt ein Hai aus dem Bildschirm auf den Zuschauer zu, der mit einer Hand die Gefahr erschreckt abwehrt, während er in der anderen immer noch lässig die Fernbedienung hält; in einer Kinowerbung für DVD (im Frühjahr 2003) sitzt ein Zuschauer mitten in einer Kriegsszenarie in seinem Fernsehsessel, schluchzt angesichts der dramatischen Vorgänge und beendet doch die Bildfolge – deren Teil er ist – durch einen Druck auf die Fernbedienung.

Die Fernbedienung dringt als Zeichen des Zugriffsmodus damit nicht nur in das Modell sinnlicher Überwältigung, sondern zugleich in das Modell kollektiven, familiären Sehens ein. Im angesprochenen Prospekt von Nokia finden sich acht weitere Bilder, die alle häusli-

<sup>364</sup> Bei der Internationalen Funkausstellung 2001 wurde deutlich, dass *home cinema* vor allem über den Ton – also Surround Sound – evident werden soll; zwar wurden auch auf der Bildebene (beispielsweise durch 16:9 Format, aber auch durch Aufnahmen von Wellen oder Actionszenen) Optimierungsleistungen thematisiert, im Mittelpunkt der Produktpräsentationen stand aber der Ton, der – im Gegensatz zum Bild – tatsächlich raumfüllende Effekte aufweist.

<sup>365</sup> Ein weiteres Beispiel ist hier der Fernsehwerbespot für einen Festplattenrekorder, der eine Gruppe zeigt, die gebannt einem 100-Meter-Lauf folgen; in Parallelführung zu dem Rennen auf dem Bildschirm kämpft sich einer der Fernsehzuschauer nach vorne, hechtet zum Fernseher – erreicht aber erst nach Zieleinlauf die Aufnahme-taste. Dann muss er realisieren, dass ein Mitzuschauer bequem vom Sessel aus und mit der Fernbedienung, die Aufnahme rechtzeitig gestartet hat. Zurückgelehntes Genießen und souverän-spontaner Zugriff auf die medientechnischen ›Potenziale‹ werden hier reibungslos zusammengeführt.

che Fernsehsituationen zeigen; immer sind es mehrere Personen (zwei oder drei), die zusammen fernsehen; immer hat eine dieser Personen eine Fernbedienung in der Hand. Ein entsprechendes visuelles Schema findet sich in den Werbematerialien von Premiere ebenso wie in denen des ZDF. Das Fernsehschauen soll demnach auch bei kollektiver und kinoähnlicher ›Rezeption‹ den ›jederzeitigen‹ Zu- und Eingriff erlauben. Vielmehr aber noch wird man umgekehrt sowohl die sinnliche Überwältigung als auch das familiäre Vergnügen als optionale Modi des Fernsehens verstehen müssen, die sich durch einen sorgfältigen und souveränen, durch allerlei Medientechnik gestützten Zugriff auf das Medium optimieren lassen. In der Programmzeitschrift von Premiere werden dementsprechend immer wieder Möglichkeiten zur Optimierung des Heimkinos vorgestellt; besonders originelle (und besonders aufwendige) Installationen von Premiere-Kunden werden ausführlich mit Bildern präsentiert. Das *home theater* ist somit ebenfalls eine auf Dauer gestellte Aufgabe, die mit dem Modus des Zugriffs in vielerlei Hinsicht verzahnt ist: Es stehen nicht nur technische und apparative Optionen zur Diskussion; vielmehr wird das Sehvergnügen selbst – in Absetzung vom Kino – als Resultat sorgfältiger Planung und individueller Auswahl verstanden.<sup>366</sup> Passend hierzu zielt auch die technische Standardisierung von HDTV auf eine Flexibilisierung, die keineswegs nur den Zuschauerinnen und Zuschauern, sondern auch den Sendeanstalten und Produktionsfirmen die Auswahl aus einer Reihe unterschiedlicher visueller Qualitäten in Abhängigkeit von den je anfallenden Kosten ermöglichen soll.

The ability to vary quality is essential to consumer electronics manufacturers, who to a large extent compete on the basis of delivering the best performance at the appropriate cost for a particular product or market segment. [...] HDTV must provide for quality variations so that manufacturers, service providers, and consumers have the ability to select levels of cost and performance appropriate for a variety of products and uses. (Reitmeier/Carlson/Geiger/Westerkamp 1995, 466)

Die technische Entwicklung zielt darüber hinaus darauf, dass jedes Produkt (jede Sendung oder zumindest jeder Sender) in optionale Varianten ausdifferenziert wird, so dass jede ›Rezeption‹ zu einem Zugriff wird, der eine Entscheidung über den gewünschten Preis und die gewünschte Qualität voraussetzt:

Jay D. Bolter und Richard Grusin sehen in dem Wechselverhältnis von sinnlicher Überwältigung auf der einen Seite und medialen Interface- (bzw. Zugriffs-) Strukturen auf der anderen, das hier am Beispiel des *home theater* diskutiert wurde, ein entscheidendes Merkmal der gegenwärtigen Medienkonstellation.<sup>367</sup> In ihrer Studie *Remediation* (2000) weisen sie auf einen auffälligen Widerspruch hin, der die verschiedenen digitalen Medien durchzieht. Medialität wird einerseits ausgestellt und inszeniert; Bolter und Grusin bezeichnen dies als *hypermediacy*: Die Präsenz von Buttons, Windows und technizistischen Elementen (Messinstrumenten, Hebeln etc.) zielt ganz offensichtlich darauf, einen vielfältigen, individuellen und zuverlässigen Zugriff auf Daten und Informationen nicht nur zu gewährleisten, sondern zusätzlich symbolisch zu inszenieren; die Präsenz medialer Mechanismen soll eine spezifische mediale Leistung garantieren. Andererseits finden sich ebenso häufig gegenläu-

<sup>366</sup> Die Differenz zwischen *lean backward* und *lean forward* als zwei unterschiedlichen medienspezifischen (Körper-)Haltungen, die häufig als entscheidende Differenz zwischen Fernsehen und Computer angeführt wird, wird hier in eine ambivalente (oder einfach optionale) Haltung gegenüber dem einen Medium Fernsehen überführt.

<sup>367</sup> Sie sehen in diesem Wechselverhältnis darüber hinaus auch einen grundlegenden Antriebsfaktor von Mediengeschichte generell. Sie postulieren zunächst, dass Einzelmedien ihre distinkten Qualitäten erst durch den (sei es abgrenzenden, sei es nachahmenden) Bezug auf andere, kulturell schon etablierte Medien erhalten. »Our culture conceives of each medium or constellation of media as it responds to, redeploys, competes with, and reforms other media.« (Bolter/Grusin 2000, 55) Diese relationale Definition von Medien orientiert sich an dem Gegensatz zwischen Transparenzillusion (»immediacy«) und Akzentuierung der medialen Mechanismen (»hypermediacy«), wobei die Vorstellungen von Transparenz und (Hyper-) Medialität selbst immer schon medienkulturell geprägt sind: »Remediation always operates under the current cultural assumptions about immediacy and hypermediacy.« (ebd., 21).

fige Darstellungsformen, die jegliche Medialität zurückstellen und gerade dadurch einen transparenten Blick auf ›Realität‹ gewährleisten sollen – dies wird als *immediacy* bezeichnet: »the medium itself should disappear and leave us in the presence of the thing represented.« (Bolter/Grusin 2000, 6) Beispiele hierfür wären Web-Cams oder der ›filmische Realismus‹ von Computerspielen; das Medium erfüllt seine Leistung optimal, wenn es sich als Mittler zwischen Sachverhalt und Zuschauer/Nutzer nicht bemerkbar macht.

Die Funktionsweisen der Medien (insbesondere ihr Realitätsbezug) werden demnach weder durch Transparenz noch durch die Anhäufung medialer Instrumentarien alleine gewährleistet, sondern durch die fortlaufende Konkurrenz und Verzahnung der beiden gegenläufigen Logiken. »Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them.« (Bolter/Grusin 2000, 5) Das Modell von Bolter und Grusin hat sein Potenzial zum einen darin, dass es die Zirkulation von Inszenierungsformen zwischen unterschiedlichen Medien in den Blick nimmt: Die Markierung von *immediacy* und *hypermediacy* muss immer schon auf die durch vorgängige Medien etablierten Formen von Transparenz oder instrumenteller Navigation zurückgreifen. Zum anderen verdeutlichen Bolter und Grusin, dass die Akzentuierung und Vervielfältigung von medialen Oberflächen (und insbesondere der Zugriffsstrukturen) eine eigenständige mediale Produktivität entfaltet: »By emphasizing process, digital hypermedia become selfjustifying. With their constant references to other media and their contents, hypermedia ultimately claim our attention as pure experience.« (Bolter/Grusin 2000, 54) Tatsächlich scheint die zeitliche und inhaltliche Planung des alltäglichen Fernsehens mithilfe von Programmzeitschriften und Elektronischen Programmführern sowie die Navigation durch die Menüs und Angebotsformen ein entscheidender Aspekt der Fernseherfahrung (und nicht nur ›neutrales‹ Mittel zum Zweck) zu sein.

Der Modus des Zugriffs ist allerdings weit mehr als nur eine bestimmte Gestaltungsform des Fernsehens (bzw. der Medien), die eine bestimmte Etappe im steten Wechselspiel von *hypermediacy* und *immediacy* darstellt. Über die Argumentation von Bolter und Grusin hinaus soll die Problematik des Zugriffs hier als spezifische Form einer Regierungstechnologie verstanden werden, die in Verkopplung von Apparaten, Programmen und Praktiken Macht- und Subjekteffekte hervorbringt. Dies impliziert zum einen eine gewisse Dominanz der Zugriffsstrategien gegenüber den (weiterhin präsenten) Strategien der sinnlichen Überwältigung. Der Status von Transparenz (oder *immediacy*) verändert sich durch die Problematik des Zugriffs grundlegend. Zum anderen impliziert dies eine spezifische Wirksamkeit und Rationalität der Zugriffsstrategien gegenüber anderen Formen von *hypermediacy*, die von Bolter und Grusin etwa am Beispiel von Bildcollagen oder medienreflexiver Kunst erläutert werden (ebd., 37–39). Die Analysen von Bolter und Grusin verbleiben letztlich auf der Ebene der Produktästhetik und bekommen folglich weder die diskursive Problematisierung noch die Vielfalt der konkurrierenden Strategien in den Blick. Der Modus des Zugriffs lässt sich demgegenüber nicht auf eine (ästhetische) Akzentuierung von Medialität reduzieren, sondern resultiert aus der Kopplung vielfältiger Praktiken und Diskurse; vor allem stellen die Formen des Zugriffs eher ein Konfliktfeld dar, in dem konkurrierende Strategien aufeinander treffen, als eine einheitliche Oberfläche.

Beispielsweise wird auch für die (Medien-) Industrie und Medienpolitik der ›Zugang‹ zu einer Reihe unerlässlicher Infrastrukturen und Dienstleistungen, die erst die Ausstrahlung und öffentliche Beachtung eines Produkts möglich machen, zu einem zentralen Problem, das auch in der Medienregulierung längst im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen steht (u.v.a.: Gersdorf 1998; Rinke 2002). Vor allem aber hängt der Erfolg des Produkts immer mehr von den Mechanismen ab, die die Zugriffe der Zuschauerinnen und Zuschauer auf die Angebotstopologie strukturieren. Deshalb werden die Zugriffsformen zum Gegenstand von juristi-

schen und ökonomischen Auseinandersetzungen. Schon Mitte der 1990er Jahre problematisierten die öffentlich-rechtlichen Sender die absehbare Hierarchisierung von Programmzugriffen durch Elektronische Programmführer.

Bereits heute ist erkennbar, wie bedeutend die Hierarchie in der Belegung der einzelnen Programmplätze auf der Fernbedienung des TV-Geräts für die tatsächliche Programmwahl des Zuschauers ist. Daraus ist abzuleiten, in welchem Maß die Anordnung von Programmen und die Auswahlkriterien für Programme die Konsumentenentscheidung in einem elektronischen Orientierungssystem, etwa vergleichbar einem Menü für ein Computer-Softwareprogramm, beeinflussen werden. Die vom Gesetzgeber geforderte Grundversorgung wird in Zukunft nur zu gewährleisten sein, wenn, entsprechend der Priorität öffentlich-rechtlicher Anbieter bei der Einspeisung ihrer Programme in die Kabelnetze, eine solche Priorität auch hinsichtlich der Benutzeroberfläche elektronischer Programm-Inhaltsverzeichnisse gilt und damit die Option zur Nutzung eines gesellschaftlich gewollten und die Gesellschaft mitkonstituierenden Angebots offengehalten wird. (ZDF 1994, 27)

Auch aus juristischer Perspektive wird auf der Ebene von Elektronischen Programmführern mittlerweile ein »Manipulationspotential« verortet, das aus der Möglichkeit resultiert,

die eigenen Programme mittels einer besonders günstigen Platzierung oder Präsentation aus dem Angebotsspektrum hervorzuheben. [...] Weitere Einflußmöglichkeiten ergeben sich aufgrund der Möglichkeit, aus einer früheren Programmauswahl den Geschmack des jeweiligen Rezipienten zu ermitteln und hieraus individuelle Vorschläge für die Mediennutzung zu unterbreiten. (Rinke 2002, 109f.)

Im Programmführer von Premiere World wurden die Kanäle der digitalen Bouquets von ARD und ZDF erst nach juristischen Auseinandersetzungen an prominenter Stelle zugänglich gemacht. Im »TV-Planer« (einem Menü, das den Zugriff auf die verschiedenen Sender und die Einzelsendungen strukturiert) erscheinen nun die Bouquets von ZDF und ARD oberhalb des Bouquets von Premiere, obwohl manche Funktionen nur für das Angebot von Premiere verfügbar sind; folglich überlagern sich unterschiedliche Hierarchisierungsstrukturen.

Während sich die juristische und politische Regulierung über viele Jahre vor allem auf die inhaltliche und zeitliche Programmplanung richtete (welche Sendungen, welche Themen und Inhalte dürfen und müssen wie häufig und zu welcher Uhrzeit ausgestrahlt werden), geraten nun zunehmend Fragen des Zugriffs in den Blick. Beispielsweise wird auch der Kinder- und Jugendschutz, dem (wie schon ausgeführt) weiterhin eine wichtige Rolle bei der Strukturierung von Fernsehen zukommt, zunehmend als eine Frage des Zugriffs diskutiert. Dass dies auch in der Industrie (und letztlich in der technischen Entwicklung von Apparaten) eine Rolle spielt, zeigt der folgende Auszug aus einem Prospekt für Fernsehapparate der Firma Thomson (1997/98): »Der Familienfernseher wird noch immer im Wohnzimmer stehen, aber die Fernseherfamilie hat Zuwachs bekommen: Ein »kleiner Bruder« im Schlafzimmer der Eltern oder im Kinderzimmer, beide kontrollierbar durch Kindersicherungen.« Die Vermehrung der Fernsehapparate geht mit einer Ausdifferenzierung der Zugriffsstrukturen einher. Ein Fernseher für Kinder hat andere Zugriffsstrukturen (bzw. kann optional auf andere Zugriffsstrukturen eingestellt werden) als der Fernseher für Erwachsene; ergänzend integrieren zahlreiche Programmzeitschriften nicht nur Altersempfehlungen für verschiedene Sendungen, sondern ein gesondertes Programmheft für Kinder.

Die Differenzierung der Zugriffsstrukturen für juristisch und pädagogisch definierte, gleichermaßen aber interdiskursiv relevante Gruppen bündelt wiederum technische, politische und alltägliche Praktiken. Beispielhaft zeigt sich dies an der (schon mehrere Jahre anhaltenden) Auseinandersetzung zwischen Premiere (bzw. DF1 oder Premiere World) und den Landesmedienanstalten bezüglich der Sicherheit der Zugriffssperre der d-box. Erst wenn diese Sicherheit gewährleistet ist, darf Premiere auch zu Tageszeiten, die dem Jugendschutz unterliegen (vor 22 Uhr für Jugendliche unter 16 und vor 23 Uhr für Jugendliche unter 18 Jahren), Sendungen ausstrahlen, die nicht jugendfrei sind. Eine Reihe wissenschaftlicher Studien

untersuchte in diesem Zusammenhang nicht nur die technische Sicherheit, sondern auch den Umgang der Eltern mit der Technologie; dabei wurde zum einen die Kompliziertheit des Systems, zum anderen das mangelnde »Wissen um Sinn und Möglichkeiten des Jugendschutzes« kritisiert (Medien und Erziehung Nr. 2, 1998, S. 70f.).<sup>368</sup> Gleichzeitig geht diese Thematik aber sowohl in die Werbung für das Fernsehen wie in die alltäglichen Zugriffsstrategien ein. Dies zeigt sich u.a. daran, dass bei den Leserbriefen der Programmzeitschrift von Premiere regelmäßig nachgefragt wird, warum der Sender keine Pornos ausstrahle, warum manche Filme gekürzt und manche mit einer Vorsperre ausgestrahlt würden. Folgende Frage und die dazugehörige Antwort verdeutlichen, wie sehr dieses Thema die Frage nach optimiertem Zugriff betrifft: »Wie kann ich jugendgeschützte Sendungen mit meinem Videorecorder aufzeichnen, wenn ich nicht zu Hause bin? Eine Aufnahme von jugendgeschützten Sendungen ist zurzeit nur in Ihrer Anwesenheit möglich, da der PIN-Code kurz vor der Aufnahme manuell eingegeben werden muss. Schon eine der nächsten Softwareversionen wird Ihnen jedoch eine entsprechende Funktion zur Verfügung stellen. Hinweis: Nach 22.00 Uhr bei FSK 16 bzw. 23.00 Uhr bei FSK 18-Filmen, entfällt die PIN-Code Eingabe selbstverständlich komplett.« (FAQs auf der Premiere World Homepage; Zugriff 28.1.2001) Teilelemente der juristischen und medienpolitischen Spezialdiskurse werden in den televisuellen Interdiskurs überführt und verflochten sich so mit den alltäglichen Zugriffsstrategien.

### *Verfahren des Zugriffs*

Der Modus des Zugriffs zielt auf die Auswahl distinkter Elemente. Dies setzt gleichermaßen eine Vielfalt an Elementen wie auch eine Repräsentation, Anordnung und Wählbarkeit dieser Elemente voraus. Eine Reihe an Verfahren trägt dazu bei, dass das Verhältnis zu Apparat und Programm die Form strategischer Zugriffe annimmt. Auf der einen Seite verleihen diese Verfahren den Zugriffen auf Apparat und Programm Rationalität: Sie stellen Hierarchien, Semantiken und Auswahlmöglichkeiten zur Verfügung, die Fernsehen nach bestimmten Kriterien handhabbar machen. Auf der anderen Seite reproduzieren dieselben Verfahren allerdings das Problem, auf das sie selbst eine Antwort sein sollen: Sie verdeutlichen (und konstituieren) erst die »unendlichen« Möglichkeiten, die es zu bewältigen gilt, und bleiben selbst immer ambivalent und unvollständig.

Schon Mitte der 1990er Jahre wurde in den USA der Elektronische Programmführer *Star Sight* mit dem Slogan »From Chaos comes Order« beworben. Die Unübersichtlichkeit des Fernsehangebots wird hier ganz offensichtlich als ein Problem betrachtet, das durch neue Zugriffsstrukturen behoben werden muss. Die enorme Vielfalt der Programme (die ja ebenfalls ein Versprechen des »neuen« Fernsehens ist) soll – wie der Produktkatalog des Apparaterstellers Thomson (1997/98) deutlich macht – von vornherein so bearbeitet werden, dass sie nicht zur Last für die Konsumentinnen und Konsumenten wird: »Eines kann THOMSON Ihnen gleich versichern: die Vielfalt der Programme und ihrer Inhalte und die vielen neuen Funktionen des Fernsehers wurden nicht erfunden, um dem Zuschauer das Leben schwer zu machen, sondern um sein Vergnügen zu steigern!« Es wäre allerdings verkürzt, die Angebotsvielfalt als einen quasi natürlichen Ausgangspunkt zu betrachten, auf den die Zugriffsstrategien reagieren. Genauso wie die Verfahren, die vermeiden sollen, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer etwas verpassen, das, was diese verpassen könnten, selbst erst produ-

<sup>368</sup> Hier zeigt sich wiederum, dass die Gouvernementalität des Fernsehens technische und diskursive Aspekte verschränkt. Während der Sender sich immer wieder auf die technische Machbarkeit beruft, beziehen die Regulierungsinstitutionen die sozialen Kompetenzen mit ein. Die Eltern sollen einerseits mit einer technischen Lösung konfrontiert werden, die eine sorgfältige Entscheidung unumgänglich macht, sie sollen andererseits – jenseits der konkreten Fernsehnutzung über Aspekte des Kinder- und Jugendschutzes »aufgeklärt« werden; nicht zufällig werden dabei einmal mehr die Geschlechterverhältnisse aufgerufen: »Diejenigen, die in der Regel für Fernseherziehung zuständig sind, die Mütter, zeigen insgesamt die geringsten Kenntnisse und Bedienungskompetenzen.« (Schorb/Theunert 1998, 63).

zieren (s.o.), so wird auch die Vielfalt (und mithin die Unübersichtlichkeit) von den Verfahren hervorgebracht, die das Programm ordnen und zugänglich machen. Durch die Klassifizierung von Sendungen nach Genre und Thema, die ›übersichtliche‹ Auflistung zeitlicher Alternativen und die automatisierte ›Erinnerung‹ an den Beginn von Sendungen, die bestimmten Kategorien entsprechen, wird systematisch Vielfalt produziert. Indem der Programmfluss des Fernsehens in distinkte Elemente unterteilt und nach Kategorien gegliedert wird, entstehen Auswahlmöglichkeiten. Indem darüber hinaus jede Sendung in mehreren Indizes mit je spezifischen Merkmalen auftauchen kann – etwa in einer thematischen Übersicht, einer Übersicht nach beteiligten Personen und einer zeitlichen Übersicht – wird eine weitere Vervielfältigung vorangetrieben.<sup>369</sup> Die Problematik des Zugriffs operiert folglich in dem Spannungsfeld von Vielfalt und Optionen auf der einen sowie Ordnungs- und Selektionsmechanismen auf der anderen Seite. Einerseits ist sie verbunden mit dem Versprechen, dass es ›unendliche‹ Möglichkeiten gibt, andererseits mit dem Versprechen, dass diese Möglichkeiten ›kinderleicht‹ zugänglich sind. Beide Seiten zielen auf eine fortlaufende und gleichzeitige Steigerung: Es soll eine immer größere Vielfalt immer leichter zugänglich werden. Die Zugriffsmechanismen erstellen folglich Ordnungen, die zugleich verdeutlichen, dass sie nur einen Ausschnitt aus einem umfassenderen Angebot repräsentieren; die alltäglichen Praktiken des Fernsehens definieren und differenzieren sich über die mühevollen, scheiternden, souveränen oder zu optimierenden Zugriffsstrategien.

*Navigation* – Die Problematik des Zugriffs realisiert sich beispielhaft in der Kopplung von Fernbedienung und Menüstrukturen, die auf der einen Seite sicherstellt, dass ›mit einem Knopfdruck‹ mehr oder weniger eindeutige Optionen ausgeführt werden können, und auf der anderen Seite die Anlässe und Wirkungen des jeweiligen Knopfdrucks ›unendlich‹ vervielfältigt. Die meisten Fernbedienungen weisen (neben speziellen Funktionen, die durch eigens beschriftete Tasten realisiert werden) zumindest zwei alternative Zugriffsformen auf: Zum einen die Bewegung eines Cursors in vier Richtung und die abschließende Auswahl bzw. Bestätigung eines markierten Menüpunktes; zum anderen die direkte Anwahl von Funktionen durch die – mit dem Videotext eingeführte – farbliche Kennung rot, grün, gelb, blau. Beide Verfahren erlauben, dass der Druck ein- und desselben Knopfes je nach Menüanzeige völlig unterschiedliche Operationen auslöst. Durch einen Knopfdruck – etwa der gelben Taste – wird eine Aktion ausgeführt, die eine erneute Bedienung desselben Knopfes, diesmal aber mit einer völlig anderen Funktion, zur Option stellt. Schon diese flexible Kopplung zwischen dem Knopfdruck und der damit ausgeführten Aktion macht eine potenziell unendliche Vielfalt an Zugriffen plausibel. In den wenigsten Fällen ist im Vorhinein – also vor dem ersten Knopfdruck – schon gegenwärtig, welche Optionen danach zur Verfügung stehen. Die Grundlage hierfür sind mehrfach gestaffelte Menüs: Die Auswahl eines Menüpunktes ruft ein neues und anderes Menü auf.

Diese Zugriffsform kann – zumal wenn durch die Richtungstasten ein wiederholtes ›vor‹ und ›zurück‹ möglich ist – in Analogie zum Internet als ›Navigation‹ beschrieben werden. Mit dieser Metapher wird insbesondere die »Gleichzeitigkeit von Desorientierung und Innovationschance« betont (Bickenbach/Maye 1997, 90). Das ›Navigieren‹ steht demnach für eine »auf Technik und Erfahrung gleichermaßen rekurrierende Kunst der Orientierung im unübersichtlichen und grenzenlosen Medium.« (Bickenbach/Maye 1997, 89)<sup>370</sup> Die Meta-

<sup>369</sup> Lev Manovich betrachtet dies als eine generelle Tendenz der (zunehmend dominanten) kulturellen Form der Datenbank: »Thus, the same data would give rise to more indexes than the number of data elements themselves.« (2001a, 225).

<sup>370</sup> Das im Zusammenhang mit dem Internet konkurrierend zur nautischen Metaphorik auftretende Bild der ›Datenautobahn‹ zielt dagegen eher auf Verfestigung, Regelung und Zielorientierung (Bickenbach/Maye 1997, 92). Derartige *Metaphern* tragen zur Konstitution von Medien und Medienpraktiken bei und taugen



pher ist hier insofern angebracht, als sich aus der Zugriffsstruktur über Fernbedienung und gestaffelte Menüstrukturen eine Verzahnung von individueller Kompetenz (jeder und jede hat bevorzugte Teilbereiche der Zugriffsstruktur, die ›soverän‹ beherrscht werden) und systematischer Desorientierung (ein Menüpunkt wird nicht mehr gefunden; versehentliches ›Einbiegen‹ in das ›falsche‹ Untermenü etc.) ergibt. David Tafler hat m.E. sehr treffend beschrieben welche Konsequenzen diese Form der Navigation für das Verhältnis der televisuellen Praktiken zu Apparat und Programm hat:

Meanwhile, the spectator is on a journey constantly adjusting his or her ties and relations with the images on the screen. If the viewer is not manipulating the dials near the tube, he or she is pushing the buttons on the remote. In either case, there is the pleasure of manipulation when exercising control. Regardless of the level of engagement, the objective is to sustain higher order processes of orientation and discrimination throughout the sequence of events. (Tafler 1995, 249)

Die Zuschauerinnen und Zuschauer vollziehen immer von neuem Unterscheidungs- und Entscheidungsprozesse und manipulieren so ihr eigenes Verhältnis zu Apparat und Programm; sie sind Subjekte des Fernsehens (und Subjekte ihrer eigenen Fernsehnutzung) genau insoweit, als sie ihre Individualität an und mit diesen Zugriffstechniken artikulieren.<sup>371</sup>

*Ordnungsstrukturen* – Die Rationalitäten des Zugriffs ergeben sich zu einem erheblichen Teil aus den Verzweigungen und Semantiken von Menüstrukturen. Teilelemente des Programms – in der Regel sind dies einzelne Sendungen – werden zugänglich gemacht, indem sie nach Genres, Themen, Namen oder Uhrzeiten klassifiziert und in entsprechende Auswahllisten integriert werden. Der Zugriff erfolgt demnach durch die Auswahl einer Auswahlliste, in der dann ggf. weitere Differenzierungsmöglichkeiten zur Option gestellt werden.<sup>372</sup> Die Menüs vermitteln keineswegs nur zwischen dem Programmangebot und dem ›einfachen Knopfdruck‹; sie stellen eine eigenständige Strukturierungsebene dar und dringen – wie beispielsweise an Spartensendern deutlich wird – in die Programmstruktur ein. Diese nimmt – ohne dass der *flow* damit gänzlich aufgehoben würde – selbst die Form eines Menüs an.<sup>373</sup> Die Menüstruktur erstellt eine Ordnung der Vielfalt, indem sie auswählt, klassifiziert, zusammenstellt und hierarchisiert.

---

entsprechend nur bedingt zur *Beschreibung* von Medien. Zur Auseinandersetzung mit den politischen Gehalten der alternativen Metaphorisationen vgl. Kleinsteuber (1997).

<sup>371</sup> Tafler weist explizit darauf hin, dass dies keineswegs ein bewusster und rationaler Vorgang sein muss:

»While the individual certainly does have decision-making leverage, it can be argued that conscious experience is inadequate for the overall control of the spectator's interactivity.« (Tafler 1995, 249).

<sup>372</sup> Für den Modus des Zugriffs sind Hierarchien und schrittweise Differenzierungen konstitutiv. Demgegenüber beteuern Entwickler von Interfacestrukturen immer wieder, dass eine hierarchiefreie Anordnung der Daten und Objekte erreicht werden soll; beispielhaft kann hier auf Jeff Raskins Modell eines Computerinterface Bezug genommen werden: »Das hier beschriebene ZIP [*Zoom Interface Paradigm*; Anm. M.S.] wird ZoomWorld genannt und beruht auf der Idee, dass der Benutzer Zugang zu einer unendlichen Planfläche an Informationen mit unendlicher Auflösung hat. [...] Alles, was zugänglich ist, wird irgendwo in ZoomWorld angezeigt, ob dies sich auf dem Computer, in einem lokalen Netzwerk oder einem Netzwerk von Netzwerken wie dem Internet befindet.« (Raskin 2001, 181) »Das ZIP ermöglicht es, Labels an Bilder oder Sammlungen von bildhaften Elementen anzuhängen, definiert aber keine Struktur, weder eine hierarchische noch eine andere geartete, die über Assoziationen oder Ähnlichkeiten hinausreicht.« (Raskin 2001, 182) Solche Modelle ignorieren, dass immer Startpunkte kreiert und inszeniert werden (müssen), die einer ›Auflösung‹ der Subjekte in dem Geflecht der Intertextualität / Intermedialität entgegentreten und sie als Souveräne der Datenmenge gegenüberstellen.

<sup>373</sup> Rick Altman hat darauf hingewiesen, dass auch schon im analogen Fernsehen durch die Segmentierung von Sendungen (er verweist auf die unterschiedlichen Handlungsstränge einer Soap oder die unterschiedlichen Meldungen von Nachrichten und Magazinsendungen) »ein kompliziertes Menü von Sujets« erstellt wird (Altman 2002, 398); vor allem der Ton verleiht den Segmenten eine distinkte Identität, die einen selektiven ›Zugriff‹ auf Apparat und Programm – im Sinne einer nur vorübergehenden, auf einzelne Segmente beschränkten Aufmerksamkeit – ermöglicht. Vor diesem Hintergrund ist der gegenwärtige Modus des Zugriffs vor allem als eine Steigerung und Rationalisierung von Zugriffsstrukturen zu verstehen, die sich vereinzelt schon früher in der Fernsehgeschichte abzeichnen.

Zunächst setzt dies eine Reduktion auf wenige, eindeutige und kollektiv geteilte Kategorien voraus, die an etablierte Ordnungsmuster der Medienkultur anknüpfen. Nahezu alle Elektronischen Programmführer bieten eine Basisunterscheidung nach dem Schema ›Information, Film, Unterhaltung, Sport‹. Zusätzlich bilden (in ihrer Relevanz eher zu- als abnehmend) Stars und Medienereignisse (seien es Sportübertragungen, Katastrophen oder politische Auseinandersetzungen) zentrale Ordnungskriterien. Die Vereindeutigung von Menüpunkten wie von Programmangeboten ist eine notwendige Voraussetzung für den Modus des Zugriffs. Dies zeigt sich beispielsweise an Werbespots für die Spartenkanäle von DF1 (1998), die das jeweilige Genre auf ein einzelnes Motiv reduzierten: Der Science Fiction Kanal wird durch eine Abfolge von sich öffnenden Schiebetüren aus verschiedensten Filmen, der Action Kanal durch eine ähnliche Abfolge von laut zugeschlagenen Autotüren identifiziert; durchgängig wird Sport durch eine Abfolge von Torschüssen und Jubelgesten ›auf den Punkt gebracht‹. Auch auf der Homepage von Premiere World (Zugriff: 1.5.2001) wird die »ganz individuelle Suche« durch derart reduzierte Kategorien plausibilisiert: »Wenn Sie wissen wollen, wann Ihre *Lieblingsstars* zu sehen sind oder was am Abend so an *Actionfilmen* auf dem Programm steht: Hier können Sie Ihre ganz *individuelle Suche* durchführen. Nach Eingabe Ihrer Suchkriterien erscheint das Suchergebnis direkt auf dem Bildschirm.« (Herv. M.S.) Hier wird deutlich, wie sehr die Zugriffs- und Auswahlmöglichkeiten nicht nur vom verfügbaren – eben doch nie ›unendlich vielfältigen‹ – Programmangebot, sondern zugleich von kollektiv verbindlichen Kategorien sowie den Vorselektionen der Sender abhängig sind. Jede televisuelle Navigationsmöglichkeit ist vorausgewählt; Thomas Elsaesser hat dies für interaktive Strukturen pointiert beschrieben: »you can go everywhere you like, so long as I was there before you« (Elsaesser 1998b, 217). Dies heißt keinesfalls – wie man vielleicht einwenden könnte –, dass damit individuelle Auswahl und individueller Zugriff zu einer bloßen Illusion (bzw. Ideologie) verkommen. Gerade umgekehrt sind dies Mechanismen, die Auswahl und Zugriff als historisch spezifische Kopplungen an Apparat und Programm plausibel und handhabbar machen. Eine weitere Voraussetzung dafür ist allerdings, dass die Menüstrukturen die Problematik des Zugriffs (und die Probleme, die mithilfe von Zugriffsstrukturen bearbeitet werden) selbst reproduzieren: Sie repräsentieren immer auch Vielfalt und letztlich Unübersichtlichkeit.

Kennzeichnend für die Menüs der Elektronischen Programmführer – und für den Modus des Zugriffs – ist zum einen ihre zeitliche Flexibilität und Dynamik, zum anderen die Verfügbarkeit alternativer – sowohl komplementärer als auch konkurrierender – Menüstrukturen. Während die ›oberste‹ Hierarchieebene – etwa die Unterscheidung zwischen ›Information‹, ›Unterhaltung‹, ›Film‹ etc. – weitgehend konstant bleibt, finden auf den ›unteren‹ Ebenen der Menüstruktur fortlaufend Veränderungen und Verschiebungen statt. Beispielsweise listet der Programmführer von ARDdigital im April 2003 den Irak-Krieg als Unterkategorie zum Menüpunkt Information auf; unter dem Pfad Filme/Personen finden sich am 15. April 2003 alleine Manfred Krug und Jean-Paul Belmondo als weitere mögliche Differenzierungen. Die Beispiele beruhen auf unterschiedlichen Generierungsmechanismen: Der Irak-Krieg findet im Menü Platz, weil das Thema intermedial und interdiskursiv (aber auch im Sinne der ›Nachrichtenwerte‹) aktuell und relevant ist; der Menüpunkt funktioniert so, dass er auf eine Vielzahl unterschiedlicher Sendungen zu unterschiedlichen Aspekten des Themas verweist. Die beiden Schauspielernamen tauchen in der Menüstruktur auf, weil an dem entsprechenden Tag ein Film mit jedem der beiden Schauspieler im Programm ist und weil diese beiden Schauspieler als ausreichend prominent gelten, um in die Sendeinformation zur Kennzeichnung des jeweiligen Films aufgenommen zu werden; dieser Menüpunkt funktioniert folglich so, dass durch ihn auf den *einen* Film, in dem der Schauspieler zu sehen ist, aufmerksam gemacht wird.

Die Einträge in die Auswahllisten beruhen durchgängig auf einer hochselektiven Klassifizierung des Materials, die – in der Überschneidung von Datenbanken (z.B. mit Schauspielernamen), aktuellen Ereignissen und dem Programmangebot – täglich neue ›Optionen‹ generiert. Damit vervielfältigt sich das Angebot nicht nur, sondern wird auch in Teilen unerwartbar, so dass immer neue (aber auch eine Wiederholung der gleichen) Zugriffsstrategien Plausibilität erhalten. Darüber hinaus werden komplementäre Zugriffstechniken zur Verfügung gestellt, die unterschiedliche Rationalitäten der individuellen Programmplanung zugänglich machen. Das Programm lässt sich in den meisten Programmführern nach zeitlichen Kriterien (›Jetzt‹; ›Später‹), nach Senderklassifikationen (Bouquets, Einzelsendern, Free-TV vs. Pay-TV) oder nach thematischen Aspekten (Genre, Themen, Stars) strukturieren.<sup>374</sup> Bezeichnenderweise bieten die Programmführer schon auf der Startseite eine Kategorie ›Highlights‹ oder ›Tagestips‹ an, die wiederum quer zur Einteilung in Themen und Genres Einzel-elemente des Programms gegenüber allen anderen hervorhebt. Dieser Mechanismus wiederholt sich auf den unteren Ebenen der Menüs: Auch für die einzelnen Genres oder die einzelnen Sender gibt es jeweils eine Rubrik ›Highlights‹. Damit überlagern sich unterschiedliche Hierarchisierungs- und Klassifizierungsstrukturen, die nicht einfach ›verfügbar‹ sind, sondern durch systematische Anreize und Hindernisse die Aufgabe eines optimierten Zugriffs stellen. Eine Steigerung erfährt die Zugriffsproblematik dadurch, dass es konkurrierende Zugriffsverfahren mit je spezifischen ›blinden Flecken‹ gibt. Gegenwärtig verfügt man mit einem Digitalen Satellitenreceiver zumeist über einen Programmführer, der für diesen Receiver optimiert ist, und kann zugleich die Interfacestrukturen der unterschiedlichen Bouquets – also beispielsweise von ZDFvision, ARDdigital oder Premiere nutzen, die jeweils unterschiedlich funktionieren und vor allem Programme und Sendungen anderer Bouquets nicht oder nur selektiv darstellen.

#### *Kulturtechnologie des Auswählens*

Die elektronischen Programmführer hätten demnach weder den Status einer transparenten Oberfläche der unendlichen Programmvielfalt noch den Status eines Manipulationsinstruments, das den Zuschauerinnen und Zuschauern vorgibt, was sie zu sehen haben. Sie vollziehen einen Prozess der (fortlaufenden Neu-) Hierarchisierung von Kategorien, die in einem strategischen Verhältnis zu Elementen des Fernsehprogramms stehen. Die Praktiken ›vor‹ dem Fernsehapparat – die Navigation durch die Menüs, die ›Markierung‹ bestimmter Eintragungen, die Entscheidung für eine bestimmte Set-Top-Box, einen Programmführer etc. – ist ein konstitutives Teilelement dieses Prozesses. Die Problematik des Zugriffs erhält somit entscheidende Bedeutung für die Kopplungen der Praktiken zu Apparat und Programm. Die Aufforderung ›besser fernzusehen‹ erhält ihre Rationalität in erster Linie durch die (Selbst-) Technologien des Wählens und Entscheidens, des zeitlich und inhaltlich reflektierten sowie souveränen Zugriffs auf Menüpunkte, die Fernsehen handhabbar machen, insofern sie Fernsehen sind. In den gegenwärtigen Transformationen des Fernsehens bildet sich folglich ein neues Verhältnis zu Technik und Apparat und somit auch ein neues Verhältnis der Subjekte zu ihrer eigenen Mediennutzung heraus. Die Regulierung des Zugriffs – die Techniken und Strategien der Auswahl, der Zusammenstellung, des Zeitmanagements, der Zugangssperrung etc. – erhält gegenüber dem, worauf zugegriffen wird, eine Eigendynamik. Die ›Inhalte‹ spielen zwar als Anreiz- und Ordnungsfaktoren für die Zugriffsstrategien weiterhin eine bedeutende Rolle; dennoch wird man davon ausgehen können, dass die Macht- und Subjekt-effekte, die mit der Einbindung von Praktiken in die televisuellen Mechanismen einherge-

<sup>374</sup> Der EPG von Premiere ermöglicht Sortierungen nach Highlights, Jetzt, Heute, Woche, Sender, Themen (Stand: Herbst 2002).

hen, in erheblichem Maße von den Zugriffsformen geprägt werden – auf welche Inhalte auch immer zugegriffen wird.

Die Wahrnehmungsform und die Kulturtechnologie Fernsehen verändert somit ihren Status: Angesichts von Zerteilungen des Bildschirms in viele bildliche und schriftliche Teilelemente, angesichts der Navigation durch Menüs, der Möglichkeit, eine Tonspur zu wählen oder den Programmflow gezielt um einige Minuten zu verschieben, macht es kaum noch Sinn, vom Fernsehen als ›Fenster zur Welt‹ zu sprechen. Die Kopplung an Apparat und Programm ist weniger durch den Blick – auf das Programm oder auf ›Welt‹ – geprägt, als durch die Prozesse der Verknüpfung und Verschiebung von Bildern, Ereignissen oder Erlebnissen:

A conjunction of temporalities and spaces (now/here, now/there) would be the ground on which identification takes hold, rather than a specular relation to a sight, image or view. Time-shifting would constitute the mode of ›subjectivation‹ typical of a ›media event‹. (Elsaesser 1998b, 211)

Damit verlieren der Live-Charakter oder der Programmflow, die lange Zeit als spezifische Erfahrungsformen des Mediums gelten konnten, an Bedeutung. Während der Programmflow – wie vor allem Modleski (1987) und Altman (2002) gezeigt haben – die Praktiken in der Form in die Funktionsweisen des Mediums einbezieht, dass sich die segmentierte Abfolge des Programms mit ebenso segmentierten Tätigkeiten im Haushalt verzahnen, zielt der Modus des Zugriffs auf die ›aktive‹ Konfiguration von Apparat und Programm.

Lorenz Engell spitzt diesen Transformationsprozess zu, wenn er für das gegenwärtige Fernsehen diagnostiziert, dass es das Wählen und Auswählen »als orientierende Handhabung, als Alltagsfähigkeit [...] inauguriert und lehrt wie das Buch das Lesen« (Engell 2003, 70). Er betrachtet Fernsehen folglich als eine Kulturtechnologie, mit deren Hilfe unsere Subjektivität (von uns) reguliert und mit umfassenderen gesellschaftlichen Prozessen abgestimmt werden kann:

Selbstverwirklichung tritt als Selbstwahl und Selbstwahl als Auswahl aus einem Warenangebot auf; und jedes Mal ist das Fernsehen Einübung in das entsprechende Wahlverhalten und Wahllokal in einem. Damit gelingt es dem Fernsehen, in Co-Evolution mit dem Konsumsystem, seine Medialität nicht nur zu begründen, sondern auch zu funktionalisieren. (Engell 2003, 72)

Zugriff und Selektivität schoben sich schon mit Videorekorder, Fernbedienung und einer steigenden Anzahl gleichzeitig verfügbarer Kanäle als Kopplungsformen in das Feld des Fernsehens und drängten – nicht zuletzt durch die zunehmende soziokulturelle Aufwertung von Flexibilität und Wahlmöglichkeiten – immer stärker in den Vordergrund. Die simultane Präsenz von Alternativen, wird im Zuge der aktuellen Transformationen darüber hinaus durch zahlreiche Zugriffstechnologien bearbeitet: als Problem evident und zugleich handhabbar gemacht. Nahezu alle Programmführer ermöglichen einen Blick auf die Titel und die Inhaltsangaben der zeitgleich (und im zeitlichen Anschluss) auf anderen Kanälen verfügbaren Sendungen, während das aktuelle Bild weiterhin (ggf. verkleinert) betrachtet werden kann; Festplattenrekorder werden mit der Fähigkeit beworben, gleichzeitig ein Programm aufzunehmen und ein anderes abspielen zu können. Engell sieht in der Handhabung der (Computer-) Maus eine weitere Steigerung dieses Zugriffsmodus, insofern die Auswahl damit dem Zeitfluss entzogen wird:

Die Alternativen, die sich dem Mausgebrauch erschließen, liegen typischerweise flächenhaft ausgebreitet vor uns, schön im Nebeneinander etwa verschiedener Schaltflächen angeordnet. Aus der getroffenen Wahl kann ich tatsächlich wieder in die ursprüngliche Selektionssituation, auf die vorhergehende Seite zurückkehren, die ich mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit unverändert antreffen werde. (Engell 2003, 75)

Für das Fernsehen scheint es mir allerdings von besonderer Relevanz, dass sich der Gebrauch der Maus – etwa bezüglich der ›Navigationen‹ durch Programm- und Apparate-

menüs auf dem Fernsehbildschirm – mit zeitlich linearen Formen – dem kontinuierlichen Fortschreiten audiovisueller Beiträge – überlagert. Gerade dadurch erhält die Problematik des Zugriffs ihre Dringlichkeit und Prägnanz: Indem weiterhin linear fortschreitende (und zum Teil außerdem live übertragene) Medienprodukte als attraktives ›Ziel‹ von Zugriffsstrategien fungieren, müssen Technologien der zeitlichen und inhaltlichen Planung und Manipulation dafür Sorge tragen, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer ›nichts verpassen‹.<sup>375</sup>

Bezeichnend für die zunehmende Dominanz des Zugriffsmodus scheint mir, dass die Form der Kopplung an Apparat und Programm selbst optionalisiert werden soll. Zwar wird, so der Tenor der Visionen für die nahe Zukunft, ›alles‹ möglich sein; dies heißt aber zugleich, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer ›entscheiden‹, ob sie die neuen ›Potenziale‹ überhaupt nutzen wollen. Starzone – eine Dienstleistungsunternehmen für »Content Related i[n]teraktives]TV« – hebt beispielsweise hervor, dass auch Interaktivität nur eine mögliche Variante des Zugriffs ist:

Die Zukunft des Fernsehens – Interaktivität! Unterhaltung, Informationen und Bestellungen auf Knopfdruck. Mit der Fernbedienung kann der Zuschauer einfach und bequem Informationen über den Lieblingsstar abrufen, Produkte bestellen und sich per Voting an einer Quizshow beteiligen. [...] Der Gewinner ist der Zuschauer. *Er entscheidet ob, wann, wofür und wie lange er Interaktivität wünscht.* (Prospekt auf der IFA 2001; Herv. M.S.)

Ganz ähnlich äußert sich der Vorsitzende von Free Universe Network, einer Interessensgemeinschaft zur Etablierung einer einheitlichen Programmierplattform für Set-Top-Boxen: »Natürlich wird man vor der Sendung erst einmal gefragt, ob man überhaupt mitmachen möchte [bei Ratespielen z.B.; Anm. M.S.]. *Wer will*, kann den ›Tatort‹ auch wie bisher ganz *passiv genießen*. Dies sind nur einige Beispiele, es wird *immer mehr* Angebote geben [...].« (Infosat, Oktober 2000; Herv. M.S.)

In diesen Zitaten wird auch deutlich, dass der Modus des Zugriffs und die Optimierung des Fernsehens einen zentralen Bezugspunkt in der Vorstellung eines individualisierten *Wollens* der Zuschauerinnen und Zuschauer finden. Die Angebote und Möglichkeiten, die mit dem ›neuen‹ Fernsehen einhergehen, erhalten erst unter Verweis auf die individuellen Wünsche ihren Sinn und verwandeln Fernsehen zugleich in eine Kulturtechnologie der Individualisierung.

### Individualisierung

Überzeugender als bei DUAL kann das Bekenntnis zur Individualität kaum sein. (Das Dual-Programm 1997/98)

Die verschiedenen hier diskutierten Formen des Zugriffs auf Apparat und Programm des Fernsehens setzen ein beständiges individuelles (Sehen-) *Wollen* der Zuschauerinnen und Zuschauer voraus. »Sie wissen, was sie wollen. Wir haben das Programm dafür.« (Premiere. Das Magazin für Abonnenten 9, 1999) Dieser Slogan macht deutlich, dass sich die Ordnung des Programmangebots (und das Fernsehverhalten der Zuschauerinnen und Zuschauer) nicht an Kriterien der Ausgewogenheit oder der Pluralität orientieren soll, sondern alleine an dem sicheren Wissen über die (eigenen) Wünsche. Der Modus des Zugriffs und diese Vorstellung individualisierter Wünsche und Bedürfnisse stützen sich dabei wechselseitig: Die individualisierten Subjekte verleihen auf der einen Seite den vielzähligen Zugriffsmechanismen des ›neuen‹ Fernsehens ihre spezifische Rationalität (ihre Rechtfertigung wie auch ihre innere ›Logik‹ und Zielsetzung); auf der anderen Seite realisieren (und optimieren) die Subjekte ihre Individualität im Modus des Zugriffs.

<sup>375</sup> In gewisser Weise nimmt Fernsehen damit eine Zwischenstellung ein zwischen den reversiblen Zugriffsformen des World Wide Web und den irreversiblen und zeitsensiblen Entscheidungen vieler Computerspiele.

Spekulationen über die Wünsche und Bedürfnisse der Zuschauerinnen und Zuschauer begleiten – wie bereits in Kapitel 2 ausgeführt – das Fernsehen seit jeher. Auch in den Auseinandersetzungen um die ›richtige‹ Realisierungsform des ›neuen‹ Fernsehens spielen pauschale Bezugnahmen auf die Zuschauerinnen und Zuschauer eine bedeutende (und Sinn gebende) Rolle. Entsprechend stellt Helmut Thoma bei der Beurteilung der Zukunftschancen von digitalem Fernsehen fest: »Das, was die Leute wirklich interessiert, ist Sex, Sport und Spielfilme.« (Infosat. Die Multimedia-Illustrierte; Oktober 2000) Auch die Skepsis gegenüber ›neuen‹ Formen des Fernsehens wird unter Verweis auf den angeblichen verbreiteten Wunsch nach ›passiver‹ Unterhaltung formuliert: »Die Menschen wollen vor dem Fernseher noch immer vor allem eins: nichts tun.« (ZDF-Unterhaltungschef Victor Worms; zit. n. taz 5.10.1999)

Zusätzlich zu diesen pauschalen Bezugnahmen auf Wünsche und Bedürfnisse *der* Zuschauerinnen und Zuschauer werden nun allerdings zunehmend die Vielfalt und individuelle Differenzierung dieser Wünsche zum Gegenstand televisueller Praktiken. Fernsehen wird – den gängigsten Metaphern zufolge – zu einem ›Kiosk‹, der eine ›individuelle Auswahl‹ erlaubt; das Angebot wird zu einem offenen ›Baukasten‹, der durch eine ›Gestaltung‹ nach individuellen ›Wünschen‹ zu einem ›maßgeschneiderten‹ Programm führen kann. In Absetzung von der vermeintlichen ›Massenware‹ des konventionellen Fernsehens soll das ›neue‹ Fernsehen auf die Interessensvielfalt der Zuschauerinnen und Zuschauer abgestimmt werden. Im Rahmen einer Podiumsdiskussion verpflichtet ein Vertreter der Filmproduktionsfirma Taurus Film die gesamte Fernsehindustrie auf die Wünsche der Kunden: »Und die Chance, und die Notwendigkeit und die verdammte Pflicht und Schuldigkeit der Menschen, die auf dem Podium sitzen, ist es, den Fernseh-Kunden auch das Angebot zu liefern, das sie *tatsächlich verlangen*.« (Ernst Geyer; zit. n. Gottberg/Mikos/Wiedemann 1999, 345f.; Herv. M.S.) Premiere weist auf die »[...] außerordentliche Programmvierfalt« hin, »mit der Sie Ihre eigene, *ganz persönliche Fernsehwelt* gestalten können.« (Premiere. Das Magazin für Abonnenten 9, 1999; Herv. M.S.) Die Werbung für einen Festplattenrekorder verdeutlicht, dass es hierbei nicht nur um eine Auswahl aus einer Vielfalt, sondern um einen Prozess der Selbstermächtigung geht: »Jetzt *bestimmen Sie*, wann Sie *Ihre* digitalen Programme sehen wollen« (Nokia, Prospekt: Digitale Receiver 2002/2003; Herv. M.S.) Auch die öffentlich-rechtlichen Sender grenzen sich bezeichnenderweise nicht dadurch von den privaten Rundfunkveranstaltern ab, dass sie ein bessere Programm, sondern dadurch, dass sie eine optimierte Wunscherfüllung versprechen: »Der Mehrwert [der öffentlich-rechtlichen Digitalangebote; Anm. M.S.] für den Zuschauer soll weniger in der Programmausweitung liegen, sondern in der individuellen Gestaltungsmöglichkeit seines eigenen Wunschprogramms.« (Dahm/Rössler/Schenk 1998, 42) Es wundert kaum, dass auch eine Teilnehmerin des Pilotprojekts zum interaktiven Fernsehen von Time Warner mit ganz ähnlichen Aussagen zitiert wird: »Mein Leben hat sich geändert, seitdem ich interaktives Fernsehen habe [...] Für mich bedeutet es ein Stück Freiheit, zu sehen, *was ich will*, und *wann ich es will*.« (Frankfurter Rundschau, 13.9.1995; Herv. M.S.)

Die Individualität, die das gegenwärtige Fernsehen funktionieren lässt und die mithilfe des Fernsehens (selbsttechnologisch) bearbeitet wird, muss als ein Korrelat des Mediums verstanden werden: Weder ist es eine bloße Illusion, die von der ›Pseudovielfalt‹ der Medien vorgegaukelt wird; noch ist es ein dem Medium vorgängiger psychologischer oder anthropologischer Sachverhalt, auf den das Fernsehen (›endlich‹) Bezug nimmt. In einer Vielzahl an Diskursen, Techniken und Praktiken wird Individualität als ein wichtiger Faktor der televisuellen Mechanismen und zugleich als ein spezifisches Selbst- und Weltverhältnis hervorgebracht und reproduziert. Dass das Fernsehen das Wollen und Wünschen durch schematische Kategorien definiert, die entweder massenkultureller Art (Stars, Genre etc.) oder demo-

graphischer Art (Alter, Geschlecht etc.) sind – der oben zitierte Vertreter von Taurus Film nannte als Beispiel für die Kundenorientierung, dass man neben dem Kinderkanal für 7- bis 12-jährige einen zweiten für 3- bis 7-jährige eingerichtet habe – spricht keineswegs dagegen, hier von Individualität zu sprechen. Gerade derartige Kategorien machen Individualität zu einem operationalen Begriff – gleichermaßen für die Kalkulationen von Industrie und Medienpolitik wie für die Praktiken der Subjekte selbst.

Schon das Programmangebot wird immer wieder nicht nur als Ausgeburt der Publikums-wünsche, sondern auch als Feld zur Differenzierung individueller Vorlieben dargestellt. Die Übereinstimmung zwischen Programm und individuellen Wünschen von Zuschauerinnen und Zuschauern wird beispielsweise in der Programmzeitschrift von Premiere World dadurch markiert, dass in Leserbriefen nach einzelnen Sendungen oder auch nach Neustrukturierungen des Bouquets gefragt wird, die dann umgehend realisiert werden: »Gratulation zu ihrem Timing. Ab Juli können Sie wieder zwischen drei Premium Kanälen wählen [...]«. Im August 2001 wurde das Monatsprogramm schon im Editorial auf Kundenanfragen zurückgeführt: »Zum Beispiel fragten einige Kunden nach aktuellen Konzerten. Wir sind sehr stolz, ihnen im August nicht irgendein, sondern das Konzert des Jahres [...] live präsentieren zu können.« Noch prägnanter für die gegenwärtige Entwicklung scheinen mir die Inszenierungsformen des Mediums, die sich explizit auf die unterschiedlichen und somit potenziell konkurrierenden Interessen verschiedener Zuschauerinnen und Zuschauer beziehen. Im Oktober 2001 wurden anlässlich der Reorganisation der Berichterstattung von der Fußball Bundesliga Stimmen unterschiedlicher Fans simuliert, die – als Fans je unterschiedlicher Vereine – mit dem Angebot nur eines ›Top-Spiels‹ (das Spiel, das bis dahin als einziges live gezeigt wurde) nicht zufrieden sind. »Fußballdeutschland ist sich eben nicht immer einig, welches Spiel das Topspiel des Tages ist. Doch das ist ab Oktober egal, Premiere World macht's möglich: Jeder Abonnent mit Sportpaket sieht alle Spiele der Fußball-Bundesliga live und ohne Extrakosten!« Hier wird deutlich, dass es gerade kollektiv prägnante Elemente (Bundesliga, ähnlich aber auch das Hollywoodkino) mit internen Differenzierungsmöglichkeiten (Vorlieben für einzelne Vereine oder Hollywoodgenres) sind, die das ›individuelle Wollen‹ als Problematik plausibel machen. Komplementär zur Sorge, etwas zu ›verpassen‹, wird somit die Sorge, etwas schauen zu müssen, das nicht den ›eigenen‹ Interessen entspricht, durch Modifikation von Programmstruktur und Technik geweckt und bearbeitet. Der Fußballstar Lothar Matthäus klagte entsprechend in einem Werbespot für Premiere World, dass im Fernsehen immer nur Talk Shows zu sehen wären; Dieter Bohlen insistierte in einem anderen Werbespot darauf, dass er keine Liebesfilme sehen wolle, wenn ihm gerade nach ›Action‹ zumute sei; bezeichnenderweise wird dies durch schlichten Verweis auf individuelle Eigenschaften begründet: Bohlen adressiert zu Beginn des Spots die Zuschauerinnen und Zuschauer mit den Worten: »Ich meine, Ihr kennt mich doch ... «.<sup>376</sup>

Das ›neue‹ Fernsehen soll ›Orte‹ bieten, an denen sich die unterschiedlichen Vorlieben und die situativen Stimmungen unmittelbar realisieren lassen; es sind zugleich ›Orte‹, mit denen diese Vorlieben und Stimmungen identifiziert werden können. Der Modus des Zugriffs entspricht somit einer Selbsttechnologie, die Individualität gleichermaßen voraussetzt, repräsentiert und bearbeitet. Vor allem die Elektronischen Programmführer werden mit dem Versprechen versehen, differenzierte Wünsche ›auf Knopfdruck‹ zu realisieren: »menu

<sup>376</sup> Die Individualisierung des Programms dringt – vor allem durch die Werbeindustrie – in die einzelnen Sendungen ein. Zum einen sollen künftig Werbespots auf die Profile einzelner Zuschauerinnen und Zuschauer zugeschnitten werden; auf verschiedenen Fernsehapparaten werden dann, obwohl der gleiche Sender eingeschaltet ist, unterschiedliche Spots zu sehen sein. Zum anderen soll die Werbung (wie in Großbritannien zum Teil schon realisiert) überhaupt dem Zugriff der Konsumenten überlassen bleiben: »Ein Symbol in der Ecke des Fernsehschirms zeigt an, dass interessierte Kunden Information abrufen können. Auf Knopfdruck können sie dann die Homepage des Herstellers besuchen, Produktproben bestellen oder auch Händlerlisten abrufen.« (Digital Fernsehen Nr. 5, 2003, S. 25).

[ein Unterpunkt im Programmführer von ZDF.vision; Anm. M.S.] ist der Pfadfinder für Ihre Programmwünsche. Nach Ihren Interessengebieten geordnet, können Sie sich einen Überblick über das gesamte Angebot ZDF.vision verschaffen.« (Prospekt von 1998) Die Kategorien der Menüs (im Fall von ZDF.vision: »nachrichten, aktuell; magazin, interview; reportage, doku; sport; film; kultur; unterhaltung; serie; kinder«) bieten eine Artikulationsform für die individuelle Differenzierung: Jede Navigation ist zugleich eine Klassifikation der »eigenen« Wünsche und Interessen – einerseits Bekenntnis, andererseits Austesten der »eigenen« Individualität. Zugespitzt wird dies durch Verfahren, die nicht nur situative Entscheidungen, sondern eine folgenreiche Definition von Interessen und Vorlieben verlangen. Die Zuschauerinnen und Zuschauer sollen nicht nur eine individuelle Sortierung der Senderabfolge, die Erstellung einer Liste mit favorisierten Programmen, die Markierung von interessanten Sendungen der nächsten Tage, an deren Beginn der Fernseher dann »automatisch« erinnert, vornehmen; sie sollen (und können) darüber hinaus durch die Festlegung auf bestimmte Themen, Genres etc. eine »automatische« Generierung von Sendungslisten – eine individuelle Zusammenstellung des Fernsehprogramms – für einen optimierten Zugriff veranlassen. Plausibilisiert wird dies beispielsweise unter Hinweis auf die unterschiedlichen Interessen innerhalb einer Familie, die somit manifestiert und handhabbar werden: »Wie wär's zum Beispiel mit einer Liste für jedes einzelne Familienmitglied?« (Nokia Prospekt: Digitale Receiver 2002/2003) Die Selektion und Hierarchisierung des Programmangebots, das den Zuschauerinnen und Zuschauern präsentiert wird, ist damit – qua Vorgehensweise – eine Entsprechung ihrer »eigenen« Wünsche.

»memo« ist der Weg zu ihrem maßgeschneiderten Programmangebot. In der Rubrik »mein profil« legen sie fest, welche Lieblingssendung Ihr maßgeschneidertes Programm enthalten soll: zum Beispiel Krimis oder politische Magazine, Neues aus Naturwissenschaft oder Technik vielleicht, ganz bestimmt aber Nachrichten. Die Rubrik »mein programm« zeigt Ihnen zuverlässig und aktuell alle Sendungen aus der gesamten Palette von ZDF.vision, die ihrem persönlichen Profil entsprechen. (Prospekt von ZDF.vision 1998)

Das elektronische Lesezeichen [...] führt den Konsumenten zu seinem Wunschprogramm. [...] Wenn der Zuschauer es will, zappt es automatisch im digitalen Programm hin und her, um weitere Angebote zu gleichen oder ähnlichen Inhalten [...] zu finden. (Astra aktuell, August 1997)

Die Individualität wird in der Bedienung von Apparat und Programm abgefragt, um sie dann durch Modifikationen von Zugriffs- und Angebotsstrukturen den Zuschauerinnen und Zuschauern zurückzuspiegeln. Jede Kopplung an Apparat und Programm fordert zur Individualisierung auf und macht diese zugleich evident; den Zuschauerinnen und Zuschauern wird ihre televisuelle Individualität (ihre Vorlieben und Entscheidungen) immer neu vor Augen geführt – sei es als Bestätigung der »eigenen Interessen«, sei es als Anlass für eine Neujustierung. Gerade die Tatsache, dass durch die pauschalen Kategorisierungen systematisch Enttäuschungen mitproduziert werden und dass die Festlegungen revidierbar sind, macht die Arbeit an der »eigenen« Kopplung an Apparat und Programm zu einem anhaltenden Projekt.<sup>377</sup>

<sup>377</sup> Im Rahmen einer technischen Studie für einen Elektronischen Programmführer wird in aller Deutlichkeit erklärt, dass die Individualisierung vor allem durch Ausblendung von (vermeintlich) Unerwünschtem sowie durch Zusammenstellung von (vermeintlich) Ähnlichem erfolgt: »For home satellite viewing, the act of tuning a service is complicated enough to keep many subscribers from fully realizing the potential of their system. The new SuperGuide system is an interactive programming guide which can receive a broadcast database of programming for only those services to which a viewer subscribes and present only that information on the TV screen. The presentation is controlled by the user's hand-held remote control unit. When the viewer selects the show, the Guide, connected to the TV, tunes in the show. [...] Additionally, shows are bundled together by type so the viewer may choose to have the Guide customized on-the-fly for only one type (e.g., movies or sports) of programming. Perhaps the best way to describe the system is to state that people do not watch Channel 5 or CBS but, infact, watch I LOVE LUCY or WALL STREET WEEK. The goal of the Guide is to let the customer select the show.« (Hallenbeck/Hallenbeck 1995, 537) Der Zugriff erfolgt auch hier nicht



In einer technischen Studie zur Weiterentwicklung elektronischer Programmführer zielt Hartmut Wittig (1999) darauf, auch diese fortlaufende Neujustierung zu automatisieren.<sup>378</sup> Die Software identifiziert dann anhand der tatsächlich erfolgten Programmauswahl die Wünsche und Interessen des fernsehenden Individuums und orientiert die künftige Zusammenstellung des Programmangebots an dem so erstellten Profil: »user profiles supporting viewer preferences have to be installed. Furthermore, administrative procedures are necessary to maintain these personal profiles so that they continually reflect current viewing habits.« (Wittig 1999, 55) Die Profile sollen so präzise sein, dass das Programm nach wenigen Knopfdrücken erkennt, wenn nicht der regelmäßige Nutzer des Geräts, sondern beispielsweise ein Gast vor dem Fernseher sitzt; das Programm zieht dann automatisch die notwendigen Konsequenzen für die Angebotspalette. Der ›Stil‹ der Fernsehnutzung kommt demnach einem Fingerabdruck gleich, an dem identifiziert werden kann, welches Individuum mit welchen Bedürfnissen und Kompetenzen das Gerät benutzt. Bezeichnenderweise ist ein erheblicher Teil der Studie von Wittig der Frage einer adäquaten Klassifizierung von Sendungen nach Sparten, Genres und Themen gewidmet, die dann zur Differenzierung von Benutzerprofilen eingesetzt werden.<sup>379</sup> Man könnte hier von einer technischen ›Naturalisierung‹ der Individualität sprechen, insofern diese nicht mehr durch eine ›aktive‹ Auswahl von Kategorien des ›eigenen‹ Interesses definiert (und somit wohl auch reflektiert) wird, sondern mit der jeweiligen Nutzung als scheinbar selbstverständlicher Ausgangspunkt gegeben ist. Dennoch bleibt auch in diesem Modell die Optimierung des individuellen Fernsehens als Problematik präsent; schließlich wird sowohl mit der täglich (›automatisch‹) veränderten Programmaufstellung als auch mit der (bei Wittig explizit ausformulierten) technischen Option, zu bestimmten Anlässen – etwa kollektivem Fernsehen – bewusst vom ›persönlichen Profil‹ abzuweichen (sowie der – bei Wittig nicht erwähnten – Möglichkeit, sich gegenseitig sein je ›eigenes‹ Profil vorzuführen) die individuelle Differenzierung zum Thema.

Die Vorstellung von individualisierten und individualisierbaren Wünschen prägt keineswegs nur die Kopplung der Zuschauerinnen und Zuschauer an Apparat und Programm; auch in Medienpolitik und Medienrecht bildet der individuell differenzierte Zugriff einen entscheidenden Aspekt der televisuellen Gouvernamentalität. In komplementärer Funktion zur Instanz des (ökonomischen) ›Marktes‹ werden die differenzierten Interessen ›der Menschen‹ und ihre souverän-intentionalen Zugriffe auf die Medien als Teil der Funktionslogik von Medien, auf die sich die Regulierung stützen kann und muss, behandelt.

Zum Teil wird unter Hinweis auf die zunehmende Ausdifferenzierung (und mithin Individualisierung) sogar bestritten, dass überhaupt eine staatliche Regulierung von Fernsehen erforderlich ist. Beispielsweise verweist das Gutachten ›Offene Medienordnung‹ des Wissenschaftlichen Beirats beim Ministerium für Wirtschaft und Technologie (Oktober 1999) darauf, dass das Fernsehgerät »zu einem *elektronischen Kiosk* geworden« (Herv. M.S.) ist, und zieht daraus den Schluss, dass die staatlich angeordnete Pflege der Ausgewogenheit [...] entbehrlich geworden« sei. Entscheidend scheint mir allerdings zu sein, dass die individualisierten Zuschauerinnen und Zuschauer in den Regulierungspraktiken selbst zu einer relevanten Größe werden. Als 1999 die Firma TC Unterhaltungselektronik eine Set-Top-Box auf den Markt brachte, die Werbung durch ›automatisches‹ Umschalten (bzw. bei Videobetrieb

---

(mehr) auf Fernsehen generell, sondern auf einzelne Sendungen als distinkte und klassifizierbare *items* des Fernsehens.

<sup>378</sup> Wittigs explizites Ziel besteht darin, die zunehmende (technische und inhaltliche) Komplexität des Fernsehens für die Nutzer problemlos zugänglich zu machen. Dies soll durch Informationsfilterung erfolgen (»the system should give less information but of higher quality«; [Wittig 1999, 10]), die sich automatisch an persönlichen Profilen orientiert; dabei soll auch das unterschiedliche Maß technischer Kompetenz berücksichtigt werden (ebd., 3). Technisch soll dies durch *fuzzy logic* und einen »intelligent agent approach« (ebd., 10) auf der Basis von Java realisiert werden.

<sup>379</sup> Die Kategorien dafür wurden aus bereits existierenden Programmzeitschriften entnommen (Wittig 1999, 57).

durch vorübergehendes Stoppen des Bandes) unterdrückte, klagten private Fernsehveranstalter gegen dieses System.<sup>380</sup> Ihr Argument zielte darauf, dass die maschinelle Unterdrückung die Zuschauerinnen und Zuschauer entmündige; das Gericht entschied jedoch, dass diese mit der Installation der Box *selbst* über die Eingriffe in das Programm *bestimmen* würden (Infosat. Die Multimedia-Illustrierte, Januar 2001).<sup>381</sup> Insbesondere im Zuge der (weiter oben schon erwähnten) Auseinandersetzung um die Zugänglichkeit von Sendern und Bouquets durch Elektronische Programmführer wird dem individuellen Zugriff eine regulierende Rolle zugesprochen. In einer juristischen Studie zu *Zugangsproblemen des digitalen Fernsehens* wird bezeichnenderweise keine Struktur für die Senderlisten vorgeschlagen. Festgelegt wird nur, dass die Reihenfolge der Sender individuellen Veränderungen zugänglich sein muss.

So ist zu gewährleisten, daß die Anbieter von Navigationssystemen einzelne Programme nicht durch die Zuweisung besonders schlechter Programmplätze diskriminieren. Dies kann sichergestellt werden, indem die Anbieter zur Verwendung eines Systems verpflichtet werden, mit dem der Zuschauer selbst die Reihenfolge der Programme festlegen kann. (Rinke 2002, 145)

Die Struktur, die unvermeidlich beim ersten Start des Geräts vorliegt (und die sehr wohl »Programme [...] durch die Zuweisung besonders schlechter Programmplätze diskriminieren« kann), wird dieser Überlegung zufolge durch die Möglichkeit individueller Gestaltung medienpolitisch gewissermaßen neutralisiert; das (Sehen-) Wollen der Individuen wird demnach bei der Beurteilung, wie Medien funktionieren, als selbstverständliche Größe einbezogen.

Der Modus des Zugriffs setzt Individualität auf der einen Seite als eine prämediale Größe voraus. Fernsehen soll dieser Individualität zu Diensten sein oder sich ihr anschmiegen. Damit wird – wie einem Prospekt der Firma Thomson zu entnehmen ist – »der Mensch« zum Maßstab der Beurteilung und Entwicklung von Fernsehen: »Für Thomson ist diese Einsicht unverzichtbar: Jeder Fernsehzuschauer ist ein einzigartiges menschliches Wesen. Deshalb muß sich der Fernseher dem Menschen anpassen und nicht umgekehrt.« (Thomson; Produktkatalog 1997/98) Gleichzeitig allerdings wird an den hier diskutierten Praktiken, Diskursen und medialen Mechanismen deutlich, dass Individualität eine spezifische Form der Kopplung an Apparate und Programm impliziert. Die »eigenen« Wünsche und Vorlieben lassen sich nicht nur durch bestimmte Verfahren artikulieren und realisieren, sie werden zugleich handhabbar und veränderbar. In diesem Sinne ist Fernsehen eine Selbsttechnologie – eine Technologie, die Subjekte nicht nur hervorbringt, sondern diese zur Regierung des eigenen Selbst nötigt und befähigt. Die souveräne Individualität, die »ihre« Wünsche und Vorlieben durch selbst gewählte Zugriffe auf Apparat und Programm realisiert, gewinnt sowohl ihre Souveränität als auch ihre Individualität erst aus dieser kulturtechnologischen Konstellation, die eine Vielzahl an Praktiken, apparativen und programmlichen Verfahren unter einer Reihe von Problematiken und Rationalitäten zur Überschneidung bringt. Die Praktiken von Zuschauerinnen und Zuschauern werden – in der Umkehrung – gerade dadurch (und in der Form) für die Regierungstechnologie Fernsehen produktiv (und in sie einbezogen), dass sie als souveräne Individualität Apparat und Programm gegenübergestellt werden.

<sup>380</sup> Diese Box ist ein weiteres Beispiel für die technische »Hybridität« aktueller Medienkonstellationen. Sie wurde 1997 eingeführt und verfügte zunächst über die Funktionen einer Programmübersicht (für zwei Wochen im Voraus) und einer Programmkontrolle (Kindersicherung); seit Anfang 1999 wurde die Funktion der Werbeblockierung ergänzt. Die Daten für diese Box (etwa die Sendezeiten der Werbeblöcke) wurden *manuell* eingegeben und durch UKW (als sogenannte RDS [Radio Daten System] Daten) an die häuslichen Boxen übermittelt.

<sup>381</sup> Während die Kompetenzen von Zuschauerinnen und Zuschauer schon immer eine Rolle in der juristischen und politischen Auseinandersetzung um Medien spielen (etwa bei der Frage, inwiefern Satire oder Werbung als solche erkannt werden etc.), stehen nun zunehmend nicht mehr die Wahrnehmungskompetenz, sondern der differenzierte Zugriff, die Entscheidungen und die Eingriffsmöglichkeiten der Nutzer zur Diskussion.

Individualität kann hier – ganz im Sinne Foucaults – als ein Effekt und Instrument von (televisuellen) Machtwirkungen verstanden werden: »tatsächlich ist das, was bewirkt, daß ein Körper, daß Gesten, Diskurse, Wünsche als Individuen identifiziert und konstituiert werden, bereits eine erste Wirkung der Macht [...] Die Macht geht durch das Individuum, das sie konstituiert hat, hindurch.« (Foucault 1978, 82) Darüber hinaus bildet die Individualität ein Scharnier, das Mechanismen der Regierung anderer mit Aspekten der Selbstregierung verbindet. Tatsächlich muss auffallen, dass die Problematisierung des individuellen Zugriffs sowohl mit einer Problematisierung der Tätigkeiten der Individuen verbunden ist, die ihre eigenen Verhaltensweisen im Zugriff auf Apparat und Programm optimieren, als auch mit einer Problematisierung der erforderlichen Anleitung der Individuen zu adäquaten Verhaltensweisen. Nicht nur die politischen Diskursivierungen des Fernsehens, sondern auch die industriellen Strategien sorgen sich um die erforderlichen Voraussetzungen und die notwendigen Vorkehrungen, die eine Selbstreg(ul)ierung der Fernsehsubjekte ermöglichen. »Das Benutzermenü Nokia Navi Bars *führt Sie* beim Durchsuchen hunderter digitaler TV- und Radioprogramme, beim Einrichten von Favoritenleisten für die ganze Familie, bei Steuern des elektronischen Programmführers [...]« (Prospekt: Digitale Receiver 2002/2003; Herv. M.S.) Der Modus des Zugriffs kann demnach als eine Machtform beschrieben werden, die dem foucaultschen Modell vom »Führen der Führungen« entspricht (Foucault 1994b, 255). Verhaltensweisen werden so angeleitet, dass den Subjekten eine optimale Individualisierung gelingen kann. In zahlreichen Prospekten und Testberichten wird die ›Vorprogrammierung‹ der Geräte als entscheidende Voraussetzung für die Realisierung eines optimierten Zugriffs angeführt. Ganz in diesem Sinne fungieren auch die Menüs und Selektionsmechanismen der Elektronischen Programmführer als Anleitungen, die erst den individuellen Zugriff als eine plausible Form der Mediennutzung möglich machen. Werner Lauff, Vertreter der ganz besonders kurzlebigen BBG (Bertelsmann Broadband Group) erklärt vor der Fachbereichsversammlung Fernsehen des *Verbands Privater Rundfunk und Telekommunikation* (4.11.1999), dass der Begriff des Programms für die Angebote des ›neuen‹ Fernsehens kaum noch zutrefte, weil der Zuschauer »selbst bestimmen [kann], was er sehen will. Und er kann auch selbst bestimmen, was er über das Sehen hinaus noch tun will.« Dennoch kommt er letztlich zu dem Schluss, dass eine Art Programm benötigt wird, das als Vehikel auf die (vermeintlich) nicht-programmlichen Angebote hinweist: »Da geht es dann nicht mehr um eine zeitliche Abfolge. Aber es geht um Gestaltung, um Führung, um Lust-machen auf Inhalte, um Promotion, um Wegweiser, um Dienstleistung, um Service.« Mit Programmführern, Spartenkanälen und anderen Strukturierungsformen des Programms geht es also nicht nur um eine schlichte Ordnung des vielfältigen Angebots (»from chaos comes order«); es geht – wie das folgende Zitat in wünschenswerter Klarheit benennt – immer auch darum, den Subjekten die Verfahren (und das Interesse) zur Erkenntnis und Optimierung ihrer ›eigenen‹ Individualität an die Hand zu geben.

Wir werden ihnen [den Zuschauern; Anm. M.S.] eine Programm Guide anbieten. Und da kommt er über eine Suchmaschine, über Genrebegriffe, über alle möglichen Varianten so schnell an ein Ziel und so *attraktiv aufgeklärt über das, was er eigentlich will*. (Michael Albrecht, Vertreter der ARD; zit. n. Gottberg/Mikos/Wiedemann 1999, 344; Herv. M.S.)

Es wäre dennoch verkürzt, die televisuelle Individualisierung nur als unzureichende Schein-Individualität zu brandmarken, der es an Authentizität (oder persönlicher Autonomie) mangelt; ebenso wäre es allerdings unzureichend, die Individualisierung mit einem Verlust von gesellschaftlichen Funktionen des Fernsehens gleichzusetzen. Es scheint mir sinnvoller die Individualisierungseffekte des ›neuen‹ Fernsehens als regierungstechnologische Größen zu diskutieren: Sie sind überaus real und machen uns individuelles Handeln verfügbar; zugleich binden sie uns gerade dadurch in Zirkulationsmechanismen und somit zugleich in Vergesellschaftungsprozesse ein.

### Intensivierung / Ökonomisierung

Gerade die Formen des ›neuen‹ Fernsehens, die auf Auswahl und Entscheidungsmöglichkeiten zielen, gehen mit einer Differenzierung und Intensivierung medialer Praktiken einher. Die Modellierung von Subjekten, die souverän und selektiv auf mediale Angebote zugreifen (und folglich als deren ›Gegenüber‹ konzipiert werden), trägt systematisch zur medienkulturellen Produktivität bei: Die vielfältigen Praktiken realisieren sich medial und tragen zugleich zur Vervielfältigung und Verfeinerung medialer Mechanismen bei.

Die ›Zusatzinformationen‹, die einen individualisierten Zugriff auf Apparate und Programme ermöglichen, sind bezeichnenderweise über ein intermediales Feld gestreut; jedes ›Angebot‹ für weiterreichende Informationen ist zugleich eine Aufforderung für eine zwar flexible, aber gerade deshalb intensivierte Kopplung an Apparate und Programme. Wobei die ›Intensivierung‹ sowohl in einer zeitliche Ausweitung als auch einer zunehmenden strategischen Ausdifferenzierung der televisuellen Praktiken besteht.

Zu Beginn der 1990er Jahre konnte man insbesondere zu den Soaps (etwa VERBOTENE LIEBE, UNTER UNS und GUTE ZEITEN – SCHLECHTE ZEITEN) per Telefon ergänzende Informationen zu den einzelnen Figuren erhalten. Eher informationsorientierte Sendungen ergänzten dies durch ›Faxabruf‹ und ähnliche Kommunikationsformen. Mittlerweile wird in nahezu allen Sendungen eine dazugehörige und zugleich weiterführende Homepage angeführt. Auffallend ist dabei, dass in aller Regel systematische ›Umwege‹ vorgesehen sind: verwiesen wird nicht direkt auf die Videotext- oder Internetseite, die Informationen zum Thema erhält, sondern zunächst auf eine Übersichtsseite, von der aus neben dem gerade aktuellen Thema auch andere zugänglich sind. Jede Zusatzinformation präsentiert zugleich weitere textuelle Verzweigungen und mediale ›Optionen‹.

Individuelle ›Aneignung‹ besteht nicht nur in immer neuer Mediatisierung, sondern bildet ein systematisches und systemisch kalkulierbares Scharnier zwischen intermedialen und intertextuellen Teilelementen. In erheblichem Maße erstellen erst derartige Praktiken eine Kompatibilität zwischen heterogenen Mechanismen: Weil der Modus des individuellen Zugriffs die Subjekte als souveräne Gegenüber von Apparat und Programm ›freisetzt‹, können sie in ein heterogenes Geflecht von Apparaten und Texten einbezogen werden, deren Lücken sie füllen und deren Querverweise sie nachvollziehen. Die räumliche und zeitliche Flexibilisierung der Kopplungen an Fernsehen ist somit die Voraussetzung für die Ausweitung von Fernsehen in zusätzliche Zeit- und Raumquanten sowie vielfältige Praxisbereiche: »In locating their ›audiences‹ in an increasingly wider and more diverse range of dispositions, locations, and contexts, contemporary cultural technologies contribute to and seek to legitimate their own spatial and discursive expansion.« (Berland 1992, 42)

Besonders deutlich wird die Intensivierung bei allen Formen von ›Interaktivität‹. Diese sind in gegenwärtig durch einen heterogenen Medienmix (Fernsehen, Internet, Handy etc.) geprägt und zielen schon deshalb auf eine individuelle Arbeit an der medialen Optimierung. Außerdem versprechen sie in vielfältiger Weise eine zusätzliche Gratifikation für die flexible Kopplung an die Medien und steigern damit sowohl deren zeitlichen Umfang wie ihre Aufmerksamkeitsintensität. Es ist kein Zufall, dass die meisten ›interaktiven‹ Experimente, nicht zuletzt mit der Absicht den Zuschauerinnen und Zuschauer so die noch erforderlichen Kompetenzen zur Nutzung ›neuer‹ Medien zu vermitteln, Gewinnmöglichkeiten versprechen. Im digitalen Bouquet der ARD konnten während einzelner Folgen von TATORT Wetten auf den Täter abgeschlossen werden, noch bevor die Kommissare ihm auf die Fährte kamen; auch im Zuge der olympischen Spiele und der Fußball-Europameisterschaft 2000 konnten die Zuschauerinnen und Zuschauer »per Fernbedienung mitraten und gewinnen« (Infosat, Oktober 2000). Nicht selten sind die in Aussicht gestellten Preise, wenn es sich nicht um (zumindest mediennahe) Reisen oder Autos handelt, selbst Mediengadgets wie Handys, Flachbildschir-

me oder Surround-Anlagen. Wenn Fernsehen schon seit Ende der 1980er Jahre mit seinen selbstreflexiven Formen und extensiven Intertextualitäten zu einem über das Gesamtprogramm verteilten Quiz geworden ist, das durch die mitratenden Aktivitäten der Zuschauerinnen und Zuschauer ein dichtes textuelles Geflecht erstellt (Andersen 1995), so wird dies nun sowohl intermedial ausgeweitet, als auch durch verfeinerte Technologien individualisiert.

In der Musiksendung GET THE CLIP auf Viva besteht die Gratifikation in einer mehrfachen (zugleich aber mehrfach vermittelten) Einbindung der Zuschauerinnen und Zuschauer in das Programm. In der Sendung wird eine Auswahl an Videoclips präsentiert, für die die Zuschauerinnen und Zuschauer per Handy stimmen können; eine Liste aller Songs ist sowohl im Videotext als auch im Internet einsehbar. Das Versprechen der Sendung liegt darin, dass der Song mit den meisten Stimmen »sofort gespielt« wird; die individuelle Entscheidung soll unmittelbar Effekte zeitigen. Für das wählende Individuum ist jedoch unabsehbar wann (und ob) der »eigene« Lieblingssong gespielt wird. Dies gilt ebenso für die SMS-Mitteilungen, die an den Sender geschickt werden können und (hochselektiv) in einem Textbalken unterhalb des Videoclips angezeigt werden.

Interessant ist hier die Verschränkung von zwei unterschiedlichen Formen televisueller Individualitätskonstruktion. Mit der SMS kann man seiner »eigenen«, persönlich zurechenbaren Äußerung im Fernsehen begegnen; die »Herausforderung« besteht in der Formulierung von Originalität und Intimität (auffallend häufig wird entweder Liebe zu einer anderen Person oder Bewunderung für einen Musikstar »gestanden«). Den »eigenen« Lieblingssong kann man dagegen nur dann in der Sendung sehen, wenn zahlreiche (»anonyme«) Zuschauerinnen und Zuschauer für den gleichen Song stimmen; die drei Songs, die jeweils die meisten Stimmen erhalten haben, werden darüber hinaus fortlaufend mit ihrem aktuellen Stimmenanteil angezeigt, so dass eine strategische Entscheidung (oder schlicht ein besonders häufig wiederholtes Telefonieren) herausgefordert wird.

Diese Intensivierung der televisuellen Praktiken, die auf »tatsächlichen« (i.S. von handhabbaren) Entscheidungsmöglichkeiten von Individuen basiert, kann kaum im affirmativen Sinn als Freiheit (>von« der medialen Macht) verstanden werden. Eher wird man sie als historisch spezifische Form televisueller Macht- und Subjekteffekte analysieren müssen. Johanna Dorer argumentiert in diesem Sinn, wenn sie – unter Bezug auf Baudrillard – die Intensivierung medialer Kopplungen als »Ekstase der Kommunikation« bezeichnet. Ihrer Diagnose zufolge wurde im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das Informationsdispositiv, das von einer Auseinandersetzung um »richtige« und »falsche« Informationen (also Fragen der Zensur etc.) geprägt war, durch ein Kommunikationsdispositiv abgelöst, das vor allem darauf zielt, Zeit und Aufmerksamkeit in Beschlag zu nehmen. Seine Machteffekte beruhen weniger in der Verkündung oder dem Verschweigen von Informationen, als in der fortlaufenden Aufforderung immer neu und immer anders zu kommunizieren:

[...] so konzentriert sich im Kommunikationsdispositiv die Produktivität der Macht auf die Hervorbringung und Distribution von Information und Kommunikation selbst, und zwar via Vervielfältigung der Kommunikationstechnologien und via der dadurch möglich gewordenen Vielfalt kommunikativer Strukturen. (Dorer 1997, 252)

Die bloße Vervielfältigung von Techniken, Inhalten und Kommunikationsformen »

ermöglicht den freiwilligen Anschluß des Selbst an ein komplexes Kommunikationssystem. Denn die stete Produktion von Kommunikation bewirkt die dauernde Anreizung der User/innen zur medienvermittelten Anschlußkommunikation. (ebd.)

Indem Dorer allerdings auf der Seite der Medienangebote eine »Normierung der Inhalte« (ebd., 250) und auf der Seite der Subjekte eine »Internalisierung der Norm« (ebd., 253) unterstellt, gerät der produktive und konstitutive Anteil der Praktiken an den medialen Mechanismen und ihren Machteffekten erneut aus dem Blick.

Die Aktivität und Flexibilität der televisuellen Praktiken ist eine Voraussetzung (und zugleich ein ›Instrument‹) der Intensivierung medialer Kopplungen, aber keinesfalls durch diese determiniert oder normiert. Die Produktivität der Praktiken zeigt sich zum einen in ihrem Stellenwert als Selbsttechnologien: Die Subjekte modifizieren sich und ihre Verhältnis zu Apparat und Programm, um sich selbst zu optimieren. Gerade diese ›Aktivitäten‹ begründen spezifische Machteffekte. Zum anderen sind die nicht-determinierten Praktiken auch im engeren (industriell-ökonomischen) Sinne produktiv, insofern sie – und zwar gerade durch ihren ständig angereizten ›Eigensinn‹ – schlicht einen Anteil an der Produktion von Apparaten und Programmen haben. Das durch die mediale Konstellation gestützte Begehren, immer neue Kopplungen an Apparate und Programme zu realisieren, zielt auf eine flexible Differenzierung, die zwar entlang einer medialen Anleitung (einem »Führen der Führungen«) erfolgt, zugleich aber (durch medienkulturelle Mechanismen) in ein ›Außen‹ der Medien verlagert wird, um es dann abfragen und in den Medien repräsentieren zu können. Die zahllosen Votings und Rankings, die an verschiedensten ›Orten‹ auftauchen, sind hier einschlägig. Die Zuschauerinnen und Zuschauer sind aufgefordert Entscheidungen zwischen Alternativen zu treffen oder Vorlieben zu artikulieren; statistisch akkumuliert erscheint das Resultat dann im Fernsehen. Mit Jürgen Link (1997) wird man hier eher von einem flexiblen Normalismus als von Normierung und Internalisierung reden müssen: Die Subjekte erhalten keine Verhaltensvorgaben, sondern ein strukturiertes Feld, an dem sie ihr eigenes Verhalten bemessen, orientieren und differenzieren können. Dieses Feld an möglichen Positionen und Haltungen ist explizit immer schon ein Resultat vorangegangenen Verhaltens, so dass jede Bezugnahme auf Apparat und Programm eine Stellungnahme zu schon artikulierten individuellen Wünschen und Interessen darstellt.<sup>382</sup>

Die Intensivierung stützt sich also unter anderem darauf, dass jegliches individualisierende Verhalten medial artikuliert wird und somit Teil der medialen Produktion werden kann. Fred Forest hat deshalb – wenn auch eher unter Bezug auf Medienkunst – darauf hingewiesen, dass ›Interaktivität‹ keineswegs automatisch zur Folge hat, dass die ›Initiative‹ der Aktivität und die Instanz der souveränen Kontrolle auf Seiten ›der Menschen‹ liegt.

Gestern haben wir sie [die Bilder interaktiver Konstellationen; Anm. M.S.] noch betrachtet, heute beobachten sie uns bereits. In einer interaktiven Relation, in der keineswegs klar ist, ob wir noch das Privileg der Initiative und der Kreativität besitzen, testen sie unsere Fähigkeit, Antworten zu geben. Die Bilder fordern ihre eigene Identität und kämpfen für ihre Autonomie. (Forest 1991, 326)

Mehr noch als die Bilder sind es allerdings die Datenbanken, die den Zugriff auf Bilder und Zusatzinformationen erfassen, klassifizieren und daraus ›neue‹ Angebotsformen generieren. »The compiled data form as much a part of the post-television experience as do the images that dance on the screen.« (Tafler 1995, 239) Die ›Interaktivität‹ des gegenwärtigen Fernsehens ist ebenso statistisch generiert wie es die Prozesse der Individualisierung sind. Dies mag nicht mit einem emphatischen Begriff von Individualität in Einklang zu bringen sein, ist aber dennoch die Form, in der gegenwärtig Individualität als operationale Größe und plausibles Selbstverhältnis hervorgebracht wird.<sup>383</sup>

Während über lange Jahre hinweg die zentrale und quantifizierende Zuschauerforschung (Quote, Marktanteile etc.) die – keineswegs nur ökonomische – Rationalität des Fernsehens

<sup>382</sup> So wie die Positionierung eines Spielfilms im Fernsehen immer schon Folge des (demographische differenzierten) Erfolgs des gleichen Films an der Kinokasse ist.

<sup>383</sup> Susanne Krasmann hat dies für einen ganz anderen Praxisbereich – den Strafvollzug – sehr prägnant herausgearbeitet: Während in der ›klassischen‹ Kriminologie Individualität durch Psychologie und Biographie konstruiert wurde, bezieht sich die gegenwärtige Kriminologie auf statistisch generierte Bündel ›typischer‹ Verhaltensweisen. Diese Verfahren »lösen auf der einen Seite das Individuum als eine Einheit auf, indem sie das Besondere in statistisch generierte Wahrnehmungsraster aufteilen und darunter subsumieren. Auf der anderen Seite bringen sie neue Formen der Individuierung hervor, indem sie ebendiese Versatzstücke des Verhaltens identifizierend auf den konkreten Fall anwenden [...]« (Krasmann 2000, 196).

prägte, treten an deren Stelle nun zunehmend intermediale und flexible Kopplungen zwischen Praktiken, Apparaten und Programmen. Besonders prägnant ist dies bei Formen wie dem Teleshopping, für die das kontinuierliche Feedback der Zuschauerinnen und Zuschauer nicht nur das zentrale Ziel (und die Einnahmequelle), sondern zugleich eine Rationalität der Programmplanung darstellt. »Der Erfolg einer jeden Sendeminute wird direkt kontrolliert und beeinflusst im Live-Sendebetrieb die Entscheidungen über die Ausstrahlungsdauer einzelner Artikel.« (Gruninger-Hermann 1999, VII) Auch im öffentlich-rechtlichen Fernsehen wird das intermediale Feedback zur epistemologischen Instanz; beispielsweise konnte der WDR 1998 seine sechsstündige Sendung ESC@PE – DIE NACHT IM NETZ alleine unter Verweis auf Zugriffszahlen als Erfolg verbuchen: »850000 Zugriffe auf die WDR-Homepage wurden gezählt, *was nichts anderes bedeutet*, daß den Zuschauern das fernsehangeleitete Surfen im Internet offenbar Spaß gemacht hat.« (WDR print, Mai 1998; Herv. M.S.) Die Netzzugriffe produzieren, genauso wie Telefonaktionen und andere intermediale Vernetzungen, ein Wissen über den Erfolg einer Sendung und zugleich die Wünsche von Zuschauern. »Although the Net was predicated on de-centralized, democratic, useage for any and all unsanctioned activities, it has become the most efficient and comprehensive way yet of monitoring and surveilling viewer-user behaviors.« (Caldwell 2002, 272) Insofern diese Techniken der Überwachung in der Industrie dem Imperativ folgen, die Bedürfnisse des Kunden zu erfüllen »noch bevor er selbst sie kennt oder artikuliert«, werden damit ununterbrochen weitere Modifikationen der ökonomischen Produktionsverfahren angestoßen: »beim generalisierten Wettbewerb um die Kundenzufriedenheit [...] wird man nie mit etwas fertig.« (Bröckling 2000, 137)

Die Individualisierung der medialen Praktiken und die selektiven Zugriffe auf intermedial und intertextuell verflochtene audiovisuelle Formen, gehen in mehrfacher Hinsicht mit einer Intensivierung der televisuellen Gouvernamentalität einher. Die Kategorien, Themen und Rhythmen von Fernsehen werden breit gestreut; die individualisierenden Praktiken werden systematisch angereizt und verbleiben innerhalb der medienkulturellen Zirkulation, wo sie zugleich – vermittelt durch zahlreiche Verfahren – eine differenzierende Produktion stützen. Es sind diese Mechanismen einer Intensivierung, die – auch wenn sie jede Vorstellung einer autonomen und vor allem vormedialen Handlungsmächtigkeit unterlaufen – die Aufforderung, das eigene Selbst in der Kopplung an die Apparate und Programme des Fernsehens zu realisieren und zu optimieren, plausibel werden lassen. Gerade weil die ›Aneignung‹ von Fernsehen wiederum medial realisiert, abgefragt und repräsentiert wird, kann es als Selbsttechnologie fungieren.

Es liegt nun nahe, die Intensivierung mit einer zunehmenden Ökonomisierung von Fernsehen in Verbindung zu bringen. Und tatsächlich scheinen mir sowohl die Einbindungen der Individuen in das medienkulturelle Geflecht als auch ihre selbsttechnologischen Praktiken einer ökonomischen Rationalität zu folgen. Dies ist allerdings nicht gleichbedeutend mit der (banalen) Diagnose einer zunehmenden Kommerzialisierung des Fernsehens, die letztlich alle (Macht-) Effekte auf die wirtschaftliche Organisationsform zurückführt. Demgegenüber lässt sich der Prozess der Ökonomisierung auf zumindest zwei unterschiedlichen Ebenen verorten. Zum einen ermöglicht die flexible Kopplung von Praktiken an Apparate und Programme schlicht andere (und mehr) Verdienstsquellen; Fernsehen wird in dem Sinne ökonomisiert, dass es zunehmend von Praktiken der Werbung, der Markenbildung und der Zahlungsbereitschaft durchdrungen wird. Zum anderen wird es aber auch in dem Sinne ökonomisiert, dass die individualisierenden Praktiken einer ökonomischen Rationalität folgen, die sich nicht auf das Geldverdienen beschränkt. Vielmehr hat das Fernsehen Anteil an einer neoliberalen Selbstregulierung von Subjekten, die – und vor allem darin besteht die Ökonomisierung – ›ihr‹ Fernsehen eigenverantwortlich und effizient gestalten sollen: Wenn sie nun

– wie so häufig beschworen wird – ihre eigenen Programmdirektoren sind, dann müssen sie sich auch als Manager und/oder Unternehmer ›ihres‹ Fernsehens verstehen.

Sowohl die intermediale Vernetzung als auch die damit verbundene Individualisierung sind zunächst Teilelemente (und Resultate) von Unternehmensstrategien. Neue ästhetische und kommunikative Formen sollen für eine dauerhafte und profitable Kopplung zwischen dem einzelnen Anbieter und ›seinen‹ Kunden sorgen. »Für die Sender stellt die Interaktivität ein neues Instrument der Zuschauerbindung dar.« (Infosat, Oktober 2000, 78) Zunächst weiten Interaktivität und Intermedialität die zeitliche Anbindung der Zuschauerinnen und Zuschauer aus. »The most effective TV-websites succeed by keeping viewer-users engaged long after a series episode is aired, and this requires greatly expanding the notion of what a TV text is.« (Caldwell 2002, 258) Zusätzlich geht es auch darum, strategische Orte, die künftig möglicherweise Bedeutung erhalten könnten, zu besetzen. Nahezu alle Fernsehsender bewerben gerade im Rahmen ihrer erfolgreichsten Sendungen ihre Internetseiten: »[...] networks such as NBC, ABC, and MTV have been encouraging their audiences to interact with shows via their web sites. ABC, for example, has heavily promoted its ›Enhanced TV‹ site during broadcasts of major sporting events.« (Swann 2000, 16) Entscheidend ist in diesem Fall nicht der unmittelbare ökonomische Erfolg – meist sind die Netzauftritte defizitäre Projekte –, sondern das Bestreben, Zuschauerinnen und Zuschauer an der Kontaktaufnahme mit potenziellen Konkurrenzunternehmen zu hindern.

In this logic, media/dot-com sites would necessarily lose money as ›loss-leaders‹ for the conglomeration, but would be justified nevertheless for using interactivity to keep users within a loop or constellation of sites and services that were either owned or contractually related to Disney/ABC/ESPN/etc. (Caldwell 2002, 262)

Das Modell eines Programmflow, der den Alltag durch eine vorgegebene und zugleich flüchtige Abfolge von Bildern und Tönen begleitet, wird zunehmend ersetzt durch selektive Zugriffe auf heterogene Medien und Texte, die dadurch eine Einheit erhalten, dass sie einer Marke zugehören und somit gegebenenfalls eine Kontinuität des Erscheinungsbildes und der Themenstruktur aufweisen.<sup>384</sup> »An extensive array of slippages and permutations suggest that we shift from the notion of live media event, to the reality of a lived relationship with a content provider.« (Caldwell 2000, 44) Der Modus des Zugriffs, der auf den ersten Blick den Programmflow wieder in distinkte, einzeln wählbare Elemente zerlegt, auf die die Zuschauerinnen und Zuschauer zugreifen, erfordert gerade deshalb eine Intensivierung des Kontakts mit den Kunden, damit diese zum einen immer wieder auf attraktive Elemente hingewiesen werden können und zum anderen möglichst alle von ihnen gewünschten Dienste bei einem Anbieter suchen (und finden). Jeremy Rifkin hat in seiner Studie *Access* (2000) darauf hingewiesen, dass mit der zunehmenden Dominanz von Dienstleistungen (gegenüber materiellen Waren), der dauerhafte, regelmäßige und möglichst lebenslange Kontakt zwischen Diensteanbieter und Kunde gesucht wird.<sup>385</sup> Auch ökonomisch läuft die Intensivierung von Adressierungen somit komplementär zu den zunehmenden Entscheidungsfreiheiten.

Entsprechend wird die flexible Kopplung im Bereich der Werbung, der auf den ersten Blick durch den Modus eines individuellen Zugriffs an Bedeutung verliert, im Sinne einer Intensivierung produktiv gemacht. Es gilt längst als Chance für innovative und besonders effektive Werbestrategien, dass künftig eine aktive und flexible Beziehung zu den (potenziellen) Adressaten erstellt werden muss. Dies bildet den Ausgangspunkt, um über deren

<sup>384</sup> Die Internetauftritte der großen deutschen Fernsehsender folgen durchgehend in Ästhetik sowie Auswahl und Hierarchisierung der Themen ihrem Programmangebot.

<sup>385</sup> »In bestimmten Branchen spricht man schon heute vom *lifetime value* eines Konsumenten, einem Maß für die Werte, die sich mit einem Menschen schöpfen lassen, wenn jeder Augenblick seines oder ihres Lebens in irgendeiner Form vermarktet wird.« (Rifkin 2000, 15) Rifkin weist auch auf den Vorreiterstatus der Medienbranche für diese neuen ökonomischen Formen hin. Eine Unterscheidung zwischen Kommunikation und Kommerz ist demzufolge kaum noch möglich (Rifkin 2000, 17).



Interessen besser Bescheid zu wissen und ihnen deshalb das Richtige zur richtigen Zeit präsentieren zu können. Selbst Werbung soll demnach – so schlagen es PR-Experten und Werbeforscher für Online-Werbung vor – als Angebot für einen individuellen Zugriff oder eine zweiseitige Kommunikation verstanden werden.

Werbung massenmedialer Prägung, die sich störend und dialogverhindernd aufdrängt, kann unter diesem Paradigma nicht zum Erfolg führen. Online Marktkommunikation muß folgerichtig als informatives, nützliches oder unterhaltendes Dialogangebot um die Beteiligung des Nutzers am Kommunikationsprozeß werben. (Bachem 1997, 23)

Eine Intensivierung verspricht man sich schon davon, dass die *user* im Modus des Zugriffs ihre Distanz gegenüber Werbeformen ablegen:

Weiterhin wird die klassische Zielgruppenanalyse dahingehend überflüssig, daß der Nutzer aktiv auf ein Angebot seiner Wahl zugreift. Der Anbieter kann nur dafür sorgen, daß seine Informationen im Netz gefunden werden. Er muß nicht mehr gegen Vermeidungsstrategien ankämpfen, die eine Zielgruppenanalyse erforderlich machen würde. (Henseler 1997, 45)

Jenseits der Werbung werden durch die Intensivierung und Individualisierung der televisuellen Praktiken zusätzliche ›Orte‹ für Verdienstmöglichkeiten definiert. Dies betrifft zum einen das Merchandizing, das im Internet zu unmittelbaren Kaufakten führen soll. In nahezu allen Szenarien interaktiven Fernsehens wird zudem die Möglichkeit, während des Fernsehens ein Ausstattungselement der laufenden Sendung (oder auch einfach eine Pizza zum Verspeisen während der Sendung) ordern zu können, als zentraler Aspekt diskutiert. Zum anderen betrifft es die Kapitalisierung der Fernsehkommunikation selbst. Die zunehmende Zerteilung und Differenzierung von Angeboten nach Themen und Zielgruppen stützt den Warencharakter und erlaubt so eine Kapitalisierung von Minderheiteninteressen.

Eine Orientierung an speziellen, auf spezifische Nutzergruppen ausgerichteten Themen könnte in Zukunft bei geringeren Übertragungskosten mit digitaler Technik rentabel werden. Gerade die Orientierung an Zielgruppen wird es derartigen Spartenprogrammen auch gestatten, entsprechend kleinere Anteile des Werbemarktes abzuschöpfen. Gleichzeitig sind sie für eine direkte Finanzierung durch den Zuschauer geeignet. (ZDF 1994, 11f.)

Eine nochmals zugespitzte Variante findet sich bei dem Sender Neun Live, der laut Eigendeklaration ›Transaktionsfernsehen‹ realisiert. In diesem Modell finanzieren weniger die Zuschauerinnen und Zuschauer als vielmehr die aktiv Kommunizierenden (und somit die Co-Produzenten) den Sender. Die Telefongebühren, die von den Leuten bezahlt werden, die sich an den Ratespielen beteiligen (und dabei vorwiegend in Warteschleifen verbleiben), sowie die Provisionen von Reiseveranstaltern machen zusammen etwa 30 % des Umsatzes aus. Auch bei WER WIRD MILLIONÄR von RTL sollen die Telefongebühren potenzieller Kandidaten und Kandidatinnen erheblich zum Umsatz beitragen (FR 20.6.2001).

Ein gemeinsames Kennzeichen der hier beschriebenen Strategien besteht darin, dass sowohl die Produkte als auch die Zugriffspraktiken durchgängig quantifiziert und somit abrechenbar werden: »Noch immer war alles, was berechenbar war, auch abrechnungsfähig, und endete, was mit den Zahlen beginnt, mit dem Bezahlen.« (Engell 1999, 36) Engell bezieht dies in erster Linie auf die Digitaltechnik, die alle Produkte und Prozesse in Form von Zahlen verarbeitet; darüber hinaus wird die Quantifizierung aber auch durch die Individualisierung auf Seiten der Praktiken und die (zugriffsorientierte) Klassifizierung und Differenzierung auf Seiten des ›Angebots‹ vorangetrieben. An Sendungen wie GET THE CLIP und anderen Abstimmungsformaten wird deutlich, dass es dazu nicht unbedingt einer Vervielfältigung der Produkte bedarf; schon die Aussicht, mit einem Anruf in der einen oder anderen Weise auf die Modifikationen einer Sendung Einfluss nehmen zu können, bietet den Anlass für eine produktive und zugleich profitable (bzw. kostspielige) Kopplung an das Fernsehen. Das Fernsehprogramm wird als ein Baukastensystem inszeniert, das Manipulationen und Kombinationen distinkter Elemente zulässt. Nicht nur individualisierte Produkte, sondern das Po-

tenzial der Individualisierung selbst wird vermarktbar: »In dem noch unterentwickelten Bereich interaktiver Medienangebote kann sogar die bloße Möglichkeit individueller Differenzierung der angebotenen Ware ihrerseits als Ware angeboten werden.« (Engell 1999, 38) Genau dies trifft auf die zahlreichen Anpassungs- und Individualisierungsverfahren zu, die in Set-Top-Boxen, Programmführern, Programmbouquets oder Multiperspektiv-Übertragungen integriert sind und immer wieder als deren entscheidende »Potenziale« angeführt werden.

Die Ökonomisierung wird auch dadurch vorangetrieben, dass »der Markt«, »der Wettbewerb« oder »die Ökonomie« als grundlegende (und hinreichende) Rationalitäten der Medienentwicklung (bzw. der Medienregulierung) betrachtet werden. Dies zeigt sich zunächst an ganz konventionellen medienpolitischen Fragestellungen, wenn beispielsweise ein Zusammenhang zwischen Marktstruktur und Angebotsstruktur als scheinbar verlässliche Gesetzmäßigkeit postuliert wird: »Die Medienordnung sollte stattdessen von dem *inneren Zusammenhang* zwischen wirtschaftlichem Wettbewerb der Medienunternehmen und Meinungsvielfalt ausgehen.« (So ein Gutachten über eine »Offene Medienordnung«, erstellt durch den Wissenschaftlichen Beirat beim Ministerium für Wirtschaft und Technologie im Oktober 1999; zugänglich über [www.bmwi.de](http://www.bmwi.de); Zugriff 10.01.2000; Herv. M.S.) Dasselbe Gutachten weitet diese ökonomische Rationalität nahtlos auf die Finanzierungsform der Sender und damit zugleich auf die Praktiken der Zuschauerinnen und Zuschauer aus: »Die *ökonomisch reine Lösung* wäre, jede Sendung einzeln abzurechnen, also der elektronische Abruf einzelner Sendungen gegen Entgelt.« (ebd.; Herv. M.S.) *Der Ökonomie* wird eine einheitliche »Logik« zugesprochen, aus der sich ablesen lässt, wie Fernsehen organisiert werden kann und soll; bezeichnenderweise besteht diese Lösung in einem Modus des Zugriffs der auf eine Individualisierung sowohl der Mediennutzung als auch der Finanzierung zielt. Damit wird eine wechselseitige Identität von ökonomischer Rationalität auf der einen und individuellen Entscheidungen auf der anderen Seite postuliert.

Genau dieser Zusammenhang prägt die gegenwärtigen Transformationen von Fernsehen weit über die im engeren Sinne ökonomischen Vorgänge (im Sinne von Finanzierungs- und Abrechnungsformen) hinaus. Die fernsehenden Subjekte sind – dies ist der zweite Aspekt der Ökonomisierung – »unternehmerische« Subjekte, die das Projekt des Neoliberalismus (oder flexiblen Kapitalismus) in der Kopplung an Apparate und Programme realisieren. Am deutlichsten zeigt sich dies an einigen weiteren Beispielen, die die Entscheidungsfreiheiten und Wahlmöglichkeiten mit einer ökonomischen Rationalität im engeren Sinne versehen:

Cinedom [ein Teilangebot des Bouquets von DF1; Anm. M.S.] ist wie ein Kinopalast mit mehreren Sälen. Top-Filmhits [...] sind immer dann verfügbar, *wenn der Zuschauer es wünscht*. Natürlich sind die Filme topaktuell und zeitlich nur wenige Monate nach dem Kinostart platziert. Der Zuschauer *zahlt lediglich für das, was er auch bestellt hat*.« (DF1 Pressemappe auf der IFA 1997; Herv. M.S.)

Das flexible Wünschen einzelner Sendungen und die individuelle ökonomische Kalkulation werden so zur Deckung gebracht, dass sich scheinbar spontane Individualität und rationales Interesse wechselseitig stützen. Ähnlich selbstverständlich leitete ein Vertreter des Interessenverbandes der privaten Rundfunkanstalten (VPRT) schon 1991 die künftige Gestalt des Fernsehens – zur Debatte stand dabei vorwiegend analoges Pay-TV – aus dem Marktverhalten der Kunden ab:

Sobald die Technik des Codierens und Decodierens von Fernsehsignalen wirklich ausgereift ist [...] und keine ungebührlichen Kosten mehr verursacht, wird der Fernsehzuschauer darauf bestehen, nur für das zu bezahlen, was er tatsächlich nutzt oder zu nutzen bereit ist. (Lenhardt 1991, 3)

Es wundert nicht, dass diese Argumentation auch in der Werbung für Online-Zugang Verwendung findet: »Sie wollen Fast Internet Access nutzen und Ihren Datenverbrauch ganz individuell bestimmen? [...] Sie zahlen nur die tatsächlich verbrauchte Menge, wie bei

Strom und Wasser.« (Fast Internet Access / Kabel Deutschland; Broschüre auf der IFA 2001)<sup>386</sup>

Die Ökonomisierung erfasst die televisuellen Praktiken und prägt ihre Zielsetzungen und Regelmäßigkeiten; es sind gerade die rationalen und rationalisierten Aktivitäten, die individuellen Entscheidungen und Wunscherfüllungen der Zuschauerinnen und Zuschauer, die die Aufrechterhaltung (oder vielmehr Steigerung) der ökonomischen Zirkulation sicher stellen. Die Subjektivität des oder der Einzelnen ist längst kein Problem oder Hemmnis mehr für Werbung und Absatz, sondern ein produktiver Mechanismus. Hier weisen die Modellierungen des ›neuen‹ Fernsehens auffällige Parallelen mit neuen Managementtheorien und unternehmerischen Optimierungsprogrammen auf, die ebenfalls die rationale und selbstverantwortliche Autonomie (von Arbeitnehmern) als Ressource ihrer Gewinnsteigerung erkennen:

Die ›autonome‹ Subjektivität des produzierenden Individuums ist eine zentrale ökonomische Ressource geworden; solche Programme versprechen, Autonomie in eine Verbündete des ökonomischen Erfolgs statt eines zu kontrollierenden und zu disziplinierenden Hindernisses umzukehren. [...] Die Werte der Selbstverwirklichung, die Fähigkeit der Selbstdarstellung, der Selbstlenkung und des Selbstmanagements sind sowohl persönlich verlockend als auch ökonomisch wünschenswert. (Miller/Rose 1994, 101)

Diese Parallele bietet sich gerade deshalb an, weil die Fernsehzuschauerinnen und -zuschauer tatsächlich als Arbeitende verstanden werden können, die mit dem was sie einbringen (von der Aufmerksamkeit bis zur Kaufkraft) erst das Produkt produzieren, das vom Fernsehen an die Werbeindustrie verkauft werden kann (z.B. Smythe 2001[1981]). Außerdem verwischen in den Modellierungen der angesprochenen Managementtheorien zusehends die Differenzen zwischen Kunden und Angestellten: Sowohl in der Produktions- als auch in der Zirkulationssphäre setzt man auf die »Selbststeuerungsmechanismen des Marktes« und somit auf die Eigeninitiativen der Individuen (Bröckling 2000, 139).

Der unmittelbare ökonomische Nutzen von Individualität und ›Eigensinn‹ stellt allerdings nur einen Aspekt der Ökonomisierung dar, die mehr und andere Dimensionen hat als nur die Gewinnmaximierung. Die Effekte des gegenwärtigen Fernsehens beschränken sich keineswegs auf eine umfassende Kommerzialisierung. Die flexiblen Kopplungen von Praktiken an Apparate und Programme scheinen vielmehr eine eigenverantwortliche, rational kalkulierende und risikobereite Subjektivität gleichermaßen vorauszusetzen wie hervorzubringen, die über ihre wirtschaftliche Verwertbarkeit hinaus eine spezifische Regierungsrationalität und somit auch eine spezifische Form von Macht- und Subjekteffekten etabliert. Indem das ›neue‹ Fernsehen die Zuschauerinnen und Zuschauer vor allem als ökonomische Subjekte adressiert und dabei insbesondere auf eine ökonomisch angeleitete Eigenaktivität der Individuen zielt, muss es als Teil des neoliberalistischen Projekts verstanden werden. Fernsehen trägt dazu bei, dass eine Form der Selbstführung (und somit auch eine Form der Vergesellschaftung), die an Marktmechanismen orientiert ist, im Alltagsleben an Plausibilität und Handhabbarkeit gewinnt. Der Modus des Zugriffs setzt individuelle Wünsche, die rational und effizient (also ökonomisch kalkulierend) verfolgt werden als gegeben voraus, um sie in einer ganzen Reihe von televisuellen Verfahren und Techniken immer neu hervorzubringen und operational werden zu lassen.

Die sozialstaatliche Rationalität, die sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hatte setzt soziale Verantwortung und kollektive Solidarität als Regierungsinstrumente ein<sup>387</sup>; zentrale

<sup>386</sup> Die Argumentationsstruktur findet sich auch in wirtschaftswissenschaftlichen Studien zum Marktpotenzial interaktiver Fernsehdienste: »Digitalisierte Produkte wie z.B. Filme können aufgrund dieser Kostenstruktur nur sinnvoll gemäß der Zahlungsbereitschaft der Nutzer tarifiert werden. Eine kostenorientierte Preisbildung führt zu keinen Gewinnen. Da aber die Zahlungsbereitschaften der Nutzer für Filme naturgemäß variieren, führt dies zu einer Preisdifferenzierungsstrategie, die geeignet ist, digitale Produkte gewinnbringend zu verkaufen.« (Clement 2000, 92).

Techniken dieser Rationalität sind Versicherungsformen aber – wie schon im vorangegangenen Kapitel angedeutet – auch Massenmedien. Die ersten Jahrzehnte des Fernsehens waren entscheidend von einer wohlfahrtstaatlichen Gouvernamentalität geprägt. Insbesondere das öffentlich-rechtliche Fernsehen mit seiner Betonung von Grundversorgung und Ausgewogenheit zielt nicht auf individuelle, sondern auf kollektive Optimierung: Niemand soll ausgeschlossen werden und alle sollen mit den Kompetenzen ausgestattet werden, die sie zu ›guten Staatsbürgern‹ machen. Dies gilt, wie Laurie Oullette im Detail ausführt, gerade auch für den US-amerikanischen Sender PBS, der (nicht anders als die britische BBC und die deutschen Sender) eine paternalistische Haltung seinen Zuschauerinnen und Zuschauern gegenüber einnimmt:

so that becoming a ›good citizen‹ also meant acquiescing to the expertise, cultural capital and behavioural proscriptions of a higher authority. [...] For most television viewers, adopting the subject position of a good citizen as constructed by PBS meant accepting an aesthetic and political order governed by a higher authority. It required either access or acquiescence to communicative ›codes‹. (Oullette 1999, 63 u. 76f.)

Interessanterweise zielten auch die Experimente mit interaktivem Fernsehen in den 1970er Jahren zunächst noch auf sozialstaatliche Optimierungen. In den USA wird es beispielsweise von der National Science Foundation explizit als Ressource für soziale Dienste und Erziehung gefördert: »the three projects were intended to provide training for firemen and teachers, education for high school students, training for day-care workers, and social service information delivery to senior citizens.« (Carey/O’Hara 1995, 221)

Spätestens seit den 1980er Jahren setzt sich mit der zunehmenden Dominanz des Neoliberalismus allerdings ein anderes Modell der Regierung durch, das nicht mehr ›das Soziale‹, sondern das individuelle Handeln in den Mittelpunkt stellt. »Das politische Subjekt soll fortan ein Individuum sein, dessen Staatsbürgerschaft sich in der freien Ausübung persönlicher Wahl zwischen einer Vielfalt von Möglichkeiten manifestiert.« (Miller/Rose 1994, 96)<sup>387</sup> Die Regierung von Bevölkerung und Individuen erfolgt nun unter Bezug auf das eigenverantwortliche Handeln des Einzelnen. Diesem Handeln wird unterstellt, dass es generell von der Allokation knapper Ressourcen unter marktförmigen Bedingungen geprägt ist und dass es sich an Kriterien kalkulierbarer Ursache-Wirkungsrelationen sowie einer effizienten Zielerfüllung orientiert. Diese ökonomische Rationalität wird auf der einen Seite als gegeben vorausgesetzt; entsprechend werden Probleme im gesellschaftlichen Gefüge auf einen Mangel an Marktförmigkeit zurückgeführt, der eine Entfaltung dieser Rationalität verhindert. Auf der anderen Seite wird eine ökonomische und unternehmerische Verhaltensweise als Aufgabe definiert, die den Individuen zu stellen ist – ein »Führen der Führungen«. Ihre Eigeninitiative und Selbständigkeit muss gefördert und angereizt werden. Risiken müssen verdeutlicht werden, damit sie selbständig über mögliche Vorsorgemaßnahmen entscheiden können. In der Folge liegt die Verantwortung für das individuelle Scheitern ebenfalls bei den Einzelnen, die entweder falsch kalkuliert haben (›Risiko‹) oder überhaupt nicht (selbst-) unternehmerisch tätig waren.

Diese Mechanismen, durch die der Einzelne wiederum für das Management der ihn bedrohenden Risiken verantwortlich gemacht wird, eröffnen ein Feld, dessen Kennzeichen Unsicherheit, Unübersichtlichkeit und Angst sind und das infolgedessen förmlich dazu einlädt, beständig

<sup>387</sup> Um den Verdacht einer sozialstaatlichen Nostalgie zu vermeiden, scheint es mir sinnvoll, nochmals zu betonen, dass auch ›Solidarität‹ und ›Gemeinwohl‹ etc. Instrumente einer spezifischen Regierungsrationalität waren und somit ebenfalls auf ihre Macht- und Subjekteffekte hin zu analysieren wären (z.B. Donzelot 1994).

<sup>388</sup> Im dritten Kapitel wurde schon darauf hingewiesen, dass unter Neoliberalismus nicht einfach ein Ende von Politik oder Staat zugunsten von Wirtschaft gefasst wird, sondern eine spezifische Rationalität, auf die sich Politik und Staat (wie auch Fernsehen und andere Medien) stützen: »Neoliberalismus wird dabei nicht allein als ideologische Rhetorik oder als polit-ökonomische Realität aufgefasst, sondern vor allem als ein politisches Projekt, das darauf zielt, eine soziale Realität herzustellen, die es zugleich als bereits existierend voraussetzt.« (Lemke/Krasmann/Bröckling 2000, 9).

neue Probleme zu konstruieren und neue Lösungen marktmäßig zu präsentieren. (Rose 2000, 98f.)

Die Betonung von Selbständigkeit, Kreativität und individueller (Risiko-) Kalkulation als zentralen Ressourcen, lässt sich in den unterschiedlichsten Praxisbereichen finden. Deshalb kann von einer neoliberalen Gouvernamentalität gesprochen werden, die die ökonomische Rationalität für alle Bereiche des (ehemals) ›Sozialen‹ zum gültigen Maßstab macht.

Die Ökonomie gilt nicht mehr als ein gesellschaftlicher Bereich mit spezifischer Rationalität, Gesetzen und Instrumenten, sie besteht vielmehr aus der Gesamtheit menschlichen Handelns, insofern dieses durch die Allokation knapper Ressourcen zu konkurrierenden Zielen gekennzeichnet ist. [...] Das Ökonomische ist in dieser Perspektive nicht ein fest umrissener und eingegrenzter Bereich menschlicher Existenz, sondern umfasst prinzipiell alle Formen menschlichen Verhaltens. (Lemke/Krasmann/Bröckling 2000, 16)

Während das gegenwärtige Fernsehen seine spezifische Effektivität erst im Kontext der neoliberalen Gouvernamentalität erhält, trägt es zugleich entscheidend und spezifisch zu dieser ›Ökonomisierung des Sozialen‹ bei. Durch die gleichermaßen flexibilisierte wie intensivierete Einbindung der (dadurch) individualisierten Praktiken in die televisuelle Maschinerie werden »die individuellen Selbstentwürfe und Selbstverwirklichungsansprüche aktiviert und gezielt zur Prozessoptimierung nutzbar gemacht« (Bröckling 2000, 142). Dies betrifft in aller Deutlichkeit die ökonomische Gewinnmaximierung, nicht weniger aber wohl – ohne dass dies hier näher ausgeführt werden könnte – die »Prozessoptimierung« beispielsweise von politischen Entscheidungen sowie technischen oder kulturellen Innovationsprozessen.

Vor allem aber trägt ›das neue Fernsehen‹ die Verkopplung von Individualität und ökonomischer Rationalität in den (scheinbar arbeitsfernen) Alltag hinein und verleiht dem neoliberalistischen Projekt – völlig unabhängig von der Unterscheidung zwischen Beruf und Freizeit, zwischen Information und Unterhaltung etc. – Plausibilität und vor allem eine konkrete Handhabbarkeit. Mit dem vielfältigen Angebot und den zahlreichen Technologien, dieses anzuordnen und zu bearbeiten, geht die Verantwortung für die Realisierung des ›besseren Fernsehens‹ an die Individuen über. In aller Deutlichkeit wird ihnen vor Augen geführt, dass sie nicht mehr das schauen, was gerade läuft, sondern das, was sie sich ausgewählt haben.

Die Förderung von Handlungsoptionen ist nicht zu trennen von der Forderung, einen spezifischen Gebrauch von diesen ›Freiheiten‹ zu machen, so dass die Freiheit zum Handeln sich oftmals in einen faktischen Zwang zum Handeln oder eine Entscheidungszumutung verwandelt. (Lemke/Krasmann/Bröckling 2000, 30)

Gleichzeitig werden die individuellen Wünsche mit einer ökonomischen Rationalität versehen. Schon die Auswahl eines Geräts kann, angesichts fortlaufender Modifikationen, neuer Standards und neuer Inkompatibilitäten, als Risikokalkulation aufgefasst werden. Wenn den Individuen darüber hinaus von der Wahl des für sie ›passenden‹ Programms über die Summe des zu zahlenden Betrags für eine Sendung bis hin zur Sperrung einer Sendung (oder sogar einzelner Szenen) für alle Aspekte von Fernsehen eine Eigenverantwortlichkeit zugesprochen wird, dann wird ihnen auch hier die Kalkulation von Gewinn und Risiken übertragen.<sup>389</sup> In nahezu allen aktuellen politischen Entwürfen der ›Mediengesellschaft‹ wird entsprechend die Stärkung der ›Medienkompetenz‹ vor allem mit dem Argument gefordert (und gefördert), dass die Individuen dann ›zielgerichtet‹ und ›selbstverantwortlich‹ mit den Medien umgehen können.

<sup>389</sup> Auch hier befindet sich das Fernsehen in auffälliger Kontinuität zu Online-Medien, wo ebenfalls die Entscheidungsmöglichkeit als Zwang zur Eigenverantwortlichkeit auftaucht: »Am Schluss muss es der Kunde entscheiden, wie viel Privacy er haben will. Gute Services sind zum Teil nur möglich, wenn der Service Provider viel über den Kunden weiß. Der Kunde erwartet, dass ihn sein Gegenüber möglichst genau kennt, und ihm das bietet, was er braucht und nicht irgendeine 08/15 Lösung.« (Hubert Österle im Interview mit c't, Nr. 3, 2001, S. 20).

Die Auseinandersetzung mit den Zugriffsstrukturen hat gezeigt, dass es dabei immer auch darum geht, »die Selbstlenkungsfähigkeiten von Individuen anzuleiten« (Krasmann 2000, 198) und somit das eigene Selbst einer Optimierung zugänglich zu machen: Das Selbst ist gleichermaßen Objekt des Wissen wie auch Subjekt/Objekt des regulierenden Zugriffs; wie in der seit einigen Jahren boomenden Selbsthilfeliteratur wird die Suche nach und die fortlaufende Intensivierung der eigenen Subjektivität zum der Modus ihrer Konstruktion. »In the process of ›discovering who one really is‹, the techniques do the work of self-invention.« (Rimke 2000, 70) Kennzeichnend für die neoliberale televisuelle Subjektivität ist demnach, dass weniger Werte verinnerlicht werden, als vielmehr in Auseinandersetzung mit fortlaufend neuen äußerlichen Reizen souveräne und zugleich risikobereite Entscheidungen getroffen werden. Die Aufgabe besteht in der dauerhaften kulturtechnologischen Bearbeitung der ›eigenen‹ Individualität. In kaum einem anderen Bereich lassen sich derart häufig und technisch präzise (›auf Knopfdruck‹) Entscheidungen treffen, die zum einen die ganz ›eigenen‹ Wünschen und Interessen repräsentieren und realisieren sollen, deren Resultate zum anderen ›sofort‹ aber zugleich wieder revidierbar oder zumindest optimierbar auf dem Bildschirm zugänglich sind. Fernsehen wird eine Übung in Selbstmanagement; jede Kontrolle, die wir über Apparat und Programm erlangen ist vor allem eine Kontrolle über uns selbst:

I want to suggest that the notion of control, especially in its relation to the VCR, be reconsidered and rearticulated as a social system for the production of new freedoms within a schema of continuous regulation and self-management. [...] In short, new freedoms are continuous with control. The enabling quality of freedoms cannot be divorced from their corresponding function of control. (Guins 2001, 354)

Das passive Dasein eines *couch potatoe* erhält demgegenüber fast schon den Anschein der Subversion. Zumindest bildet – darauf hat wiederum Marike Finlay (1987, 78) in ihrer Analyse der Diskursivierungen des Computers hingewiesen – die Freiheit des Individuums keinen geeigneten Bezugspunkt zur kritischen Perspektivierung von Kulturtechnologien, die gerade aus dieser Freiheit ihre Produktivität beziehen.<sup>390</sup>

## Schluss

What we familiarly refer to, for example, as film, photography, and television are transient elements within an accelerating sequence of displacements and obsolescences, part of the delirious operations of modernization. (Crary 2001, 13)

Das Fernsehen (wie wir es kennen) befindet sich gegenwärtig ganz sicher in Auflösung; die räumlich gestreute, gesellschaftlich aber synchronisierte Wahrnehmung von flüchtigen, durch ein Programmschema definierten Bildern und Tönen im häuslichen Wohnzimmer, verliert ihre Dominanz und Eindeutigkeit. In diesem Sinn kann Fernsehen als »Zwischenspiel« in der (Medien-) Geschichte betrachtet werden (Zielinski 1989).

Dennoch sollte diese Arbeit die Diagnose vom ›Fernsehen im Übergang‹ in doppelter Hinsicht relativieren: Zum einen sind Veränderungsprozesse sowie heterogene Apparate, Programme und Praktiken eher dauerhafte Merkmale des Mediums als marginale Erscheinungsformen. Die Identifizierung *eines* Fernsehens, das – zwischen den unübersichtlichen Phasen der Einführung und des Übergangs bzw. der Auflösung – nur deshalb gesellschaftliche Bedeutung erhält, weil es weitgehend konstant und eindeutig funktioniert und sich somit

<sup>390</sup> Ganz ähnlich die Einsicht von Oliver Marchart, der damit u.a. Lyotards Forderung nach *accessability* infrage stellt: »Eine in diesem Sinn unreflektiert emanzipatorische Politik sitzt immer noch der Vorstellung eines zentrierten, bewussten und zu befreienden Subjekts auf, einer Vorstellung, die von *databases* geradezu widerlegt wird.« (1998, 76) Zu ergänzen wäre hier nur, dass die *databases* diese Vorstellung eben auch produzieren.

unauffällig in die alltäglichen Praktiken einfügt, ist Resultat einer sehr spezifischen wissenschaftlichen Perspektivierung von Medien und ihren (potenziellen) Machteffekten.

Zum anderen sind die gegenwärtigen Heterogenitäten und Veränderungen nicht nur als Auflösungserscheinungen zu verstehen, die nur deshalb von Bedeutung sind, weil sich in ihnen eine neue mediale Konstellation abzeichnet. Ganz unabhängig davon, in welche Richtung die Entwicklungen ›deuten‹ mögen, entfalten die gegenwärtigen televisuellen Mechanismen, gerade durch ihre Heterogenität, Flüchtigkeit und Uneindeutigkeit, eine kulturtechnologische Produktivität: Sie stützen bestimmte Praktiken, sind Teil einer gouvernementalen Rationalität und verleihen so dem neoliberalen Selbstmanagement der Individuen Plausibilität.

Das Ziel der Argumentation bestand nicht darin, die Heterogenität zum entscheidenden Merkmal von Fernsehen zu machen, sondern darin, die Effekte (oder Funktionen) von Fernsehen statt auf eine distinkte Konstellation, auf ein veränderliches Geflecht von Praktiken, Apparaten, Diskursen zurückzuführen. Entsprechend ist ›das neue Fernsehen‹ nicht als *ein* neues Fernsehen zu verstehen, das – etwa aufgrund der Digitalisierung – eindeutige Merkmale aufweist, die das vorherige (analoge) Fernsehen nicht hatte. Bezeichnenderweise ist das gegenwärtige Fernsehen weiterhin Teil von kulturtechnologischen Strategien, die das »Führen der Führungen« weniger über Mechanismen der Individualisierung als durch Formen kollektiver Synchronisation und Integration anstreben. Dies zeigt sich noch an der Aufforderung des rheinland-pfälzischen Ministerpräsidenten an die Arbeitgeber, ›den Menschen‹ anlässlich der Fußballweltmeisterschaft 2002 in Korea und Japan während der Arbeitszeiten die Möglichkeit zu geben, die Spiele der deutschen Mannschaft zu verfolgen.<sup>391</sup>

Seit einigen Jahren tritt allerdings eine neue Regierungsrationalität in den Vordergrund, die die televisuellen Apparate, Praktiken und Diskurse anders klassifiziert und in neuer Form miteinander in Beziehung setzt. Der Zugriffsmodus, die Logik der medialen Optimierung, die Individualisierung und die Ökonomisierung ergeben sich nicht ›automatisch‹ aus den gegenwärtigen Veränderungsprozessen, sondern sind Werkzeuge und Wirkungen eines dispositiven Gefüges, das nicht deckungsgleich mit einem ›natürlichen‹ Gegenstand Fernsehen ist und entsprechend auch nicht mit *dem* Fernsehen, das eine andere, ergänzende oder konkurrierende Regierungsrationalität stützt. Nur von seinen Effekten her erhält ›das neue Fernsehen‹ eine analytische Kontur.

Eine solche Perspektive unterläuft einige gängige (medienwissenschaftliche) Unterscheidungen und Klassifikationen. Beispielsweise verliert sowohl die Gegenüberstellung von Massen- und Individualmedien als auch die Problematik der Interaktivität an Bedeutung. Sicher kann man bestimmte Kopplungsformen von Praktiken an Apparate und Programme als ›interaktiv‹ bezeichnen; damit wird aber ein Handlungsmodell aufgerufen, das kaum Aufschluss über die Effekte von Fernsehen verspricht, weil es immer bestimmte (menschliche) Kapazitäten voraussetzt (und meist zusätzlich mit einer positiven Wertung versieht), die möglicherweise erst ein Resultat medialer Mechanismen sind. Die Problematisierung der Interaktivität, zumal die zahllosen Definitionsversuche unterschiedlicher Levels und Modi, müssen wohl eher als Teilelemente der Strategien verstanden werden, die das Verhältnis der Subjekte zu den Apparaten und Programmen einer fortlaufenden Optimierung und Individualisierung unterstellen. Die Definition eines Mediums anhand Form und Ausmaß ›seiner‹ Interaktivität gibt keinen Aufschluss über seine Machteffekte oder gesellschaftlichen Funktionen. Das gleiche gilt für die Unterscheidung zwischen Individual- und Massenmedien, die

<sup>391</sup> Deutlich wird dies auch am Beispiel der europäischen Medienpolitik: In ihrer Richtlinie zu dem Wettbewerb auf dem Markt für elektronische Kommunikationsdienste vom 12.7.2002 fordert die EU nicht nur Maßnahmen, um die Wettbewerbsfähigkeit der europäischen Industrie zu fördern, sondern auch eine weitere Analyse der Möglichkeiten, kulturelle und linguistische Diversifikation in der digitalen Umgebung zu fördern (DocuWatch Digitales Fernsehen, 3/2000).

darauf zielt, Medien alleine über technisch verfestigte Kommunikationsstrukturen zu bestimmen. Die Beschäftigung mit Aspekten des digitalen Fernsehens (etwa den Programmführern) zeigt recht deutlich, dass gerade individualisierte Angebots- oder Nutzungsformen einerseits durch ›massenmediale‹ Kategorien (wie Stars und Genres) erst plausibel werden und andererseits ›massenhafte‹ Effekte – im Sinne des »Führens der Führungen« und der Etablierung von Selbsttechnologien – haben. Deshalb verfehlen auch alle essentialisierenden Bestimmungen des Digitalen als einer individualisierenden Technologie die Stoßrichtung gegenwärtiger Entwicklungen: »Sie [die Digitaltechnik; Anm. M.S.] ist Produkt der trennenden Logik des Abgegrenztseins und baut – aller Rede von Pluralisierung und Optionsoptimierung, der Vervielfältigung der Möglichkeiten zum Trotz – auf der unvermittelten Einheit des einsamen, unabhängigen Individuums auf.« (Ostner 1993, 65f.) Weder, so wird man hier einwenden müssen, hat die Digitaltechnik so eindeutig ›eine Logik‹ (also auch keine »trennende«), noch ist das Individuum, das zur Funktion des gegenwärtigen Fernsehens entscheidend beiträgt, einsam oder unabhängig. Auch das ›neue‹ Fernsehen verbindet – nur in anderer Form und mit anderer Gewichtung als die traditionellen ›Massenmedien‹ – Prozesse der »Inklusion und Individuierung« (Wehner 1997b, 56). Wenn alle Medien die ›massenhafte‹ Konstruktion von ›Nutzern‹ (bzw. die Anleitung von Praktiken und Subjekten) als Möglichkeitsvoraussetzung haben, so zeigt sich gegenwärtig vor allem, dass auch diese Konstruktion in Teilen den Subjekten selbst überantwortet werden kann. Dies impliziert in jedem Fall intensivierte Kopplungen zwischen Praktiken, Apparaten und Programmen und ganz sicher keine größeren Freiheiten ›von‹ den Maßgaben des Fernsehens. Die Einführung (und zunehmende Dominanz) von Computern und Netzwerken muss vor diesem Hintergrund keineswegs ›automatisch‹ einen Einschnitt bedeuten. Ein zu enger und zu präziser Medienbegriff steht demnach der Analyse von Machtformen in der Medienkultur eher im Wege als dass er sie befördern könnte.



## Literatur

- Abercrombie, Nicholas / Longhurst, Brian (1998) *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Adelmann, Ralf / Stauff, Markus (1997) Zwischen Wohnzimmern und Satelliten. Die Empirie der Fernsehwissenschaft. In: *montage/av* 6,1, S.119–127.
- Adorno, Theodor W. (1963) *Eingriffe. Neun kritische Modelle*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Agamben, Giorgio (2002[1995]) *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Alasuutari, Pertti (1992) »I'm Ashamed to Admit but I have Watched Dallas«. The Moral Hierarchy of TV Programmes. In: *Media, Culture and Society* 14,4, S.561–582.
- Alasuutari, Pertti (1999a) Introduction: Three Phases of Reception Studies. In: ders. (Hg.) *Rethinking the Media Audience. The New Agenda*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.1–21.
- Alasuutari, Pertti (1999b) Cultural Images of the Media. In: ders. (Hg.) *Rethinking the Media Audience. The New Agenda*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.86–104.
- Allen, Robert C. (1990) From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History. In: *Screen* 31,4, S.347–356.
- Allen, Robert C. (1992) Audience-Oriented Criticism and Television. In: Ders. (Hg.) *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*. Chapel Hill/London: Univ. of North Carolina Press, S.101–137.
- Allor, Martin (1997) The Politics of Producing Audiences. In: Hay, James / Grossberg, Lawrence / Wartella, Ellen (Hg.) *The Audience and its Landscape*. Oxford/Boulder: Westview, S.209–219.
- Althusser, Louis (1968) *Für Marx*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Altman, Rick (2002) Fernsehton. In: Adelmann, Ralf u.a. (Hg.) *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK, S.388–412.
- Andersen, Robin (1995) *Consumer Culture and TV Programming*. Oxford/Boulder: Westview.
- Andriopoulos, Stefan (2002) Okkulte und technische Television. In: Andriopoulos, Stefan / Dotzler, Bernhard J. (Hg.) *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.31–53.
- Ang, Ien (1985) *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London/New York: Methuen.
- Ang, Ien (1991) *Desperately Seeking the Audience*. London/New York: Routledge.
- Ang, Ien (1996) *Living Room Wars. Rethinking Audiences for a Postmodern World*. London/New York: Routledge.
- Aumont, Jacques (1997) *The Image*. London: bfi.
- Ayaß, Ruth (1993) Auf der Suche nach dem verlorenen Zuschauer. In: Holly, Werner / Püschel, Ulrich (Hg.) *Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung*. Opladen: Westdt. Verl., S.27–41
- Bachelard, Gaston (1993[1971]) *Epistemologie*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Bachem, Christian (1997) Online Marktkommunikation. In: Beck, Klaus / Vowe, Gerhard (Hg.) *Computer-Netze – ein Medium öffentlicher Kommunikation*. Berlin: Spiess, S.21–30.
- Baecker, Dirk (2000) *Wozu Kultur?* Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Baldwin, Thomas F. / McVoy, D. Stevens / Steinfeld, Charles (1996) *Convergence. Integrating Media, Information and Communication*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Balke, Friedrich (1993) Das Ethos der Epistemologie. Nachwort zur Neuausgabe. In: Bachelard, Gaston: *Epistemologie*. Frankfurt a.M.: Fischer, S.235–252.
- Barker, Christopher (2000) *Cultural Studies. Theory and Practice*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Bartz, Christina (2002a) »Spiegel« und Zauberspiegel. Zur Beobachtung und Konstruktion des Fernsehens in der frühen Bundesrepublik. In: Schneider, Irmela / Spangenberg, Peter M. (Hg.) *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Band 1*. Opladen: Westdt. Verl., S.155–175.
- Bartz, Christina (2002b) Telepathologien. Der Fernsehzuschauer unter medizinischer Beobachtung. In: Schneider, Irmela / Spangenberg, Peter M. (Hg.) *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Band 1*. Opladen: Westdt. Verl., S.373–386.
- Batchen, Geoffrey (1997) *Burning with Desire. The Conception of Photography*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Baudry, Jean-Louis (1970) Cinéma: Effets idéologiques produits par l'Appareil de Base. In: *Cinéthique*, 7/8, S.1–8.

- Baudry, Jean-Louis (1985[1970]) Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: Nichols, Bill (Hg.) *Movies and Methods. An Anthology. Volume 2*. Berkeley, Los Angeles, S.531–542.
- Baudry, Jean-Louis (1999[1975]) Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: Pias, Claus / Vogl, Joseph / Engell, Lorenz / Fahle, Oliver / Neitzel, Britta (Hg.) *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA, S.381–404.
- Bausinger, Hermann (1984) Media, Technology and Daily Life. In: *Media Culture and Society*, 6,4, S.343–351.
- Bellamy, Robert V. / Walker, James R. (1996) *Television and the Remote Control. Grazing on a Vast Wasteland*. New York/London: Guilford.
- Benjamin, Walter (1977[1934/35]) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.136–169.
- Bennett, Tony (1982) Text and Social Process: The Case of James Bond. In: *Screen Education*, 41, S.3–14.
- Bennett, Tony (1992) Putting Policy into Cultural Studies. In: Grossberg, Lawrence / Nelson, Cary / Treichler, Paula A. (Hg.) *Cultural Studies*. London/New York: Routledge, S.23–37.
- Bennett, Tony (1993) Useful Culture. In: Blundell, Valda / Shepherd, John / Taylor, Ian (Hg.) *Relocating Cultural Studies. Developments in Theory and Research*. London/New York: Routledge, S.67–85.
- Bennett, Tony (1995) *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London/New York: Routledge.
- Bennett, Tony (1997) Figuring Audiences and Readers. In: Hay, James / Grossberg, Lawrence / Wartella, Ellen (Hg.) *The Audience and its Landscape*. Oxford/Boulder: Westview, S.145–161.
- Bennett, Tony (1998) *Culture. A Reformer's Science*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Bennett, Tony / Woollacott, Janet (1990) Figures of Bond. In: Bennett, Tony (Hg.) *Popular Fiction. Technology, Ideology, Production, Reading*. London/New York: Routledge, S.425–444.
- Berger, Peter (1991) Gestaltete Technik. Die Genese der Informationstechnik als Basis einer politischen Gestaltungsstrategie. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Bergstrom, Janet / Doane, Mary Ann (1989) The Female Spectator: Contexts and Directions. In: *Camera Obscura*, 20/21, S.5–27.
- Berker, Thomas (2001) Internetnutzung in den 90er Jahren. Wie ein junges Medium alltäglich wurde. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Berland, Jody (1988) Placing Television. In: *New Formations*, 4, S.145–154.
- Berland, Jody (1992) Angels Dancing: Cultural Technologies and the Production of Space. In: Grossberg, Lawrence / Nelson, Cary / Treichler, Paula A. (Hg.) *Cultural Studies*. London/New York: Routledge, S.38–55.
- Bernold, Monika (1994) Fernsehen in Österreich. Inszenierungen des Privaten in den 50er und 60er Jahren. In: *Medien Journal*, 1, S.19–26.
- Bernold, Monika (1995) Der Einzug des Fernsehers ins Wohnzimmer. Repräsentationsformen von Fernsehen und Familie in Österreich 1955–1967. Wien: Bundesministerium für Forschung und Verkehr.
- Bickenbach, Matthias / Maye, Harun (1997) Zwischen fest und flüssig – Das Medium Internet und die Entdeckung seiner Metaphern. Handeln im elektronischen Web-Werk. In: Gräf, Lorenz / Krajewski, Markus (Hg.) *Soziologie des Internet. Handeln im elektronischen Web-Werk*. Frankfurt a.M./New York: Campus, S.80–98.
- Biti, Vladimir (2001) *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Boddy, William (1995) The Beginning of American Television. In: Smith, Anthony (Hg.) *Television. An International History*. New York: Oxford Univ. Press, S.23–37.
- Boddy, William (2000) Television in Transit. In: *Screen* 41,1, S.67–72.
- Boden, Cordula (1999) Digitales Fernsehen und seine Markteinführung. In: Hebecker, Eike u.a. (Hg.) *Neue Medienumwelten – Zwischen Regulierungsprozessen und alltäglicher Aneignung*. Frankfurt a.M./New York: Campus, S.99–109.
- Bolter, Jay David / Grusin, Richard (2000) *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bolz, Norbert (1991) *Eine kurze Geschichte des Scheins*. München: Fink.
- Bolz, Norbert (1993) *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*. München: Fink.
- Bolz, Norbert (1994) Computer als Medium – Einleitung. In: ders. / Kittler, Friedrich A. / Tholen, Christoph (Hg.) *Computer als Medium*. München: Fink, S.9–16.
- Bordwell, David (1996) Convention, Construction, and Cinematic Vision. In: ders. / Carroll, Noel (Hg.) *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: Univ. of Wisconsin Press, S. 87–107.

- Born, Georgina (2000) Inside Television: Television Studies and the Sociology of Culture. In: *Screen* 41,4, S.404–424.
- Bourdieu, Pierre (1982) Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1998) *Über das Fernsehen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brantlinger, Patrick (1990) *Crusoe's Footprints*. Cultural Studies in Britain and America. London/New York: Routledge.
- Brantlinger, Patrick (1992) ›Post-Poststructuralist‹ or Prelapsarian? *Cultural Studies and the New Historicism*. (Paper delivered at the Conference Rethinking Cultur, Montreal 1992). <http://elias.ens.fr/Surfaces/vol2/brantlin.html> (1.12.1999).
- Brauerhoch, Anette (1996) Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror. Marburg: Schüren.
- Breunig, Florian (1997) Marktchancen des digitalen Fernsehens. Eine Untersuchung zur Einführung digitaler Spartensender. München: Reinh. Fischer.
- Brice, Richard (2000) *Newness Guide to Digital Television*. Oxford u.a.: Newnes.
- Brinkley, Joel (1997) *Defining Vision. The Battle for the Future of Television*. SanDiego/New York/London: Harcourt Brace & Company.
- Brock, Bazon (1995) Supervision und Miniatur. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.) *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung (Schriftenreihe Forum, Bd. 4)*. Göttingen: Steidl, S.67–71.
- Bröckling, Ulrich (2000) Totale Mobilmachung. Menschenführung im Qualitäts- und Selbstmanagement. In: ders. / Krasmann, Susanne / Lemke, Thomas (Hg.) *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.131–167.
- Bröckling, Ulrich (2002) Jeder könnte, aber nicht alle können. Konturen des unternehmerischen Selbst. In: *Mittelweg* 36,4, S.6–26.
- Bröckling, Ulrich / Krasmann, Susanne / Lemke, Thomas (Hg.) (2000) *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brockmeyer, Dieter / Eichholz, Erling (Hg.) (2000) *Die digitale Wende. Der K(r)ampf um das deutsche Fernsehen*. Schenefeld.
- Brooker, Peter (1998) *Cultural Theory. A Glossary*. London u.a.: Arnold.
- Brunsdon, Charlotte (1989) Text and Audience. In: Seiter, Ellen / Borchers, Hans / Kreuzner, Gabriele / Warth, Eva-Maria (Hg.) *Remote Control. Television, Audiences and Cultural Power*. London/New York: Routledge, S.116–129.
- Brunsdon, Charlotte (1997) *Screen Tastes. Soap Opera to Satellite Dishes*. London/New York: Routledge.
- Brunsdon, Charlotte / Morley, David (1978) *Everyday Television: ›Nationwide‹*. London: BFI.
- Budd, Mike / Entman Robert E. / Steinman, Clay (1990) The Affirmative Character of U.S. Cultural Studies. In: *Critical Studies in Mass Communication*, 7, 1990, S.169–184.
- Bullinger, Martin / Mestmäcker, Ernst-Joachim (1997) *Multimedien Dienste. Strukturen und staatliche Aufgaben nach deutschem und europäischem Recht*. Baden-Baden: Nomos.
- Caldwell, John T. (1995) *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. Brunswick, N.J.: Rutgers Univ. Press.
- Caldwell, John T. (2000) Live Slippages: Performing and Programming Televisual Liveness. In: Hallenberger, Gerd / Schanze, Helmut (Hg.) *Live is Life. Mediale Inszenierungen des Authentischen*. Baden-Baden: Nomos, S.21–46.
- Caldwell, John T. (2002) New Media / Old Augmentations: Television, the Internet, and Interactivity. In: Jerslev, Anne (Hg.) *Realism and ›Reality‹ in Film and Media*. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, S.253–274.
- Callon, Michel (1991) Techno-Economic Networks and Irreversibility. In: Law, John (Hg.) *A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination*. London/New York: Routledge, S.132–161.
- Carey, John / O'Hara, Pat (1995) Interactive Television. In: d'Agostino, Peter / Tafler, David (Hg.) *Transmission Toward a Post-Television Culture. 2nd Edition*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.219–233.
- Carroll, Noel (1996) Prospects for Film-Theory: A Personal Assessment. In: Bordwell, David / Carroll, Noel (Hg.) *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: Univ. of Wisconsin Press, S.37–68.
- Carroll, Noel (1997) The Ontology of Mass Art. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55,2, S.187–199.
- Casetti, Francesco (1998) *Inside the Gaze. The Fiction Film and its Spetator*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Casetti, Francesco (1999) *Theories of Cinema 1945–1995*. Austin: Univ. of Texas Press.

- Cavell, Stanley (2002) Die Tatsache des Fernsehens. In: Adelman, Ralf u.a. (Hg.) *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK, S.125–164.
- Ciciora, Walter S. (1995) Digital Video in Cable Television: Transmission, Applications, and Competitive Forces. In: Rzeszewski, Theodore S. (Hg.) *Digital Video. Concepts and Applications across Industries*. Piscataway, NJ: IEEE Press, S.293–294.
- Clement, Michel (2000) Interaktives Fernsehen. Analyse und Prognose seiner Nutzung. Wiesbaden: Deutscher Uni-Verlag.
- Comolli, Jean-Louis (1980) Machines of the Visible. In: Lauretis, Teresa de / Heath, Stephen (Hg.) *The Cinematic Apparatus*. New York, S.121–143.
- Comolli, Jean-Louis (1985[1972]) Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field. In: Nichols, Bill (Hg.) *Movies and Methods. An Anthology. Volume Two*. Berkeley, Los Angeles, S.40–57.
- Comolli, Jean-Louis / Narboni, Jean (1976[1969]) Cinema / Ideology / Criticism. In: Nichols, Bill (Hg.) *Movies and Methods. An Anthology. Volume One*. Berkeley, S.22–30.
- Cowie, Elizabeth (1997) *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Coy, Wolfgang (1994) Die Entfaltung programmierbarer Medien. In: Paech, Joachim (Hg.) *Digitales Fernsehen – eine neue Medienwelt?* Mainz, S.45–54.
- Crary, Jonathan (1996) Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Dresden/Basel: Verlag der Kunst.
- Crary, Jonathan (2001) *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Culler, Jonathan (1997) *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford/New York: Oxford Univ. Press.
- Culler, Jonathan (1999 [1982]) Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Curran, James (1996) The New Revisionism in Mass Communication Research: A Reappraisal. In: Curran, James / Morley, David / Walkerdine, Valerie (Hg.) *Cultural Studies and Communications*. London u.a.: Arnold, S.256–278.
- d'Agostino, Peter / Tafler, David (1995) Introduction. In: d'Agostino, Peter / Tafler, David (Hg.) *Transmission Toward a Post-Television Culture. 2nd Edition*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.XIII-XXXI.
- Dahl, Peter (1983) Radio. Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Dahm, Hermann / Rössler, Patrick / Schenk, Michael (1998) *Vom Zuschauer zum Anwender. Akzeptanz und Folgen digitaler Fernsehdienste*. Münster: Lit.
- Dambacher, Paul (1997) Digitale Technik für den Fernseh Rundfunk. Systemtechnik des DVB-T vom Studio bis zum Empfänger. Berlin u.a.: Springer.
- David, Paul A. (1985) Clio and the Economics of QWERTY. In: *American Economic Review* 75, 1985, S.332–337.
- Deleuze, Gilles (1991) Was ist ein Dispositiv? In: Ewald, Francois / Waldenfels, Bernhard (Hg.) *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.153–162.
- Deleuze, Gilles (1996) *Lust und Begehren*. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles / Foucault, Michel (1977) *Der Faden ist gerissen*. Berlin: Merve.
- Derrida, Jacques (1992[1967]) *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Diederichsen, Diederich (1993) Von der Sklaverei über die Identität zur Entropie – and back again? In: Kaiser, Gert / Matejowski, Dirk / Fedrowitz, Jutta (Hg.) *Kultur und Technik im 21. Jahrhundert*. Frankfurt, S.248–254.
- Dienst, Richard (1994) *Still Life in Real Time. Theory after Television*. Durham/London: Duke Univ. Press.
- Dierkes, Meinolf / Hoffmann, Ute / Marz, Lutz (1992) *Leitbild und Technik. Zur Entstehung und Steuerung technischer Innovation*. Berlin. Ed. Sigma.
- Doelker, Christian (1989) *Kulturtechnik Fernsehen. Analyse eines Mediums*. Stuttgart: Ernst Klett.
- Donzelot, Jacques (1994) Die Förderung des Sozialen. In: Ders. / Meuret, Denis / Miller, Peter / Rose, Nikolas: *Zur Genealogie der Regulation. Anschlüsse an Michel Foucault*. Hg. von Richard Schwarz. Mainz: Decaton, S.109–160.
- Dorer, Johanna (1997) Das Internet und die Genealogie des Kommunikationsdispositivs: Ein medientheoretischer Ansatz nach Foucault. In: Hepp, Andreas / Winter, Rainer (Hg.) *Kultur - Medien - Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen: Westdt. Verl., S.247–258.
- Dorer, Johanna / Marschik, Matthias (1993) *Kommunikation und Macht. Public Relations – eine Annäherung*. Wien: Turia und Kant.

- Dorer, Johanna / Marschik, Matthias (2000) Welches Vergnügen? Zur Diskussion des Vergnügens in der Rezeptionsforschung. In: Göttlich, Udo / Winter, Rainer (Hg.) *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Köln: Halem, S.267–284.
- Dreyfus, Hubert L. / Rabinow, Paul (1994[1982]) *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Weinheim/Basel: Beltz.
- Drotner, Kristen (1999) Less is More: Media Ethnography and its Limits. In: Hagen, Ingunn / Wasko, Janet (Hg.) *Consuming Audiences? Production and Reception in Media Research*. London: Hampton Press, S.165–188.
- Drummond, Phillip / Patterson, Richard (Hg.) (1985) *Television in Transition*. London: bfi.
- Easthope, Anthony (1988) *British Post-Structuralism. Since 1968*. London/New York: Routledge.
- Ellis, John (1992) *Visible Fictions. Cinema – Television – Video. Revised Edition*. London/New York: Routledge.
- Elsaesser, Thomas (1996) Pragmatik des Audiovisuellen: Rettungsboot auf der Titanic? In: *Kinoschriften*, 4, S.107–120.
- Elsaesser, Thomas (1998a) Cinema Futures: Convergence, Divergence, Difference. In: Elsaesser, Thomas / Hoffmann, Kay (Hg.) *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, S.9–26.
- Elsaesser, Thomas (1998b) Digital Cinema: Delivery, Event, Time. In: Elsaesser, Thomas / Hoffmann, Kay (Hg.) *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, S.201–222.
- Elsner, Monika / Müller, Thomas (1988) Der angewachsene Fernseher. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg.) *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.392–415.
- Elsner, Monika / Müller, Thomas / Spangenberg, Peter M. (1993) Zur Entstehungsgeschichte des Dispositivs Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland der fünfziger Jahre. In: Hickethier, Knut (Hg.) *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens. (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, hg. v. Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen, Bd.1)*. München: Fink, S.31–66.
- Engelkamp, Hans (1997) *Settop-Boxen. Eine Einführung in die Welt des digitalen Fernsehens*. Berlin: Verlag Technik.
- Engell, Lorenz (1999) Von der Medientechnik zur Geldkultur. In: Hebecker, Eike u.a. (Hg.) *Neue Medienumwelten – Zwischen Regulierungsprozessen und alltäglicher Aneignung*. Frankfurt a.M./New York: Campus, S.29–43.
- Engell, Lorenz (2000) *Ausfahrt nach Babylon. Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur*. Weimar: Verl. und Datenbank für Geisteswiss.
- Engell, Lorenz (2001) Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien. In: Engell, Lorenz / Vogl, Joseph (Hg.) *Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographien*. Weimar: Universitätsverlag Weimar, S.33–56.
- Engell, Lorenz (2003) Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur. In: Münker, Stefan / Roesler, Alexander / Sandbothe, Mike (Hg.) *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*. Frankfurt a.M.: Fischer, S.53–77.
- Engell, Lorenz / Vogl, Joseph (1999) Vorwort. In: Pias, Claus / Vogl, Joseph / Engell, Lorenz / Fahle, Oliver / Neitzel, Britta (Hg.) *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA, S.8–11.
- Enßlin, Holger (2000) Kontrahierungszwang für Anbieter von Dienstleistungen für das digitale Fernsehen. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Ernst, Wolfgang (2000) Umbrella Word oder wohldefinierte Disziplin? Perspektiven der ›Medienwissenschaft‹. In: *Medienwissenschaft Rezensionen*, 1, S.14–24.
- Ernst, Wolfgang (2001) *Medien@archäologie (Provokation der Mediengeschichte)*. In: Stanitzek, Georg / Voßkamp, Wilhelm (Hg.) *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*. Köln: DuMont, S.250–267.
- Feuer, Jane (1987) Melodrama, Serienform und Fernsehen heute. In: *Frauen und Film*, 42, S.12–23
- Finlay, Marike (1987) *Powermatics. A Discursive Critique of New Communications Technology*. London/New York: Routledge u. Kegan Paul.
- Fischer, Peter (Hg.) (1996) *Technikphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig: Reclam.
- Fiske, John (1989a) *Television Culture*. London/New York: Routledge.
- Fiske, John (1989b) Moments of Television: Neither the Text nor the Audience. In: Seiter, Ellen / Borchers, Hans / Kreutzner, Gabriele / Warth, Eva-Maria (Hg.) *Remote Control. Television, Audiences and Cultural Power*. London/New York: Routledge, S.56–87.
- Fiske, John (1990[1982]) *Introduction to Communication Studies*. (2. überarb. Aufl.): London/New York: Routledge.
- Fiske, John (1992) *Reading the Popular*. London/New York: Routledge.
- Fiske, John (1993) *Power Plays – Power Works*. London/New York: Verso.

- Fiske, John / Hartley, John (1992[1978]) *Reading Television*. London/New York: Routledge.
- Flichy, Patrice (1994) *TELE. Geschichte der modernen Kommunikation*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Flitterman-Lewis, Sandy (1988) All's Well That Doesn't End: Soap Operas and the Marriage Motif. In: *camera obscura* 16, S.119–127.
- Forest, Fred (1991) Die Ästhetik der Kommunikation. In: Rötzer, Florian (Hg.) *Digitaler Schein*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.323-332.
- Foucault, Michel (1977) *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1978) Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Macht. Berlin: Merve.
- Foucault, Michel (1981[1969]) *Die Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1982) *Der Staub und die Wolke*. Bremen: Impuls.
- Foucault, Michel (1983[1976]) *Sexualität und Wahrheit. Bd. 1: Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1988) Omnes et Singulatim. Zu einer Kritik der ›politischen Vernunft‹. In: *zeitmit-schrift*, 4, Frühjahr 1988, S.25–76.
- Foucault, Michel (1989[1984]) *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1994a[1982]) Warum ich Macht untersuche: Die Frage des Subjekts. In: Dreyfus, Hubert L. / Rabinow, Paul: *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Weinheim/Basel: Beltz, S.243–250.
- Foucault, Michel (1994b[1982]) Wie wird Macht ausgeübt? In: Dreyfus, Hubert L. / Rabinow, Paul: *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Weinheim/Basel: Beltz, S.251–261.
- Foucault, Michel (1999) In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am College de France (1975–76). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2000[1978]) Die ›Gouvernementalität‹. In: Bröckling, Ulrich / Krasmann, Susanne / Lemke, Thomas (Hg.) *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.41–67.
- Friedmann, Annette (o.J. [2000]) Das erste digitale Fernsehen in Deutschland. Voraussetzungen und Programmpotentiale des digitalen Pay-TV's anhand der Markterfahrungen von DF1. o.O.: Verlag f. Wirtschaftskommunikation.
- Friedrich, Peter (2001) Von Spielleitern als Testleitern, Unfällen und Gesichtern in Fernsehshows – Verhaltensmikroskopie als Unterhaltungskunst. In: Parr, Rolf / Thiele, Matthias (Hg.) *Gottschalk, Kerner & Co. Funktionen der Telefigur ›Spielleiter‹ zwischen Exzeptionalität und Normalität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.102–131.
- Frith, Simon (2000) The Black Box: The Value of Television and the Future of Television Research. In: *Screen* 41,1, S.33–50.
- Fuhr, Ernst (1991) Ist Pay-TV überhaupt Rundfunk? Rechtliche Überlegungen und Grundlagen. In: Verband Privater Rundfunk und Telekommunikation VPRT (Hg.) *Pay-TV. Technische Grundlagen, Erfahrungen, Wirtschaftlichkeit und Zukunftsaspekte. Workshop-Dokumentation*. Bonn: VPRT, S.67–77.
- Fuller, Kathryn Helgesen (1999) Viewing the Viewers: Representations of the Audience in Early Cinema Advertising. In: Stokes, Melvyn / Maltby, Richard (Hg.) *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: bfi, S.112–128.
- Gaonkar, Dilip P. (1994) Panopticism and Publicity. Bentham's Quest for Transparency. In: *Public Culture*, 6, S.547–575.
- Gay, Paul du / Hall, Stuart / Janes, Linda / Mackay, Hugh / Negus, Keith (1997) *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Gerhard, Ute (1996) Zur Funktionalität der Literatur – Rezeptionsforschung als alter Hut in der Mediengesellschaft. In: Scholz, Rüdiger / Bogdal, Klaus-Michael (Hg.) *Literaturtheorie und Geschichte. Zur Diskussion materialistischer Literaturwissenschaft*. Opladen: Westdt. Verl., S.237-253.
- Gersdorf, Hubertus (1995) Der verfassungsrechtliche Rundfunkbegriff im Lichte der Digitalisierung der Telekommunikation. Ein Rechtsgutachten im Auftrag der Hamburgischen Anstalt für neue Medien. [Schriftenreihe der Hamburgischen Anstalt für neue Medien Bd.11]. Berlin: Vistas.
- Gersdorf, Hubertus (1998) Chancengleicher Zugang zum digitalen Fernsehen. Eine Untersuchung des verfassungsrechtlichen Regulierungsrahmens am Beispiel des Entwurfs zum vierten Rundfunkänderungsstaatsvertrag vom 27. Februar 1998. Berlin: Vistas.
- Gibson, Mark (1998) Richard Hoggart's Grandmother's Ironing: Some Questions about 'Power' in International Cultural Studies. In: *International Journal of Cultural Studies* 1,1, S.25–44.
- Gillespie, Marie (1995) *Television, Ethnicity and Cultural Change*. London/New York: Routledge.

- Gottberg, Joachim von / Mikos, Lothar / Wiedemann, Dieter (Hg.) (1999) *Mattscheibe oder Bildschirm. Ästhetik des Fernsehens*. Berlin: Vistas.
- Göttlich, Udo (1997) Kontexte der Mediennutzung. Probleme einer handlungstheoretischen Modellierung der Medienrezeption. In: *montage/av* 6,1, S.105–113.
- Göttlich, Udo / Winter, Rainer (2000) Die Politik des Vergnügens. Aspekte der Populärkulturanalysen in den Cultural Studies. In: Dies. (Hg.) *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Köln: Halem, S.7–19.
- Gozzi, Raymond (1999) *The Power of Metaphor in the Age of Electronic Media*. London: Hampton Press.
- Gray, Ann (1999) Audience and Reception Research in Retrospect: The Trouble with Audiences. In: Alasuutari, Pertti (Hg.) *Rethinking the Media Audience. The New Agenda*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.22–37.
- Greenblatt, Stephen (1991) *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*. Berlin: Wagenbach.
- Greenblatt, Stephen (1993) *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Grieverson, Lee (1999) Why the Audience Mattered in Chicago in 1907. In: Stokes, Melvyn / Maltby, Richard (Hg.) *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: bfi, S.79–91.
- Grimme, Katharina (2002) *Digital Television. Standardization and Strategies*. Boston/London: Artech House.
- Gripsrud, Jostein (1998) Television, Broadcasting, Flow: Key Metaphors in TV Theory. In: Geraghty, Christine / Lusted, David (Hg.) *The Television Studies Book*. London u.a.: Arnold, S.17–32.
- Gronemeyer, Nicole (1998) Dispositiv, Apparat. Zu Theorien visueller Medien. In: *Medienwissenschaft Rezensionen*, 1, S.9–21.
- Grossberg, Lawrence (1986) History, Politics and Postmodernism: Stuart Hall and Cultural Studies. In: *Journal of Communication Inquiry* 10,2, S.61–77.
- Grossberg, Lawrence (1988) Wandering Audiences, Nomadic Critics. In: *Cultural Studies* 2,3, S.377–392.
- Grossberg, Lawrence (1993) The Formations of Cultural Studies. An American in Birmingham. In: Blundell, Valda / Shepherd, John / Taylor, Ian (Hg.) (1993) *Relocating Cultural Studies. Developments in Theory and Research*. London/New York: Routledge, S.21–66.
- Grossberg, Lawrence (1996) Toward a Genealogy of the State of Cultural Studies. The Discipline of Communication and the Reception of Cultural Studies in the United States. In: Nelson, Cary / Goankar, Dilip (Hg.) *Disciplinary and Dissent in Cultural Studies*. London/New York: Routledge, S.131–147.
- Grossberg, Lawrence (1999a) Was sind Cultural Studies? In: Hörning, Karl H. / Winter, Rainer (Hg.) *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.43–83.
- Grossberg, Lawrence (1999b) Globalization and the ›Economization‹ of Cultural Studies. In: Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr / Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften (Hg.) *The Contemporary Study of Culture*. Wien: Turia und Kant, S.23–46.
- Grossberg, Lawrence (2000) ›I'd Rather Feel Bad than Not Feel Anything at All‹. Rock and Roll, Vergnügen und Macht. In: Göttlich, Udo / Winter, Rainer (Hg.) *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Köln: Halem, S.20–52.
- Grossberg, Lawrence / Wartella, Ellen / Whitney, D.Charles (1998) *Media Making. Mass Media in a Popular Culture*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Großklaus, Götz (1995) *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gruber, Barbara (1995) *Medienpolitik der EG* (Schriften der Deutschen Gesellschaft für COMNET, Bd. 12). Konstanz: UVK.
- Gruninger-Hermann, Christian (1999) *Teleshopping. Absatz- und Programmplanung eines TV-Shoppingsenders* (Schriften zur Handelsforschung Bd. 94). Stuttgart: Kohlhammer.
- Guins, Raiford (2001) ›Now You're Living‹. The Promise of Home Theater and Deleuze's ›New Freedoms‹. In: *Television & New Media* 2,4, S.351–165.
- Hagen, Ingunn (1999) Slaves to the Ratings Tyranny? Media Images of the Audience. In: Alasuutari, Pertti (Hg.) *Rethinking the Media Audience. The New Agenda*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.130–150.
- Hagen, Ingunn / Wasko, Janet (Hg.) (1999) *Consuming Audiences? Production and Reception in Media Research*. London: Hampton Press.
- Hagen, Wolfgang (2002) Die Stimme als körperlose Wesenheit. Medienepistemologische Skizzen zur europäischen Radioentwicklung. In: Schneider, Irmela / Spangenberg, Peter M. (Hg.) *Medienkul-*

- tur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Band 1.* Opladen: Westdt. Verl., S.271–286.
- Hall, Stuart (1981) Cultural Studies: Two Paradigms. In: Bennett, Tony u.a. (Hg.) (1981) *Culture, Ideology and Social Process: A Reader*. London: Open Univ. Press, S.19–37.
- Hall, Stuart (1989f) Gramscis Erneuerung des Marxismus und ihre Bedeutung für die Erforschung von ›Rasse‹ und Ethnizität. In: Hall, Stuart (1989) *Ausgewählte Schriften. Ideologie, Kultur, Medien, Neue Rechte, Rassismus*. Hamburg/Berlin: Argument, S.56–92.
- Hall, Stuart (1992a[1980]) Encoding/Decoding. In: Hall, Stuart / Hobson, Dorothy / Lowe, Andrew / Willis, Paul (Hg.) *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies (1972–1979)*. London/New York: Routledge, S.128–138.
- Hall, Stuart (1992c [1980]) Introduction to Media Studies at the Centre. In: Hall, Stuart / Hobson, Dorothy / Low, Andrew / Willis, Paul (Hg.) *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies (1972–1979)*. London/New York: Routledge, S.117–121.
- Hall, Stuart (1992d [1980]) Recent Developments in Theories of Language and Ideology. A Critical Note. In: Hall, Stuart / Hobson, Dorothy / Low, Andrew / Willis, Paul (Hg.) *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies (1972–1979)*. London/New York: Routledge, S.157–162.
- Hall, Stuart (1994a) Reflections upon the Encoding/Decoding Model. In: Cruz, J. / Lewis, Justin (Hg.) *Viewing, Reading, Listening. Audiences and Cultural Reception*. Boulder, S.253–274.
- Hall, Stuart (1994b) ›Rasse‹, Artikulation und Gesellschaften mit struktureller Dominante. In: Hall, Stuart (1994a) *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg: Argument, S.89–136.
- Hall, Stuart (1996a [1986]) On Postmodernism and Articulation. An Interview with Stuart Hall. Edited by Lawrence Grossberg. In: Morley, David / Chen, Kuan-Hsing (Hg.) *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London/New York: Routledge, S.131–150.
- Hall, Stuart (1996b) Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates. In: Curran, James / Morley, David (Hg.) *Cultural Studies and Communications*. London u.a.: Arnold, S.11–34.
- Hall, Stuart (1996c[1971]) Technics of the Medium. In: Corner, John / Harvey, Sylvia (Hg.) *Television Times. A Reader*. London u.a.: Arnold, S. 3–10.
- Hall, Stuart (1997a[1974]) The Television Discourse – Encoding and Decoding. In: Gray, Ann / McGuigan, Jim (Hg.) *Studying Culture*. London u.a.: Arnold, S.28–34.
- Hall, Stuart (1997b) The Centrality of Culture: Notes on the Cultural Revolutions of our Time. In: Thompson (Hg.) *Media and Cultural Regulation*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.20–238.
- Hall, Stuart (1997c) Introduction. In: Hall, Stuart (Hg.) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.1–11.
- Hall, Stuart (1999a [1973]) Kodieren / Dekodieren. In: Bromley, Roger / Göttlich, Udo / Winter, Carsten (Hg.) *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg: zu Klampen, S.92–110.
- Hall, Stuart (1999b) Die Ideologiefraage: Marxismus ohne Garantien. In: Hoffmann, Justin / Osten, Marion von (Hg.) *Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie*. Berlin: b\_books, S.239–271.
- Hall, Stuart (2000) *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt* (Ausgewählte Schriften 3, hg. v. Nora Räthzel). Hamburg: Argument.
- Hallenbeck, Peter D. / Hallenbeck, Jill J. (1995) Personal Home TV Programming Guide. In: Rzeszewski, Theodore S. (Hg.) *Digital Video. Concepts and Applications across Industries*. Piscataway, NJ: IEEE Press, S.537–538.
- Hartley, John (1992a) *Tele-ology. Studies in Television*. Routledge: London, New York.
- Hartley, John (1992b) The Politics of Pictures. The Creation of the Public in the Age of Popular Media. London/New York: Routledge.
- Hartley, John (1993[1982]) *Understanding News*. London/New York: Routledge.
- Hartley, John (1994) Discourse. In: O'Sullivan, Tim / Hartley, John / Saunders, Danny / Montgomery, Martin / Fiske, John (1994) *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. Second Edition. London/New York: Routledge, S. 91–95.
- Hartley, John (1997) Power Viewing: A Glance at Pervasion in the Postmodern Perplex. In: Hay, James / Grossberg, Lawrence / Wartella, Ellen (Hg.) *The Audience and its Landscape*. Oxford/Boulder: Westview, S.221–234.
- Hartley, John (1999) *Uses of Television*. London/New York: Routledge.
- Hartley, John (2002) Die Behausung des Fernsehens. Ein Film, ein Kühlschrank und Sozialdemokratie. In: Adelman, Ralf / Hesse, Jan-Otmar / Keilbach, Judith / Stauff, Markus / Thiele, Matthias (Hg.) *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK, S.253–280.



- Hasebrink, Uwe / Krotz, Friedrich (Hg.) (1996) Die Zuschauer als Fernsehregisseure? Zum Verständnis individueller Nutzungs- und Rezeptionsmuster. Baden-Baden: Nomos.
- Haselstein, Ulla (1997) Zur Kultur- und Mediendiskussion der Cultural Studies. In: *montage/av* 6,1, S.67–73.
- Heath, Stephen (1980) The Cinematic Apparatus. Technology as Historical and Cultural Form. In: Ders.: *The Cinematic Apparatus*. New York, S.221–223.
- Heinemann, Christopher (1998) *Werbung im interaktiven Fernsehen*. Wiesbaden: Gabler.
- Henman, Paul (1997) Computer Technology – A Political Player in Social Policy Process. In: *Journal of Social Policy* 26,3, S.323–340.
- Henseler, Tanja (1997) Online-Werbung: Zur Reaktion der Werbewirtschaft auf ein neues Werbemedium. In: Beck, Klaus / Vowe, Gerhard (Hg.) *Computer-Netze – ein Medium öffentlicher Kommunikation*. Berlin: Spiess, S.31–46.
- Hentschel, Linda (2001) Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne. Marburg: Jonas.
- Hepp, Andreas (1999) Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung. Opladen: Westdt. Verl.
- Herrmann, Hans-Christian von (1996) *Sang der Maschinen. Brechts Medienästhetik*. München: Fink.
- Hickethier, Knut (1990) ›Fließband des Vergnügens‹ oder Ort ›innerer Sammlung‹? Erwartungen an das Fernsehen und erste Programmkonzepte in den frühen fünfziger Jahren. In: Hickethier, Knut (Hg.) *Der Zauberspiegel - Das Fenster zur Welt. Untersuchungen zum Fernsehprogramm der fünfziger Jahre*. Siegen, S.4–32.
- Hickethier, Knut (1992) Überlegungen zur Konstruktion einer Fernsehtheorie. In: Hickethier, Knut / Schneider, Irmela (Hg.) *Fernsehtheorien. Dokumentationen der GFF-Tagung 1990*. Berlin: Ed. Sigma, S.15–27.
- Hickethier, Knut (1993a) Einleitung: Zu den Rahmenbedingungen der Programmgeschichte des bundesrepublikanischen Fernsehens. In: Hickethier, Knut (Hg.) *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens*. (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, hg. v. Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen, Bd.1). München: Fink, S.21–30.
- Hickethier, Knut (1993b) Dispositiv Fernsehen, Programm und Programmstrukturen in der Bundesrepublik Deutschland. In: Hickethier, Knut (Hg.) *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens*. (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, hg. v. Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen, Bd.1). München: Fink, S.171–243.
- Hickethier, Knut (1993c) Zwischen Einschalten und Ausschalten. Fernsehgeschichte als Geschichte des Zuschauens. In: Faulstich, Werner (Hg.) *Vom ›Autor‹ zum Nutzer: Handlungsrollen im Fernsehen* (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, hg. v. Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen, Bd.5). München: Fink, S.237–306.
- Hickethier, Knut (1995) Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: *montage/av* 4,1, S.63–83.
- Hickethier, Knut (1997) Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte. In: Hickethier, Knut / Müller, Eggo / Rother, Rainer (Hg.) *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*. Berlin: Ed. Sigma, S.63–73.
- Hickethier, Knut (1998) *Geschichte des deutschen Fernsehens*. (Unter Mitarbeit von Peter Hoff). Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Hickethier, Knut (2000) Binnendifferenzierung oder Abspaltung – Zum Verhältnis von Medienwissenschaft und Germanistik. Das ›Hamburger Modell‹ der Medienwissenschaft. In: Heller, Heinz B. / Kraus, Matthias / Meder, Thomas / Prümm, Karl / Winkler, Hartmut (Hg.) *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Marburg: Schüren, S.35–56.
- Höijer, Brigitta (1999) To Be an Audience. In: Alasuutari, Pertti (Hg.) *Rethinking the Media Audience. The New Agenda*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.179–194.
- Holly, Werner / Püschel, Ulrich / Bergmann, Jörg (Hg.) (2001) *Der sprechende Zuschauer. Wie wir uns Fernsehen kommunikativ aneignen*. Opladen: Westdt. Verl.
- Horkheimer, Max (1992 [1937]) Traditionelle und kritische Theorie. In: Ders.: *Traditionelle und kritische Theorie. Fünf Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Fischer, S.205–259.
- Hunter, Ian (1993) Setting Limits to Culture. In: Turner, Graeme (Hg.) *Nation, Culture, Text: Australian Cultural and Media Studies*. London/New York: Routledge, S.140–163.
- Jacobsen, Wolfgang (1993) Frühgeschichte des deutschen Films. Licht am Ende des Tunnels. In: Jacobsen, Wolfgang / Kaes, Anton / Prinzler, Hans Helmut (Hg.) *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S.13–37.
- Jakobs, Hans-Jürgen (2001) Der Orlando-Faktor. Eine Chiffre für die Zukunft des Fernsehens. In: Adolf Grimme Institut u.a. (Hg.) *Jahrbuch Fernsehen 2001*. Marl/Frankfurt a.M./Köln, S.47–53.
- Joerges, Bernward (1996) Technik, Körper der Gesellschaft. Arbeiten zur Techniksoziologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Joerges, Bernward (1999a) Die Brücken des Robert Moses: Stille Post in der Stadt- und Techniksoziologie. In: *Leviathan. Zeitschrift für Sozialwissenschaft* 27,1, S.43–63.
- Joerges, Bernward (1999b) Die Brücken des Robert Moses. Ein Nachtrag zur Repräsentation und Wirkung städtischer Artefakte. (Manuskript; Beilage zum Sonderdruck von Joerges 1999a).
- Johnson, Richard (1986) The story so far: and further Transformations?. In: Punter, David (Hg.) (1986) *Introduction to Contemporary Cultural Studies*. London: Longman, S.277–313.
- Johnson, Richard (1999) Was sind eigentlich Cultural Studies? In: Bromley, Roger / Göttlich, Udo / Winter, Carsten (Hg.) *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg: zu Klampen, S.139–188.
- Johnston, Sheila (1985) Film Narrative and the Structuralist Controversy. In: Cook, Pam (Hg.) *The Cinema Book*. London: bfi, S.222–251.
- Jungbeck, Karlheinz (1998) Digitales Fernsehen. Der Motor der neuen Wirtschaft. München: Schulz.
- Jungbeck, Karlheinz / Ritter, Sabine / Goedhart, Jan P. (1998) *Business-TV in Deutschland. Marktpotentiale und Perspektiven* (Münchener Reihe Medienentwicklung; Bd. 2). Starnberg: Schulz.
- Jurga, Martin (1997) Texte als (mehrdeutige) Manifestationen von Kultur: Konzepte von Polysemie und Offenheit in den Cultural Studies. In: Hepp, Andreas / Winter, Rainer (Hg.) *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen: Westdt. Verl., S.127–142.
- Kaes, Anton (Hg.) (1978) *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. Tübingen.
- Kaltenecker, Siegfried (1992) Von der Zerstreung der Welt. Zur Geschichte der medialen Wahrnehmung und ihrer Subjekte. In: *Blimp* 19, S.20–25.
- Katzmair, Harald (2002) Woran erkennt man ein »soziales« Merkmal? Ein methodologisches und epistemologisches Grundproblem der sozial- und kulturwissenschaftlichen Modellbildung. <http://phaidon.philo.at/~nulleins/archiv/harald~1.htm> (12.06.2002).
- Kellner, Douglas (1992) Towards a Multiperspectival Cultural Studies. In: *The Centennial Review* XXXVI,1 (Winter 1992), S.4–41.
- Kellner, Douglas (1995) *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. London/New York: Routledge.
- Kellner, Douglas (1997) Critical Theory and Cultural Studies: The Missed Articulation. In: McGuigan, Jim (Hg.) *Cultural Methodologies*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.12–41.
- Kepley, Vance (1996) Whose Apparatus? Problems of Film Exhibition and History. In: Bordwell, David / Carroll, Noel (Hg.) *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: Univ. of Wisconsin Press, S.533–549.
- Keppeler, Angela (1994) *Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Kittler, Friedrich A. (1985) Ein Verwaiser. In: Dane, Gesa / Ebbach, Wolfgang / Karpenstein-Ebbach, Christa / Makropoulos, Michael (Hg.) *Anschlüsse. Versuche nach Michel Foucault*. Tübingen: edition diskord, S.141–146.
- Kittler, Friedrich A. (1986) *Grammophon – Film – Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Kittler, Friedrich A. (1990) Fiktion und Simulation. In: Barck, Karlheinz / Gente, Peter / Paris, Heidi / Richter, Stefan (Hg.) *Aisthesis. Wahrnehmung heute*. Leipzig: Reclam, S.196–213.
- Kittler, Friedrich A. (1993a) *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam.
- Kittler, Friedrich A. (1993b) Die Evolution hinter unserem Rücken. In: Kaiser, Gert / Matejowski, Dirk / Fedrowitz, Jutta (Hg.) *Kultur und Technik im 21. Jahrhundert*. Frankfurt, S.221–223.
- Kittler, Friedrich A. (1993c) Den Riß zwischen Lesen und Schreiben überwinden. Im Computerzeitalter stehen die Geisteswissenschaften unter Reformdruck. In: *Frankfurter Rundschau*, 12.1.1993, S.16.
- Kittler, Friedrich A. (1994) Protected Mode. In: Bolz, Norbert / Kittler, Friedrich A. / Tholen, Christoph (Hg.) *Computer als Medium*. München: Fink, S.209–220.
- Kittler, Friedrich A. (1995a) *Aufschreibesysteme 1800–1900* (3. vollst. üb. Aufl.). München: Fink.
- Kittler, Friedrich A. (1995b) Der Kopf schrumpft: Herren und Knechte im Cyberspace. In: *FAZ*, 3.10.1995, S. 29.
- Kittler, Friedrich A. (1998) Hardware, das unbekannte Wesen. In: Krämer, Sybille (Hg.) *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.119–132.
- Kittler, Friedrich A. (1999) Zum Geleit. In: *Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader. Diskurs und Medien* (hg. v. Jan Engelmann). Stuttgart: DVA, S.7–9.
- Kittler, Friedrich A. (2002) *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve.
- Kleinstauber, Hans J. (1994) Der Mythos vom Rückkanal. Technische Phantasien und politische Funktionalisierungen in der Kabelfernsehdebatte der 70er Jahre (Teil 1). In: *Medium*, 4, S.59–62.
- Kleinstauber, Hans J. (1997) Crippled Digitalization - Superhighways or One-Way Streets? The Case of German Digital Television. In: Kubicek, Herbert / Dutton, William H. / Williams, Robin (Hg.)

- The Social Shaping of Information Superhighways. European and American Roads to the Information Society.* Frankfurt a.M./New York: Campus, S.79–96.
- Kleinstauber, Hans J. (1998) The Digital Future. In: McQuail, Denis / Siune, Karen (Hg.) *Media Policy. Convergence, Concentration & Commerce.* Euromedia Research Group. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.60–74.
- Klinger, Barbara (1997) Film History terminable and interminable: Recovering the Past in Reception Studies. In: *Screen* 38,2, S.107–128.
- Kloock, Daniela / Spahr, Angela (1997) *Medientheorien. Eine Einführung.* München: Fink (UTB).
- Koch, Gertrud (1995) Zur Ansicht: Voyeurismus und Kino. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.) *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung* (Schriftenreihe Forum, Bd. 4). Göttingen: Steidl, S.221–232.
- Krasmann, Susanne (2000) Gouvernamentalität der Oberfläche. Aggressivität (ab-) trainieren beispielsweise. In: Bröckling, Ulrich / Krasmann, Susanne / Lemke, Thomas (Hg.) *Gouvernamentalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.194–226.
- Krotz, Friedrich (1997a) Hundert Jahre Verschwinden von Raum und Zeit? Kommunikation in den Datennetzen in der Perspektive der Nutzer. In: Beck, Klaus / Vowe, Gerhard (Hg.) *Computer-Netze – ein Medium öffentlicher Kommunikation.* Berlin: Spiess, S.105–126.
- Krotz, Friedrich (1997b) Gesellschaftliches Subjekt und kommunikative Identität: Zum Menschenbild der Cultural Studies. In: Hepp, Andreas / Winter, Rainer (Hg.) *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse.* Opladen: Westdt. Verl., S.117–126.
- Krovoza, Alfred (1995) Gesichtssinn, Urbanität und Alltäglichkeit. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.) *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung* (Schriftenreihe Forum, Bd. 4). Göttingen: Steidl, S.43–52.
- Kümmel, Albert (2002) Für Kinder unzugänglich aufbewahren. Eine Bildungsreise aus den 50er in die 20er Jahre und zurück. In: Schneider, Irmela / Spangenberg, Peter M. (Hg.) *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Band 1.* Opladen: Westdt. Verl., S.349–372.
- Kusters, Paul (1996) New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft. In: *montage/av* 5,1, S.39–60.
- Landsteiner, Günther (2001) Benutzerfreundliche Interfaces. Strategische Wahlen in der Erkenntnis und Konstruktion der Mensch-Computer-Verhältnisse. In: Lösch, Andreas / Schrage, Dominik / Spreen, Dierk / Stauff, Markus (Hg.) *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern.* Heidelberg: Synchron, Wiss.-Verl. der Autoren, S.59–80.
- Landy, Marcia (1994) *Film, Politics and Gramsci.* Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Laser, Björn / Venus, Jochen / Filk, Christian (2001) Einleitung. In: dies. (Hg.) *Die dunkle Seite der Medien. Ängste, Faszinationen, Unfälle.* Frankfurt a.M.: Lang, S. 7–13.
- Latour, Bruno (1991) Technology is Society made Durable. In: Law, John (Hg.) *A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination.* London/New York: Routledge, S.103–131.
- Latour, Bruno (1998) Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Latour, Bruno (2001) Eine Soziologie ohne Objekt. Anmerkungen zur Interobjektivität. In: *Berliner Journal für Soziologie*, 2, S.237–252.
- Latour, Bruno / Woolgar, Steve (1986[1979]) *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts.* Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Latzer, Michael (1997) Mediamatik - Die Konvergenz von Telekommunikation, Computer und Rundfunk. Opladen: Westdt. Verl.
- Laugstien, Thomas (1995) Dispositiv. In: *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus, Bd. 2.* Hamburg: Argument (1995), S.757–765.
- Leal, Ondina (1990) Popular Taste and Erudite Repertoire: The Place and Space of Television in Brazil. In: *Cultural Studies* 4,1, S.19–29.
- Lemke, Thomas (1997) Eine Kritik der politischen Vernunft. Foucaults Analyse der modernen Gouvernamentalität. Hamburg: Argument.
- Lemke, Thomas (1999) Der Kopf des Königs. Recht, Disziplin und Regierung bei Foucault. In: *Berliner Journal für Soziologie* 9,3, S.415–435.
- Lemke, Thomas (2000a) Neoliberalismus, Staat und Selbsttechnologien. Ein kritischer Überblick über die ›governmentality studies‹. In: *Politische Vierteljahresschrift* 41,1, S.31–47.
- Lemke, Thomas (2000b) Die Regierung der Risiken. Von der Eugenik zur genetischen Gouvernamentalität. In: Bröckling, Ulrich / Krasmann, Susanne / Lemke, Thomas (Hg.) *Gouvernamentalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.227–264.
- Lemke, Thomas (2001) Max Weber, Norbert Elias und Michel Foucault über Macht und Subjektivierung. In: *Berliner Journal für Soziologie* 11,1, S.77–97.

- Lemke, Thomas / Krasmann, Susanne / Bröckling, Ulrich (2000) Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung. In: Bröckling, Ulrich / Krasmann, Susanne / Lemke, Thomas (Hg.) *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.7–40.
- Lenhardt, Helmut (1991) Einführung. In: Verband Privater Rundfunk und Telekommunikation VPRT (Hg.) *Pay-TV. Technische Grundlagen, Erfahrungen, Wirtschaftlichkeit und Zukunftsaspekte*. Workshop-Dokumentation. Bonn: VPRT, S.3–7.
- Lenk, Carsten (1996) Das Dispositiv als theoretisches Paradigma der Medienforschung. In: *Rundfunk und Geschichte* 22,1, S.5–17.
- Lenk, Carsten (1997) Die Erscheinung des Rundfunks. Einführung und Nutzung eines neuen Mediums 1923–1932. Opladen: Westdt. Verl.
- Lenk, Carsten (1999) Zwischen öffentlicher Inszenierung und privater Angelegenheit. Radiohören und Öffentlichkeitsmodelle in der Weimarer Republik. In: Mäusli, Theo (Hg.) *Talk about Radio. Zur Sozialgeschichte des Radios*. Zürich: Chronos, S.189–205.
- Lewis, Justin (1991) *The Ideological Octopus. An Exploration of Television and its Audience*. London.
- Lewis, Justin (1994) The Meaning of Things: Audiences, Ambiguity, and Power. In: Cruz, Jon / Lewis, Justin (Hg.) *Viewing, Reading, Listening. Audiences and Cultural Reception*. Oxford/Boulder: Westview, S.19–32.
- Lindner, Rolf (2000) *Die Stunde der Cultural Studies*. Wien: WUV.
- Link, Jürgen (1997) Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Opladen: Westdt. Verl.
- Link, Jürgen (1999b) Diskursive Ereignisse, Diskurse, Interdiskurs: Sieben Thesen zur Operativität der Diskursanalyse, am Beispiel des Normalismus. In: Bublitz, Hannelore / Bührmann, Andrea D. / Hanke, Christine / Seier, Andrea (Hg.) *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*. Frankfurt a.M./New York: Campus, S.148–161.
- Livingstone, Sonia (1998) Relationships between Media and Audiences. In: Liebes, Tamar / Curran, James (Hg.) *Media, Ritual and Identity*. London/New York: Routledge, S.237–255.
- Lösch, Andreas (2001) Mensch und Genom. Zur Verkopplung zweier Wissenstechniken. In: ders. u.a. (Hg.) *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*. Heidelberg: Synchron, Wiss.-Verl. der Autoren, S.149–166.
- Lösch, Andreas u.a. (2001) Technologien als Diskurse – Einleitung. In: dies. (Hg.) *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*. Heidelberg: Synchron, Wiss.-Verl. der Autoren, S.7–20.
- Lowry, Stephen (1992) Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: *montage/av* 1,1, S.113–128.
- Luhmann, Niklas (1995) Kultur als historischer Begriff. In: Ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 4*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.31–54.
- Luhmann, Niklas (1996) *Die Realität der Massenmedien. 2. erw. Auflage*. Opladen: Westdt. Verl.
- Maas, Utz (1980) Kulturanalyse. Bibliographische Hinweise und Anmerkungen zu den Arbeiten des Birminghamer Centre for Contemporary Cultural Studies. In: *Obst. Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie*, 16, S.118–162.
- Malpas, Jeff / Wickham, Gary (1997) Governance and the World: From Joe Dimaggio to Michel Foucault. In: *The UTS Review* 3,2, S.91–108.
- Mangold, Roland / Winterhoff-Spurk, Peter / Stoll, Martin / Hamann, Gerhard F. (1998) Veränderung des zerebralen Blutflusses bei der Rezeption emotionalisierender Filmausschnitte. In: *Medienpsychologie. Zeitschrift für Individual- und Massenkommunikation* 10,1, S.51–72.
- Manovich, Lev (1998) Towards an Archaeology of the Computer Screen. In: Elsaesser, Thomas / Hoffmann, Kay (Hg.) *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, S.27–43.
- Manovich, Lev (1999) *Cinema by Numbers*. [http://www.manovich.net/docs/cinema\\_by\\_numbers.doc](http://www.manovich.net/docs/cinema_by_numbers.doc) (1.3.2002).
- Manovich, Lev (2001a) *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Manovich, Lev (2001b) *Post-Media Aesthetics*. [http://www.manovich.net/DOCS/Post\\_media\\_aesthetics1.doc](http://www.manovich.net/DOCS/Post_media_aesthetics1.doc) (25.01.2002).
- Manovich, Lev (2002) *New Media from Borges to HTML*. [http://www.manovich.net/DOCS/manovich\\_new\\_media.doc](http://www.manovich.net/DOCS/manovich_new_media.doc) (14.12.2002)
- Marchart, Oliver (1998) Die Verkabelung von Mitteleuropa. Medienguerrilla – Netzkritik – Technopolitik. Wien: edition selene.
- Marchart, Oliver (1997) Was ist neu an den Neuen Medien? Technopolitik zwischen Lenin und Yogi-Bär. In: Lovink, Geert (Hg.) *Netzkritik. Materialien zur Internetdebatte*. Berlin: Ed. ID Archiv, S.89–101.

- Maresch, Rudolf (1999) Die Kommunikation der Kommunikation. In: Maresch, Rudolf / Werber, Niels (Hg.) *Kommunikation – Medien – Macht*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.265–298.
- Matejowski, Dirk (1993) Technometaphysik und die Zukunft der Kultur. In: Kaiser, Gert / Matejowski, Dirk / Fedrowitz, Jutta (Hg.) *Kultur und Technik im 21. Jahrhundert*. Frankfurt, S.413–423.
- McHoul, Alec (1997) Ordinary Heterodoxies: Towards a Theory of Cultural Objects. In: *The UTS Review* 3,2, S.7–22.
- McLuhan, Marshall (1968) Die Gutenberg Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters. Düsseldorf.
- McLuhan, Marshall (1987[1964]) *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York/London: Ark.
- Meyrat, Pierre (1994) Der digitale Markt. In: Paech, Joachim (Hg.) *Digitales Fernsehen – eine neue Medienwelt?* Mainz, S.34–39.
- Meyrowitz, Joshua (1990a) Überall und nirgends dabei. Die Fernsehgesellschaft 1. Weinheim/Basel: Beltz.
- Meyrowitz, Joshua (1990b) Wie Medien unsere Welt verändern. Die Fernsehgesellschaft 2. Weinheim/Basel: Beltz.
- Meyrowitz, Joshua (1994) Medium Theory. In: Crowley, David / Mitchell, David (Hg.) *Communication Theory Today*. Cambridge: Polity Press, S.50–77.
- Michel, Eva-Maria (2000) Rechtsfragen von Rundfunk und Printmedien im Internet. Ein Beitrag aus Sicht der Rundfunkanstalten. In: *ZUM. Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht*, 6, S.425–432.
- Mikos, Lothar (1994) Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium. Berlin/München: Quintessenz.
- Miller, Peter / Rose, Nikolas (1994) Das ökonomische Leben regieren. In: Donzelot, Jacques / Meuret, Denis / Miller, Peter / Rose, Nikolas: *Zur Genealogie der Regulation. Anschlüsse an Michel Foucault*. Hg. von Richard Schwarz. Mainz: Decaton, S.54–108.
- Modleski, Tania (1987) Die Rhythmen der Rezeption: Daytime-Fernsehen und Hausarbeit. In: *Frauen und Film*, 42, S. 4–11.
- Monteiro, Anjali / Jayasankar, K.P. (1999) Between the Normal and the Imaginary. The Spectator-Self, the Other and Satellite Television in India. In: Hagen, Ingunn / Wasko, Janet (Hg.) *Consuming Audiences? Production and Reception in Media Research*. London: Hampton Press, S.301–322.
- Moores, Shaun (1993a) *Interpreting Audiences. The Ethnography of Media Consumption*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Moores, Shaun (1993b) Satellite TV as Cultural Sign: Consumption, Embedding and Articulation. In: *Media, Culture and Society* 15,4, S.621–639.
- Morley, David (1980) The ›Nationwide‹ Audience. Structure and Decoding. London: BFI
- Morley, David (1991[1986]) *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*. With an Introduction by Stuart Hall. London: Routledge.
- Morley, David (1992) *Television, Audiences & Cultural Studies*. London/New York: Routledge.
- Morley, David (1996a) Medienpublika aus der Sicht der Cultural Studies. In: Hasebrink, Uwe / Krotz, Friedrich (Hg.) *Die Zuschauer als Fernsehregisseure? Zum Verständnis individueller Nutzungsmuster*. Baden-Baden: Nomos, S.37–51.
- Morley, David (1996b) Populism, Revisionism and the ›New‹ Audience Research. In: Curran, James / Morley, David / Walkerdine, Valerie (Hg.) *Cultural Studies and Communications*. London u.a.: Arnold, S.279–293.
- Morley, David (1997) Where the Global Meets the Local: Aufzeichnungen aus dem Wohnzimmer. In: *montage/av* 6,1, S.5-35.
- Morley, David (1999) ›TO BOLDLY GO ...‹ The ›Third Generation‹ of Reception Studies. In: Alasuutari, Pertti (Hg.) *Rethinking the Media Audience*. The New Agenda. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S. , S.195–207.
- Morse, Margaret (1998) *Virtualities: Television, Media Art and Cyberculture*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Müller, Eggo / Wulff, Hans J. (1997) Aktiv ist gut: Anmerkungen zu einigen empiristischen Verkürzungen der British Cultural Studies. In: Hepp, Andreas / Winter, Rainer (Hg.) *Kultur - Medien - Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen: Westdt. Verl., S.171–178.
- Müller, Thomas / Spangenberg, Peter M. (1991) Fern-Sehen – Radar – Krieg. In: Stingelin, Martin / Scherer, Wolfgang (Hg.) *HardWar/SoftWar. Krieg und Medien 1914 bis 1945*. München: Fink, S.275–302.
- Müller-Römer, Frank (1994) Digitales Fernsehen – Auswirkungen auf die Medienlandschaft. München.
- Münker, Stefan / Roesler, Alexander (2000) *Poststrukturalismus*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Myrtek, Michael / Scharff, Christian / Brügger, Georg (1997) Psychophysiologische Untersuchungen zum Fernsehverhalten bei 11- und 15jährigen Schülern unter besonderer Berücksichtigung der e-

- emotionalen Reaktionen. In: Charlton, Michael / Schneider, Silvia (Hg.) *Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien*. Opladen: Westdt. Verl., S.122–146.
- Negroponte, Nicholas (1997) *Total Digital. Die Welt zwischen 0 und 1 oder Die Zukunft der Kommunikation*. München: Goldmann.
- Neumann, Klaus / Charlton, Michael (1988) Massenkommunikation als Dialog. Zum aktuellen Diskussionstand der handlungstheoretisch orientierten Rezeptionsforschung. In: *Communications* 14,3, S.7–37.
- Nielsen, Jakob (1995) *Multimedia, Hypertext und Internet. Grundlagen und Praxis des elektronischen Publizierens*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg.
- Nightingale, Virginia (1993) What's ›Ethnographic‹ about Ethnographic Audience Research. In: Turner, Graeme (Hg.) *Nation, Culture, Text: Australian Cultural and Media Studies*. London/New York: Routledge, S.164–177.
- Nixon, Sean (1998) Circulating Culture. In: Gay, Paul du (Hg.) *Production of Culture/Cultures of Production*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.177–220.
- Nöth, Winfried (2000) *Handbuch der Semiotik. 2. vollständig neu bearb. u. erw. Aufl.* Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Oettermann, Stephan (1995) Das Panorama – Ein Massenmedium. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.) *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung (Schriftenreihe Forum, Bd. 4)*. Göttingen: Steidl, S.72–82.
- Ostner, Ilona (1993) Technovisionen und Politik. In: Kaiser, Gert / Matejowski, Dirk / Fedrowitz, Jutta (Hg.) *Kultur und Technik im 21. Jahrhundert*. Frankfurt, S.62–68.
- Otto, Peter / Sonntag, Philipp (1985) *Wege in die Informationsgesellschaft. Steuerungsprobleme in Wirtschaft und Politik*. München.
- Oullette, Laurie (1999) TV Viewing as Good Citizenship? Political Rationality, Enlightened Democracy and PBS. In: *Cultural Studies* 13,1, S.62–90.
- Owen, Bruce M. (1999) *The Internet Challenge to Television*. Cambridge, MA/London: Harvard Univ. Press.
- Paech, Joachim (1985) Unbewegt bewegt – Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens. In: Meyer, Ulfilas (Hg.) *Kino-Express. Die Eisenbahn in der Welt des Films*. München/Luzern: Bucher, S.40–49.
- Paech, Joachim (1997) Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik. In: *Medienwissenschaft Rezensionen*, 4, S.400–420.
- Paech, Joachim / Schreitmüller, Andreas / Ziemer, Albrecht (1999) Einleitung. In: Paech, Joachim / Schreitmüller, Andreas / Ziemer, Albrecht (Hg.) *Strukturwandel medialer Programme. Vom Fernsehen zu Multimedia*. Konstanz: UVK, S.7–11.
- Paech, Joachim u.a. (Hg.) (1985) *Screen Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971–1981*. Osnabrück.
- Panofsky, Erwin (1974) Die Perspektive als symbolische Form. In: Ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Bruno Hessling, S.99–167.
- Paukens, Hans / Schümchen, Andreas (2000) *Digitales Fernsehen in Deutschland. Explorative Studie zur Entwicklung digitaler Pay-TV-Angebote (Edition Grimme, Bd. 2)*. München: Reinhold Fischer.
- Pearson, Roberta E. / Uricchio, William (1987) ›The Formative and Impressionable Stage‹: Discursive Constructions of the Nickelodeon's Child Audience. In: Lazere, Donald (Hg.) *American Media and Mass Culture*. Berkely, S.64–79.
- Pillai, Poonam (1992) Rereading Stuart Hall's Encoding/Decoding Model. In: *Communication Theory*, 3, S.221–233.
- Plumpe, Gerhard (1990) *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Fink.
- Postman, Neil (1992) *Das Technopol. Die Macht der Technologien und die Entmündigung der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Prognos AG (1995) *Digitales Fernsehen. Marktchancen und ordnungspolitischer Regelungsbedarf*. München: Robert Fischer.
- Radway, Janice (1988) Reception Study: Ethnography and the Problems of Dispersed Audiences and Nomadic Subjects. In: *Cultural Studies* 2,3, S.359–376.
- Rammert, Werner (1993) *Technik aus soziologischer Perspektive: Forschungsstand, Theorieansätze, Fallbeispiele. Ein Überblick*. Opladen: Westdt. Verlag
- Raskin, Jef (2001) *Das intelligente Interface. Neue Ansätze für die Entwicklung interaktiver Benutzerschnittstellen*. München u.a.: Addison-Wesely.
- Reimers, Ulrich (1994) Entwicklungstendenzen für das digitale Fernsehen in Europa. In: Paech, Joachim (Hg.) *Digitales Fernsehen – eine neue Medienwelt?* Mainz, S.7–19.
- Reimers, Ulrich (1998) *The Multimedia Home Platform. Hype or Reality*.  
[http://www.mhp.org/what\\_is\\_mhp/powerpoint%20presentations/MHPVortrag1199Englisch\\_1.ppt](http://www.mhp.org/what_is_mhp/powerpoint%20presentations/MHPVortrag1199Englisch_1.ppt);  
 1.12.2002.

- Reiss, Erwin (1979) ›Wir senden Frohsinn‹. Fernsehen unterm Faschismus. Berlin: Elefant Press.
- Reitmeier, G. / Carlson, C. / Geiger, E. / Westerkamp, D. (1995) The Digital Hierarchy – A Blueprint for Television in the 21st Century. In: Rzeszewski, Theodore S. (Hg.) *Digital Video. Concepts and Applications across Industries*. Piscataway, NJ: IEEE Press, S.466–470.
- Rheinberger, Hans-Jörg / Hagner, Michael (1997) Plädoyer für eine Wissenschaftsgeschichte des Experiments. In: *Theory Bioscienc*, 116, S.11–31.
- Richeri, Giuseppe (2001) Das digitale Fernsehen und die Entwicklung der audiovisuellen Industrie Europas. In: *Studies in Communication Sciences*, 1, S.107–127.
- Rieger, Stefan (2001) Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rifkin, Jeremy (2000) *Access. Das Verschwinden des Eigentums*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Rinke, Heidi Marie (2000) Governing Citizens through Self-Help Literature. In: *Cultural Studies* 14,1, S.61–78.
- Rinke, Claudia (2002) *Zugangsprobleme des digitalen Fernsehens*. Berlin: Duncker und Humblot.
- Rodowick, David Norman (1994) *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Rohbeck, Johannes (2000) Technik – Kultur – Geschichte. Eine Rehabilitierung der Geschichtsphilosophie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rose, Nikolas (2000) Tod des Sozialen? Eine Neubestimmung der Grenzen des Regierens. In: Bröckling, Ulrich / Krasmann, Susanne / Lemke, Thomas (Hg.) *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.72–109.
- Ross, Steven J. (1999) The Revolt of the Audience: Reconsidering Audiences and Reception during the Silent Era. In: Stokes, Melvyn / Maltby, Richard (Hg.) *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: bfi, S.92–111.
- Rost, Martin (1997) Anmerkungen zu einer Soziologie des Internet. In: Gräf, Lorenz / Krajewski, Markus (Hg.) *Soziologie des Internet. Handeln im elektronischen Web-Werk*. Frankfurt a.M./New York: Campus, S.14–38.
- Ruchatz, Jens (2002) Konkurrenzen – Vergleiche. Die diskursive Konstruktion des Felds der Medien. In: Schneider, Irmela / Spangenberg, Peter M. (Hg.) *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Band 1*. Opladen: Westdt. Verl., S.137–153.
- Ruhrmann, Georg / Nieland, Jörg-Uwe (1997) *Interaktives Fernsehen. Entwicklung, Dimensionen, Fragen, Thesen*. Opladen: Westdt. Verl.
- Saukko, Paula (1998) Poetics of Voice and Maps of Space: Two Trends within Empirical Research in Cultural Studies. In: *European Journal of Cultural Studies* 1,2, S.259–275.
- Sawyer, R. Keith (2002) A Discourse on Discourse. An Archeological History of an Intellectual Concept. In: *Cultural Studies* 16,3, S.433–456.
- Schauz, Michael (1997) Video-on-Demand. Bedrohung für das Verleihgeschäft der Videotheken. München: Robert Fischer.
- Schenk, Michael / Döbler, Thomas / Stark, Birgit (2002) Marktchancen des digitalen Fernsehens. Akzeptanz und Nutzung von Pay-TV und neuen Diensten. Opladen: Westdt. Verl.
- Scheuer, Jeffrey (1999) The Sound Bite Society. Television and the American Mind. New York/London: Four Walls.
- Schmidt, Siegfried J. (2000) Kalte Faszination. Medien – Kultur – Wissenschaft in der Mediengesellschaft. Weilerswist: Velbrück.
- Schmitz, Norbert (2001) Medialität als ästhetische Strategie der Moderne. Zur Diskursgeschichte der Medienkunst. In: Gendolla, Peter / Schmitz, Norbert M. / Schneider, Irmela / Spangenberg, Peter M. (Hg.) *Formen interaktiver Medienkunst. Geschichte, Tendenzen, Utopien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.95–139.
- Schneck, Peter (1997) ›Unity in Difference?‹ Cultural Studies als Herausforderung der Geistes-, Kultur- und Medienwissenschaften. In: *montage/av* 6,1, S.74–82.
- Schneider, Birgit (2002) Die kunstseidenen Mädchen. Test- und Leitbilder des frühen Fernsehens. In: Andriopoulos, Stefan / Dotzler, Bernhard J. (Hg.) *1929. Beiträge zur Achäologie der Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.54–79.
- Schneider, Irmela (1997) Von der Vielsprachigkeit zur ›Kunst der Hybridation‹. Diskurse des Hybriden. In: Schneider, Irmela / Thomsen, Christian W. (Hg.) *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*. Köln: Wienand, S.13–66.
- Schneider, Irmela (2000) Zur Konstruktion von Mediendiskursen. Platons Schriftkritik als Paradigma. In: Krewani, Angela (Hg.) *Artefakte – Artefaktionen. Transformationsprozesse zeitgenössischer Literaturen, Medien, Künste, Architekturen*. Heidelberg, S.25–43.
- Schneider, Irmela (Hg.) (1985) Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Eine Dokumentation. Tübingen: Narr.
- Schneider, Irmela / Spangenberg, Peter M. (Hg.) *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Band 1*. Opladen: Westdt. Verl.

- Schorb, Bernd / Theunert, Helga (1998) Jugendschutz im digitalen Fernsehen: Eine Untersuchung der Technik und ihrer Nutzung durch Eltern. Mit einem Blick auf ausländische Forschungsergebnisse zu Optionen des Jugendmedienschutzes von Uwe Hasebrink. Berlin: Vistas.
- Schrage, Dominik (1997) Soziale Bänder. Über zwei Vorschläge zum Einsatz des Radios bei der Ordnung von Gesellschaft. In: *Argument*, 96, S.31–35.
- Schrage, Dominik (1998) Subjektivität und Psychotechnik. Erkundungen diesseits des Entfremdungstheorems. In: *Sociologia Internationalis* 36,1, S.15–31.
- Schrage, Dominik (1999) Was ist ein Diskurs? Zu Michel Foucaults Versprechen, 'mehr' ans Licht zu bringen. In: Bublitz, Hannelore / Bührmann, Andrea D. / Hanke, Christine / Seier, Andrea (Hg.) *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*. Frankfurt a.M./New York: Campus, S.63–74.
- Schrage, Dominik (2001) Psychotechnik und Radiophonie. Subjektkonstruktionen in artifiziellen Wirklichkeiten 1918–1932. München: Fink.
- Schudson, Michael (1987) The New Validation of Popular Culture: Sense and Sentimentality in Academia. In: *Critical Studies in Mass Communication*, 4 1987, S.51–68.
- Schüttpelz, Erhard (2002) ›Get the message through‹. Von der Kanaltheorie der Kommunikation zur Botschaft des Mediums: Ein Telegramm aus der nordatlantischen Nachkriegszeit. In: Schneider, Irmela / Spangenberg, Peter M. (Hg.) *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Band 1*. Opladen: Westdt. Verl., S.51–76.
- Schwartz, Vanessa R. (1995) Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris. In: Charney L. / Schwartz, Vanessa R. (Hg.) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkely, L.A./London, S.297–319.
- Schweinitz, Jörg (Hg.) (1992) Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914. Leipzig: Reclam.
- Schwender, Clemens (1997) Wie benutze ich den Fernsprecher? Die Anleitung zum Telefonieren im Berliner Telefonbuch 1881-1996/7. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang.
- Segeberg, Harro (1987) Literaturwissenschaft und interdisziplinäre Technikforschung. In: Ders. (Hg.) *Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.9–29.
- Seiter, Ellen (1999) *Television and New Media Audiences*. New York: Oxford Univ. Press.
- Sierek, Karl (1993) Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik. Wien: Sonderzahl.
- Silberhorn, A. (1994) Digitales Fernsehen - Technische Perspektiven. In: *Digitale Fernseh Zukunft in Europa. Entwicklungen, Erwartungen, Konzepte (LPR-Schriftenreihe Band 10)*. Ludwigshafen, S.7-18.
- Slack, Jennifer Daryl (1996) The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies. In: Morley, David / Chen, Kuan-Hsing (Hg.) *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London/New York: Routledge, S.112–127.
- Smythe, Dallas W. (2001[1981]) On the Audience Commodity and its Work. In: Durham, Meenakshi Gigi / Kellner, Douglas (Hg.) *Media and Cultural Studies. Keywords*. Oxford/Cambridge: Blackwell, S.253–279.
- Spangenberg, Peter M. (2001) Wie kommt die Medienwissenschaft zu ihren Fragen? Überlegungen zu Voraussetzungen, Genese und Aktualität einer modernen Wissenschaft. In: Hug, Theo (Hg.) *Wie kommt die Wissenschaft zu Wissen?* Baltmannsweiler: Schneider, S.180–199.
- Spangenberg, Peter M. (2001) Wie kommt die Medienwissenschaft zu ihren Fragen? Überlegungen zu Voraussetzungen, Genese und Aktualität einer modernen Wissenschaft. In: Hug, Theo (Hg.) *Wie kommt die Wissenschaft zu Wissen?* Baltmannsweiler: Schneider, S.180–199.
- Sparks, Colin (1998) The Evolution of Cultural Studies. In: Storey, John (Hg.) *What Is Cultural Studies?* London u.a.: Arnold, S.14–30.
- Spigel, Lynn (1988) Installing the Television Set: Popular Discourses on Television and Domestic Space, 1948-1955. In: *Camera Obscura*, 16, S.11–46.
- Spigel, Lynn (1992) Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Spigel, Lynn (1998) The Making of a TV Literate Elite. In: Geraghty, Christine / Lusted, David (Hg.) *The Television Studies Book*. London u.a.: Arnold, S.63–85.
- Spigel, Lynn (2002) Fernsehen im Kreis der Familie. Der populäre Empfang eines neuen Mediums. In: Adelman, Ralf u.a. (Hg.) *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK, S.214–252.
- Spreen, Dierk (1998) Tausch, Technik, Krieg. Die Geburt der Gesellschaft im technisch-medialen Apriori. Hamburg: Argument.
- Spreen, Dierk (2001) Die Diskursstelle der Medien. Soziologische Perspektiven nach der Medientheorie. In: Löscher, Andreas u.a. (Hg.) *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*. Heidelberg: Synchron, Wiss.-Verl. der Autoren, S.21–40.



- Staab, Joachim Friedrich (1994) Digitale Fernseh Zukunft in Europa: Erwartungen aus der Sicht des Zuschauers. In: *Digitale Fernseh Zukunft in Europa. Entwicklungen, Erwartungen, Konzepte (LPR-Schriftenreihe Band 10)*. Ludwigshafen (1994), S.103–110.
- Stam, Robert (2000) *Film Theory. An Introduction*. Oxford/Cambridge: Blackwell.
- Stam, Robert / Burgoyne, Robert / Flitterman-Lewis, Sandy (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London/New York: Routledge.
- Stemers, Jeanette (1999) Broadcasting is Dead. Long Live Digital Choice. In: Mackay, Hugh / O'Sullivan, Tim (Hg.) *The Media Reader. Continuity and Transformation*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.231–249.
- Storey, John (1996) *Cultural Studies and the Study of Popular Culture. Theories and Methods*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Streeter, Thomas (1997) Blue Skies and Strange Bedfellows. The Discourse of Cable Television. In: Spigel, Lynn / Curtin, Michael (Hg.) *The Revolution wasn't televised*. London/New York: Routledge, S.221–242.
- Stumpf, Ulrich / Tewes, Daniel (1998) Digitaler Rundfunk – vergleichende Betrachtung der Situation und Strategie in verschiedenen Ländern (Wissenschaftliches Institut für Kommunikationsdienste, Diskussionsbeitrag Nr. 186). Bad Honnef.
- Swann, Phillip (2000) TVdotCOM. The Future of Interactive Television. New York: TV Books.
- Tafler, David (1995) Boundaries and Frontiers: Interactivity and Participant Experience - Building New Models and Formats. In: d'Agostino, Peter / Tafler, David (Hg.) *Transmission Toward a Post-Television Culture. 2nd Edition*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S.235–267.
- Tagg, John (1997) Ein Diskurs (dem die vernünftige Form fehlt). In: Kravagna, Christian (Hg.) *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin: ID Verlag, S.175–200.
- Theis-Berglmair, Anna M. (1997) Das demokratische Moment der Ungewißheit. In: Schatz, Heribert / Jarren, Otfried / Knaup, Bettina (Hg.) *Machtkonzentration in der Multimediagesellschaft? Beiträge zu einer Neubestimmung des Verhältnisses von politischer und medialer Macht*. Opladen: Westdt. Verl., S.25–33.
- Thiedecke, Udo (1997) *Medien, Kommunikation und Komplexität. Vorstudien zur Informationsgesellschaft*. Opladen: Westdt. Verl.
- Tholen, Georg Christoph (2001) *Medium ohne Botschaft? Zur kulturellen Bedeutung des Technischen*. [http://waste.informatik.hu-berlin.de/mtg/archiv/l\\_tholen.htm](http://waste.informatik.hu-berlin.de/mtg/archiv/l_tholen.htm) (14.12.2001).
- Thwaites, Tony / Davis, Lloyd / Mules, Warwick (1994) *Tools for Cultural Studies. An Introduction*. Houndmills u.a.: Macmillan.
- Tsivian, Yuri (1998[1991]) *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Turner, Graeme (1990) *British Cultural Studies*. Boston: Unwin Hyman.
- Uricchio, William (1991) Fernsehen als Geschichte: Die Darstellung des deutschen Fernsehens zwischen 1935 und 1944. In: Uricchio, William (Hg.) *Die Anfänge des Deutschen Fernsehens: kritische Annäherungen an die Entwicklung bis 1945*. Tübingen: Niemeyer, S.235–281.
- Uricchio, William (1997a) *Media, Simultaneity, Convergence: Culture and Technology in an Age of Intermediality*. Utrecht.
- Uricchio, William (1997b) Television Studies shifting disciplinary Status: Anglo-American Developments. In: Schanze, Helmut / Ludes, Peter (Hg.) *Qualitative Perspektiven des Medienwandels: Positionen der Medienwissenschaft im Kontext ›Neuer Medien‹*. Opladen: Westdt. Verl., S.80–92.
- Uricchio, William / Pearson, Roberta E. (1993) *Reframing Culture. The Case of the Vitagraph Quality Films*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Vogelgesang, Waldemar (1997) Jugendliches Medienhandeln: Szenen, Stile, Kompetenzen. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 19–20, S.13–27.
- Voß, G. Günter (1994) Das Ende der Teilung von 'Arbeit und Leben'? An der Schwelle zu einem neuen gesellschaftlichen Verhältnis von Betriebs- und Lebensführung. In: Beckenbach, Niels / Treeck, Werner van (Hg.) *Umbrüche gesellschaftlicher Arbeit (Soziale Welt, Sonderband 9)*. Göttingen: Otto Schwartz, S.269–294.
- Warth, Eva (1996) Rethinking Audiences. Theoretische und empirische Ansätze zur Film- und Fernsehrezeption. In: *Rundfunk und Geschichte: Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte* 22,2/3, S. 119–128.
- Weber, Samuel (1996) *Mass Mediauras. Form, Technics, Media*. Stanford: Stanford Univ. Press.
- Wehmeier, Stefan (1998) *Fernsehen im Wandel. Differenzierung und Ökonomisierung eines Mediums*. Konstanz: UVK.
- Wehner, Josef (1997) *Das Ende der Massenkultur? Visionen und Wirklichkeit der neuen Medien*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Weinert, Friedel (1982) Die Arbeit der Geschichte: Ein Vergleich der Analysemodelle von Kuhn und Foucault. In: *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie* 12,2, S.336–358.

- Wetzstein, Thomas A. / Reis, Christa / Eckert, Roland (2000) Fame & Style, Poser & Reals. 'Lesarten' des HipHop bei Jugendlichen. Drei Fallbeispiele. In: Göttlich, Udo / Winter, Rainer (Hg.) *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Köln: Halem, S.124–145.
- White, Mimi (1992) Ideological Analysis and Television. In: Allen, Robert C. (Hg.) *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*. Chapel Hill/London: Univ. of North Carolina Press, S.161–202.
- Williams, Raymond (1990[1975]) *Television. Technology and Cultural Form*. 2nd ed., ed. by Ederyn Williams. London: Routledge.
- Willis, Paul (1991) Jugend-Stile. Zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur. Hamburg/Berlin: Argument.
- Winkler, Hartmut (1991) Der filmische Raum und der Zuschauer. ›Apparatus‹ – Semantik – ›Ideology‹. Heidelberg: Carl Winter.
- Winkler, Hartmut (1996) *Über Computer, Medien und andere Schwierigkeiten*. <http://www.rz.uni-frankfurt.de/~winkler/compmed.html> (1.10.1997).
- Winkler, Hartmut (1997) *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*. Regensburg: Boer.
- Winkler, Hartmut (1999a) Jenseits der Medien. Über den Charme der stummen Praxen und einen verdeckten Wahrheitsdiskurs. In: Hebecker, Eike u.a. (Hg.) *Neue Medienumwelten – Zwischen Regulierungsprozessen und alltäglicher Aneignung*. Frankfurt a.M./New York: Campus, S.44–61.
- Winkler, Hartmut (1999b) Dierk Spreen: Tausch, Technik, Krieg. Die Geburt der Gesellschaft im technisch-medialen Apriori. Rezension und Erwiderung in einigen Punkten. In: *Medienwissenschaft Rezensionen*, 2, S.138–145.
- Winkler, Hartmut (2000) Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus ›anthropologische‹ Mediengeschichtsschreibung. In: Heller, Heinz B. / Kraus, Matthias / Meder, Thomas / Prümm, Karl / Winkler, Hartmut (Hg.) *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Marburg: Schüren, S.9–22.
- Winkler, Hartmut (2002) *Das Modell. Diskurse, Aufschreibesysteme, Technik, Monumente – Entwurf für eine Theorie kultureller Kontinuierung*. [http://www.upb.de/~winkler/modell\\_d.html](http://www.upb.de/~winkler/modell_d.html) (10.9.2002).  
(Hardcopy in: Pompe, Hedwig / Scholz, Leander (Hg.) *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*. Köln, S.297–315).
- Winter, Carsten (2001) Kulturimperialismus und Kulturindustrie ade? Zur Notwendigkeit einer Neuorientierung der Erforschung und Kritik von Medienkultur in den Cultural Studies. In: Göttlich, Udo / Mikos, Lothar / Winter, Rainer (Hg.) *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies. Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen*. Bielfeld: Transcript, S.283–322.
- Winter, Rainer (1995) Der produktive Zuschauer. Medienaneignung as kultureller und ästhetischer Prozeß. München.
- Winter, Rainer (1997a) Cultural Studies und Globalisierung. Anmerkungen zu David Morleys ›Aufzeichnungen‹. In: *montage/av* 6,1, S.83–88.
- Winter, Rainer (1997b) Cultural Studies als kritische Medienanalyse: Vom ›encoding/decoding‹-Modell zur Diskursanalyse. In: Hepp, Andreas / Winter, Rainer (Hg.) *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen: Westdt. Verl., S.47–63.
- Wittig, Hartmut (1999) Intelligent Media Agents. Key Technology for Interactive Television, Multimedia and Internet Applications. Braunschweig/Wiesbaden: Friedr. Vieweg.
- Woolgar, Steve (1991) Configuring the User: The Case of Usability Trials. In: Law, John (Hg.) *A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination*. London/New York: Routledge, S.58–99.
- Wren-Lewis, Justin (1983) The Encoding/Decoding Model. Criticisms and Redevelopments for Research on Decoding In: *Media, Culture and Society*, 5 1983, S.179–197.
- Wunderlich, Stefan (1999) Vom digitalen Panopticum zur elektrischen Heterotopie. Foucaultsche Topographien der Macht. In: Maresch, Rudolf / Werber, Niels (Hg.) *Kommunikation – Medien – Macht*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.342–367.
- ZDF (1994) Das ZDF vor den Herausforderungen des digitalen Fernsehens (ZDF Schriftenreihe Heft 48). Mainz.
- Zielinski, Siegfried (1986) *Zur Geschichte des Videorecorders*. Berlin: Spiess.
- Zielinski, Siegfried (1989) Audiovisionen: Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte. Reinbek b.Hamburg: Rowohlt.
- Zielinski, Siegfried (1992) Audiovisuelle Zeitmaschine. Thesen zur Kulturtechnik des Videorecorders. In: Ders. (Hg.) *Video-Apparat. Medium, Kunst, Kultur. Ein internationaler Reader*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, S.91–114.
- Ziener, Albrecht (1994b) Das Bildformat 16:9 und digitales Fernsehen - wirtschaftspolitische Zwänge oder ein Marktzusammenhang? In: Paech, Joachim / Ziener, Albrecht (Hg.) *Digitales Fernsehen – eine neue Medienwelt?* Mainz, S.20–30.

- Ziemer, Albrecht (1996) Das Schlagwort ›Digitale Revolution‹. In: Hall, Peter Christian (Hg.) *Fernsehen im Überfluß. Programme im digitalen Medienzeitalter*. Mainz: ZDF, S.33–46.
- Ziemer, Albrecht (Hg.) (1994a) *Digitales Fernsehen. Eine neue Dimension der Medienvielfalt*. Heidelberg: R.v.Decker.
- Zima, Peter (1977) ›Rezeption‹ und ›Produktion‹ als ideologische Begriffe. In: Ders. (Hg.) *Textsemiotik als Ideologiekritik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.271–311.

### Versicherung

Hiermit versichere ich, dass ich die Dissertation selbständig angefertigt habe und außer den im Literaturverzeichnis sowie den Anmerkungen genannten Hilfsmitteln keine weiteren benutzt und alle Stellen der Dissertation, die anderen Werken dem Wortlauf oder dem Sinn nach entnommen sind, unter Angabe der Quellen als Entlehnung kenntlich gemacht habe.

Markus Stauff

## Tabellarischer Lebenslauf

Name	Markus Stauff
Geburtsdatum	20.3.1968 (Worms)
Staatsangehörigkeit	deutsch
Familienstand	ledig

### Ausbildung

1987	Abitur (Käthe-Kollwitz Gymnasium, Neustadt a.d.Wstr.)
1987-1989	Zivildienst
1989-1990	Studium der Angewandten Kulturwissenschaften (Lüneburg)
1990-1996	Studium der Film- und Fernsehwissenschaft / Soziologie / Politikwissenschaft (Ruhr-Universität Bochum)
4.7.1996	Magister Artium ('Mit Auszeichnung') Thema der Arbeit: Fernsehzuschauer in Position und Aktion. Bedeutungsproduktion und Diskursbegriff bei den <i>cultural studies</i> .
30.1.2004	Promotion (summa cum laude) Titel der Dissertation: ›Das neue Fernsehen‹. Machteffekte einer heterogenen Kulturtechnologie.

### Berufserfahrung / Wissenschaftliche Tätigkeit

Juli 1996 – Dezember 1997	Wissenschaftliche Hilfskraft am Institut für Film- und Fernsehwissenschaft in Bochum
seit 1997	regelmäßige Lehrveranstaltungen an den Universitäten Dortmund, Bochum und der FU Berlin
Juli 1997 – März 1999	Promotionsstipendium der Hans-Böckler Stiftung im Rahmen des Promotionskollegs <i>Optionen digitaler interaktiver Medien in der Informationsgesellschaft</i> (Dissertationsprojekt: Genealogie des Digitalen Fernsehens)
seit April 1999	Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Film- und Fernsehwissenschaft (seit 2002: Institut für Medienwissenschaft), Ruhr-Universität Bochum

## Veröffentlichungen

### **Sammelbände (als Mitherausgeber)**

- Adelmann, Ralf / Hesse, Jan-Otmar / Keilbach, Judith / Stauff, Markus / Thiele, Matthias (Hg.) (2002) *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz: UVK (UTB 2357).
- Lösch, Andreas / Schrage, Dominik / Stauff, Markus / Spreen, Dierk (Hg.) (2001) *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*. Heidelberg: Synchron. Wiss.-Verl. der Autoren.
- Hebecker, Eike / Kleemann, Frank / Neymanns, Harald / Stauff, Markus (Hg.) (1999) *Neue Medienumwelten – Zwischen Regulierungsprozessen und alltäglicher Aneignung*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Adelmann, Ralf / Stauff, Markus (Hg.) (1998) *Politik und Bilder (= kultuRRevolution Nr. 37)*. Essen: Klartext.

### **Aufsätze (als Autor und Co-Autor)**

- Adelmann, Ralf / Stauff, Markus (2003) Die Wirklichkeit in der Wirklichkeit. Fernsehfußball und mediale Wissenskultur. In: Adelmann, Ralf / Parr, Rolf / Schwarz, Thomas (Hg.) *Querpässe. Beiträge zur Literatur-, Kultur- und Mediengeschichte des Fußballs*. Heidelberg: Synchron, Wiss.-Verl. der Autoren, S.103–121.
- Stauff, Markus (2003) Die Haut als Special Effect. In: Hanke, Christine / Nössler, Regina (Hg.) *Haut (= konkursbuch, Nr. 41)*. Tübingen: Konkursbuch Verlag, S.96–103.
- Adelmann, Ralf / Stauff, Markus (2002) Sportspiel und Fernsehspiel. Ein medienwissenschaftlicher Kommentar. In: Schwier, Jürgen (Hg.) *Mediensport. Ein einführendes Handbuch*. Hohengehren: Schneider, S.51–72.
- Stauff, Markus (2002) Sampras weint. Tränen als Ereignis im Sport. In: *Nach dem Film. Elektronisches Magazin*, Nr. 4 (<http://www.nachdemfilm.de/no4/sta01dts.html>)
- Stauff, Markus (2001) Medientechnologien in Auflösung. Dispositive und diskursive Mechanismen von Fernsehen. In: Lösch, Andreas / Schrage, Dominik / Stauff, Markus / Spreen, Dierk (Hg.) *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*. Heidelberg: Synchron. Wiss.-Verl. der Autoren
- Adelmann, Ralf / Stauff, Markus (2001) Spielleiter im Fernsehspiel. In: Parr, Rolf / Thiele, Matthias (Hg.) *Gottschalk, Kerner & Co. Funktionen der Telefigur ›Spielleiter‹ zwischen Exzeptionalität und Normalität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.154-186.
- Adelmann, Ralf / Keilbach, Judith / Stauff, Markus (2001) ›Soviel Gefühle kann's nicht geben!‹ Typisierung des Feierns und Jubelns im Fernsehspiel. In: *montage/av* 10,2, S.43–58.
- Stauff, Markus (1999) Digitalisierung und Individualisierung. Fernsehrezeption als diskursiver Effekt. In: Hebecker, Eike / Kleemann, Frank / Neymanns, Harald / Stauff, Markus (Hg.) *Neue Medienumwelten – Zwischen Regulierungsprozessen und alltäglicher Aneignung*. Frankfurt a.M./New York: Campus, S.219-235.
- Stauff, Markus (1999) Nach der Theorie? Anmerkungen zum Stellenwert von Theorie und Politik bei Cultural Studies und Neoformalismus. In: *Medienwissenschaft Rezensionen*, 1, 1999.

- Stauff, Markus (1998) ›Man weiß nie, was man filmt.« Über die Politisierung der Bilder in Rot liegt in der Luft und Beruf Neonazi. In: *kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskursanalyse*, 37, S.19-28.
- Stauff, Markus (1998) Medientheorie: ausdifferenziert und historisiert. In: *kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskursanalyse* 36, Januar 1998, S.87-89.
- Adelmann, Ralf / Stauff, Markus (1997) Wohnzimmer und Satelliten. die Empirie der Fernsehwissenschaft. In: *montage/av* 6,1, S.119-127.
- Stauff, Markus / Thiele, Matthias (1997) Fern-Sehen und (für) Wahr-Nehmen. Zu einigen dominanten Aspekten der 'Dritte-Welt'-Berichterstattung im Fernsehen. In: *Eine Welt Visionen. Ein Medien- und Lernangebot zu Umwelt und Entwicklung nicht nur für Schule und Erwachsenenbildung. Werkbuch* (hg. von Friedrich Hagedorn und Heinz H. Meyer). AGI: Marl, S.23-36.
- Stauff, Markus (1996) Inszenierte Bedrohung. Diskurstheoretische Analyse der ›Milliardenbombe«. In: *Rassismus und Medien begreifen. Kritisches Fernsehen lernen.* (= Dokumentation der Jahrestagung von Media Watch am 28.10.1995 in Leipzig).
- Stauff, Markus (1996) ›Die Faust des Propheten«. Diskursanalytische Bemerkungen zur Feindbildstruktur 'Fundamentalismus'. In: *Links* 28,11/12, S.34-36.
- Stauff, Markus / Thiele, Matthias (1995) Die Bevölkerungsbombe - Wie tickt das Fernsehen? Eine medienanalytische Betrachtung. In: *Eine Welt Visionen. Bevölkerung - Umwelt - Entwicklung. Reflexionen, Impulse, Konzepte. Beiträge zur medienorientierten Bildungsarbeit* (hg. v. Friedrich Hagedorn, Heinz H. Meyer u.a.) Marl: AGI, S.16-24.
- Hesse, Jan / Stauff, Markus / Thiele, Matthias (1994) Die Funktionalisierung des Schocks in der Verschwörungstheorie. Many Dead Kennedys. In: *kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskursanalyse*, 29, März 1994, S.38-42.