Knut Hickethier

# Dispositiv Fernsehen

## Skizze eines Modells

## 1. Anknüpfungen

Fernsehen als Dispositiv zu begreifen ist ein Konzept zur Bestimmung des Mediums Fernsehen (vgl. Hickethier 1988, 51ff). Seinen Ausgangspunkt hat es darin, die verschiedenen Aspekte der Fernsehkommunikation und ihre Rahmenbedingungen, die in traditionellen Betrachtungsweisen der Massenkommunikationsforschung auseinanderdriften, neu zusammen zu sehen und Technik, Institutionen, Programme, Rezeption und Subjektverständnis als ein Geflecht von Beziehungen zu verstehen. Dabei stehen Besonderheiten der ambivalenten Nutzung und Rezeptionserfahrung des Mediums im Vordergrund, die bislang zwar immer wieder benannt, aber nicht theoretisch erörtert wurden: der Widerspruch zwischen einem "Nichtloskommen" vom Fernsehen und dem Gefühl von Langeweile und verlorener Zeit; der zwischen der Haltung, nichts von dem, "was läuft", verpassen zu wollen, und gleichzeitig erfahrener Sinnentleerung; der zwischen dem Eindruck der Manipulation (der anderen) durch das Fernsehen und der eigenen Unbeeinflußbarkeit durch die Medien.

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

---

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

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

## 2. Die apparative Anordnung und ihre Geschichte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

## 3. Die soziale Rahmung

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

Durch diesen größeren, vom einzelnen Zuschauer jedoch zumeist nur indirekt erfahrenen, beim Zuschauen nicht bewußt erlebten und wahrgenommenen Rahmen sind Machtaspekte in die Fernsehkommunikation eingebunden, wie sie Foucault (1976) und im Anschluß an ihn Deleuze (1991) formuliert haben. Es ist für die Analyse dieser Dimension des Dispositivs bedeutsam, daß ihre materiale Ausgestaltung ganz verschiedene Ebenen umschließt:

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

a) Die direkte Einordnung des Fernsehens in den staatlichen Machtapparat, wie sie nach 1945 vor allem in Frankreich beobachtet werden konnte, mit drastischeren Folgen aber in den kommunistischen Staaten.

b) Die Schaffung staatlich nur indirekt kontrollierter öffentlich-rechtlicher Fernsehanstalten, deren vorgegebene "Staatsferne" nicht als vollständige Unabhängigkeit von der staatlichen Macht verstanden werden darf, weil durch juristische, politische und ökonomische Korrektive zahlreiche Einwirkungsmöglichkeiten gegeben sind. Die öffentlich-rechtliche Konstruktion erlaubt jedoch mit der durch das Modell intendierten Interessenbalance einen unabhängigen und kritischen Journalismus.

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

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

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

Fernsehen als "kulturelles Forum" zu verstehen bedeutet zunächst einen Modellwiderspruch zum Dispositiv-Ansatz, der von einer "Überwältigung" des Zuschauers durch die apparative Anordnung ausgeht und letztlich von der Vorstellung einer Durchsetzung von machtgesteuerten Kommunikationsinhalten in den Köpfen der Subjekte bestimmt ist. Doch gerade die Konstruktion eines tendenziell offenen, allen zugänglichen "Forums" erweist sich im Sinne eines "ideologischen Effekts" als nützlich, weil es den Anschein der Unabhängigkeit der Subjekte im Zutritt zu diesem Forum und in

der Nutzung von Teilhabemöglichkeiten suggeriert. Gleichwohl ist das "kulturelle Forum" nicht wirklich in beliebiger Weise zugänglich und völlig öffentlich. Die Fernsehanstalten und -unternehmen kanalisieren den Zugang zu diesem Forum, lenken ihn durch sehr enge Fixierung auf vorgegebene Programmformate, durch als gewünscht gesetzte Verhaltensweisen und durch die Ausgrenzung von unerwünschten politischen Auffassungen. Das System der Zugangslenkung ist differenziert und derart verfeinert, daß es eben nicht mehr als Zensur erscheint, und macht sich dadurch unangreifbar.

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

## 4. Das Subjekt im Fernseh-Dispositiv

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

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

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

Die Anordnungsstruktur des Fernsehens hat nicht eine gegenüber der Kinowahrnehmung differente, aber einheitliche Wahrnehmungsweise hervorgebracht[4], sondern die Möglichkeit vieler verschiedener Rezeptionshaltungen geschaffen, die jede für sich intensiv eingenommen werden können. Die Flexibilität des Zuschauerverhaltens und die Multifunktionalität des Angebots sind spezifische Eigenschaften des Dispositivs Fernsehens. Eine Festschreibung auf *eine* Nutzungsweise, auf *eine* Eigenschaft des Programmangebots verkennt die Besonderheit des Fernsehens und das, was dieses Medium so geeignet macht für Machterhalt und Gewährleistung gesellschaftlicher Kommunikation, Bedürfnisbefriedigung und emotionaler Steuerung. Das Fernsehen erlaubt unterschiedliche Rezeptionshaltungen: von dem auf körperliche Regeneration ausgerichteten Dahindösen beim eingeschalteten Fernsehgerät über ein ritualisiertes Zuschauen, ein konzentriertes, stark selektives Sehen bestimmter Programmangebote bis hin zum Zappen durch die Programme als einer in die Angebotsstrukturen stark eingreifenden Zuschauerhaltung (vgl. Hickethier 1994). Gerade sie kann auch als ästhetische produktive Aneignung, Neukomponierung und semantische Umformung von vorgegebenen Bedeutungen verstanden werden (vgl. Winkler 1991). Ein Überwältigungsmodell verbietet sich hier, da sich der Zuschauer – im Extrem der switchenden Haltung – jedem unerwünschten Überwältigungsversuch immer wieder durch Umschalten entziehen kann. Damit schaltet er sich gleichzeitig in andere, durch parallel ausgestrahlte Programme errichtete Öffentlichkeiten des Mediums ein, und so kann die Aktivität des Channel-

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

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

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

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

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

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

## 5. Die Programme als Innenseite des Fernseh-Dispositivs

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

6 Vgl. zur langfristigen Entwicklung Krüger 1995.

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

## 6. Ausblick

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

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

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

## Literatur

Baudry, Jean-Louis (1986a) Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: Rosen 1986, pp. 286-298.

— (1986b) The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema. In: Rosen 1986, pp. 299-318.

Bleicher, Joan Kristin (1985) Die Konvergenz-Theorie in der Praxis. In: *EPD//Kirche und Rundfunk*, 15, pp. 3-9; 16/17, pp. 5-11.

Deleuze, Gilles (1991) Was ist ein Dispositiv? In: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Hrsg. v. François Ewald & Bernhard Wadenfels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 153-162.

Foucault, Michel (1976) *Dispositive der Macht*. Berlin: Merve.

Hickethier, Knut (1988) Das "Medium", die "Medien" und die Medienwissenschaft. In: *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Hrsg. v. Rainer Bohn, Eggo Müller & Rainer Ruppert. Berlin: Edition Sigma, pp. 51-74.

— (1990) "Fließband des Vergnügens" oder Ort "innerer Sammlung". Erwartungen an das Fernsehen und erste Programmkonzepte in den frühen fünfziger Jahren. In: *Der Zauberspiegel – Das Fenster zur Welt. Untersuchungen zum Fernsehprogramm der fünfziger Jahre*. Hrsg. v. Knut Hickethier. Siegen: Univ.-GHS Siegen, pp. 4-32 (Arbeitshefte Bildschirmmedien. 14.).

— (1991a) Aspekte der Programmtheorie des Fernsehens. In: *Communications* 16,3, pp. 329-347.

— (1991b) Das Fernsehspiel im Dritten Reich. In: *Die Anfänge des deutschen Fernsehens*. Hrsg. v. William Uricchio. Tübingen: Niemeyer, pp. 74-142.

— (1993a) Dispositiv Fernsehen, Programm und Programmstrukturen in der Bundesrepublik Deutschland. In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik. Bd.1: Institution, Technik und Programm*. Hrsg. v. Knut Hickethier. München: Fink, pp. 171-243.

— (1993b) Der Fernseher. In: *Fahrrad, Auto, Fernsehschrank*. Hrsg. v. Wolfgang Ruppert. Frankfurt a.M.: Fischer, pp. 162-187.

— (1993c) *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler.

— (1994) Zwischen Einschalten und Ausschalten. Fernsehgeschichte als Geschichte des Zuschauens. In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 5: Vom 'Autor' zum Nutzer. Handlungsrollen im Fernsehen.* Hrsg. v. Werner Faulstich. München: Fink, pp. 237-306

Kappelhoff, Hermann (1994) *Der möblierte Mensch. G.W. Pabst und die Utopie der Sachlichkeit.* Berlin: Vorwerk.

Kötz, Michael (1986) *Der Traum, die Sehnsucht und das Kino. Film und die Wirklichkeit des Imaginären.* Frankfurt a.M.: Syndikat.

Krüger, Udo Michael (1995) Im Zeichen des dualen Systems. Die Entwicklung deutscher Fernsehangebote von 1985 bis 1993. In: *Rundfunk und Geschichte* 21,1, pp. 13-25.

Lowry, Stephen (1992) Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: *Montage/AV* 1,1, pp. 113-128.

Meyer, Andreas (1977) Auf dem Wege zum Staatsfilm? Bausteine zu einer Situationsanalyse des bundesdeutschen Kinos. Teil 1. In: *Medium* 7,10, pp. 27-30.

Mikos, Lothar (1994) *Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium.* Berlin/München: Quintessenz.

Münch, Richard (1991) Dialektik der Kommunikationsgesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Newcomb, Horace / Hirsch, Paul M. (1986) Fernsehen als kulturelles Forum. Neue Perspektiven für die Medienforschung. In: *Rundfunk und Fernsehen* 34,2, pp. 177-190.

Paech, Joachim (1990) Das Sehen von Film und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit.* Hrsg. v. Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl, pp. 33-50.

— (1994) *Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik.* Unveröff. Vortragsmanuskript, Konstanz.

Rosen, Philip (ed.) (1986) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader.* New York/Oxford: Columbia University Press.

Sichtermann, Barbara (1994) *Fernsehen.* Berlin: Wagenbach.

Sierek, Karl (1993) *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik.* Wien: Sonderzahl.

Weiß, Hans-Jürgen (1994) Programmforschung zwischen Programmrecht und Programmrealität. In: *Media Perspektiven*,10, pp. 497-504.

Williams, Raymond (1975) *Television. Technology and Cultural Form.* New York: Schocken Books.

Winkler, Hartmut (1991) *Switching – Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallel laufendes Unterhaltungsprogramm.* Darmstadt: Jürgen Häusser.

Wulff, Hans J. (1995) Rezeption im Warenhaus. Anmerkungen zur Rezeptionsästhetik des Umschaltens. In: *Ästhetik und Kommunikation* 24,1 (Nr. 88), pp. 61-66.

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

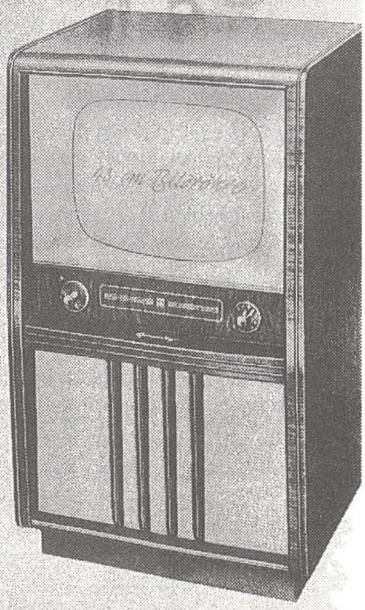
Daneben lernen Sie die Wunder der fernen Länder kennen und erleben, was draußen in der weiten Welt geschieht, ohne auch nur einen Schritt aus Ihren vier Wänden machen zu müssen.

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

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

Fernseh-Standgerät 550 DM **995.–**

Fernseh-Tischgerät 350 DM **895.–**



**GRUNDIG**

RADIO-WERKE

EUROPAS GRÖSSTE

RUNDFUNKGERÄTE-FABRIK

5325