

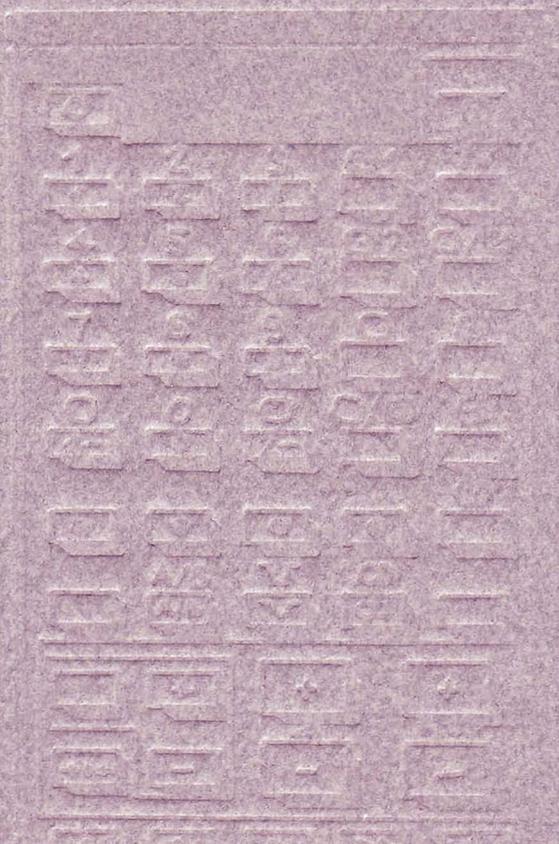
Hartmut Winkler

Switching



Zapping

Ein Text zum Thema und ein
parallellaufendes Unterhaltungsprogramm



Das Buch:

Switching, das Hin- und Herschalten zwischen den Fernsehkanälen, hat sich von einer nervösen Angewohnheit zu einer eigenständigen Weise der Fernsehrezeption entwickelt. Von den Werbern gefürchtet und vom Feuilleton ironisch oder kulturkritisch kommentiert, hat Switching den Umgang mit dem Medium, und in der Folge auch das Fernsehen selbst verändert.

Switching trägt eine völlig neue Ästhetik in das von den Sendern angebotene Material hinein; eine Ästhetik, die im Kontrast zu derjenigen normaler Sendungen relativ genau beschrieben werden kann. Was aber motiviert die Switchenden selbst? Die Suche nach bestimmten Inhalten? Nach Abwechslung? Nach der eigenen, an das Medium delegierten Souveränität?

Das Buch stellt eine Reihe von Thesen zu dieser Frage auf; diese Thesen werden mit Interviewausschnitten, gefundenen Materialien und fremden Stimmen zum Thema collagiert ...

Der Autor:

Hartmut Winkler, geb. 1953, studierte Architektur und Germanistik, arbeitete zunächst als Stadtplaner und in der Datenverarbeitung, dann in einem medienwissenschaftlichen Forschungsprojekt. Seit Februar 1991 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter der Filmprofessur Frankfurt.

Hartmut Winkler

Switching Zapping

Ein Text zum Thema und ein
parallelaufendes Unterhaltungsprogramm

PDF - Faksimile der Originalausgabe von 1991

© Online-Ausgabe:
H. Winkler 2008

Creative Commons Attribution
NonCommercial
NoDerivs
2.0 Germany License.

Ich danke Klaus Pohl, Hans-Jörg Assmann und dem Archiv
der Media-Perspektiven. H. W.

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Winkler, Hartmut:

Switching, Zapping: ein Text zum Thema und ein
parallellaufendes Unterhaltungsprogramm / [Hartmut Winkler]

- 1. Aufl. - Darmstadt: Häusser, 1991

ISBN 3-927902-55-1

NE: HST

1. Auflage 1991 © by Verlag Jürgen Häusser

Frankfurter Straße 64, 6100 Darmstadt

und beim Autor

Herstellung: Caro Druck GmbH, Frankf./M.

Alle Rechte vorbehalten

Printed in the Federal Republic of Germany

ISBN 3-927902-55-1

Inhalt

Einleitung / Phänomenebene

Was ist Switching?	9
Ziel meiner Überlegungen	10
Materialsituation	12
Die Presse	14
Die Daten	16
Die Interviews	21
Parallelphänomene	30

Zerstreuung

Eine Merkwürdigkeit	33
Switching, eine 'Unsitte'	34
Zerstreuung: Fernsehen	36
Die Debatte um die Zerstreuung	41
Zerstreuung als Begriff der Kunst- und Kulturtheorie	45
Switching und Zerstreuung	51

Die Zumutung des Mediums

Fragestellung	54
Aktivität / Passivität	56
Die 'Uhr' des Films	59
Der 'allgemeine' Charakter der Medienangebote	61
Switching	63

Eine andere Art von Erlebnis

Der ursprüngliche Sinnzusammenhang	65
Sinnebenen des Films	65
Film verstehen	67
Das andere Erlebnis	69
Bilder	73
'Leere' Bilder	78
Switching	83

Der Augenblick des Wechsels

Zur Problemstellung	87
Struktur am Punkt des Switchens	88
Überraschung	90
Schock im Film	91
Schocktheorie	96
Schock im Film II	102
Switching	104
Anmerkung zur Methode	107

Der neue Zusammenhang

Dichte	110
Erzähltechnik	112
Montage	113
Switching und Montage	121
Nachbearbeitung	122
Werk und Autor	124
Zufall	126
Totalität	128

Traum

Träumerische Rezeption	131
Film und Traum	132
Film und Traum (Theorie)	138
Switching	147

Schluß

152

Literatur

157



Peter Sellers in 'Being There' ('Willkommen, Mr. Chance'), USA 1979

Einleitung / Phänomenebene

Was ist Switching?

Am 30. Oktober 1938 wurde in den USA ein Hörspiel ausgestrahlt: die Umarbeitung eines Romans von H. G. Wells,¹ in sechs Tagen vorbereitet und unter der Regie von Orson Welles live produziert. Das Hörspiel und der Tag der Sendung gingen in die Mediengeschichte ein; noch während der Sendung nämlich brach eine Panik aus, buchstäblich Hunderttausende von Amerikanern verließen ihre Häuser und flohen mit ihren Autos soweit das Benzin reichte, weil sie den Inhalt der Sendung, die Landung von Außerirdischen an verschiedenen Orten der USA, für real und das Hörspiel für eine Art Kriegsbericht des Rundfunks gehalten hatten.

Das Ereignis wurde immer wieder, entweder als Beispiel für die Macht der Medien, massenpsychologische Prozesse allgemein, oder die problematische Grenze zwischen 'fact' und 'fiction' analysiert. Unter anderem aber – ein bisher nicht beachteter Aspekt – war die Panik ein *Switching-Phänomen*.

Liest man den Text oder hört sich die Aufzeichnung der Sendung noch einmal an,² wird nämlich deutlich, daß die Verwechslung mit einem Realbericht nur dann möglich war, wenn das Hörspiel weder von Beginn, noch bis zu seinem Ende rezipiert wurde, denn an beiden Stellen wird der fiktionale Charakter offengelegt. Ein relevanter Anteil der Hörer also muß die Geräte sowohl zu spät ein-, als auch zu früh ausgeschaltet – oder eben während der Sendung *mehrfach den Kanal gewechselt* haben.³

'Switching'. Vielleicht ist das Drehen am Radioknopf wirklich einer der Vorläufer des Phänomens, das Gegenstand dieses Buches ist. Der Begriff selbst aber ist sowohl wesentlich jünger, als auch enger eingegrenzt: 'Switching', englisch für 'schalten', bezeichnet die Angewohnheit einer wachsenden Zahl von Fernsehzuschauern, mit der Fernbedienung zwischen den Kanälen hin- und herzuwechseln, nicht mehr eine

¹ Titel des Romans wie des Hörspiels war 'The War of the Worlds', der Roman war 1897 erschienen.

² Der Hessische Rundfunk brachte die englische Originalversion am 1. 9. 1986 in seinem ersten Programm.

³ Eins der Parallelprogramme – eine Tatsache, die überhaupt nur überliefert ist, um die relativ geringe Zahl von 6 Millionen Zuhörern für das Hörspiel zu erklären – war eine beliebte Radioshow mit einem Bauchredner.

Sendung von Anfang bis Ende, sondern im Extremfall alle parallelllaufenden Sendungen, jede eine kurze Zeit lang zu verfolgen.⁴

Switching also meint nicht Schaltvorgänge allgemein; wechselt der Rezipient die Programme, bevor eine neue Sendung beginnt, oder durchsucht er die Kanäle gezielt nach einer angekündigten Sendung, wird man nicht von Switching sprechen. Ansonsten aber scheint es so viele Varianten zu geben, wie einzelne, switchende Rezipienten: nervös oder träumerisch, verspielt, hektisch, rhythmisch oder nachlässig-gleitend spiegelt Switching die Charaktere und die Stimmungslagen; manchmal bleibt der Wechsel völlig rätselhaft; der Switchende verweilt, springt dann doch ab, überblättert, kehrt zurück, entwickelt Vorlieben oder fertigt ab, oder aber er hat sich auf 'nur' zwei Programme festgelegt ... Bei jedem Wechsel blitzt der Schirm kurz auf, und bei manchen Geräten zeigt ein Knacken im Ton an, daß Switching die Technik strapaziert. Sofort dann aber ist zu sehen, was im Fernsehen letztlich immer zu sehen ist: Bilder, ein Strom immer neuer Bilder.

Ziel meiner Überlegungen

Ausgangspunkt des vorliegenden Textes ist die Verblüffung, daß mehr als 30 Jahre nach Einführung des Mediums Fernsehen eine relativ geringfügige technische Modifikation – die Entscheidung der Hersteller nämlich, die Bedienungselemente vom Gerät zu trennen und in der Nähe des Rezipienten zu plazieren – eine augenfällige und möglicherweise tiefgreifende Verhaltensänderung dem Medium gegenüber auslöst.

Faßt man die Medien als Maschinen auf, in denen sich ein bestimmtes Konzept gesellschaftlicher Kommunikation vergegenständlicht, ein Konzept, das seine Durchsetzung einem komplizierten Wechselspiel der technischen Möglichkeiten, der ökonomisch-politischen Konstellationen und schließlich der pragmatischen Kommunikations- und Orientierungsbedürfnisse der Rezipienten verdankt, scheinen im Fall der Fernbedienung die Verhältnisse noch verworrener: Beim besten Willen ist nicht vorstellbar, daß in dieser Technik die Art von Gebrauch vorvollzogen ist, die die Rezipienten von ihr machen.

Switching erscheint als der *Mißbrauch* einer Technologie, die ausschließlich der Bequemlichkeit der Rezipienten dienen sollte, als Ein-

bruch in eine Konstellation aus Medientechnik, Struktur und schließlich Inhalt der Programme, die relativ erfolgreich und stabil erschien.

So stellt Switching zunächst ein Rätsel: Was ist es, was die Rezipienten motivieren könnte, aus der normalen Art und Weise der Fernsehrezeption auszuscheren? Was verändert sich dieser gegenüber, und was bleibt, trotz Switching, gleich? Ist es berechtigt, von einer eigenständigen, 'neuen Rezeptionsweise' zu sprechen, die der herkömmlichen gegenübertritt?

Mit diesen ersten Fragen bereits ist das Hauptinteresse des vorliegenden Textes umrissen. Andere Aspekte werden hinzutreten, die zentrale Fragestellung aber gilt der *Erlebnisstruktur* des switchenden Rezipienten, soweit diese sich in theoretisch haltbaren Kriterien beschreiben läßt.

Der Weg ist dementsprechend die Auseinandersetzung mit Theorie; der Film- und Fernsehtheorie vor allem, insofern diese die 'normale' Rezeption untersucht, darüber hinaus aber auch der Kunsttheorie und der Ästhetik, wenn es gilt, Kriterien für das zu finden, was neu an Switching ist.

Bestimmte andere mögliche Fragestellungen zum Thema sind damit in den Hintergrund gerückt: So etwa das eher sozialwissenschaftliche Interesse am Grad der Verbreitung des Phänomens, an möglichen sozialen Merkmalen der Switchenden und an der konkreten äußeren Rezeptions-situation; ebenso zurückgedrängt durch diese thematische und methodische Vorentscheidung ist die Möglichkeit, Switching so zu beschreiben, wie die Fernsehtheorie selbst es tun würde, als Variante nämlich eines

„Mein neuer Fernseher zeigt mir bei jedem Umschalten – d.h. 400-800 mal am Abend – die Nummer des angesprungenen Programms, eingeblendet in der rechten oberen Ecke des Bildschirms. Und jedes einzelne Mal informiert er mich zusätzlich, daß ich mich beim Kauf für einen 'Sony' entschieden habe ...”

als bekannt vorausgesetzten Rezeptionsverhältnisses. Die Relevanz insbesondere dieser zweiten Grenzziehung wird im Verlauf der Argumentation deutlich werden; unter den Zielen des Buches aber sei bereits genannt, daß von der 'abweichenden Rezeptionsweise' aus ein Blick

'zurück' auf die Gesetze von Film und Fernsehen fallen soll, ein *fremder* Blick, so, als stünden diese Gesetze noch einmal zur Disposition.

Eine dritte Grenzziehung gilt dem Problem der *Bewertung*. Obwohl Switching Werturteile geradezu provoziert und die einfache Beschreibung bereits immer wieder solche Urteile einschließt, zählt es nicht zu den Zielen meines Textes, zu einer wie auch immer fundierten Bewertung zu kommen.

⁴ Da es bisher kein entsprechendes deutsches Wort gibt, bleibt der vorl. Text bei der Bezeichnung 'Switching'. In der Folge sind auch bestimmte Eindeutschungen wie 'die Switchenden' nicht zu vermeiden.

Um sich für ein Phänomen wie Switching überhaupt zu interessieren, ist eine gewisse Sympathie – Sympathie für die Switchenden, die Trivialkultur allgemein, oder aber das spezielle Rätsel, das die 'neue Rezeptionsweise' stellt – wohl Voraussetzung; bestimmend aber ist diese Sympathie nicht. So werden im Verlauf der Überlegungen mit den verschiedenen Theorien auch jeweils unterschiedliche Bewertungen, man könnte sagen, ausprobiert.

Materialsituation

Die Analyse relativ junger Phänomene, zu denen Switching zählt, hat ihren Reiz, aber auch ihre spezifischen Schwierigkeiten; angesichts des überbordenden Büchermarktes möchte man es fast für unmöglich halten, doch es gibt weder (deutschsprachige) Literatur zu diesem Thema, noch geht eine der vielen Veröffentlichungen zum Themenkreis Fernsehen auf diesen Aspekt der Fernsehnutzung ein.⁵ Nicht einmal die verschiedenen Medienlexika⁶ führen das Stichwort auf. Das aber bedeutet nicht, daß über Switching überhaupt nicht geschrieben würde: die Presse hat sich verschiedentlich mit dem Thema befaßt, und auch in der feuilletonistischen Literatur finden sich einzelne Stellen, wo Switching auf der Phänomenebene auftaucht. Für eine tiefergehende Auseinandersetzung aber können solche Äußerungen allenfalls Anstöße liefern.

Für den vorliegenden Text ergibt sich aus der skizzierten Materialsituation ein spezifisches Problem: Kann sich eine neu vorgetragene Argumentation normalerweise an bestehenden Positionen zum Thema abarbeiten, um aus der Kritik dieser Positionen und aus zusätzlichen, selbstentwickelten Aspekten schließlich eigene Schlüsse zu ziehen, fehlt der Arbeit hier mit dem Material auch das vorstrukturierte Terrain. Dann, wenn sie Material aus Nachbarbereichen heranzieht, wird sie zwischen dem fremden Material und dem eigenen Thema immer zusätzlich moderieren müssen.

Eine weitere Hoffnung bezog sich auf die Fachpublikationen der Rundfunkanstalten selbst. Die Überwachung der Einschaltquoten – diese

⁵ Die Aussage bezieht sich auf die für diese Arbeit gesichtete Literatur, die Titel also, die in der Literaturliste zusammengestellt sind.

⁶ - Oakey, Virginia: Dictionary of Film and Television Terms. New York 1983
- Les Browns Encyclopedia of Television. NY 1982
- Fachwörterbuch Fernsehen. Mainz 1970
- Kreuzer, Helmut (Hg.): Sachwörterbuch des Fernsehens. Göttingen 1982
- The Facts on File. Dictionary of Telecommunications. NY 1983

werden seit 1963 von unterschiedlichen Firmen⁷ in z. Zt. 2860 Haushalten automatisch registriert – mußte Rückschlüsse auch auf das Umschaltverhalten zulassen. Auch diese Erwartung allerdings wurde weitgehend enttäuscht.

Drei Untersuchungen zum Thema⁸ sind wegen des zu groben Untersuchungsrahmens für die Zwecke dieser Arbeit so gut wie unbrauchbar,⁹ eine vierte, amerikanische Studie untersucht das Sozialprofil der Switchenden,¹⁰ in der referierten Fassung allerdings wird weder ausreichend deutlich, wer zu dieser Gruppe gezählt wurde, noch welche Sicherheit den Daten zuzumessen ist.

Mein Text wird sich also weitgehend ohne Empirie behelfen müssen.¹¹ Daß solchen Ansätzen ohnehin nicht das Hauptinteresse gelten würde, stand nach der Entscheidung, die Erlebnisstruktur der Switchenden in den Mittelpunkt zu stellen, bereits fest. Zumindest als Hintergrund der Argumentation aber wären bessere Daten wünschenswert gewesen.

Die Materialsituation als Ganze legt den Verdacht nahe, der vorliegenden Arbeit bliebe, zumindest auf dem Terrain ihres engeren Themas, nichts als die eigene Spekulation. Das aber ist nicht der Fall. Es wird, wie gesagt, darum gehen, die Erlebnisweise des Switchenden in Kriterien zu beschreiben, die an anderen Gegenständen entwickelt worden sind, deren Ort innerhalb der Theorie aber weitgehend ausdiskutiert ist. Die Frage also jeweils wird sein, ob die referierte Theorie für die Analyse auch der 'neuen Rezeptionsweise' fruchtbar gemacht werden kann, ob ihre Übertragung im Einzelnen zu rechtfertigen ist und ob sie mit anderen, gleichfalls in Anspruch genommenen Ansätzen vereinbar er-

⁷ 1963–74 Fa. Infratam, Wetzlar,
1975–84 Teleskopie, Bonn Bad Godesberg,
seit 1. 1. 1985 GfK-Fernsehforschung, Nürnberg.

⁸ - Analyse des ZDF-Werbefernsehens 8.–12. Woche 1985, referiert in: Darkow, Michael: Die Spots im Block. In: Blickpunkte, Marketing Media Forum, Heft 10, Juli 1985

- ARW-Untersuchung 'Oszillation der Spotreichweiten', 2. Quartal 1985, referiert in: Wild, Christoph: Wem nutzen Spotreichweiten? In: Media Perspektiven, Nr. 12, 1985
- 'Nielsen Study' 1983–84, referiert in: Kaplan, Barry M.: Zapping – The Real Issue is Communication. In: Journal of Advertising Research, Nr. 2, April/Mai 1985.

⁹ Die Probleme des Untersuchungsrahmens werden in einem der folgenden Abschnitte kurz zu diskutieren sein.

¹⁰ Heeter, Carrie; Greenberg, Bradley S.: Profiling the Zappers. In: Journal of Advertising Research, Nr. 2, April/Mai 1985

¹¹ Was diesen Studien dennoch zu entnehmen ist, ist im folgenden Abschnitt zusammengefaßt.

scheint. Direkte Aussagen über Switching selbst aber – das jedenfalls ist der Anspruch – werden sich auf das beschränken, was unmittelbar plausibel ist.

Die Presse

Vor dem Einstieg in die theoretische Auseinandersetzung sollen nun solche unmittelbar zugänglichen Aspekte des Themas zusammengestellt werden. Ziel ist eine Art Phänomenologie, die Beobachtungen, inhaltliche Aspekte und Einzelideen aus verschiedenen Quellen zusammenträgt, bevor die Theorie und die Systematik den Blick eingrenzen.

Für einen ersten Rundblick eignen sich einige, relativ frühe Presseartikel. Sowohl die 'Zeit', als auch der 'Spiegel' und die 'Frankfurter Rundschau' haben sich bereits 1985/86 des Themas angenommen.

„Die Fernbedienung“, schreibt Ulrich Greiner,¹² „[hat] die Fernsehgewohnheiten verändert. Eine leise, nahezu unbemerkte und dennoch gewaltige Revolution hat stattgefunden. Man wird das Fernsehzeitalter zukünftig in zwei Epochen einteilen müssen: in die vor Erfindung der Fernbedienung und in die danach.

Vorher war das Fernsehen eine Tätigkeit, die dem Zuschauer intelligible und emotionale Kraftakte abverlangte, als da waren: Studium der Programmzeitschrift; sorgfältiges, oft quälendes Abwägen der voraussichtlichen Vorzüge und Schwächen einzelner Sendungen [...]. Die Fernbedienung erlaubt es nicht nur, jederzeit die einmal getroffene Entscheidung zu widerrufen, sie macht es sogar möglich und wünschenswert, an einem Abend alle Programme zugleich zu sehen. Erst jetzt haben wir die wirkliche Fernsehfreiheit.“ Und:

„Wie schön, die Programme zu mischen, dröge redenden Politikern das Wort abzuschneiden oder eine Podiumsdiskussion durch rhythmisches Hinüberschalten in den Nachbarkrimi aufzulockern.“

„An die Stelle des optischen Einzelereignisses [ist] ein visueller Gesamtzusammenhang getreten [...]. Nicht mehr die einzelne Sendung, der abgeschlossene Spielfilm, die Talkshow von Anfang bis Ende erregen unsere Aufmerksamkeit, sondern wir sehen total fern und sind Herr aller Programme, allmächtige Dramaturgen des eigenen Geschmacks.“¹³

Das satirische Protokoll eines 'geswitchten' Fernsehabends schließt sich

an („im ZDF trinkt Schock Sekt, [...] im Ersten zeigt die Serie 'Rosen von Dublin' vom Wind gegerbte Iren“) und Greiner schließt:

„Der Abend wurde lang und schön. Filme von Robert Aldrich, William Wyler und Francois Truffaut, Sport mit Harry Valérien, ein Krimi nach Agatha Christie und Schachweltmeisterschaft im Dritten – ich war überall dabei. [...] 507 Minuten Tihwih, eine ganze Welt, ein Kosmos der Leidenschaften und der Sehnsüchte, der Siege und Niederlagen. Selig sank ich in Schlaf.“¹⁴

Für die 'Frankfurter Rundschau' analysiert Lutz Hachmeister:¹⁵

„Switching“, das häufige Hin- und Herschalten zwischen verschiedenen Kanälen, ohne Rücksicht auf inhaltliche Zusammenhänge, ist ein Phänomen, das in amerikanischen Studien zur Fernsehnutzung eine immer größere Rolle spielt. Der Tanz mit dem Angebot, besonders häufig unter den 'Vielsehern' verbreitet, schafft eine ganz eigentümliche Bilderwelt, in der formale Reize fast alles, logische Kontinuitäten dagegen nichts mehr bedeuten: hier zwanzig Sekunden Sport, da eine halbe Minute News Show, dann zwei Video-Clips und wieder zurück zu den Nachrichten. Die Struktur des ohnehin rastlos dynamischen US-Fernsehens wird durch häufiges Knopfdrücken noch einmal potenziert.“

„Switching“ stellt eine Art ständiger Flucht dar. Wenn man zu müde ist, eine Sendung weiterzuverfolgen, wenn einem das gerade laufende Programm zu 'langatmig' erscheint, genügt der Tastendruck, und eine andere Szenerie erscheint auf dem Bildschirm.“

„Man mag darüber streiten, ob es tatsächlich 'bessere Programme' gibt, ob die Zuschauer 'kritischer' werden, ob der TV-Nutzer wirklich die Programmtasten der Fernbedienung drückt, 'wie er will'. Aber unbestritten ist, daß die Vermehrung der zur Auswahl stehenden Fernseh-Kanäle, kombiniert mit der bequemen, distanz-verringern den Fernbedienung, das Verhältnis des Publikums zum Programm-Angebot tiefgreifend verändert.“

Schließlich zitiert Hachmeister den genannten 'Zeit'-Artikel und geht zu den Problemen der werbenden Wirtschaft über.

Diese, bzw. die „Fluchtstrategien“ des Publikums, der Werbung zu entgehen, sind Thema eines 'Spiegel'-Artikels aus derselben Zeit.¹⁶

¹² Greiner, Ulrich: Ende sogar noch besser als alles gut. In: Die Zeit, Nr. 37, 6. 9. 1985, S. 39f

¹³ ebd.

¹⁴ ebd.

¹⁵ Hachmeister, Lutz: Die Macht der Fernbedienung. In: Frankfurter Rundschau, 28. 1. 1986

¹⁶ Plötzlicher Schwund. In: Der Spiegel, Nr. 15, 7. 4. 1986, S. 75f

„Moderne Technik kommt dabei zu Hilfe. Ohne sich aus dem Sessel bemühen zu müssen, können die Zuschauer mit der Fernbedienung einfach auf einen anderen Kanal springen, auf dem gerade keine Werbung läuft. Das werbemüde Publikum springt so zwischen den Programmen hin und her, oder es sieht sich Videoaufzeichnungen an. 'Zapping' heißt bei Fachleuten dieses Wegdrücken der TV-Werbung. Das Wort haben Werbeexperten der Westensprache entlehnt; dort bedeutet es soviel wie 'abknallen'."

1975 bereits hatte der 'Spiegel' in ähnlichem Zusammenhang – es ging um die Schwierigkeit, die für die Werbung wichtige Einschaltquote zu messen – gehöhnt:

„Einige Unersättliche schalteten sogar, solange sich beide Sendungen überschneiden, hin und her. Sie versuchten, hier und dort im Bild zu bleiben und simultan Mord und Bütt zu genießen. Die Um- und Wechselschalter wurden doppelt und sogar mehrfach gezählt [...]"¹⁷

Immer wieder, wenn von Switching die Rede ist, stehen die Sorgen der werbenden Wirtschaft im Vordergrund. So auch in dem Artikel des 'Le Monde',¹⁸ der bezogen auf Frankreich feststellt:

„Le phénomène est encore quasi inexistant. Mais pour combien de temps? [...] La multiplication des chaînes transformera peu à peu le comportement des téléspectateurs, moins conduits à sélectionner par avance leur programmes, donc plus tentés de picorer de chaîne en chaîne. [...] Les annonceurs sont aussi conscients du danger de rejet, le zapping étant une sorte de protection naturelle contre une invasion de la publicité."

Je ein Artikel im Handelsblatt,¹⁹ der Wirtschaftswoche²⁰ und der Tageszeitung²¹ schließlich streiten sich ausschließlich um Zahlen.

Die Daten

Ebenfalls um Zahlen, und nun ausschließlich um 'Zapping', das Wegdrücken der Werbung also, geht es in den vier schon genannten empiri-

¹⁷ Der Spiegel, Nr. 6, 1975. Zit. nach: Eurich, Claus; Würzburg, Gerd: 30 Jahre Fernsehalltag. Reinbek 1983, S. 54

¹⁸ Cojean, Annick: Les Français ne fuient pas les écrans publicitaires. Une étude sur le 'zapping'. In: Le Monde, 19. 6. 1986

¹⁹ Vogler, Paul: Fast jeder fünfte springt einfach ab. In: Handelsblatt, 23. 4. 1986

²⁰ Zapp und weg. In: Wirtschaftswoche, Nr. 9, 21. 2. 1986

²¹ Zapping – Werbung raus! Über die Verluste beim fröhlichen Umschalten. In: Die Tageszeitung, 2. 4. 1986

schen Untersuchungen zum Thema. 1985/86 muß es in der Werbebranche eine ausgedehnte und engagierte Debatte um die Frage gegeben haben, ob seit dem Aufkommen der Fernbedienung die Werbeminute im Fernsehen noch den gleichen Wert hat wie vorher,²² bzw. wie die Werbung selbst der Fluchtbewegung entgegensteuern kann. Interessanterweise sind nur in dieser Zeit detailliertere quantitative Untersuchungen überhaupt in Auftrag gegeben worden; sobald die Unruhe der Werber sich auch nur einigermaßen gelegt hatte, ließ auch das Interesse der empirischen Medienforschung nach. Aktuelle und methodisch auch nur einigermaßen überprüfbare Untersuchungen zum Thema gibt es meines Wissens nicht.

Die erste Untersuchung²³ greift direkt und explizit in diese Debatte ein, und M. Darkow ist sicher, anhand der Daten nachweisen zu können, daß Zapping in der BRD so gut wie keine Rolle spielt. Hauptargument für diese Einschätzung ist neben den relativ geringen Schwankungen in der Wanderungsbilanz innerhalb der Werbeblöcke vor allem der relativ hohe Anteil sogenannter 'Kernseher', solcher Zuschauer also, die während des gesamten Werbeblocks nicht umgeschaltet haben.

Die Entscheidung, die Untersuchung bei der Wanderungsbilanz auszusetzen, bereits ist problematisch; die Wanderungsbilanz nämlich ist eine

„Seit ihr Bruder zur Welt kam, sieht Nelli regelmäßig fern. Täglich hockt sie mit gekrümmtem Rücken und offenem Mund da und ist für ein bis zwei Stunden das ruhigste Kind der Welt. Nelli sieht, was gerade kommt. Sie schaltet mit der Fernbedienung hin und her und nimmt einen Wirrwarr von Bildern und Bewegungen in sich auf. Warum ist Nelli mit ihrem vier Jahren eigentlich bereit, so lange vor dem Fernseher auszuhalten? Der Orientierungsreflex macht's möglich. Der Orientierungsreflex wird bei allen Menschen ausgelöst, wenn in der Umgebung plötzliche Veränderungen auftauchen. Es ist ein angeborenes Frühwarnsystem für Gefahren. Das Fernsehen nutzt den Orientierungsreflex aus. Schnelle Schnittfolgen, Schwenks und Zooms erfordern immer wieder eine 'Orientierung', eine Hinwendung zum Bildschirm. Nelli 'klebt' förmlich an den Fernsehbildern fest, sie kommt aus eigener Kraft kaum davon los. Die sinnvolle Orientierungsreaktion ist zu einem Wahrnehmungsgefängnis pervertiert."

Sabine Jörg: Vom Verschwinden des Mitleids. In: Frankfurter Rundschau, 27. 2. 1988

²² „So konnten sich die Mainzer dieses Jahr nicht leisten, die Schalt-Preise zu erhöhen. Radio Bremens Werbezeiten sind erstmals nicht ausgebucht." (Zip, Zap, Plops – Weg sind die Spots. In: Rundy, Nr. 26, 15. 4. 1986)

²³ Darkow, Michael: Die Spots im Block. In: Blickpunkte. Marketing Media Forum, Heft 10, Juni 1985

Summenzahl, in der die Zu- und Abgänge, die eigentlichen Bewegungen, auf die es ankommt, also untergehen.²⁴ Dieser Mangel soll durch das zweite Argument aufgefangen werden, daß die Gesamtheit der Bewegungen bei einem Kernseheranteil von 80% entsprechend nur 20% ausmache. Der Kernseheranteil aber ist sowohl durch das relativ grobe 30-Sekunden-Raster der Untersuchung beeinflusst,²⁵ als auch von der Anlage her eine fragwürdige Größe.²⁶

Vor allem die Eingrenzung auf die Werbeblöcke selbst aber scheint Ergebnisse zu beeinflussen; das zeigt ein zweiter Artikel,²⁷ der ebenfalls auf deutsche Daten zurückgeht und, obwohl er an sich ungenauer argumentiert, die Bewegungen innerhalb der Blöcke zunächst relativiert:

²⁴ Die Entscheidung ist durch die vorgegebene Struktur der Daten, die für diese Untersuchung benutzt wurden, bedingt. Und die Problematik solcher Bilanzziffern wird auch im Artikel selbst diskutiert.

²⁵ Das Meßgerät der GFK arbeitet selbst zwar sekundengenau, um die Datenmenge zu reduzieren aber wird nur alle 30 Sekunden aufgezeichnet, ob das bisher gewählte Programm noch eingeschaltet ist. Dieser 30-Sekunden-Takt führt zu einer geringfügigen, aber systematischen Überschätzung des Kernseheranteils: Ist der Switchende nämlich vor Ablauf der 30 Sekunden zum Ausgangsprogramm zurückgekehrt, behält er den Status des Kernsehers.

(Die zweite Begründung für das zeitliche Raster neben der Begrenzung der Datenmenge mutet für denjenigen, der sich speziell für Switching interessiert, fast makaber an: „Diese Konvention wurde getroffen, um das schnelle 'Durchblättern' von Programmen per Fernbedienung [für die Statistik, H.W.] zu unterdrücken“. (Darkow, a.a.O., S.9)

²⁶ Eine zweite, gewichtigere Überschätzung ergibt sich aus der Tatsache, daß Kernseher ausschließlich *negativ*, d.h. durch die Abwesenheit von Umschaltvorgängen definiert sind. Die Probanden sind zwar angewiesen, sich beim Gerät 'abzumelden', wenn sie zum Bierholen rausgehen, versäumen sie dies aber, bleiben sie 'Kernseher' und drücken relativ gesehen den Anteil der Switchenden. Ebenso werden alle Formen der Ablenkung (Gespräch, Telefon, Nebentätigkeiten) zwar dazu führen, daß weniger umgeschaltet wird, als Kern-*Seher* aber sind die Abgelenkten sicher falsch eingestuft. Ein drittes Problem schließlich ergibt sich aus der Prozentuierung selbst: Die Zeitschrift Context schrieb zu den genannten Zahlen: „Michael Darkow errechnet 80 Prozent Kernseher (und 20 Prozent Unständige). Klaus Liepelt [Fa. Teleskopie] dagegen kommt nur auf 50 bis 70 Prozent Kernseher und auf 30 bis 50 Prozent 'Anteil derjenigen, die während eines Werbeblocks nicht ständig anwesend waren'. Rätselslösung: Liepelt und Darkow haben zwar (jeweils) rechnerisch richtig, aber mathematisch unterschiedlich Prozentuiert: Liepelt hat den Höchstwert (Zuschauer pro Werbeblock) gleich 100 gesetzt, was den Prozentanteil der Kernseher schrumpfen läßt. Michael Darkow dagegen ist vom Durchschnittswert (Zuschauer pro Werbeblock) ausgegangen und kommt zu einer entsprechend höheren Kernseher-Rate von plus/minus 80 Prozent.“ (Zapping: Frage der Prozentuierung. In: Context, Nr. 14, 15. 7. 1985 (Erg. H.W.)

²⁷ Wild, Christoph: Wem nutzen Spotreichweiten? In: Media Perspektiven, Nr. 12, 1985

„Unbestritten ist, daß Werbeblöcke im Vergleich zum Programmumfeld geringere Reichweiten aufweisen. So schauten im 1. Halbjahr 1985 im Durchschnitt elf Prozent aller Erwachsenen das Vorabendprogramm der ARD zwischen 18.00 Uhr und 20.00 Uhr, jedoch nur neun Prozent aller Erwachsenen den Durchschnittswerbeblock der ARD an, das heißt 1,11 Millionen Erwachsene sahen während des Werbeblocks nicht mehr fern oder ein anderes Programm.“²⁸

Indirekt wird diese Auffassung von Darkow bestätigt; bedingt nämlich ist die Stabilität der von ihm genannten Raten *innerhalb* der Blöcke dadurch, daß „Ein-, Aus- und Umschaltvorgänge sehr viel stärker *davor und danach* stattfinden.“²⁹

Aussagen über Switching allgemein, den Anteil der Switchenden oder die Relevanz des Phänomens, lassen sich aus beiden Untersuchungen, vor allem wegen der Eingrenzung des Augenmerks auf die Werbezeiten, nicht ableiten. Deutlich wird allerdings, daß es meßbare, synchrone Wanderungen zwischen den Programmen, nicht eben nur von einem Spielfilm zum anderen, sondern auch im 5-Minuten-Bereich der Werbeblöcke gibt, daß zweitens innerhalb dieser Blöcke relative Ruhe herrscht, was für beliebtere oder ambivalent bewertete Sendungen nicht ebenfalls zutreffen muß, und drittens, daß die eigentlichen Switching-Effekte eventuell eben nicht primär synchrone, über Summenzahlen erfaßbare Wanderungen sind, sondern kurzweilige, subjektive Bewegungen, von denen ein Teil aus den genannten Gründen der Statistik entgeht.

Die dritte, eine amerikanische Untersuchung,³⁰ zeigt, daß während der Werbeunterbrechungen häufiger als im laufenden Programm geschaltet wird (5,2 : 3,3) während kurzer Sendungen häufiger als während langer Sendungen, zu Beginn und gegen Ende der Sendung deutlich mehr als in der Sendung selbst, und in Haushalten mit Fernbedienung schließlich etwa doppelt so oft wie in den übrigen Haushalten.³¹

²⁸ Wild, a.a.O., S. 893

²⁹ Darkow, a.a.O., S. 12 (Hervorh. H.W.)

³⁰ 'Nielsen Study' 1983/84, referiert in: Kaplan, Barry M.: Zapping – The Real Issue is Communication. In: Journal of Advertising Research, Nr. 2, April/Mai 1985, S. 9ff

³¹ Dieses Verhältnis ist zunächst verblüffend niedrig, der Anteil der Haushalte, die auch ohne Fernbedienung switchen, höher als gedacht; eine Erklärung könnte sein, daß in den USA zur Zeit der Untersuchung – entgegen der Erwartung – sehr viel *weniger* Haushalte mit Fernbedienungen ausgestattet waren als in Deutschland, daß die in den Sendungen selbst geschalteten commercials andererseits so lästig sind, daß der Gang zum Fernseher zur Gewohnheit geworden war.

Die vierte Untersuchung, eine amerikanische Befragung von 1900 Probanden, sollte Aufschluß vor allem über das Sozialprofil der Switchenden geben.³² Grundlage ist die jeweils selbst eingeschätzte Häufigkeit

„Operating on the principle of line-of-sight infrared transmission, the remote control baffles you completely.

Although it appears to do nothing, aiming it at your groin while rapidly changing channels does make you feel quite silly ...”

Hilfstext des Computerspiels 'Larry'

der Programmwechsel, nach der die Probanden in 'zappers' und 'non-zappers' eingeteilt wurden. Ergebnis ist, daß Männer häufiger switchen als Frauen (etwa 2 : 1), junge Rezipienten häufiger als ältere (Durchschnittsalter der Zapper: 32, der Non Z.: 47) und

Kinder mehr als ihre Eltern (1,75 : 1,25). Unter den Motiven rangieren 'To see what else is on' (Index: 2,4) und 'To avoid commercials' (2,1) vor 'Because they're bored' (1,8), 'For variety' (1,5) und 'To watch multiple shows' (0,9). Insbesondere diese Untersuchung aber, es wurde schon gesagt, ist mit Vorsicht zu behandeln. So sind die Einzelergebnisse ohne Hinweis auf die jeweilige Grundgesamtheit präsentiert, aus den Tabellen ist nur ungenau auf die jeweilige Fragestellung zurückzuschließen und die Untersuchung von Untergruppen ist mit solchen der Gesamtstichprobe vermischt.

Diese Schwierigkeiten wären gravierender, entsprächen die Ergebnisse dieser Untersuchung nicht ohnehin der Erwartung. Was allerdings die Motive der Switchenden betrifft, erscheint schon das Verfahren selbst, die Multiple-choice-Befragung also, wenig aussichtsreich. Man wird davon ausgehen müssen, daß die Motive in jedem Fall komplexer sind als die vorformulierten Antwortmöglichkeiten, und daß die Probanden allenfalls auf hartnäckiges Nachfragen hin auch Hinweise auf solche Motive geben würden, die sie selbst nicht in vollem Umfang akzeptieren.

Diese Deutung wird durch eine Bemerkung Kaplans bestärkt: „In speaking of commercial messages, what about 'zapping', or more correctly, channel switching? Many viewers do not like to watch commercials. The TV industry itself (inadvertently perhaps) promotes this belief. Have you ever noticed that when a family is shown watching TV within the telecast of a 'real' television program, as soon as a commercial appears, someone gets up (or uses a remote device) and turns the sound down. Incidentally, this is a form of zapping not even addressed by the issue of channel switching. If the viewers do not want to watch commercials, we can not stop them.” (Kaplan, a.a.O.)

³² Heeter, Carrie; Greenberg, Bradley S.: Profiling the Zappers. In: Journal of Advertising Research, a.a.O.

Die Interviews

Die Switchenden selbst zu befragen, wenn man mehr über Switching und die möglichen Motive dazu in Erfahrung bringen will, ist naheliegend. Auch der vorliegenden Arbeit sollten Interviews – wenige, längere Interviews allerdings – helfen, ein möglichst breites Spektrum von Aspekten zusammenzutragen und bestimmte Hypothesen zu testen.³³

Switchende überhaupt aufzufinden, ist weniger einfach als man denkt. Das liegt weniger daran, daß ihre Zahl gering wäre, als daß Switching als eigenes Verhalten kaum bewußt zu sein scheint; einige meiner Interviewpartner – von Freunden oder Bekannten als Anhänger der 'neuen Rezeptionsweise' genannt – wußten weder, daß es ein Wort für ihre Art der Fernsehrezeption gibt, noch hatten sie sich vorher Gedanken darüber gemacht.³⁴

Die Interviews hatten die Form lockerer Gespräche und schweiften, gerade dann, wenn neue Aspekte auftauchten, oft weit von den ursprünglichen Fragen ab. Bestimmte andere Aspekte aber wurden von nahezu allen Interviewten angesprochen, ein Umstand, der es erlaubt, Auszüge aus diesem Material allein nach diesen Themen gereiht zu präsentieren.

„– Seit wann hast du überhaupt eine Fernbedienung?

– Fernbedienung hab ich schon seit ungefähr 1974.

– Solang schon! [...] Und seit 1974 beobachtest du das an dir, daß du ...

– Nein, nein, das ist höchstens entstanden in den letzten zwei, drei Jahren. Ich bin sogar ganz sicher, daß das nicht früher aufgetaucht ist.

– Worauf führst du das zurück? ... daß sich sowas ändert? Ist das eine Entdeckung gewesen, praktisch?

– Ich gucke wahrscheinlich mehr fern, also ich bin öfter alleine als früher, und alleine switchst du. [...] Wenn ich irgendwo so rumlümmele, die Katze auf dem Bauch, mit nem halben Gedanken, oder mindestens mit nem dreiviertel Gedanken bei meiner Arbeit bin [...] und da vorn

³³ Es handelt sich um sechs Interviews von jeweils 45 bis 90 Minuten Länge.

Sowohl die geringe Zahl der Interviews, als auch die relativ willkürliche Auswahl der Interviewees verbieten es, diese als repräsentativ für die Gesamtheit der Switchenden oder auch nur für bestimmte Teilgruppen anzusehen. In der Arbeit sind die Interviewtexte dementsprechend nie als Beleg, oder gar im Sinne sozialwissenschaftlicher Verifizierung eingesetzt.

³⁴ Für andere Interviewees allerdings, das wird in den zitierten Texten deutlich werden, gilt das Gegenteil.

den Kasten laufen lasse, dann ist das eigentlich eine Reizquelle zum Wegholen, also zum Abschalten, Entspannen ..."³⁵

„– Bei meinen Eltern ist das so, daß mein Vater gerne schaltet – zum Ärger meiner Mutter –

– Ah ja! Gibts da Konflikte!

– Konflikte würde ich nicht sagen. Das ist so ein Ritual halt: Also mein Vater fängt irgendwann mal an umzuschalten und dann sagt meine Mutter ... Moment, wie sagt sie dann ... 'Mensch, Robert, mußte dauernd hin- und herschalten?' also immer derselbe Satz. Und dann geht er ins Nebenzimmer, um am kleinen Portable, der (auch) eine Fernbedienung

hat, ... Entsprechendes zu tun.

– Und was glaubst du, was ihn dazu bringt?

– Ich glaub Langeweile."³⁶

„– Und du findest es übel, wenn Daddy switcht?

– Ja, der macht das auch im Radio; du weißt auch gar nicht, was der will, der hat sowas völlig Haltloses der Mann, der dreht halt immer hin und her.

– [...] Macht der das mit hellem Bewußtsein, oder macht der das eher dumpf?

– Ich glaub, der merkt das nicht. Ich hab ihn mal gefragt, wonach er denn sucht, was er gern hört,

und dann sagt er: 'Ach, was mir nicht auf die Nerven geht.' So. Und was ihm nicht auf die Nerven geht, weiß ich nicht. [...] Der scheint irgendwie dann nicht einen bestimmten Film zu wollen."³⁷

„– Ich meine, es gibt zwei Arten von Switchen also im Grunde genommen für mich: Das eine ist, daß zwei gleich ... mich gleich interessierende Programme da sind. [...] Das ist das Spannende: Also auf dem einen Dings ist ein Fußballbericht, auf dem anderen fängt aber schon der Film an. Also kommst du jetzt in die Bredouille. Das ist ein sehr

heißen Switchen. Weil du natürlich nichts verpassen darfst. Immer wenn der Ball ins Aus geht, geht sofort der Kanal weg und kommt – weiß der Teufel – Klaus Kinski oder Robert Redford – ich weiß nicht was – zu Ehren. Und wenn ich da merke, da ist nur ne Auto-Einstellung, sofort zurück, ob da das Spiel weitergeht. [...] Während das zweite ist das 'so mal Durchblättern'. wie so ein Journal, wie so bunte Bilder, so durchblättern.

– Quer durch, alles?

– Alles quer durch. da gehe ich sogar manchmal ... sogar durch die vier Programme durch, bzw. meinen eigenen eingelegten Videofilm ...

– Den beziehst du ein, den Recorder!

– Wenn der läuft, auf Kanal 8, und ich leg mir z.B. nen alten Hitchcock auf – dann kann es

passieren, wenn ich den zu gut kenne, und wenn ich anfangs, mich zu langweilen, daß ich mal zurückspringe und ins Erste Programm. [...]

– Und inzwischen tut sich beim Hitchcock wieder was

– Inzwischen tut sich beim Hitchcock was, aber da habe ich ja keine Eile. Den kann ich ja, wenn ich will, stehen lassen, oder kann ich zurückdrehen. Der bleibt mir."³⁸

„– Die beiden Möglichkeiten halt: Wenn ich im Grunde sone Präferenz getroffen hab, ein Hauptfilm, und von da aus immer in die Nachbarprogramme reinschau, dann gehts immer nur sehr kurz rüber. [...]

– Und wenn dich das im anderen irgendwie interessiert, oder du durchschaust nicht gleich und willst da reingucken?

– Dann bleibts auch mal länger an.

Und der zweite Fall halt, wenns im Grunde keinen Hauptfilm gibt, weil alles mehr oder minder gleich uninteressant ist [...], da ist dann schon ein Rhythmus gegeben: Eins, Zwei, Drei, Eins, Zwei, Drei.

Wenn ich wirklich so bunt hin- und herschalte und mich wirklich darauf konzentriere, dann ist eigentlich kein Programm länger als ... zehn Sekunden an. Das dürfte so ein Mittelwert sein."³⁹

„Einen traurigen Rekord hält die Ausstrahlung der Strauß-Oper 'Salome' am 30. September letzten Jahres. Künstlerisch war sie ein Höhepunkt im musikalischen Programm des ZDF. Auch die Nettoreichweite war zufriedenstellend: 4,44 Millionen Zuschauer wurden errechnet. Doch diese Zahl täuscht. Tatsächlich haben nur vier Prozent, also keine 180.000, die Oper ganz gesehen, dagegen 84 Prozent oder 3,75 Millionen noch nicht einmal zu einem Viertel.“

Dieter Schwarzenau: Vom Glück mit der Fernbedienung. In: ZDF, Nr. 2, Februar 1991, S. 3

³⁵ I. B., Schauspieler, Interv. am 17. 3. 1986

³⁶ T. N., Student (Film), 26. 4. 86

³⁷ H. L., Stud. (Germ.), 9. 3. 86

³⁸ I. B.

³⁹ M. C., Stud. (Wirtsch.), 13. 4. 86

„– Meine Frage wäre auch: Bleiben bestimmte Filme verschont?
– Also ganz bestimmt. Ja, viele. Also wo ich einfach so viel Respekt habe vor dem Film, vor ner Person. Ich würd so z.B. nie wegschicken wie neulich, Lew Kopelev wurde da mal interviewt, 'Zeugen des Jahrhunderts', also da hab ich zu viel Respekt vor dieser Person, als daß ich den einfach so verschwinden lasse. Verschwinden lasse ich wirklich 'Fernsehen', wenn du willst ..."⁴⁰

„– Hat das Switchen was zu tun mit dem, was gerade läuft?
– Nee, würde ich nicht sagen. Denn es gibt immer mal wieder Sequenzen in Filmen, wo ich denk: Also jetzt wäre es eigentlich völlig blödsinnig umzuschalten, aber dann schau ich trotzdem mal – ganz kurz, also

wirklich: Klick-Klick – was ist auf dem anderen. Die Neugierde ..."⁴¹

„– So ein bißchen ist das Umschalten ja auch Kontrollieren; kontrollieren, daß man weiß, was da eben abgeht, daß man da auch nichts versäumt irgendwie, was einen dann halt doch interessiert."⁴²

„– Die Geschwindigkeit scheint eine große Rolle zu spielen; du hast das jetzt zum zweiten Mal erwähnt, daß das ein großes Kriterium für dich ist, wie schnell der Film ist. Ist das Switchen für dich ne Beschleunigung?

– Ja, ganz sicher. Es hat sowas von ... beim Cassettenrecorder ... vom Vorspulen. Der Wunsch, wenn da irgendwo ne Sequenz

ist, man denkt sich, man durchschaut, was passiert, und jetzt der Wunsch: gut, Zeitgewinn. Oder vielleicht noch was anderes statt dessen

⁴⁰ I. B.

⁴¹ M. C.

⁴² T. N.

reinschieben. Statt den Zeitgewinn am Ende zu haben, ihn halt mittendrin für etwas zu nutzen."⁴³

„– Aber der Inhalt – kriegst du den Inhalt voll mit? Von den Einzelprogrammen?

– Och ja, in der Regel schon.

– Weißt du hinterher, wer der Mörder war?

– Das weiß ich meistens schon vorher. Doch in der Regel weiß ich das dann.

– Legst du Wert drauf?

– Das zu wissen? Kommt darauf an. [...] Meist interessiert mich, wer der Mörder war, aber nicht, wie es dazu kommt, ... den Mörder zu finden, oder so ...

– Ja gut, aber das hängt ja eng zusammen.

– Naja gut, klar, also wenns ein komplexes Gebilde ist, an kriminalistischer Logik, dann ... also entweder schalt ich dann weniger um, oder aber ich laß es dann immer ein bißchen länger stehen, bis ich dann immer so halbwegs durchgestiegen bin [...]. Ich meine, es gibt ja auch bei noch so komplizierten Dingen, ... in der Regel hat ja son bestimmtes Genre, auch wenns kompliziert aufgemacht ist, [...] sone ganz gängige Abfolge immer, sone ganz gängige Struktur, die bei vielen gleich ist.

– Glaubst du nicht, daß da ne bestimmte subtile Ebene verlorenght?

– Naja gut, das wär ja ne Besonderheit, wenn sowas drin wär. Also ich denke, daß es mir nicht entgehen würde. Glaub ich nicht. [...]

– Und bei sieben Programmen ist das ja schon schwerer, die zu verfolgen. Also bei drei ist mir das klar. [...] Kannst du dir das merken, die sieben?

– Ja, eigentlich schon.

– Ja?

– Jo ...

– Bei sieben noch?

– Ich bin ein sehr trainierter Fernseher."⁴⁴

„Im Epos hingegen, das ja Erzählung ist, kann man sehr wohl mehrere Handlungsabschnitte bringen, die sich gleichzeitig vollziehen [...]. Dieser Vorteil gestattet es dem Epos, [...] dem Zuhörer Abwechslung zu verschaffen und verschiedenartige Episoden einzubeziehen. Denn es ist ja die Gleichförmigkeit, die, da sie rasch Sättigung hervorruft, bewirkt, daß die Tragödien durchfallen.“
Aristoteles: Die Poetik. Stuttgart 1984, S. 81

„– Nö, das ist jetzt vielleicht vermessen, aber ich würd fast eher das Gegenteil behaupten. Daß man im Grunde erst dadurch wieder diese im Grunde doch relativ einfache Handlung ... von so nem Standardkrimi,

⁴³ M. C.

⁴⁴ T. N.

Viertel-nach-acht-Krimi, wieder in einzelne Puzzlestückchen zerlegt und dadurch vielleicht wieder ein bißchen mehr Aufwand dabei ist, oder ein bißchen Herausforderung, da wieder den Faden reinzubringen. [...]

– Aber das kann doch nur ne ungefähre Geschichte sein. Eine richtige Auflösung kriegst du ja dann nicht. Wenn du nicht die fünf Minuten erwischst, wo sie dann nochmal alles erklären ...

– [...] Man merkt ja: Es nähert sich dem Höhepunkt oder der entscheidenden Auflösung ... Oder es wird halt schneller hin- und hergeschaltet. Ja nicht diese entscheidenden fünf Minuten verpassen, die entscheidende Szene, wo halt wirklich die Maske runtergerissen wird, oder so.“⁴⁵

„– Es ist wirklich pervers, aber ich kenn unheimlich – ich brauch nur in die Programmzeitschrift zu gucken, ja, da *kenn* ich schon wahnsinnig viel Filme. Ich kann mich an ungeheuer viel erinnern, auch an ganz früher. Und wenn dann solche Filme laufen, dann schalt ich von denen meistens hin und her, weil, ich kenne die Abfolge, warte aber auf bestimmte Szenen, die ich immer gut fand. Und schalte, solange die nicht da sind, immer hin und her.“⁴⁶

„– Also ich such ja immer nach irgendwelchen kleineren oder größeren Sensationen, wenn ich switche. Entweder des Bildes, des Akteurs, ob das irgendein Prominenter ist, der mich nun gerade interessiert, ... ein Lastwagenfahrer, den ich mal gesehen hab, der mit seinen beiden Breitwandreifen so über Eier drüberfährt, daß die Eier in der Mitte durchkommen und nicht kaputtgehen. Da bin ich gespannt, da bleib ich dabei. Es ist wirklich der Versuch, rauszupicken, aus einem Angebot – sonst würd ich ja bei einer Sendung bleiben – das durch die Bank eigentlich nicht genügend bietet ... mir aus verschiedenen Sendungen wenigstens irgendwelche Reizpunkte rauszusuchen, die ich durch Switchen erwische. Irgendwelche Nummern, Bilder. [...] Aber die genauen Gründe sind sicherlich sehr persönlich und sehr subjektiv ...“⁴⁷

„– Mich interessiert auch oft gar nicht, was die Leute in der Talkshow sagen, sondern wie sie sich bewegen, also wie sie mit dem Publikum umgehen, ihre Lacher setzen. Klaus Kinski interessiert mich eigentlich einen Dreck, er interessiert mich als ein Phänomen in so einer Talkshow. Da guck ich dann hin, um mir was abzugucken, um was zu beobachten in irgendeiner Weise, was ich sonst nicht kriege. Ein sehr

⁴⁵ M. C.

⁴⁶ T. N.

⁴⁷ I. B.

voyeuristischer Blick, den ich da habe. Und der manchmal – das habe ich manchmal wirklich schon ... – durch den Ausschnitt und aus dem Zusammenhang gerissen um so deutlicher ist. Weil du dich dadurch überhaupt erst ordnest, weil ... Wie gesagt, ich schalte um und sehe plötzlich nur – völlig ohne Zusammenhang – irgendeinen Politiker, der sich nur an der Nase kratzt. Und ich weiß gar nicht, in welchem Zusammenhang. Sonst hätte ich die Worte gehört und die Argumente ...

– Und das wär gar nicht wichtig ...

– Nee, und ich seh plötzlich den nur an der Nase kratzen, ein viel stärkeres Bild ... Ich weiß gar nicht wieso und warum. Kratzt sich an der Nase. Und das ist toll.

– Und diese Bilder ... an diese Einzelbilder knüpfen sich dann Deutungen und Assoziationen. Du hast von Reinträumen gesprochen vorhin. Und wenn diese Assoziationen praktisch erschöpft sind, kommt der nächste Switchpunkt.

– Ja.

– Aber das ist so ... die Tagtraummaschine kriegt immer so einen Schubs, durch das Bild ...

– Ja. Manchmal setz ich mich auch hin und schreibs auf.

– Ah ja!

– Also beispielsweise sowas, was ich eben gesagt hab. Vielleicht hast du über dieses Bild ... irgendetwas ganz Grundsätzliches, was du begreifst. [...] Manchmal setz ich mich dann hin und schreib einfach Phänomene auf, die mir irgendetwas Bestimmtes zu erzählen scheinen. Über mich, über das Leben, über meinen Beruf ...

– Daß du das praktisch wie ein Mandala benutzt, wie ein Meditationsbild. [...] Es erinnert mich ein bißchen daran ...

– Aber das passiert mir z.B. oft in völlig anderer Form. Es ist eigentlich absurd, das zu vergleichen, es ist genau das Gegenteil eigentlich: Es passiert mir sehr oft auch, wenn ich in meinem Haus in Irland bin. [...] Wenn ich mich auf irgendeinen Hügel setze, auf eine Wiese setze, wo ich einen weiten Blick ... Und da interessiert mich nicht die Veränderung, sondern da interessiert mich das Zusammenklingen der einzelnen Elemente, die dieses gesamte Breitwandbild da ... zusammenkomponieren. Und plötzlich hab ich dann [...] nur über eine bestimmte Wolkenstruktur, die zusammenhängt mit einer bestimmten Ansammlung von Büschen da und zwei Kindern ganz ... in fünf Kilometern Entfernung, die über ne Wiese rennen, habe ich ein ganz grundsätzliches Bild. [...] Und so gehts mir, auf eine ganz andere Art und Weise, oft beim Switchen ...

– Ah ja! Diese beiden Erlebnisweisen haben miteinander zu tun!

– Ja, die haben miteinander zu tun. Weil sie völlig verschieden zusammengesetzt zustandekommen, aber weil ich über irgendein Bild, eine Verhaltensweise oder in einer bestimmten Konstellation sich ergebendes ... erscheinendes ... Bild, ein Mensch, oder ein Gegenstand zu einem anderen, in einem bestimmten Raum, in einer bestimmten Beleuchtung, in einer bestimmten Formation oder Struktur, daß darüber mir, also mehr kommt als nur dieses Bild.

Sicherlich würde ich sonst alles überhaupt nicht machen. Ich würde sonst weder in die Landschaft gucken, wenn ich nicht diese ... Erkenntnis dabei hätte, wenn nicht dieser Prozeß bei mir das rückkoppeln würde, würde es ja ... ein Glotzen bleiben, ein Dösen bleiben. Ich würde sicherlich auch nicht switchen, wenn ich nicht diese Entdeckungen immer hätte.”⁴⁸

„– Etwas völlig anderes: freust du dich an bestimmten Kombinationen? Wenn z.B. erst Kohl auf dem einen Kanal kommt und dann ein Film über Gemüsezucht auf dem anderen? Oder solche Sachen?

– Nee. Also das würde ja im Grunde voraussetzen, daß man die gesehenen, oder die verschiedenen Programme zu einem einzigen im Kopf

„Ausgewählte Produkt/Dienstleistungskategorien in Relation zur Häufigkeit des Ausblendens per Fernbedienung.

Kategorie	Zapping-Rate
Versicherungen	39 %
Banken	35 %
Treibstoff/Mineralöle	34 %
Büromaschinen	33 %
Reinigungsmittel	33 %
Hundefutter	28 %
Fast Food	19 %
Autos	18 %
Bier	18 %
Limonaden	15 %”

Zapping. In: Der Kontakter, 17. 9. 90, S. 25

kombiniert, oder verschmelzen läßt, und dann in der Fortsetzung Figuren aus dem einen Film in den anderen sich reindenkt, da vielleicht versucht, eine gemeinsame Handlung draus zu machen. Die sind strikt getrennt bei mir im Grunde.

– Die sind strikt getrennt? Also dir passiert auch nicht, daß du dich hinterher dabei erwischst, irgendetwas zu verwechseln?

– Nö, das weniger. [...] Das kenne ich nicht.

Es mag sein, daß vielleicht einige, was weiß ich, Randeffekte, die vielleicht für die Handlung nicht so wichtig sind, wie meinetwegen, wie das Ge-

bäude von außen ausgesehen hat, in dem irgendetwas vorgefallen ist, daß sie sich vielleicht vermischen. Plötzlich von dem einen Film auf den anderen übertragen werden.

⁴⁸ I. B.

– Also mit diesen Ebenen, mit dem Hintergrund beispielsweise, Architektur oder sowas, hältst du es für möglich, das Verschwimmen.

– Ja, also die Details ... [...]. Da ich aber nur bei Filmen hin- und herschalte, die mir nicht so wichtig sind, sind mir die Details im Nachheren auch nicht mehr wichtig. Ich hab sozusagen den reinen Plot, aber die Ausschmückung ist doch bei den Filmen nicht weiter wichtig.”⁴⁹

„– Aber der Reiner und der Klaus drücken auch zusammen manchmal...

– Reiner und Klaus drücken zusammen?

– und der Klaus merkt auch nicht, wenn der Film wechselt, zum Teil. Der schläft mal kurz dazwischen ein so, Reiner drückt um, und dann sagt der Klaus, ja, wo denn die Frau hingekommen ist ...”⁵⁰

„– Eins hab ich vergessen: Daß ich ... wenn ich ... so 'bei mir' bin ...

– stimmungsmäßig ...

– stimmungsmäßig bei mir bin, daß ich sehr viel weniger anfällig bin zu switchen, als wenn ich durch Frankfurt City, durch vier, fünf gleichwertig mich beschäftigende Termine am Tag, Probe, nachmittags Schauspielschule, abends Vorstellung, zwischendurch *die* Person, nach der Vorstellung *die* Person, oder das Telefongespräch – da bin ich sicherlich anfälliger, also ungedul... Es hat auch mit Ungeduld, glaube ich, zu tun, das Switchen.”⁵¹

„– ... Stimmung, da fällt mir ein, daß es auch Stimmungssache ist. Nicht nur inhaltlich interessant, sondern daß ja auch verschiedene Programme verschiedene Stimmungen transportieren. Dann ist Switching ja auch so ein Wechseln von Stimmungen. So ein Stimmungsbad. [...]

– Also wie ne Kneipp-Kur, wo man ja nicht das heiße Wasser will und nicht das kalte, sondern den Wechsel?

– Richtig. Also das würd ich für mich auch noch als wichtig benennen, ... den Wechsel selber. Daß man die Stimmungen also bekommt, ohne sich durchgehend dieser Sache aussetzen zu müssen.”⁵²

„– Und schließlich ... ist es ja auch das einzige, was man mit nem Fernseher selber noch *machen* kann. Also viel mehr Möglichkeiten gibts ja dann auch nicht mehr ...”⁵³

⁴⁹ M. C.

⁵⁰ H. L.

⁵¹ I. B.

⁵² T. N.

⁵³ K. H., Angest., 23. 5. 86

Parallelphänomene

Eine Vielzahl von Aspekten wurde in den Interviews genannt; eigenartigerweise aber fehlt jeder Verweis auf *Parallelphänomene*. Gerade dann aber, wenn man geneigt ist, ein Phänomen als neu einzustufen, kann es lohnen, nach Parallelen in anderen Bereichen Ausschau zu halten. Der Aufweis von Parallelphänomenen ist notwendig assoziativ, und unkritisch, insofern er sich mehr für die gemeinsamen als für die trennenden Eigenschaften interessiert ... Sucht man also Parallelen zum 'neuen Rezeptionsverhalten' und beschränkt man die Perspektive zunächst auf den Bereich der Kunst und der Medien, fällt als erstes die *Presse* ins Auge. Das räumliche Nebeneinander, in dem vor allem die Tagespresse die einzelnen Artikel präsentiert, scheint der verbreiteten Gewohnheit, die einzelnen Artikel jeweils nur anzulesen, entgegenzukommen. Optische Gliederungen und Schlagzeilen, im Fall der Illustrierten vor allem die Bilder tun ein Übriges, auch demjenigen, der die Blätter nur flüchtig durchsieht, einen groben Überblick zu verschaffen.⁵⁴

Sprunghafte Lektüre und sprunghafte Fernsehrezeption also scheint eine gewisse Oberflächlichkeit zu verbinden, eine gewisse Nervosität, aber auch das Interesse, das jeweils 'Ganze' im Blick zu behalten. Bezogen auf Bücher ist die sprunghafte Lektüre fast völlig verpönt.⁵⁵ Die Bücher selbst aber, die Autoren und Erzähler muten ihren Lesern Sprünge zu, die wiederum unmittelbar an Switching erinnern: die Technik nämlich, zwei Geschichten parallel zu erzählen und zwischen beiden hin- und herzuwechseln, kann unterschiedliche Zeiten und Orte miteinander konfrontieren, wie Switching unterschiedliche Filme konfrontiert. In modernen Texten steigert sich diese Technik bis hin zu abrupten Verfahren, den Handlungsstrang etwa von Satz zu Satz zu wechseln,⁵⁶

⁵⁴ Schon 1914 konstatiert J.A. Lux, es sei bestimmten „Leuten [...] (ein) Lebensbedürfnis [...], im Café täglich zehn bis zwanzig und mehr Illustrierte Blätter durchzufliegen.“ (Lux, Joseph A.: Über den Einfluß des Kinos auf Literatur und Buchhandel. In: Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Tübingen 1978, S. 94 (Hervorh. u. Erg. H.W.))

⁵⁵ Montaigne aber etwa bekennt in den 'Essais': „Wenn mir ein Buch nicht paßt, nehme ich ein anderes vor;“ „(...) dort blättere ich einmal in einem Buch, dann wieder in einem anderen, planlos, unzusammenhängend.“ (Montaigne, Michel de: Die Essais. Stuttgart 1980, S. 199, 300)

⁵⁶ Ein Beispiel aus der populären Literatur bietet Huxleys 'Schöne neue Welt', wo zwischen drei Handlungssträngen auf einer einzigen Seite 11 mal gewechselt wird: (Huxley, Aldous: Schöne neue Welt. Frankfurt 1983, S. 54)

oder aber die Zuordnung ganzer Passagen im Ungewissen zu lassen. Deutlicher noch an Switching erinnert die Parallelführung zweier Handlungsstränge, wenn sie im *Film* verwendet wird. Ein extremes Beispiel bietet Praunheims Film 'Rote Liebe',⁵⁷ der eineinhalb Stunden lang zwischen zwei völlig getrennte Geschichten – überdies noch in zwei völlig unterschiedlichen Ästhetiken gedreht – hin- und herspringt, und deren Verhältnis allein der Deutung des Zuschauers überläßt.

Daß überhaupt den ganzen Kinoabend lang ein einzelner, eben 'abendfüllender' Film zu sehen ist, ist eine Errungenschaft erst der zwanziger Jahre. Davor war durch den Revuecharakter der Vorführungen und die, wie berichtet wird, häufig wahllose Abfolge jeweils extrem kurzer Lehr-, Spiel- und Varietéfilme quasi automatisch für Abwechslung gesorgt. Noch 1926 stand deshalb zur Debatte, ob nicht gerade der dauernde Wechsel in Stimmung und Inhalt der Filme die Attraktion des Kinos ausmache.⁵⁸ Der Gedanke der Nummernrevue wurde in der Gegenwart nicht nur von Kluge noch einmal aufgenommen,⁵⁹ sondern offenbar auch von einer geringen, aber beobachtbaren Zahl von Zuschauern, die – eine direkte Variante von Switching – die Einrichtung von 'Kino-Centern' dazu nutzen, hinter der Kasse und während der Vorstellung das Kino mehrfach zu wechseln. Die Reihe insbesondere solch exotischer Parallelen ließe sich fortsetzen;⁶⁰ wichtiger aber erscheint eine andere, die den Bereich der Medien allerdings verläßt.

Die unvermittelte Realität selbst nämlich scheint zunehmend ein Wahrnehmungs- und Reaktionsverhalten zu erzwingen, das dem des Switch-

⁵⁷ BRD 1980

⁵⁸ nachzulesen etwa bei: Harms, Rudolf: Das Lichtspielhaus als Sammelraum. In: Witte, Karsten (Hg.): Theorie des Kinos. Frankfurt 1972, S. 227 (Der Aufsatz stammt von 1926).

⁵⁹ „Es ist [...] deutlich, daß die städtische Rezeptionsweise von Zuschauern außerhalb des Kinos in zunehmendem Maße mit den Zeiterfahrungen und Kürzeln der wirklichen Verhältnisse oder des Hin- oder Herwählens zwischen Programmstücken des Fernsehens oder der Werbung umzugehen gelernt hat. Das 90-Minuten-Raster des Spielfilmabends bildet dazu ein ausgesprochen behäbiges und zwanghaftes Verhältnis. *Brach liegt nämlich ebenfalls die aus Kurzfilmprogrammen und Nummern zusammengesetzte Programmstruktur, die in der Anfangsphase der Filmgeschichte (im Stummfilm) eine Hauptattraktion bildete.*“ (Kluge, Alexander (Hg.): Bestandsaufnahme: Utopie Film. Frankfurt 1983, S. 230 (Hervorh. H.W.))

⁶⁰ ... fortsetzen etwa durch das Beispiel der simultanen Aufführung zweier Tschechow-Stücke auf einer Bühne 1985 in Wien, oder durch das Napoleons, der die Angewohnheit hatte, mehreren Schreibern unterschiedliche Briefe gleichzeitig zu diktieren, indem er von einem zum anderen ging ...

enden nicht unähnlich ist; die Ausdifferenzierung der Lebensbereiche, die zunehmend harten Übergänge zwischen den gesellschaftlichen Sphären und die Notwendigkeit, diese im Laufe eines Tages dennoch oft mehrfach zu wechseln, verlangen die Fähigkeit, von einem Moment auf den anderen 'umzuschalten', einer neuen Rolle, einem neuen Kontext oder auch nur einem neuen Einzelproblem seine Aufmerksamkeit zuzuwenden.⁶¹ Der so verlangten Präsenz steht eine komplementäre Entwicklung entgegen, die die Beteiligten zunehmend in die Rolle von Zuschauern drängt ... Die letzte Überlegung vor allem macht die Grenze der Vorgehensweise deutlich: Die Behandlung der Phänomene ausschließlich nach ihrer Ähnlichkeit droht in schlichte Metaphorik umzuschlagen. In zwei der Beispiele etwa wird Simultaneität zum Kriterium der Verwandtschaft, obwohl es Simultaneität im Fall des Switchens letztlich gar nicht gibt.

Das Verfahren der Parallelsetzung aber scheint sich immer wieder aufzudrängen, C.D. Rath⁶² z.B. schreibt:

„So wie der Flaneur durch die Straßen der Metropolen des 19. Jahrhunderts wandelt, so bewegt sich im Weltmaßstab der heutige Zuschauer durch die Tele-Visions-Programme. Das Hin und Her auf der Straße, das Überwechseln von einer Straßenseite auf die andere, das Eintauchen in die Massen und das Promenieren auf Alleen und in Passagen findet seine Entsprechung im 'Switching', im Hin und Her zwischen den Programmteilen und Genres, im beiläufigen Aufmerken und stummen, abgelenkten, geschwätzigen oder grüblerischen Sich-Treiben-Lassen.“⁶³

So schön die Stelle ist – im Kontext dieser Arbeit steht sie für jene falschen oder halb-richtigen Parallelsetzungen, die eine genauere Prüfung zu überwinden hat. Auch wenn der Anspruch der Genauigkeit sich, dem Thema entsprechend, eher auf die Formulierung der Fragen als auf die möglichen Antworten beziehen kann, ist dennoch er es, der die hiermit abgeschlossene Phänomenologie und die nun beginnenden eigenen Überlegungen trennt.

⁶¹ „Einer bastelt, sitzt in der Kneipe, sitzt mit seiner Frau, macht Hobbysex, spielt mit seinen Kindern, macht Urlaub, benutzt ein Nahverkehrsmittel – alles das ist nur dadurch verbunden, daß ein und dieselbe Person es ausführt.“ (Negt, Oskar; Kluge, Alexander: Öffentlichkeit und Erfahrung. Frankfurt 1978, S. 245)

⁶² Rath, Claus-Dieter: Elektronische Körperschaft; Mitgliederversammlung im Wohnzimmer. In: Böckelmann/Kamper/Seitter (Hg.): Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft, Nr. 5, Wetzlar 1983

⁶³ ebd., S. 44

Zerstreuung

Eine Merkwürdigkeit

Die erste genauere Nachfrage zielt auf ein nicht eigentlich theoretisches Problem; ein Problem aber, das behandelt sein will, soll es nicht untergründig alle folgenden Überlegungen einfärben.

Ausgangspunkt können die schon zitierten Presseartikel sein. Auffällig nämlich erscheint, daß jeder von ihnen, wenn auch in unterschiedlicher Mischung, die gleichen zwei, einander widersprechenden Tendenzen zeigt: Einem lockeren Feuilletonstil, der mit der neuen Rezeptionsweise zu sympathisieren scheint, und der offenen Hohn über das mißhandelte Fernsehen und die zur Wirkungslosigkeit verdamnte Werbung ausgießt, steht unüberhörbar der Ton des Kulturkritikers gegenüber, der vor dem, was er beschreibt, zu warnen hat.¹

Wovor aber warnt z.B. Hachmeister, wenn er schreibt „[...] in der formale Reize fast alles, logische Kontinuitäten dagegen nichts mehr bedeuten“?² Worauf bezieht sich Greiners ironische Weise der Präsentation? Und schließlich: Macht Switching wirklich nur der Werbebranche Sorgen? Die drei Artikel vermeiden jeden kulturkonservativen Anklang; 'eigentlich' aber – darin laufen die drei Linien zusammen – handelt es sich beim Switching um eine Unsitte. Die Steigerung einer alten Unsitte, könnte man sagen, ein weiterer Schritt auf jenem Weg, zu dem das Fernsehen selbst gehört, und auf dem es jetzt überholt zu werden droht: Es ist der *Mangel an Konzentration*, die 'zerstreute' *Haltung des Publikums*, die im Switching eine neue Stufe erreicht.

Hachmeisters doppelter Verweis auf Postman³ bestätigt die Vermutung: Unter der Oberfläche der Artikel wird eine Debatte fortgesetzt, die vom frühen Film bis zu McLuhan und zu Postman reicht und die den Vor-

¹ Denselben Zwiespalt zeigen übrigens zwei 'Fundstellen' in der feuilletonistischen Literatur: „Der Betrachter [...] stillt den Appetit des Auges, indem er – Fernbedienung im Kopf – zur nächsten interessanten 'Erscheinung' umschaltet. [...] Aber man braucht ja die Zeitschrift nicht zu lesen, das fernsehgeübte Auge switcht sich rasch durch eine 150-seitige Bildfolge.“ (Sommer, Carlo M.; Wind, Thomas: *Menschen, Stile, Kreationen*. Frankfurt/Berlin 1986, S. 166f)

„Überhaupt ist die Fernbedienung ein zentrales Utensil, man kann sich damit die anrührende Schnittfolge selbst herstellen für den Fall, daß brauchbarer Stoff gleichzeitig aus mehreren Kanälen kommt. [...] Literatur kann da gar nicht gegen an.“ (Dietze, Gabriele: *Tränen nach Feierabend*. In: *Kursbuch*, Nr. 79, Berlin 1985, S. 27f)

² Hachmeister, Lutz: *Die Macht der Fernbedienung*. In: *Frankf. Rundschau*, 28. 1. 1986

³ Postman, Neil: *Wir amüsieren uns zu Tode*. Frankfurt 1985

wurf der Zerstreung variiert. Beiden also, der 'Unsitte' und der 'Zerstreung' wird nachzugehen sein, wenn ausgetragen werden soll, was in den Presseäußerungen nur angedeutet ist.

'Unsitte'

Zweifellos ist Switching eine Unsitte. Man versetze sich in die Position der Autoren, Regisseure oder Fernsehjournalisten, die die Filme oder TV-Beiträge machen; sie alle machen sich Gedanken, wie sie ihr Thema strukturieren und in eine Form bringen können, bis das Ganze ein konsistentes und geschlossenes Produkt, eine ästhetische Einheit oder eine plausible Argumentation ergibt. Sie wählen Schauplätze und Mitarbeiter aus, setzen sich mit der Bürokratie auseinander, beschaffen Geld und überwinden Schwierigkeiten, bis sie dann endlich drehen können und das realisieren, was später auf dem Schirm zu sehen ist.

Im Fernsehen werden häufig Spielfilme gezeigt; oft Massenprodukte, daneben aber auch ambitionierte Filme, Klassiker der Filmgeschichte, oder Filme, die imstande sind, ein Kinopublikum zu fesseln und über den Abend hinaus zu beschäftigen. Auch im Fernsehen gibt es schwierige Projekte, deren Sinn sich nur langsam oder gar erst im Nachhinein erschließt, und Experimente, die mit der eingefahrenen Ästhetik oder narrativen Konventionen brechen, um ihre spezifische Geschichte zu erzählen. Sie alle müssen nun damit rechnen, mit der Fernbedienung weggedrückt, zerrissen oder ausgetauscht zu werden, müssen Minute um Minute um die Gunst eines eher nörgelnden als kritischen Publikums konkurrieren.

Die Tatsache, daß Wertvolles im Fernsehen nicht die Regel ist, mag das Gesagte einschränken; einer der Interviewten war der Meinung, die Macher „merkten es ja nicht“.

Nur, daß es „nur Fernsehen“ ist, dem Switching 'etwas antut', ein „niedriges Medium“,⁴ anonym und privat konsumiert, scheint ein Verhalten zu ermöglichen, das im Theater beispielsweise als Skandal empfunden würde. Man denke sich ein Publikum, das abends zwischen Schauspielhaus und Oper wechselt. Doch sogar das kommt vor; ein anderer Interviewter – Schauspieler – berichtet:

„Der Hamlet, den wir spielen, der geht vier Stunden lang. [...] Da merken wir schon, an jüngeren Leuten [...], daß die mal rausgehen

und ganz in Ruhe im Foyer ne Zigarette rauchen. [...] Was dem Theater natürlich schwer bekommt. Als Schauspieler bist du irgendwie darauf angewiesen, daß die Leute die Konzentration mitmachen, daß sie dich verfolgen. Und daß sie eben nicht zwischendurch [...] mal da klingeln oder mal da blättern. Da gehst du ein!“

Der Darsteller im Fernsehen 'merkt es nicht'; die Destruktion des Sinnzusammenhangs aber ist durchaus vergleichbar.

Was bleibt von einem Spielfilm übrig, wenn er mit Nachrichten, Sport oder Show gemixt wird? Der grobe Zusammenhang eventuell, der reine 'plot'; die Entwicklung der Figuren schon wird undurchsichtiger erscheinen, ihr Handeln weniger nachvollziehbar, weniger motiviert. Die Nebenstränge und die subtileren Effekte – so vorhanden – dürften ganz verlorengehen.

Es hat etwas Aggressives, das Switchen; 'Zapping' eben, nicht nur der Werbung gegenüber. Und 'abgeknallt', jedenfalls läßt sich das vermuten, wird nicht nur Unwichtiges, Geschwätziges und Zulangeratenes, sondern auch Stellen, wo der Film mit Absicht bremst. Rauhe Stellen im Film, holprige, schwere oder langsame Szenen sind besonders

bedroht. Gerade dort aber verbirgt sich oft mehr als in den glatten und aktions-geladenen Momenten: Kluge etwa sagt, seine Filme würden gerade dann langsam, wenn ihm etwas wichtig sei. Verlangsamung sei die letzte Möglichkeit des Pathos. Seit dem Aufkommen der Fernbedienung erscheint es eher unwahrscheinlich, daß der Zuschauer sich solchen Intentionen aussetzt.

Und umgekehrt: Wie hat man sich Filme vorzustellen, die mit dem Switching *rechnen*? Die den Zuschauer gezielt zu binden versuchen oder Vorkehrungen treffen, um trotz Switching verständlich zu bleiben? An verschiedenen amerikanischen Serien, denke ich, läßt sich dergleichen bereits vorvollziehen: So etwa zerfällt jede 'Dallas'-Fortsetzung in eine Fülle einzelner Episoden, die in sich 'verständlich' sind, auch wenn der Zusammenhang fehlt, und die umgekehrt nicht vollständig

„Aber, um dies noch zu erwähnen, diese Gattin scheint mir oft nicht solid das Programm, sondern buchstäblich fernzusehen, in die Ferne, wie in großer Verbissenheit. Vielleicht nach Eichstätt? Acapulco? Meine Schwiegermutter sah seinerzeit auch nicht wenig fern – aber wieder ganz anders. Nach meinem Eindruck nahm sie das Fernsehen nicht eigentlich als Novum und Bereicherung in ihrem Leben wahr, sondern gewissermaßen als selbstverständlichen Blödsinn, den ihr jemand auferlegt hatte, über dessen Sein und Vormarsch nachzudenken jedoch sich nicht lohnte ...“

Henscheid, Eckhard: Die Mätresse des Bischofs. Frankfurt/M. 1985, S. 96f

⁴ Die Abwertung des Fernsehens gegenüber anderen Medien macht P. Petro zum Gegenstand einer eigenen Untersuchung; Petro; Patrice: Mass Culture and the Feminine. The 'Place' of Television in Film Studies. Unveröff. Manuskript 1985

gesehen werden müssen, damit ihr Zusammenhang entschlüsselt werden kann. Eine solche Struktur scheint nicht dazu zu führen, daß die Programme interessanter werden ...

Unterstellt man eine Wechselwirkung zwischen der Technik der Medien und den Wahrnehmungsweisen des Publikums allgemein, und eine zweite zwischen den Zuschauerbedürfnissen, bzw. dem Zuschauerverhalten und den Medien-*Inhalten* läßt sich erahnen, was eine 'neue Unsitte' langfristig bewirken kann.

Zerstreuung: Fernsehen

Switching als 'neue Unsitte', das machen die genannten Argumente deutlich, ist gewissermaßen nur die Steigerung einer allgemeineren, bereits vorhandenen. Dem Fernsehen selbst ist immer wieder vorgeworfen worden, eine ähnlich laxen Haltung zu den Inhalten zu fördern, wie sie im Switching überdeutlich wird.

Der schon erwähnte Postman⁵ etwa stellt zwischen den Programminhalten und der Rezeptionshaltung der Zuschauer eine Verbindung her. Fernsehen, sagt er, funktioniere wie Varieté, das unvermittelte Nebeneinander z.B. der Fernsehnachrichten unterminiere den Anspruch, sich auf die Inhalte der Sendung einzulassen, die Einzelnachrichten auf Kontexte zu beziehen. Die Welt erscheint als „Welt aus Bruchstücken und Diskontinuitäten“.⁶

„Im Fernsehen haben wir es ungefähr alle halbe Stunde mit einem separaten Ereignis zu tun, das seinem Inhalt, seinem Kontext und seiner Gefühlslage nach mit dem Vorangegangenen und dem Folgenden nichts gemein hat.“⁷

Der zerfahrenen Ästhetik des Mediums, seiner Neigung zu kurzen Einstellungen⁸ und hohem Tempo⁹ entspricht die „zerbrochene Aufmerksamkeit“ auf Seiten des Rezipienten, die „sich [...] dem Fernseher ganz

⁵ Postman, Wir amüsieren uns ..., a.a.O.

⁶ ebd., S. 91

⁷ ebd., S. 124

⁸ „Die durchschnittliche Länge einer Kameraeinstellung in den Sendungen der großen Fernsehanstalten beträgt nur 3,5 Sekunden, so daß das Auge nie zur Ruhe kommt, stets etwas Neues zu sehen bekommt.“ (ebd., S. 109)

⁹ „Fakten drängen sich ins Bewußtsein und werden von anderen wieder verdrängt, und zwar mit einem Tempo, das eine eingehende Prüfung weder zuläßt noch fordert.“ (ebd., S. 90)

Ob das Drängen der Fakten tatsächlich eine Frage des Tempos, oder ob Tempo wirklich ein Kennzeichen des Fernsehens ist, wird zu untersuchen sein ...

nach Belieben zuwenden oder von ihm abkehren können“. „[...] Man ißt, man geht ins Bad, man macht Kniebeugen, wie man es auch sonst tut, wenn der Fernseher läuft.“¹⁰

Die Zersplitterung des Angebots als Spezifikum des Mediums Fernsehen wird von nahezu allen, die über Fernsehen schreiben, hervorgehoben. „Auf dem Bildschirm geht es zu wie in einem Tollhaus“, schreibt M. Winn,¹¹ die den Einfluß des Fernsehens auf Vorschulkinder untersucht. Bezugspunkt wie bei Postman ist bei ihr die Ruhe und Konzentration des Lesens:

„Während das Fernsehen nur Zerstreuung bietet, fördert das Lesen unsere Entwicklung, ja, macht sie möglich.“¹² Durch das „Feuerwerk optischer und akustischer Reize, die der Apparat pausenlos aussendet“, „wird eine kurze Aufmerksamkeitsspanne buchstäblich programmiert.“¹³

M. Esslin¹⁴ hebt hervor, daß insbesondere die Unterbrechungen für Werbung die Konzentration zerstören: „There is evidence that this disturbing trend is related to the frequent commercial interruptions on television programs that children view.“¹⁵

Und Negt/Kluge schließlich sprechen von der „Zerfaserung der Aufmerksamkeit“¹⁶ als Folge der Mischung völlig heterogener Information. Die Rezeptionssituation, die Situation im Wohnzimmer, spiegelt die 'zerfasernde' Aufmerksamkeit wider; anhand von Geräteprospekten weisen Eurich/Würzberg¹⁷ nach, wie sich die Fernsehkonsumenten seit der Einführung des Fernsehens und mit Gewöhnung an das Medium 'entspannen': 1952 noch zeigt das Photo „Faszination und gespannte

„1973 mietete ein wohlhabender junger Mann eine kleine Fernsehstation in einem Vorort von San Francisco und führte ein sehr kuriose Experiment durch. Er zeigte jeden Tag nur zwei Sendungen. Die dauerte fast den ganzen Tag und zeigte Ozeanwellen, die an den Strand schlugen. Es gab nur eine Kamera, keine Schnitte, keine Gummilinsen. Die Kamera stand einfach dort und übermittelte getreu, was das Meer tat.“
Jerry Mander: Schafft das Fernsehen ab! Reinbek 1979, S. 270

¹⁰ ebd., S. 90, 124, 147

¹¹ Winn, Marie: Die Droge im Wohnzimmer. Reinbek 1986, S. 105

¹² ebd., S. 99

¹³ ebd., S. 15, 30

¹⁴ Esslin, Martin: The Age of Television. Stanford (Cal.) 1981

¹⁵ ebd., S. 79

¹⁶ Negt/Kluge, Öffentlichkeit ..., a.a.O., S. 208

¹⁷ Eurich, Claus; Würzberg, Gerd: 30 Jahre Fernsehalltag. Reinbek 1983

Erwartung [...] (beim) im Wohnzimmer versammelte(n) Publikum [...]. Die Aufmachung ist entsprechend. Festlich, wohlfrisiert, in Abendgarderobe“;¹⁸ in den Folgejahren erscheint die Familie jeweils locker um den Schirm gruppiert, 1960/61 bereits *liegt* die junge Dame, in der linken Hand die Zigarette.

Immer stärker wird das Fernsehen in den Alltag integriert. Gegessen wurde vor dem Fernseher schon recht früh¹⁹ und inzwischen, 1991, dürfte es kaum noch eine Tätigkeit geben, die mit dem Fernsehen unverträglich erscheint.

„Der Mensch hat [...] gelernt, zwei Dinge gleichzeitig zu tun, was sicher nicht zur Konzentration beigetragen hat.“²⁰

„People often perceive or use radio and television programs as a permanent switched-on source of background noise or flickering images without really paying attention to what is going on.“²¹

Angebotsstruktur und Rezeptionssituation des Fernsehens also konvergieren darin, mit der Aufmerksamkeit und Konzentration des Rezipienten sein Interesse für die *Inhalte* zu untergraben.

„Bei den derzeit üblichen Wiederholungen alter und uralter Filme im Fernsehen ergibt sich gelegentlich die Möglichkeit, aus dem Fernsehempfänger eine Zeitmaschine zu machen. Innerhalb von Sekundenbruchteilen kann ein auf dem einen Kanal live auftretender Darsteller per Knopfdruck zum anderen Programm um Jahrzehnte verjüngt werden.“
TV-Fiction. In: FAZ, 16. 8. 1985

Aufgrund der 'Macht' des Fernsehens, aufgrund des großen Anteils, den es am Zeitbudget und an der Gesamt-Orientierung der Rezipienten beansprucht, aber bleibt – und das eigentlich ist es, was Postman und Winn alarmiert – der Zerfall der Kon-

zentration nicht auf die Situation der Fernsehrezeption beschränkt. Vielmehr drohe er auf andere Bereiche, schließlich auf 'Weltbild' und 'Kultur' als Ganzes überzugreifen.

¹⁸ ebd., S. 12

¹⁹ „Tagebuch des Fernsehschäfers' 1956 [...]: 'Während wir mittagessen, huschen die Eisschnellläufer, die Hände auf dem Rücken, tief gebeugt an uns vorüber. Fünftausend Meter olympisch zwischen Supp' und Braten. Es ist wahr, wir treiben's barbarisch, doch das Cortina-Fieber ist seit drei Tagen ausgebrochen.“ (ebd., S. 80)

²⁰ ebd., S. 90

²¹ Fischer, Heinz-Dietrich: Entertainment – an Underestimated Central Function of Communication. In: Fischer/Melnik (Hg.): Entertainment. New York 1979, S. 16
Zum Problem der geteilten oder fast völlig abgewendeten Aufmerksamkeit siehe auch: Prue, Terry: Television Presence and Attention. In: ADMAP, März 1978, S. 132ff

McLuhan²² war der erste, der den Versuch unternahm, die kulturelle Gesamtstruktur aus der Struktur des jeweils dominanten Mediums zu erklären. Emphatischer noch und – so muß man sagen – naiver als dieser konfrontiert nun Postman die zerstreute Fernsehrezeption mit der Ruhe und Konzentration der bedrohten oder bereits historischen Lesekultur, die durch Geduld, Ernst und Kritikfähigkeit des Publikums die Rationalität der öffentlichen Auseinandersetzung und folglich der Gesellschaftsordnung garantierte: „Wort für Wort, Zeile für Zeile, Seite für Seite zeigte das Buch oder die Zeitung (sic!), daß die Welt ein ernsthafter kohärenter Ort war, der sich mit Vernunft einrichten und durch verständige, angemessene Kritik verbessern ließ.“²³

Hier ist es der Zusammenhang des Textes, der den Zusammenhang der Welt verbürgt; und während die Begriffe beanspruchen können, die Welt begreifbar zu machen, propagiert die Bilderwelt des Fernsehens „einen Diskurstypus [...], der Logik, Vernunft, Folgerichtigkeit und Widerspruchslosigkeit preisgegeben hat.“²⁴

Perspektive der Zerstreung, das wird deutlich, ist der *Sinnzerfall*.²⁵

Seine Stärke hat das Medium Fernsehen entsprechend dort, wo 'Sinn' eine geringe oder keine Rolle spielt: Nicht nur im Titel seines Buchs gesteht Postman dem Fernsehen zu, unterhaltsam, 'amüsant' zu sein.²⁶

²² McLuhan, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis. Düsseldorf/Wien 1968 (Das Buch selbst ist 1962 erstmals erschienen)

²³ Postman, a.a.O., S. 81 (Hervorh. H.W.)

²⁴ ebd., S. 130

²⁵ Mit großer Selbstverständlichkeit wird hier die Rationalität an 'linearen' Sinn, an das Paradigma der Schrift also, gebunden. Daß Switching Linearität und Sinn stärker noch als das Fernsehen selbst beschädigt, drängt sich auf.

Was in dieser Allgemeinheit als kulturpessimistisches Lamento, vor allem aber als eine Kompetenzüberschreitung der Medientheorie erscheint, bezieht eine gewisse Plausibilität aus der Tatsache, daß in den USA zwar nahezu alle Haushalte mit TV-Geräten ausgestattet sind, die Analphabetenrate inzwischen auf über 20% angewachsen ist (FR, 10. 5. 1986). „Among teachers and educators in the U.S., for example, there is general agreement that the attention span of students has diminished noticeably over the past two decades [...]“ (Esslin, a.a.O., S. 79)

„Im Forschungsprojekt [...] der Purdue University wurden 2700 Personen getestet. Über 90% *mißverstanden* selbst solche einfachen Dinge wie Werbespots oder Krimis. Schon wenige Minuten nach Einschalten konnten die meisten Testpersonen nur noch 23 bis 26 Prozent der Fragen über das Gesehene beantworten.“ (Stuttgarter Zeitung, 3. 1. 1983, zit. nach: Eurich/Würzburg, a.a.O., S. 68 (Hervorh. H.W.))

²⁶ Diese Auffassung ist unter den Autoren verbreiteter als man denken möchte. Aber es gibt auch andere Stimmen: Mander etwa nennt das Fernsehen „stocklangweilig“

Dem 'Sinn', dem Ernst des Alltags tritt der 'Un-Sinn' als Erholung gegenüber. Auch Winn zählt Fernsehen unter

„nonverbale geistige Aktivitäten, [die für einen Erwachsenen] die Chance [bedeuten], sich von der Anstrengung des normalen logischen Denkens zu erholen.“²⁷

Und deutlicher noch formuliert Bosshart²⁸ diesen Begriff der Unterhaltung: „die Zerstreuung [...] bietet lediglich eine Regeneration der Kräfte für anderweitige Ziele.“²⁹

„Das psychische Gleichgewicht des Menschen befindet sich seiner Natur nach in einem labilen Zustand. Die Umweltbezüge führen nie

zu einer Stabilität. Instabilität aber erzeugt Spannungen, die sich in Gefühlen von Unrast, Unruhe, Angst oder Unzufriedenheit äußern können. Derartige Zustände aber sind auf Dauer unerträglich, wenn es dem Menschen nicht gelingt, sich zu erholen, seine geistigen Kräfte zu regenerieren.

Unterhaltung ist eine als befriedigend empfundene Möglichkeit, Spannungen abzubauen, Spannungen, die psychischer, physischer, emotionaler oder mentaler Art sein können. Sie tut es unter anderem mit ablenkender Mannigfaltigkeit, relativierendem Humor, Heiterkeit, Phantasieanregung, Zerstreuung, bindender Spannung, Zeitvertreib und geistiger Auflockerung.“³⁰

„TAT-Gastspiel

Remote Control Prod.

(Stockholm)

„Fast forward/Bad air und so“

Regie und Ausstattung: M. Laub

Musik: Larry Steinbachek

mit:

Charlotte Engelkes

Daniel Halfen

Daniela Tomasini

[...]

Theater Am Turm, Frankfurt

Deutschlandpremiere Mi. 6. März

bis Sa. 9. März

Spielzeit 90/91“

Das eigenartige Nebeneinander von einerseits Sinnzerfall und andererseits geistiger Auflockerung (Unterhaltung) im Begriff der Zerstreuung verdankt sich dem verbreiteten Modell, die Trivialkultur, oder die Kultur allgemein, als notwendiges Komplement einer belastenden, gleich-

(Mander, Jerry: Schafft das Fernsehen ab! Reinbek 1979, S. 244), und Prokop widmet eine ganze Untersuchung der Frage, wie Faszination und Langeweile im Fall des Fernsehens zusammenspielen. „Die bereits beschriebenen technischen Begrenzungen schaffen in ihrem Zusammenwirken ein weitaus tieferreichendes und ernsteres Problem für das Fernsehen; es ist von Hause aus langweilig.“ (Prokop, Dieter: Faszination und Langeweile. Stuttgart 1979, S. 259)

²⁷ Winn, a.a.O., S. 74 (Erg. H.W.)

²⁸ Bosshart, Louis: Dynamik der Fernsehunterhaltung. Freiburg (Schweiz) 1979

²⁹ ebd., S. 120

³⁰ ebd., S. 94

zeitig aber unveränderbaren Realität anzusehen; ein Komplement, das als solches zugestanden werden muß, dessen schädliche Auswirkungen jeweils aber zu kanalisieren sind. Gerade wenn man dieses Modell nicht übernehmen will, wird man deshalb dem Begriff der Zerstreuung genauer nachforschen müssen.

Die Debatte um die Zerstreuung

Ihren Ausgangspunkt nahm die Debatte um den Begriff der Zerstreuung in der Zeit kurz vor, bzw. kurz nach dem ersten Weltkrieg. Sowohl die veränderte Lebensweise in den großen Städten, als auch die neu aufgetretenen Phänomene der Massenkultur, vor allem das Varieté und das

Kino, wurden von vielen Zeitgenossen als 'zerfahren', hastig und oberflächlich angesehen, als Anzeichen einer allgemeineren Bedrohung der tradierten kulturellen Werte. Eine Vielzahl von kulturellen Gruppierungen debattierte entsprechend die Frage, wie dieser Entwicklung gegenzusteuern sei. 'Zerstreuung' war zunächst ein Kampfbegriff solch zumeist restaurativ-orientierter 'Kulturreformer'.³¹

Im Verlauf der Debatte entfaltete der Begriff verschiedene Bedeutungsfacetten: Entsprechend seiner alltagssprachlichen Verwendung ('sich zerstreuen' heißt 'sich ablenken', 'sich erholen') betont der Begriff als erstes den

„Es brennt, es brennt, es brennt immer noch. Nun nicht mehr, jetzt wird's kalt. Kalt, ganz kalt, noch kälter. Hör auf, das ist kalt. Was ist los, willst du nicht mehr weitermachen? – Doch. – Wird schon besser. ■ It's still very changeable across the whole of northern Europe with one rain belt receding in the east and with showers over Scandinavia. Sunny spells over the rest of north-west Europe will soon be replaced by further rain sweeping over the British Isles. ■ Waschen Sie Ihr Haar, so oft sie wollen, mit El Vital von L'Oreal. Denn El Vital ist nicht nur schonend, es gibt auch jedem Haartyp wirksame Pflege, mit Vitaminen und Proteinen. ■ Früher haben sie mir oft Slips auf die Bühne geworfen. Das hat mich sehr geärgert, weil sie mir nie gepaßt haben. – Männer haben mir manchmal Unterwäsche auf die Bühne geworfen, aber ich sollte sie nur waschen. - Las

³¹ Gaupp/Lange etwa schreiben 1912 über das Kino:

„Wir leben ja in einer Zeit nervöser Hast und Vielgeschäftigkeit, in der von allen Seiten die mannigfaltigsten äußeren Reize auf die jungen Seelen einströmen, in der die Jugend so leicht blasirt wird; sollen wir da eine Belehrungsform gutheißen, bei der nur ein flüchtiges oberflächliches Erfassen, ein passives Hinnehmen und ein halbes Verstehen des Gebotenen stattfindet? [...] Aus ruhiger eindringlicher Beobachtung erwächst das selbständige und schöpferische Denken.“ (Gaupp, Robert; Lange, Konrad: Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. In: Dürer Bund. 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur. Tübingen 1912, S. 7 (Hervorh. H.W.))

Vegas hat nicht nur Stars zur Spitze verhol-
fen, sondern sie auch auf ihrem Abstieg be-
gleitet. ■ Honecker laid red roses by a bust
of the communist leader in the room where
he was born while hundreds of police sealed
off the immediate area surrounding the
house. Honecker also signed a book pre-
viously signed by hundred of communist
leaders who have also visited Marx' birth-
place. ■ Voller Frieden ist die Szene des
letzten Abschieds der zwölf Apostel von der
Mutter des Herrn. ■ Hör endlich mit deiner
albernen Heiterkeit auf. Man bekommt ja
Kopfschmerzen, Dora. – Du hast mir ganz
andere Schmerzen bereitet. Hätte ich bloß
auf meinen Vater gehört. – Das tut mir auch
leid. Aber jetzt können wir's nicht mehr
ändern. ■ Was wir da, was da um uns rum
so aufgebaut wird oder aufgebaut wurde in
den letzten Jahren und Jahrzehnten, wird
jetzt ja immer dichter, das ist doch gefrorene
Zeit, geronnene Zeit, die uns immer immer
weiter einengt und uns abtötet ...

(O-Ton Fernsehen, vom 10. 9. 87)"

Barbara Wesel: Zapping. Ein Ritt über den Wel-
senalat in 90 Minuten. Kursbuch 90, 1987, S. 36

unterhaltenden Charakter der
neu entstandenen Massenkultur
und wertet diese damit gegen-
über der eigentlichen, der ern-
sten Kulturproduktion ab. In
dieser ersten Bedeutung sind es
die Sorgen und die Anspannung
des Alltags, die 'zerstreut'
werden.

Die zweite Bedeutungsfacette
ergibt sich aus der Überzeu-
gung, daß jede ernstzuneh-
mende Auseinandersetzung mit
Kunst und Kultur ihrerseits An-
spannung, zumindest aber Ruhe
und Konzentration verlangt,
einer gelockerten, 'zerstreuten'
Haltung auf Seiten des Rezi-
pienten also unvereinbar ist.
Zerstreuung wird so zum Ge-
genbegriff der *Kontemplation*,
d.h. der Sammlung, und der
Fähigkeit, in ein Kunstwerk
oder ein Naturerlebnis sich zu
versenken.³²

Nicht nur die Haltung der Rezi-
pienten aber, sondern auch die Struktur der *Produkte* kann 'zerstreut'
oder 'zerstreuend' sein. Dem Varieté, dem Nummernkino, aber auch
bestimmten Formen der bildenden Kunst gegenüber reklamierte dieser
dritte Begriff der Zerstreuung den inneren Zusammenhang des Kunst-
werks, seine in sich geschlossene Intention.
Der zerstreuten Struktur der Produkte wurde in der damaligen Debatte
ein für die heutige Anschauung fast rätselhafter Stellenwert zugemes-
sen; der Mangel an Zusammenhang muß offensichtlich als Symbol der
abgelehnten Rezeptionshaltung angesehen, seine Rückwirkung auf die
Haltung der Rezipienten entsprechend gefürchtet worden sein.

³² „Bekanntlich besteht ein Hauptmangel unserer künstlerischen Bildung darin, daß die
meisten Menschen völlig verlernt haben, sich intensiv in einen Naturvorgang oder ein
Kunstwerk zu versenken, die Dinge ruhig und intim auf sich wirken zu lassen. Dieser
Schwäche leistet der Kinematograph geradezu Vorschub.“ (ebd., S. 13)

Verschiedene Einzelvorwürfe gruppieren sich um den Begriff der Zer-
streuung; so zunächst der der Oberflächlichkeit, ein Vorwurf, der auf
das Kino bezogen so unterschiedliche Dinge wie seine Unterhaltungs-
orientierung, seinen Mangel an künstlerischer Tiefe einerseits, und die
photographische Abbildung 'ausschließlich der Oberfläche' andererseits
summierte. Auch das Interesse der Rezipienten 'blieb an der Oberflä-
che', wenn diese nicht bereit waren,
sich Zeit zu nehmen und in die Dinge
einzudringen. Der Vorwurf der Ober-
flächlichkeit mündet in den der In-
haltsleere, bzw. der Gedankenlosig-
keit.³³

Der zweite Vorwurf ist der der Passi-
vität,³⁴ ein dritter schließlich der der
übermäßigen Reizung der Nerven; den zerstreuten Produkten wurde
angelasst, sich gröberer Mittel zu bedienen als die die sinnlichen Reize
sublimierende Kunst, den Wahrnehmungsapparat und die Nerven direk-
ter zu affizieren und beide schließlich zu überlasten.³⁵ Die Liste sol-
cher Argumente im Umfeld der Zerstreuung ließe sich fortsetzen.

**„Remote Control Ownership
(Percentage of television households)**

1985	29 %
1988	65 %
1989	72 %"

Andrew Marton: Ad Makers Zap Back. In
Channels, Vol. 9, Nr. 9, Sept. 1989, S. 31

³³ „Als ich das [Kinematographen-] Theater verließ, fühlte ich von diesem Eindruck
nichts zurück als eine fast schreckliche Leere, eine unbeschreiblich öde Traurigkeit,
den ganzen peinigenen Vorwurf des Müßiggangs.“

„[Andere aber] putzen [...] ihre kalte, öde Zerstreuungslust mit Redensarten auf, und
die Vorgeschriften unter ihnen machen aus ihrer Gedankenlosigkeit den aller-
modernten Geist.“ (Heimann, Moritz: Der Kinematographen-Unfug. (1913). In: Kaes,
Anton (Hg.): Kino-Debatte. Tübingen 1978, S. 78, bzw. S. 77 (Erg. H.W.))

³⁴ Dem aktiven, verstehenden Zugang zum Kunstwerk wird das passive Sich-Unterhal-
ten-Lassen gegenübergestellt. Die Nähe von Zerstreuung und Passivität ist eins der
Indizien, mit denen Petro in ihrer Untersuchung ihre These belegt, daß der Begriff der
Zerstreuung weiblich konnotiert wird, ein Kampfbegriff also auch zwischen den Ge-
schlechtern ist. (Petro, Mass Culture ..., a.a.O.)

³⁵ Die Geschichte dieses Einzelvorwurfs ist besonders interessant. Sie zieht sich von der
Kritik an der mangelhaften technischen Qualität der ersten Filmbilder (z.B. bei Gaupp/
Lange, a.a.O., S. 4) über die der „nervenschütternden“ Inhalte der „Schund- und
Verbrecherfilms“, der „Reizung der Sinnlichkeit“ und später der allgemeinen „Reiz-
überflutung“ durch die gesamte Mediendebatte bis hin zu Winns Vorwurf der „exzes-
siven Stimulierung“, einer Formulierung, die, gerade im Kontext der Kindererziehung,
unmittelbar an das Masturbationsverbot erinnert.

Kaum eine, auch der neueren medienkritischen Veröffentlichungen verzichtet auf den
Verweis auf die Physiologie, obwohl diese kaum mehr als die Theorie der linken und
rechten Gehirnhälfte (Bildverarbeitung contra abstraktes und logisches Denken) beizu-
steuern vermag, und die notwendigen Zwischenglieder zwischen dieser Theorie und
den Wahrnehmungs- und Kulturtheorien bisher immer noch ausstehen.

Aber es gab auch Gegenargumente. Von verschiedener Seite wurde vorgebracht, es sei zwar richtig, daß die Zerstreuung die Fähigkeit zur Kontemplation unterminiere, die Kontemplation selbst aber sei als Bezugspunkt nicht mehr verbindlich. Den veränderten Lebensverhältnissen, den hektischer werdenden Lebensrhythmen und der neuen Vielfalt der Anforderungen seien die innere Sammlung und die Versenkung in das Kunstwerk *nicht mehr angemessen*.³⁶

Nicht nur, daß solche Gegenargumente seltener waren, sie hatten es auch ungleich schwerer durchzudringen, insofern sie in den Rahmen restaurativer Kulturkritik nicht paßten, aus der Perspektive fortschrittlicher Gesellschaftsmodelle aber *affirmativ* erschienen. Immer wieder wurden sie deshalb verdrängt.

Gerade das aber macht sie wichtig: Erst ihre Verdrängung nämlich hat es möglich gemacht, daß der Begriff der Zerstreuung mit seinem breiten Umfeld von Konnotationen seit den zwanziger Jahren periodisch und in fast unveränderter Form wiederkehrt.³⁷ Solche Wiederholungsstruktur allein wäre schon bemerkenswert; noch auffälliger aber ist die Tatsache, daß der Zerstreuungsvorwurf im Verlauf der Debatte mehrfach nicht nur seinen Gegenstand, sondern auch dessen jeweiligen Bezugspunkt gewechselt hat: Verglich man in den zehner und zwanziger Jahren die Hast und die Oberflächlichkeit des Kinos mit der Ruhe und 'Tiefe' der bildenden Kunst, war es mit Aufkommen des Fernsehens plötzlich das Kino, das für die konzentrierte, geduldige und kulturell wertvolle Rezeptionsweise stand. Vom Switching aus mußte man nun, folgte man

³⁶ „[Das Kino] ist, wenn man etwas näher zusieht, ein sehr prägnanter und charakteristischer Ausdruck unserer Zeit: Zunächst es ist kurz, rapid, gleichsam chiffriert, und es hält sich bei nichts auf. [...] Das paßt sehr gut zu unserem Zeitalter. [...] Für nichts haben wir ja heutzutage weniger Sinn als für jenes idyllische Ausruhen und epische Verweilen bei den Gegenständen, das früher gerade für poetisch galt. Wir lassen uns nicht mehr behaglich über den Dingen nieder.“ (Fridell, Egon: Prolog vor dem Film. In: Kino-Debatte, a.a.O., S. 43f (Der Aufsatz erschien 1912))

„Daß man heute, wo die innere Sammlung ein Ausnahmezustand weniger Stiller und Berufsloser geworden ist, lieber hört und schaut als liest und nachdenkt, sollte nicht gar so verachtet, sondern als Zeichen unserer Zeit hingenommen werden.“ (Gregori, Ferdinand: (Beitrag zu einer Umfrage 1913 ohne Titel). In: Kino-Debatte, a.a.O., S. 87f))

³⁷ So schreibt Peter Iden 1986: „Die Gefahr des Absinkens in eine heftig pulsierende Kultur der Oberflächenreize, hastig wahrgenommen, ist nicht länger zu leugnen. Die Kulturpolitik muß sie reflektieren. Kunst braucht Ruhe und Konzentration, sie kann, ihrer Natur nach, gar nicht zum alltäglichen Divertimento werden, wie manche Manager sich das denken.“ (Iden, Peter: Wohin? Zur Eröffnung der Schirm. In: Frankfurter Rundschau, 3. 3. 1986)

diesem Muster, die Positionen ein weiteres Mal wechseln – ein Mechanismus, der den Zerstreuungsvorwurf als Ganzen in die Nähe der Beliebigkeit rückt und die versprengten Gegenargumente im Nachhinein aufwertet.

Zerstreuung als Begriff der Kunst- und Kulturtheorie

Zwei Ansätze gibt es, den Begriff der Zerstreuung anders als punktuell zu rehabilitieren: Den einen in Kracauers Analyse der Massenkultur, den zweiten und gewichtigeren in der Kunstphilosophie Benjamins.

Der Ansatz Kracauers ähnelt im Ton und im Grad der Ausarbeitung den schon zitierten 'Gegenstimmen'.

Über diese aber geht er hinaus, insofern er dem Begriff der Zerstreuung systematischen Stellenwert für die Analyse massenkultureller Phänomene einräumt. In seinem 'Kult der Zerstreuung' überschriebenen Aufsatz schreibt Kracauer:

„Man schilt die Berliner zerstreungssüchtig; der Vorwurf ist kleinbürgerlich. Gewiß ist die Zerstreuungssucht hier größer als in der Provinz, aber größer und fühlbarer ist auch die Anspannung der arbeitenden Massen – eine wesentlich formale Anspannung, die den Tag ausfüllt, ohne ihn zu füllen. Das Versäumte soll nachgeholt werden; es kann nur in der gleichen Oberflächensphäre erfragt werden, in der man aus Zwang sich versäumt hat. Der Form des Betriebs entspricht mit Notwendigkeit die des 'Betriebs'. [...] Der Hang zur Zerstreuung fordert und findet als Antwort die Entfaltung der puren Äußerlichkeit. [...] Diese Veräußerlichung hat die Aufrichtigkeit für sich.“³⁸

Kracauer beurteilt die Zerstreuung ambivalent; er nimmt den Vorwurf der Oberflächlichkeit auf, zeigt aber, daß diese die sinnentleerte Anspannung des Arbeitstages nur spiegelt. Dem traditionellen Kulturbe-

„Dem Cineasten ist er heilig, der Abspann zum Film. Den Filmredakteuren ist er auch heilig. Aber die Filmredakteure arbeiten beim Fernsehen, und dem ist anderes heilig – das Publikum auf dem eingeschalteten Kanal zu halten und der Werbung zuzuführen.

Die Abteilung Film bei RTL plus weiß von einer Untersuchung, wonach Zuschauer beim Beginn des 'Nekrologs' um- oder abschalten, sofern die Abspanne länger als zwei oder drei Minuten dauern. Bei fünfminütigen Aufzählungen soll gar kein Halten mehr sein.“

Joachim Huber: Filmabschneider. Privatprogramme kappen Abspanne zugunsten der Werbung. In: Der Tagesspiegel, 8. 12. 1990

³⁸ Kracauer, Siegfried: Kult der Zerstreuung. In: ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt 1977, S. 313f (Der Aufsatz erschien 1926)

trieb wirft Kracauer vor, die gesellschaftlichen Realitäten zu verdrängen. „Nicht durch sie [die Aufrichtigkeit] wird die Wahrheit gefährdet.

Sie ist es nur durch die naive Behauptung unreal gewordener Kulturwerte, durch den unbedenklichen Mißbrauch von Begriffen wie Persönlichkeit, Innerlichkeit, Tragik usw., die an sich gewiß hohe Sachgehalte bezeichnen, infolge der sozialen Wandlungen aber zu einem guten Teil ihres Umfangs des tragenden Untergrunds verlustig gegangen sind [...]. Das Berliner Publikum handelt in einem tiefen

„Das erinnert mich an eine Geschichte. Als das Fernsehen aufkam, gab es zwei Konkurrenzprogramme. Das erste Programm hatte so ein Whodunit angekündigt. Und genau vor der Ausstrahlung verkündete der Ansager der Konkurrenz: 'Was die Auflösung des Stücks auf dem anderen Kanal betrifft – der Butler war's.'“

A. Hitchcock in: François Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? M. 1990, S. 65

Sinne wahrheitsgemäß, wenn es diese Kunstereignisse mehr und mehr meidet.“³⁹

Aufrichtiger sind die neuen Produkte der Massenkultur, die Filme, Revuen und Ausstattungstücke nicht nur in ihrer Oberflächlichkeit, sondern gerade auch durch ihre Zerstückelung, den Mangel an Zusammenhang:

„[gerade, daß die] Vorführungen

ein so äußerliches Gemenge sind wie die Welt der Großstadtmasse, daß sie jedes echten sachlichen Zusammenhangs entraten, [macht sie geeignet,] [...] genau und unverhohlen die Unordnung der Gesellschaft den Tausenden von Augen und Ohren [zu] vermitteln.“⁴⁰

Nur auf der Oberfläche also ist Zerstreuung für Kracauer 'Unterhaltungsbetrieb'; auch die Abbildung der Wirklichkeit in den zerstreuten Produkten aber ist nicht das eigentliche Ziel. „Moralische Bedeutung“ hat diese Abbildung erst, insofern sie dazu beiträgt, „jene Spannung hervorzurufen und wachzuhalten, die dem notwendigen Umschlag vorangehen muß“, „wäre [die Wirklichkeit dem Publikum] [...] verborgen, es könnte sie nicht angreifen und wandeln.“⁴¹

So betrachtet ist Zerstreuung ein Durchgangsstadium. 'Falsch' wie die falsch-strukturierte Gesellschaft, 'richtig' aber, insofern sie deren Struktur zu Bewußtsein bringt. Hinter der anfangs beobachteten Ambivalenz der Bewertung also steht, daß bei Kracauer die Perspektive der gesellschaftlichen Veränderung die Wiederaufhebung auch der Zerstreuung einbegreift.

³⁹ ebd., S. 314 (Erg. H.W.)

⁴⁰ ebd., S. 315 (Erg. H.W.)

⁴¹ ebd. (Erg. H.W.)



Sowohl der Begriff der Zerstreuung als auch die gesellschaftliche Utopie sind bei Benjamin komplexer. Auch er aber bezieht sich in seinem 'Kunstwerk'-Aufsatz zunächst auf den alltagssprachlichen Begriff der Zerstreuung, indem er einen der konservativen Kulturkritiker zitiert:

„Er [Duhamel] nennt den Film 'einen Zeitvertreib für Heloten, eine Zerstreuung für ungebildete, elende, abgearbeitete Kreaturen, die von ihren Sorgen verzehrt werden ... ein Schauspiel, das keinerlei Konzentration verlangt, kein Denkvermögen voraussetzt [...]“⁴²

Und Benjamin kommentiert: „Es ist im Grunde die alte Klage, daß die Massen Zerstreuung suchen, die Kunst aber vom Betrachter Sammlung verlangt. Das ist ein Gemeinplatz.“⁴³

Ein Gemeinplatz, insofern Benjamin mehr und andere Ursachen für die Krise kontemplativer Kunstbetrachtung anzugeben weiß als die zerstreute Haltung der Rezipienten: vor allem die neue Möglichkeit, Kunstwerke auf technischem Wege zu reproduzieren – paradigmatisch sind Film und Photographie, die von vornherein auf solche Reproduzierbarkeit abzielen – vernichtet mit dem Originalcharakter des Kunstwerkes auch die Möglichkeit, in sein Hier und Jetzt sich zu versenken. Die technische Reproduzierbarkeit aber ist es, die den Massen die Kunst überhaupt erst zugänglich macht.

„Die Masse ist eine matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht. Die Quantität ist in Qualität umgeschlagen: Die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht. Es darf den Betrachter nicht irre machen, daß dieser Anteil zunächst in verrufener Gestalt in Erscheinung tritt.“⁴⁴

„Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber.“⁴⁵

Zerstreuung, Ablenkung ist also für Benjamin nicht primär ein Mangel (ein Mangel an Konzentration, an Vorkenntnis oder Hingabebereitschaft) und auch nicht einfach 'realistisch' im Sinne Kracauers, sondern eine eigene Qualität, eine den Massen eigene Art, Kunstwerke als Masse, kollektiv also, zu rezipieren.

⁴² Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (2. Fassung). In: Gesammelte Schriften, Bd. I/2, Frankfurt 1980, S. 504 (Erg. H.W.) (die erste Fassung dieses Textes ist 1935, die zweite 1939 entstanden).

⁴³ ebd.

⁴⁴ ebd., S. 503

⁴⁵ ebd., S. 502

„Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein [...]. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich. Am sinnfälligsten die Bauten. Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt.“⁴⁶

Kontemplation und Rezeption in der Zerstreuung unterscheiden sich grundsätzlich. Während erstere sich bewußt auf den Gesichtssinn einschränkt, tritt dieser im Fall zerstreuter Rezeption eher in den Hintergrund. Beispiel für Benjamin ist noch einmal die Architektur:

„Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und deren Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktil und optisch. Es gibt von solcher Rezeption keinen Begriff, wenn man sie sich nach Art der gesammelten vorstellt, wie sie z.B. Reisenden vor berühmten Bauten geläufig ist. [...] Die taktile Rezeption erfolgt nicht sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der Gewohnheit.“⁴⁷

Taktile Rezeption und Gewohnheit erscheinen im Kontext der Kunstrezeption zunächst abwegig; Kunstrezeption, die Teilnahme an Phäno-

menen der Massenkultur und die Rezeption von Film und Photographie aber stehen bei Benjamin im Rahmen eines allgemeineren Programms, das die Veränderung nicht nur bewußter, sondern auch unbewußter, habituellen Prädispositionen zum Gegenstand hat und – politisch gewendet – letztlich auf die Souveränität der Massen zielt.

Dieses politische Ziel Benjamins spiegelt sich in seiner Vorstellung der beurteilenden, die Leistung des Darstellers „testenden“ Masse,⁴⁸ in der zweiten, daß

das Kino geeignet sei, kritische und genießende Haltung des Publikums zu verschmelzen⁴⁹ und eben in der Einbeziehung der Gewohnheit, der direkten habituellen Veränderung.

„Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.

[...] Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument. [...] Der Film drängt den Kultwert nicht nur dadurch zurück, daß er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, sondern auch dadurch, daß *die begutachtende Haltung im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter.*⁵⁰

Switching und Zerstreuung

Ebenso zweifellos wie eine 'Unsitte' ist Switching ein Zerstreuungsphänomen. In welchem Sinne aber – so wird man nach dem

„Wer kennt das nicht: Mitten im spannenden Spielfilm wird immer wieder auf andere Sender umgeschaltet – nur um einmal kurz zu schauen, was dort gerade läuft, oder um ja nicht den Anfang einer anderen Sendung zu verpassen. Mit BiB ist das Schnee von gestern! BiB heißt 'Bild im Bild' oder 'Picture in Picture'. Damit kann ein Nebenprogramm im laufenden Hauptbild eingeblendet werden. Und dies in Farbe, im Format 28 x 21 (ca.), in einer hervorragenden Bildqualität. In Verbindung mit einer Videokamera kann BiB zusätzlich als Kontrollmonitor fürs Kinderzimmer oder für den Hauseingang genutzt werden.“

Prospekt eines Frankfurter Radiehändlers

„Die Elektronik vermag wahre Wunderdinge zu vollbringen. Wird die Taste 'TV-Scan' gedrückt, so kann man sich sofort einen Überblick über das Fernsehangebot verschaffen. [...] Ermöglicht wird das 'Fernseh-Menü' durch die Digitaltechnik. Der Videorecorder tastet die Kanäle ab und zaubert das Geschehen en miniature auf den neunfach unterteilten Bildschirm. Dort werden die kleinen Bilder 'eingefroren' festgehalten und alle 10 Sekunden aktualisiert.“ „Ist das gewünschte Programm dabei [...], kann es sofort vom Minibild zum Hauptbild verwandelt werden. Das oft praktizierte 'Flippern' durch die Kanäle entfällt.“

Frankfurter Rundschau 24. 5. 88

⁴⁶ ebd., S. 504

⁴⁷ ebd., S. 504f

⁴⁸ „Es hängt mit der Technik des Films genau wie mit der des Sports zusammen, daß jeder den Leistungen, die sie ausstellen, als halber Fachmann beiwohnt.“ „(Der Darsteller) weiß, während er vor der Apparatur steht, hat er es in letzter Instanz mit der Masse zu tun. Diese Masse ist's, die ihn kontrollieren wird.“ (ders.: Das Kunstwerk ..., (1. Fassung), a.a.O., S. 455, bzw. S. 451 (Erg. H.W.))

⁴⁹ „Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigsten, z.B. einem Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschrittlichste, z.B. angesichts eines Chaplin, um. Dabei ist das fortschrittliche Verhalten dadurch gekennzeichnet, daß die Lust am Schauen und am Erleben in ihm eine unmittelbare und innige Verbindung mit der Haltung des fachmännischen Beurteilers einget.

[...] [Im Fall der Malerei wird] das Konventionelle [...] kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Widerwillen. Im Kino fallen kritische und genießende Haltung des Publikums zusammen.“ (ders., Das Kunstwerk ..., (2. Fassung), a.a.O., S. 496f (Erg. H.W.))

⁵⁰ ebd., S. 505 (Hervorh. H.W.)

Referierten fragen müssen – ist der Begriff auf Switching anwendbar? Wenn Zerstreuung zunächst nichts bedeutet als einen abgezielten, fast standardisierten Katalog von Vorwürfen, der zudem noch, wie gezeigt, je nach der historischen Situation seinen Gegenstand wechselt, trägt die Applikation des Begriffs selbst zur Analyse wenig Konkretes bei. Weder wäre in diesem Rahmen bestimmbar, ob es sich bei der 'neuen Unsitte' um eine *weitere Steigerung* der Zerstreuung handelt, noch was eine immer neuerliche Steigerung der Zerstreuung vom Kino zum Fernsehen und nun zum Switching inhaltlich und für den Begriff selbst bedeuten würde.

Der zweite, der kunstphilosophische Begriff der Zerstreuung aber, der exakt genug wäre, solche Fragen zu beantworten, und der den zusätzlichen Vorteil hätte, nicht mit einer einseitig-moralischen Bewertung des Phänomens verflochten zu sein, scheint auf Switching nur vermittelt anwendbar.

Der Zerstreuungsbegriff Kracauers nämlich setzt voraus, daß die zerstreute Struktur der Produkte dem Rezipienten *gegenübertritt*, damit der Rezipient in ihr das Bild seiner eigenen Situation erkennen kann; daß die selbst-initiierte Zerstreuung dem Switchenden ähnliche Bilder liefert, ist möglich, nicht aber notwendig der Fall.

Und Benjamins 'Rezeption in der Zerstreuung' ist zwar weniger eng an eine bestimmte Programmstruktur, um so zwingender aber an die *kollektive Rezeption* gebunden. Sowohl die Vorstellung des 'Tests' als auch diejenige, die Ablenkung als „soziales Verhalten“ aufzufassen, implizieren direkte Interaktionen in einem Publikum, das sich, ähnlich wie in Brechts epischem Theater, an den eigenen Reaktionen ebenso schult wie an dem, was die Bühne oder die Leinwand bieten. Selbst wenn man also dazu neigt, auch im Switchenden einen 'zerstreuten Examinator' zu sehen, bleibt zum Begründungsrahmen und zur kulturpolitischen Perspektive Benjamins eine deutliche Differenz.

Zwei konkrete Ergebnisse aber hat die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Zerstreuung erbracht: Zum einen, daß Ansätze wie Postmans Fernsehkritik in Traditionen stehen, von denen sie offensichtlich nichts wissen,⁵¹ zum zweiten, daß ein jeweils neu aufgetauchtes Phänomen (Switching, Mangel an Konzentration) nicht auf einen einzelnen, als fix vorausgesetzten Referenzpunkt (z.B. die normale 'konzentrierte' Fernsehrezeption) bezogen werden darf, weil dieser sich immer als

⁵¹ ... was ihre Popularität weniger einzuschränken scheint als ihre Aussagekraft bezogen auf den Gegenstand ...

weniger stabil erweisen wird, als solcher Analyse recht sein kann. Der Vergleich selbst ist damit natürlich nicht gegenstandslos; zu berücksichtigen aber sind erstens die jeweils genauen Gegebenheiten auf *beiden* Seiten des Vergleichs und zweitens die Tatsache, daß das neue Medium oder der neue Mediengebrauch mit dem jeweils tradierten historisch, aber auch in der Sache zusammenhängen, ein Zusammenhang, den die Analyse ebenfalls abbilden muß.

An der Anfangsbeobachtung des für Switching charakteristischen Mangels an Konzentration ist im übrigen auch dann festzuhalten, wenn der Begriff der Zerstreuung keine verbindliche Klärung bereitstellen kann. So muß der Mangel an Konzentration insbesondere in solchen Fällen relativierend mitgedacht werden, wenn von Switching-Effekten zu berichten sein wird, die – betrachtete man sie isoliert – das hellwache Bewußtsein der Rezipienten voraussetzen würden.

Auch Switching wirkt, folgt man der Überlegung Benjamins, primär über die Gewöhnung auf die Apperzeption zurück; und wenn Switching ein Programm ist, diese Apperzeption – tiefgreifend wie der frühe Film, wenn auch in anderer Richtung – zu verändern, schließt auch dieses Programm „Aufmerksamkeit nicht ein“.

„Er kam am folgenden Sonntagnachmittag. Ich hatte einen Fernsehapparat. Wir drehten im Fernsehen ein Ballspiel an, ein anderes im Radio, und schalteten dauernd auf ein drittes um und verfolgten alles, was vor sich ging. 'Denk mal, Sal, Hodges ist in Brooklyn auf zweiter, so, während der Reserve-Pitcher für die Phillies hereinkommt, schalten wir auf die Giants in Boston um, und gleichzeitig merken wir uns, daß DiMaggio drei Bälle voraus hat und der Pitcher an seinem Handschuh herumfummelt, dann wollen wir schnell herausfinden, was mit Bobby Thompson passiert ist, seit wir ihn vor dreißig Sekunden mit einem Mann auf der dritten verlassen haben. Ja!'”

Jack Kerouac: Unterwegs. (1955) Reinbek 1990, S. 233f

Die Zumutung des Mediums

Kracauer und Benjamin bereits haben die Frage gestellt, ob Filmrezeption sinnvoll überhaupt im Rahmen der traditionellen, an Literatur und Kunst entwickelten Wahrnehmungsmodi, der Konzentration bzw. der Kontemplation also, beurteilt werden kann.

Vom Switching aus, der bisher unkonzentriertesten Art, mit Film und Fernsehen umzugehen, läßt sich die Frage noch einmal, anders und konkreter stellen: Was mutet der Film, was mutet das Fernsehen dem – das sei vorausgesetzt – zur Konzentration bereiten Rezipienten eigentlich zu? Welche Art von Konzentration verlangt das Medium und welche Prämie setzt es aus?

Die Mediengesetze, die Spezifika der Medien Film und Fernsehen sind uns selbstverständlich. Fast kostet es Anstrengung, noch einmal jene künstlich-fremde Position zu beziehen, von der aus sie überhaupt in den

Blick zu nehmen sind. für die Analyse der 'neuen Rezeptionsweise' aber ist diese Anstrengung nötig: Vielleicht nämlich liegt eins der Motive für die 'Abweichung' in den Gesetzen der normalen Rezeption selbst; vielleicht sind in der Konstruktion der Medien Film und Fernsehen Widersprüche vergegenständlicht, ein Unlustpotential,

mit dem die Rezipienten seit der ersten Filmerfahrung leben müssen, das sie in der Frühzeit als 'Preis' für das neue Erlebnis akzeptiert und dann als Konvention vergessen haben, dem sie nun aber – ohne noch von ihm zu wissen – mit der Fernbedienung *gegensteuern*.

Wie also verfährt das Medium mit dem Rezipienten? Im folgenden, implizit aber auch schon im bisher Gesagten, werden Film- und Fernseherfahrung weitgehend gleichgesetzt. Dieses im allgemeinen unzulässige Vorgehen¹ rechtfertigt sich aus der These, daß Switching, obwohl

¹ Unzulässig, insofern die Gesetze der Produktion, die Ästhetik und vor allem die Rezeptionssituation stark voneinander abweichen. Insbesondere McLuhan bestand auf dem Unterschied beider Medien: „[...] kein typischeres Beispiel dieser Täuschung könnte angeführt werden als das Bild, das wir gewöhnlich vom Fernsehen haben. Dieses betrachten wir als neueste Variation des mechanischen Filmprinzips, das Erfahrung mittels Wiederholung reproduziert.“ (ders.:

natürlich nur dem Fernsehen gegenüber möglich, weniger gegen fernsehspezifische Gesetze und Regeln verstößt als gegen solche, die Film

und Fernsehen gemeinsam zu grundliegen. Wenn im folgenden von 'dem Film' die Rede ist, ist entsprechend nicht der Kinofilm, der Spielfilm oder innerhalb des Fernsehprogramms eine bestimmte Sparte gemeint, sondern ganz allgemein *jede in sich geschlossene Abfolge bewegter Bilder*, auf Magnetband oder Zelluloid aufgezeichnet und über die Leinwand, den Bildschirm oder dergleichen distribuiert ... Bezogen auf diejenigen Mediengesetze, die im folgenden angesprochen werden, unterscheidet sich die Liveübertragung eines Sportereignisses in nichts von der 'Konserve' eines Kinofilms.

Daß die hier vorgetragene Argumentation häufiger auf die Film- als auf die Fernsehtheorie zurückgreifen wird, und innerhalb der Filmtheorie gerade auf sehr frühe Texte, aber hat noch einen

zweiten Grund. Vor allem in der Frühzeit des Mediums nämlich gab es Theorieansätze, die etwas von der Verwunderung und der *Fremdheit* transportieren, die die Erfahrung bewegter Realbilder ausgelöst hat, bis sich gegen Ende der zwanziger Jahre die Filmsprache und die Rezeptionsgewohnheiten verfestigten. Eine ähnliche Phase der Fremdheit gab

„'Zapping' doch nicht so verbreitet?

Das von den Fernsehsendern gefürchtete 'Zapping' ist bei den US-amerikanischen Fernsehzuschauern offenbar doch nicht so verbreitet wie angenommen. Dies will eine vom ABC-Network in Auftrag gegebene Studie ('Lifestyle and Viewing Habits') herausgefunden haben. Danach sollen nur elf Prozent der befragten Zuschauer mit der Fernbedienung durch die Fernsehprogramme schnipsen – zumeist um der Werbung zu entgehen. Das 'Zappen' sei vor allem bei jüngeren Männern verbreitet. Nach dieser Umfrage der Roger-Organisation in 1200 Fernsehhaushalten schalten die meisten Zuschauer (65 Prozent) ganz gezielt das Fernsehprogramm ein, das sie sehen wollen – ohne durch die Kanäle zu wandern.

Eine frühere Studie war dagegen zu dem Ergebnis gekommen, daß 80 Prozent der Zuschauer zunächst durch die Programme der drei großen Networks ABC, NBC und CBS schnipsen, bevor sie sich für irgendein Programm entscheiden.“

Die Tageszeitung, 11. 9. 1989

Gutenberg Galaxis. Düsseld./Wien 1968, S. 364f). Den Kinofilm weist er nach der ihm eigenen Systematik den 'heißen' [detailreichen, passiv-rezipierten], das Fernsehen den 'kalten' [auf Teilnahme abzielenden] Medien zu. (ders.: Die magischen Kanäle. Düsseld./Wien 1968, S. 366).

Mander (Schafft das Fernsehen ab. Reinbek 1979) untersucht in seinem Buch die unterschiedliche Abbildbarkeit verschiedener Gegenstände in Film und Fernsehen, und auch Kracauers 'Theorie des Films' und Kluges 'Bestandsaufnahme' enthalten eigene Abschnitte zum Verhältnis beider Medien.

es dem Fernsehen gegenüber nicht; und gerade seine Kritiker haben deshalb das Problem, immer wieder in moralische Kategorien zurückzufallen, wo es darum ginge, das Medium kalt und fremd auf seine Gesetzmäßigkeiten hin zu befragen.

Aktivität/Passivität

„Während der Vorstellung befindet sich das aufnehmende Individuum gezwungenerweise in einer typisch anderen Welt. Während es sonst gewohnt ist, Gesichtswahrnehmungen der verschiedensten Art wahllos und regellos in sich aufzunehmen sowie in Bewegung und Umgebung im allgemeinen völlige innere Freiheit zu haben, ist es während der Filmvorführung lokal und visionär gebunden. Es befindet sich in einer bestimmten, durch die Dauer des Films festgelegten, lichtlosen Umgebung, in die es künstlich hineingeführt und aus der es ebenso wieder herausgerissen wird.“²

1926 noch war offensichtlich die Beschränkung spürbar, die der Kinofilm dem Rezipienten auferlegt, die spezielle Form der Hingabe, die schon die äußere Situation der Rezeption verlangt. Für knapp zwei Stunden liefert sich der Zuschauer dem Geschehen auf der Leinwand aus, quasi im Tausch dafür verzichtet er auf den überwiegenden Teil

seiner Möglichkeiten, mit denen er auf vergleichbare Geschehnisse außerhalb des Kinos reagieren würde.

Auch das Theater engt das Spektrum möglicher Publikumsreaktionen ein; sowohl als Institution, als auch um die Fiktion des Bühnenraums zu schützen. Wie konventionell und wie zerbrechlich aber dieser Konsens ist, macht das Beispiel jenes Theaterbesuchers deutlich, der noch 1909 in Oregon einen Darsteller auf offener Szene erschoss, weil dieser sich der jungen Schönen näherte. Film und

Fernsehen – das ist der Unterschied – schließen jede direkte Interaktion zwischen dem Zuschauer- und dem Bühnenraum von vornherein und mit mechanischen Mitteln aus.

Der Rezipient ist nicht nur von jeder Möglichkeit zu körperlicher Spannungsabfuhr abgeschnitten, er muß auch mit der psychischen Kränkung fertigwerden, daß keine seiner Reaktionen das Geschehen auf Leinwand oder Bildschirm zu beeinflussen vermag. „Afrikanische Zuschauer“, schreibt McLuhan,

„können unsere passive Konsumentenrolle³ gegenüber dem Film nicht akzeptieren. [...] [Sie haben] keine Übung im privaten und schweigenden Verfolgen eines erzählerischen Ablaufs. [...] So muß die Person, welche die Filme zeigt und direkt kommentiert, anpassungsfähig, anregend sein und Reaktionen provozieren.“⁴

Der Film selbst ist alles andere als anpassungsfähig, zunächst ist er es, der Anpassung verlangt. Dem medientrainierten Publikum hierzulande ist die von den Medien verordnete 'passive' Rolle so vertraut, daß sie trivial erscheint. Dennoch aber gab es immer wieder Stimmen, die nicht bereit waren, die scharf vordefinierte Trennung zwischen der Produzenten- und der Rezipientenseite und die zentralistisch organisierte Distribution der Medienprodukte umstandslos zu akzeptieren.

Ausgehend von Brechts 'Radiotheorie',⁵ die „eine Art Aufstand des Hörers“ fordert, „seine Aktivisierung und seine Wiedereinsetzung als Produzent“,⁶ und vorschlägt, den Rundfunk „aus einem Distributions-

'Schwanensee', choreographiert von Heinz Spoerli. Als Fernsehweltpremiere wurde die Aufführung auf zwei Kanälen gleichzeitig übertragen. Der Deutschschweizer Kanal zeigte, was auf der Bühne passierte, der Tessiner Kanal, was sich zeitgleich hinter der Bühne abspielte. Mittels gezieltem 'Switchen' konnten sich die Zuschauer und Zuschauerinnen selber ein Bild vom komplexen Geschehen machen: Wie sich etwa die Schwäne für den Auftritt präparierten, wie die Bühnenarbeiter oder Maskenbildner während des Schwanentanzes schon die nächste Szene vorbereiteten, und wie die Tänzerinnen nach dem Auftritt keuchend und schweißbiefend hinter der Bühne zu Boden gingen.“
Kaspar Kasics

„Das Vorabendmagazin 'Karussell' galt bis zu seiner umstrittenen Abschaffung 1988 als eigentliche Pioniersendung des Schweizer Fernsehens. Das innovative Team konzipierte neben den täglichen Sendungen auch sogenannte 'Karussell-Specials', d.h. mehrstündige live-Reportagen etwa vom Leben auf einem Bauernhof oder aus einer Tierklinik: 'Cinéma Vérité' im TV-Format als Herausforderung der Fernsehgewohnheiten. 1986 wagte 'Karussell' erstmals eine 14-stündige Reportage aus dem Basler Dreisparten-Theater. Höhepunkt dieser bisher größten vom Schweizer Fernsehen produzierten Live-sendung, die um 10 Uhr morgens mit Theateralltag begann, bildete um 20.30 Uhr die Übertragung des Tschaikowsky-Balletts

² Harms, Rudolf: Das Lichtspielhaus als Sammelraum. In: Witte, Karsten (Hg.): Theorie des Kinos. Frankfurt 1972, S. 227 (Der Aufsatz erschien 1926)

³ Ob der Zuschauer wirklich 'passiv' zu nennen ist, bzw. worin seine Aktivität besteht, wird im folgenden mehrfach zu diskutieren sein.

⁴ McLuhan, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis. a.a.O., S. 57 (Erg. H.W.)
Auf das Zitierte verkürzt muß die Stelle schlicht chauvinistisch wirken; McLuhan berichtet über ein ethnologisches Projekt, das die Filmrezeption bei einem nicht-alphabetisierten Stamm Afrikas untersuchte ...

⁵ Brecht, Bertold: Radiotheorie. In: Ges. Werke, Bd. 18, Frankfurt 1968 (O.: 1927–32)

⁶ ebd., S. 126

apparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln”,⁷ sind es vor allem politische Einwände, die die Frage nach Aktivität oder Passivität des Rezipienten immer neu aufwerfen. Adorno etwa vergleicht den Rundfunk mit dem Telephon⁸ und Enzensberger⁹ schreibt:

„Der Gegensatz zwischen Produzenten und Konsumenten ist den elektronischen Medien nicht inhärent; er muß vielmehr durch ökonomische und administrative Vorkehrungen künstlich behauptet werden.”¹⁰

„Studien in Großbritannien und den USA haben [...] gezeigt, daß zwar die Einschaltquoten bei den Sendungen von einer Folge zur anderen relativ konstant bleiben, aber sich die Zusammensetzung des Publikums dramatisch verändert. Im Durchschnitt sieht nur die Hälfte des Publikums, das die Sendung an einem bestimmten Tag gesehen hat, auch die nächste Folge. Dieses massive Abwandern und Einschalten von Zuschauern ist sogar dann der Fall, wenn es sich um einen zweiteiligen Krimi handelt, bei dem die Auflösung erst am Schluß zu erwarten ist.”

Joshua Meyrowitz: Die Fernsehgesellschaft. Weinheim/Basel 1987, S. 69

mische und administrative Vorkehrungen künstlich behauptet werden.”¹⁰

Wenn also bisher von 'Mediengesetzen' die Rede war, wird man nun differenzieren müssen: Nur auf die konkrete Rezeptionssituation bezogen ist die 'Passivität' Folge der technischen Struktur der Medien selbst. Daß die Trennung in 'aktive' Produzenten und 'passive' Rezipienten aber sich verfestigt, geht auf gesellschaftliche Strukturen zurück; auf die zentralistische Organisation der Medien,

die arbeitsteilige Spezialisierung der Macher, die „ökonomischen und administrativen Vorkehrungen“ und – von Enzensberger nicht genannt – die gesellschaftliche Funktion der Medien, eine kohärente und gesellschaftlich-verbundene Ebene der Kommunikation zu etablieren.

Dem einzelnen Rezipienten aber nützt diese analytische Trennung zunächst nicht; ihm treten Technik und gesellschaftliche Verfaßtheit der Medien als verflochten, als Komplex gegenüber, beide scheinen sich

wechselseitig zu rechtfertigen und darin zu konvergieren, daß sie seine passive Rolle festschreiben. Da der Sprung in die Rolle des Autors ihm unüberwindlich hoch erscheinen wird,¹¹ wird der Rezipient versuchen, sich mit seiner Rolle zu arrangieren und den 'Preis' über dem Erlebnis zu vergessen.

Daneben und diesem Arrangement fast unverbunden aber wird sich ein Wunsch etablieren – in sich widersprüchlich wie viele Wünsche, und darum selten bewußt präsent – der Wunsch nach Eingriff in den Film.

Die 'Uhr' des Films

Auf die Mikro-Ebene einzelner Mediengesetze zurückgekehrt, wird nun nach dem konkreten Inhalt der Anpassung zu fragen sein, die Film und Fernsehen den Rezipienten abverlangen.

Im Zentrum dieser Anpassung steht – vertraut wie die Unmöglichkeit, in das Gezeigte einzugreifen – der völlig starre *Ablauf*, die 'Uhr' des Films, bzw. des TV-Programms.¹² Auch diese Starrheit, die Notwendigkeit einem fremden Zeitmaß, einem fremden Rhythmus zu folgen, war zu Beginn der Filmgeschichte noch wenig selbstverständlich:

„Wer folgen will, muß seine Aufmerksamkeit enorm anstrengen; das Bestreben in dem rasch sich ändernden Bild alles Detail aufzufassen, die Unmöglichkeit, bei Wichtigem länger zu verweilen, oder unklar Gesehenes sich wiederholen zu lassen, all diese Übelstände zwingen zu einer krampfhaften Einstellung der Aufmerksamkeit.”¹³

Und auch heute noch wird – trotz Gewöhnung – das Problem gesehen; die schon zitierte Marie Winn etwa vergleicht die Zeitmodi der Fernsehrezeption und der Lektüre:¹⁴

⁷ ebd., S. 129

„Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, [...] wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen.” (ebd.)

⁸ „Der Schritt vom Telephon zum Radio hat die Rollen klar geschieden. Liberal ließ jenes den Teilnehmer noch die des Subjekts spielen.” (Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/M. 1986, S. 129)

⁹ Enzensberger, Hans M.: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch 20, Frankfurt/M. 1970

¹⁰ ebd., S. 168

¹¹ Sowohl Adorno als auch Enzensberger weisen in diesem Zusammenhang auf die traurige Rolle der Amateurproduktion hin. (Enzensberger, a.a.O., S. 168f)

¹² Vor allem wegen dieser gemeinsamen Eigenschaft werden Film und Fernsehen in der vorliegenden Arbeit parallelisiert.

Negt/Kluge verwenden den Ausdruck „programmgesteuert“, um das Fernsehen von anderen Formen audio-visueller Telekommunikation abzugrenzen. (Negt, Oskar; Kluge, Alexander: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt/M. 1978, S. 178)

¹³ Gaupp, Robert; Lange, Konrad: Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. In: Dürer Bund. 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur. Tübingen 1912, S. 5

¹⁴ Auch wenn die Lektüre als allgemeiner Maßstab bereits abgewiesen wurde, ist Winns Vergleich der Zeitmodi doch ausgesprochen illustrativ. Weder Gaupp/Lange noch Winn vergleichen Film oder Fernsehen mit dem Drama oder der Musik, die wie jene ja ebenfalls Zeitvorgaben machen. Offensichtlich drängt

„Der Leser kann sein Tempo beschleunigen, wenn der Text leicht oder uninteressant ist, und er kann es verlangsamen, wenn er an eine schwierige oder fesselnde Stelle kommt. Wenn ihn das Gelesene gefühlsmäßig berührt, kann er das Buch einige Augenblicke sinken lassen, um seine Gefühle zu verarbeiten, ohne fürchten zu müssen, etwas zu versäumen.

Das Tempo des Fernseherlebnisses kann nicht vom Zuschauer beeinflusst werden; er kann nur den Anfang und das Ende bestimmen, indem er den Apparat an- und abschaltet. [...] Die Sendung läuft unaufhaltsam ab.“¹⁵

Dem Rezipienten bleibt, sich anzupassen und mitzufließen, oder aber, wenn das Gebotene zu schnell ist, hinterherzuhetzen. Weder kann er

zurückblättern, noch einhalten und sich besinnen. Und doch ist er es, der das Ganze in seinem Kopf zusammensetzen muß. So lebt er in der Angst, den Faden zu verlieren, nicht jene 'Promptheit, Beobachtungsgabe [und] Versiertheit'¹⁶ aufzubringen, die die Produkte der Unterhaltungsindustrie voraussetzen.

Deren Drängen auf Aktion und Geschwindigkeit, am Slapstick und am frühen Film bereits hervor-

vorgehoben¹⁷ umgekehrt zeigt ihre Sorge, den Zuschauer zu unterfordern, langsamer zu sein als er, zu langweilen. „Ein Mensch kann

sich das Problem im Fall des Dramas aufgrund weiterer Mediengesetze weniger auf: Seine Tendenz zur Stilisierung (Gaupp/Lange betonen umgekehrt den Detailreichtum des Films), die Beschränkung auf das Wesentliche und das begründete Vertrauen in die Motiviertheit alles Gezeigten machen den Gang des Dramas von seiner zeitlichen Mikrostruktur unabhängiger; im Fall des Films kommt die Rhythmisierung der Schnitte hinzu ...

¹⁵ Winn, Marie: Die Droge im Wohnzimmer. Reinbek 1986, S. 81f

¹⁶ Horkheimer/Adorno, Dialektik der Aufklärung, a.a.O., S. 134, bzw. S. 147

¹⁷ „Welche Disziplin in jeder Aufführung, welcher rascher Szenenwechsel, welches gesunde, herrliche Tempo!“ (Polgar, Alfred: Das Drama im Kinematographen. In: Das Tagebuch, 1927, 2. Halbjahr, S. 1760)

„[...] die schier endlose Hetze, die ihm [dem Kino] um so willkommener ist, als er in der Bewegung die größte Komponente der Schaulust kennt und ihr innerstes Wesen.“ (Sermer, Walter: Kino und Schaulust. In: Kino-Debatte, a.a.O., S. 56 (Erg. H.W.))

dem ändern nicht sein Timing aufzwingen“, schreibt Kluge;¹⁸ gerade das aber zählt im Fall von Film und Fernsehen zu den Gesetzen, die im Medium vergegenständlicht sind.

Der 'allgemeine' Charakter der Medienangebote

Die Differenzen zwischen der 'inneren Uhr' des Rezipienten und den Zeitvorgaben des Films, bzw. des TV-Programms, sind nur das Extrem, der deutlichste Punkt einer allgemeineren Schwierigkeit:

„The fiction cinema, which in principle caters to the phantasy, *can also thwart it*: one person might not have imagined heroes of the particular physiognomy or stature that the screen offers to his perception and that he cannot retouch; he is secretly annoyed that the plot does not take the course he hoped for; he 'doesn't see things that way'.”¹⁹

Film und Fernsehen sind Massenmedien; sie wenden sich an ein Millionenpublikum, das oft durch kaum mehr als die Teilhabe an diesen Medien zusammengehalten wird. Der erzwungen-allgemeine Charakter der Medienangebote aber droht ständig in Widerspruch zu den Bedürfnissen des Einzelnen, seiner aktuellen und individuellen Stimmungslage, seinem Erfahrungshorizont und seinen Erwartungen zu geraten.

Diese Schwierigkeit beeinflusst sowohl die Produktstruktur, als auch die Aufgabenverteilung zwischen den verschiedenen medienvermittelten Öffentlichkeiten. Vergleicht man Fernsehen, Kinofilm und Buchmarkt als drei Formen solcher Öffentlichkeit,²⁰ steht das Fernsehen für eine relativ geringe Differenzierung des Angebots und eine extrem hohe Anzahl von Nutzern pro Sendung, der Buchmarkt, als das andere Extrem, für eine außerordentlich hohe Differenzierung des Angebots und eine geringe Einzelaufgabe, d.h. eine geringe Durchschnittszahl von Rezipienten pro Titel. Der Kinofilm ist irgendwo in der Mitte dieses Spektrums anzusiedeln. Synchron von Millionen von Rezipienten genutzt, wird das Fern-

„Im Wohnzimmer hält der Bürger-Automat seine Stellung. 'Da ist Lahnstein', apportiert er. 'Das ist der Rhein, die Arbeitslosigkeit.' Jedes Bild fragt ihn ab“.

Frank Böckelmann: Die Volksgemeinschaft im Fernsehraum. In: Tumult 5, Wetzlar 1983, S. 17

¹⁸ Kluge, Alexander (Hg.): Bestandsaufnahme – Utopie Film. Frankfurt 1983, S. 467

¹⁹ Metz, Christian: The Fiction Film and its Spectator. In: New Literary History, Vol. 8, Nr. 1, Herbst 1976, S. 82 (Hervorh. H.W.) (O., frz.: 1975)

²⁰ Mit dem Vergleich ist keine funktionale Äquivalenz behauptet.

sehen die Schwierigkeit, daß die jeweils subjektiven Bedürfnisse und das allgemeine Angebot auseinanderklaffen, viel deutlicher ausprägen

als selbst der Kinofilm.²¹

Die Produzenten der Programme begegnen dem Problem auf doppelte Weise: Zum einen versuchen sie, die Produkte der großen Zahl von Nutzern anzupassen – fast vorsichtig spricht Pasolini von der „Begrenzung der Ausdrucksmöglichkeiten, diktiert von der großen Zahl der Filmverbraucher“,²² zum anderen versuchen sie, Einfluß auf die Bedürfnisse der Rezipienten selbst zu nehmen. Adorno wird deshalb wesentlich deutlicher, wenn er die rigiden *Klischees* geißelt, mit denen die Unterhaltungsindustrie die Massenbedürfnisse selbst zum Gegenstand der Normung macht.²³ Stereotype Charaktere und Handlungsverläufe, absehbare Konstellationen und Bildklischees – sie alle spiegeln, wenn auch pervertiert, den 'allgemeinen' Charakter des Mediums. Umgekehrt aber frustrieren sie ständig diejenigen Erwartungen und Bedürfnisse,

„'Es wird immer Frau-Sommer-Filme, es wird immer weniger effiziente Filme geben', bedauert Frank Eiler, Mitinhaber von Eiler & Riemel/BBDO in München, 'aber die Tatsache, daß es sie gibt und daß sie nicht weggezappt werden, verdanken sie nur den Filmen, die was für die Schaulust des Publikums tun.' Diese guten und unterhaltsamen Spots nennt Eiler 'Geschenke der Agenturen an den Zuschauer', produziert aus Achtung vor dem Zuschauer. Man könnte, so verdeutlicht der Münchner seinen Standpunkt, einen Pepsi-Cola-Spot statt mit Michael Johnson auch mit Udo Jürgens machen, der würde im Pretest wohl nicht schlechter abschneiden. Michael Johnson aber sei das 'kleine Extra', der Zapping-Blocker im Block, das Geschenk, das über die Sacherfüllung des Spots hinausgeht. Obwohl der Zuschauer das honoriere, wird es für Eilers Empfinden viel zu selten gemacht. 'Es gibt', so Eilers Resümee, 'zu wenig Anerkennung dafür, daß wir über die Mittel zum Zweck hinaus doch eine Kulturszene repräsentieren, daß wir schöne Werbung machen müssen, damit diese miesen Spots nicht weggezappt werden.'
Werber contra Zapping. In: W&V, Nr. 14, 1986

²¹ Die Ausweitung des Angebots auf mehr Kanäle hat hier keine Abhilfe geschaffen. Besonders interessant ist deshalb die Fehlinformation vieler Kabelkunden zu Beginn der Verkabelung, daß Pay-TV den individuellen Abruf von Programmelementen zu einer selbstgewählten Zeit ermögliche. Das ist bekanntlich nicht nur gegenwärtig nicht der Fall, sondern auf absehbare Zeit auch technisch nicht realisierbar. Die Befürworter der Verkabelung haben diesen Irrtum aus naheliegenden Gründen erst relativ spät ausgeräumt.

²² Pasolini, Pier P.: Die Sprache des Films. In: Knilli, Friedrich (Hg.): Semiotik des Films. München 1981, S. 43

²³ Horkheimer/Adorno, Dialektik der Aufklärung, a.a.O., S. 132ff, oder Adorno, Theodor W.: Fernsehen als Ideologie. In: ders.: Eingriffe. Frankfurt 1974, S. 81ff

die nicht bereits Resultat der Normung sind. Die Rezipienten reagieren entweder mit Langeweile,²⁴ oder aber sie müssen mit einer periodisch aufsteigenden Unlust fertigwerden ...

Switching

Switching nun – die These kann jetzt wieder aufgenommen werden – greift genau an jenen Punkten ein, die als 'Zumutung des Mediums' an den Rezipienten, als Unlustpotential, das strukturell in den Gesetzmäßigkeiten des Mediums vordefiniert und normalerweise vom Rezipienten auszutragen ist, beschrieben worden sind.

Switching kündigt das einseitige Verhältnis des Nachvollzugs und der Folge auf. Jeder Programmwechsel bedeutet primär einen *Ausstieg* aus dem jeweils laufenden Programm, ein Nein, das auch hinter der 'Neugierde' oder dem Wunsch nach Abwechslung sich noch auffinden läßt.

Der jeweilige Punkt des Ausstiegs spiegelt genau jene subtilen Lust-/Unluststrukturen, die zwischen dem rezipierenden Einzelnen und dem 'allgemeinen' Programm sich abspinnen. Der Abstand zwischen beiden wird ohnehin ständig oszillieren: eine Weile harmonisieren das objektive Angebot des Mediums und die subjektive Befindlichkeit des Rezipienten, dieser fühlt sich ein, ist bereit, mitzugehen. Dann nimmt der Abstand zu, entweder kontinuierlich oder durch eine plötzliche Störung, eine Wendung im Programm oder eine Veränderung auf Seiten des Rezipienten, in beiden Fällen nun schlägt dieser mit dem „schwarzen Knopf“ zurück.

Die zweite Seite des 'allgemeinen' Angebots, die Klischees, vor allem die klischeehaften Abläufe innerhalb verhärteter Genres, vermindern ohnehin die Prämie dessen, der dem jeweiligen Programm die Treue hält. Switcht der Rezipient, ist das Programm *als Programm*, als allgemeine Vorgabe, *zunächst gescheitert*.

Gescheitert vor allem auch in dem Anspruch, seine Zeit, seinen Rhythmus zu diktieren. Indem der Rezipient den Zeitpunkt seines Ausstiegs immer wieder selbst bestimmt, greift er in die zeitliche Mikrostruktur

„– Swiss wit and humour, pictorial
– Switchblade knives
– Switching circuits
– Switching systems, electronic
– Switching theory
– Switzerland”
Stichworte der MLA-Bibliography 1982

²⁴ „Zwischen 1964 und 1980 sank die Zustimmung der Bundesbürger für das Fernsehen von 62 auf 46%.“ (Eurich/Würzburg, 30 Jahre Fernsehalltag, a.a.O., S. 63)

der Vorgaben tief ein. Der objektive Rhythmus des Programms wird durch den subjektiven Rhythmus seiner Wechsel überlagert.

Daß und in welchem Maß dieser Wechsel tatsächlich *subjektiven* Zeitstrukturen folgt, läßt sich u.a. an der Tatsache ablesen, daß Switching an die einsame Rezeption gebunden scheint. Die Einhelligkeit, mit der vom Switching passiv Betroffene Streß äußern, deutet darauf hin, daß vor allem der jeweils konkrete Zeitpunkt, der Impuls zu wechseln, nicht kommunizierbar ist.

Diese Privatheit aber, diese rauhe, der Kommunikation überhaupt abgewandte Seite zeigt, daß Switching in einer interessanten Zwischenzone operiert: Wenn der Preis der Massenkommunikation ist, daß das Kommunizierte selbst vom 'allgemeinen' Charakter des Mediums präformiert, in seiner Bandbreite beschränkt, geglättet und normiert ist, wenn das Filmerlebnis sich nur einstellt, wenn die Rezipienten bereit sind stillzusitzen, ihren Blick lenken zu lassen und mit ihrer Phantasieproduktion den inhaltlichen und zeitlichen Vorgaben einer fremden Intention zu folgen, bedeutet Switching die Rückgewinnung eines kleinen Teils jener Souveränität, die anderen Medien gegenüber selbstverständlich ist, einen minimalen Bruch in der von den one-way-Medien Film und Fernsehen verlangten rezeptiven Einstellung.

Daraus kann sicher nicht umstandslos gefolgert werden, daß mit der Fernbedienung ein relevanter Teil derjenigen Kompetenz, die die technische Struktur der Medien auf die Seite der Produzenten verlagert hat, in die Hand der Rezipienten zurückgegeben worden wäre, oder daß Switching überhaupt mit Produktion zu tun hat. Das aber war hier nicht zu diskutieren.

Daß aber der Rezipient ein – seinem Interesse am Filmerlebnis zunächst widersprechendes – Interesse haben wird, aus der vom Medium ihm zugemuteten Position auf die eine oder andere Weise sich zu lösen, dürfte etwas plausibler, die Selbstverständlichkeit, mit der Film und Fernsehen Konzentration und Aufmerksamkeit – eine diesen Medien spezifische Form der Konzentration und Aufmerksamkeit – beanspruchen, nun etwas weniger zwingend erscheinen.

Eine andere Art von Erlebnis

Der ursprüngliche Zusammenhang

Switching also kündigt das Folgeverhältnis zum Film, zum TV-Programm auf. Was aber – dieser Faden soll nun wieder aufgenommen werden – wird aus dem 'Sinn' des Films, bzw. des TV-Programms?

Jeder Spielfilm, jedes einzelne Programm bildet einen in sich geschlossenen Zusammenhang, einen narrativen, konzeptionellen oder argumentativen Bogen, der sich im Nachvollzug, Schritt für Schritt erschließt.¹ Was nun, wenn hier willkürlich Schritte ausgelassen werden?

Schon die im Switching zerstörten Zeitvorgaben des Programms waren ein unverzichtbarer Bestandteil seiner Sinnstruktur; darüber hinaus aber bedeutet Switching natürlich, daß der Zuschauer, solange er sich anderen Programmen widmet, ganzen Teilen seines ursprünglichen Programms die Rezeption *verweigert*. Der Rezipient mag die betreffende Stelle für langweilig oder unwichtig halten; weder aber hat er die Sicherheit, daß diese Einschätzung richtig ist, noch, daß bis zu seiner Rückkehr nicht eine Wendung eintritt, nicht etwas Neues, Wichtiges geschieht. Ganz offensichtlich nimmt der Rezipient dies Risiko in Kauf ...

Switching bedeutet einen so tiefen Eingriff in die Sinnstruktur des Gebotenen, daß dem Switchenden ein gewisses *Desinteresse an dieser Art von Sinn* unterstellt werden muß.²

Mit dem Verständnis des Gesamt-Sinns aber ist die schließliche Befriedigung, die 'Prämie' bedroht, die das Programm dem 'treuen' Zuschauer verspricht; was, so muß man sich fragen, wiegt diesen Verlust auf? Welche Art von Erlebnis hat der Switchende? Wofür wird die genannte 'Prämie' zur Disposition gestellt?

Sinnebenen des Films

Als erster Schritt zu dieser Klärung ist es sinnvoll zu fragen, was von einem Fernsehprogramm trotz Switching übrigbleibt, ob man also Sinnstrukturen benennen kann, die auch dann unbeschädigt bleiben, wenn der Gesamtsinn (die Handlung, der 'Bogen') bedroht ist oder fortfällt. Um dieser Frage sich zu nähern, muß noch einmal vom Fernsehprogramm auf 'bewegte Bilder' im allgemeinen, auf den Film zurückge-

¹ Natürlich gibt es auch solche Programme, für die der Gesamtsinn, der Bogen eine geringe Rolle spielt; Magazine etwa reihen relativ kurze Einheiten auf, die nur als jeweils einzelne im hier beschriebenen Sinn 'Sinn machen'.

² Interessanterweise leugnen meine Interviewees dieses Desinteresse hartnäckig ...

gangen werden. Die verschiedensten Ansätze der Filmtheorie beschäftigen sich damit, das komplexe Filmerlebnis in seine Konstituenten zu zerlegen, das Abgebildete von den Mechanismen seiner Abbildung zu trennen und die Ebenen zu systematisieren, auf denen dieses Medium 'Sinn' konstituiert. Die Probleme solcher Systematik selbst³ können hier nicht Thema sein.

Für den Zusammenhang reicht es aus, sich klarzumachen, daß 1. ein Film aus einer Fülle kleiner Filme besteht (Sequenzen, Szenen, Einstellungen), die untereinander willkürlich, d.h. nach inhaltlichen Kriterien und nicht etwa durch die Technik der Aufnahme, verbunden sind, daß 2. jeder dieser kleinen 'Filme' eine eigene Welt konstituiert, die 3. auf der Ebene des Abgebildeten handelnde Personen vorführt, Gesichter, Landschaften, Städte, Räume, Dinge, Tiere ..., die jedes für sich in einer eigenen, vom Film selbst unabhängigen, semantischen Beziehung zur 'Welt' des Rezipienten stehen und die völlig unterschiedlicher Herkunft sind, insofern sie entweder der physischen Realität entnommen, oder eigens für die Zwecke des Films inszeniert wurden (wenn nicht ihr

Eindruck gar auf rein-optische Effekte zurückgeht), daß 4. jedem dieser Einzelfilme unabhängig von seinem Inhalt eine Fülle von *Techniken der Abbildung* zugrunde liegt, die vom 'Blick' auf das Geschehen, der Wahl der Optik und Cadrierung bis zur Eigenbewegung der Kamera reicht, von der Auswahl des Filmmaterials und der Laborprozesse bis hin zu Licht- und Tontechnik und von der Geschwindigkeit der Aufnahme bis zur Nachbearbeitung, zu Schnitt und Montage (auch innerhalb der 'kleinen Filme') reicht; daß 5. jeder dieser Einzelfilme wiederum (nicht für die Wahrnehmung, aber prinzipiell) in eine Fülle von Einzelbildern zerleg-

bar ist, von denen jedes einzelne fast die gesamte Bandbreite derjenigen Mittel für sich in Anspruch nehmen kann, mit denen Photos, stehende Bilder, gemacht werden ... All diese Ebenen – allein darauf kommt es hier an – konstituieren jede für sich 'Sinn'. Darüber hinaus aber muß man sich klarmachen, daß die genannten technischen Mittel komplizierte Wechselwirkungen untereinander eingehen und eigentlich erst durch diese Wechselwirkungen hindurch mit dem Abgebildeten ins Verhältnis treten. Zu jedem einzelnen Moment errichtet der Film – hochintegriert und darum weitgehend unbemerkt – ein kompliziertes Sinngefüge zwischen all den genannten Einzelebenen des 'Sinns'.

So betrachtet ist der Film ein extrem 'breiter' Kanal der Kommunikation, eine monströse Maschine, gegen die die Story, die den Film zusammenhält, *wie ein Fädchen wirkt*.

Film verstehen

Dies Mißverhältnis ist früh bemerkt worden.: „Aber die Handlung interessiert ja wenig, sondern die Szenerien und aufregenden Geschehnisse ...“⁴ schreibt K. Pinthus 1912 zu einem Kinofilm, „zurechtgeschustert nach dem berühmten [...] Roman 'Quo Vadis'“. Und dennoch, zunächst wird man Pinthus einschränken müssen: die gesamte Maschinerie des Films, all seine 'Szenerien und aufregenden Geschehnisse' treten in den Dienst eben doch des 'Handlungsfadens', insofern sie auf die Gesamthandlung, den Gesamtsinn hin konzipiert sind und vom Rezipienten in diesem Rahmen verstanden werden. Denn ganz sicher gilt auch für die Filmrezeption der hermeneutische „allgemeine Grundsatz einer [Text-] Interpretation, daß alle Einzelheiten eines Textes aus dem contextus, dem Zusammenhang, und aus dem eigentlichen Sinn, auf den das Ganze zielt, dem scopus, zu verstehen sind.“⁵

³ Die Probleme sind außerordentlich groß; das spiegelt sich u.a. darin, wieviele konkurrierende Ansätze allein auf filmsemiotischer Grundlage formuliert worden sind.

⁴ Pinthus, Kurt: Quo vadis – Kino? In: Kino-Debatte, a.a.O., S. 73

⁵ Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Tübingen 1975, S. 164

hängen von der technischen Kapazität ab und werden sich mit ihr ändern. Es wird eine Schwelle überschritten werden, wo eine neue Qualität entsteht:

Ein Medium, für das es noch keinen Namen gibt, und das bewegte Bilder nach dem Eingriff des Rezipienten organisiert; bewegte Bilder, nicht Film, weil denkbar ist, daß selbst die Komposition der Einzelbilder (Figuren, Kulisse ...) der Steuerung unterliegen könnte. Ein völlig neues Medium. Und an seiner Wiege stehen: eine Unsitte (Switching) und ein Kinderspielzeug.“

Klaus Pohl; H. W.: unveröff. Manuskript 1984

Und nur weil der Zuschauer die Existenz eines Gesamtsinns voraussetzen kann, kann er sich innerhalb der auf der Leinwand sich überstürzenden Bilder orientieren.

Umgekehrt aber bedeutet das, daß jedes einzelne dieser Bilder in seiner Bedeutung vom Kontext abhängt und außerhalb von diesem seine Bedeutung

zwar nicht verliert, ganz sicher aber verändert. Normales Filmverstehen vollzieht sich in einer (wiederum von der Hermeneutik aufgedeckten) Wechselwirkung: einerseits ist es der Gesamtsinn, auf den hin die Einzelereignisse interpretiert werden, auch wenn dieser zu Beginn nur in sehr allgemeiner Form vorausgesetzt werden kann, andererseits ist es das Verständnis der Einzelereignisse,

das die Vorstellung vom Gesamtsinn Schritt für Schritt konkretisiert und immer wieder korrigiert. „Grundsätzlich gesehen ist Verstehen immer ein Sichbewegen in solchem Kreise, weshalb die wiederholte Rückkehr von dem Ganzen zu den Teilen und umgekehrt wesentlich ist. Dazu kommt, daß dieser Kreis sich ständig erweitert, indem der Begriff des Ganzen ein relativer ist und die Einordnung in immer größere Zusammenhänge immer auch das Verständnis des einzelnen berührt.“⁶

Die deutende Aktivität des Zuschauers also setzt die Einzelereignisse innerhalb des Films mit seinem Sinn als Ganzem ins Verhältnis. Teils rekonstruiert sie die Intention der Autoren, teils konstruiert sie eigene Sinnstrukturen; ganz offensichtlich aber muß der Zuschauer tätig werden, damit der Film als Ganzes überhaupt entsteht.

„Der Zuschauer produziert den Film erst wirklich, wenn der auf der Leinwand vorgeführte Film in seinem Kopf den eigenen 'Film' des Zuschauers in Gang setzt.“⁷

So ist die den Film ergänzende Phantasietätigkeit, der 'Gegenfilm' des Zuschauers in gewisser Weise ein Gegenpol zur körperlichen Passivität und zu dem vom Film verordneten Folgeverhältnis. „Der psychische Zustand des Kinobesuchers [...] läßt zwar keine physische Partizipation zu, verstärkt aber die psychische oder emotionale [Partizipation].“⁸

⁶ ebd., S. 178

⁷ Bronnen, B.; Brocher, C.: Die Filmemacher. München/Gütersloh/Wien 1973, S. 234

⁸ Gaube, Uwe: Film und Traum. München 1978, S. 121

Von der Besinnung auf die Mechanismen des Filmverstehens also führt der Weg zur Aktivität des Zuschauers und zur psychischen Partizipation. Die psychische Partizipation aber, und die Phantasietätigkeit des Zuschauers allgemein, sind doppelgesichtig: Zum einen sind sie integrativer und notwendiger Bestandteil des Filmverstehens; zum anderen aber – und dem wird im folgenden nachzugehen sein – schießen sie über diese Funktion hinaus, verweigern die Indienstnahme und wenden sich gegen den 'Sinn' des Films.

Das andere Erlebnis

Selbst wenn nämlich beim normalen Filmverstehen die Einzelszenen auf den Gesamtsinn hin verstanden werden, kann der Rezipient aus diesem Mechanismus ausscheren; dann nämlich, wenn er an dem 'Sinn' des Ganzen *desinteressiert* ist.

„If we are not interested in the meanings the director meant the comings and goings of the characters to have, we can always look at the landscape, ... scrutinize the furniture in rooms, or the star's clothes.“⁹ Auf allen Ebenen des Films gibt es 'genug zu sehen', und die Tatsache, daß die Einzelszenen aus ihrem Zusammenhang gelöst ihren Sinn verändern, heißt eben nicht, daß sie jeden Sinn verlieren. Man kann nicht einmal sagen, daß sie an Sinn einseitig einbüßen:

„Aus allem bisher Gesagten geht hervor, daß das Entzücken, das er [der Rezipient] an Filmen findet, nicht, oder zumindest nicht notwendigerweise, von ihrer eigentlichen Handlung herrühren muß. '... haben wir nicht manchmal', meint Chaperot, 'mitten in einem Film, dessen Handlung wir kennen und dessen jämmerliche Entwicklung wir sogar vorausszusehen vermögen, plötzlich das Gefühl, daß die Bilder sich auf einer höheren Ebene zu entfalten beginnen und daß die 'Story' bloß noch von untergeordneter Bedeutung ist?“¹⁰

Es ist eine Rezeptionsweise denkbar – und im Switching zeichnen sich ihre Konturen ab –, die auf die 'Entfaltung der Bilder' (Kracauer) mehr Wert legt als auf den Verlauf der Handlung. Eine Rezeptionsweise, die die Einzelereignisse des Films, kleine Verblüffungen oder völlig untergeordnete Details zum Ausgangspunkt eigener Assoziationen macht und

⁹ ebd., S. 130

Gaube zitiert Nicola Chiaromonte; interessanterweise zitiert er die Stelle *abwertend*: „[...] Präsentation realer Fragmente [...], auf die sich die Aufmerksamkeit *nur zu leicht* richtet.“ (ebd. (Hervorh. H.W.))

¹⁰ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Frankfurt 1979, S. 231 (O., am.: 1960)

einen Phantasiestrom initiiert, der nicht mehr in den Dienst des Filmverstehens tritt.

Sicher ist eine solche Rezeptionsweise, sind solche Assoziationen 'subjektiver', offener als die normale Rezeption, die den Sinn des Films verstehen, den Film als Ganzen nachvollziehen will; subjektiv im Sinne von beliebig aber – das ist wichtig – ist sie ganz und gar nicht. Auch in dieser Art der Rezeption aktualisiert sich zunächst *Sinn des Films selbst*. Sinn, der in den Einzelszenen und Einzelbildern angelegt ist, für den Gesamtsinn des Films aber nicht in vollem Umfang genutzt wird.

„Erst wenn hier neue Erkenntnisse vorliegen, können sich die Macher auf das neue Verhalten einstellen. Dann ließe sich eventuell auch eine neue Fernseh-Dramaturgie entwickeln. Manches deutet darauf hin, daß viele Zuschauer nicht die Gesamtheit suchen, sondern Ausschnitte: Nicht 'Nabucco' interessiert, sondern der Gefangenenchor.“

Klaus Brepohl: 'Zapper' auf dem Vormarsch. In: IW Medienspiegel, Nr. 9, 25. 2. 91

Die Einzelszenen und -bilder enthalten immer mehr, als für den Gesamtzusammenhang 'eine Rolle spielt'. Dieses Mehr an Bedeutung fungiert normalerweise als ungeheuer umfangreiches, gegenüber der eigentlichen Bedeutung aber sekundäres System von Konnotationen.¹¹ In dem Maße nun, wie für die beschriebene abweichende Rezeptionsweise der Gesamtsinn, die Hauptbedeutung zurücktritt, rücken die bisher konnotativen Ebenen ins Zentrum des Interesses, ohne daß eine von ihnen die Rolle des entwerteten Gesamtsinns übernehmen könnte.

Daß es sich um Sinnebenen des Films selber handelt und daß die Konnotationen schon bei intaktem Gesamtsinn eine Tendenz haben sich zu verselbständigen, wird an dem Gewicht deutlich, das einige Regisseure diesen Nebervalenzen zumessen:

„Es ist bekannt, daß Sternberg sagte, es wäre ihm durchaus recht, wenn man seine Filme gegenläufig [d.h. rückwärts] projizierte, damit die Beschäftigung des Zuschauers mit der Story und den Charakteren nicht den Genuß des Bildes auf der Leinwand beeinträchtigt.“¹²

„[...] als erschöpfe sich, allgemein gesagt, die Funktion solcher De-

¹¹ Der Begriff der Konnotation ist – auf Bilder und Bildfolgen angewendet – insofern problematisch, als er nicht einer einzelnen, distinkten und bestimmbareren Denotation gegenübergestellt werden kann. Das Begriffspaar soll hier im Zusammenhang nur illustrieren, daß es eine Hierarchie des 'Sinns' innerhalb der Einzelsequenzen gibt, die von zentralen, für die Gesamtbedeutung essentiellen Elementen bis zu peripheren Elementen reicht, die gegenüber dem Gesamtsinn eine relative Selbständigkeit haben.

¹² Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Nabakowski, Gisliind; Sander, Helke; Gorsen, Peter (Hg.): Frauen in der Kunst. Bd. 1, Frankfurt 1980, S. 40

tails darin, unsere Teilnahme an der Gesamtsituation zu intensivieren, [...] etwas für die Handlung Wesentliches [...] [zu bezeichnen]. Aber ist das tatsächlich ihre einzige Funktion? Man vergegenwärtige sich

noch einmal die Bildfolge [in Griffiths 'Intolerance', H.W.], in der die Großaufnahme von Annies Gesicht erscheint: die ihr zugewiesene Stelle zeigt, daß Griffith wünschte, wir sollten das Gesicht auch um seiner selbst willen absorbieren, statt nur durch es hindurch und darüber hinaus zu blicken. Das

Gesicht taucht auf, noch bevor die Erwartungen und Gefühle, auf die es sich bezieht, vollständig definiert sind, und verführt uns so dazu, in seiner vieldeutigen Unbestimmbarkeit zu versinken.“¹³

Die neue, am Gesamtsinn desinteressierte Rezeptionsweise scheint also nur eine Tendenz zu radikalieren, die in den Filmen, zumindest in bestimmten Filmen, selbst vorvollzogen, als Unterströmung unterhalb der jeweiligen Erzählung und in Konkurrenz zu ihr, bereits vorhanden ist.

„So erhebt die Kamera, die auf einem Ding verharret, dieses zu einem 'magischen Detail' mit übergreifendem Sinngehalt. Eine ähnliche Kontrastwirkung ergibt sich, wenn die handlungsbezogene Bewegung aus dem Bild ist und der Schnitt nicht gleich erfolgt. Ebenso bekommen die sonst flüchtigen Erscheinungen – beiläufige Gebärden, dahintreibende Wolken, ein Blatt, das der Wind über die einsame Straße treibt – ungewöhnliche Bedeutung. 'Dergleichen wie Traumelemente entschwebende Eindrücke können den Kinobesucher noch lange in Bann halten ...'“¹⁴

Das gebannte Schauen solcher Einzelbilder und ihr 'Sinn', der Genuß ihrer Vieldeutigkeit und die Mechanismen ihrer Deutung gehen vielfältige Verbindungen ein. Um solche freigestellten Bilder genießen zu können, sie in vollem Umfang 'zum Sprechen' zu bringen, ja, sie überhaupt erst freizustellen, kann es sinnvoll sein, *sich ihres Sinnzusammenhangs mit technischen Mitteln zu entledigen*. Die von Sternberg vorgeschlagene Rückwärtsprojektion ist als ein solches Mittel anzusehen, ein populäreres – das ist die These – ist Switching.

¹³ Kracauer, Theorie des Films, a.a.O., S. 78f (Erg. H.W.)

¹⁴ Gaube, Film und Traum, a.a.O., S. 109 (Gaube zitiert Kracauer).

Eine Rezeptionsweise, die darauf abzielt, den eigenen Assoziationen nachzugehen, die Bilder und Einzelszenen selbständig zu deuten und auch abwegige Bedeutungsmöglichkeiten zu aktualisieren, sieht sich durch die Kenntnis des Zusammenhangs immer wieder eingeeengt. Der Hauptdarsteller beispielsweise mag einen Moment lang aussehen, als sei er krank – die Story schließt diese Deutung aus; eine Tasse mag übergroß erscheinen, im Kontext eines 'realistischen' Films aber kann es sich nur um eine Täuschung handeln. Immer wieder wird durch die Kenntnis des Zusammenhangs, in dem die Bilder, bzw. die Einzel-

szenen stehen, die Vielzahl möglicher Bedeutungen verringert, ihre Vieldeutigkeit eingeschränkt.

Kontextwissen eliminiert Ambiguität. Für den Bereich der Sprache hat die Linguistik diesen Mechanismus formuliert; Lyons¹⁵ etwa schreibt, es gebe eine Vielzahl sprachlicher Formen, sowohl auf der Ebene einzelner Lexeme, als auch auf der syntaktischer Strukturen, die zwar für sich genommen vieldeutig sind, „deren Ambiguität [aber] im allgemeinen un bemerkt bleibt, weil sie innerhalb gemeinsamer ontologischer und kontextueller Annahmen interpretiert werden.“¹⁶ Entsprechende Bedeutung hat der Kontext „sobald wir es mit den praktischen Problemen des Desambiguierens zu tun haben.“¹⁷

Innerhalb der Sprache, zumindest auf der hier angesprochenen Mikroebene, auf der Eindeutig-

keit die Voraussetzung für Verständigung ist,¹⁸ ist der Mechanismus der durch Kontextwissen selbsttätig sich herstellenden Eindeutigkeit produktiv. Derselbe Kontextmechanismus aber bringt die Film- und Fernsehbilder mit der Vieldeutigkeit um eine ihrer wesentlichen Eigenschaften ...

Bilder

Bilder funktionieren anders als sprachliche Elemente; sie sind zwar nicht 'sinnlos', dem, was für die Sprache 'Sinn' ist, aber widerstreben sie. Daß der Film zu Beginn seiner Entwicklung *stumm* war, mag man für einen Zufall der technischen Entwicklung halten. Seine Stummheit aber stand im Zentrum des Skandals, den er erregte:

„[...] auf der anderen Seite steht das Volk selbst, das stur und stumm zu den stummen Bildern läuft. Während man sich von den verschiedensten Seiten, bald als Ratgeber, bald als Vormund, um die Kunst für das Volk bemüht, hat es sich auf eigene Faust ein Vergnügen geschaffen, wo man ihm, im wörtlichsten Sinne, nichts dareinredet.“¹⁹

„Alle unsere höhere Kultur ist an das Wort gebunden; ohne Worte ist kein kompliziertes geistiges Geschehen verständlich zu machen. Dem Kino fehlt das Wort.“²⁰

Das neue Medium wurde – trotz seiner Stummheit – weniger häufig auf die Photographie oder die bildende Kunst, als auf das *Drama* bezogen. Ihm gegenüber erschienen die stummen Bilder als Verflachung und Vereinfachung, als Rückfall unter das Niveau der Wortkultur.

Von diesem Anfang an entspann sich eine Debatte,²¹ die die Bildmedien bis hin zur heutigen Fernsehtheorie begleitet. Auf der einen Seite

nik, zu einer Art ungehobeltem Editiergerät. Durch einen leichten Druck auf die Sensortasten ist vor dem TV-Apparat der permanente harte Filmschnitt möglich geworden, wobei das Material, aus dem sich die entstehenden Montagen zusammensetzen, selbstverständlich vorgegeben ist. Aber zweifellos entsteht dadurch auf den Schirmen in den Wohnzimmern ein ganz anderer audiovisueller Fluß als der, den die Betreiber der einzelnen Kanäle organisieren: potentiell eine heterogene Zusammensetzung von zeitlich, räumlich, in Sujets, Farben und Stimmungen zerrissenem Material, programmierte Unregelmäßigkeit, Brüche, auch Dekonstruktionen.“ Siegfried Zielinski: *Audiovisionen*. Reinbek 1989, S. 264ff

¹⁵ Lyons, John: *Semantik*. Bd. 2, München 1983 (O., am.: 1977)

¹⁶ ebd., S. 157 (Erg. H.W.)

¹⁷ ebd., S. 198

¹⁸ Dichterische Sprache dagegen arbeitet bewußt mit Ambiguitäten ...

¹⁹ Heiman, Moritz: *Der Kinematographen-Unfug*. In: *Kino-Debatte*, a.a.O., S. 77 (Der Aufsatz erschien 1913)

²⁰ Gaupp/Lange, *Der Kinematograph ...*, a.a.O., S. 3 (O.: 1912)

²¹ ... eine Debatte, die hier nicht referiert werden kann ...

stehen die Vorwürfe der Regression, der Veräußerlichung und der Rückkehr zu quasi-mythischen Bewußtseinsstrukturen,²² auf der anderen Seite die Apologie der Schaulust,²³ der Sinnlichkeit der Anschauung und der Unmittelbarkeit der Gefühle, oder aber die bewußte Hinwendung zur Oberfläche.

Das Haupt-Motiv dieser Debatte, der entscheidende Punkt, der beide Lager trennt, wurde bereits 1912 ausgesprochen:

„Wir werden heutzutage nicht mehr so geneigt sein, dem Wort eine so absolute Hegemonie einzuräumen. Man darf vielleicht eher sagen, daß Worte für uns heutzutage schon etwas Überdeutliches und dabei etwas merkwürdig Undifferenziertes haben.“²⁴

Bezugspunkt ist die Sprache selbst, das Vertrauen in ihre welterschließende Kraft und in die in ihr niedergelegten Erfahrungs- und Sinnstrukturen. Und dieses Vertrauen ist in seinen Grundfesten erschüttert.

„Umherschweiften: Mit den Bedingungen der städtischen Gesellschaft verbundene experimentelle Verhaltensweise oder Technik des beschleunigten Durchgangs durch verschiedenartige Umgebungen.“

Situationistische Internationale 1958-1969, Bd. 1, Hamburg 1976, S. 18

und reflektierte, wird man dementsprechend befragen müssen, wenn es darum geht, Bilder – auch triviale Bilder, wie sie das Fernsehen bringt – als solche einzuschätzen, ihren Sinngehalt einerseits und ihre Frontstellung gegen den 'Sinn' andererseits ins Verhältnis zu bringen.

Eine der jüngeren Ästhetiken, die die Krise der Sprache zum Ausgangspunkt wählen, ist die von A. Gehlen.²⁵ Bereits im Vorwort spricht

Das Bewußtsein dieser Krise schlug sich vor allem in der *Kunst* nieder. Die Literatur, aber auch die bildende Kunst versuchte, durch immer neue Experimente ihr Verhältnis zur Sprache zu klären. Die *Kunsttheorie*, die solche Erfahrungen aufnahm

²² „A population that feeds on, and accepts, this kind of spurious reasoning is in danger of sinking back into primitive modes of thought, the animistic state of preliterate societies.“ (Esslin, Martin: *The Age of Television*. Stanford (Cal.) 1981, S. 85)

²³ Beispiel sei der Aufsatz 'Kino und Schaulust' von Walter Serner (in: *Kino-Debatte*, a.a.O., S. 53ff (O.: 1913)).

²⁴ Friedell, Egon: Prolog vor dem Film. In: *Kino-Debatte*, a.a.O., S. 45 (O.: 1912)

²⁵ Gehlen, Arnold: *Zeit-Bilder*. Frankfurt/Bonn 1960
Gehlen's Ästhetik bietet sich für die hier verfolgte Argumentation aus einem Grund an, der außerhalb dieses engen Rahmens eher Anlaß zur Kritik wäre: Sein relativ schlichtes und – seinem eigenen Sprachgestus zum Trotz – an konservativ-alltagssprachlichen Vorstellungen orientiertes Gesellschaftsmodell ermöglicht es ihm, auf engstem Raum diejenigen Verbindungen herzustellen, die hier zu diskutieren sind.

Gehlen von der „steigenden Wortunfähigkeit der Seelen“. Diese analysiert er als direkte Folge gesellschaftlicher Veränderungen:

„Die Erscheinungen in der Politik, der Wirtschaft, ja im Alltag sind ihrem Wesen nach neuartig, sind meist schwer bestimmbar, der alte Name entspricht nicht dem neuen Erscheinungsbild, oder umgekehrt, das allseitig Altbekannte kreuzt unter neuen Devisen auf [...]. Die Zustände und Situationen dieses Jahrhunderts

„Österreicher sind ruhig und keine 'Zapper'.“

Die Presse (Wien), 2. 7. 1987

sind im Regelfalle zweideutig, man gerät vor ihnen in einen oszillierenden Zustand der Reflexion und kann froh sein, wenn man noch die Gelegenheit hat, seine Meinung zu kontrollieren.“²⁶

„Verlegenheitssituationen [...] [und] Differenzierungskonflikte [...] [lassen nur] zwei Möglichkeiten [...]: das Verstummen oder die Wahl eines ungefähren, selbst unscharfen Wortes, einer Phrase. [...] Wir stehen unserer Welt und uns selber sprachlos gegenüber, die Dichter mühen sich um die gesprungenen Worte, die ihren Klang verloren haben, in uns allen steigt der sprachlose Rest, das Unsagbare und Unbewältigte.“²⁷

Das steigende Bewußtsein um die Unangemessenheit der Worte führte zu „eine[r] Art Umkehrung der Seelenvermögen, die sich im 20. Jahrhundert ereignet hat. Was den Anspruch an uns betrifft, so haben die Wahrnehmung und das Denken die Plätze vertauscht, die ihnen nach mehrtausendjähriger Tradition zukamen, und

„Obwohl Österreich mit 54 Prozent im Vergleich zu anderen europäischen Ländern eine relativ hohe Fernbedienungs-Penetration hat (nur in der BRD – 78 Prozent – und in Italien – 62 Prozent – ist die Rate höher) ist die Zapping-Quote abgesehen von Spanien, (acht Prozent) mit 18 Prozent die niedrigste. Am höchsten ist die Wegschaltfreudigkeit in Italien, wo es bereits eine Vielzahl von Programmen gibt, in der BRD mit 34 Prozent und in den Niederlanden mit 32 Prozent.“
Zapping-Studie von IMAS. In: APA-Medien, 7. 8. 1987

es ist nicht mehr ganz so sicher, daß das Denken als 'höheres Vermögen' gelten soll. Es ist heutzutage nichts billiger, als sich im Begrifflichen zu bewegen, Bescheidwissen, Meinungen 'vertreten', Denken, Lesen, Diskutieren – alles erfordert nicht die geringste Mühe, es vollzieht sich wie von selbst. In den modernen Riesenkultu-

²⁶ ebd., S. 211

²⁷ ebd., S. 185 (Erg. H.W.)

ren²⁸ fand die abstrakte Rationalität des Begrifflichen, einst wohl ein seltenes und schwer erreichbares Können, ihren eigenen Modus des Subalternen [...]. Genau hinzusehen, das Empfindbare abzutasten wird zu einer selteneren Leistung, die sich der Klugheit nähert [...].

Im Durchschnitt besteht kein Bedürfnis nach mehr Begrifflichkeit in unserer Gesellschaft, aber wohl ein Bedürfnis nach Anschaulichem und nach optischen Steigerungen.”²⁹

Damit ist für Gehlen das Feld ausgemacht, auf dem moderne Kunst sich bewegt. Insbesondere den Prozeß der Abstraktion, die Verweigerung der Gegenständlichkeit, führt Gehlen direkt auf die Polemik gegen den Begriff und das Wiedererkennen zurück. Kunst wird zur „optischen Operation genau an der Grenze des

sprachlich Formulierbaren”.³⁰ Sie hat zum einen die Funktion, die verfestigten Begriffsstrukturen zu irritieren, zum anderen Reflexionsprozesse in Gang zu setzen, die nicht an Sprache gebunden sind.³¹

Will man diese doppelte Perspektive auch auf Phänomene der 'low culture' beziehen, wird man Gehlen verlassen müssen.³² Kracauer aber beispielsweise argumentiert ähnlich, wenn er sagt:

„Die Filmkamera versteht sich darauf, vertraute Gegenstände aufzulösen und – oft nur dadurch, daß sie umherschweift – vorher unsichtbare Wechselbeziehungen zwischen ihren Teilen zum Vorschein

²⁸ Gehlens Polemik gegen das diskursive Denken und seine Hochschätzung moderner Kunst speist sich zu einem gewissen Teil aus seinem an Jünger geschulten Aristokratismus, aus der Enttäuschung, daß das diskursive Denken sich als für die Massen zugänglich erwies ...

²⁹ ebd., S. 207f

³⁰ ebd., S. 168

³¹ Die Vorstellung außersprachlicher Reflexionsprozesse ist besonders schwierig; Äußerungen von Gehlen zu diesem Problem finden sich auf S. 213f.

³² Voraussetzung vor allem für die außersprachliche Reflexion ist für Gehlen *Genauigkeit*, sowohl auf Seiten der Produktion, als auch auf der der Betrachtung. Kunst verlangt die Bereitschaft sich zu versenken, andere Rezeptionsweisen zieht Gehlen nicht in Betracht.

zu bringen. Diese neu entstehenden Komplexe lauern hinter den uns bekannten Dingen und durchkreuzen ihre leicht zu identifizierenden Zusammenhänge.”³³

Auch die Filmbilder also unterlaufen die 'Ordnung der Dinge', wie sie durch das Bewußtsein strukturiert und in der Sprache niedergelegt ist. Indem die Bilder diese Ordnung und ihre Verbindlichkeit auflockern, schaffen sie zunächst einmal Spielraum und Abstand. Weil sie Bilder sind, erlauben sie eine gewisse 'Erholung vom Sinn'.³⁴

Wenn die sprachlich strukturierte Welt als überklar erscheint, als der wirklichen Natur der Dinge immer weniger angemessen, scheint mit den Bildern ein vorsichtigerer Weg gegeben, eine Weise der Annäherung, die den Dingen ihre Vieldeutigkeit beläßt. Subjektiv erlebt der Zuschauer die 'Erholung vom Sinn' als zeitweiligen Dispens vom eigenen Bewußtsein und als Lockerung seiner Ich-Grenzen. Kracauer schreibt:

„[Die Zuschauer] gehen nicht aus dem Wunsch ins Kino, einen bestimmten Film zu sehen oder angenehm unterhalten zu werden; wonach sie wirklich verlangen, ist, einmal vom Zugriff des Bewußtseins erlöst zu werden, ihr Ich im Dunkel zu verlieren und die Bilder, wie sie gerade auf der Leinwand einander folgen, mit geöffneten Sinnen zu absorbieren.”³⁵

Nimmt man die Formulierung ernst, kann es nicht mehr verwundern, daß die Bilder eines Films die Tendenz haben, sich gegenüber seiner Story zu verselbständigen. *Als Bilder* drängen sie nicht nur über die jeweilige Geschichte (Erzählung, Argumentation), sondern über die Sprache und das Bewußtsein selbst hinaus. Als Bilder zersetzen sie Gewißheiten, die gar nicht Teil der Story, sondern *Voraussetzung* für diese sind.

„Dadurch, daß das Fernsehen aber eher wie eine Uhr sich darstellt, die zugleich Tapete ist (Christoph Averty: 'Das Fernsehen ist kein Medium, es ist ein Möbel') ist eine besondere Stellungnahme des Zuschauers nur bei Ankauf des Geräts erforderlich.”

Alexander Kluge (Hg.): Bestandsaufnahme Utopie Film. Frankfurt/M. 1983, S. 469

³³ Kracauer, *Theorie des Films*, a.a.O., S. 87

³⁴ Diese 'Erholung vom Sinn' darf weder einseitig in Richtung einer komplementären Kulturtheorie verstanden werden, die in der Kultur die tröstende Ergänzung einer notwendig defizitären gesellschaftlichen Realität sieht, noch, wie das im Zusammenhang der Medientheorie naheläge, kurzschlüssig auf die Erholungsfunktion bezogen werden, die den Medien immer wieder zugute gehalten wird.

³⁵ Kracauer, a.a.O., S. 218 (Erg. H.W.)

Diese Destruktion, das Abstandnehmen vom Sinn aber ist nur eine von mehreren Tendenzen; sowohl gibt es innerhalb des Films die Gegen-tendenz der rigiden Klischees, des Wiedererkennens und Identifizierens, als auch auf seiten des Rezipienten einen Mechanismus des Zuordnens und Deutens, der darauf zielt, die kaum in Frage gestellte Ordnung wieder zu errichten.

Bevor aber das Wechselspiel dieser Tendenzen näher betrachtet und schließlich auf das Rezeptionsverhalten Switching zurückbezogen werden kann, ist ein zweiter Schritt, noch einmal in die bereits eingeschlagene Richtung, notwendig.

'Leere' Bilder

Man kann, allgemeiner als das eben geschehen ist, nach der Beziehung fragen, die *Bilder* zu ihrem *Gegenstand* konstituieren. Die Frage ist relevant, insofern Prozesse des Wiedererkennens und Identifizierens einen intakten Verweisungszusammenhang zwischen dem Bild und seinem Gegenstand voraussetzen, das Bild letztlich als ikonisches Zeichen betrachten.

Daß Bilder mehr sind als das, daß ihre innere Komplexität den Gegenstand als Identifizierbaren immer wieder angreift und unterläuft, wurde gesagt; eine weitere Überlegung soll nun dem Verweisungszusammenhang selbst gelten.

Bernard Shaw wird nachgesagt, er habe angesichts der flimmernden Neonschriften auf dem abendlichen Broadway und in der 42. Straße gesagt: „Es muß wundervoll sein, wenn man nicht lesen kann.“ Postman, der das Beispiel anführt, sieht eine Parallele zur amerikanischen Fernsehwerbung, der er zugesteht, „tatsächlich ein Genuß fürs Auge, ein wundervolles Schauspiel“ zu sein.³⁶ In beiden Fällen aber ist die Inhaltsseite 'intakt', insofern etwa die Leuchtreklamen auf existierende Markenartikel verweisen und der ästhetische Genuß, als Sympathiewert funktionalisiert, nur hinzutritt.

Wie aber ist das in anderen Fällen? Ein Dinosaurier oder ein 'Bugatti'-Schriftzug auf einem T-Shirt sagt *nichts* darüber aus, in welcher Weise sich die Abbildung auf tatsächliche Dinosaurier oder Bugattis bezieht; das Signet kann kann gelesen, wiedererkannt werden, die Verbindung zum eigentlichen Inhalt aber scheint abgerissen; Bild wie Schrift schei-

³⁶ Postman, Wir amüsieren uns ..., a.a.O., S. 109

Jerry Mander etwa sieht das ganz anders und betont die ästhetischen *Grenzen* des Mediums Fernsehen (ders.: Schafft das Fernsehen ab! a.a.O., S. 225ff)



Peter Krieg: Interaktives Kino

nen ihrer ursprünglichen Bedeutung entleert, als 'reiner Bildwert' verwendet.

Die Beobachtung solcher Effekte aber kann zu vorschnellen Schlüssen führen; mit relativer Selbstverständlichkeit schreiben C. Sommer und Th. Wind³⁷ etwa über die Mode, sie sei „eine Art Sprache, allerdings eine, die Bezeichnungen ohne Botschaft verwendet. Sie transportiert keine Inhalte, sie *spielt* nur Kommunikation.“³⁸

An anderer Stelle sprechen sie von „referenzlosen Bildern, [...] bloßen Erscheinungen“,³⁹ und auch im Fernsehen sei „die Verbindung zwischen Abbild und Abgebildetem so gut wie aufgelöst.“⁴⁰

Sind also 'referenzlose Bilder' denkbar? Das T-Shirt-Beispiel zeigt, daß es Bilder gibt, die das

Abgebildete nicht in vollem Umfang 'meinen'; man wird also annehmen können, daß die Beziehung zwischen dem Bild und dem Abgebildeten direkter oder indirekter, der Abstand größer oder kleiner sein kann. Bilder selbst haben, insofern sie Bilder sind, bereits eine erhebliche Distanz zum Abgebildeten;⁴¹ *zwischen* den verschiedenen Bildern aber, bzw. zwischen Bildern in verschiedenen Zusammenhängen der Verwendung, läßt sich eine Hierarchie solcher Distanzen aufstellen.

So könnte man, um einen problematischen Begriff einzuführen, *Stufen 'parasitären Zeichengebrauchs'*⁴² konstruieren. Der jeweils 'parasitärere' Gebrauch unterscheidet sich vom jeweils 'eigentlicheren' dadurch, daß die direkte Bezeichnungsbeziehung zwischen Bild und Abgebildetem gelockert ist und nur die Konnotationen des Abgebildeten nach wie

„Pornoshop am Hamburger Hauptbahnhof. Die aufgetürmten Monitore wirken wie eine Videoinstallation, wie ein Pamphlet gegen die Pornografie. In kleinen Kabinen kann man sich die Fickprogramme für zwei Mark solo reinziehen. Aber auch dort wird man verleitet, hektisch zwischen den verschiedenen Videos hin- und herzuschalten.“

Helge Timmerberg: Deutschland, deine Pornos. In: Tempo, Nov. 1987

³⁷ Sommer, Carlo; Wind, Thomas: Menschen, Stile, Kreationen. Frankfurt 1986. An sich behandelt das Buch Jugendmode; auf seinen hinteren Seiten aber finden sich auch Überlegungen zur Medien- und Zeichentheorie, denen die Zitate entnommen sind.

³⁸ ebd., S. 164 (Hervorh. im O.)

³⁹ ebd., S. 166

⁴⁰ ebd., S. 162

⁴¹ ... fotografierte Löwen etwa beißen nicht ...

⁴² Zum Begriff des 'parasitären Zeichengebrauchs' gibt es eine äußerst interessante Debatte zwischen Jacques Derrida und John R. Searle in 'Glyph' (Nr. 1 und 2, Baltimore/London 1977)

vor in Anspruch genommen werden. Ein Bogart-Portrait, einem seiner Filme entnommen, verweist entweder auf den Schauspieler oder auf die von ihm verkörperte Figur; ein Bogart-Button aber verweist bereits auf den Mythos als Ganzen, auf ein Bündel von Konnotationen, in dessen Mitte Bogart fast austauschbar erscheint. Das zweite Bild setzt das erste

oder eine Vielzahl solcher ersten Bilder voraus, auf deren Basis es 'parasitär' operiert.

Die Situation wird dadurch zusätzlich kompliziert, daß in der Mehrzahl aller Fälle keine Prüfung möglich ist, ob das Abgebildete außerhalb der Abbildung, in der 'Realität' also, überhaupt existiert. Vertrauen oder Realitätsindizien treten an die Stelle jenes 'ersten' Verhältnisses zwischen Bild und Gegenstand, auf das noch das parasitärste Bild zurückverweist.

Der Abstand also kann zunehmen, wenn andere Bilder sich zwischen das Bild und seinen Gegenstand schieben, wenn das Bild beginnt, in einen fremden Verwendungszusammenhang einzuwandern, oder eben dadurch, daß es seinen Gegenstand nicht gibt; durch den Mechanismus aber, daß die Konnotationen, zumindest ein Teil von

ihnen, auf jede neue Ebene 'parasitären Gebrauchs' mitgenommen werden, bleibt ein wesentlicher Teil des ursprünglichen Verweisungszusammenhangs – oder eben seines Substitus – erhalten, und man wird nicht von 'referenzlosen Bildern' sprechen können.

Diese scheinbar abwegigen Überlegungen sind für die hier vorgetragene Argumentation aus verschiedenen Gründen wichtig: Am Ende des vorangegangenen Abschnitts standen sich die Subversion der Gegenstände, die sinn-lockernde Tendenz der Bilder einerseits, und das Bedürfnis wiederzuerkennen, zu identifizieren andererseits unvermittelt gegenüber. Wenn nun aber gezeigt werden konnte, daß auch gegenständliche Bilder

sich aus den verschiedensten Ursachen und auf verschiedenen Wegen von ihrem Gegenstand entfernen, daß sie umgekehrt aber über einen Hof von Konnotationen an diesen rückgebunden bleiben, verändert sich der Inhalt dessen, was Wiedererkennen und Identifizieren heißt.

Weder wird es möglich sein, die abgebildeten Gegenstände als schlichte Stellvertreter realer Gegenstände aufzufassen, noch andererseits eine eigene, völlig unabhängige Sphäre zu proklamieren, in der Bilder 'nur Bilder' sind.

Bei allen Überlegungen zur Aktivität der Rezipienten wird zu berücksichtigen sein, daß ihre Phantasieproduktion sich weder auf das eine, noch auf das andere Ufer retten kann.

Switching

Am Anfang des Kapitels stand die Frage nach der Prämie, für die der Switchende den Sinn des Films, seinen Zusammenhang und die schließliche Befriedigung aus der Hand gibt. Die Frage ist bisher unbeantwortet, die Konturen jener anderen Art von Erlebnis aber zeichnen sich bereits ab. So haben die Überlegungen deutlich gemacht, daß der Sinnzusammenhang des Films diesem in mehrfacher Hinsicht *äußerlich* ist, äußerlicher jedenfalls als der erste Anschein glauben macht. Die Fülle der Ebenen, auf denen der Film Aussagen macht, wird vom Gesamtsinn zwar organisiert, nicht aber vollständig durchdrungen; weder also zerfällt der Film durch das Switchen in 'sinnlose' Bilder, noch geht deren Sinn im Fall normaler Rezeption im Gesamtzusammenhang auf.

Die Einzelelemente – auch darauf, das zu zeigen, kam es an – haben von sich aus eine Tendenz, den Sinnzusammenhang zu sprengen und eigene Wege vorzuzeichnen, Seitenwege sozusagen, auf die auch die Gedanken und Assoziationen der normalen Rezipienten oftmals sich verirren.

„Der Traum ist alt: Die Kinozuschauer rezipieren nicht länger 'passiv', sondern sie können vielmehr aktiv in den Filmablauf eingreifen. Nicht nur in Woody Allens 'Purple Rose of Cairo', in 'Fahrenheit 451' oder anderen Science Fiction Filmen, auch im Theater und selbst in der Oper wurden solche Träume geträumt und auch immer wieder versuchsweise realisiert. Heute kommt keine Fernsehshow mehr ohne interaktive Elemente aus. Mal über die Wasserspülung der heimischen Klosetts, mal über den Lichtschalter, dann über die Telefonleitung – die Mitwirkung des Zuschauers ist immer mehr gefragt in den Medien. Sie scheint zumindest das Gefühl zu vermitteln, als würde dadurch die Distanz zwischen dem Zuschauer und den Ereignissen im Fernsehstudio verringert – und damit seine Motivation erhöht, 'am Kanal' zu bleiben.“

Peter Krieg: Zwischen Film und Videospiele: Interaktives Kino. 1991

Switching ist in diesem Rahmen nur eine von mehreren denkbaren Rezeptionsweisen, die diese 'Verirrung' nicht nur in Kauf nehmen, sondern bewußt kultivieren. Von anderen solchen Rezeptionsweisen unterscheidet sie sich, insofern sie ein *technisches Mittel* gefunden hat, den Sinnzusammenhang als ganzen abzuschütteln.

Bisher ungeklärt aber ist, wie sich die spezifische 'Offenheit' der Bilder, ihre die Sinnstrukturen lockernde, ja, sinn-abgewandte Seite mit dem Phantasiestrom auf seiten

des Rezipienten, seinen Assoziationen und Deutungen vermittelt, was es also im vorliegenden Zusammenhang heißt, trotz der 'Leere' der Bilder 'Assoziationen' zu haben und diese wichtig zu nehmen.

Zu dieser Frage ist einstweilen nur eine vorläufige Hypothese möglich. Switching macht aus den Filmen und Sendungen, den mehr oder minder konsistenten

„Während die Bilder jene heraufrufen wollen, die im Zuschauer begraben liegen und die jenen ähnlich sind, nähern zugleich die aufblitzenden und entgleitenden Bilder von Film und Television der Schrift sich an. Sie werden aufgefaßt, nicht betrachtet. Das Auge wird vom Streifen mitgezogen wie von der Zeile, und im sanften Ruck des Szenenwechsels blättert die Seite sich um. Als Bild ist die Bilderschrift Mittel einer Regression ...“
Theodor W. Adorno: Prolog zum Fernsehen. In: ders.: Eingriffe. Frankfurt/M. 1974, S. 77

Einheiten also, aus denen Fernsehen sich zusammensetzt, einen Flokkenwirbel kürzerer, in sich weit weniger geschlossener Sequenzen. Diese Bruckstücke sind – abhängig von ihrer Herkunft – in sich vielfältig strukturiert, diesen Strukturen aber fehlt mit ihrem Sinnzusammenhang die Referenzebene; sie werden damit mehrdeutig. All das wurde gesagt.

Damit aber – der Wechsel der Ebene mag zunächst fremd erscheinen – ergibt sich eine *strukturelle Ähnlichkeit* zu dem, was Wellershoff das 'offene Kunstwerk' nennt.⁴³ Das unvermittelte Nebeneinander scharf abgegrenzter Bruchstücke und die Mehrdeutigkeit ehemals eindeutiger Konstituenten erinnern unmittelbar an die *Collage*, die Wellershoff als paradigmatisch für die moderne Kunst und deren Anforderungen an den Betrachter analysiert.

„Das Kunstwerk sollte nicht mehr alle seine Elemente in einer geschlossenen, vollendeten und verbindlichen Gestalt vereinen, sondern

gerade die Spannungen, Gegensätze, Differenzen des Materials in einem vieldeutigen Feld offener Möglichkeiten entfalten. [...]

Nachdem das kubistische Bild die Einheit des dargestellten Gegenstandes und die Einheit der perspektivischen Sicht gesprengt hatte, nachdem Fundstücke, reale Materialien ins Bild eingedrungen waren, radikalisierte sich das einmal gefundene Collageprinzip immer mehr zu einer zufälligen offenen Form, die ihre Unfertigkeit und Rohheit zu erkennen gibt.“⁴⁴

Die 'offene Form' verdankt sich einem Zurücktreten der künstlerischen Intention, die gegebene Materialien und den Zufall als Gestaltungsmittel toleriert; vom Rezipienten aber kann diese Intention entsprechend nicht mehr ohne weiteres rekonstruiert, d.h. aus dem Werk herausgelesen werden. „Offene Schlüsse, Mehrdeutigkeiten, Leerstellen, Perspektivenwechsel, Überblendungen, Schnitte, Wechsel der Stilebenen und Strukturdominanten sind Merkmale moderner Werke, als suchten sie alle ihre Form durch dauernde Selbstgefährdung am Rand des Formlosen und Beliebigen.“⁴⁵

Während die so beschriebene Werkstruktur die Sinnerwartung des Rezipienten immer wieder düpiert, reizt umgekehrt das präsentierte Material, die Vieldeutigkeit sowohl der Einzelelemente als auch ihrer Beziehungen untereinander die Aktivität der Rezipienten gerade an:

„Die Vermehrung der Auswahlmöglichkeiten ist das Gesetz, unter dem die Organisation des künstlerischen Textes⁴⁶ steht. Alles, was in der natürlichen Sprache als unausweichlicher Automatismus gegeben ist, wird im künstlerischen Text als Auswahl einer von mehreren äquivalenten Möglichkeiten realisiert.“ „Es wird [also] ein Rezipient vorausgesetzt, der nicht verbindlich geführt wird, sondern aus seinen besonderen Voraussetzungen seine eigene Lesart des Werkes entwickeln muß, und so zum Mitautor wird.“⁴⁷

Wellershoff – das war der Sinn der Anleihe bei der Kunsttheorie – konstruiert also einen *zwingenden Zusammenhang zwischen der offenen Werkstruktur auf der einen und der Phantasieproduktion der Rezipienten*

⁴⁴ ebd., S. 35f

⁴⁵ ebd., S. 101

⁴⁶ Wellershoff spricht hier inzwischen von der Literatur; allgemein aber schließt er bildende Kunst, Literatur und sogar Film (S. 35f) so eng zusammen, daß der Übergang hier möglich ist.

⁴⁷ ebd., S. 100. Wellershoff übernimmt hier eine Formulierung von J.A. Lotman (Erg. und Hervorh. H.W.).

⁴³ Wellershoff, Dieter: Die Auflösung des Kunstbegriffs. Frankfurt 1976

Die strukturelle Ähnlichkeit beschränkt sich auf die angeführten Parallelen. Anleihen bei der Kunsttheorie sind insbesondere deshalb problematisch, weil sie den Verdacht erregen, der behandelte Gegenstand solle mit der Kunst selbst in Beziehung gesetzt werden, ihm solle etwas von ihrer Aura zugute kommen.

ten auf der anderen Seite, eine Mitautorschaft, die mit der Mitautorschaft, wie sie die Hermeneutik kennt, dem kongenialen Nachvollzug also, nichts mehr gemeinsam hat. Der Rezipient muß die Lücken füllen, die durch das Zurücktreten der Intention des Autors entstehen; nie hat er Sicherheit, nie werden seine Assoziationen bestätigt, andererseits aber sind diese Assoziationen auch nicht beliebig, insofern sie vom Material ausgehen und insofern sich das Material ohne sie nicht erschlosse.

Der Flockenwirbel im Switching freigestellter Sequenzen nun – und nur insoweit soll die Parallele in Anspruch genommen werden – scheint ein ähnlich 'vieldeutiges Feld offener Möglichkeiten' zu bilden wie die Kunst, die Wellershoff beschreibt, und der Rezipient scheint auf dieses Feld mit einer ähnlichen Mischung aus deutender (gelenkter) und abirrender ('freier') Phantasie zu reagieren.

Einstweilen, das sei wiederholt, ist die Parallele hypothetisch; so ist z.B. bisher ungeklärt, ob der Rezipient sich überhaupt *einem*, dem Werk ver-

„-’Was machst du, wenn dir eine
Fernsehsendung auf die Nerven geht?’

– (Hörprobe Fernsehton)

– 'Umschalten?'

– (Hörprobe Fernsehton)

– 'oder Abschalten!'

– (Jingle:) 'Can't beat the feeling!'"

Coca-Cola-Funkspot 1989

gleichbaren Zusammenhang gegenüber-
sieht, zwischen den unverbundenen Se-
quenzen also Verbindungen konstruiert.
Wichtiger als solche Einzelfragen aber
ist das Zwischenergebnis, daß im Mit-
telpunkt der Erlebnisstruktur, die zu
rekonstruieren das Ziel dieser Arbeit
ist, offensichtlich eine bestimmte *Phan-
tasietätigkeit* des Rezipienten steht, die

– auch dieser methodische Hinweis ist Wellershoff zu entnehmen – be-
schreibbar wird, wenn es gelingt, die durch Switching veränderte *Pro-
duktstruktur* auf dem Bildschirm, im Detail und in der Differenz zur
Struktur der normalen Produkte, zu klären. Die 'Produktstruktur', der
der Switchende sich gegenüber sieht, steht entsprechend im Mittelpunkt
der nun folgenden Überlegungen.

Der Augenblick des Wechsels

Switching verändert die Struktur dessen, was auf dem Bildschirm zu sehen ist. Um die Spezifika dieser Veränderung herauszufinden, scheint mir ein Weg über zwei Stationen notwendig: Eine erste Überlegung soll dem *einzelnen Vorgang des Umschaltens* gelten; betrachtet man den Programmwechsel als Einzelereignis, ergibt sich eine spezifische Struktur, die auf das Erleben des Rezipienten zurückbezogen werden muß. Eine zweite Überlegung dann soll der Tatsache Rechnung tragen, daß Switching sich ständig wiederholt; die Frage dann also wird sein, ob und in welcher Weise *die Einzelereignisse in Verbindung treten*, und in welchen Kategorien ihr Zusammenhang sich beschreiben läßt. Auf diesen zweiten Teil ist nun zunächst ein Vorgriff nötig.

Zur Problemstellung

Um den Punkt des Switchens als einzelnen überhaupt betrachten zu können, muß man ihn aus der Folge der wiederkehrenden Wechsel quasi herauspräparieren. Als Untersuchungsgegenstand erhält man eine Einheit aus 'Programm vorher', dem Wechsel selbst und dem 'Programm nachher'. Auch damit aber scheint die eigentlich interessante Ebene noch nicht erreicht.

Zunächst einmal ist der Punkt des Switchens negativ bestimmt; als Punkt des Ausstiegs aus dem laufenden Programm. Knüpft man an die Thesen an, die oben zur 'Zumutung des Mediums' entwickelt worden sind, ist es die im Medium selbst angelegte latente Unlust des Rezipienten, die Differenz zwischen seiner subjektiven Befindlichkeit und den objektiven Vorgaben des Programms, die, ständigen Schwankungen unterworfen, immer wieder den Punkt des Überlaufs erreicht. Mit der Fernbedienung ist dem Rezipienten ein Mittel an die Hand gegeben, an diesem Punkt zurückzuschlagen, ohne das Medium selbst verlassen und die Rezeption aufgeben zu müssen.

Der Rezipient aber – und das als erstes ist bemerkenswert – *wählt eine Alternative, die er nicht kennt*. Das laufende Programm mag ihn langweilen oder, schlimmer, ihm auf die Nerven gehen, mit dem neuen Programm aber verbindet ihn im Extremfall nichts als die Neugier oder, wenn diese sich abgeschliffen hat, die unbestimmte Erwartung, 'etwas anderes' geboten zu bekommen.¹

¹ Der üblichere Fall, zumindest in Deutschland, wo die Zahl der Kanäle noch überschaubar ist, ist eine vage Vorkenntnis bezogen auf das angesprungene Programm.

Switching wäre, so betrachtet, als ein Zyklus zu beschreiben, in dessen Verlauf 1. die Frustration durch das laufende Programm, 2. Erwartung, 3. Umschalten und 4. Beurteilen des neuen Programms und neuerliche Frustration sich ablösen.

Diese Struktur mag sicher etwas treffen, und sie stimmt mit der Meinung meiner Interviewees weitgehend überein; für sich allein genommen aber ist sie kaum denkbar.

„Lyndon B. Johnson scheint diese Macht ebenfalls begriffen zu haben. Sein Wunsch, das Fernsehen zu beherrschen, war so stark, daß in seinem Büro stets drei Apparate liefen.“

Jerry Mander: *Schafft das Fernsehen ab!* Reinbek 1979, S. 39

Zyklus selbst stiege die Frustration an, und ein über Stunden kontinuierlicher Programmwechsel, wie er bei den Routiniers des Switchens zu beobachten ist, wäre unwahrscheinlich.

An dieser Stelle bieten sich zwei Schlüsse an: Entweder gibt es im Zyklus ein Komplement für die Frustration, etwas, das sie aufwiegt und das Gleichgewicht erhält, oder aber *der Wechsel selbst hat 'für sich', unabhängig vom Inhalt der Programme, einen Reiz.*

Vielleicht also war die Ausgangsfrage falsch gestellt; vielleicht verhält sich der Rezipient nicht primär beurteilend gegenüber dem, was der Bildschirm ihm bietet, oder aber das, worauf es ankommt, ist zum Zeitpunkt der Beurteilung schon geschehen. Man wird den Untersuchungsgegenstand also noch einmal kleiner wählen und versuchen müssen festzustellen, was *in den Sekundenbruchteilen des Umschaltens* selbst geschieht.

Struktur am Punkt des Switchens

Anzusetzen ist noch einmal bei der Tatsache, daß der Rezipient nicht weiß, wohin er springt. Diese Ungewißheit ist um so bestimmender, je knapper man den Raum um den Punkt des Umschaltens sich denkt. Selbst wenn der Rezipient nämlich beispielsweise weiß, daß im fraglichen Programm ein Western läuft, und selbst wenn er diesen Western kennt, ist der Punkt ihm unbekannt, an dem der Film gerade steht, welche Situation genau ihn beim Umschalten erwartet.

An einem beliebigen Punkt springt der Rezipient in eine für ihn fremde Szene hinein, und blitzschnell muß er eine Situation deuten, die – den 'Ebenen des Films' entsprechend aus einer Fülle von Einzelinformatio-

nen, von der Identität der handelnden Personen bis zur räumlichen und zeitlichen Verortung, von der Stimmung der Szene bis zur Erwartung in ihre Fortentwicklung sich zusammensetzt.

Der Vorgang wird unterhalb der Schwelle des Bewußtseins und quasi automatisch sich vollziehen; ähnlich wie immer dann während der normalen Rezeption, wenn der Regisseur die Szenerie wechselt, oder ein harter Schnitt eine Neuorientierung verlangt.

Zwei entscheidende Unterschiede aber gibt es gegenüber der normalen Rezeption: Zum einen fehlt alles (oder ein Großteil dessen), was der Film (bzw. die Sendung) selbst an Vorarbeit geleistet, an Vorbereitung und Vorinformation zum Verständnis dieser Szene bereitgestellt hat (dieser Anteil ist nicht gering zu veranschlagen: Die meisten Personen und Orte werden sorgfältig eingeführt und müssen im folgenden nur wiedererkannt werden, die jeweilige Filmsprache ist gewöhnungsbedürftig und auch emotional wird der Rezipient 'eingestimmt'...); zum anderen schaltet der switchende Rezipient sich in die Einzelszene selbst nicht dann ein, wenn sie beginnt, sondern zu einem beliebigen Zeitpunkt ihrer Entwicklung, was den Sprung noch einmal härter macht.

Beide Unterschiede gehen in dieselbe Richtung: Die Zeitstruktur des Vorgangs wird abrupt, die angesprungene Situation wird ungleich *fremder* erscheinen, und die Anforderung an die Deutungskapazität des Rezipienten wird ungleich höher sein.

Diese Effekte, und zweitens die Tatsache, daß die Wechselbeziehung zwischen Überraschung und Deutung auch im Fall normaler Filmrezeption alles andere als trivial ist, rechtfertigen es, der hier skizzierten Mikrostruktur detaillierter nachzugehen. Im Mittelpunkt dieser Über-

„Medien-Reichweiten: 'Very depressing'. Zwei neue Geräte (Systeme) zur Messung von Werbemittel-Reichweiten haben wenig Chancen, sich in den USA durchzusetzen. Das gibt sogar deren Erfinder Lee Weinblatt (The Pretesting Co., Englewood, New Jersey) zu. Problem: Die Geräte messen derart harte und deshalb so niedrige Reichweiten, daß weder Institute noch Agenturen, geschweige denn die Medien selbst, die Geräte einsetzen wollen. Es handelt sich zum Ersten um eine 'Armbanduhr' für Versuchspersonen. Die 'Uhr' zeichnet das Signal auf, das von Chips ausgeht, die in Testhefte eingebaut sind. Gemessen wird hier vor allem, wie lang sich die Versuchspersonen mit den Heften beschäftigen. Weinblatt hat überdies eine 'Brille' entwickelt, die einen Infrarot-Strahl aussendet. (In die Bügel eingebauter Sender). Die Brille mißt mit Hilfe eines am TV-Bildschirm angebrachten Empfängers, wie lang die Versuchspersonen auf den Bildschirm blicken bzw. bei Erscheinen von TV-Spots den Kopf wegwenden. Die Ergebnisse seien in beiden Fällen 'very depressing'.“
Context, Nr. 17, 25. 8. 1986, S. 5

legungen wird der *Zeitmodus* stehen, der für das Switchen besonders charakteristisch ist.

Überraschung

Will man zunächst möglichst *formal* beschreiben, was am Punkt des Switchens genau geschieht, empfiehlt sich ein Blick auf die Informationstheorie;² ihr können einige grundlegende Begriffe und eine erste formale Vorstellung des Vorganges selbst entlehnt werden. Im Mittelpunkt steht der Begriff der 'Überraschung'.

Die Informationstheorie macht den Versuch, Kommunikationsprozesse auf quantitativ-bestimmbare Effekte zwischen einem vorvereinbarten Code und einer jeweils konkreten Nachricht zurückzuführen.³ Information wird in diesem Rahmen – unabhängig vom übertragenden Kanal – aufgefaßt als

„das Maß einer Wahlmöglichkeit bei der Selektion einer Botschaft.“⁴

Dieses objektive Maß ist durch den Code determiniert. Darüberhinaus aber – und das ist interessanter – hängt der Informationsgehalt einer Nachricht (eines Signals, eines Vorkommnisses) vom jeweiligen *Kontext* ab, genauer: von der Wahrscheinlichkeit, mit der das Signal oder Vorkommnis in einem gegebenen Kontext auftritt. Als allgemeines Gesetz dieses Zusammenhanges gilt,

„daß der Signalinformationsgehalt zu der Vorkommenswahrscheinlichkeit umgekehrt proportional ist: Je größer die Vorkommenswahrscheinlichkeit eines Signals ist, desto weniger Signalinformation enthält es“.⁵

Der Informationsgehalt eines Vorkommnisses bewegt sich also zwischen zwei Extremen: ist sein Auftreten im Kontext mit Sicherheit vorhersagbar, ist sein Informationsgehalt gleich null und man spricht von Redundanz. Das andere Extrem bilden Fälle, in denen sein Auftreten extrem unwahrscheinlich ist, und – um diesen Begriff ging es – der 'Überraschungswert' entsprechend hoch.

² Die Informationstheorie konnte – außerhalb der Mathematik und der Datenverarbeitung – die wenigsten der in sie gesetzten Erwartungen erfüllen, und der Höhepunkt ihres Einflusses auf andere Wissenschaften ist dementsprechend seit langem überschritten. Für den Argumentationszusammenhang hier aber erscheint der Rückgriff sinnvoll.

³ Bereits dieses Kommunikationsmodell ist hochproblematisch ...

⁴ Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 1972, S. 44

⁵ Lyons, John: Semantik. Bd. 1, München 1980, S. 56

Dieses der Mathematik entlehnte Konzept auf sprachliche Phänomene zu übertragen bereits ist schwierig; noch schwieriger, das zeigt die Geschichte der Semiotik, ist seine Inanspruchnahme für ästhetische Phänomene, die, insofern sie eine Zerlegung in diskrete Elemente nicht ohne weiteres erlauben, der Quantifizierung sich widersetzen. Für die hier vorgetragene Argumentation aber reicht folgende relativ bescheidene Vorstellung aus:

Da das Kontextwissen via Redundanz den Informationsgehalt des Einzelereignisses vermindert, *schnell, wenn dieses Wissen wegfällt, der Informationsgehalt extrem hoch*. Und das exakt ist es, was am Punkt des Switchens geschieht. Der neue Kontext bricht über den Rezipienten herein, überschüttet ihn mit 'Information' und zwingt ihn, mit dieser umzugehen, bis das neu sich aufbauende Kontextwissen den Effekt abklingen läßt. Im Abklingen reduziert sich der Überraschungswert der Einzelereignisse auf dem Bildschirm bis auf das Maß, das die Produzenten der Sendung glaubten dem Publikum zumuten zu können.

Das Bild eines blitzschnellen Zeigerausschlages und eines langsamen Absinkens, das die technizistische Sprache der Informationstheorie evoziert, ist als Grundvorstellung für den Vorgang durchaus brauchbar; über den Erlebniswert, die 'semantische' Besonderheit der so beschriebenen Struktur ist damit allerdings noch wenig ausgesagt ...

Schock im Film

Der 'blitzschnelle Zeigerausschlag', der Effekt, den Zuschauer mit überwältigenden Fakten zu konfrontieren, für deren Deutung ihm zunächst das Kontextwissen fehlt, ist im Film selbst immer wieder benutzt worden.

Beispiel sei eine Szene aus Viscontis 'Leopard':⁶ Nach einem Schnitt – die Szene vorher zeigte schlafende Reisende im relativ dunklen Raum einer Gaststätte – blendet die gesamte Leinwand plötzlich in strahlendem, fast unstrukturiertem Weiß; ein Blitzrätsel, das sofort dadurch aufgelöst wird, daß vier Bedienstete die weiße Fläche, ein riesiges Picknicktuch, in den Bildhintergrund tragen. Der Schock der weißen Leinwand ist einem Riß des Films bei der Vorführung nicht unähnlich. Ein zweites Beispiel, das so häufig benutzt wird, daß man fast von einem Bildklischee sprechen kann, ist der Anstoß beim Poolbillard;⁷

⁶ 'Il gattopardo', (R.: Luchino Visconti), Italien 1963

⁷ z.B. in: 'Variety', (R.: Bette Gordon), USA 1983

meist senkrecht von oben gefilmt, wird die Szene so hart angeschnitten, daß der Zuschauer die liegenden Kugeln nicht identifizieren kann, bevor der Aufprall der weißen Kugel sie auseinanderspritzen läßt. Der explosionsartige Knall des Elfenbeins, fast zeitgleich mit dem Schnitt, unterstützt den Effekt.

Die Beispiele sind extrem gewählt, beide aber zeigen deutlich den Zusammenhang, den der Rückgriff auf die Informationstheorie schon

„Telecommander und, auf entwickelterer Stufe, die Keyboards der verkleinerten Computer für den Heimgebrauch sind Vergegenständlichungen und zugleich Ikonen von etwas, das wie ein Mythos in das Projekt der Neuen Medien eingepflanzt wurde: Interaktivität/Dialogfähigkeit. Technik und damit Ware gewordene Einlösung des Versprechens, daß sich die Einbahnstraße medialer Kommunikation in Richtung auf einen Gegenverkehr ausweiten lasse, die zufällige Kollision ebenso einplant wie die mutwillige und absichtsvolle Verletzung der Verkehrsregeln. Hinter dem Mythos, der sich trotz aller Kritik so hartnäckig am Leben hält, weil er auf vorhandene Partizipationswünsche der Subjekte rekurrieren kann und ihnen auch tatsächlich manuelle und mentale Aktivitäten abverlangt, verbergen sich primär erweiterte Produktstrategien. Interaktivität ist im kulturindustriellen Zusammenhang nur insoweit gefragt, wie sie den Tauschverkehr ausdifferenziert und auf immer neue Realisationsstufen treibt. Der Dialoganspruch löst sich in der warenästhetischen Umsetzung auf in illustre Offerten von mehr Wahlfreiheit für den Konsumenten.“

Siegfried Zielinski: *Audiovisionen*. Reinbek 1989, S. 265

Schrecksekunden, wenn die Kontraste am Punkt des Schnitts nicht künstlich *minimiert* würden. Ein ganzes Paket von Regeln sorgt dafür,

andeutete: Der Kontrast selbst, d.h. die Differenz zwischen zwei Bild-Inhalten am Punkt des Schnitts sorgt für jene rapide Zeitstruktur, die hier zu untersuchen ist. Eine schnelle Bewegung wie die der Kugeln kann hinzukommen, notwendig aber ist sie nicht.

Eigentlich also hat der Effekt mit 'Zeit' und mit 'Geschwindigkeit' nur mittelbar zu tun; daß aber zwei kontrastierende Inhalte mit solcher Härte überhaupt zusammenprallen können, liegt dennoch an der 'Uhr' des Films, an der Tatsache, daß er den Zuschauer in starrer, gleichbleibender Geschwindigkeit mit seinen Bildern konfrontiert.

Wenn nun der 'Schock im Film' allein an den Kontrast gebunden, vom Szeneninhalte also weitgehend unabhängig ist, wird man sich fragen müssen, warum dieser nicht *ständig* auftritt. Und wirklich brächte, sagt Amos Vogel,⁸ jeder Film eine Vielzahl solch kontrastbedingter

die Übergänge weich und den Film als Ganzes gleitend, leicht und flüssig erscheinen zu lassen. Hollywood, schreibt Vogel, entwickelte den „internationale[n] Kanon der Schneide- und Montagetechnik im kommerziellen Film, der von Regisseuren und Filmbearbeitern peinlich befolgt, in Lehrbüchern verewigt und von Filmschulen noch weiter verbreitet wurde. Diese Regeln waren nicht nur 'richtig' – sie waren auch vernünftig, logisch, ein Triumph des gesunden Menschenverstandes im Film, Widerschein einer ordentlichen, überschaubaren Welt, in der Überraschung oder Schock auf ein Minimum begrenzt blieben.“⁹

Derselbe Regelkanon aber, die Polemik im Zitat deutet es bereits an, war Gegenstand der Auseinandersetzung. Immer wieder bildete gerade er den Angriffspunkt für jene 'filmischen Rebellen', die „beharrlich eine Regel nach der anderen in Frage stellten“,¹⁰ um die Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums quasi zurückzuerobern.

„Die bekannteste 'klassische' Regel gilt der Einführung einer neuen Szene: ein sorgfältig choreographiertes Ballett von der Totalen ('objektiv' aus einer Distanz aufgenommen, um den szenischen Rahmen zu setzen und die Stellung der Figuren darin anzuzeigen) zur Halbtotalen (die den Zuschauer auf die Handlung lenkt) und zur Großaufnahme. Die Avantgardisten durchbrechen dieses Gebot. Sie eröffnen mit einer Großaufnahme oder Halbtotalen; der Zuschauer wird verwirrt, bemüht sich krampfhaft zu begreifen, wird dadurch noch stärker zur Handlung hingezogen.“¹¹

Eine einfache 'regelwidrige' Eröffnung also hat bereits erhebliche Konsequenzen für den Rezipienten; die Liste möglicher Verstöße – Verstöße allein bezogen auf den Schnitt, den Punkt der Montage – aber ist wesentlich länger:

„Der traditionelle Montagekanon des kommerziellen Films schreibt ganz bestimmte Tricks für zwischenszenische Übergänge vor: langsames Ausblenden (um Zeitenwechsel anzuzeigen), Überblenden (um zu zeigen, was sich an anderer Stelle zu ungefähr derselben Zeit tut), Blendeneffekte (Blick auf eine Szene vergrößern oder verkleinern,

⁹ ebd., S. 89

¹⁰ ebd.

¹¹ ebd.

⁸ Vogel, Amos: *Kino wider die Tabus*. Luzern/Frankfurt 1979

um etwas hervorzuheben). Avantgardisten verzichten entweder auf diese Tricks zugunsten 'direkter' Schnitte zwischen nacheinanderfolgenden Szenen (zunehmende Verwirrung und Raum-Zeit-Verdichtung), oder sie verwenden sie unkonventionell und kreativ. Beim Verzicht auf solche Übergangstricks sollten nach den herkömmlichen Regeln die anschließenden Szenen räumlich und zeitlich ähnlich bleiben, um Kontinuität und Erzählfluß zu gewährleisten. Rebellen dagegen ziehen den direkten Schnitt vor, weil ihnen vor allem daran liegt, den Zuschauer schockartig in neue Zeit und neuen Raum zu befördern. Laut Kanon ist eine Szene erst dann zu beenden, wenn die darin enthaltene Handlung abgeschlossen beziehungsweise vom Zuschauer ganz begriffen wurde. Unkonventionelle Regisseure verletzen

diese Regel bewußt, um Vieldeutigkeit oder Zufälligkeit der Handlung zu unterstreichen.¹²

All diese Effekte 'am Punkt' ordnet Vogel schließlich einer allgemeineren Erwägung zu.

„Durch den Verzicht auf kompositorische Stabilität, erzählerische Klarheit und geordneten Ablauf stürzt uns der moderne Filmemacher kopfüber in nicht vorhersagbare Handlung, deren Bilder uns ständig 'voraus' sind, und konfrontiert uns mit Geheimnissen, während wir mühsam versuchen, uns auf die neuen Schauplätze, Situationen und Verwicklungen der Handlung einzustellen. [...] Bilder als physischer und psychischer Schock.

Der Angriff auf die alte Montage-technik ist deshalb ein Versuch, die Unmittelbarkeit zu intensivieren, den Zuschauer durch Geheimnis und Andeutung

zu fesseln, seine Identifizierung durch den Zwang stärkerer geistiger und psychischer Reaktion zu steigern und ihn auf diese Weise aus der bequemen Sicherheit seines Universums aufzuschrecken.“¹³

Vogel also zieht eine Linie vom 'rauen Schnitt' der Avantgardisten (und ihrer bewußten Desorientierung des Zuschauers) über den Begriff des Schocks

hin zu einer neuen Wahrnehmung der Realität, die auf deren 'Ordnung' und 'Überschaubarkeit' nicht mehr angewiesen ist.¹⁴ Dieser Linie zu folgen und den Switchenden dem Rebellen auf der Produzentenseite zu parallelisieren, ist mehr als verlockend.

Umstandslos möglich aber ist das nicht. Haupthindernis ist Vogels unklarer Begriff des Schocks, der zwischen einer alltagsprachlichen und einer zweiten, wesentlich komplizierteren Bedeutung schwankt, wie sie durch die Tradition der Ästhetik vermittelt ist. Dieser zweite Begriff ist zunächst zu klären, weil allein er ähnlich weittragende Schlüsse auf Veränderungen beim Zuschauer erlaubt, wie Vogel sie zieht.

Zwei Dinge aber sind vorher festzuhalten: Auf dem Hintergrund der Vogelschen Argumentation erscheinen die beiden zu Beginn genannten Beispiele vorgeplanter und bewußt herbeigeführter Schocks als Sonderfall; interessanter, unabhängig von der Tatsache, ob sie mit 'Schock' korrekt bezeichnet sind, sind jene Sprünge und Irritationen, die dem Rezipienten zu arbeiten geben, ohne eine vollständige Auflösung zu erfahren.

Als zweites fremd, künstlich und 'gewollt' aber erscheint aus dieser Perspektive die konventionelle und geglättete Filmsprache, die ausge-

nur noch grenzenlose Fremdheit. Nun geht V., der seine Loyalität über viele Jahre bewiesen hat, auf Sh. zu, faßt dessen Hand und blickt ihm gerade und aufmunternd ins Gesicht ... Und dennoch kann sich im nächsten Bericht aus Bonn herausstellen, daß V. der eigentliche Heuchler ist, während B., den seine Frau verlassen hatte, falsche Zahlen auf den Tisch bekam und in der Sitzung nicht ein noch aus wußte.“

Frank Böckelmann: Die Volksgemeinschaft im Fernsehraum. In: Tumult, Nr. 5, Wetzlar 1983, S. 15f

¹² ebd., S. 89f

¹³ ebd., S. 92

Ob die Wirkung auf den Zuschauer wirklich 'intensivierte Unmittelbarkeit' und 'stärkere Identifizierung' ist, sei einstweilen dahingestellt.

¹⁴ „Die alten Begriffe von Zeit und Raum als strukturell getrennte, absolute Kategorien gelten nicht mehr. In der Kunst drückt sich das nicht nur in den Zusammenhanglosigkeiten und Zeit-Raum-Ungenauigkeiten von Joyce, Proust und Robbe-Grillet aus, sondern auch – und sogar noch stärker – in den Werken des modernen Films.“ (Vogel, Kino wider die Tabus, a.a.O., S. 76). Etwas vorschnell, wie mir scheint, wird hier sogar das Raum-Zeit-Kontinuum verabschiedet ...

hend von Hollywood bis in die Ästhetik heutiger Fernsehfeatures reicht, und die, legt man Vogels Maßstab an, den Zuschauer krass zu *unterfordern* scheint.¹⁵

Schocktheorie

Will man sich der Rolle vergewissern, die der Begriff des Schocks in der Kunsttheorie bzw. der Ästhetik spielt,¹⁶ ist zunächst ein Wechsel der Ebene, weg von der Mikrostruktur am Punkt des Schnitts zurück zum Maßstab derjenigen Ereignisse notwendig, die der Begriff des Schocks in seiner alltagssprachlichen Bedeutung meint.

Fragt man nach frühen Zeugnissen der Erfahrungsstruktur, die hier zu diskutieren ist, stößt man im Bereich der Literatur auf die *Novelle*, im

„Fernsehen ist in der Regel eine beabsichtigte, bewußte und selektive Tätigkeit.“

Louis Bosshart: Dynamik der Fernsehunterhaltung. Freiburg (Schweiz) 1979

Bereich der bildenden Kunst auf die *romantische Malerei*. Ein einzelnes, herausragendes Ereignis, ein gefährlicher Augenblick oder eine 'unerhörte Begebenheit'¹⁷ geben der *Novelle* jeweils ihr Thema, anders als bei anderen Erzählfor-

men aber durchdringt dieses Einzelereignis die gesamte narrative Struktur, und das Zeitbewußtsein ist punktförmig auf die entscheidende Wendung konzentriert. So beansprucht, schreibt K.H. Bohrer,¹⁸

„das erzählte 'Ereignis' [...] eine besondere, die Kontinuität der erzählten Zeit aufhebende Dignität. Dieser 'Ereignis'-Charakter des Erzählten impliziert, daß auch die Zeitgeschichte als eine Folge unvorhersehbarer 'Ereignisse' rezipiert wird.“¹⁹

Auch die romantische Malerei wählte solche unvorhersehbaren und alles entscheidenden Momente immer wieder zu ihrem Gegenstand; Beispiel sei der 'Sturz einer Lawine in Graubünden' von William Turner,²⁰ ein

Bild, dessen in der Luft stillgestellte Felsbrocken in ein atemberaubendes Spannungsverhältnis zu der alles andere als rapiden Maltechnik treten.²¹

Der Begriff des Schocks selbst stammt aus der Sprache des Militärs und bezeichnet das 'Zusammentreffen einer Streitmacht mit dem Gegner', ursprünglich also einen objektiven Stoß und sprachgeschichtlich erst später auch dessen subjektive Folgen.

Mitte des 19. Jahrhunderts nun, so analysiert Benjamin²² Werke von Poe und vor allem von Baudelaire, gewinnt die Erfahrung des Schocks Relevanz über einzelne herausragende Ereignisse hinaus. Die Entwicklung der Technik und die neue Erfahrung der Großstadtmenge geht einher mit einem Gefühl des Ausgeliefertseins und der Unvorhersehbarkeit selbst der näheren Zukunft, einem Gefühl, das zwar von vielen Zeitgenossen geteilt, nur von einigen wenigen, ihrer Zeit weit vorausgreifenden Autoren aber als der sich verändernden Realität angemessen, leidvoll, durch dieses Leid hindurch aber auch reizvoll angenommen wurde. Das Bild des Schocks, des Stoßes, bringt die verschiedensten Erfahrungen, von der Einführung des als grell empfundenen Gaslichts bis zu den Stößen, mit denen die Großstadtmenge den Einzelnen traktiert,²³ von der ruckweisen Fortbewegung der halbfertigen Produkte auf dem Fließband bis hin zu technischen „Neuerungen [...], die [...] gemeinsam haben, eine vielgliedrige Ablaufsreihe mit einem abrupten Handgriff auszulösen“,²⁴ auf den Begriff. Paradigmatisch ist die Erfahrung der Photographie, die, wie Benjamin schreibt, „dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock [erteilt].“²⁵

Um nun den subjektiven Strukturen, den spezifischen Erfahrungen näherzukommen, die mit den neuen Entwicklungen und Erlebnissen verbunden sind, greift Benjamin auf Freud zurück. Auf Grundlage einer Analyse von Unfall- und Kriegsneurosen hatte Freud²⁶ auf die Notwendigkeit des *Reizschutzes* für den Organismus hingewiesen und im

¹⁵ Über- oder Unterforderung sind nicht unabhängig von der Rezipientengruppe zu diskutieren, auf die der Film, bzw. das Programm zielt; nachdem aber oben vor allem die Überforderung, und die Unterforderung nur als Langeweile angesprochen wurde, deutet sich hier eine neue Perspektive an.

¹⁶ Im Rahmen der vorliegenden Argumentation ist dies nur in rein dienender Funktion und in fast unerlaubter Kürze möglich.

¹⁷ Die bekannte Definition Goethes.

¹⁸ Bohrer, Karl Heinz: Plötzlichkeit. Frankfurt/M. 1981

¹⁹ ebd., S. 43

²⁰ Das Bild ist 1810 gemalt. Ein anderes, ähnlich bekanntes Bild ist 'Der Blitzschlag' von K.H. Blechen (1775-1851).

²¹ Unsere Kenntnis photographischer Momentaufnahmen mag diesen Gegensatz verstärken.

²² Benjamin, Walter: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. In: Ges. Schriften, Bd. I/2, Frankfurt/M. 1980, S. 511ff und ders.: Über einige Motive bei Baudelaire. In: GES, Bd. I/2, S. 605ff

²³ ders.: Das Paris ..., a.a.O., S. 553ff

²⁴ ders.: Über einige ..., a.a.O., S. 630

²⁵ ebd. (Erg. H.W.)

²⁶ Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. In: Studienausgabe, Bd. 3, Frankfurt/M. 1983, S. 213ff

Fall des Menschen im *Bewußtsein* diejenige Instanz aufgefunden, die von außen kommende, bedrohliche Erregungsquanten abzufangen hat. Erregungen, die plötzlich oder stark genug sind, diesen Reizschutz zu durchbrechen, lösen Schrecken (im Extremfall Traumata) aus, Angst hingegen signalisiert die erhöhte Bereitschaft des Bewußtseins, solche Durchbrüche zu verhindern.

Von dieser Theorie aus zieht Benjamin verschiedene Parallelen zu Baudelaires Selbstbild als *Fechter*: „Die Psychiatrie kennt traumatophile Typen. Baudelaire hat es zu seiner Sache gemacht, die Chocks mit seiner geistigen und physischen Person zu parieren, woher sie kommen mochten. Das Gefecht stellt das Bild dieser Chockabwehr.“²⁷

Sein bis zum Äußersten angespanntes Bewußtsein erlaubt es Baudelaire, sowohl diejenigen Schläge zu parieren, die ihn von außen treffen, als auch die, denen er sich im Prozeß dichterischer Produktion selbst ausgesetzt sieht; immer wieder verschiebt sich durch dieses 'Training'²⁸

„Immer lauter wird die Frage danach, was diese Daten [die Einschaltquoten der GfK, H.W.] eigentlich bedeuten.

Anstoß war das C-Box-Experiment, das der Verband der Zeitungsverleger durch die Compagnon Marktforschung in Stuttgart hatte durchführen lassen. In 60 Haushalten wurden 163 Personen über 1500 Stunden lang beobachtet. Von einer kaum sichtbaren Videokamera, die ins Fernsehgerät installiert war. Sobald der Apparat eingeschaltet wurde, filmte die Kamera die Leute vor dem Bildschirm.

Und die, so zeigten die Videobilder, taten alles mögliche, nur meist nicht fernsehen. Und oft saßen sie nicht einmal vor dem Gerät, das munter weiter Einschaltquoten produzierte, sondern wanderten im Zimmer umher, telefonierten, schliefen, 55 Prozent

die Grenze dessen, was als 'Erlebnis', ohne Trauma also, integriert werden kann. Erlebnisse, schreibt Benjamin, werden „unmittelbar der bewußten Erinnerung [einverleibt]“.²⁹ Für die Erfahrung im eigentlichen Sinne aber sind sie damit verloren.

Erfahrung nämlich, das hebt Benjamin hervor, entsteht dort, wo die Schockabwehr *versagt*. Baudelaire selbst spricht vom Moment, „in dem der Künstler, ehe er besiegt wird, vor Schrecken aufschreit.“³⁰ Und erst diese Momente sind es, die den Künstler qualifizieren, 'dem Schrecken preisgegeben', selbst Schrecken hervorzurufen, mit

²⁷ Benjamin, Über einige ..., a.a.O., S. 616

²⁸ „Die Chockrezeption wird durch ein Training in der Reizbewältigung erleichtert“ (ebd., S. 614)

²⁹ ebd., S. 614 (Erg. H.W.)

³⁰ ebd., S. 615f

den Mitteln der Dichtung also seinerseits 'Stöße auszuteilen'.

Das eigenartige Nebeneinander von erhöhter Geistesgegenwart und der Erfahrung ihres Versagens immer dann, wenn ein äußerer Eindruck die Abwehrstrukturen durchschlägt – ja, schon die Auffassung der Geistesgegenwart als Schutzmechanismus, als Abwehrstruktur – impliziert eine im hohen Maße ambivalente Einstellung zur Reflexion. Reflexion wird fast ausschließlich präsentisch aufgefaßt, dem Netz

der Gewißheiten wird ein relativ geringer, dem kurzen Moment, in dem es der Ratio 'die Sprache verschlägt', ein außerordentlich hoher Stellenwert zugemessen. Es stellt sich also die Frage, ob die Schock-Erfahrung in einem einseitig kritischen Verhältnis zur Ratio steht, oder ob und auf welche Weise sie an diese rückgebunden ist.

Zunächst aber ist das Gesagte noch einmal zu verschärfen: Wenn es nämlich beim Schock um Fälle geht, in denen eine 'Ausnahme' jeweils die Regel durchschlägt, dann nicht im Sinne einfacher Falsifikation; solche Ausnahmen zielten auf nichts als auf die Korrektur und die anschließende Resurrektion der Regel.

Eher, und das kompliziert die Vorstellung wesentlich, geht es, wie Schopenhauer an einer oft zitierten Stelle sagt, um „jenes so unverfügbare und allen Menschen [...] gemeinsame Grausen, das sie plötzlich ergreift, wenn [...] durch irgendeinen Zufall [...] der Satz vom Grunde [...] eine Ausnahme zu erleiden scheint.“³¹

Ein plötzliches Geschehen, dessen Ursache nicht auszumachen ist, ein Ereignis, das das Kausalprinzip außer Kraft setzt oder außer Kraft zu setzen scheint, kann mit dem Vertrauen in die sprachlich verfaßte Ordnung der Dinge auch die Zuversicht erschüttern, es wenigstens im Nachhinein integrieren zu können.

der Zuschauer wurden gar dabei erwischt, wie sie durch Zapping der Werbeinformationen entgingen.

Die C-Box hat eine lange Tradition. Und eigentlich hat man es schon immer gewußt: Fernsehgeräte laufen einsam vor sich hin. Das Experiment wurde erstmalig 1965 in den USA gefahren. Damals brauchte man noch sperrige Filmkameras. Und doch zeigte sich trotz der unübersehbaren Präsenz der kontrollierenden Technik, daß in 41 Prozent der Fernsehminuten sich niemand wirklich um das Programm kümmerte.“

Holger Rust: ... Und keiner schaut zu (?) In: Neue Medien, Nr.12, 1988

³¹ Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I.2, Zürich 1977, S. 439. Bohrer zitiert diese Stelle, teilweise vermittelt durch Nietzsche in zwei Büchern allein fünf mal: Plötzlichkeit, a.a.O., S. 44, 117, 190, Ästhetik des Schreckens, Frankfurt/Berlin/Wien 1983, S. 66, 333.

Unmittelbarer Ausdruck solcher Erlebnisse ist das sprachlose Erstaunen. Schauen, Staunen und Gebanntsein gegenüber dem Unbegriffenen sind zunächst Symptome jener 'heilsamen Entfremdung' der Realität gegen-

über, von der Benjamin an anderer Stelle spricht.³² Schauen, Staunen und den *Augenblick*,³³ die Zeitstruktur des Plötzlichen also, bringt Bohrer³⁴ wiederum in Anschluß an Benjamin in

„Die Nachrichten im Fernsehen kann man nur noch mit Hilfe der Fernbedienung ertragen. Auf zehn Sekunden Nachricht kommen 5 Minuten Ohrensalmal.“

Hans M. Enzensberger in: Der Spiegel, April 1987

enge Verbindung: Nur ein plötzliches Ereignis ist geeignet, den „faktenschleppenden Bewußtseinsstrom“ zu unterbrechen, und die Zeit so stillzustellen, wie sie im Staunen stillgestellt erscheint.

Weder auf das Durchschlagen der Gewißheiten, noch auf das Staunen aber kommt es Benjamin letztlich an; daß die Unterbrechung im Strom der Assoziationen – der Begriff selbst kommt in verschiedenen Texten Benjamins vor³⁵ – eine andere, eine systematische Bedeutung hat, wird vor allem in den 'geschichtsphilosophischen Thesen' deutlich.³⁶ Bohrer sagt über diesen Text:

„Benjamin erfand [...] das 'konstruktive Prinzip', wie er es nannte, gegenüber der dahinfließenden Zeit Halt zu rufen, dieses Halt mit seinem eigenen Augenblick auszufüllen.“³⁷

Und dieses 'Halt' endlich, das war die Frage, ist auf die Ratio zurückbezogen: „Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen *Chock*, durch den es sich als Monade kristallisiert [...]. In dieser Struktur erkennt er [der historische Materialist] das Zeichen

einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit.“³⁸

Obwohl dieses Konzept die Erkenntnis geschichtlicher Strukturen beschreibt, formuliert Benjamin damit, deutlicher als an anderen Stellen eine Art allgemeiner Erkenntnistheorie: Wenn das Denken in der Lage ist, eine von Spannungen gesättigte Konstellation im Schock stillzustellen und in dieser Konstellation die unterdrückten Inhalte und verfehlten Chancen der Vergangenheit aufzufinden, ist damit ein *Modus der Artikulation* beschrieben, ein *Weg, in gegebenem Material die Formulierung dessen aufzufinden, was bisher nicht formulierbar war*.

Die erkenntnistheoretische Bedeutung selbst gesteht Bohrer zu: „Die Provokation des Schocks liegt nicht darin allein, daß er provoziert, sondern in dem bis dahin unbekanntem Aspekt des Gesagten, der verwirrt. Es geht also nicht um eine noch exzentrischere neue Exzentrizität, sondern um noch nicht verarbeitete Bewußtseins-Inhalte.“³⁹

Während Bohrer aber diesen Weg weitgehend formalisiert⁴⁰ und auf die Sphäre des Ästhetischen eingeschränkt wissen will, kommt es Benjamin gerade auf die *Inhalte* an, die es zu artikulieren gilt: Im Schockerlebnis wird der Lauf der Zeit 'gesprengt', weil dieser ein von Grund auf *falscher* ist; und die Vergangenheit als katastrophische hat verschüttet und verdrängt, was allein aus einer Gegenwart, die Benjamin nicht weniger katastrophisch sieht, einen Ausweg weisen würde.

Ohne den Fluchtpunkt einer Geschichts- und Gesellschaftstheorie, die benennen kann, welche Kräfte die Erkenntnis und die Artikulation verhindern, bleiben die Radikalität des Schocks und der Anspruch auf Erkenntnis unvermittelt. Den Umschlag von der *Destruktion* in die Artikulation aufzuweisen aber ist das einzige, worum es der Schocktheorie gehen kann.

„The coming of television has deeply changed a culture based on the concentrated, solitary, attentive habit of reading and has largely replaced it with a new way of perceiving reality, a new mode of thought – more relaxed, diffuse, multidimensional, and immediate.“

Martin Esslin: The Age of Television. Stanford 1981, S. 4

³² Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: GES, Bd. II/1, S. 379
Ob man deshalb von „gesteigertem Wirklichkeitserleben“ infolge des Schocks sprechen kann, wie Lienhard Wawrzyn das tut, erscheint mir fraglich. (Wawrzyn, L.: Walter Benjamins Kunsttheorie. Darmstadt/Neuwied 1973, S. 58)

³³ Daß die Zeitstruktur selbst in einer, wenn auch sehr abgeschliffenen Augen-Metapher ihren Begriff findet, ist für den Zusammenhang dieser Arbeit fast interessanter als für Bohrer selbst.

³⁴ Bohrer, Plötzlichkeit, a.a.O., S. 64ff

³⁵ z.B. in: Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, (1. Fassung). In: GES I/2, S. 464 und in: ders.: Das Kunstwerk ..., (2. Fassung), a.a.O., S. 503

³⁶ Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: GES, Bd. I/2, S. 691ff

³⁷ Bohrer, a.a.O., S. 73

³⁸ Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, a.a.O., S. 702f (Erg. H.W.)

³⁹ Bohrer, a.a.O., S. 77

⁴⁰ „[...] können wir uns nicht ersparen, auf Walter Benjamins Bestimmung der Gegenwart zurückzukommen, um zu sehen, was für uns dabei übrigbleibt, wenn wir die messianische Emphatik nicht blind mit übernehmen.“ (Bohrer, a.a.O., S. 72f)

Schock in Film II

Der Versuch, das so skizzierte, äußerst anspruchsvolle Konzept Benjamins mit dem Schockbegriff bei Vogel und schließlich mit Switching in Verbindung zu bringen, wäre wahrscheinlich abwegig, böten sich nicht verschiedene Textstellen als Bindeglied an, Textstellen, in denen Benjamin selbst seinen Begriff des Schocks auf den *Film* bezieht.

Benjamin, am Film als einer der technisch avancierten Formen der Bildproduktion äußerst interessiert, insofern er, anders als die meisten Theoretiker seiner Zeit, in der technischen Reproduktion nicht primär einen Verlust, sondern die Chance zur Entfaltung einer Massenkultur sah, vergleicht den Film direkt mit der bildenden Kunst. Einer der zentralen Begriffe dieses Vergleichs ist der des Schocks.

Ausgangspunkt bei Benjamin ist die Beobachtung, daß der „Wechsel der Schauplätze und Einstellungen [...], welche stoßweise auf den Beschauer eindringen“,⁴¹ Verwandtschaft hat mit jenen 'taktilen Qualitäten', die für den *Dadaismus* kennzeichnend sind.

„Daß alles Wahrgenommene, Sinnenfällige ein uns Zustoßendes ist [...], hat der Dadaismus von neuem in Kurs gesetzt. Damit hat er die Nachfrage nach dem Film begünstigt.“⁴²

Im Unterschied zum Dadaismus aber erzielt der Film die „physische Chockwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt,“ „kraft seiner technischen Struktur“.⁴³ „Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als *formales Prinzip* zur Geltung.“⁴⁴

„Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden. Duhamel, der den Film haßt und von seiner Bedeutung nichts, aber manches von seiner Struktur begriffen hat, verzeichnet diesen Umstand mit der Notiz: 'Ich kann schon nicht

mehr denken, was ich will. Die beweglichen Bilder haben sich an den Platz meiner Gedanken gesetzt.' In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will.“⁴⁵

Wieder aber ist es nicht die Geistesgegenwart, auf die es Benjamin letztlich ankommt; entscheidend ist vielmehr, daß eine als hermetisch empfundene Welt unter den Schocks zerfällt und ihre freigestellten Bestandteile wieder zur Disposition stehen, wieder Materialcharakter annehmen.

„Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem *Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt*, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. [...] [Es] wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem dadurch, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raumes ein unbewußt durchwirkter tritt.“⁴⁶

Daß in der Photographie wie im Film die Intention der Produzenten das Abgebildete nie völlig zu durchdringen vermag, läßt die Dinge in neue Konstellationen treten; Konstellationen, die 'gelesen' werden können, ohne 'geschrieben' worden zu sein. Noch im geplanten Bild

„fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, [...] das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsenkt hat, die unscheinbare Stelle

„Sechzig Prozent aller befragten Frauen war es nämlich peinlich, aus ihrem Fernseher jenes Wort herausplatzen zu hören, bei dessen Gebrauch sie selbst immer irgendwie ein ungutes Gefühl haben, und so praktizierten sie eben 'Zapping' und wechselten per TV-Fernbedienung den Kanal, noch ehe die Werbebotschaft für eines jener Hygieneprodukte zu Ende war.

Die Werbeforscher von Pretesting Co. übermittelten der Agentur, die sie mit dem Vorabtesten des Commercials beauftragt hatte, das Resultat, das Wort 'Periode' wurde in der Endfassung des Spots nicht mehr verwendet.“

Zapping. In: Der Kontakter, 17. 9. 90, S. 23

⁴¹ Benjamin, *Das Kunstwerk ...*, (1. Fassung), a.a.O., S. 464

⁴² ebd.

Benjamin kehrt die Blickrichtung sogar um und schreibt: „Der Dadaismus versuchte die Effekte, die das Publikum heute im Film sucht, mit den Mitteln der Malerei [...] zu erzeugen.“ (ebd., S. 463)

⁴³ ders.: *Das Kunstwerk ...*, (2. Fassung), a.a.O., S. 503

⁴⁴ ders.: *Über einige ...*, a.a.O., S. 631 (Hervorh. H.W.)

⁴⁵ ders., *Das Kunstwerk ...*, (2. Fassung), a.a.O., S. 502f

⁴⁶ ebd., S. 499f (Hervorh. H.W.)

zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute *das Künftige* noch heut und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können.⁴⁷

Für das, was der Blick der Kamera enthüllt und was, im Schock freigestellt, zum Ausgangspunkt des Neuen werden kann, findet Benjamin den Begriff des „Optisch-Unbewußten“.⁴⁸ Und wie es in der Psychoanalyse um das 'Triebhaft-Unbewußte'⁴⁹ geht, um die Artikulation der vom Bewußtsein abgedrängten Wünsche und Regungen, beinhaltet die Offenlegung des Optisch-Unbewußten die Chance, im Gegebenen die Utopie, das bislang Unbefriedigte aufzufinden; „eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.“⁵⁰

Auch im Film also tritt der Schock in den Dienst der Erkenntnis. Und nur bezogen auf diese konkret-utopische Perspektive ist sein destruktives Potential, die immer sich wiederholende Unterbrechung des Assoziationsablaufs als fruchtbar anzusehen.

Switching

Der Versuch, über Vogels Begriff des Schocks hinaus und zu einem fundierteren Schockbegriff zu gelangen, hat einigen Raum in Anspruch genommen; nun bei der Rückkehr zum Thema dieses Buches ist zu fragen, was aus dem Referierten abzuleiten ist. Selbst wenn nämlich die Vermutung, der Switchende gewinne dem Vorgang des Umschaltens selbst etwas ab, plausibel, und selbst wenn die Überraschung als Spezifikum für den Punkt des Switchens akzeptabel erscheint, ist bislang die Frage offen, ob diese Überraschung mit dem Schock Benjamins zu tun hat, und ob Switching aus der Kenntnis dieser Theorie neu beschrieben werden kann.

Einer direkten Übernahme steht zunächst entgegen, daß der Switchende selbst es ist, der sich den 'Schock' verabreicht, daß er zwar die Plötz-

⁴⁷ ders., *Kleine Geschichte ...*, a.a.O., S. 371 (Hervorh. H.W.)

⁴⁸ ebd., aber auch in: ders., *Das Kunstwerk ...*, (1. Fass.), a.a.O., S. 461, und (2. Fass.), S. 500

⁴⁹ Benjamin deutet die Parallele allein in dem Begriffspaar 'Optisch-Unbewußtes' und 'Triebhaft-Unbewußtes' an. Mir leuchtet die inhaltliche Parallele als Wunschartikulation, nicht aber die Gegenübersetzung der Begriffe ein, die zu beinhalten scheint, mit dem Optisch-Unbewußten werde etwas vom Triebhaft-Unbewußten völlig *getrenntes* artikuliert.

⁵⁰ Benjamin, *Das Kunstwerk ...*, (2. Fassung), a.a.O., S. 500

lichkeit der Inhalte passiv 'erleidet', den Zeitpunkt des Geschehens jeweils aber kontrolliert.⁵¹ Die 'Geistesgegenwart' (Benjamin) ist also in diesem Fall weniger ein Zustand allgemeiner Erwartung, als bereits auf einen bestimmten Zeitpunkt fokussiert; der Rezipient wird dementsprechend besser in der Lage sein, den 'Schock' abzufedern. Der zweite mögliche Einwand betrifft das Medium: Fernsehen verlangt wesentlich weniger Hingabe als z.B. der Kinofilm; die ganze Rezeptionssituation ist weniger einnehmend und kontrollierbarer. Die 'Schocks' vom Bildschirm also werden in Konkurrenz treten mit der matten Beleuchtung des Raumes und der Stabilität und Vertrautheit des Interieurs ...

Eine unmittelbare Applikation des Begriffs also scheidet offensichtlich aus. Mit dem Begriff des Schocks aber hat Benjamin einen Umraum erarbeitet, der auch für die hier vorgetragene Argumentation verbindliche Orientierungen setzt. Drei wesentliche Punkte sind es, an denen die Kenntnis der Schocktheorie dazu zwingt, über das bisher Vorgetragene hinauszudenken:

Wenn nämlich der erste Aspekt der Benjaminschen Schocktheorie war, daß Ereignisse allein aufgrund ihrer Zeitstruktur *das Gefüge tradierter Gewißheiten durchschlagen* können, ergeben sich weitreichende Konsequenzen: dieser erste Aspekt nämlich konvergiert mit dem, was oben zur 'sinnauflösenden' Potenz der Bilder gesagt wurde, und es entsteht die

„Die Redaktion Das kleine Fernsehspiel [...] startet am Sonntag einen TV-Großversuch. [...] Ein ganzer 3-Sat-Fernsehtag, immerhin zwölfteinstunden, kreist nur um ein Problem: Es geht ums Geld. [...] Kernstücke des Tele-Visionsexperiments bilden drei Gesprächsrunden zum bekannten Thema. [...] Dem live gesendeten Marathon-Talk werden Filmeinspielungen gegenübergestellt. [...] Die beiden Schienen des Sendetages, Gesprächsrunde und Filmeinspielungen, sind nicht über ein Zeitraster, das Beginn und Ende einer Sendung markiert, miteinander verzahnt. Vielmehr ist daran gedacht, je nach Bedarf zu springen. Aus dem Film raus, rein in die Diskussion und umgekehrt. 'Ein flexibler, spontaner Programmablauf ermöglicht Überraschungen und steigert das Zuschauerinteresse, dabei zu bleiben und die Entwicklung eines Themas weiter zu verfolgen', heißt es im ZDF-Pressetext. Angestrebt ist eine Zuschauerbindung durch Überraschungseffekte. Das Kanalspringen via Fernbedienung, zapping, wie die Amerikaner sagen, die ständige Suche nach neuen Reizen – hier ist sie überflüssig, denn das 'Geld-Tag'-Programmschema liefert das Unvorhersehbare, den unvermittelt auftretenden Reiz gleich mit.“
Friedrich Fey: *Money, Money, Money ...* In: *Die Tageszeitung*, 23. 9. 1989

⁵¹ Die Konstellation, das Bild sei erlaubt, erinnert an einen einsamen Flagellant.

Notwendigkeit, *Bildcharakter* und *Zeitstruktur* zusammenzudenken. Deutet man beide Aspekte aber in die skizzierte, selbe Richtung, gerät die Interpretation in Gefahr, die Souveränität des Switchenden zu über-, und das spezifisch regressive Moment dieser Rezeptionsweise⁵² zu unterschätzen. Umgekehrt wäre es falsch, die am Punkt des Umschaltens beobachtete Plötzlichkeitsstruktur auf ein Maß zu reduzieren, das von vornherein mit der Regression zusammenstimmt ...

Ein zweiter Rückgriff auf das bei Benjamin Vorgetragene erlaubt zunächst eine begriffliche Präzisierung: War es im 3. Teil noch möglich, plausibel, aber etwas lax von 'freigestellten Bildern' zu sprechen, ist nun zu zeigen, was eigentlich diese Bilder freistellt. Mechanisch nämlich grenzt Switching nur neue, einzelne Sequenzen ab. Ohne die spezi-

fische Struktur der Plötzlichkeit am Punkt des Umschaltens also und ohne die Benjaminsche Vorstellung, daß die Plötzlichkeit eines Ereignisses selbst geeignet ist, dieses aus dem Kontinuum der Zeit herauszuberechnen, wäre die Rede von den 'freigestellten Bildern' nicht zu rechtfertigen. In der Folge ist also weniger die Tatsache interessant, daß das erste Bild nach dem Umschalten

den Rezipienten als Deuter fordert, sondern daß und in welchem Maß es ihn kurzfristig *überfordert*; das Maß dieser Überforderung nämlich wird den Zeitraum bestimmen, in dem das Bild in Konkurrenz zum Fortgang des Geschehens 'stehen' bleibt. Der Sekundenbruchteil der Ungewißheit kann entweder in die Vergewisserung oder aber in einen völlig anderen Prozeß münden, einen Prozeß nämlich, in dem der Rezipient sein kurzfristiges Taumeln *nachbearbeitet*.

Die 'abirrenden Assoziationen' wären dann, zumindest zum Teil, Symptom dieser Nachbearbeitung und hätten weniger luxurierenden Charakter.

Der dritte und gewichtigste Punkt ist, daß Benjamin dazu zwingt, nach der 'Semantik' des Schocks – oder im Fall des Switchens: des plötzlichen Ereignisses zu fragen. Schock nämlich, das war eine der Entdeckungen bei Benjamin und ein Kritikpunkt an Bohrer, ist weder eine

rein-formale Zeitstruktur, noch ausschließlich destruktiv oder inhaltskritisch aufzufassen. Die momentförmige Destruktion der Gewißheiten bezieht ihren Sinn daraus, einen Durchblick zuzulassen *auf eine andere, eine mögliche Ordnung der Dinge*. Im selben Moment, wo die Realität, 'mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt', in ihre Bestandteile zerfällt, scheint in deren Konstellation auf, was von der Entwicklung übergangen und verdrängt, der Realität nicht einmal als Möglichkeit, weil als Möglichkeit nicht bewußt, gegenüberreten könnte. Erst dieser Erkenntnisweg, der inhaltliche Aspekt des Schocks, hatte dessen Bedeutung für Benjamin ausgemacht.

Dieses Konzept ist, anders als die in den beiden vorangegangenen Überlegungen aufgegriffenen Einzelaspekte, mit dem Kern des Benjaminschen Schockbegriffs verbunden. Es auf die Miniaturereignisse am Punkt des Switchens zurückzubeziehen, ist deshalb nicht unproblematisch. Möglich aber erscheint mir, den Benjaminschen Überlegungen den Hinweis darauf zu entnehmen, daß der kurze Moment der Verunsicherung, den Switching bedeutet, nicht in *beliebige* Assoziationen und Phantasien mündet, sondern daß eine Rückbeziehung auf eine im Material selbst niedergelegte Struktur zu vermuten ist⁵³ und daß der switchende Rezipient möglicherweise an anderen als an subjektiv-individuellen Wünschen entlangträumt.

Daß auch die – scheinbar formale – Zeitstruktur auf Inhalte verweist, daß sich im plötzlichen Ereignis quasi ein 'Fenster' öffnet, durch das es zu *sehen* gilt, daß es letztlich darauf ankommt, *was* in der Phantasietätigkeit des Rezipienten sich artikuliert, ist der zentrale Gewinn, den die hier verfolgte Argumentation aus der Benjaminlektüre bezieht.

Anmerkung zur Methode

Die Zeitstruktur am Punkt des Switchens hat auf die Kunsttheorie hingeführt, wie vorher schon die Überlegung zum Bildcharakter und diejenige zur Zerstreuung. Diese wiederholte Anleihe scheint mir weder dem Zufall, noch allein persönlichen methodischen Präferenzen, sondern einer Eigenschaft des Untersuchungsgegenstandes selbst sich zu verdanken:

Ein relativ *neues* Phänomen wie Switching, das, von der naiven Wahrnehmung erst einmal ins Auge gefaßt, zugleich als *typisch* für den gegenwärtigen Alltag und bestimmte Tendenzen seiner Entwicklung

⁵² 'Regressiv' ist hier alltagssprachlich, und nicht im psychoanalytischen Sinne verwendet.

⁵³ Eine Struktur, die dem unmittelbaren Zugriff so wenig zugänglich ist wie der semiotischen Zerlegung des Films in einzelne 'Ebenen'.

wahrgenommen wird, muß zwei einander widersprechende Eigenschaften haben: Eine spezifische Modernität⁵⁴ auf der einen, und eine populäre, triviale Seite, die es, gerade im Gegensatz zu spezifisch modernen Kunstwerken etwa, die als solche meist erhebliche Widerstände zu überwinden haben, dem Alltag zukehrt und lesbar macht, auf der anderen Seite.

In der Tat sehe ich die 'neue Rezeptionsweise' dadurch gekennzeichnet, daß sie auf eigene, populäre und triviale Weise Wahrnehmungs- und

„John Cage kann, als Verfechter einer Theorie des Zufalls und der Kunst der Absichtslosigkeit, geradezu als Ahnherr der im Frankfurter Volksbildungsheim versammelten jungen Künstlergarde betrachtet werden. So ist es nicht ohne Witz, daß er als einziger den Begriff 'Polytext' beim Wort genommen hat. Er verzichtete auf jede Art von technischer Begleitung, las seinen Text, eine einlullende Inkantation, mit samtig-weicher Stimme parallel zu Albert Oehlens kalt-schnoddrigem Vortrag eines eigenen, akustisch nur in Bruchstücken wahrzunehmenden Textes: Zwei gleichberechtigte Texte nebeneinander. Der Verlockung eines Spiels mit Interferenzen wurde nicht nachgegeben. Zu zeigen war nicht viel mehr, als daß das Geheimnisvolle, das Wunderbare, das Un erklärliche sogar in der bekanntesten akustischen Situation gefunden werden kann. [...] Ganz ohne jede Absicht.“

Klaus Hensel: Viel verpufft. In: Frankfurter Rundschau, 12. 11. 1987

'avantgardistische' Seite stehen die Härte der Übergänge, der Stoß am Punkt des Switchens und die Tatsache, daß die Verunsicherung, der kurze Moment des Taumelns vom Rezipienten in Kauf genommen werden; für den 'Puffer', die triviale Seite, vor allem die regressive

Erfahrungsweisen spiegelt, die einer spezifisch modernen Realität entspringen. Erfahrungsweisen – und so würde ich den wiederholten Rückgriff auf die Kunsttheorie rechtfertigen wollen –, die vorher allein die Kunst der stummen Praxis gegenübergestellt und entsprechend allein die Kunsttheorie an den Diskurs zurückvermittelt hat.

Die zweite, triviale Seite, die dafür sorgt, daß Switching nicht Experiment bleibt, sondern als in den Alltag integrierbar sich erweist, puffert die Härten, die die Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen in ihrem ursprünglichen Zusammenhang einmal hatten.

An der Überlegung zur Schocktheorie lassen sich beide Tendenzen deutlich ablesen: Für die

Rezeptionssituation in vertrauter Umgebung und die Sicherheit des Rezipienten, gleichgültig wohin er springt, immer wieder Fernsehen vorzufinden.

Gerade die Mischung, die 'Korruption' der avancierten durch die trivialen Inhalte, und umgekehrt die eigentümliche Fremdheit, die einzelne Phänomene der Massenkultur bei näherem Hinsehen zeigen, macht für mich den besonderen Reiz dieser Phänomene aus.

Die These solcher 'Mischung' allerdings geht leicht in ein harmonistisches Bild über, das hier nicht gemeint sein kann; ehe man also, wie Bosshart die Fernsehunterhaltung allgemein, Switching als eine Möglichkeit feiert, „in Sicherheit Abenteuer [zu] erleben“,⁵⁵ ist es nötig, auf die Verluste hinzuweisen, auf

die Tatsache, daß die Popularisierung die popularisierten Inhalte selbstverständlich *antastet*. Auch diese Verluste muß die Analyse abbilden, wenn sie die Kunsttheorie zum Ausgangspunkt wählt.

Der Sprung von der Kunst zur 'low culture' ist nie ohne Risiko; was die neue Rezeptionsweise aber davon abhebt, eine Variante der Fernsehrezeption zu sein, ist in der Fernsehtheorie nicht aufzufinden.

„Man muß es sich einmal vorstellen: Da sitzen achzig Millionen Zuschauer jeweils getrennt in verdunkelten Zimmern, schalten von Kanal zu Kanal, weil sie glauben, daß eine Sportsendung eine ganz andere Erfahrung sei als ein Krimi oder eine Sendung über einen Krieg in Afrika, und tun alle zur selben Zeit das gleiche: Sie sehen fern. Es ist, als ob die ganze Nation in einem gigantischen Dreimanegenzirkus zusammenhockte.“

Jerry Mander: Schafft das Fernsehen ab! Reinbek 1979, S. 30

⁵⁴ Der Inhalt dessen, was 'Modernität' ist, ist nur im Rahmen theoretischer Annahmen mit letztlich politischen Implikationen zu bestimmen. Die vorliegende Untersuchung folgt der These, daß die wesentlichen Motive, an denen die Analyse auch heute noch sich abzuarbeiten hat, bereits in den ersten drei Jahrzehnten dieses Jahrhunderts, in der 'klassischen Moderne' also, formuliert wurden.

⁵⁵ Bosshart, Louis: Dynamik der Fernsehunterhaltung. Freiburg (Schweiz) 1979, S. 214

Der neue Zusammenhang

Dichte

Wenn Thema des vorangegangenen Teils der Punkt des einzelnen Programmwechsels war, gilt es nun, die Perspektive zu ändern und den gesamten Fernsehabend in den Blick zu nehmen. Switching wiederholt sich ständig; die Zeitspanne, die der Rezipient bei den einzelnen Programmen verweilt, schwankt sehr stark, ein von der Fernbedienung bestimmter Fernsehabend aber kann mehrere hundert Programmwechsel bedeuten.

Die erste Frage also ist, in welchen Kategorien sich der Gesamtzusammenhang beschreiben läßt, der im Hin und Her zwischen den Programmen entsteht, eine zweite Frage, ob und wodurch sein Inhalt sich von dem der angesprungenen Programme abhebt.¹

Eine erste, einfache Vorstellung – eine Vorstellung mit zugleich aber sehr weitreichenden Konsequenzen – ist zu gewinnen, wenn man sich klarmacht, daß Switching aus den verschiedenen parallel-laufenden Programmen, unabhängig von deren Inhalt und deren Anzahl, *eine einzige 'Spur'* macht. Eine Spur, die man auf einem Videorecorder protokollieren könnte, wäre diese Möglichkeit von den Herstellern nicht blockiert, und die man, je nach Blickwinkel, als ein neues Programm mit völlig heterogenen 'Nummern' oder – eine Vorstellung, die wesentlich weitergeht – als einen neuen 'Film' ansehen kann, der aus den Bruchstücken der ursprünglichen Programme 'zusammengeschnitten' ist.

Wie nun unterscheidet sich das neue von den ursprünglichen Programmen, bzw. der 'neue Film' von Filmen, die auf normalem Weg zustande gekommen sind?

Geht man davon aus, daß ein Hauptmotiv des Switchens aufkommende Langeweile ist,² eine jeweils sehr subjektive Langeweile, hinter der auch ganz andere Mechanismen sich verbergen können, ist Switching zunächst die Suche nach Intensivierung, nach Abwechslung und größerer Dichte.

¹ Ein Teil meiner Interviewees behauptet etwa, die wenigen zur Verfügung stehenden Programme synchron und ohne Verlust verfolgen zu können. Träfe diese Einschätzung zu und bedeutete Switching nichts als das, fiele der 'neue Gesamtzusammenhang' mit dem Inhalt der angebotenen Programme zusammen.

² „The process may not be a conscious one, but it goes on nevertheless and is observable in the degree of attention (or inattention) given a news broadcast and in the tendency to switch channels if the events being reported are perceived as uninteresting.” (Esslin, Martin: *The Age of Television*. Stanford (Cal.) 1981, S. 25)

'Dichte' allgemein hat zweierlei Bedeutung: Eine inhaltliche und eine zweite, mechanische im direkten Sinn von komprimierter Zeit. Fast alle Produkte der Medien und der Kunst bedeuten, gemessen an den Rhythmen der Alltagsvollzüge, eine 'Verdichtung' zunächst im zweiten, mechanischen Sinn. Die klassische Form des Romans etwa komprimiert ein Menschenleben auf 300 Seiten,³ das Drama stellt das Schicksal der Figuren anhand einiger weniger, entscheidender Szenen dar; das Diorama, eins der ersten mechanisch-visuellen Massenmedien und ein Vorläufer des Films, zeigte den scheinbar kontinuierlichen „Ablauf eines Tages von der Dämmerung bis zum Sonnenuntergang, 12 ganze Stunden, [...] in 15 Minuten.“⁴

Im Fall des Dramas und des Romans tritt die mechanische Komprimierung der Zeit unmittelbar in den Dienst der inhaltlichen Verdichtung; auch die inhaltliche Beschränkung auf 'das Wesentliche' aber bedeutet, bezogen auf die Mechanik der Zeit und die Rhythmen der Alltagsvollzüge, die *Auslassung* des Unwesentlichen, und Hitchcock definiert ein weiteres Massenmedium, den Film, lakonisch als „life with the dull bits cut out.“⁵

„Geschildert wird jeweils nur die Spitze des Eisbergs, darunter (dahinter) liegt die graue Masse dessen, was das Zeitkontinuum füllt. [...] Die Medien, der Film, zeigen Leben in Form von Brühwürfeln, als Konzentrat. [...] Ohne zu zögern verwandelt der Film ganze Familienschichten in 90-Minuten-Happen, Lebensgeschichten werden zu einem Feuerwerk von Ereignissen, wie man es selbst nicht kennt. Verglichen noch mit dem schlechtesten Film ist das eigene Leben eine langweilige Sache und besteht vor allem aus Zwischenräumen.“⁶

„It isn't surprising that the Jackson Pollock-colored Swatch ads premiered on MTV years before network television aired them. And MTV's audience didn't zap that ad: 'Three quarters of our surveyed viewers liked those spots again and again,' says Marshall Cohen, an MTV executive v.p. 'They were like music videos with a logo.'”

Andrew Marton: Ad Makers Zap Back. In: Channels, Vol. 9, Nr. 9, Sept. 1989, S. 31

³ ... deren Rezeptionszeit zwar frei ist, in jedem Fall aber kürzer als ein Menschenleben. Eine interessante Sonderstellung, bezogen auf den beschriebenen Mechanismus, hat etwa der 'Ulysses' von Joyce: Ein Buch von etwa 1000 Seiten, das bekanntlich einen einzigen Tag im Leben der Hauptperson zum Gegenstand hat, und das eine ungeheure Intensivierung entgegen der Achse der Zeit erzielt.

⁴ Oettermann, Stephan: *Das Panorama*. Frankfurt 1980, S. 63

⁵ Alfred Hitchcock, zitiert nach: Gaube, Uwe: *Film und Traum*. München 1978, S. 110

⁶ Pohl, Klaus: *Zum fast wirklichen Leben*. Unveröff. Manuskript 1979

Switching nun – das war der Sinn dieser Überlegung – eliminiert noch einmal 'dull bits' oder Zwischenräume, diesmal innerhalb des Films oder Fernsehprogramms selbst. Der Suche nach Intensivierung fallen wieder bestimmte Sequenzen zum Opfer, und gemessen am Zeitmaß der ursprünglichen Programme ergibt sich eine neuerliche Verdichtung, zumindest bezogen auf den mechanischen Begriff der Zeit.

Grenze dieser Art der Verdichtung ist das subjektive Aufnahmevermögen des Switchenden, seine Fähigkeit, visuelle Reize zu absorbieren,

„Seulement 5 % des Français zappent, 3,8 % le week-end.”

Zapping réservé. In: *Le Nouvel Observateur*, 2-8 Novembre 1989, S. 59

aber auch seine Deutungsfähigkeit, die um so mehr gefordert ist, je weniger Material zur Verfügung steht.

Daß diese Grenze eine subjektive Grenze ist, ist äußerst wichtig; die subjektiven

Rhythmen der Programmwechsel, es wurde gesagt, überlagern die objektiven, die die ursprünglichen Programme vorgeben.

Eine Einschränkung allerdings ist zu machen: Betrachtet man Switching als Verdichtung, unterstellt man relativ intakte inhaltliche Zusammenhänge, nimmt also den Sinngehalt der ursprünglichen Programme zum Maßstab auch für die im Switching neu entstehenden Zeitverhältnisse. Die Switchenden selbst – das zeigen die Interviews – werden zumindest den Schein solch intakter Sinnzusammenhänge relativ lange aufrecht erhalten und sich auf ihre Fähigkeit verlassen, jeweils die *Höhepunkte* der Programme abzapfen. Unter der Hand aber – und damit verliert die Rede von der Dichte jeden Sinn – wird sich der Inhalt dessen verschieben, was ein 'Höhepunkt' ist, die Einzelereignisse werden sich von ihrem ursprünglichen Zusammenhang entfernen und in jenen Flockenwirbel übergehen, der oben beschrieben worden ist. Erstes Kennzeichen des im Switching neu entstehenden Zusammenhangs also – ein Einzelkennzeichen, insofern ein Bild des Gesamtzusammenhangs noch nicht entwickelt ist – ist ein eigentümlich geteiltes Zeitmaß: Entweder das Produkt des Switchenden ist 'dichter' als die Ausgangsprogramme, oder es durchbricht mit deren Sinnzusammenhang überhaupt den Maßstab einer verbindlichen Zeit.

Erzähltechnik

Eine zweite Überlegung knüpft an die Vorstellung der Verdichtung an: Das Hin und Her zwischen nur zwei Programmen, der einfachste Fall des Switching, erinnert unmittelbar an die Parallelmontage, eine im Spielfilm besonders häufig verwendete Erzähltechnik. Der Spielfilm nämlich führt oft auf dieselbe Weise zwei völlig getrennte Handlungen

nebeneinander her, wechselt von einer zur anderen und unterstellt, auch die ausgeblendete Handlung gehe zeitlich parallel weiter. Während der Rezipient des Spielfilms aber auf die erzählerische Intention des Autors vertrauen kann, die den Fortgang der Handlung nur dann ausblendet, wenn er für das Gesamtverständnis ohne Belang ist, fehlt dem Switchenden mit einer vergleichbaren Instanz eine entsprechende Sicherheit; zeitlich parallele Ereignisse können in Konkurrenz treten, und der Switchende muß mit der Angst leben, etwas zu verpassen.

Ein zweiter Unterschied steht mit diesem in enger Verbindung: In den meisten Fällen wird der Spielfilm beide Stränge irgendwann zusammenführen und damit die erzählerische Absicht offenlegen, die beide Handlungen schon vorher verband. Im Vorgriff auf diesen Punkt wird der Rezipient von Anfang an versuchen, beide Stränge aufeinander zu beziehen. Und auch in Fällen, wo der Film diese vorgegreifende Deutung extrem erschwert, wird mit dem vereinheitlichenden Sinnbedürfnis nur gespielt, um so sicherer aber gerechnet.

Das Bedürfnis nach einer vergleichbaren vereinheitlichenden Ebene des Sinns, auf die die Einzelszenen zu beziehen sind, kann für den Switchenden nicht einfach ausgeschlossen werden. Sein Bewußtsein wird ihm sagen, daß die Einzelszenen, insofern sie aus unterschiedlichen Quellen stammen, und ähnlich wie die heterogenen Programmelemente, die das Fernsehen als Abfolge präsentiert, 'nichts' miteinander zu tun haben. Auf der Ebene des Mediums aber, in der strukturellen Ähnlichkeit aller Programmelemente, laufen die geswitchten Programme bereits zusammen, eine Erkenntnis, die sich u.a. in der Aussage Greiners spiegelt, er habe – switchend – nicht einzelne Filme, sondern 'Tihwih' gesehen.

Noch wichtiger als die Frage nach den Sinneffekten auf dieser obersten Ebene des Zusammenhangs aber ist die zweite, ob nicht auch auf der Ebene des *Materials* Verbindungen entstehen, Elemente der Verknüpfung sozusagen, auf denen aufbauen könnte, was hier als 'neu entstehender Gesamtzusammenhang' zu analysieren ist.

Montage

In einzelnen Fällen ergibt sich eine Verbindung zwischen den einzelnen Programmen unmittelbar: „[Wenn beim Umschalten] zwischen der 'blauen Lagune', einem Esther-Williams-Film und den Europäischen Jugend-Schwimmmeisterschaften in 3 Sekunden in 3 Programmen 3 verschiedene Figuren in 3 verschiedene Wasser springen”,⁷ wird der

⁷ Pohl, Klaus: Switching normal. Unveröff. Manuskript 1985

Switchende die Kuriosität des Zusammentreffens bewußt registrieren. In der Mehrzahl der Fälle aber werden die Verbindungen auf der Oberflächenebene wenig Sinn machen.

Das Beispiel aber deutet bereits darauf hin, daß Sinneffekte zwischen den Programmen zuerst am einzelnen Punkt des Umschaltens zu erwarten sind. Dem selben also, der bisher als Punkt der Überraschung beschrieben worden ist. Folgt man nun der Arbeitshypothese, den gesamten Fernsehabend als 'einen Film' aufzufassen, entspricht der einzelne Punkt des Umschaltens – eine These, die implizit bereits in Anspruch genommen wurde – dem Punkt der *Montage*.

„Im Theater soll irgendwie ein einheitlicher Grundgedanke zur Darstellung gebracht werden. Unter Umständen erfüllt das ganze Stück eine einheitliche Grundstimmung [...]. Im Lichtspieltheater dagegen flutet alles Mögliche an dem Auge vorüber, Lustiges und Ernstes, Belehrendes und Unterhaltendes, Nahes und Fernes, Vergangenes und Gegenwärtiges.“

Adolf Sellmann: Der Kinematograph als Volkserzieher. Langensalza 1912; S. 9

Montage als technisches Mittel der Filmproduktion setzt die Kenntnis natürlich auch der Folgesequenz voraus; und wie andere technische Mittel tritt sie in den Dienst einer erzählerischen Intention, die ihre Effekte plant und kontrolliert, zwei Bedingungen also, die im Fall des Switchens offensichtlich nicht gegeben sind. Die Effekte selbst aber, die in der Verkettung differenter Strukturen entstehen, müssen von beiden

„Emilie Altenloh weist darauf hin, daß das moderne Kino [...] immer mehr – darin dem Theater gleichkommend – einem bestimmten Zeitanfang und der Vorführung nur eines Stückes zustrebe. Wie weit diese Annahme gerechtfertigt ist, läßt sich jetzt noch nicht übersehen. Solche Filme bilden bisher nur die Ausnahme als Sondervorführungen. Es fragt sich, ob diese Art der Aufführung bei dem ausgesprochenen Charakter des Films nach Bewegung und Wechsel auf die Dauer die gegebene ist.“

Rudolf Harms: Das Lichtspielhaus als Sammelraum. (1926). In: Karsten Witte (Hg.): Theorie des Kinos. Frankfurt 1972, S. 227

Montage, so auch mit Fragen etwa des Rhythmus, der erzählerischen Reihenfolge oder der Beziehung einzelner Montagemaßnahmen auf das Gesamtprodukt, Fragen, die hier ausgespart werden müssen. Bereits die

Kriterien nicht völlig abhängig sein. Unterstellt man also überhaupt eine Verbindung über den Punkt des Switchens hinweg, eine Verbindung, die von der abenteuernden Phantasie gesucht werden, oder ohne die Intention des Rezipienten sich herstellen kann, erscheint die Montage-theorie geeignet, die neu entstehenden Sinneffekte zu beschreiben.

Die einzelnen Montagetheorien beschäftigen sich mit den unterschiedlichsten Aspekten der

'Montage der Attraktionen' Eisensteins aber,⁸ eine frühe Montagetheorie, die, am Variété orientiert, noch längere, geschlossene Sequenzen voraussetzte, stellt heraus, daß unterschiedliche Szenen, allein durch ihre Reihung, einander kommentieren und emotional einfärben. Balázs⁹ pointiert diesen Effekt, indem er sagt, ein Lächeln werde je nach Kontext „nicht nur den Sinn ändern, sondern [...] *darum auch anders aussehen*. Wir deuten alle Fälle, zwangsläufig, auch dann, wenn wir einen erklärenden Zusammenhang nicht kennen. [...] In jenem Lächeln sehen wir, je nach dem vorangegangenen Bilde verschieden, [...] immer eine ganz bestimmte Psychologie. Und sie ist sofort evident. [...] Die Bilder sind also gleichsam mit einer Bedeutungstendenz geladen, die sich im Augenblick ihrer Berührung mit einem anderen Bild [...] auslöst.“¹⁰

Dieser erste Effekt ist besonders augenfällig und plausibel, der entscheidende aber ist er nicht. Bilder nämlich können 'im Augenblick ihrer Berührung' nicht nur einzelne, im Bild selbst angelegte Bedeutungsfacetten entfalten, sondern auch völlig *neue*, von der Bedeutung der Einzelbilder jeweils *unabhängige Bedeutungen konstituieren*.

„Werden zwei beliebige Stücke aneinandergesetzt, so vereinigen sie sich unweigerlich zu einer neuen Vorstellung, die aus dieser Gegenüberstellung als neue Qualität hervorgeht.“¹¹

Drei Ebenen sind es, auf denen Bilder überhaupt Verbindung aufnehmen können: 1. Auf der Ebene der Form, Farbe oder Art der Bewegung (Balázs nennt das Beispiel von Händen, die ein weißes Taschentuch knüllen, und einer Überblendung auf eine weiße Rose ähnlicher Form¹²), 2. auf der Ebene des Abgebildeten selbst (Beispiel der drei Schwimmer zu Beginn dieses Abschnitts) und 3. auf der Ebene der Bedeutung des Abgebildeten, des gesamten Spektrums dessen also, was

⁸ Eisenstein, Sergej M.: Montage der Attraktionen. Z.B. in: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1979 (Der Aufsatz erschien zuerst 1923)

⁹ Balázs, Béla: Der Geist des Films. Frankfurt 1972 (Erstausgabe: 1930)

¹⁰ ebd., S. 46f (Hervorh. H.W.)

Beispiel sei ein Tatortfilm (4. 3. 86, H3), wo nach der Erwähnung einer Frau mit einem riesigen Kropf, „dem größten seit Menschengedenken“, ein Schnitt und dann eine neue Szene folgt, in der, seitlich im Bild, ein Dackel an seiner Leine zerrt. Der Dackel also liefert das Halsgefühl quasi nach.

¹¹ Sergej M. Eisenstein, zit. nach: Knilli, Friedrich (Hg.): Semiotik des Films. München 1971, S. 8

¹² Balázs, Der Geist ..., a.a.O., S. 67

an Wissen im Umfeld, an Konnotationen und Assoziationen überindividuell vorausgesetzt werden kann. Auch, „wenn auf der Leinwand neben Bergen von aus kommerziellen Erwägungen aufgenommenem Weizen vom Hunger ausgemergelte Kinder ruinierter Farmer erscheinen, [...] ist das Montage.“¹³

Die dritte Ebene, die Möglichkeit, völlig divergentes Material¹⁴ nach rein inhaltlichen Kriterien zu kombinieren, war eine Entdeckung des frühen sowjetischen Films. Die Versuche Pudowkins und Timoschenkos, die Prinzipien der Montage zu systematisieren, folgten entsprechend eher den verschiedenen 'semantischen' Wirkungen als den formalen Möglichkeiten selbst.¹⁵ Balázs,¹⁶ der dieser Tradition folgt, zählt neben dem einfachen 'ideenverbindenden Schnitt' die 'Assoziation' auf, die 'Erinnerung', dann den 'metaphorischen Schnitt', in dem das zweite

Bild das erste wie ein 'Gleichnis' kommentiert, den 'dichterischen Schnitt', in dem die Bilderreihen einander vor allem auf der Ebene der Stimmung und des Gefühls beeinflussen, den 'allegorischen Schnitt', eine Art erweiterter Metapher, schließlich 'literarische Metaphern' wie

„Stich ins Herz“, und 'intellektuelle Schnitte', die „bestimmte Gedanken, konkrete Schlußfolgerungen, logische Urteile auslösen“. Unabhängig davon, ob man den Definitionen und der Begrifflichkeit Balázs' zustimmen kann, wird in der Zusammenstellung die große Vielfalt möglicher inhaltlicher Verbindungen deutlich.

¹³ Pudowkin, Wsewolod I.: Über die Montage. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie ..., a.a.O., S. 81

¹⁴ „Die Montage ist das eigentliche schöpferische Moment, kraft dessen [...] die lebendige filmische Einheit geschaffen wird. Es ist dabei charakteristisch, daß zur Bildung dieser Einheit Material zur Verwendung gelangen kann, dessen Art und Herkunft in keinerlei Zusammenhang zu der schließlich dargestellten Wirklichkeit zu stehen braucht.“ (Pudowkin, Wsewolod I.: Filmregie und Filmmanuskript. In: Albersmeier, a.a.O., S. 74f (der Aufsatz erschien 1928))

¹⁵ Die Systematik Pudowkins entstammt seinen Vorlesungen 1926, die Timoschenkos wurde im gleichen Jahr veröffentlicht. Beide sind zitiert bei: Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. München/Wien 1972, S. 116ff (Erstausgabe des Buchs: 1932)

Eine detailliertere Aufstellung, die die einseitige Bindung an die Inhalte zu vermeiden sucht, findet sich bei Arnheim selbst (a.a.O., S. 116ff).

¹⁶ Balázs, Béla: Der Film. Frankfurt 1980, S. 108ff (Erstausg. 1949)

Wie Pudowkin und Timoschenko geht Balázs davon aus, daß die Effekte der Montage 'erzählerische Mittel', von demjenigen, der die Filme macht, also vorvollzogen sind; eine Überzeugung, die sich in der Wahl seiner Begriffe unmittelbar niederschlägt.

„Es ist eine psychologische Grundvoraussetzung der Filmbetrachtung, daß wir bewußt daran glauben, nicht zufällig zusammengewürfelte und aneinandergeklebte Bilder zu sehen, sondern das Werk einer schöpferischen Absicht erwarten und daß wir daher in der Ganzheit einen Sinn voraussetzen und suchen.“¹⁷

Andererseits aber – und das deutet über den skizzierten Rahmen hinaus – könne der Zuschauer sein Sinnbedürfnis „selbst dann nicht unterdrücken [...], wenn es sich zufällig einmal tatsächlich um sinnlos aneinandergereihte Bilder handelt. Die Sinnggebung ist eine Urfunktion des menschlichen Bewußtseins. Nichts ist schwieriger, als an sich sinnlose Zufallerscheinungen vollkommen passiv zur Kenntnis zu nehmen, ohne daß unser Assoziationsbedürfnis, unsere Phantasie – wenn auch spielerisch – irgendeinen Sinn in jene Erscheinungen hineintragen dürfte.“¹⁸

Auf die Möglichkeit für den Zuschauer, Sinn nicht nur nachzuvollziehen, sondern aktiv und spielerisch in die Erscheinungen auch hineintragen zu können,

legt Balázs auch im Fall der intentionalen Montage allergrößten Wert; entsprechend schroff lehnt er die 'Ideogramme' Eisensteins¹⁹ ab:

„Die [montierten] Bilder sollen [...] nicht Gedanken bedeuten, sondern Gedanken gestalten und bewirken, Gedanken also, die in uns als Folgerungen entstehen und nicht als Symbole, als Ideogramme im Bild bereits formuliert sind. Sonst ist die Montage nicht mehr produktiv. Sie wird zur Reproduktion gestellter Bilderrätsel.“²⁰

Mehr als die Fähigkeit der Regisseure, die Assoziationen der Rezipienten mit den Mitteln der Montage zu determinieren, betont Balázs also diejenige des Publikums, das Material zu lesen und eigene Verbindungen aufzufinden. „Wir haben gelernt kleinste Zeichen mit einander in

„Die meisten Spielfilmprojekte dehnen eine Idee, die 10 Minuten wert ist, mühselig auf 90 Minuten aus, damit es ein Projekt ist.“
Alexander Kluge (Hg.): Bestandsaufnahme Utopie Film. Frankfurt/M. 1983, S. 541

¹⁷ ebd., S. 104

¹⁸ ebd.

¹⁹ Die Ideogramme waren eine Extremform planvoller Montage, die in Anlehnung an die chinesische Schrift etwa 'Auge' und 'Wasser' zu 'weinen' kombinierte.

²⁰ ders.: Der Geist des Films, a.a.O., S. 56 (Bei Balázs fälschlich „Idiogramme“) (Erg. H.W.)

Beziehung zu bringen und zu kombinieren."²¹ Und Montage wird von einem Mittel, vorgedachte Inhalte nur zu vermitteln, zu einer Möglichkeit, im montierten Material selbst Erfahrungen zu machen.

Evoziert wird der Strom der Assoziationen nach Meinung verschiedener Montagetheorien durch den Bruch selbst, durch die Lücke, die am Punkt des Schnitts klafft:

„Das Filmschauspiel wird als kontinuierliche Handlung aufgefaßt, obwohl die Abbildungen, die auf der Leinwand vorbeifliegen, scharf voneinander getrennt sind, sei es durch räumliche, sei es durch zeitliche Lücken."²²

„Jede Szene wird ja dem Zuschauer stückweise, in Sprüngen gegeben. Vieles sieht er überhaupt nicht: die Intervalle zwischen den Sprüngen werden durch *die innere Rede* gefüllt.“ „Für das Studium der Gesetze des Films (vor allem der Montage) ist es sehr wichtig zu erkennen, daß Wahrnehmung und Verstehen des Films unauflöslich verbunden sind mit der Bildung einer inneren, die einzelnen Einstellungen untereinander verbindenden Rede."²³

All die genannten Sinneffekte am Punkt der Montage sind also Bestandteil der 'inneren Rede', mit der der Rezipient dem Angebot auf der Leinwand begegnet. Selbst im Fall normaler Filmrezeption aber wird die innere Rede neben Vorstellungen, die die vom Autor 'gemeinte' Sinnstruktur rekonstruieren, immer auch solche enthalten, die diese Rekonstruktion entweder verfehlen, oder von vornherein luxurierend hinzugetreten sind. Auch diese Vorstellungen werden am Punkt des Bruches ansetzen und mit dem Bedeutungspotential arbeiten, das die Montage zur Verfügung stellt. Mehr noch: Der zweite Komplex von Vorstellungen wird auf Grund der gleichen Mechanismen zustande kommen, die gleiche Art von Sinneffekten produzieren wie der erste, und sich von diesem nur darin unterscheiden, eben nicht im vorhinein 'gemeint' gewesen zu sein.

Und wenn die russischen Theoretiker hervorheben, daß es sich bei der Montage um eine Möglichkeit handelt, „den inneren, *verborgenen Zusammenhang der realen Erscheinungen* in einen gewissermaßen entblößten, klar sichtbaren, unmittelbar ohne Erklärungen aufzufassenden

²¹ ebd., S. 50

²² Pudowkin, Über die Montage, a.a.O., S. 77

²³ Ejchenbaum, Boris M.: Probleme der Filmstilistik. In: Albersmeier, Texte ..., a.a.O., S. 131, bzw. S. 110 (Hervorh. H.W.) (O.: 1927)



4-Monitore-Fernseher der Firma Nordmende 1977/78

Zusammenhang zu verwandeln”,²⁴ wird die Auffassung des Rezipienten diesen 'klar sichtbaren' Zusammenhang doch wieder zum *Material* der Deutung machen und auch solche Rückschlüsse auf Zusammenhänge der realen Erscheinungen ziehen, die vom Regisseur nicht vollzogen sind.

Switching und Montage

Im Referierten bereits dürfte deutlich geworden sein, in welcher Weise Switching auf die Montagetheorie zu beziehen ist: wenn nämlich die Sinneffekte am Punkt der Montage sich auch ohne die Intention eines Autors einstellen und allein von der Struktur des konfrontierten Materials und der Sinnerwartung des Rezipienten abhängig sind, wird man davon ausgehen müssen, daß all die aufgezählten Sinneffekte auch am Punkt des Switchens potentiell verfügbar sind, und man wird auf ein Konkurrenzverhältnis zwischen diesen potentiellen Effekten und dem Bewußtsein des Rezipienten schließen müssen, das bemüht ist, ein Zusammenfließen der Inhalte zu verhindern.

Nicht allein die experimentell-abenteuernde Phantasie, sondern schon ein Nachlassen in der Anspannung dieses Bewußtseins also wird die vielfältigen Sinneffekte zum Tragen bringen, auch wenn diese nur in die begleitenden Phantasien, nicht aber in das Sinnverstehen selbst Eingang finden.

Ein zweites Ergebnis der Auseinandersetzung mit der Montagetheorie ist, daß die begleitenden Phantasien gegenüber der normalen Rezeption quantitativ zunehmen werden; wie nämlich die Lücke am Punkt der Montage wird auch diejenige am Punkt des Switchens die Assoziationen des Rezipienten anreizen. Damit ergibt sich eine Entsprechung zu zwei früheren Ergebnissen, daß nämlich Assoziationen sich eher an vom Kontext befreite Bilder als an intakte Kontexte knüpfen, und an die Überraschung eher als an den ruhigen Fluß der Ereignisse.

Und wieder zeichnet sich die schon mehrfach beobachtete Mischung aus gelenkter und freier Phantasieproduktion ab; die *Gesetze* der Montage, die konventionell-ingeschliffenen Lesevorschriften, von denen die Regisseure ausgehen, wenn sie fixe Inhalte allein mittels Montage kommunizieren, wirken im Fall des Switchens als eine *zweite Ebene der*

²⁴ Pudowkin, Über die Montage, a.a.O., S. 81 (Hervorh. H.W.)

„Die Montage ist eine neue, von der Filmkunst gefundene und entwickelte Methode der Manifestation und klaren Präsentation aller – von oberflächlichen bis zu den tiefsten – Zusammenhänge, die in der realen Wirklichkeit existieren.“ (ebd., S. 85)

Determination, sie lenken die Phantasie wie die Struktur des konfrontierten Materials selbst.

Galt eine der Ausgangsfragen dem neuen Zusammenhang, dem Gesamt-erlebnis, dem die im Switching freigestellten Sequenzen sich einordnen, läßt sich auch hier eine erste Antwort geben. Wenn die Überlegung zum Bildcharakter die Vorstellung eines Flockenwirbels unverbundener und die Phantasie stimulierender Materialbrocken zum Ergebnis hatte, und diejenige zur Überraschung eine sich wiederholende und in sich reizvolle Struktur an deren Schnittpunkt, werden nun, nach der Hinzuziehung der Montagetheorie, die Konturen einer möglichen Gesamtstruktur deutlich: Unabhängig von ihrer Herkunft scheinen sich die Materialbrocken zu einer *einheitlichen Fläche* zu formieren, die auch die Effekte *zwischen* den Sequenzen einbegreift. Die erste Vorstellung vom im Switching neu entstehenden Zusammenhang ist demzufolge die einer *geschlossenen Projektionsfläche für die Phantasie*, einer Fläche, die durch eine Vielzahl von Effekten (Dekontextualisierung, Überraschung, Montageeffekte ...) zusätzlich strukturiert und aufgeladen wird.

Angesichts dieser ersten Gesamtvorstellung können die einfacheren der Wiederholungsstruktur, bzw. der Nummernrevue verabschiedet werden.

Die zweite Erwartung aber, in der Montage ein Basiselement der Verknüpfung aufzufinden, das dazu berechtigt, den von der Fernbedienung dominierten Fernsehabend als einen neuen *Film* aufzufassen, ist bisher nicht eingelöst; wenn das Bewußtsein des Rezipienten nämlich das Ineinanderfließen der Inhalte immer wieder zu verhindern sucht und die Sinneffekte zwischen den Sequenzen auf die Ebene parasitärer Phantasieproduktion abdrängt, wird man von einem 'neuen Film' nicht sprechen können.

Nachbearbeitung

Die Frage selbst aber ist damit nicht abgetan. Weiter- und über die Montagetheorie hinausführen könnte ein Gedanke, der im Vergleich mit der Montagetheorie und in verschiedenen Abschnitten vorher implizit in Anspruch genommen, bisher aber nicht konkret geprüft worden ist: Der Gedanke, Switching als eine Form der *Produktion* aufzufassen.

Knüpft man noch einmal an die zu Beginn entwickelten Vorstellungen an, ist Ausgangspunkt des Switchens die Unzufriedenheit, eine notwendige Unzufriedenheit, die als Differenz zwischen dem notwendig 'allgemeinen' Charakter der Medienprodukte und der jeweils subjektiven Befindlichkeit des einzelnen Rezipienten sich beschreiben läßt. Switching wurde zunächst als eine Art Abwehrschlag des Rezipienten aufge-

faßt, dann als ein subjektiver Eingriff in die Zeit- und Sinnstrukturen der Programmangebote.

Diese Vorstellung läßt sich nun präzisieren. Das Vorhandensein paralleler Programme und die Fernbedienung in seiner Hand erlauben es dem Rezipienten nicht nur, die rigiden Zeitvorgaben des Mediums zu unterlaufen und bestimmten Zumutungen immer wieder zu entgehen, sondern ermöglichen gleichzeitig *inhaltliche Korrekturen*, z.B. durch die Dosierung und Neuformation solcher Inhalte, die undosiert und in ihrem ursprünglichen Zusammenhang für den Rezipienten unverwertbar wären. Die Möglichkeit, eine sentimentale Stelle abzubrechen, wenn dieser Gefühlswert subjektiv ausgeschöpft ist, oder eine spannungsgeladene Stelle mit etwas Besinnlichem zu konterkarieren, sobald die Spannung subjektiv unangenehm wird, kann zur Basis dafür werden, dieser Art von Medien-erlebnissen überhaupt etwas abzugewinnen.

Die Grenzen dieser Möglichkeit und der Vorwurf der Ignoranz drängen sich auf; wichtiger als solche Bewertung aber ist, daß der Aufweis inhaltlich-gezielter 'Korrekturen' einen völlig neuen Blick auf Switching allgemein erlaubt: Aus der Perspektive solcher Eingriffe nämlich, und bezogen auf das 'objektive' Angebot der Medien, bestimmt sich Switching nun als *subjektive Nachbearbeitung*, d.h. als der Versuch, den 'allgemeinen' Charakter der Medienprodukte nicht nur zu unterlaufen, sondern sie der eigenen, subjektiven Befindlichkeit *anzuschmiegen*.

'Nachbearbeitung' ist zugleich der erste Begriff, der den Anteil von Produktion im Verhalten des switchenden Rezipienten konkret, also anders als metaphorisch zu fassen versucht.

Einen neuen Blick erlaubt der Gedanke der Nachbearbeitung auch auf das 'Produkt' des Switchenden, den Fernsehabend oder 'neuen Film'; die hier nach und nach erarbeiteten Spezifika dieses Produkts nämlich, die relativ kontextfreien Bilder, die Härte der Schnitte, die wiederkeh-

„– **Überflüssige Dialogszene[n] in der Annahme, daß die Leute sowieso nicht hinhören?**

– **Weshalb sollte ich so etwas machen?**

– **Entweder, damit das Publikum zwischen zwei Spannungsmomenten ein wenig verschnauften kann, oder um die Situation den Zuschauern ein wenig zu beschreiben, die den Film vielleicht nicht von Anfang an gesehen haben.**

– **Das zweite ist allerdings ein Grund. Das ist eine Idee, die geht auf Griffith zurück. Er pflegte nach dem ersten Drittel des Films einen langen erzählenden Titel zu machen, um alles, was seit dem Anfang passiert war, für die Zuschauer zusammenzufassen, die zu spät gekommen waren.“**

François Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? München 1990, S. 245

rende Überraschungsstruktur und die 'offene' Montage – all das wären extrem anspruchsvolle, avantgardistische filmische Mittel, handelte es sich um ein Produkt, das den Anspruch stellte, intersubjektiv kommunizierbar zu sein.²⁵ Nun aber wird deutlich, daß all diese Härten *nur* als selbst gesteuerte und selbst-verabreichte ausgehalten werden, und nur als solche in Genuß umschlagen können.

Nicht allein die Rezeptionssituation im Wohnzimmer und der beruhigende Rahmen 'Fernsehen' also treten dem Vergleich mit Produkten der Avantgarde, bzw. der Kunst entgegen, sondern es wird klar, daß die Übernahme von Kriterien aus diesem Bereich die (taktische) Vernachlässigung der Grenze zwischen Produkten *mit* Anspruch auf Allgemeinheit und solchen, die 'privat' sind und bleiben, zur Bedingung hatte; einer Grenze, die im Begriff der Nachbearbeitung deutlich wird.

Die zweite Bestimmung des 'neuen Zusammenhangs' also ist, Resultat von Nachbearbeitung zu sein, d.h. einer Tätigkeit, die, wenn auch subjektiv und wenig bewußt, *eine neue Ordnung in das Material hinein trägt*.

Werk und Autor

Ein wichtiges Spezifikum der 'Nachbearbeitung' (und ein Kritikpunkt gegenüber der etwas laxen Redeweise vom 'Produkt') ist ihr prozessualer und flüchtiger Charakter, bzw. die Tatsache, daß der switchende Rezipient sein 'Produkt' nur im Prozeß der Produktion selbst, nie aber als Ganzes zu Gesicht bekommen wird.²⁶

Daß Switching mehr ist als eine einfache Wiederholungsstruktur oder eine Abfolge von Effekten, dürfte im bisher Gesagten plausibel geworden sein. Will man also an beidem festhalten, am Charakter der Flüchtigkeit und Prozeßhaftigkeit auf der einen, und an der Annahme eines im Switching neu sich bildenden Gesamtzusammenhangs auf der anderen Seite, wird man das Produkt des Switchenden – wieder natürlich nur, was die Kriterien der Analyse angeht – in die Nähe etwa der Improvisation, bzw. der Performance rücken müssen.

Sofort aber fallen die Unterschiede ins Auge: Während die Performance zum einen benennbare Grenzen hat, die sie als 'Werk', d.h. als ge-

schlossenen Verweisungszusammenhang ausweisen, sowie zum zweiten, wie vermittelt auch immer, einen *Autor*, sind beide Kriterien im Fall des Switchens problematisch.

Autor, um mit dem zweiten zu beginnen, ist der Switchende nur, insofern er den 'neuen Zusammenhang' durch seine Umschaltentscheidungen subjektiv strukturiert und indem er die vielfältigen neu entstehenden Sinneffekte *auslöst*; ihr konkreter Inhalt aber wird ihm als Produkt des Zufalls und des Materials, vollständig fremd also, gegenüber treten.

Nicht weniger zweifelhaft erscheint, ob man das Produkt des Switchenden als 'Werk', als in sich geschlossenen Verweisungszusammenhang wird ansehen können. Switching, das wurde mehrfach gesagt, zerstört die Sendungen und Filme, die ursprünglichen Einheiten also, aus denen Fernsehen sich zusammensetzt, und nivelliert, was vorher 'Werke' waren, zu einer Fläche unterschiedslosen Materials. Bemerkenswert nun aber ist, daß der im Switching neu entstehende Zusammenhang die zerstörten Einheiten offensichtlich selbst nicht substituieren kann, und daß, wie es scheint, auch keine andere geschlossene Struktur an deren Stelle tritt.

Überdies lassen sich die fehlende Autorschaft und der fehlende Werkcharakter aufeinander beziehen: Ein 'Werk' nämlich wird als Äußerung einer einzelnen, konsistenten Intention aufgefaßt werden, auch wenn diese nicht immer einer einzelnen Person zuzuordnen ist. Wäre die Autorschaft im Fall des Switchens, wie der Begriff der Nachbearbeitung nahelegt, zwischen den Vorgaben des Mediums und den Eingriffen des Rezipienten einfach geteilt, könnte der Switchende, wie etwa der Produzent einer Collage, das Selbstbewußtsein entwickeln, seine Intention überwiege die verschiedenen, im Material bereits vergegenständlichten Intentionen, insofern sie das Material organisieren. Auch das Hinzutreten des Zufalls als eines 'dritten Autors' müßte an dieser Konstellation nichts ändern, wenn der Switchende die Verantwortung wenigstens für die Versuchsanordnung, das experimentelle Setting beanspruchen könnte.

All das aber ist nicht der Fall. In der vorliegenden Konstellation wird der Switchende sowohl das Material als übermächtig erfahren, als auch den Zufall selbst als das relativ bescheidene Setting dominierend. Sub-

„Western und Show, 'Panorama' und 'Lustige Musikanten', sie alle sind unverzichtbare Bestandteile jenes Teppichs, der Fernsehen heißt und allen Kontrasten zum Trotz erst als Ganzer Sinn macht. So betrachtet durchbricht Switchen zwar die Oberfläche, die Ordnung, die intentionale Struktur des Programms, dem Teppich selber aber fügt es Knoten nur hinzu, feinere Kontraste, subtilere Kollisionen.“

²⁵ Oben wurde die Beobachtung genannt, daß Switching an die einsame Rezeption gebunden scheint und im Fall kollektiver Fernsehrezeption auf erbitterten Widerstand stößt.

²⁶ ... daß er seine Tätigkeit von vornherein nicht als Produktion auffassen wird, ist weniger wichtig.

ektiv also wird er in der Position des Rezipienten verharren, der zuzätzlichen Irritation ausgesetzt, daß das, was er rezipiert, zwar eine kohärente Struktur, nicht aber Produkt einer in sich geschlossenen Intention ist.

Drittes Spezifikum des 'neuen Zusammenhangs' also ist sein eigentümlich offener Charakter, der dadurch entsteht, daß die Aufsplitterung der Autorenrolle den Werkcharakter unterminiert.

Zufall

Auch die Rolle des Zufalls, so denke ich, ist noch einmal zu überdenken. Die Auseinandersetzung mit der Montagetheorie hatte ergeben, daß ein wesentlicher Teil der Sinneffekte, die im Switching neu entstehen, – Sinneffekte, die die 'innere Rede' des Rezipienten mitbestimmen und einer der Auslöser für seine parasitären Phantasien und Assoziationen sind – dem Rezipienten als Produkt des Zufalls gegenübertritt, daß das zufällige Zustandekommen diese Sinneffekte nicht beschädigt, in den meisten Fällen aber dazu führt, daß sie vom Bewußtsein abgewiesen werden. Nun, nachdem es möglich war, die Produzenten- und die Rezipientenrolle des Switchenden genauer voneinander zu trennen, ist zu überlegen, wie der Zufall sich dieser Trennung fügt. Auf der einen

Seite nämlich wird der Switchende die neuen Sinneffekte *rezipieren*, so, als spräche in ihnen eine fremde Intention, oder, an jeder Intention vorbei, unmittelbar das Material oder die 'Realität', auf der anderen Seite wird er, weil er weiß, daß dies nicht der Fall ist, den 'Sinn' für selbsterzeugt, für *Projektion* halten.

Daß es sich bei der so gestellten Frage nach der Rolle des Zufalls nicht um ein rein philosophisches

Problem handelt, und daß zweitens die Frage nicht mit dem Hinweis zu erledigen ist, man habe die Effekte ja ohnehin der Sphäre parasitärer Phantasien zugewiesen, ist an einem Beispiel zu illustrieren:

Wenn in einem normalen Spielfilm der Mikrophongalgen einen Moment lang ins Bild hängt, oder wenn ein offensichtlicher Lapsus den austarierten Plauderton einer Talkshow durchschlägt, wird der Rezipient

dergleichen als Einbruch der nackten Realität in die jeweils sorgsam gehüteten Illusionskonventionen ansehen und als solchen eventuell genießen können. Im Switching entstehende Montageeffekte nun scheinen in manchen Fällen einen ähnlich 'entlarvenden' Charakter zu haben, wahrscheinlich, weil sie gleichfalls zwar auf dem dem Medium eigenen Terrain, häufig aber gegen dessen Intentionen zustande kommen. Gerade die Tatsache also, daß der Effekt sich dem Zufall verdankt, kann in bestimmten Fällen als ein Realitäts-Indiz gelesen werden.

Für die Ausgangsfrage nach 'Rezeption' oder 'Projektion' ergibt sich eine widersprüchliche Antwort: Glaubt der Rezipient wirklich, bestimmten Sinneffekten Aufschlüsse unmittelbar über die Realität entnehmen zu können, klüger zu sein als das Medium und dieses auf seinem eigenen Terrain 'ertappen' zu können, handelt es sich um eine offensichtlich illusionäre, eine ideologische Struktur,²⁷ insofern die Tatsache übersprungen wird, daß auch die Zufallseffekte durch Gesetzmäßigkeiten des Mediums vermittelt sind.²⁸

Eine über das Medium hinausgehende 'Realität' aber haben die Effekte darin, daß sie offensichtlich vor allem dann zu Bewußtsein kommen, wenn in ihnen *andere* als die im Medium ohnehin vertretenen Intentionen zu Wort kommen (oder zu Wort zu kommen scheinen). Oppositionelle Inhalte, die das Medium nicht befriedigt oder nicht einmal thematisiert, scheinen sich dort sammeln zu können, wo die Herrschaft des Mediums durch das Eindringen des Zufalls vermindert ist. 'Realität' also – das Paradoxon sei erlaubt – hat gerade die Projektion, immer dann, wenn sie die vielfältigen inhaltlichen wie formalen Bornierungen des Mediums offenlegt und die Fläche jenseits dieser engen Grenzen sondiert.

Zutrauen wird der Switchende zu seinen 'Entdeckungen' nicht haben; seine Phantasieproduktion aber wird sowohl die Nähe als auch den Abstand zur Realität nutzen. Für den im Switching neu entstehenden Zusammenhang läßt sich ableiten, daß der zerstörte Werkcharakter und das Ineinanderschwimmen von Intention und Zufall u.a. zur Folge haben, daß der Abstand dieser Projektionsfläche zur Realität undefiniert bleibt, was ihren operativen Wert für die Phantasie bestätigt, eine unmittelbar assertorische Funktion aber ausschließt.

²⁷ 'Ideologisch' hier im abgeschwächten Sinne überindividueller und systematischer Selbsttäuschung.

²⁸ Am deutlichsten etwa dadurch, daß die Sendeanstalten bewußt bestimmte Programminhalte zeitlich parallelsetzen, was die Zufallseffekte grob vorstrukturiert.

Totalität

Eine zweite illusionäre Struktur, nun mit offen ideologischen Konsequenzen, läßt sich aufweisen, wenn man den Gedanken der *Teilhabe*, eine Utopie, die in der Entwicklung des Fernsehens von Anfang an eine große Rolle spielt, zu Ende denkt. Ausgangspunkt sei eine von Eurich/Würzburg zitierte Nordmende-Annonce von 1962:

„Immer dabei sein! Das ist es, was uns die geniale Erfindung des Fernsehens beschert hat, jenes technische Wunder, das heute unzählige Millionen Tag für Tag in seinen Bann zieht. Wir stehen mitten im bunten, vielfältigen Geschehen, haben beliebte Künstler als Gäste in unserem Heim, erleben spannende sportliche Wettkämpfe, nehmen teil an Staatsempfängen und nationalen Feierstunden. Abend für Abend schenkt uns das Fernsehen Informationen und Unterhaltung, gut dosiert und allen Interessen gerecht.“²⁹

Einerseits also realisiert das Fernsehen den Wunsch, immer und überall 'dabei zu sein'. 1963 aber reetablierte ausgerechnet das Fernsehen selbst das Problem, als das zweite Programm mit seinen Sendungen begann und dem Publikum, nun auf dem jeweils anderen Kanal, wieder etwas zu entgehen drohte; „bei mehrfachem und gleichzeitigem Programminteresse ein schier unlösbares und nur durch ständiges Hin- und Herschalten zu lösendes Problem.“³⁰

Die Angst, etwas zu verpassen, bzw. der Wunsch, das gesamte Programm im Auge zu behalten, dürfte eines der wesentlichen Motive für die Switchenden sein.³¹ Dieses Interesse ist zunächst auf die Programminhalte bezogen, deren zumindest vage Kenntnis eine Bedingung dafür darstellt, am gesellschaftlichen Smalltalk überhaupt teilnehmen zu können.³² Reduziert man den Wunsch nach *Teilhabe* aber auf diese soziale Funktion, wird man zu kurz greifen.

Aus der Utopie der *Teilhabe* nämlich ergibt sich unmittelbar die Frage, ob die *Teilhabe* die Einzelereignisse, auf die sie zielt, als partikulare bestehen läßt, oder ob sie diese zu einer – dann notwendig ideologischen – *Totalität* zusammenrückt. Die Frage ist auch für die Charakterisierung des im Switching neu entstehenden Zusammenhangs von

²⁹ Eurich/Würzburg, 30 Jahre Fernsehalltag, a.a.O., S. 22

³⁰ ebd., S. 23

³¹ Dieser Eindruck wird auch durch die Interviews bestätigt.

³² Eurich/Würzburg widmen der Wechselbeziehung zwischen dem Medienkonsum und der *Teilhabe* an unmittelbaren Gesprächen verschiedene Abschnitte. (ebd., S. 166ff, S. 172ff, S. 188ff)

Wichtigkeit; wenn nämlich die 'gut dosierte' Mischung des Programms von 1962 bereits für *Totalität* ausgegeben werden konnte, wird die ungleich feinere, die im Switching entsteht, diese Illusion verstärken oder dort, wo sie verloren gegangen ist, eventuell wiedererrichten.

Ein erstes Indiz für diesen Verdacht könnte sein, daß die Verfügungsgewalt selbst, die die Fernbedienung dem Rezipienten dem Medium gegenüber erlaubt, geeignet scheint, wenn nicht Omnipotenzphantasien, so doch eine Überschätzung der eigenen Position auszulösen.³³

„Herr aller Programme, allmächtige Dramaturgen des eigenen Geschmacks“,³⁴

hatte Greiner die Switchenden in seinem zu Beginn zitierten Artikel genannt; Vorstellungen vom Regiepult und vom Schneide-

tisch, die in den Interviews auftauchen, gehen in dieselbe Richtung. Auf die Verfügung über das Medium allein aber scheint sich die Phantasie nicht eingrenzen zu lassen; wie die zitierte Nordmende-Annonce die *Teilhabe* weniger am Medium als am Staatsempfang selbst suggeriert, greifen die Omnipotenzphantasien schon der Kinorezipienten unter scheinbarer Umgehung des Mediums direkt auf die Ebene des Abgebildeten zu. Kracauer etwa zitiert die Äußerung einer Lehrerin:

„Man ist gleichsam wie der liebe Gott, der alles sieht, und man hat ein Gefühl, daß einem nichts entgeht und daß man alles erfaßt.“³⁵

Kracauer erklärt solche Omnipotenzphantasien als einfache Kompensation eines weitverbreiteten Gefühls von Ohnmacht:

„Es [wird] für das Individuum immer schwieriger [...], die Kräfte, Mechanismen und Prozesse zu verstehen, die in der modernen Welt operieren und auch sein eigenes Schicksal bedingen. Die Welt ist so komplex geworden, politisch und anderweitig, daß sie sich nicht mehr vereinfachen läßt. Jede Wirkung scheint von ihren mannigfaltigen möglichen Ursachen getrennt zu sein; jeder Versuch einer Synthese, eines vereinheitlichenden Bildes, erweist sich als unzureichend.“³⁶

³³ Einer meiner Interviewees verglich die Situation mit der im römischen Zirkus, wo der nach unten weisende Daumen des Kaisers den Tod für den Gladiator bedeutete.

³⁴ Greiner, Ulrich: Ende sogar noch besser als alles gut. In: Die Zeit, Nr. 37, 6. 9. 1985, S. 39

³⁵ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. In: ders.: Schriften, Bd. 3, Frankfurt/M. 1979, S. 232

³⁶ ebd. (Erg. H.W.)

Diese Erklärung hat die Schwäche, allein auf das Bedürfnis abzuheben, nicht aber zu zeigen, was das Kino dazu qualifiziert, diesem Bedürfnis abzuheben, bzw. mit welchen Mitteln der Film jenes 'vereinheitlichende Bild' noch einmal herzustellen vermag, das Kracauer in der Krise sieht.

Kurioserweise nämlich – und das wäre auch für Switching mehr als wichtig – scheinen es im Film gerade die Brüche zu sein, die die Vorstellung von Totalität und Omnipotenz stützen. Gaube³⁷ etwa analysiert ausführlich, wie aus den fragmentarischen, sprunghaften Serien, die der Film dem Rezipienten bietet, nicht nur immer wieder das „Homogene, das Objekt [und] das Ereignis“, sondern zugleich die Kontinuität von Raum und Zeit (re-)konstruiert werden.

Aus diesem Mechanismus nun kann man radikalere Schlüsse ziehen, als Gaube dies tut:

„Die Zerrissenheit etwa der Nachrichten gesteht die Zerrissenheit der Welt ein, inszeniert aber dennoch über Zeit- und Raumsprünge noch einmal jenen kontinuierlichen Raum, den etwa Kant voraussetzt.“³⁸

Das „Versprechen von Totalität“ also stützt sich auf die Re-Inszenierung einer scheinbaren Selbstverständlichkeit, auf die *Inszenierung der räumlichen Kontinuität*, und macht diese räumliche Kontinuität zu einem ideologischen Bild für eine Welt, die auf solche 'Gesamtansichten' angewiesen ist.³⁹

Der Switchende nun scheint sich die Kohärenz der Welt durch das Medium weniger versichern zu lassen, als daß er selber, durch eigene Sprünge, immer wieder die Probe aufs Exempel macht; und in dem Maß, wie der formale Mechanismus mit der eigenen Tätigkeit verschmilzt, könnte dieser an Überzeugungskraft gewinnen.

Auf die 'Brüche', eines der Spezifika des Switchens, fällt damit ein neues, völlig verändertes Licht, und man wird die Möglichkeit einbeziehen müssen, daß der im Switching neu entstehende Zusammenhang, den auf der Ebene der Mediengesetze aufzuweisen nicht eben leichtgefallen ist, auf der Ebene ideologischer Omnipotenz- und Totalitätsphantasien um so müheloser sich errichtet.

³⁷ Gaube, Film und Traum, a.a.O., S. 97ff

³⁸ Reisch, Heiko: Der totale Blick. Unveröff. Manuskript 1985

³⁹ Als ein zweites solches Bild nennt der Text von Reisch das Bild der 'blauen Kugel im Raum', das die US-Astronauten zur Erde funkten.

Traum

Träumerische Rezeption

Dem Thema entsprechend hat die Arbeit mehr Fragen aufgeworfen als beantwortet werden konnten; zwei der offenen Fragen aber bedürfen der Klärung, soll das bisher skizzierte Bild zumindest auf dem anvisierten Niveau sich abrunden.

Die erste Frage ist die nach dem *Inhalt* der Phantasien, die das Erlebnis des switchenden Zuschauers ausmachen; eine Frage, die im Zusammenhang mit der scheinbar formalen Zeitstruktur am Punkt des Umschaltens, der Argumentation Benjamins, aufgetaucht war und an der die Definition dessen hängt, was im vorliegenden Zusammenhang 'Phantasien' eigentlich sein könnten.

Insbesondere im Kontext der immer wieder herangezogenen Kunsttheorie liegt die Deutung nahe, 'Phantasieproduktion des Zuschauers' meine eine von vornherein kreative Betätigung der Vorstellungskraft, eine Tätigkeit etwa, wie sie der Produktion eines Kunstwerks vorangeht, oder wie sie das Kind im 'phantasievollen' Spiel entfaltet. Daß ein solcher Begriff der Phantasieproduktion nicht gemeint sein kann, deutete sich an, wenn vom 'Gegenfilm des Zuschauers' oder seiner 'inneren Rede' gesprochen wurde; eine genauere Klärung aber steht bisher aus.

Die zweite bisher ungeklärte Frage ist die nach dem für Switching spezifischen *Mangel an Konzentration*. Nachdem der Mangel an Aufmerksamkeit zum einen im Begriff der Zerstreuung eine Rolle spielte, und dann im Zusammenhang der Montagetheorie, wo deutlich wurde, daß das Wirksamwerden der Montageeffekte vom *Nachlassen* der Aufmerksamkeit abhängt, ist auch dieser

Faden noch einmal aufzugreifen.

„Jeden Abend aus sieben Büchern je zwei Seiten lesen, was? Ich war jung.“

Beide Fragen scheinen zunächst unverbunden. Zusammen-

James Joyce: Ulysses. Frankfurt 1982, S. 58

und einer Beantwortung näherzubringen aber sind sie auf Grundlage einer These – einer weiteren These und der letzten dieses Buches –, der Überlegung nämlich, Switching könnte mit *Traum* oder *Tagtraum* zu tun haben.

Das 'Produkt' des Switchenden, der Mangel an Konzentration und die 'Verwirrtheit' der Zusammenhänge und der Abfolge, erinnern unmittelbar an das Traumerleben.¹ Zwei weitere Bezüge aber legen eine Be-

¹ „Ist das Durcheinander der illustrierten Zeitungen Konfusion, so gemahnt dieses Spiel mit der zerstückelten Natur an den Traum, in dem die Fragmente des Taglebens sich

„Wie der Massenkommunikationsforscher Dennis Howitt erläutert, 'muß ein Programm, das sehr populär sein will, Menschen anziehen, die speziell deshalb einschalten. Ein Minderheiten-Programm gewinnt die Zuschauer einfach aus der Gruppe derjenigen, die sich nicht die Mühe machen, abzuschalten.'"

Joshua Meyrowitz: Die Fernsehgesellschaft. Weinheim/Basel 1987, S. 70

sucht wurde. Zum anderen drängt sich der Eindruck auf, die *Haltung* des switchenden Rezipienten könnte, da sie offensichtlich weder nachvollziehend-konzentriert, noch kollektiv-zerstreut ist, individuell-zerstreut und *tagtraumähnlich* sein.³

Drei Achsen also sind es, entlang derer die Parallele zum Traum geprüft werden soll: Was haben Film und Traum gemeinsam? Was bedeutet in diesem Rahmen 'träumerische Rezeptionshaltung' und schließlich: Was läßt sich aus der Traumtheorie für die Phantasieproduktion des Rezipienten ableiten?

Film und Traum

Die Versuche, Film und Traum zu vergleichen, reichen bis in die Frühgeschichte des Films zurück.⁴ Der wohl bekannteste Aufsatz aus den zwanziger Jahren ist 'Der Ersatz für die Träume' von Hofmannsthal.⁵

schäftigung mit dem Traum und dem Tagtraum zusätzlich nahe: Zum einen sind Film und Fernsehen selbst – trotz größerer innerer Ordnung – immer wieder dem Bilderstrom des Traums parallelisiert worden,² ein Vergleich, der auf den unterschiedlichsten Ebenen und mit dem unterschiedlichsten Erfolg ver-

verwirren." (Kracauer, Siegfried: Die Photographie. In: ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt/M. 1977, S. 39 (Der Aufsatz erschien 1927))

² „Thus television is closely akin to the daydream. The essential feature of the daydreams is that they are outside our conscious control. Their charm lies precisely in the spontaneous images they flash before our mind's eye, to which we surrender passively and with pleasure. Television images are received in this same way." (Esslin, Martin: The Age of Television. Stanford (Cal.) 1981, S. 32)

„Es ist, als ob jeder nachts vor seinem Fernsehapparat sitzt und ein speziell für ihn gemachtes Programm sieht – ein Programm, das andere nie zu sehen bekommen." (Gaube, Uwe: Film und Traum. München 1978, S. 25)

³ „[...] The so-called 'day-dreaming effect', which Palmgreen described as 'thinking about anything other than what is being communicated to the daydreamer at a particular moment'." (Fischer, Heinz D.: Entertainment. a.a.O., S. 16)

⁴ Ein weiteres Mal wird nun das Medium *Film*, und wieder die Frühgeschichte des Mediums zum Ausgangspunkt gewählt ...

⁵ Hofmannsthal, Hugo v.: Der Ersatz für die Träume. In: Kino-Debatte, a.a.O. (1921)

Hofmannsthal schreibt: „Was die Leute im Kino suchen [...], ist der Ersatz für die Träume. Sie wollen ihre Phantasie mit Bildern füllen, starken Bildern, in denen sich Lebensessenz zusammenfaßt; die gleichsam aus dem Innern des Schauenden gebildet sind und ihm an die Nieren gehen. Denn solche Bilder bleibt ihnen das Leben schuldig.“⁶

Zunächst also ein kompensatorisches Modell. Den die Phantasie tötenden Lebensbedingungen in den Industriebezirken treten die 'starken Bilder' gegenüber und die Menschen fliehen ins Kino, um der Öde und der Armut zu entgehen. 'Traumfabrik' nannte man später Hollywood, und unterstellte, die Zuschauer suchten und fänden in den Kino-'Träumen' nichts als Trost. Bei Hofmannsthal aber nimmt der Vergleich eine andere Wendung:

„Daß [...] [die] Bilder stumm sind, ist ein Reiz mehr; sie sind stumm wie Träume. Und im Tiefsten, ohne es zu wissen, fürchten [...] [die] Leute die Sprache; sie fürchten in der Sprache das Werkzeug der Gesellschaft. [...]

Über dem Vortragssaal steht mit goldenen Buchstaben: 'Wissen ist Macht', aber das Kino ruft stärker: es ruft mit Bildern. Die Macht, die ihnen durch das Wissen vermittelt wird, – irgend etwas ist ihnen unvertraut an dieser Macht,

„Switchen mag ein Zerstreungsphänomen sein, aber das betrifft eigentlich nur die Kategorisierung des Gesamtphänomens, nicht seine inneren Strukturen (und sogar gegen die Annahme, daß S. zum Zerstreuen gehöre, möchte ich Zweifel anmelden) –, aber selbst dann ist es keine 'Unsitte', wie es einmal heißt. [...]

Die zentrale These der Überraschung bzw. des 'Schocks' beim Umschaltvorgang verursacht mir sowohl aus empirischer Erfahrung wie aus theoretischer Überlegung einige Bauchschmerzen. [...] Die ganze Debatte um die Zerstörung des 'Sinns' verliert mit jedem Aufguß etwas von ihrem ehemaligen Charme. Vielleicht sollte man, bevor man überlegt, was der Zuschauer durch eine bestimmte Handlungsweise verliert, darüber nachdenken, was er dadurch gewinnt oder zu gewinnen hofft. [...]

Ich sähe einer überarbeiteten Fassung des Manuskripts mit Interesse und Spannung entgegen. Der Erkenntnisstand der vorliegenden Fassung wird allerdings m. E. mit dem EPD-Aufsatz schon ausreichend wiedergegeben. [...] Die Arbeit [...] ist stimulierend, manche Überlegungen sind ausgesprochen produktiv; aber sie bleibt in Vorstellungen verhaftet, die mit einer klassischen bürgerlichen Vorstellung der Autorität des Textes eng zusammenhängen; sie nimmt sich selbst mit den Exkursen zu Zerstreung, Unterhaltung u.ä. die Spitze. [...] Ich bedauere es, daß wir das Script nicht drucken können". Ein Brief

⁶ ebd., S. 149

nicht ganz überzeugend; beinahe verdächtig. Sie fühlen, das führt nur tiefer hinein in die Maschinerie und immer weiter vom eigentlichen Leben weg, von dem, wovon ihre Sinne und ein tieferes Geheimnis, das unter den Sinnen schwingt, ihnen sagt, daß es das eigentliche Leben ist.⁷

Film und Traum teilen für Hofmannsthal die Sphäre *subversiver Bilder*; sie sind der Sprache und der Gesellschaft abgewandt, unmittelbarer sinnlich als die sprachlichen Strukturen, und sie reichen bis in die Schichten kindlicher Omnipotenz und kindlicher Magie zurück.

„Sie [die Zuschauer] waren Kinder und damals waren sie mächtige Wesen. Da waren Träume, nachts, aber sie waren nicht auf die Nacht beschränkt; sie waren auch bei Tag da, waren überall: eine dunkle Ecke, ein Anhauch der Luft, das Gesicht eines Tiers, das Schlürfen eines fremden Schrittes genügte, um ihre fortwährende Gegenwart fühlbar zu machen. [...] Es ist nicht nur die Beschwichtigung der quälenden, so oft enttäuschten Neugier: wie beim Träumenden ist hier (im Kino) einem geheimen Trieb seine Stillung bereitet: Träume sind Taten [...], es ist wie ein Schalten und Walten mit diesen stummen, dienstbar vorüberhastenden Bildern, ein Schalten und Walten mit ganzen Existenzen. Die Landschaft, Haus und Park, Wald und Hafen, die hinter den Gestalten vorüberweht, macht nur eine Art von dumpfer Musik dazu – aufrührend weiß Gott was an Sehnsucht und Überhebung, in der dunklen Region, in die kein geschriebenes und gesprochenes Wort hinabdringt.“⁸

Kompensiert – um diesen Gedanken wieder aufzunehmen – werden im Kino also nicht nur die materielle Not und die objektive Machtlosigkeit, sondern allgemeiner die Begrenztheit und Verflachung einer Gesellschaftsorganisation, die, zweckgerichtet und zweckrational, diejenigen Bereiche menschlicher Erfahrung, die Hofmannsthal wichtig sind, ausgrenzt. Daß das Kinoerlebnis auch die der Rationalität unzugänglichen Tiefenschichten anrührte, die „Regionen, wo das Individuum aufhört, Individuum zu sein“, macht im Rahmen seiner Argumentation deshalb eine besondere Qualität, und das entscheidend Gemeinsame zwischen Film und Traum aus.

Neben diesem anspruchsvollen Konzept nehmen sich die eher aphoristischen Äußerungen anderer Autoren relativ bescheiden aus: „René Clair zum Beispiel verglich im Jahr 1926 die Bilder auf der Leinwand mit

⁷ ebd., S. 149f (Erg. H.W.)

⁸ ebd., S. 150f (Erg. H.W.)

Gesichtern, wie sie unseren Schlaf erfüllen, und den Zuschauer selbst mit einem Träumenden“,⁹ berichtet Kracauer in seiner 'Theorie des Films'. Und Polgar schrieb 1927: „Nur im Traum und im Kinematogra-

phen gibt es eine Wirklichkeit ohne Schlacken. Für beide sind die Naturgesetze aufgehoben, die Schwerkraft erloschen, das Dasein ohne Bedingtheit.“¹⁰

Balázs schließlich konfrontiert bestimmte *Darstellungsmittel* des Films mit solchen des Traums und weist auf die Möglichkeit hin, durch Überblendungen und die Bewegung der Kamera die Kontinuität des Raums aufzubrechen und den Eindruck von Irrealität hervorzurufen: „Im Traum verwandelt sich der Raum nicht in einen anderen, sondern er hat überhaupt keinen eindeutigen Charakter. Es ist gar nicht *ein* Raum. [...] Nur die wandernde Kamera kann uns dieses Traumgefühl wiedergeben: irgendwo und doch zugleich anderswo zu sein.“¹¹

Besonders augenfällig wurde die Beziehung zwischen Film und Traum immer dann, wenn der Film selbst Träume oder traumähnliche Situationen darstellte, oder den Bezug auf andere Weise thematisierte. Ausgehend vom expressionistischen Film, seinen Lichteffekten und seinen traum-ähnlichen Architekturen, über die Filme der Surrealisten¹² bis

„Es verwundert nicht, daß Medienkritiker, die dem gesellschaftspolitisch so einflußreichen Fernsehen eher skeptisch gegenüberstehen, dem Phänomen des Switching dagegen eine positive, eine die Phantasie des Zuschauers geradezu befreiende Wirkung zuschreiben. Switchend – so wollen sie uns weißmachen – entziehe er sich den Zumutungen des Senders, befreie er sich von den geschlossenen Sinneinheiten, die nun einmal ein Fernsehprogramm ausmachen, aber auf seine aktuelle subjektive Befindlichkeit keine Rücksicht nehmen und denen er bisher passiv, also hilflos ausgesetzt sei. Das Fernsehangebot würde nunmehr zum Spielmaterial in seiner Hand. Von Kanal zu Kanal wandernd, setze er die Welt neu und für sich immer wieder überraschend zusammen. Switching – so hören wir – sei die Utopie von der Auflösung der unerträglichen Einbahnstraße vom Sender zum Empfänger. Ist es wirklich eine Utopie – oder doch eher ein Irrweg?“

Dieter Schwarzenau: Vom Glück mit der Fernbedienung. In: ZDF, Nr. 2, Februar 1991, S. 3

⁹ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films, a.a.O., S. 215 („Gesichtern“ im Original)

¹⁰ Polgar, Alfred: Das Drama im Kinematographen, a.a.O., S. 1760

¹¹ Balázs, Béla: Der Geist des Films, a.a.O., S. 75 (Hervorh. im Original gesperrt) (Der Text stammt von 1930)

¹² Beispiel sei der Film 'Entr'acte' (Regie: René Clair, Frankreich 1924), ein Traumfilm, an dem Picabia und Man Ray mitgewirkt haben.

hin zu Louis Malles 'Zazie dans le métro',¹³ die zweimal im Film sagt: „Diese Geschichte ist der Traum eines Traums“, wurden immer wieder Traumsequenzen in Filme integriert,¹⁴ und immer wieder wurden Darstellungsmittel getestet, die Traumsequenzen von der 'realistischen' Handlung abzusetzen oder mit der Vermischung beider Ebenen zu spielen.

Eine weitere Äußerung aus den zwanziger Jahren gehört zum Thema, obwohl sie nicht den Film, sondern die Dichtung und die Kunst allgemein zum Gegenstand hat: 1924 veröffentlichte Hanns Sachs den Aufsatz 'Gemeinsame Tagträume',¹⁵ der der These nachgeht, „daß [...]

die Tagträume die allgemein-menschliche Vorstufe seien, von der aus sich im begnadeten Sonderfalle der Aufstieg zum Kunstwerk, zur Dichtung vollziehe.“¹⁶

Für den hier reflektierten Zusammenhang ist der Aufsatz aus zwei Gründen interessant: zum einen sind Bezugspunkt nicht wie bei Hofmannsthal Vorstellungen aus der Tradition der Romantik, sondern solche der Psychoanalyse, ein Bezug also, der fast allen späteren Veröffentlichungen zugrunde liegt, zum zweiten wird nicht der Nachtraum, sondern der Tagtraum untersucht, was ebenfalls später wieder aufgegriffen worden ist.

Den Nachtraum als Vergleichspunkt weist Sachs ab, weil der Schlaf „veränderte seelische Voraussetzungen schafft“. Und auch der Tagtraum scheint zu-

nächst mit künstlerischen Produktionen nicht viel gemein zu haben. So steht, sagt Sachs, anders als im Fall der Kunst, im Mittelpunkt des Tagtraums immer der Träumende selbst; lustvolle und schmeichelhafte Phantasien schließen Ernst, Unlust und etwa auch Tragik aus; Tagträumen *fehlt die Form*, und damit die Möglichkeit, sie zu kommunizieren.

¹³ Frankreich 1960

¹⁴ Im Fred-Astaire-Film 'You'll Never Get Rich' (USA 1941) etwa wird die Traumhandlung *als Film* über dem Schläfer an die Wand projiziert.

¹⁵ Sachs, Hanns: Gemeinsame Tagträume. Leipzig/Wien/Zürich 1924

¹⁶ ebd., S. 3

Sachs' besonderes Interesse gilt deshalb den seltenen Fällen *geteilter* Tagträume, in denen er eine Art Übergangsphänomen zwischen dem 'asozialen' Tagtraum und der 'sozialen' Kunst sieht. Er analysiert verschiedene Berichte seiner Patienten und deckt verschiedene, allen Fällen gemeinsame Strukturen auf:

Neben dem Moment der Lust enthielten die Beispiele deutliche Elemente *geteilter Schuld*, ja, das Bedürfnis, den Tagtraum zu teilen, schien eine unmittelbar entlastende Funktion zu haben. Aus dieser Konstellation schließt Sachs auf die Existenz *tabuisierter Wünsche* zurück, auch wenn diese auf der freundlichen Oberfläche nicht unmittelbar abzulesen sind. Die Oberflächenebene, die Konstruktion des Tagtraums also stellt eine Kompromißbildung dar; ihrer 'Formlosigkeit' zum Trotz ist sie eine *Form* – eine von mehreren Formen¹⁷ – die es erlaubt, mit den tabuisierten Wünschen umzugehen, ohne mit der verdrängenden Instanz des Gewissens in Konflikt zu geraten. Auf dem Hintergrund dieser Überlegung verringert sich der Abstand zwischen Tagtraum und Kunstproduktion. Sachs ist sicher, daß auch das Kunstwerk tabuisierte Inhalte transportiert; und gerade die stärkere Geformtheit des Kunstwerks scheint die Kommunikation solcher Inhalte zu ermöglichen, insofern die Form eine Art Vordergrund schafft, der das eigentlich Kommunizierte den Blicken entzieht. Der Form ordnet Sachs die Vorlust, den tabuisierten Inhalten den Hauptteil der Lust zu, die das Kunstwerk auslöst; Tragik und Unlust auf der ersten Ebene sind möglich, sie können sogar nötig sein, um das aufkommende Schuldbewußtsein zu beschwichtigen. Sachs also denkt das Verhältnis zwischen dem Produzenten und dem Rezipienten des Kunstwerks nach dem Muster zweier Tagträumer, die, indem sie einen gemeinsamen Tagtraum ausspinnen, ein geheimes Einverständnis weit größerer Tragweite herstellen. Voraussetzung ist, daß Produzent und Rezipient die unbewußten Strebungen im Vorhinein teilen:

„[Der Künstler] kann die Affekte, deren Hilfe er in Anspruch nimmt, durch sein Werk nicht erst in die Brust der Hörer einpflanzen, er kann nur schon vorhandene erregen und in Schwingung bringen. Wenn also ein Kunstwerk wirkungsvoll ist, wenn die Hörer mit Spannung und Rührung lauschen, [...] dann haben sie den Beweis geliefert, daß die Strebungen und Affekte, aus denen heraus das Kunstwerk entstanden ist, auch die ihrigen sind.“¹⁸

¹⁷ Sachs nennt als weitere den Traum, die Neurose und die Perversion. (ebd., S. 33)

¹⁸ ebd., S. 26 (Erg. H.W.)

Trotz der unterschiedlichen Sprache und trotz der Zugehörigkeit zu völlig unterschiedlichen Traditionen haben die Argumentationen von Sachs und die Hofmannsthals etwas gemeinsam: Beiden geht es darum, eine Tiefendimension des Films, bzw. der Kunst allgemein, aufzuweisen. Traum und Tagtraum liefern das Bild für Prozesse, die der Herrschaft des Bewußtseins nur in geringem Maße unterworfen und, weist man sie nicht als von vornherein irrelevant ab, geeignet sind, diesem Bewußtsein seine Grenzen zu zeigen. Weder Hofmannsthal noch Sachs wird man vorwerfen können, dem Irrationalismus das Wort zu reden. Die 'Tiefendimension' des Films aber ist auch von den im Folgenden referierten Theorieansätzen nur an bestimmten Punkten auszuloten.

Film und Traum (Theorie)

Vier größer angelegte Abhandlungen gibt es, die das Verhältnis von Film und Traum zu ihrem Thema gemacht haben. Sie zu referieren, würde den hier zur Verfügung stehenden Raum sprengen; bestimmte Einzelaspekte aber sollen diesen Texten entnommen werden.

„The dreamer does not know that he is dreaming; the film spectator knows that he is at the movies: this is the first and principal difference between the filmic and oneiric situations”,¹⁹

schreibt Christian Metz, der die unterschiedlichen Grade der Illusion von Realität im Film und im Traum untersucht.

„We sometimes speak of the illusion of reality in one or the other, but true illusion belongs to the dream and to it alone. [...] The subject's consciousness of the filmic situation as such starts to become a bit murky and to waver, although this slippage, easily begun, is never carried to its conclusion in ordinary circumstances.”²⁰

An streng psychoanalytischen Kategorien orientiert, besteht Metz auf dem Unterschied zwischen dem 'progressive path', auf dem äußere Vorgänge perzipiert werden, und dem 'regressive path', der beschritten wird, wenn psychische Erregungen den Wahrnehmungsapparat halluzinatorisch affizieren. Der Film als objektiver, äußerer Vorgang, wird eindeutig ersterem, der Traum dem zweiten zugeordnet.

Vollständige Regression ist nur im Schlaf möglich, wenn der Wahrnehmungsapparat stillgelegt ist, tagsüber wird die unverminderte Pro-

duktion in regressiver Richtung von einem stärkeren Gegenstrom überlagert. Filmrezeption also müßte den Strom der Regression, der Phantasiebildung stören; stattdessen aber bildet sich ein *semiregressiver Zustand*, ein neues Gleichgewicht zwischen Innen- und Außenwahrnehmung heraus, der Fiktion im Allgemeinen, die Filmrezeption aber im Besonderen kennzeichnet.

Ein zweiter Abschnitt gilt den spezifischen Eigenschaften des 'Textes', d.h. der Überlegung, daß selbst Filme, die es darauf anlegen, nicht jene spezifische Verwirrtheit und Absurdität erreichen, die den Traum kennzeichnen. Wieder greift Metz auf Freud zurück: Im Fall des Traumes formt erst die 'sekundäre Bearbeitung' die Produkte des Primärprozesses, d.h. die unbewußten Wünsche und Vorstellungen, in jene quasi-

chronologische Reihenfolge von Situationen und Bildern um, die Traum und Film vergleichbar machen. Reste des Primärprozesses sind es, die dem Traum sein spezifisch 'fremdes' Gesicht geben.²¹ Der Film dagegen operiert fast ausschließlich auf der Ebene des Sekundärprozesses, Elemente des primären spielen nur eine 'verstohlene' oder 'unterbrechende' Rolle. Vor allem die Bilder, sagt Metz, verbinden den Film und den Traum. So äußert sich das Unbewußte in Bildern, und jedes Bild umgekehrt unterhält eine Beziehung zum Primärprozeß.

Metz also trennt zwischen der Ebene der Handlung und der der Bilder; das Spezifikum des Mediums aber – und das ist eigentlich die Summe, die er zieht – ist gerade ihre Mischung; eine Mischung, die drei völlig divergente Bewußtseinszustände, den des Realen, den des Traums und den des Tagtraums für jeweils kurze Zeit in Einklang bringt.

Morin,²² der zweite Autor, der hier zu referieren ist, setzt von vornherein bei der These solcher Mischung an; 'Der Komplex von Traum und Wirklichkeit' ist das Kapitel überschrieben, das er dem Verhältnis von Traum und Film widmet.

„Die ästhetische Anschauung findet in einem doppelten Bewußtsein statt, zugleich partizipierend und skeptisch. Die ästhetische Haltung definiert sich genau durch das Bündnis des rationalen Wissens und der subjektiven Partizipation. [...]

„Switching funktioniert wie das Popcornessen im Kino: als Selbstversicherung.”

Heike Klippel

¹⁹ Metz, Christian: The Fiction Film and Its Spectator. In: New Literary History, Vol. 8, Nr. 1, Herbst 1976, S. 75

²⁰ ebd.

²¹ Nach meiner Kenntnis der Psychoanalyse ist eine derart eindeutige Zuordnung nicht möglich.

²² Morin, Edgar: Der Mensch und das Kino. Stuttgart 1958 (O., frz.: 1956)

Als *Wächterin* entgegenständlich (subjektiviert) die Ästhetik die Magie des Films und differenziert gleichzeitig das Kino vom Traum und von der archaischen Weltschau. Als *Träumerin* wendet sie die Wahrnehmungen des Wachzustandes vom praktischen Leben ab und zur Phantasiewelt der emotionalen Partizipationen hin. Wächterin und Träumerin zugleich, ist die Ästhetik das Band, welches Traum und Wirklichkeit verbindet, aber auch die Wand, die den Film ebenso vom Traum wie von der Wirklichkeit scheidet.²³

Morins Begrifflichkeit allgemein ist schwierig; besonders schwierig, für das Verständnis aber zentral, ist der Begriff der 'Partizipation', mit dem Morin die subjektiven Mechanismen faßt, mit denen der Rezipient dem Kinofilm begegnet. In der 'Projektion', d.h. der Applikation innerer

Bedürfnisse, Strebungen, Ängste und Leidenschaften auf die Außenwelt, und der 'Identifikation', der „Einverleibung der Umgebung in das Selbst“, sieht Morin die beiden grundsätzlichen Möglichkeiten, die das Subjekt hat, sich emotional auf die jeweilige Außenwelt zu beziehen. Projektion und Identifikation verbinden sich zu einem

Komplex, den Morin allgemein mit 'Partizipation' benennt.

Projektion und Identifikation liegen der Magie und der archaischen Weltsicht ebenso zugrunde wie deren Erben, der Ästhetik, der Kunst²⁴ und dem Film. Anders als im Rahmen anderer Theorien aber wertet bei Morin die Nähe zur Magie die ästhetischen Phänomene nicht ab: Magie betrachtet Morin als Vergegenständlichung der 'Partizipation' in der Sphäre des Sozialen; Magie also hat einmal Gefühlsinhalte gebunden und geformt, die nun, weil die historische Entwicklung die Magie zurückdrängt, ungeformt und unverstanden das Innere des Einzelnen überschwemmen.²⁵ Innerhalb des Prozesses fortschreitender Rationalisierung haben Film und Kunst deshalb eine einzigartige Stellung:

„Das Kino bewirkt eine Art von Auferstehung der archaischen Weltschau, indem es die beinahe exakte Überlagerung der empirischen

Wahrnehmung und der magischen Vision wiederfindet – ihr synkretistisches Bündnis. Es ruft das Phantastische herbei, erlaubt und duldet es inmitten des Realen. Es erneuert [...] das Schauspiel der Natur, und 'der Mensch findet hier etwas von seiner geistigen Kindheit wieder, von der einstigen Frische seines Empfindens und seines Denkens, primitive Schocks, Überraschungen, die sein Weltbegreifen geweckt und gelenkt haben [...]'.²⁶

Immer wieder zeigt Morin den magischen Anteil auch im realistischsten Film. Nur scheinbar aber wendet sich Morins Argumentation zurück; ihm geht es weder um die Apologie der animistischen und mystischen Vergangenheit, noch um ein einseitig-höhnisches Verhältnis zur Ratio.²⁷ Detailliert rekonstruiert er den Weg des Mediums Film von der frühen Vorliebe für phantastische Inhalte und den magischen Tricktechniken eines Méliès, bis hin zum 'Realismus' des modernen Films, dem er zugute hält, daß „emotionale Bedürfnisse und rationale Bedürfnisse“ eine Art „Ausgleich gefunden haben“.²⁸

Medium des Ausgleichs ist die „Romanphantasie“, die Geschichte oder die Fiktion des Films. Sie „rationalisiert und objektiviert die Magie, aber sie bewahrt ihren subjektiven Kern. Sie soll den Anschein der Objektivität und die Strukturen der Subjektivität haben. Ihre Eigentümlichkeit besteht darin, daß sie im Rahmen eines Systems von rationalen (realistischen) Erklärungen ein magisches Klima erzeugt.“

So beherrscht die Ratio die Oberfläche und die Magie lebt, „in ein unterirdisches Dasein zurückgezogen“, weiter. „Die revolutionäre Originalität des Kinos liegt darin, daß es das Irreale und das Reale wie zwei Elektroden getrennt und gegenübergestellt hat.“²⁹

²⁶ ebd., S. 174f

²⁷ Insbesondere Morins Sprache legt immer wieder den Verdacht nahe, seine Argumentation überschreite die Grenze von der Vernunftkritik zum Mystizismus. Die Frage ist – denke ich – nicht endgültig zu entscheiden; zwei Argumente der Verteidigung aber seien genannt: Zum einen geht es ihm jeweils um die magischen Elemente *innerhalb* der 'aufgeklärten' Ordnung, und die 'Wächterin' Ratio ist ihm so wichtig wie die 'Träumerin'. Zum zweiten besticht seine vernunftgeschichtliche Konstruktion, die den Prozeß der Rationalisierung als Verlagerung, als Umorganisation des Irrationalen auf faßt.

„Die Magie? Kenne ich nicht“, sagte uns, zwischen einer rituellen Geste und einer Devotionsformel, ein berühmter Entmythisierer. So drapieren sich diejenigen mit einem Pseudorationalismus, die sich davor fürchten, daß der Scheinwerfer der Vernunft die totemistische Maske auf ihrem Gesicht in das rechte Licht setzt.“ (ebd., S. 174)

²⁸ ebd., S. 189

²⁹ ebd., S. 188f, S. 188, S. 177

²³ ebd., S. 176

²⁴ ebd., S. 173

²⁵ ebd., S. 101

„Das Wirkliche wird umspült, umschmeichelt, durchquert, fortgerissen vom Unwirklichen. Das Unwirkliche wird geformt, bedingt, rationalisiert, verinnerlicht durch das Wirkliche. Der Kinematograph bot als doppelköpfiger Janus das Reale und das Irreale in einer einzigen undifferenzierten Einheit“, „das [moderne] Kino ist die dialektische Einheit des Realen und des Irrealen.“³⁰

Als dritter Autor im vorliegenden Zusammenhang soll Uwe Gaube zu Rate gezogen werden.³¹ Zwei Einzelaspekte bei ihm sind besonders interessant.

Den ersten bildet der Versuch, die Darstellungsmittel des Traums, wie sie die Psychoanalyse formuliert, auf solche der Filmsprache zu beziehen. In 'Verdrängung', 'Verschiebung', 'Rücksicht auf Darstellbarkeit' und 'Sekundärer Bearbeitung' hatte Freud vier grundlegende Mechanismen der Traumarbeit aufgefunden, desjenigen Prozesses also, der die latenten Traumgedanken in die manifesten umformt. Betrachtet man die latenten Traumgedanken als den Inhalt des Traums und die erinnerbare manifeste Ebene als Ebene der Präsentation dieser Inhalte, handelt es sich bei der Traumarbeit um einen Prozeß der *Abbildung*, bei den vier Mechanismen der Traumarbeit folglich um *Mittel der Darstellung*.

Schritt für Schritt, und teilweise gestützt auf Morin, parallelisiert Gaube nun diese Darstellungsmittel mit bestimmten Möglichkeiten des

Films,³² um die Verwandtschaft beider 'Sprachen' zu belegen. Und aus der formalen Parallele ergibt sich eine inhaltliche Folgerung: Wenn die Sprache des Traums speziell dazu dient, tabuisierte Inhalte, Wünsche, die die zensierende Instanz des Schlafenden in unverfälschter Form nicht zulassen würde, in einer Form darzustellen, die auch den Forderungen dieser Zensur gerecht wird, wird, wenn die Sprache des Films zu der des Traums deutliche Parallelen

zeigt, auch der Film ähnliche Inhalte transportieren. Was bei Sachs also eher Behauptung war, versucht Gaube zu belegen; die *Sprache* des Films deutet darauf hin, daß unterhalb des 'manifesten' Filminhalts, und ohne Bewußtsein der Beteiligten, ein latenter Inhalt kommuniziert wird, Schmuggelware sozusagen, die zu transportieren die eigentliche Qualität des Mediums ausmacht.

Die zweite 'Neuerung' bei Gaube ist, daß er den Traumvorgang als *Ausdrucksakt* auffaßt und,

anders als andere Autoren, versucht, seinen Begriff des 'Ausdrucks', der Artikulation, in einem doppelten Bezugsrahmen aus Zeichentheorie und Psychoanalyse zu begründen. Nicht allein die Zensur nämlich schließt bestimmte Inhalte von der Kommunikation aus; wenn unterhalb der Sphäre dessen, was diskursiv artikulierbar ist, ein Bereich des „Un-sagbaren, des unartikulierten Denkens, des formlosen Gefühls“³³ angenommen werden muß, bedürfen Gehalte dieser Sphäre der *Formung*, um überhaupt zu Bewußtsein kommen zu können, oder auch unterhalb dieser Schwelle kommunizierbar zu sein.

Gaube also fragt nach dem Prozeß dieser Formung selbst, nach dem Prozeß der *Bildung von Symbolen* aus dem Material des 'formlosen Gefühls'. Seine Antwort ist auf zwei Theoreme gestützt: Zum einen auf die von Susanne Langer übernommene Annahme eines Zwischenbereichs zwischen dem Diskursiv-Faßbaren und dem völlig Ungeformten, einer mittleren Ebene außersprachlicher, dennoch aber bereits verfestigter Symbole, die Langer die des „präsentativen Symbolismus“ nennt.³⁴

³³ ebd., S. 19. „Dieses logische 'Jenseits' welches Wittgenstein das 'Un-sagbare' nennt, sehen Russel wie auch Carnap als die Sphäre der subjektiven Erfahrung, der Emotion, des Fühlens und Wünschens an“. (Gaube zitiert Susanne Langer: Philosophie auf neuem Wege. Frankfurt/M. 1965, S. 93 (O., am.: 1942))

³⁴ Gaube, a.a.O., S. 21. „Das unseren Sinnen gegebene symbolische Material, die 'Gestalten' oder grundlegenden Wahrnehmungsformen, die uns auffordern, das Pandämonium bloßer Impressionen in eine Welt von Dingen und Gegebenheiten umzudeuten, gehören der 'präsentativen' Ordnung an.“ (Langer, a.a.O., S. 104)

schen den Kanälen ist ein TV-Talkmaster. Die Ausgangssituation: Ein Mord geschieht – Anlaß für einen Mann und eine Frau, sich zum ersten Mal zu begegnen. Und während er sich auf den ersten Blick in die Frau verliebt, macht sie sich unter mysteriösen Umständen davon. Der Mann, der sie unbedingt wiedersehen will, weiß jedoch weder ihren Namen noch ihre Adresse ... Und ab hier trennen sich die Kanäle. Während in der ARD 'seine Geschichte' erzählt wird, gehört 'ihr' das ZDF. Der Zuschauer kann sich nun durch ständiges Hin- und Herschalten, seine eigene Version der Geschichte zusammenstellen.“

Die Tageszeitung, 19. 12. 90

„Simultaner Thriller

Mainz (adn) – Unter dem Arbeitstitel *Umschalten erwünscht* bereiten WDR und ZDF derzeit ein Projekt vor, das in der Geschichte des Fernsehens bislang ohne Beispiel ist. Die Story eines Thrillers soll auf zwei Kanälen erzählt werden, die gleichzeitig von ARD und ZDF ausgestrahlt werden. Der Zuschauer kann durch permanentes Umschalten die zwei Perspektiven der Geschichte als einen Film erleben.

Beide Handlungsstränge werden zeitgleich erzählt und folgen einer gemeinsamen Grundhandlung. Verbindende Figur zwi-

³⁰ ebd., S. 177, bzw. S. 191 (Erg. H.W.)

³¹ Gaube, Film und Traum, a.a.O.

³² ebd., S. 100-109

Zum zweiten auf einen Ansatz Lorenzers, der ein alle drei Ebenen verbindendes „durchgehendes Symbolbildungsvermögen“ voraussetzt und annimmt, daß auch die Bildung diskursiver Symbole an „präsentative Vorarbeit“ gebunden ist.³⁵

Innerhalb des psychischen Apparats ist die erste Phase der Symbolbildung u.a. ein Problem der Wahrnehmung:

„Unbewußte Inhalte werden vom Unbewußten mehr oder minder 'freigegeben', um dann vom erkennenden Ich aufgenommen und verarbeitet zu werden; das Symbol³⁶ ist Produkt eines Erkenntnisvorganges, bei dem eine 'innere Wahrnehmung' die schlecht zugänglichen Wahrnehmungsmaterialien aufnimmt.“³⁷

„Ähnlich wie die subliminalen Eindrücke sind unbewußte Inhalte zwar von hohem Reizwert, wegen ihrer besonderen 'Gestaltqualität' im Wachzustand aber nicht perzipierbar. Wegen ungenügend ausgeprägter Gestalt können die Inhalte erst im Traumzustand wahrgenommen werden, also erst auf ermäßigtem Niveau der Symbolbildung, in bildhafter Form.“³⁸

Lorenzer formuliert keine allgemeine Zeichentheorie; für Gaube und für die hier vorgetragene Argumentation aber ist sein Modell aus zwei Gründen wichtig: Verbindet wirklich ein 'durchgehendes Symbolbildungsvermögen' die drei zu Beginn genannten Ebenen, hieße das, daß 'Erkenntnis' bereits weit unterhalb des Diskursiven begänne, und letztlich, daß „auch im primärprozeßhaften Bereich 'Erkenntnis' möglich [wäre]“.³⁹

Die zweite, und bezogen auf die anderen hier referierten Autoren fast noch wichtigere Folgerung wäre, daß die 'präsentativen' Symbole den diskursiven nicht als das 'ganz Andere' gegenüberträten und die Anerkennung der 'magischen' Unterströmung des Mediums Film, seines

³⁵ Gaube, a.a.O., S. 66f; Lorenzer, Alfred: Sprachzerstörung und Rekonstruktion. Frankfurt/M. 1973

³⁶ Das Symbol, so muß man erinnern, das der psychische Apparat findet, um einen einzelnen Wunsch, eine einzelne Wahrnehmung vom Hintergrund des Ungeformten abzuheben. Lorenzer schreibt nicht über Symbole allgemein; es geht ihm um die Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs, nicht um die Ausarbeitung einer eigenen Zeichentheorie allgemeinerer Gültigkeit. Allerdings, das wird man zugestehen müssen, ist Lorenzers Überlegung deutlich subjektzentriert, und mit den neueren Zeichentheorien daher sicher unvereinbar.

³⁷ Gaube, a.a.O., S. 50 (Gaube übernimmt eine Formulierung von Lorenzer)

³⁸ ebd., S. 52 (Gaube beruft sich auch hier auf Lorenzer, formuliert aber selbst)

³⁹ ebd., S. 66

traumähnlichen Charakters und die Einsicht in die Begrenztheit der Ratio allgemein, nicht zwangsläufig in eine Zwei-Welten-Theorie münden müßte.

Ein Extremfall solch dualistischer Deutung ist der letzte hier relevante Text, 'Die unbewußte Gesellschaft' von Elisabeth Lenk.⁴⁰ Gegenstand dieses Buches ist nicht der Film, sondern die Literatur; zwei Argumentationsketten zum Thema Traum aber sind geeignet, das bisher Referierte zu ergänzen.

Anliegen des Buches ist es, die 'Traumform' – der Begriff steht für ein ganzes Bündel von Phänomenen (Phantasie, Imagination, Wahn, aber auch Mythos und Animismus ...) – vernunftkritisch zu rehabilitieren, die Geschichte ihrer Entwertung zu rekonstruieren und sie schließlich zur Grundlage einer eigenen Kunsttheorie zu machen. Ausgangspunkt ist die – vorausgesetzte – Erfahrung des Nachtraums, die als Spaltprodukt einer ehemals mächtigen und umfassenden Art zu denken aufgefaßt wird. Eine ursprünglich ganzheitliche und mimetische Intelligenz⁴¹ trennt sich mit Herausbildung der Tabus, der Moral und der Gesellschaft in eine rationale Komponente einerseits und einen undefinierten Rest andererseits auf, dem die Gesellschaft wenig Beachtung schenkt.

Lenk sammelt zunächst formale Eigenheiten der Traumerfahrung:

„Alles Traumhafte hat [...] bislang nur negativ beschrieben werden können. Dem Traum *fehlt* die Kohärenz, die das Wachbewußtsein in die Welt einführt. Er ist *unzusammenhängend, unlogisch* [...]“⁴²

und geht dann zu den Inhalten über. Im Traum, schreibt sie, werden all die Inhalte aufbewahrt, all die Konflikte ausgetragen, die die Gesellschaft von der offiziellen Bühne verdrängt:

„Aus dem System Bewußtsein, mit dem die bürgerliche Gesellschaft sich selber gleichsetzt, wurden die Gewalt und das Leiden gleichermaßen vertrieben. Nicht, daß Gewalt und Leiden aufgehört hätten zu

⁴⁰ Lenk, Elisabeth: Die unbewußte Gesellschaft. München 1983.

Genauer müßte man sagen: dualistischer Präsupposition, insofern Lenk der Ratio ein 'ganz Anderes' nicht nur gegenübersetzt, sondern letzteres, explizit gegen Horkheimer/Adorno gewendet, als eine „kreatürliche, universelle und forzeugende *Substanz*“ (ebd., S. 43) im Menschen identifiziert, einer „Subjektivität“ (ebd.), die weder einer 'Objektivität' gegenübersteht, noch auf Ich-Grenzen angewiesen ist, obwohl sie 'Ich' sagt. Metaphysische Grundannahmen wie diese sind aus der Vernunftkritik allein nicht zu rechtfertigen.

⁴¹ Ein plastisches Bild für diese Art des Denkens findet Lenk in der Figur des 'Schelms', eines umherschweifenden, listig-dummen, verwandlungsfähigen und völlig amoralischen Gottes, der in verschiedenen Indianermythen eine Rolle spielt. (ebd., S. 42ff)

⁴² ebd., S. 82 (Hervorh. im Original)

existieren, aber sie geraten an den Rand des Wahrnehmungsfeldes [...]. Diejenigen Elemente, die Gewalt ausüben, wurden ebenso wie diejenigen, die sie erleiden, ins Unbewußte abgeschoben. Diese Kämpfe finden hinter dem Rücken der Individuen statt, sie lähmen sie, kommen ihnen aber im 'Normalfall' nicht zu Bewußtsein." „Vom Einzelwesen her betrachtet ist [das] in hohem Maße pathogen.“⁴³

Neben diesen 'schwarzen' Inhalten aber gibt es im Unbewußten die *Wünsche*: „Offenbar [gibt es] etwas in dem verstümmelten Rest von Subjektivität, das sich erinnert, etwas, dem die mythische Gefahr, der das Subjekt entronnen ist, nicht als Gefahr, sondern nachträglich als paradiesische Wirklichkeit erscheint. Der handelnde Kämpfer drängt vorwärts, aber die Sinnlichkeit drängt unablässig zu jener verlorenen, seligen Wirklichkeit zurück.“⁴⁴

Zurück, so kann man ergänzen, zu jenem mimetischen und naturnäheren Verhalten vor Herausbildung des Ich. Der Wunsch „vieles zu sein, die Lust an Partizipation und seliger Verwandlung“⁴⁵ also verbindet Inhalt und Form des Traums und im Begriff der 'Traumform' soll, in ausdrücklicher Abgrenzung gegen die reine Inhaltsanalyse, gerade diese Verbindung gefaßt werden. „Der Hang des Traumes zur Dramatisierung sein Wolkiges, Dunkles, sein Rätselcharakter, das hermetische Element, die Lust am Versteckspiel, am Sinnlichen, an Farben und Tönen, am Bildhaften, auch da noch, wo er Furchtbares in Szene setzt, sein Hang zur Karikatur, zum Grotesken, Absurden, seine Lichteffekte, seine labyrinthische Architektur, all dies wird vom reinen Inhaltsinteresse her nicht einmal wahrgenommen, geschweige denn in seiner eigenständigen, unauflöselichen Andersheit gewürdigt.“⁴⁶

Und Lenk summiert:

„Es gibt einen Überschuß an Ausdruck noch in den alltäglichsten Dingen. Diesen Überschuß spürt der Träumende auf. *Die Traumform entspricht einem fundamentalen Bedürfnis nach Formlosigkeit.*“⁴⁷

'Ausdruck', der Begriff fiel im eben Zitierten, ist das Stichwort für die zweite interessante Argumentation bei Lenk. 'Formlosigkeit' einerseits und 'Ausdruck' andererseits scheinen zunächst so gut wie unvereinbar.

⁴³ ebd., S. 241, bzw. S. 244

⁴⁴ ebd., S. 309 (Erg. H.W.)

⁴⁵ ebd., S. 18

⁴⁶ ebd., S. 13f

⁴⁷ ebd., S. 14 (Hervorh. H.W.)

Daß Lenk dennoch beide Begriffe in Anspruch nimmt, verdankt sich einer doppelten Frontstellung gegen die Psychoanalyse: mit Gaube, so könnte man sagen, ist sie überzeugt, daß die Gehalte des Unbewußten erst durch den Traum ausgedrückt, d.h. geformt werden, und nicht in Form latenter Traumgedanken quasi vorformuliert sind.⁴⁸ Gegen symbolistische Deutungen aber – und auch die Gaubes wäre hier ein Beispiel – betont sie die relative Formlosigkeit auch des manifesten Traum-inhalts, d.h. des Resultats des Ausdrucksakts. 'Traumform' und 'Bedürfnis nach Formlosigkeit' wären in diesem Zusammenhang die Stichworte, und der Hauptunterschied ist der, daß der *Widerstand* der Traum-inhalte gegen die gesellschaftlichen Prozesse, auch gegen den der Symbolbildung, hervorgehoben wird. Für Lenk ist „der nächtliche Traum [...] [der] letzte Zufluchtsort des von allen Seiten bedrängten Menschen, der Ort, wo das wohnen darf, was in der Gesellschaft keinen Ort mehr hat, der unzählbare Rest, der zu Geist nicht verarbeitet werden kann, die lebende Materie, die sich gegen die aufgedrängte Form sträubt, der Ort der subversiven Gegenwehr des Menschen gegen das, was die Herrschenden mit ihm veranstalten, wo die Regeln der Gesellschaft ihr Recht verloren haben, weil der Mensch unter einer höheren Gewalt, der Gewalt des Schlafes steht.“⁴⁹

„Mit jedem überstandenen, unfallfreien Auftritt wächst [...] die Erwartung, daß die 'Gäste' aus der Rolle fallen möchten und das unabsehbar Peinliche geschehe.“

Frank Böckelmann: Die Volksgemeinschaft im Fernsehraum. In: Tumult 5, Wetzlar 1983, S. 17

Switching

Die referierten Theorieansätze liegen weit auseinander; die auffälligste Übereinstimmung aber ergibt sich ausgerechnet darin, daß eigentlich bei keinem der Autoren unmittelbar der Traum gemeint ist, wenn 'Traum und Film' parallelisiert werden. Das Erlebnis des Nachttraums vielmehr, das seit Aufkommen der Psychoanalyse nicht mehr als 'irrelevant' einfach abgetan werden kann, das in seiner Erlebnisintensität unmittel-

⁴⁸ Freud benutzt zwar den Ausdruck 'Traumgedanken' auch für die latenten Traum-inhalte, betont aber, im Gegensatz zu Lenks Lesart, immer wieder deren bildhaften Charakter. Gaube glaubt die entsprechenden Stellen im Rahmen der Gestaltpsychologie interpretieren zu können, gibt sich allerdings keine Rechenschaft, wie das gestaltpsychologische *Wiedererkennen* und seine Vorstellung, der Traum sei die Formung des Ungeformten zusammenstimmen könnten.

⁴⁹ ebd., S. 246 (Erg. H.W.)

bar evident und in bestimmten formalen Eigenschaften beschreibbar, und dennoch immer wieder unauflöslich fremd ist, fungiert als Anzeichen, als Symptom-Ebene für ein unzugängliches Anderes, in dem, je nach Erklärungsmodell, das individual-geschichtliche Unbewußte, die 'schwarze' Seite der gesellschaftlichen Gesamtstruktur, oder speziell das

Gegenstück zur Vernunft gesehen wird. Parallelen zwischen Film und Traum also dienen primär dem Nachweis, daß auch der Film bestimmte systematische Bezüge auf jenes 'Anderer' hat, Bezüge, die im Fall des Traums weit weniger umstritten sind.

Diese Vorüberlegung ist wichtig, soll die Übertragung auf das Erlebnis des Switchenden nicht einfach Schritt für Schritt an den Einzelmodellen entlanggeführt werden. Weder darum aber, noch um eine Abwägung der Einzelmodelle gegeneinander

kann es der hier vorgetragenen Argumentation gehen. Drei konkrete Fragen standen am Anfang der Überlegung; und bezogen auf diese Fragen läßt das Referierte relativ konkrete Folgerungen zu. Die 'zerstreute' Haltung des Switchenden, sein Mangel an Aufmerksamkeit und sein 'träumerisches' Gleiten ist nun als Variante jenes 'semiregressiven Zustands' zu entschlüsseln, den Metz als das kinospezifische Gleichgewicht zwischen Außen- und Innenwahrnehmung und Morin als ideal für ein bestimmtes Verhältnis von Projektion und Identifikation beschrieben hat. Geht man davon aus, daß der normale Fernsehkonsum mit seinen völlig *anderen* Symptomen der 'Zerstreuung' (Gespräch, Nebentätigkeiten ...) kaum geeignet ist, den Rezipienten semiregressiv von seiner Außenwelt zu lösen, ergibt sich für die psychische Haltung des Switchenden, trotz des völlig gegenteiligen Anscheins, eine größere Nähe zum Kinoerlebnis als zur normalen Fernsehrezeption.⁵⁰

⁵⁰ Zumindest an diesem einen Punkt wird das hartnäckige und vielleicht befremdliche Festhalten an der *Filmtheorie* als Theoriebezug dieser Arbeit durch ein konkretes Ergebnis bestätigt ... Selbstverständlich 'versinkt' auch der normale Rezipient dann und wann völlig in dem, was der Schirm ihm bietet, und selbstverständlich gibt es Switch-

Ist es im Kino die Dunkelheit und die erzwungene Passivität, die die Zuschauer in den semiregressiven Zustand versetzt, stellt der Switchende diesen gerade durch seine wiederkehrenden Eingriffe her: Die 'verworrene' Gesamtstruktur seines Produkts,⁵¹ der reduzierte, bzw. ambig-potenzierte Sinn der Einzelsequenzen lockert den Zugriff seines Bewußtseins, was Voraussetzung dafür ist, daß der Strom der Phantasien überhaupt wahrnehmbar wird.

So betrachtet dient der Eingriff einer Balance; der Balance zwischen dem progressiven Strom der Realwahrnehmung und dem regressiven der Phantasieproduktion, und der Switchende dosiert, indem er die Außenreize dosiert, nicht nur Inhalte, sondern sorgt vor allem dafür, daß der Strom der inneren Wahrnehmung weder 'verhungert', noch durch übermächtiges Material überlagert wird.

Galt eine zweite Frage dem 'Inhalt' der Phantasien, bzw. dem, was mit 'Phantasien' eigentlich gemeint sein könnte, ist nun auch hier eine Antwort möglich. Über verschiedene Stationen der Argumentation, denke ich, können die referierten Theorieansätze plausibel machen, daß es tatsächlich *Inhalte des Unbewußten* sind, die in der Kinosituation, bzw. der träumerischen Rezeption des Switchenden an die Schwelle der inneren Wahrnehmung vordringen. Der semiregressive Zustand der Rezeption und eine bestimmte Nähe der Filmbilder zu denen des Primärprozesses,⁵² die Lockerung des ordnenden Bewußtseins und damit auch der vorbewußten 'Zensur', die Initiierung der Phantasieproduktion im Dienste des Verstehens und die gleichzeitige Begrenzung dieses zielgerichteten Anteils durch Mechanismen der Irritation und durch multivalente Inhalte – all diese Faktoren lassen es möglich erscheinen, daß in den Strom der Phantasien sich Inhalte mischen, die unter anderen Be-

ende, die hellwach und vollbewußt Wechsel für Wechsel vollziehen. Das konkrete Rätsel aber war der andere Typ des Switchenden, bzw. die Tatsache, daß dessen Versinken eben nicht als Konzentration erklärt werden kann.

⁵¹ Metz hatte geschrieben, selbst speziell auf dieses Ziel hin konstruierte Filme erreichten nicht die spezifische Verwirrtheit und Absurdität der Träume, was ganz sicher auch für das 'Produkt' des Switchenden gilt. Näher am Traum als das Ausgangsmaterial allerdings ist dieses Produkt dennoch. Und wieder ist wichtig, daß der Switchende das Maß der 'Verwirrtheit' selbst bestimmt.

⁵² Dieser Bezug ist besonders problematisch; obwohl zumindest in diesem Punkt inhaltlich ähnlicher Auffassung, formuliert Guattari deshalb relativ distanziert: „Mitunter hat sie [die Psychoanalyse] versucht, zwischen Traum und Film formale Analogien zu erfassen [...]. Sie hat versucht, die filmische Syntagmatik mit dem Primärprozeß zu vergleichen“. (Guattari, Félix: *Die Couch des Armen*. In: ders.: *Mikro-Politik des Wunsches*. Berlin 1977, S. 82 (Erg. H.W.))

dingungen keine Chance hätten, die Zensur zu passieren. Daß sie solche Bruchstücke überhaupt enthalten, macht die besondere Qualität der Phantasien aus, um die es hier geht. Gerade aber auch die Mischung mit Bruchstücken völlig anderer Herkunft, die Tatsache, daß die 'Äußerungen' des Unbewußten in ein Konglomerat aus 'Tagesresten', Erinnerungen und Deutungen, rationalen, diskursiven und bildhaften Elementen eingehen, das, ständig in Bewegung, all diese Elemente in Berührung bringt, scheint diesen Artikulationsmodus auszuzeichnen.⁵³

Gegenüber der politisch-utopischen Perspektive Benjamins, die im Zusammenhang der Diskussion um den Schockbegriff die Frage nach dem Inhalt der Phantasien auslöste, klingt eine solch psychologische Deutung relativ bescheiden. Und in der Tat scheint mir die Differenz im Rahmen der Theoriediskussion kaum, und bezogen auf den switchenden Rezipienten nicht überbrückbar.

Zu verringern aber ist der Abstand, wenn man, wie etwa bei Morin oder bei Lenk skizziert, die Ebene reiner Individualpsychologie verläßt und im Unbewußten eben nicht nur den Niederschlag des individuellen Tribschicksals sieht. Plausibel⁵⁴ erscheint mir die Definition des Unbewußten über den *negativen Bezug auf die gesellschaftliche Struktur*, die These also, im Unbewußten sammelte sich das, was sie systematisch verfehlt oder ausgegrenzt hat. 'Wünsche' – traditionell als Inhalt des Unbewußten angesehen – entstehen ohnehin aus der Differenz einer wie auch immer gefühlten Möglichkeit und einer Realität, die dieser Möglichkeit entgegensteht.

An die Wünsche bereits, und an die in ihnen vorvollzogenen Möglichkeiten sind immer wieder weitgehende Hoffnungen geknüpft worden;⁵⁵

daß das Kino die Wünsche weniger befriedigt als in Bewegung bringt, daß diese Bewegung den Wünschen nach und nach ans Tageslicht verhelfen und die 'Phantasien' schließlich zur Basis auch realer Veränderungen werden könnten, ist eine Utopie, die das Kino seit Entdeckung seiner 'Tiefendimension' begleitet.

Wovon der Switchende letztlich wirklich träumt, ist sein Geheimnis. 'Tagesreste', Klischees und Reproduktionen des ohnehin Reproduzierten, Phantasien, die die in der Realität vorgegebenen Rollen nur vertauschen, und 'Wünsche', die entlang vordefinierter Möglichkeiten sich gebildet haben, werden, wie im Tagtraum, den Löwenanteil bilden. Vielleicht aber gibt es unterhalb, zwischen und innerhalb solcher Produktion, seinem Aussehen nach ununterscheidbar und vom 'Träumenden' selbst am wenigsten erkannt, etwas, das sich weniger umstandslos fügt.

⁵³ Obwohl Guattari eine funktionale Äquivalenz zwischen der Psychoanalyse und dem Kino aufzeigt – beide „modellieren“ (d.h. formen) „die gesellschaftliche Libido“ – hebt er am Film, nicht also erst bezogen auf die begleitenden Phantasien, das Nebeneinander der verschiedensten Komponenten hervor: „Die Sprache im Kino funktioniert nicht in derselben Weise wie in der Psychoanalyse; sie ist hier nicht Gesetzgeberin, sondern nur ein Mittel unter anderen, ein Instrument im Inneren einer komplexen semiotischen Orchestrierung. Die semiotischen Komponenten des Films sind im Verhältnis zueinander in einem Gleiten begriffen, ohne sich jemals etwa in einer Tiefensyntax latenter Inhalte und transformationeller Systeme zu stabilisieren, die auf der Oberfläche manifeste Inhalte zum Resultat hätten.“ (ebd., S. 91)

⁵⁴ Plausibel allerdings nur, wenn man die Gesellschaft nicht von vornherein für die Vergegenständlichung der Rationalität hält ...

⁵⁵ Beispiel sei noch einmal Lenk, deren Entwurf einer eigenen Kunsttheorie gegen Ende ihres Buches die Differenz der 'Traumform' zu den Formgesetzen und Ordnungsbedürfnissen der Gesellschaft dazu nutzen will, die Kunst der Gesellschaft gegenüber auf Distanz zu bringen.

Schluß

Nach dem bisherigen Gang der Argumentation wird wohl niemand eine Summierung in wenigen kraftvollen Strichen, oder eine Zusammenfassung im Sinne jener 'Abstracts' erwarten, die das Gesagte häufig um die erreichten Differenzierungen bringen. Bezogen auf verschiedene inhaltliche Aspekte aber scheint mir eine Summierung möglich.

Der erste solche Aspekt ist der der *Produktion*. Switching – das, denke ich, hat sich herausgestellt und man wird es insbesondere deshalb festhalten müssen, weil die verwendeten Analyse Kriterien den umgekehrten Schluß nahelegen – bedeutet keinen Schritt hin auf die Produktion. Der Switchende verharrt nicht nur subjektiv in der Position des Rezipienten, gemessen an den ungeheuren technischen, gestalterischen und damit inhaltlichen Möglichkeiten, die den Produzenten von Kinofilmen, und in geringerem Umfang auch denen durchschnittlicher Fernsehprogramme, zur Verfügung stehen, sind die Eingriffe, die die Fernbedienung erlaubt, *borniert*.

Herausragend allein ist erstens die Position des Switchenden als *Nachbearbeiter*, d.h. die Tatsache, daß seine 'Produktion' auf der Basis an sich 'fertiger' Produkte ansetzt, und zweitens das Zusammenspiel zwischen diesen Vorgaben, dem subjektiven Eingriff und dem *Zufall*, das dem Endprodukt bestimmte Härten und eine neue Fremdheit, und dem Erlebnis des Switchenden die Differenz zum üblichen 'Fernseherlebnis' verschafft.

'Produktion' allerdings – Produktion im weitesten Sinne und ohne unmittelbares Produkt – findet im Kopf des Switchenden statt. Wenn plausibel gemacht werden konnte, daß die Spezifika dessen, was der Switchende sieht, eine spezifisch andersgeartete Phantasieproduktion als Antwort des Rezipienten *verlangen*, stellt Switching einen Weg der *Selbstbeeinflussung* dar; den Versuch also, ein Äußeres zu verändern, damit das eigene Innere reagiert.

Die Phantasieproduktion des Rezipienten liefert das Stichwort für einen weiteren Aspekt der Summierung: Waren als Gegenbegriff der Zerstreung *Konzentration* und *Kontemplation* weitgehend in eins gesetzt worden, so daß Switching als unkonzentriert und 'zerstreut' in größtmöglicher Entfernung auch zur Kontemplation zu lokalisieren schien, hat der Gang der Argumentation die Verhältnisse unter der Hand völlig verschoben. Wenn Spezifikum des Switchens ist, daß der Switchende *freier* phantasiert, und daß, um einen Kern von Deutungen, Identifizierungsakten und gelenkten Assoziationen herum, seine Assoziationen weit-

gehend *ungelenkt* sich ihre Wege suchen, ergibt sich eine neue und eigenartige Wiederannäherung an die Kontemplation, vielleicht ein abweichender Typ von Kontemplation, bei dem der Betrachter sich nicht sammelt und der Gegenstand der Betrachtung nicht in sich ruht, und der erstere dennoch in einem quasi zeitenthobenen Rezeptionserlebnis versinkt.

Die Überlegung mag spekulativ sein, und der Begriff der Kontemplation solche Dehnung nicht zulassen. War es aber zu Beginn der Arbeit ein völliges Rätsel, in welchem Sinn einer der Interviewten seine Switching-Wahrnehmungen mit einem unbestreitbar kontemplativen Erlebnis in der Betrachtung der irischen Landschaft parallelisieren konnte, erscheint diese Äußerung im Nachhinein als die souveräne Skizze eines Ergebnisses, das die hier vorgetragene Argumentation mit ungleich größerer Mühe zu erarbeiten hatte.

Eine letzte, und ebenfalls summierende Überlegung gilt der *Haltung* des switchenden Rezipienten. Unter anderem, so denke ich, ist Switching als ein Anzeichen dafür zu lesen, daß die Haltung der Rezipienten zum Medium sich verändert hat.

Das destruktive Potential, das im Begriff 'Zapping' anklingt, der Aspekt von Sabotage gegenüber den Inhalten der ursprünglichen Programme, und auch

die, wie ich meine, alles andere als periphere Tatsache, daß Switching mit der Fernbedienung eine Medientechnologie 'mißbraucht', deuten darauf hin, daß der Abstand zum Medium ein größerer geworden ist. Man kann diese Entwicklung entweder der Entmystifizierung des Mediums durch die Gewöhnung¹ zuordnen, mit Adorno dem nie völlig beruhigten „Verdacht [der Rezipienten], daß die Realität, die man serviert, nicht die sei, für die sie sich ausgibt“,² oder mit Negt/Kluge³ der zunehmenden Resignation, Passivität und der „unbewußte[n] Erwartungslosigkeit, mit der die Massen auf die Freizeitangebote reagieren“. Hatte

„Die Hauptbeschäftigung der Bewohner wird das ständige Umherschweifen sein. Der Landschaftswechsel von einer Stunde zur anderen wird dafür sorgen, daß man sich ständig fremd fühlt.“

Gilles Ivain: Formular für einen neuen Urbanismus. In: Situationistische Internationale 1958-1969, Bd. 1, Hamburg 1976, S. 24

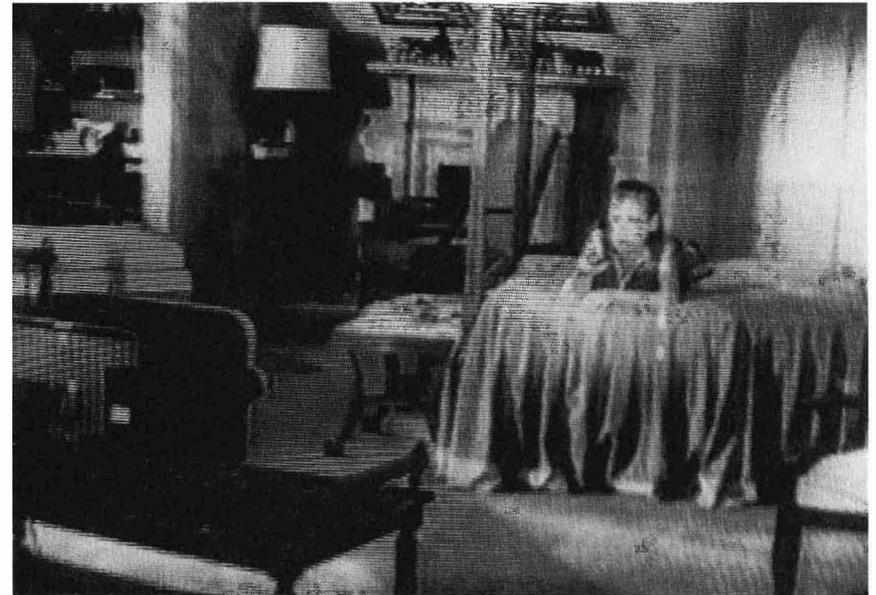
¹ Auf andere Weise, also etwa durch Transparentwerden der Produktionstechnik, scheint mir das Medium noch kaum entmystifiziert zu sein.

² Adorno, Theodor W.: Prolog zum Fernsehen. In: ders.: Eingriffe, a.a.O., S. 72 (1953) (Erg. H.W.)

³ Negt, Oskar; Kluge, Alexander: Öffentlichkeit und Erfahrung, a.a.O., S. 257 (Erg. H.W.)

Adorno aber gefolgert, den Rezipienten bliebe nichts, als „das Unausweichliche und zuinnerst Verhaßte um so fanatischer [zu lieben]“, zeichnet sich im Überdruß und in der nörgelnden Unzufriedenheit der Switchenden zwar nicht eine Alternative, sehr wohl aber ein Zug *offenen Zynismus* ab, der den Kontakt mit dem Bewußtsein offensichtlich nicht mehr scheut.

Und die Haltung der Rezipienten ist in der Tat so gut wie unberechenbar: 1940 wurde das zu Beginn genannte Welles-Hörspiel noch einmal aufgeführt. Diesmal in Peru, in spanischer Sprache und nach den örtlichen Gegebenheiten geringfügig modifiziert. Das Resultat war zunächst das gleiche; die Menschen flohen in die Berge und waren zum Teil erst nach Tagen zur Rückkehr zu bewegen. Zurückgekehrt aber machten sie ihrer Enttäuschung über den 'Betrug' auf eine spektakuläre Weise Luft. Sie brannten das Funkhaus nieder.



Switching-Szene aus dem Spielfilm 'The Children's Hour', USA 1962

Literatur

- Adorno, Theodor W.:** Fernsehen als Ideologie. In: ders.: Eingriffe. Frankfurt/M. 1974 (O.: 1953)
- Fernsehen und Bildung 1963. In: ders.: Erziehung zur Mündigkeit. Frankfurt/M. 1971
 - Kann das Publikum wollen? In: Katz, Anne Rose (Hg.): Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen. München 1963
 - Prolog zum Fernsehen. In: ders.: Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt/M. 1974 (O.: 1953)
 - Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörers. In: Gesammelte Schriften, Bd. 14, Frankfurt/M. 1973 (O.: 1938)
- Altenloh, Emilie:** Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena 1914
- Aristoteles:** Die Poetik. Stuttgart 1984
- Arnheim, Rudolf:** Film als Kunst. München/Wien 1972 (O.: 1932)
- Balázs, Béla:** Der Film. Frankfurt/M. 1980 (O.: 1949)
- Der Geist des Films. Frankfurt/M. 1972 (O.: 1930)
 - Schriften zum Film. Bd. 2, Budapest 1984
- Baudrillard, Jean:** Fetischismus und Ideologie. Die semiologische Reduktion. In: Pontalis, J.-B. (Hg.): Objekte des Fetischismus. Frankfurt/M. 1972 (O., frz.: 1970)
- Benjamin, Walter:** Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (Erste Fassung). In: Ges. Schriften, Bd. I/2, Frankfurt/M. 1980 (O.: 1935)
- Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (Zweite Fassung). In: Ges. Schriften, Bd. I/2, Frankfurt/M. 1980 (O.: 1939)
 - Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. In: Ges. Schriften, Bd. I/2, Frankfurt/M. 1980 (O.: 1938)
 - Kleiné Geschichte der Photographie. In: Ges. Schriften, Bd. II/1 (O.: 1931)
 - Über den Begriff der Geschichte. In: Ges. Schriften, Bd. I/2, Frankfurt/M. 1980 (O.: 1931)
 - Über einige Motive bei Baudelaire. In: Ges. Schriften, Bd. I/2, Frankfurt/M. 1980 (O.: 1939)
- Bierwisch, Manfred:** Strukturalismus. Geschichte, Probleme und Methoden. In: Kursbuch, Nr. 5, Mai 1966
- Black, George:** Werbung heute. Unterhaltung und Relevanz. In: Handelsblatt, 30. 4. 1986
- Blumenberg, Hans:** Das offene Meer der Wirklichkeit. Zum Verhältnis der konkurrierenden Medien Film und Fernsehen. In: Brauneck, Manfred (Hg.): Film und Fernsehen. Materialien zur Theorie, Soziologie und Analyse der audio-visuellen Massenmedien. Bamberg 1980
- Böckelmann, Frank:** Die Beschränktheit der Wirkungsforschung als Ausdruck isolierender Massenkommunikation. In: Brauneck, Manfred (Hg.): Film und

- Fernsehen. Materialien zur Theorie, Soziologie und Analyse der audio-visuellen Massenmedien. Bamberg 1980
- Die Volksgemeinschaft im Fernsehraum. In: Tumult, Nr. 5, Wetzlar 1983
- Bohrer**, Karl Heinz: Die Ästhetik des Schreckens. Frankfurt/Berlin/Wien 1983
- Plötzlichkeit. Frankfurt/M. 1981
- Bolesch**, Cornelia: Von allem nichts. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 80, 6./7. 4. 1991
- Bosshart**, Louis: Dynamik der Fernsehunterhaltung. Freiburg (Schweiz) 1979
- Braatz**, Christine: Warum dieser Krimi auf zwei Kanälen läuft. Beim ARD-/ZDF-Experiment 'Umschalten erwünscht' wird die Story gleichzeitig in verschiedenen Versionen erzählt. In: Gong, April 1991
- Brauneck**, Manfred (Hg.): Film und Fernsehen. Materialien zu Theorie, Soziologie und Analyse der audio-visuellen Massenmedien. Bamberg 1980
- Brecht**, Bertold: Radiotheorie. In: Ges. Werke, Bd. 18, Frankfurt/M. 1968 (O.: 1927-32)
- Brepohl**, Klaus: 'Zapper' auf dem Vormarsch. In: IW Medienspiegel., Nr. 9, 25. 2. 1991
- Brockhoff**, Klaus; **Dobberstein**, Nikolai: Zapping. Zur Umgehung von TV-Werbewahrnehmung. In: Marketing-ZFP, Nr. 1, 1. Quartal 1989
- Bronnen**, B.; **Brocher**, C.: Die Filmemacher. München/Gütersloh/Wien 1973
- Brunet**, Sylvie H.: Télé: les cinq premières minutes. In: Le Point, Nr. 924, 4. 6. 1990
- Brüning**, Jens: Der Poker um den homo televisionensis. In: Süddeutsche Zeitung, Nr.28, 2./3. 2. 1991
- Cojean**, Annick: Les Français ne fuient pas les écrans publicitaires. Une étude sur le 'zapping'. In: Le Monde, 19. 6. 1986
- Darkow**, Michael: Die Spots im Block und der Kern des Durchschnitts oder: wo bleibt das Zapping? In: Blickpunkte, Marketing Media Forum, Heft 10, Juli 1985
- Denk**, Rudolf (Hg.): Texte zur Poetik des Films. Stuttgart 1978
- Derrida**, Jacques: Eight. Signature Event Context. In: Glyph, Nr. 1, John Hopkins University Press, Baltimore 1977
- Nine. Limited Inc. a b c ... In: Glyph, Nr. 2, John Hopkins University Press, Baltimore 1977
- Dietze**, Gabriele: Tränen nach Feierabend. In: Kursbuch, Nr. 79, Berlin 1985
- Eco**, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 1972
- Ehmer**, Hermann K. (Hg.): Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie. Köln 1970
- Eisenstein**, Sergej M.: Montage der Attraktionen. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1979 (O.: 1923)
- Ejchenbaum**, Boris M.: Probleme der Filmstilistik. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1979 (O.: 1927)
- Elst**, Gerd van: Fernsehen und Emanzipation. Vom Massenmedium zum Medium der Massen. Köln 1978
- Enzensberger**, Hans Magnus: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch 20, März 1970
- Esslin**, Martin: The Age of Television. Stanford (Cal.) 1981
- Eurich**, Claus; **Würzburg**, Gerd: 30 Jahre Fernsehalltag. Wie das Fernsehen unser Leben verändert hat. Reinbek 1983
- Fey**, Friedrich: Money, Money, Money ... In: Die Tageszeitung, 23. 9. 1989
- Fischer**, Heinz-Dietrich: Entertainment - An Underestimated Central Function of Communication. In: Fischer, Heinz-Dietrich; Melnik, Stefan (Hg.): Entertainment. A Cross-Cultural Examination. New York 1979
- Freud**, Sigmund: Die Traumdeutung. In: Studienausgabe, Bd. 2, Frankfurt/M. 1972 (O.: 1900)
- Jenseits des Lustprinzips. In: Studienausgabe, Bd. 3, Frankfurt/M. 1983 (O.: 1920)
- Fridell**, Egon: Prolog vor dem Film. In: Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Tübingen 1978 (O.: 1912)
- Gadamer**, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Tübingen 1975
- Gatter**, Hans Jürgen: Zapping. Phantom, Realität oder Herausforderung? Ein Plädoyer. In: Blickpunkte, Nr. 18, Juli 1987
- Gaube**, Uwe: Film und Traum. Zum präsentativen Symbolismus. München 1978
- Gaupp**, Robert; **Lange**, Konrad: Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. In: Dürer Bund. 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur. Tübingen 1912
- Gehlen**, Arnold: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt/Bonn 1960
- Gerlach**, Christiane; **Klag**, Gerhard: Schock im Film. Unveröff. Manuskript 1984
- Giroud**, Françoise: Un zappeur sachant zapper. In: Le Nouvel Observateur, 26. 6. - 2. 7.1987
- Greene**, William F.: Maybe the Valley of the Shadow Isn't so Dark After All. In: Journal of Advertising Research, Okt./Nov. 1988
- Gregor**, Ulrich; **Patalas**, Enno: Geschichte des Films, Bd. 1. Reinbek 1976
- Gregori**, Ferdinand: (Beitrag zu einer Umfrage 1913 ohne Titel). In: Kaes, Anton (Hg.): Kinodebatte. Tübingen 1978
- Greiner**, Ulrich: Ende sogar noch besser als alles gut. In: Die Zeit, Nr. 37, 6. 9. 1985
- Guattari**, Félix: Die Couch des Armen. In: ders.: Mikro-Politik des Wunsches. Berlin 1977 (O., frz.: 1975)
- Hachmeister**, Lutz: Die Macht der Fernbedienung. In: Frankfurter Rundschau, 28. 1. 1986
- Harms**, Rudolf: Das Lichtspielhaus als Sammelraum. In: Witte, Karsten (Hg.): Theorie des Kinos. Frankfurt/M. 1972 (O.: 1926)
- Heeter**, Carrie; **Greenberg**, Bradley S.: Profiling the Zappers. In: Journal of Advertising Research, Nr. 2, April/Mai 1986

- Heimann, Moritz:** Der Kinematographen-Unfug. In: Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Tübingen 1978 (O.: 1913)
- Helm, Siegfried:** Gegen die Kanalflietzer. Englands Werbefernsehen auf neuen Wegen. In: Die Welt, Nr. 120, 25. 5. 1990
- Henscheid, Eckhard:** Die Mätresse des Bischofs. Frankfurt/M. 1985
- Hensel, Klaus:** Viel verpufft. Die 'Polytexte' im Volksbildungsheim. In: Frankfurter Rundschau, 12. 11. 1987
- Hofmannsthal, Hugo v.:** Der Ersatz für die Träume. In: Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Tübingen 1978 (O.: 1921)
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.:** Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/M. 1986 (O.: 1947)
- Huber, Joachim:** Filmabschneider. Privatprogramme kappen Abspänne zugunsten der Werbung. In: Der Tagesspiegel, 8. 12. 1990
- Hübsch, Hadayatullah:** Kampf der Ausschaltquote angesagt. Action gegen 'Zapping': die neueste Masche in der Fernsehwerbung. In: Die Welt, 1. 12. 1986
- Huxley, Aldous:** Schöne neue Welt. Frankfurt/M. 1983 (O., engl.: 1932)
- Iden, Peter:** Wohin? Zur Eröffnung der Schirm. In: Frankfurter Rundschau, 3. 3. 1986
- Ivain, Gilles:** Formular für einen neuen Urbanismus. In: Situationistische Internationale 1958-1969, Bd. 1, Hamburg 1976
- Jörg, Sabine:** Vom Verschwinden des Mitleids. Die Möglichkeiten des Knöpfedrückens verändern die Kindheit. In: Frankfurter Rundschau, 27. 2. 1988
- Joseph, Joe:** Japanese recorder gives television viewers a break from commercials. In: The Times, 19. 9. 1990
- Joyce, James:** Ulysses. Frankfurt/M. 1982
- Kaplan, Barry M.:** Zapping - The Real Issue is Communication. In: Journal of Advertising Research, Nr. 2, April/Mai 1985
- Keller, Wilhelm:** 100 Jahre Fernsehen. In: Berliner Forum 3/83
- Kerouac, Jack:** Unterwegs. Reinbek 1990 (O., am.: 1955)
- Kinder, Marsha (Hg.):** Dream and Film. Dreamworks. An Interdisziplinäres Quarterly, Nr. 1/1, 1980
- Kitchen, Philip J.:** Zipping, Zapping and Nipping. In: International Journal of Advertising, 1986, Nr. 5
- Kluge, Alexander (Hg.):** Bestandsaufnahme: Utopie Film. Frankfurt/M. 1983
- Knilli, Friedrich (Hg.):** Semiotik des Films. München 1971
- Kracauer, Siegfried:** Die Photographie. In: ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt/M. 1977 (O.: 1927)
- Kult der Zerstreuung. In: ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt/M. 1977 (O.: 1926)
- Theorie des Films. Frankfurt/M. 1979 (O., am.: 1960)
- Krekeler, Michael; Timpe, Wolfgang:** Wer bringt jeden Morgen 11 Millionen Leute in Fahrt? In: Neue Medien, Mai 1988
- Kreuzer, Helmut (Hg.):** Sachwörterbuch des Fernsehens. Göttingen 1982
- Krieg, Peter:** Zwischen Film und Videospiel: Interaktives Kino. 1991
- Kusch, Sabine:** Wenn die Spotkiller kommen. In: Horizont, Nr. 38, 21. Sept. 1990
- Lacan, Jacques:** Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud. In: Schriften, Bd. 2, Olten 1975 (O., frz.: 1957)
- Langer, Susanne K.:** Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt/M. 1965 (O., am.: 1942)
- Lenk, Elisabeth:** Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum. München 1983
- Lipovetsky, Gilles:** Zappeur et sans reproche. In: Le Point, Nr. 809, 21. 3. 1988
- Lorenzer, Alfred:** Sprachzerstörung und Rekonstruktion. Vorarbeiten zu einer Metatheorie der Psychoanalyse. Frankfurt/M. 1973
- Luhmann, Niklas:** Veränderungen im System gesellschaftlicher Kommunikation und die Massenmedien. In: Schatz, Oskar (Hg.): Die elektronische Revolution. Wie gefährlich sind die Massenmedien? Graz/Wien/Köln 1985
- Lütkehaus, Ludger:** Ein selbstmörderisches Gerät. Japanische Firma bringt Gerät zur Fernseh-Reklame-Filterung auf den Markt. In: Die Tageszeitung, 10. 10. 1990
- Lux, Joseph A.:** Über den Einfluß des Kinos auf Literatur und Buchhandel. In: Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Tübingen 1978
- Lyons, John:** Semantik. Bd. 1, München 1980 (O., am.: 1977)
- Semantik. Bd. 2, München 1983 (O., am.: 1977)
- Mainka, Iris:** Nichts leichter als Zapp. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, Nr. 36, 7. 9. 1986
- Mander, Jerry:** Schafft das Fernsehen ab! Eine Streitschrift gegen das Leben aus zweiter Hand. Hamburg 1979 (O., engl.: 1978)
- Marton, Andrew:** Ad Makers Zap Back. Madison Avenue is learning how to grab viewers before they grab remote controls. In: Channels, Vol. 9, Nr. 9, Sept. 1989
- McFadden, Maureen:** The TV Commercial Tries on Some Disguises. The goal is to be entertaining so viewers won't zap out ads with remote controls. In: The New York Times, 1. 9. 1985
- McLuhan, Marshall:** Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters. Düsseldorf/Wien 1968 (O., am. 1962)
- Die magischen Kanäle. Understanding Media. Düsseldorf/Wien 1968 (O., am.: 1964)
- Wohin steuert die Welt? Massenmedien und Wirtschaftsstruktur. Wien 1978
- Das Medium ist Massage. Frankfurt/Berlin/Wien 1984 (O.: 1967)
- Metz, Christian:** The Fiction Film and Its Spectator: A Metapsychological Study. In: New Literary History, Vol. 8, Nr. 1, Herbst 1976 (O., frz.: 1975)
- Meyrowitz, Joshua:** Die Fernsehgesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter. Weinheim/Basel 1987 (O., am.: 1985)
- Möller, Claus:** Der Zapper geht um. Die Zuschauer haben genug von der TV-Werbung. In: Rheinischer Merkur, 23. 2. 1985

Montaigne, Michel de: Die Essais. Stuttgart 1980 (O., frz.: 1580)

Morin, Edgar: Der Mensch und das Kino. Stuttgart 1958 (O., frz.: 1956)

Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Nabakowski, Gisliind; Sander, Helke; Gorsen, Peter (Hg.): Frauen in der Kunst. Bd. 1, Frankfurt/M. 1980

Negt, Oskar; **Kluge**, Alexander: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt/M. 1978

Oakey, Virginia: Dictionary of Film and Television Terms. New York 1983

Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt/M. 1980

ohne Autor: ARD/ZDF: Neues vom Fernsehen. Erste Zapping-Studie: Vieldeutige Ergebnisse. In: Context, Nr. 13, 1. 7. 1985

- Ärger mit Zapping. 35% der US-Zuschauer 'wandern'. In: Rundy, Nr. 84, 28. 11. 1986
- Channel Changing. In: Broadcasting, 6. 10. 1986
- Dem Zapping auf der Spur. In: Mediagramm, Juli/Aug. 1985
- Die Freude beim Zappen mit der TV-Fernbedienung. Jeder zweite 'Kabel-Wiener' wandert ab. In: Kurier, 19. 8. 1987
- Fachwörterbuch Fernsehen. Mainz 1970
- Fernsehwerbung. Zapping: 'Was macht uns an? Was macht uns froh?' In: Context, Nr. 3, 11. 2. 1985
- Flipping, Zapping und Zipping. In: Die Tageszeitung, 2. 12. 1986
- Flipping, Zapping und Zipping. Verändertes Verhalten vor dem Bildschirm. In: Neue Züricher Zeitung, 11. 12. 1986
- Frankreich: 'zapping' unbekannt. In: DVZ/Die Tat, Nr. 31, 1. 8. 1986
- Gegen 'Zapping' ist ein Kraut gewachsen. In: New Business, Nr. 11, 11. 3. 1985
- Gegen Zapping. In: Der Kontakter, Nr. 34, 21. 8. 1989
- In Frankreich nahezu unbekannt: das 'zapping'. In: EPD Kirche und Rundfunk, Nr. 56, 26. 7. 1986
- Kein 'Zapping' hier in Germany. ZDF-/GWA-Untersuchung über Schwankungen der TV-Sehbeteiligung. In: Werben und Verkaufen, Nr. 34, 23. 8. 1985
- Le premier téléfilm de l'ère du zapping. In: Le Monde, 25. 4. 1991
- Les Browns Encyclopedia of Television. New York 1982
- 'Lieber ansehen als abschalten'. In: Werben und Verkaufen, Nr. 8, 22. 2. 1985
- Medienreichweiten: 'Very depressing'. In: Context, Nr. 17, 25. 8. 1986
- Neuer Trend: Zuschauer blocken TV-Werbung aus. Zapping per Fernbedienung kommt auch bei uns in Mode. In: Gong, Nr. 17, 26. 4. - 2. 5. 1986
- Oft zwingt ein Serien-Flop zur Wiedergutmachung. In: Handelsblatt, 19. 9. 1990
- Österreicher sind ruhig und keine 'Zapper'. In: Die Presse, 2. 7. 1987

ohne Autor (Forts.): Peter Collett: Was die Leute vor dem Fernseher tun. Chris Horsley: Reichweiten-Verluste durch Fernsteuerungen. In: Context, Nr. 10, 20. 5. 1986

- Plötzlicher Schwund. In: Der Spiegel, Nr. 15, 7. 4. 1986
- Simultaner Thriller. In: Die Tageszeitung, 19. 12. 1990
- Situationistische Internationale 1958-1969. Bd. 1, Hamburg 1976
- So erreicht man die 'Zapper'. In: New Business, Nr. 18, 2. 5. 1989
- Spots einfach 'weggedrückt'. In: Horizont, Nr. 36, 12. 9. 1986
- Ständiger Programmwechsel wird zur neuen Gewohnheit. Vor allem Gerätetechnik führt zu 'Flipping', 'Zapping' und 'Zipping'. In: EPD Kirche und Rundfunk, Nr. 93, 26. 11. 1986
- Télémag: Das Ei des Kolumbus gegen Zapping? In: Kabel & Satellit, Nr. 40, 5. 10. 1987
- The Extent of Grazing. In: Channels, Nr. 5, April 1989
- The Facts on File. Dictionary of Telecommunications. New York 1983
- Treue Kunden. 'Zapping' - Kein Thema für die Franzosen. In: Süddeutsche Zeitung, 23./24. 8. 1986
- Trotz Fernbedienung wenige Programmhüpfer? Neue Forschungsergebnisse aus den USA. In: Neue Züricher Zeitung, Nr. 212, 14. 9. 1989
- TV-Fiction. In: FAZ, 16. 8. 1985
- US-Marketing: Ideen, Erkenntnisse, Neuerungen. In: Context, Nr. 17, 25. 8. 1986
- USA: Ein Drittel der Videorecorder-Besitzer 'zippen'. In: EPD Kirche und Rundfunk, Nr. 9, 5. 2. 1986
- USA: Ein Drittel der Videorecorderbesitzer 'zippen'. In: Deutsche Volkszeitung / Die Tat, Nr. 7, 14. 2. 1986
- Videoaufzeichnung: Werbung wird ausgeblendet. In: Neue Medien, Mai 1988
- Videogerät läßt Werbung weg. In: Blick durch die Wirtschaft, 21. 9. 1990
- Visionen. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 84, 11. 4. 1991
- Weg mit der Werbung? In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 213, 15./16. 6. 1990
- Werber contra Zapping. In: Werben und Verkaufen, Nr. 14, 4. 4. 1986
- Werbespot-Killer? In: Neue Züricher Zeitung, 29. 1. 1986
- Werbespots technisch ausblenden. Mit den VPS-Markierungen möglich, nicht aber mit Einkanalton-Verfahren. In: Blick durch die Wirtschaft, 16. 10. 1990
- Werbespots werden oft abgeschaltet. In: Das Parlament, Nr. 20, 13. 5. 1988
- Zapp und weg. In: Wirtschaftswoche, Nr. 9, 21. 2. 1986
- Zapping. In: Der Kontakter, 17. 9. 90
- 'Zapping' bei Fernsehzuschauern doch nicht so verbreitet? In: EPD Kirche und Rundfunk, Nr. 69, 1. 9. 1989
- 'Zapping' doch nicht so verbreitet? In: Die Tageszeitung, 11. 9. 1989
- Zapping: Frage der Prozentuierung. In: Context, Nr. 14, 15. 7. 1985
- Zapping: Gedrittelter Bildschirm? In: Context, Nr. 17, 25. 8. 1986

- ohne Autor (Forts.):** Zapping ist in den USA 'in'. In: Kabel und Satellit, Nr. 25, 19. 6. 1989
- Zapping réservé. In: Le Nouvel Observateur, 2.-8. November 1989
 - Zapping-Studie von IMAS. In: APA-Medien, 7. 8. 1987
 - Zapping-Umfrage. Ein hausgemachtes oder aus den USA importiertes Forschungsphänomen? In: Der Kontakter, Nr. 34, 19. 8. 1985
 - Zapping, Zipping, Flipping. In: IW-Medienspiegel, 2. 3. 1987
 - Zapping - Werbung raus! Über die Verluste beim fröhlichen Umschalten. In: Die Tageszeitung, 2. 4. 1986
 - Zip, Zap, Plops - Weg sind die Spots. In: Rundy, Nr. 26, 15. 4. 1986
- Pasolini, Pier Paolo:** Die Sprache des Films. In: Knilli, Friedrich (Hg.): Semiotik des Films. München 1971
- Petro, Patrice:** Mass Culture and the Feminine: The 'Place' of Television in Film Studies. Unveröff. Manuskript 1984
- Pfifferling, Jürgen:** Neues vom Zapper. In: ARD Magazin, Jan./Feb. 1987
- Pinthus, Kurt:** Quo vadis - Kino? In: Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Tübingen 1978
- Pohl, Klaus:** Switching normal. Unveröff. Manuskript 1985
- Zum fast wirklichen Leben. Unveröff. Manuskript 1979
- Polgar, Alfred:** Das Drama im Kinematographen. In: Das Tagebuch, 1927, 2. Halbjahr
- Postman, Neil:** Wir amüsieren uns zu Tode. Frankfurt/M. 1985 (O., am.: 1985)
- Prokop, Dieter (Hg.):** Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik. München 1971
- Faszination und Langeweile. Die populären Medien. Stuttgart 1979
- Pross, Harry:** Wiederkehr des Symbolismus? In: Schatz, Oskar (Hg.): Die elektronische Revolution. Wie gefährlich sind die Massenmedien? Graz/Wien/Köln 1985
- Prue, Terry:** Television Presence and Attention. In: ADMAP, März 1978
- Pudowkin, Wsewolod:** Filmregie und Filmmanuskript. In: Albersmeier, Franz Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1979 (O., russ.: 1928)
- Über die Montage. In: Albersmeier, Franz Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1979
- Rath, Claus-Dieter:** Elektronische Körperschaft. Mitgliederversammlung im Wohnzimmer. In: Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft, Nr. 5, 1983
- Reidegeld, Klaus J.:** Zippen und flippen. Um Werbespots zu überspringen, schalten US-Fernsehzuschauer oft wahllos hin und her. In: Das Parlament, Nr. 20, 13. 5. 1987
- Reisch, Heiko:** Der totale Blick. Unveröff. Manuskript 1985
- Riepe, Manfred:** Den Daumen am Abzug. 40000 Stunden MTV oder: Wie sich Kreativität von selbst erledigt. In: Frankfurter Rundschau, 27. 4. 1991
- Rust, Holger:** Und keiner schaut zu (?) In: Neue Medien, Nr. 12, 1988
- Sachs, Hanns:** Gemeinsame Tagträume. Leipzig/Wien/Zürich 1924
- Schopenhauer, Arthur:** Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I/2, Zürich 1977
- Schütz, Martina:** Auf Wanderschaft. Mit der Fernbedienung durch die Programme springen. In: Rheinischer Merkur/Chirst und Welt, Nr. 42, 20. 10. 1989
- Schwarzenau, Dieter:** Vom Glück mit der Fernbedienung. In: ZDF, Nr. 2, Februar 1991
- Schweickhardt, Josef:** Ästhetik des Fernsehens. Wien 1980
- Searle, John R.:** Nine. Reiterating the Differences. A Replay to Derrida. In: Glyph, Nr. 1, John Hopkins University Press, Baltimore 1977
- Sellmann, Adolf:** Der Kinematograph als Volkserzieher. Langensalza 1912
- Serner, Walter:** Kino und Schaulust. In: Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Tübingen 1978
- Sommer, Carlo; Wind, Thomas:** Menschen, Stile, Kreationen. Frankfurt/M. 1986
- Stearn, Gerald E. (Hg.):** McLuhan - Für und wider. Düsseldorf/Wien 1969
- Stipp, Bio:** New Technologies and New Viewers or The Tyranny of the Remote Control. Unveröff. Manuskript, New York 1989
- Stipp, Horst:** Neue Techniken, neue Zuschauer? Zum Einfluß von Fernbedienung und Programmangebot auf das Zuschauerverhalten. In: Media Perspektiven, Nr. 3, 1989
- Stolle, Peter:** Kopfsprünge in den Canal Grande. In: Der Spiegel, Nr. 42, 16. 10. 1989
- Thiede, Walter E.:** Diskussion um 'Zapping'. In: Horizont, Nr. 14, 7. 4. 1984
- Timmerberg, Helge:** Deutschland, deine Pornos. In: Tempo, Nr. 11, 1987
- Totzauer, Rosemarie:** Werbeflüchtigen auf der Spur. Reichweitenverluste durch 'Zapping'. In: Horizont, Nr. 8, 25. 2. 1985
- Truffaut, François:** Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? München 1990 (O., frz.: 1966)
- Virilio, Paul:** Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. München 1986 (O., frz.: 1984)
- Vogel, Amos:** Kino wider die Tabus. Luzern/Frankfurt 1979
- Vogler, Paul:** Fast jeder fünfte springt einfach ab. In: Handelsblatt, 23. 4. 1986
- Wanke, Klemens:** Jingles sollen Zapping bremsen. In: Werben und Verkaufen, Nr. 35, 30. 8. 1990
- Wawrzyn, Lienhard:** Walter Benjamins Kunsttheorie. Kritik einer Rezeption. Darmstadt/Neuwied 1973
- Weber, Samuel M.:** Rückkehr zur Freud. Jacques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse. Frankfurt/Berlin/Wien 1978
- Weishaupt, Georg:** Bei Werbung schaltet der Recorder jetzt ab. In: Handelsblatt, 19. 9. 1990
- Wellershoff, Dieter:** Die Auflösung des Kunstbegriffs. Frankfurt/M. 1976
- Wember, Bernward:** Wie informiert das Fernsehen? München 1976

- Wesel, Barbara:** Zapping. Ein Ritt über den Wellensalat in 90 Minuten. In: Kursbuch, Nr. 90, Die Medien, November 1987
- Wild, Christoph:** Wem nutzen Spot-Reichweiten? In: Media Perspektiven, Nr. 12, 1985
- Winkler, Hartmut:** Das Ende der Bilder? Das Leitmedium Fernsehen zeigt deutliche Symptome der Ermüdung. In: Hickethler, Knut; Schneider, Irmela (Hg.): Fernsehtheorien. Dokumentation der GFF-Tagung 1990. Berlin 1991 (in Vorber.)
- Switching, ein Verfahren gegen den Kontext. In: EPD Kirche und Rundfunk, Nr. 85, 27. 10. 90 sowie in: Hickethler, Knut; Winkler, Hartmut (Hg.): Filmwahrnehmung. Berlin 1990
- Winn, Marie:** Die Droge im Wohnzimmer. Reinbek 1986
- Zielinski, Siegfried:** Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte. Reinbek 1989

Bildnachweis:

- S. 47: H.W.
- S. 79: Peter Krieg
- S. 119: Fa. Nordmende, Bremen

Nicht immer war es möglich, die Rechteinhaber ausfindig zu machen. Hier ist der Verlag bereit, nach Anforderung rechtmäßige Ansprüche abzugelten.

"Man wird das Fernsehzeitalter zukünftig in zwei Epochen einteilen müssen: in die vor Erfindung der Fernbedienung und in die danach."

Ulrich Greiner