

Vrääth Öhner

Die Dystopie Fernsehen

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16193>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Öhner, Vrääth: Die Dystopie Fernsehen. In: Andrea Seier, Thomas Waitz (Hg.): *Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur des Sozialen*. Münster: LIT 2014 (Medien'welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur), S. 101 – 110. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16193>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

DIE DYSTOPIE FERNSEHEN

Die folgenden Überlegungen zur Dystopie Fernsehen gehen von der einfachen (und vielleicht auch etwas ungenauen) Beobachtung aus, dass es keine Utopie Fernsehen gibt, die mit jenen Utopien vergleichbar wäre, wie sie für den Film seit den Zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts – von den russischen Konstruktivisten oder der französischen Avantgarde – immer wieder formuliert wurden. Sieht man einmal von den sogenannten Funktionsutopien ab, welche die lange Zeitspanne überbrückten, in der Live-Fernsehen zwar vorstellbar war, aber technisch noch nicht zu realisieren, hat man dem Fernsehen zu kaum einem Zeitpunkt seiner Geschichte – Marshall McLuhan wäre hier als eine der wenigen Ausnahmen zu nennen – ein der Utopie Film ähnliches Potenzial zur Emanzipation der Menschen und zur Revolutionierung ihrer Wahrnehmung zugetraut. Im Gegenteil: Von Günther Anders' »negativem Familientisch« (1992, 104) über Neil Postmans *Wir amüsieren uns zu Tode* (1985) bis hin zur These von Gilles Deleuze, nach der das Fernsehen »die Sozialtechnologie im Reinzustand« sei (Deleuze 1993, 110), kehrt mit schöner Regelmäßigkeit die Ansicht wieder, dass Fernsehen und Emanzipation bzw. Fernsehen und Schönheit oder Fernsehen und Denken jeweils grundverschiedene Dinge sind, die nicht zusammengehen. Mehr noch: Dass beim Fernsehen das Andere der als ungenügend empfundenen Gegenwart (denn darin besteht Alexander Kluge zufolge die »Utopie Film«; Kluge 1999, 53) kein Grund zur Hoffnung, sondern zu höchster Besorgnis wäre.

So schreibt beispielsweise Theodor W. Adorno ein Jahr vor der Wiederaufnahme des bundesweiten Fernsehbetriebs in der BRD 1954:

»Die gesellschaftlichen, technischen, künstlerischen Aspekte des Fernsehens können nicht isoliert behandelt werden. Sie hängen in weitem Maß voneinander ab: die künstlerische Beschaffenheit etwa von der hemmenden Rücksicht auf die Publikumsmassen, über die sich hinwegzusetzen nur ohnmächtige Unschuld sich zutraut; die gesellschaftliche Wirkung von der technischen Struktur, auch von der Neuheit der Erfindung als solcher, die in Amerika sicherlich während der Anfangsphase den Ausschlag gab; aber auch von den offenen und versteckten Botschaften, welche die Fernsehproduktionen dem Betrachter übermitteln. Das Medium selbst je-

doch fällt ins umfassende Schema der Kulturindustrie und treibt deren Tendenz, das Bewusstsein des Publikums von allen Seiten zu umstellen und einzufangen, als Verbindung von Film und Radio weiter. Dem Ziel, die gesamte sinnliche Welt in einem alle Organe erreichenden Abbild noch einmal zu haben, dem traumlosen Traum, nähert man sich durchs Fernsehen und vermag zugleich ins Duplikat der Welt unauffällig einzuschmuggeln, was immer man der realen für zu-träglich hält« (Adorno 1996, 69).

Mit der zitierten Passage beginnt Adornos *Prolog zum Fernsehen*. Sie unterwirft nicht nur das Medium insgesamt der im Kulturindustriekapitel der *Dialektik der Aufklärung* aufgestellten These, nach der die mit kulturindustriellen Mitteln betriebene Aufklärung Massenbetrug sei, sondern versammelt in konzentrierter Form auch einige jener Argumentationslinien, die – wenigstens im deutschsprachigen Raum – bis zum heutigen Tag in vielfältigen Variationen wiederkehren: Etwa die Vorstellung, dass die Rücksicht auf den Publikumsgeschmack die ästhetische Entwicklung des Mediums hemmt, oder die Vorstellung, dass die gesellschaftliche Wirkung des Fernsehens von der Vermittlung ideologischer Botschaften ebenso bestimmt wird wie von einer technischen Infrastruktur, die das gleichzeitige Versenden derselben Botschaft in alle angeschlossenen Haushalte von einem zentralen Sender aus vorsieht (das meint eine technisch befestigte Einschränkung der Dynamiken öffentlicher Meinungsbildung, die Alexander Kluge einmal als »Innenpluralismus« beschrieben hat; Kluge 1999, 104). Noch nicht einmal den Kern der Funktionsutopien aus der Entwicklungsphase des Fernsehens lässt Adorno unkommentiert: Der Erwartung des Simultanen, der gleichzeitigen Übertragung eines Ereignisses im Moment seines Eintretens, hält er entgegen, sie wäre nichts weiter als ein traumloser Traum, d.h. die Bewusstlosigkeit als solche.

Nun fällt es aus heutiger Sicht nicht sonderlich schwer, Adornos Thesen als wenig stichhaltig abzutun: Zum einen hat Adorno sie vor der Wiederaufnahme des Fernsehbetriebs in der BRD formuliert (wenn auch gestützt auf Studien, die er als wissenschaftlicher Leiter der Hacker Foundation in den USA 1952/53 durchführte), zum anderen sind gegen Adornos kulturkritische Positionen sowie gegen deren apologetische Übernahme seither eine Reihe gewichtiger Einwände formuliert worden. Ganz grundsätzliche etwa von Joseph Vogl, der der gängigen Medien- als Kulturkritik deren apokalyptische Struktur vorhält:

»In ihren pädagogischen oder sozialtechnischen Bedenken affirmiert die geläufige Medienkritik einen Vollzug, der das Gebotene der Botschaften gegen die Unbotmäßigkeit ihrer Boten ausspielt und eben darum der apokalyptischen Struktur nicht entkommt. (...) Eine Arbeit an den Medien und ihrer Funktionsweise wäre daher eine Apokalypse der Medien-Apokalypse selbst: eine

Arbeit an jenen Ereignissen und Materialitäten, die das Flimmern und Rauschen der Welt immer noch sind« (Vogl 2002, 141).

Ein anderer, unmittelbar entlang der populären kulturkritischen Vorurteile gegen das Fernsehen formulierter Einwand findet sich in einem Aufsatz von John Hartley mit dem vielsagenden Titel *Die Behausung des Fernsehens* (vielsagend deshalb, weil Hartley argumentiert, dass das Fernsehen ein Zuhause voraussetzt, d.h. die mutmaßlichen Verhaltenseffekte des Fernsehens als Massenmedium tatsächlich auf viel umfassendere kulturelle Entwicklungen zurückzuführen sind, unter anderem auf solche, die der Adaption des Fernsehens durch einen Großteil der Bevölkerung vorausgehen):

»Die Kluft zwischen dem Fernsehgucken und dem Verunglimpfen des Fernsehguckens ist ein Maß für die Angst der Wissens-Schicht vor den Volks-Schichten. Das Ausmaß, in dem Fernsehen immer noch nicht mit dem Bezugsrahmen von Kultur und Politik interpretiert wird – und stattdessen als eine ›Massen‹-Technologie mit ›Verhaltens‹-Effekten auf ›andere‹ Bevölkerungsgruppen akzeptiert wird – ist ein Maß für den Erfolg der Wissens-Schicht, die eigenen Ängste zu popularisieren« (Hartley 2001, 269f.).

Ein weiteres Argument, das ebenfalls gegen kulturkritische Positionen ins Treffen geführt werden könnte, entstammt einem Aufsatz, der ebenso wie jener von John Hartley mittlerweile zu den Grundlagentexten der Fernsehwissenschaft zählt: *Die Tatsache des Fernsehens* von Stanley Cavell. Ausgangspunkt von Cavells Überlegungen ist die mangelnde Anerkennung der Tatsache des Fernsehens, worunter Cavell sowohl das fehlende Interesse der Intellektuellen am Fernsehen versteht (bzw. deren offene Ablehnung desselben) als auch die durch den populärkulturellen Diskurs (nicht zuletzt des Fernsehens selbst) verbreitete Angst vor dem Fernsehen. Ähnlich wie für Vogl oder für Hartley bedeutet für Cavell die Anerkennung der Tatsache des Fernsehens in erster Linie den Versuch, »die Sendungen wie sie sind, mit all dem, was als ihre Armut erscheint,« (2001, 128) zu verstehen, und im Verlauf des Texts entwickelt Cavell eine ganze Reihe von Ansätzen – etwa den vom »Strom simultaner Ereignisrezeptionen« –, die durchaus geeignet sind, die ästhetischen Formen des Fernsehens sowie ihre Unterschiede und ihre relative Armut im Vergleich zu den ästhetischen Hervorbringungen des Kinos zu erklären. Am Ende seiner Ausführungen kommt Cavell zu einer ähnlichen Schlussfolgerung wie nach ihm Vogl: die mangelnde Anerkennung der Tatsache des Fernsehens führt er auf die Angst davor zurück, »dass das, was es überwacht [*monitors*], die wachsende Unbewohnbarkeit der Welt ist, die unwiderrufliche Umweltverschmut-

zung, eine Angst die von der Welt auf den Monitor verschoben wird« (Cavell 2001, 161).

Vor dem Hintergrund dieser, sicherlich nur in groben Zügen skizzierten, Konstellation der beständigen Wiederkehr kulturkritischer Einwände gegen das Fernsehen auf der einen, der historisch-analytischen Zurückweisung dieser Einwände auf der anderen Seite, drängt sich natürlich die Frage nach der Langlebigkeit der Konstellation auf: Hat diese Langlebigkeit mit dem zähen Festhalten an einmal liebgewonnen Überzeugungen zu tun, selbst dann, wenn diese längst widerlegt sind? Damit, dass die Sprachen, in denen die Zurückweisung kulturkritischer Einwände formuliert wurden, nur einer winzigen Minderheit verständlich sind? Oder würde die Langlebigkeit der Konstellation schließlich Niklas Luhmanns These bestätigen, nach der soziale Systeme, zu denen auch das System der Massen- bzw. Verbreitungsmedien gehört, sich durch autopoietische Schließung konstituieren? Möglich, aber nicht sehr wahrscheinlich. Wesentlich plausibler (und auch produktiver), um die Langlebigkeit der Konstellation zu erklären, scheint ein Vorschlag zu sein, den Markus Stauff vor einiger Zeit angeführt hat: Dieser zielt dahin, im Anschluss an Michel Foucault die Problematisierung des Fernsehens als Aspekt der »Gouvernementalität der Medien« zu begreifen.

Im Folgenden soll daher der Versuch unternommen werden, die beständige Wiederkehr kulturkritischer Einwände gegen das Fernsehen ebenso wie deren Resistenz gegen Widerlegung als das Resultat einer Problematisierung des Fernsehens aufzufassen, die schon alleine deshalb nicht zum Abschluss kommen kann, weil der Gegenstandsbereich, den die Problematisierung konstituiert, ein Experimentierfeld mit vielfältigen Einflussgrößen darstellt und keinen feststehenden Erkenntnisgegenstand: Jede Lösung eines Problems bringt deshalb nicht nur neue Probleme hervor, sondern verändert zugleich auch den Gegenstandsbereich. »Kennzeichnend für den Modus der Regierung«, schreibt Stauff,

»ist somit eine fortlaufende Problematisierung von Gegenstandsbereichen, Strategien und Zielsetzungen; nicht die Installation eines stabilen Regierungsverfahrens, sondern die ständige Modifikation, Anpassung und Infragestellung prägt die gouvernementalen Politiken, die sich gerade in Auseinandersetzungen um die adäquate Form der Anleitung realisieren« (Stauff 2005, 92).

Mit anderen Worten: Fernsehen will gelernt sein (in jeder Hinsicht: Produktion, Distribution, Rezeption, Regulierung), auch und gerade deshalb, weil die Norm für richtiges Fernsehen nicht schon von vorneherein feststeht.

Fernsehieber 1963

Zur Verdeutlichung der gouvernementalen Aspekte jener kulturkritischen Problematisierungen des Fernsehens, die das Fernsehen in einen Gegenstand des Nachdenkens, der Sorge oder der moralischen Reflexion verwandeln, um auf diese Weise zur Veränderung von Verhaltensweisen beizutragen, möchte ich auf eine fernsehgeschichtlich überaus prominente Produktion näher eingehen. Es handelt sich dabei um eine Fernsehdokumentation aus der Reihe ZEICHEN DER ZEIT des SDR (1957-1973) von Dieter Ertel und Georg Friedel aus dem Jahr 1963, die den Titel FERNSEHFIEBER. BEMERKUNGEN ÜBER DAS MASSEN-MEDIUM UND SEIN PUBLIKUM trägt und als eine der herausragenden Beiträge der sogenannten »Stuttgarter Schule« zum Fernsehdokumentarismus gilt. Die Sendung ist nicht nur ein frühes Beispiel für die kulturkritische Problematisierung des Fernsehens durch das Fernsehen selbst; im Zusammenhang mit dem Thema des vorliegenden Bandes dürfte zusätzlich von Interesse sein, dass im Zuge der Problematisierung des zeitgenössischen Fernsehkonsums dieser wie selbstverständlich auch sozial differenziert wurde: Im letzten Drittel kontrastiert die Sendung die Fernsehastinenz der zukünftigen intellektuellen Elite des Landes, der Tübinger Studenten, mit dem Überkonsum der Stahl- und Grubenarbeiter im Ruhrgebiet.

Zweifelloos stellt FERNSEHFIEBER nicht viel mehr dar als eine Momentaufnahme in der Geschichte der Problematisierungen des Fernsehens, allerdings ist der historische Moment, den die Reportage festhält, alles andere als beliebig. FERNSEHFIEBER beginnt mit Einstellungen auf menschenleere Einkaufsstraßen in deutschen Städten. Der Grund für deren plötzliche Entvölkerung ist die Ausstrahlung der letzten Folge von TIM FRAZER (WDR 1963), einem sechsteiligen Fernsehspiel nach der Vorlage des britischen Krimiautors Francis Durbridge. Durbridge-Mehrteiler hatten schon seit 1959 in der BRD für leere Straßen gesorgt, die Ausstrahlung des ebenfalls sechsteiligen Fernsehspiels DAS HALSTUCH (WDR 1962) 1962 aber übertraf mit einer Einschaltquote von 89 Prozent alles bisher Dagewesene. Mit einem Mal wurde die Massennatur des immer noch jungen Mediums durch die Erfahrung und das Bild leerer Einkaufsstraßen zur sinnlichen Gewissheit. In diesem Zusammenhang, wie FERNSEHFIEBER das tut, von einem Fieber zu sprechen, das bereits 14 Millionen Deutsche, ein Viertel der Bevölkerung, erfasst hat, ließ keinen Zweifel daran, wie das Bild zu lesen wäre: als Krankheitsbild nämlich, das die ZuschauerInnen dazu anregen sollte, mit ihrem Fernsehverhalten auch ihren eigenen Gesundheitszustand zu überprüfen.

Insgesamt räumt FERNSEHFIEBER der Darstellung der pathologischen Aspekte der Massennatur des Fernsehens breiten Raum ein: Das Fernsehfiieber hat Auswirkungen sowohl auf den Kinobesuch als auch auf die Bereitschaft, an Parteiversammlungen oder an Treffen des Gesangsvereins teilzunehmen; es führt zu »Fernsehgelüsten« während der Arbeitszeit und dazu, dass das Publikum die intime Nähe zum Bildschirm als Aufforderung missversteht, das Aussehen der Ansagerinnen zu kommentieren oder auf die Programmgestaltung aktiven Einfluss zu nehmen; nicht zuletzt zeigt das Fernsehfiieber sich am übermäßigen Fernsehkonsum im Ruhrgebiet ebenso wie an der nicht weniger pathologischen (weil aus Angst vor Abhängigkeit geborenen) Fernsehabstinenz in Tübingen. Neben diesen pathologischen Aspekten kommen in FERNSEHFIEBER aber auch jene nicht zu kurz, die auf die grundsätzliche Gesundheit der sozialen Agentur Fernsehen hinweisen. Zum einen stellen Produktion und Verkauf von Fernsehgeräten einen bedeutenden volkswirtschaftlichen Faktor dar, zum anderen kann das Verhältnis zum Fernsehen nicht als Verhältnis zwischen Menschen und seelenloser Technik beschrieben werden. Auf der anderen Seite des Bildschirms befinden sich ebenfalls Menschen, die sich ihrer Verantwortung für das Programm und für das gesellschaftliche Ganze sehr wohl bewusst sind, deren Programmgestaltung von gesetzlich eingerichteten Gremien überwacht und von einem unabhängigen Institut für Meinungsforschung evaluiert wird. Für die Alten und Kranken etwa erfüllt das Fernsehen eine wichtige sozialintegrative Funktion, indem es eine lebendige Verbindung zur Außenwelt herstellt, darüber hinaus differenziert die Reportage zwischen einer schädlichen und einer nützlichen Form des Fernsehfiiebers: Denn während im Fall von TIM FRAZER das »Gesetz der Serie« dafür sorgt, dass »das Unzulängliche zum Ereignis wird« und auf diese Weise zu familiärer bzw. sozialer Anomie und Isolation beiträgt, erneuern Ereignisse, die das Fernsehen nur überträgt, anstatt sie zu erzeugen (Ereignisse wie das Endspiel um die deutsche Fußballmeisterschaft) das intensive Erleben der nationalen Schicksalsgemeinschaft.

Die Ambivalenz, mit der FERNSEHFIEBER das Verhältnis zwischen dem Massenmedium und seinem Publikum problematisiert, kommt nicht von ungefähr. Natürlich geht es auch darum, die eigenen Interessen zu verteidigen (etwa durch den selbstreferenziellen Hinweis darauf, dass die ›Qualität‹ eines Programms sich daran bemisst, ob es das Publikum zum Nachdenken anregt), sowie darum, die ZuschauerInnen nicht allzu sehr vor den Kopf zu stoßen. In erster Linie aber ist die Ambivalenz das direkte Resultat von Forderungen, die von der zeitgenössischen Gouvernementalität an eine Wissensproduktion gestellt werden, die zur Modifikation von Verhaltensweisen anregen soll. Markus Stauff zufolge gehört zu diesen Forderungen etwa die Notwendigkeit, ein

Wissen über den zu regierenden Gegenstand zu gewinnen, das die Eigenheiten des jeweiligen Gegenstandsbereichs berücksichtigt und produktiv werden lässt (2005, 91). FERNSEHFIEBER tut dies, auch wenn die Möglichkeiten der Sendung, der geforderten Notwendigkeit zu entsprechen, beschränkt sind, wie Dieter Ertel am Ende der Exposition einräumt, die gerade die sichtbarsten Anzeichen des grassierenden Fernsehfiebers anschaulich vorgeführt hatte: Die exakte Untersuchung der Epidemie müssten die Fernsehmacher Psychologen und Soziologen überlassen, die Funktion der Sendung bestünde lediglich darin, die sich daraus ergebenden Fragen zu verdeutlichen.

Dass das Fernsehen ein »schüchterner Riese« sei, hat zeitnah (1964) auch Marshall McLuhan bemerkt (McLuhan 1968). Umgekehrt vermindert diese Selbstbeschränkung der Fernsehmacher auf die Verdeutlichung von Fragen die Effektivität ihres Regierungshandelns kein bisschen: Zeichnen sich moderne Regierungstechnologien doch gerade durch die Produktion und Verbreitung von Wissensbeständen aus, die geeignet sind, den einzelnen als Grundlage und Anhaltspunkt individueller Selbstführung zu dienen. In diesem Zusammenhang ist Verdeutlichung schon sehr viel, wenn man bedenkt, dass Phänomene wie Fernsehieber, Fernsehsucht oder Vermassung nicht schon von sich aus natürliche Gegenstände für regulierende Eingriffe darstellen, sondern ihre Problematisierung der Neigungslinie einer Politik folgt, die, wie Michel Foucault ausführte (dabei einen der geistigen Väter der »Sozialen Marktwirtschaft«, Wilhelm Röpke, zitierend), »den Schwerpunkt des Regierungshandelns nach unten verlegt hat« (Foucault 2004, 210). Vor allem das Problem der sogenannten »Vermassung«, das die sozial- und wirtschaftspolitisch negativen Effekte jener Massen-, Konsum- bzw. Unterhaltungsgesellschaft betonte, die ansonsten aber, wie Foucault bemerkte, »im ausdrücklichen oder unausdrücklichen Horizont der Regierungskunst der Jahre zwischen 1920 und 1960 lag« (ibid.), gewann mit dem vermeintlichen Ausbruch des Fernsehfiebers neue Aktualität und Dringlichkeit. Warnungen vor den negativen kulturellen Effekten des Mediums hatten zwar bereits die Wiederaufnahme des Fernsehbetriebs in der BRD 1954 begleitet. Weil das Fernsehen sich aber von Beginn an verpflichtet hatte, volkspädagogische Aufgaben zu übernehmen und diesen Aufgaben, wie Knut Hickethier festgestellt hat, mit dem »Festhalten an überkommenen Wertsetzungen und ›bewährten‹ Erzähl- und Darstellungsmustern« (1998, 111) nachkam, erfüllte es für ein Regierungshandeln, das bestrebt war, die Wirtschaftspolitik zur Grundlage der Sozialpolitik zu machen, eine wichtige sozial-integrative Funktion. Folgt man auch hier Michel Foucault, dann bestand diese Funktion in der »Wiederherstellung einer ganzen Reihe von moralischen und kulturellen Werten, die man ›warme‹ Werte nennen könnte und die sich gera-

de antithetisch zum ›kalten‹ Mechanismus des Wettbewerbs verhalten« (2004, 334).

Vor dem Hintergrund eines wohlfahrtsstaatlichen Regierungshandelns, das mit der Vermittlung »warmer«, d.h. in diesem Fall: bürgerlicher Werte (Familie, Besitz und Bildung) in kulturpolitischer Hinsicht einen ebensolchen Ausgleich zwischen den antagonistischen Kräften der Gesellschaft herstellen wollte wie in ökonomischer Hinsicht mit den Zielen der Vollbeschäftigung und der Bereitstellung sozialer Güter, wird erst die ganze Dimension des Problems der sogenannten »Vermassung« deutlich. Ein Medium, das, wie John Hartley ausgeführt hat, eben nicht als Massen-, sondern als häusliches Medium konzipiert war (vgl. 2001), das über die Vermittlung von Informations-, Bildungs- und Unterhaltungsangeboten das gesellschaftlich auflösende Prinzip des Wettbewerbs ausgleichen sollte, schien plötzlich und unerwartet, und zwar nicht aufgrund seines Versagens, sondern aufgrund seines durchschlagenden Erfolgs, gegenläufige Wirkungen hervorzubringen. Wie FERNSEHFIEBER anschaulich vorführt, droht die gegenwärtige Entwicklung bestehende soziale Differenzen nicht auszugleichen, sondern zu vertiefen: Während die Gelehrtenrepublik es nicht zuletzt aus Angst vor Ansteckung vorzieht, zur Entspannung Fontane zu lesen und vom kulturellen Reichtum des Biedermeier zu träumen, stehen im Ruhrgebiet die Existenz von Gesangsvereinen und das Familienleben auf dem Spiel. Für Theodor W. Adorno bestand der Skandal der vereinheitlichenden Konsumgesellschaft im ungleichen Tausch von verdinglichter Arbeit gegen verdinglichten Konsum, der die Menschen im Unklaren lässt über das Ausmaß der realen Entfremdung, unter der sie zu leiden haben. »Sie verwechseln das ganz und gar Vermittelte, illusionär Geplante mit der Verbundenheit, nach der sie darben« (1996, 75) schrieb Adorno 1953. Zehn Jahre später scheint die von FERNSEHFIEBER problematisierte Entwicklung Adorno recht zu geben. Weil das »Gesetz der Serie« eines Fernsehspiels wie TIM FRAZER das Bedürfnis nach Zusammenhang nur ersatzweise befriedigt, wird die reale Entfremdung zwischen den Menschen nicht aufgehoben, sondern auf Dauer gestellt. Die Gesellschaft droht gerade aufgrund der gelungenen Vermittlung des Vermittelten zu zerfallen. An dieser Stelle, wo die beiden Analysen sich im Ergebnis berühren – nicht nur in der Feststellung der realen Entfremdung, sondern etwa auch in der Frage, was das Publikum will (Antwort: immer nur das Schlechte) oder in der gemeinsamen Forderung nach einem »Qualitätsfernsehen«, welches das Publikum zu eigenen Gedanken und zu Gesprächen anregt –, lohnt es sich festzuhalten, dass Entfremdung bei Adorno der Ausgangspunkt der Analyse ist, bei FERNSEHFIEBER hingegen das Resultat. Während der strategische Einsatz von FERNSEHFIEBER in der Feststellung eines Reformbedarfs und der Anleitung einer Reform besteht,

deren Ziel die Wiederherstellung der Vermittlung ist, sucht Adornos Kulturkritik gerade jene menschlichen Kräfte zu wecken, die dieselbe Wiederherstellung als »herrschendes Unwesen« (1963, 60) durchschauen.

Wäre mit dieser Differenz auch die zwischen gouvernementaler Problematik und Kulturkritik bezeichnet, ist unschwer nachzuvollziehen, warum Fernsehen und Kulturkritik sich so lange Zeit gegenseitig bedingt haben: Denn während die kulturkritische Ablehnung einer vereinheitlichenden Massen-, Konsum- oder Unterhaltungsgesellschaft – entweder mit dem Argument der Entfremdung oder mit dem des Werteverfalls – der Problematisierung des Fernsehens die immer gleichen Stichworte lieferte, hielt das Fernsehen allein schon aus dem Grund dieselben Stichworte weiterhin in Geltung, weil der Vermittlung »warmer« Werte der »kalte« Mechanismus des Wettbewerbs antithetisch gegenübersteht. Es wäre sicherlich interessant und auch lohnend zu untersuchen, ob, und wenn ja, auf welche Weise, das Fernsehen seine sozialintegrativen Funktionen modifiziert oder gänzlich aufgegeben hat. Die rezente Debatte über »Unterschichten«- versus »Qualitätsfernsehen« will ja den Anschein erwecken, als ob zumindest die Privatsender diese sozialintegrative Aufgabe des Fernsehens aus den Augen verloren hätten und dem Publikum einfach geben würden, was es verlangt. Wie so oft, werden auch in dieser Debatte Ursache und Wirkung verwechselt, zumal von Paul Nolte: Denn die Angehörigen der sogenannten »Unterschicht« Noltes, mit ihrem »klassenspezifischen Konsumdreieck aus Tabak, Alkohol und Lottospiel« (2004, 65), sind ja nur unter der Bedingung als die entfernten Nachfahren der »fernsehstüchtigen« Kumpels aus dem Ruhrgebiet zu betrachten, sofern man bereit ist, die Unterschiede außer Acht zu lassen, die zwischen wohlfahrtsstaatlichen und neoliberalen Regierungszielen bestehen. Ging es bei diesen um die Nivellierung der Ungleichheit durch den Transfer sozialer und kultureller Güter, geht es bei jenen um die Verallgemeinerung der Form des Unternehmens. Vernachlässigt man diese Differenz, bleibt verborgen, dass das Ergebnis der Problematisierung des Verhältnisses zwischen Fernsehen und »Unterschicht« nicht Letargie durch Überkonsum, sondern Bedürfnisbefriedigung auf der Grundlage knapper Ressourcen heißen müsste.

Vielleicht könnte man es – etwas verkürzt – so sagen: Nolte will Sozialintegration ohne Wohlfahrtsstaat, d.h. ohne die Zahlungsbilanz zu belasten, während die neoliberale Analyse sich vom einen wie vom anderen verabschiedet hat und stattdessen auf die dem unternehmerischen Handeln innewohnende Rationalität setzt, stets knappe Ressourcen zur Erfüllung individueller Bedürfnisse einzusetzen. An der Vielzahl und Differenzierung der Unternehmen, die diese Rationalität hervorbringt, orientiert das Fernsehen seine Vermittlung

»warmer« Werte. Der Umstand, dass dieser Vermittlung das antithetische Prinzip des Wettbewerbs entgegensteht, eröffnet der Kulturkritik beständig neue Problemfelder. Kein Wunder, dass das Fernsehen zur Utopie nicht taugt.

Bibliographie

- Adelmann, Ralf/ Hesse, Jan-Otmar/ Keilbach, Judith/ Stauff, Markus/ Thiele, Matthias** (Hrsg.) (2001) Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft, Konstanz: UVK.
- Adorno, Theodor W.** (1963) Kann das Publikum wollen?. In: Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen. Hrsg. v. Anne Rose Katz. München: Verlag, S. 55-60.
- Adorno, Theodor W.** (1996) Prolog zum Fernsehen [1963]. In: Ders. Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt am Main: Verlag, S. 69-80.
- Anders, Günther** (1992) Die Antiquiertheit des Menschen [1956]. München: Verlag.
- Cavell, Stanley** (2001) Die Tatsache des Fernsehens. In: Adelmann et al. 2001, S. 125-164.
- Deleuze, Gilles** (1993) Brief an Serge Daney: Optimismus, Pessimismus und Reisen. In: Ders. Unterhandlungen 1972-1990. Frankfurt am Main: Verlag, S. 101-118.
- Foucault, Michel** (2004) Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik, Frankfurt am Main: Verlag.
- Hartley, John** (2001) Die Behausung des Fernsehens. Ein Film, ein Kühlschrank und Sozialdemokratie. In: Adelmann et al. 2001, S. 253-280.
- Hickethier, Knut** (1998) Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart, Weimar: Verlag.
- Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor W.** (1986) Dialektik der Aufklärung [1969]. Frankfurt am Main: Verlag.
- Kluge, Alexander** (1999) In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Berlin: Verlag.
- Marshall McLuhan, Herbert** (1968) Die magischen Kanäle. Düsseldorf, Wien: Verlag.
- Nolte, Paul** (2004) Generation Reform. München: Verlag.
- Postman, Neil** (1985) Wir amüsieren uns zu Tode. Frankfurt am Main: Verlag.
- Stauff, Markus** (2005) Zur Gouvernementalität der Medien. Fernsehen als »Problem« und »Instrument«. In: Politiken der Medien. Hrsg. v. Daniel Gethmann, Markus Stauff. Zürich, Berlin: Verlag, S. 89-110.
- Vogl, Joseph** (2002) Apokalypse als Topos der Medienkritik. In: Zerstreute Öffentlichkeiten. Hrsg. v. Jürgen Fohrmann & Arno Orzessek. München: Verlag, S. 133-142.