

## Fernsehästhetik

### Knut Hickethier über ästhetische Dimensionen des Fernsehens

Knut Hickethier erörtert im nachfolgenden Text die ästhetischen Dimensionen des Mediums Fernsehen.

Ähnlich: Hickethier, Knut 1993: Fernsehästhetik. Kunst im Programm oder Programmkunst. In: Joachim Paech (Hrsg.): Film, Fernsehen, Video und die anderen Künste. Stuttgart/Weimar: Metzler, S.190-213.

### weitere Informationen

Roloff, Volker 2002: Probleme der Fernsehästhetik. Zur Intermedialität und Theatralität des Fernsehens. In: Gendolla, Peter / Ludes, Peter / Roloff, Volker: Bildschirm – Medien - Theorien. München, S. 45-62.

Zimmermann, Bernhard 2002 : Kommunikative und ästhetische Funktionen des Fernsehens in ihrer Entwicklung. In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hrsg.):Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. Berlin, New York, S. 2298-2308.

**Knut Hickethier:**

## **Fernsehästhetik. Kunst im Programm oder Programmkunst?**

### **1. Zur Problemlage: Fernsehen und Kunst**

Der Zustand ist paradox. Ist im Zusammenhang der elektronischen Gestaltungsmöglichkeiten die Rede von der Kunst, dem „digitalen Schein“ der Bilder, der „Ästhetik der elektronischen Medien“, <sup>1</sup> bleibt das Fernsehen in aller Regel ausgespart. Der Erkundung neuer Bilderwelten, von der Holographie, der HDTV-Technik, der Computergrafik und -animation bis zum Cyberspace wird große theoretische Aufmerksamkeit geschenkt, während die Bilderwelten des Fernsehens als trivial, domestiziert und beherrscht von alten Konventionen abgetan werden. Im ästhetischen Diskurs erscheint das Fernsehen dem künstlerischen Experiment mit den elektronischen Technologien diametral entgegengesetzt. Es gilt allenfalls als Nutznießer der künstlerischen Innovationen, die technikbegeisterte Videokünstler zustande gebracht haben.

Die Gründe für die Vernachlässigung der ästhetischen Diskussion des Fernsehens, von dem gleichzeitig eine tiefgreifende Veränderung der gesamten Kultur angenommen wird, liegen zum einen in der elektronisch-ästhetischen Praxis. Diese versteht sich als autonom und zwischen allen Fronten vagabundierend, denkt dabei durchaus aber auch verwertungsorientiert und sieht sich im Gegensatz zu dem auf Massengeschmack, Einschaltquotenorientierung und kommunikativer „Daseinsvorsorge“ geeichten Apparat Fernsehen. Sie liegen zum anderen in der Theorie, die die Medien nach der alten Dichotomie von ästhetischer Avantgarde und epigonalem massenmedialem Fußvolk sortiert. Auch fehlt eine eigene ästhetische Theorie des Fernsehens.

Wenn wir heute vom Fernsehen sprechen, meinen wir die Programmveranstaltung Fernsehen, nicht die ursprüngliche Utopie eines instrumentelle Fern-Sehens als Wahrnehmungs- und Sinnesprothese. Fernsehen tritt zunächst nicht als individuell gestaltbare, als eine von Künstlern nutzbare ästhetische Technik in Erscheinung, sondern - wenn auch in unterschiedlichen Formierungen - als Apparat, als Machtinstrument, als staatlich beeinflusstes, von Gremien und gesellschaftlichen Mächten kontrolliertes Medium der öffentlichen Unterhaltung und Beeinflussung. Fernsehen ist ein Programmmedium, das sein Angebot additiv aus verschiedenen Sendungen zusammengesetzt. Die Bemühungen um eine elektronische audiovisuelle Kunst sind immer vor diesem Hintergrund zu sehen. Alle Formen der elektronischen Montage und De-Montage, der Destruktion- und Splitterästhetik, von Vostell und Nam June Paik bis zu Vasulka, Rybczynski und Laurie Anderson, sind als Negation einer televisuellen Bildpraxis zu sehen. Als deren Negation bleiben sie auf diese bezogen und lassen sie durch die Opposition der sich abgrenzenden Videoästhetik als eine narrativen Konventionen verhaftete Ästhetik erscheinen. Der Fraktionierung und Parzellierung, der Überlagerung und Durchdringung in den Videos stehen im Programm des Fernsehens Zusammenfügung und Synthese gegenüber. Wo die Videoästhetik auf das Fragment, den Bruch, die Montage setzt, betreibt das Fernsehen eine Zusammenfügung disparater Teile zu einem großen audiovisuellen Kosmos. Dabei sind jedoch die Strukturprinzipien von beiden Bereichen, von De-Montage und Montage, von Subtraktion und Addition nicht grundsätzlich verschieden, nur die Bewegungsrichtungen und die Dimensionen lassen beide Bereiche als konträr erscheinen.

<sup>1</sup> Florian Rötzer (Hrsg.): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt/M. 1991.

## 2. Das Programm als Gesamtkunstwerk

In der Fernsehgeschichte haben sich zwei konträre Programmvorstellungen herausgebildet, die für den Zusammenhang von Fernsehen und Kunst wesentlich geworden sind: Die ersten Vorstellungen, wie ein Fernsehprogramm auszusehen habe, orientierten sich an den schon vorhandenen Programm-Medien: am Rundfunk, am Kino, am Theater, also an Medien, die sich ästhetisch auf der Zeitachse organisieren. Nicht nur auf der Ebene des Vermittelten werden, wie McLuhan meinte, die alten Formen tradiert, in der Struktur des Angebots selbst wird ein Moment der alten Medien aufgegriffen und im weiteren Verlauf der medialen Entfaltung transformiert. Das Programm selbst als Angebotsstruktur findet erst in den elektronischen Medien zu seiner eigentlichen, die Veranstaltungsform der älteren Medien sprengende Kraft.

So ist auch die erste Form des Fernsehprogramms noch an der begrenzten Veranstaltungsform des Theaters und Kinos orientiert. Obwohl sich das offizielle Selbstverständnis der Programmverantwortlichen in der Frühzeit, also in der NS-Zeit, am Rundfunkmodell ausrichtete und Fernsehen als Vervollkommnung des Hörfunks verstand - das hing mit der hohen Wertschätzung des Rundfunks als Propagandainstrument zusammen - war das Programm-Modell des Fernsehens in der Praxis sehr viel stärker am Kino und am Theater orientiert: Es umfaßte einen genau begrenzten Zeitraum von etwa zwei Stunden, der Ablauf der einzelnen Programmteile orientierte sich an der Struktur der Kinovorstellung mit Wochenschau-Kulturfilm-Hauptfilm. Es war damit werkorientiert, wollte die einzelnen Produkte als Werkeinheiten zur Geltung bringen.<sup>2</sup>

Entscheidend ist an den frühen Programmvorstellungen, und sie gelten auch für das deutsche Fernsehen in abgeschwächter Weise bis in die achtziger Jahre, daß sie vom Programm als einer Veranstaltung mit einem begrenzten zeitlichen Rahmen ausgingen, in den sich einzelne, in sich abgeschlossene, fertige Produkte integrierten. Der zeitlichen Begrenztheit dieser Veranstaltung Fernsehen entsprach die Abgeschlossenheit der einzelnen Programmteile. Diese waren, nicht zuletzt durch eine an das Studio gebundene, live produzierende Aufnahmetechnik, in sich homogen, Ort, Zeit und Geschehen bildeten eine dem klassischen theatralischen Ideal nahestehende Einheit. Programmrahmen und inneres Formprinzip der Sendungen ergänzten einander. Die Formung des Rahmens orientierte sich an den Bauprinzipien des Einzelwerkes, und diese orientierte sich in der Folgezeit wiederum an dem, was das Raster des Rahmens als Formen zuließ. Diese Doppelstruktur findet sich als ein Formulierungsprinzip des Mediums auf vielen Ebenen wieder.

Die Konstruktion eines zeitlich limitierten Rahmens, in der Anfangszeit sicherlich auch durch den Mangel an Ressourcen bestimmt, ist jedoch auch in der Frühzeit bereits als eine Domestizierung des elektronischen Mediums zu sehen: Fernsehtheoretiker und Fernsehpraktiker sahen darin die Möglichkeit, den Zuschauer nicht zu überfordern. Mit der Begrenzung des Programms auf eine Dauer von zwei Stunden verhinderte man, so eine gängige These der Fernsehtheoretiker, die Überreizung der Zuschauer.<sup>3</sup> In diesen, letztlich bewahrpädagogisch fundierten Begrenzungsforderungen, die bei den Fernsehpraktikern, die anfangs durchweg von anderen Medien kamen, großen Widerhall fanden, steckte bereits die Ahnung davon, daß das Programm als eine Angebotsstruktur im Fernsehen im Grunde

<sup>2</sup> Vgl. Knut Hickethier: Wie anfangen? Probleme des Programmanfangs. In: Helmut Kreuzer/Helmut Schanze (Hrsg.): Bausteine II. Arbeitshefte Bildschirmmedien. Siegen 1991.

<sup>3</sup> Vgl. Gerhard Eckert: Die Kunst des Fernsehens. Emsdetten 1953.

etwas ganz anderes sei, das kulturell gebändigt werden müsse. Die kulturelle Einbindung des Fernsehens durch eine solche Domestizierung sollte dessen mediale Eruptivkraft bändigen, vielleicht sogar ausschalten. Die Rede von der drohenden Kulturvernichtung durch das Fernsehen ist ein beständiger Topos im Diskurs über das Fernsehen und er findet sich paradoxerweise auch im Diskurs der elektronischen Künste, die sich gerade selbst dieser eruptiven Möglichkeiten der Elektronik bedienen.

In der frühen Auffassung vom Fernsehprogramm sollte die zeitliche Limitierung die sinnliche Überreizung der Zuschauer verhindern; aber auch das selektive Sehen und das zerstreute Zuschauen vermeiden helfen, wie es seit Benjamin<sup>4</sup> als Wahrnehmungsalternative zum kontemplativen Betrachten bereits diskutiert worden war. Das zwei Stunden dauernde Programm sollte vom Betrachter ganz gesehen werden; er sollte es von Anfang bis Ende als eine intendierte Sinneinheit erleben, die sich gerade in der Geschlossenheit der Wahrnehmung als Einheit konstituierte.

Folgerichtig wurde in der Programmgestaltung eine thematische und formale Komposition des Programmtages angestrebt, wenn auch nur selten verwirklicht. Man komponierte Programmtage als Sinneinheiten unter großen Themenüberschriften. Dies geschah schon in der NS-Zeit, wurde in den fünfziger Jahren dann vereinzelt wieder gefordert. Das Programm sollte die Welt „in nuce“ abbilden, sollten die einzelnen Programmteile in einer „konzentrischen“ Gestaltung, in einem „Bogen“ anordnen, mit einem wohlgestalteten Anfang und Ende und einem Höhepunkt, als den sich Gerhard Eckert beispielsweise sich vor allem ein Fernsehspiel, also ein gestaltetes Kunstwerk vorstellte.<sup>5</sup>

Nicht zufällig wurde und wird mit einer solchen Programmkomposition ein Kulturanspruch verbunden: Die Vorstellung vom Programm als einer gestalteten Sinneinheit überträgt den Werkbegriff der Kunst auf das Produkt des Fernsehens, das eben das Programm ist. Das Programm wird auf diese Weise als ästhetisches Gesamtkunstwerk verstanden und entsprechend inszeniert. Aber - und das unterscheidet es dann doch von der Gesamtkunstidee - es bewahrt zugleich die Eigenheiten der einzelnen Programmteile, sucht sie als Sinnheiten zu erhalten und als solche zu vermitteln.

Man könnte zugespitzt sagen, daß auf diese Weise das bürgerliche Werkideal in der Programmstruktur des Fernsehens einen neuen Ausdruck suchte: ein Versuch zur falschen Zeit und am untauglichen Objekt. Denn die in diesem Programmkonzept enthaltene Harmonievorstellung ist vor dem Hintergrund nationalsozialistischer Barbarei zu sehen. Außerdem versuchte ein solches Konzept die materiale Struktur des Mediums zu negieren: der elektrischen Fluß der Zeichen, die Streuung des Angebots per Radiowellen durch den Äther, die auf der materialen Ebene der Angebotskonstitution auf einen permanenten Fluß der elektrischen Signale angelegt ist. Dieses Prinzip der Ausstrahlung und Verstreuerung des Angebots ist letztlich gegen eine homogene Abgeschlossenheit gerichtet, die elektrische Grundstruktur impliziert ständiges Aufrechterhalten der Spannung, an die sich der Nutzer mit seinem Gerät anzuschließen hat, will er es benutzen.

<sup>4</sup> Walter Benjamin: Das Kunst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M. 1963.

<sup>5</sup> Die Thementage von 3sat und arte verfolgen nur scheinbar das gleiche Konzept. Sie bündeln unter ein Thema verschiedene, meist kontrastiv gegeneinandergesetzte Beiträge, die zu einem Thema verschiedene Blickwinkel und Zugangsweisen liefern.

### 3. Divergenz von elektrischem Prinzip und Werkideal

Dieses materiale Prinzip impliziert ständige Präsenz eines Angebots, an das sich der Nutzer an- oder abkoppeln kann. Noch in den fünfziger Jahren reduzierte die Diskussion der Materialität des Fernsehens die Elektronik zu einem Transportmittel, verstand sie nicht als letztlich auch die ästhetische Struktur determinierend. Die Elektronik hatte die erzeugten Bilder und Töne fast zeitgleich zum Zuschauer zu transportieren, die Bilder und Töne selbst aber wurden nach den konventionellen Erzählmustern nach dem Prinzip größtmöglicher Verständlichkeit für ein breites Publikum organisiert. Die Suche nach der kulturellen Legitimation des neuen Medium bildete den Hintergrund für solche Medien- und Programmauffassungen: In der Orientierung an den tradierten Kunstformen sah man die Chance, von den bestehenden Kunstdiskursen akzeptiert zu werden. Es waren letztlich filmische Werkvorstellungen, daneben auch theatrale und literarische, seltener auch malerische, grafische und musikalische, nicht jedoch elektronische.

Gegenüber der sich dann in den fünfziger Jahren durchsetzenden Vorstellung des Fernsehens als einer in sich harmonisch gestalteten Kulturveranstaltung entwickelte sich aus der Programmpraxis heraus ein anderes Modell, das mit der Programmausweitung immer gewichtiger wurde: Das Programm wurde zwar weiterhin als ein Zusammenhang verstanden, als ein Kontinuum: aber nicht mehr als Sinneinheit, sondern als eine Abfolge ganz unterschiedlicher, ja divergierender Einzelsendungen, die in der Regel miteinander nichts zu tun haben.<sup>6</sup> Das Programm ist damit von seiner Struktur her weniger hegemonial, sucht nicht die große Ordnung, in die sich die einzelnen Teile einzuordnen haben, sondern akzeptiert die Vielfalt, das Aufeinandertreffen disparater Formen und divergierender Themen, wenn auch anfangs abgemildert durch umfangreiche Ansage und Moderationsteile. Damit veränderte im Programm-Sendungs-Verbund eine der beiden aufeinander angewiesenen Seiten, das Programm, seine konzeptionellen Grundlagen, löste sich vom Werkideal, zunächst wohl ohne daß man sich der Konsequenzen bewußt war.

Das Fernsehen sieht sich in diesem Programmverständnis als eine Art „bricoleur“, aus verschiedenen Teilstücken ein neues Ganzes bastelnd.<sup>7</sup> Pate stand dabei nun nicht mehr das Ideal des bürgerlichen Kunstwerks, sondern die Nummerndramaturgie der Unterhaltungsmedien, die wie das Varieté im Wechsel kurzer Nummern die verschiedensten Attraktionen gegeneinandersetzen, die damit auch den Kontrast suchten, weil die Überraschung die Unterhaltung steigerte. Die Funkmedien reicherten dieses Präsentationsprinzip durch weitere Formen und Themenbereiche an, gaben Information und Belehrung dazu, und, als Teil des Nummernprogramms, auch die große Kunst, daß aber nun eben ein Teil des Unterhaltungsprogramms war, nicht mehr dessen Gegensatz.

Hintergrund war die Ausweitung dem Programmumfangs, die eine sinnhaft die einzelnen Teile aufeinander beziehende Ablaufdramaturgie nicht mehr zuließ: Indem sich das Programm über viele Stunden vom Abend in den Nachmittag und schließlich in den Vormittag hinein ausweitete, war eine Abfolge, in der die einzelnen Sendungen thematisch und formal kompositorisch mit einander verknüpfte, nicht mehr durchhalten. Eine „Kunst des Fernsehens“ im Sinne einer übergreifenden Programmdramaturgie konnte nun nicht mehr

<sup>6</sup> Vgl. dazu auch: Knut Hickethier: Dispositiv Fernsehen, Programm und Programmstrukturen in der Bundesrepublik Deutschland. In: Ders. (Hrsg.): Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens. München 1993, S.171-243. (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, hrsg.v. H. Kreuzer und Ch.W.Thomsen, Bd.1)

<sup>7</sup> Vgl. dazu Horace M. Newcomb/Paul M. Hirsch: Fernsehen als kulturelles Forum. In: Knut Hickethier (Hrsg.): Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz. Bern u.a.1992, S. 89-108

intendiert werden, der Kunst wurde ein Platz innerhalb des Programms angewiesen, sie war nur noch eine Sparte des Angebots.

Was aber war jetzt das leitende Prinzip der Programmgestaltung? Stattdessen der konzentrischen Ausrichtung des Programms auf einen künstlerischen Höhepunkt setzten sich wochentags gleichförmig durchgehaltene Zeitschienen durch, die mit ihrem Angebot sich an unterschiedliche Teile des Publikums richteten. Die Konzeption des Programms als einer Wahrnehmungseinheit wurde durch die Programmausdehnung außer Kraft gesetzt und damit aufgebrochen. Es wurde nicht mehr von einem Zuschauer ausgegangen, der ein Programm durchgehend sah, sondern von Zuschauern, die sie zu bestimmten Zeitpunkten in einen Ablauf einklinkten - eintauchten in den fortlaufend sich verändernden Angebotsfluß. Die Abfolge der Sendungen orientierte sich jetzt daran, wie zu bestimmten Zeiten Teilpublika zu erreichen waren, wie Zeitbudgets ausgeschöpft werden, Nutzungsverhalten der Zuschauer zum Nutzen der Ürogrammplannung ausgewertet werden konnten. Es war eine Orientierung an den Zuschauern, war eine pragmatische Ausrichtung des Programms, die ständig neu mit dem Gebrauch, den das Publikum vom Fernsehprogramm machte, in Übereinstimmung zu bringen war.

Vom Programm her gesehen trat das Kunstwerk auch aus dem Mittelpunkt der Programmüberlegungen und wurde mit dem wachsenden Ausbau der Programme randständig. Als beispielhaft für diese Entwicklung ist anzusehen, daß die öffentliche Kritik an der Plazierung von mehreren Fernsehspielen innerhalb einer Woche, die eben als ein Übermaß empfunden wurden, 1957/58 den letzten Anstoß gab zur Einführung erster Programmschemata, die für eine gleichmäßige Verteilung der verschiedenen Sparten im Gesamtprogramm sorgen sollten.

#### 4. Das Programm als Fluß, nicht mehr als gestaltetes Werk

Diese Programmpraxis wird seit Mitte der siebziger Jahre mit Raymond Williams im *Modell des Programmflusses* gefaßt.<sup>8</sup> Daß das Programm nun nicht mehr als eine komponierte Einheit erscheint, sondern als Folge von Sequenzen, ja als unentwegter Fluß des Gesendeten ist zum einen Ergebnis des Blicks auf das amerikanische Fernsehen, also auf eine spezifische kulturelle Ausformung des Mediums, zum anderen auch Resultat medialer Eigenschaften der Funkmedien unabhängig von den nationalen Ausprägungen eines Fernsehsystems. Denn das Prinzip des Programmwachstum ist allen unterschiedlichen Fernsehsystemen, wenn sie mit begrenzten Angeboten beginnen, inhärent. Das Flußmodell ist eben auch Ergebnis der technischen Struktur. Darin manifestierte sich für Williams die Einheit von „Technology“ and „Cultural Form“.<sup>9</sup>

Das Flußmodell betont jedoch nur das Moment der Kontinuität, die lückenlose Verknüpfung von disparaten Sendungseinheiten. Hinzukam mit der Ausweitung des Programms auch eine stärkere Strukturbildung. Zur besseren internen Planbarkeit entstanden Ablauf-Schemata entwickelt, die zu Normierungen in den Sendelängen und in der Folge auch in den Dramaturgien führten. Auch die gesellschaftliche Verfaßtheit des Mediums als ein in den Machtzusammenhang der Gesellschaft integrierter Apparat hatte Auswirkungen auf die Ästhetik. Zum Flußcharakter des Programms kam eine *Gitterstruktur*, die zumeist im Wochenrhythmus periodisch wiederkehrende Strukturgitter über den Programmfluß legt. Im

<sup>8</sup> Raymond Williams: *Television: Technology and Cultural Form*. 1974.

<sup>9</sup> Ebd., S.86ff.

Vorbeifließen des Programms bietet sich dem Betrachter nicht ständig etwas Neues, sondern in rhythmischer Wiederkehr immer wieder Ähnliches.<sup>10</sup>

Der Programmfluß, „the flow of broadcasting“, zeigte sich für Williams auch darin, und hier spielte das amerikanische Beispiel eine zentrale Rolle, daß auch die einzelnen Sendungen davon durchdrungen werden. Im „break“ der Werbespots innerhalb der einzelnen Sendungen sah er das Neue des Programmflusses. Im Grunde war die amerikanische Fernsehpraxis am weitesten vom Modell des Programms als einem komponierten Gesamtwerk entfernt, war in dem Sinne am progressivsten in der Herausbildung einer anderen, nicht-werkzentrierten Ästhetik - und wurde gerade deshalb immer wieder im ästhetischen Diskurs als massive Gefahr für die bestehende Kultur (und damit der tradierten Kunstformen) gesehen. Sie wies mit ihre Programmstruktur der ausgedehnten Angebotspräsenz, der Vielkanaligkeit, der Disparatheit der Einheiten und ihren ständigen Unterbrechungen Strukturmomente des urbanen Alltags auf, in dem ebenfalls eine Vielzahl unterschiedlicher Tätigkeiten innerhalb eines Tages zusammenkommen, sich unterbrechen.

Die Werbeunterbrechung verlangte vom Zuschauer eine neue Rezeptionsweise: sich auf einen Spielfilm, eine Serie, eine Dokumentation mit seiner Konzentration einzulassen, und daraus auch immer wieder umsteigen zu können in ein ganz anderen Angebot: sich hineinzuersenken in eine spezifische Medienwirklichkeit mit ihrer auf Illusionierung und Identifikation zielenden Wirkungsdramaturgie und zugleich immer wieder auch eine Pause der Dramaturgie zuzulassen und dennoch nicht den Faden des Zuschauens zu verlieren. Die Werbeunterbrechung hatte jedoch auch zahlreiche Zuschauerfrustrationen zur Folge, wenn dieser sich über nicht auf eine solche Rezeption der Unterbrechungen einlassen wollte. Dennoch kann auch für die nichtkommerziellen Formen des Fernsehen festgehalten werden, daß hier eine Überlagerung und Durchdringungen verschiedenen rezeptionsweisen stattfand.

## 5. Überlagerung und Durchdringung: Werkstruktur und Zerstreudramaturgie

Aus der Überlagerung von Kontemplation und Zerstreung in der televisuellen Wahrnehmung im Zusammenhang mit der Notwendigkeit zur Selektion bei ständig steigendem Programmangebot und gleichbleibend zur Verfügung stehender Nutzungszeit ergab sich eine historisch sich entfaltende Differenzierung der Wahrnehmungs- und Nutzungsstile beim Zuschauen, so daß von einem einheitlichen Modell des Zuschauens und damit auch der Bedeutungsvermittlung heute nicht mehr gesprochen werden kann.

Auf der Seite der Angebotsstruktur ist eine ähnliche Differenzierung der Angebotsmuster zu beobachten. In die durch Programmfluß und Gitterstruktur bestimmte Rahmenformen des Programms fügen sich die Sendungen in unterschiedlichen Formen ein: Von dem in sich geschlossenen Einzelwerk, wie es das Fernsehen bereits in seinen Anfängen prägte (der Spielfilm, das Fernsehspiel, der Kultur- und Dokumentarfilm, die Gesprächsrunde, die Sportübertragung usw.), reicht die Formenskala über die bewusst produzierten Fragmentformen (Folge einer Serie z.B.) und die Verkleinerungsformen (Magazinbeiträge statt selbständiger Features und Dokumentarfilme) bis zu kleinen und kleinsten Programmpartikeln (z.B. Programmverbindungen, Trailern etc.).

<sup>10</sup> Vgl. dazu: Knut Hickethier: Apparat - Dispositiv - Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens. In: Ders./Siegfried Zielinski (Hrsg.) Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Berlin 1991, S.421-447.

Die Magazinform muß generell als eine Keimzelle der neuen Ästhetik verstanden werden, weil sie das Prinzip der Fragmentarisierung und der bricolage aus der Ebene des gesamten Programms auf die der einzelnen Sendungen hob.<sup>11</sup> Im Magazin kam es - unter dem Aspekt der Aktualität als einer Annäherung der Inhalte an die beschleunigte Vermittlungsform der Elektronik - zu einer Kultivierung des Ausschnitthaften, der Brüche und Kontraste, oft auch der Provokationen, wie die Geschichte der politischen Magazine beweist. Diese Magazinästhetik des Ausschnitthaften war oft damit verbunden, diese Ausschnitte mit zusätzlicher (über die Nachrichtenmeldungen hinausgehenden) Informationen verbunden, daß sie über die Vermittlung oder Andeutung eines „Hintergrundes“ pars pro toto stehen konnten und damit das Fragmentarische nicht als ein Defizit, sondern als eine Form der Komprimierung erscheinen ließen. Die siebziger Jahre zeigen ein Durchdringen der Programme mit Magazinen. Peter Christian Hall zählte in den siebziger Jahren in den öffentlich-rechtlichen Programmen 200 verschiedene Magazine oder magazinähnliche Sendungen.<sup>12</sup> Und in den in den achtziger Jahren sich etablierenden kommerziellen Programmen waren die Magazine oft die zentralen eigenständigen Programmformen (exemplarisch bei VOX zu sehen, auch MTV ist letztlich ein nur aus Magazinen zusammengesetztes Programm).

Mit der Magazinform trat gegenüber der ganzheitlichen Werkpräsentation die Ästhetik des Fragments, der Unvollständigkeit als eine das Fernsehen mehr und mehr bestimmende Sendungsform hervor. Der Schein der Raum-Zeit-Einheit trat zurück zugunsten einer Vielzahl unterschiedlicher, im Programm zusammengebundener und sich durchdringender Zeitebenen, als einer Vielzahl sich im Sendeablauf durchdringender Bildräume: Die Ubiquität des Fernsehens realisierte sich in einer Fülle fragmentierter Momentaufnahmen aus den verschiedenen Weltzonen und Lebensbereichen, als eine sich als Kaleidoskop zusammengesetztes Mosaik, mit dem Anspruch, alles Bedeutsamen der Welt zusammengetragen zu haben und damit eine Totalität zu repräsentieren.

Die Magazinisierung der Angebote führte zur Entwicklung kleiner Formen und Momentaufnahme und für sie neue programminterne Rahmen zu schaffen, die sie einbanden und zugleich eine beliebige Abfolge und einen ständigen Wechsel zuließen. Der Magazinisierung folgte die Serialisierung in den siebziger und achtziger Jahren, also die Platzierung fraktionierter Angebote von Miniserien bis zu den sogenannten Endlosserien, in deren einzelnen Folgen es wohl zu einem Folgenden, aber nicht zu einem Abschluß im Sinne des traditionellen Werkverständnisses kommt. Das fortgesetzte Zuschauen einer Serie betont das fragmentierte Sehen: immer im Wissen, es geht irgendwann weiter, wird die Unabgeschlossenheit akzeptabel, in der Verzögerung des erzählten Endes liegt der ästhetische Genuß.

## 6. Das Kunstwerk im Programm

Gehen wir noch einmal zum Werkbegriff und zur Kunst zurück. Kunst ist Sinnstiftung innerhalb einer nicht aus sich heraus als sinnhaft erfahrenen Welt. Die ästhetische Gestaltung der Welt in der Erzählung und Darstellung stellt sich als Ordnung dar. Gegenüber den figurativ und räumlich gestaltenden Künste machen es die im zeitlichen Fluß operierenden Künste dadurch, daß sie durch Verdichtung in Narration und Präsentation Welt

<sup>11</sup> Vgl. dazu ausführlicher: Magazine im Programm - das Programm ein Magazin. In: Helmut Kreuzer/Heidi Schumacher (Hrsg.): Magazine audiovisuell. Berlin 1988, S. 91-110.

<sup>12</sup> Peter Christian Hall: Zeitkritik als Ressort. Politische Fernsehmagazine im Kreuzfeuer der Interessen. In: Helmut Kreuzer/Karl Prümm (Hrsg.): Fernsehsendungen und ihre Formen. Stuttgart 1979, S.306.



erfahrbar machen. In dem als endlos erfahrenen Zeitfluß stiften die zeitlich organisierten Künste Sinn durch Setzung von Anfang und Ende, schaffen damit Rahmen für Geschichten, in denen alles, was sich in diesem Rahmen ereignet, als aufeinander bezogen und damit sinntragend erscheint. Das Spiel, die Fiktion beispielsweise, setzt auf Darstellung und Erzählung von Welt in komprimierter Form und als kausale Folge von Geschehen; Dramaturgie ist ein Regelwerk ästhetischer Gestaltung von Höhepunkten, Katastrophen und Happy Endings, dem Zuschauer zur Ermahnung, Erbauung und als Trost innerhalb eines immer wieder als ungestaltet erlebten Alltags.<sup>13</sup> Das Werkhafte - in den klassischen Ästhetiken bis hin zu Heidegger auch ganz direkt als Dinghaftes, Seinshaftes verstanden - artikuliert sich im intentional Gestalteten: daß im Anfang immer auch schon das Ende gewußt wird, daß alle Teile als bedeutsam für ein Zielpunkt der Geschichte gedacht werden. Das geht z.B. in der Fiktion bis in die Details, daß z.B. die Kamera immer schon weiß, was die Figuren tun werden, daß sie ihnen voraus eilt und dort hält, wo auch die Figuren halten werden.

In der Orientierung an tradierten Kunstvorstellungen mußte das Fernseh-Kunstwerk, das sich in den fünfziger Jahren bereits als ein Werk innerhalb des Programms verstand und als Sendungsform neben anderen den höchsten Gestaltungsanspruch erhob („Krönung des Programms“<sup>14</sup>) auch seine Spezifik im Kanon der etablierten Künste nachweisen, mußte im Sinne der Aufklärungsästhetik („Laokoon“) eine Differenz zu den bereits vorhanden Künsten durch eigene „Gesetze“ der Gestaltung und diese wiederum durch die Spezifik einer medialen Materialität aufzeigen. Das erwies sich als schwierig, wie die Debatte um das Fernsehspiel zeigte.

Die Ursachen des Scheiterns einer fernsehspezifischen Ästhetik des Fernsehspiels, vergleichbar einer der Malerei gegenüber der der Literatur, lagen in der Verkennung des Programmcharakters des Fernsehens, der allgemeinen Orientierung am tradierten Werkbegriff und im Versuch, das Fernsehspiel vordergründig aus dem Live-Prinzip heraus zu entwickeln. Das Livespiel hatte aus pragmatischen Gründen keine lange Lebensdauer und es setzte sich letztlich sowohl eine Benutzung elektronischer Aufzeichnungsverfahren und eine Benutzung des Films als Produktionsmittels durch. Damit etablierte sich auf Dauer eine filmische Ästhetik: Fernsehspiel ist heute weitgehend Fernsehfilm.

Denkbar wäre ja auch gewesen, die Fernsehspezifik in der elektronischen Bildherstellung zu suchen, im elektrischen Prinzip der Bilder und damit zu nichtnarrativen, visuellen Konfigurationen, wie sie der Musik oder der Malerei nahegestanden hätten. Daß der ästhetische Diskurs diese Möglichkeiten in den fünfziger und sechziger Jahren nicht erörterte, lag an der unhinterfragten Selbstverständlichkeit, mit der von einer Orientierung an den traditionellen Erzähl- und Darstellungsformen ausgegangen worden war.

## 7. Statt differenzästhetischer Bestimmung eine Ästhetik der Überlappung und Vermischung

Die Suche nach dem Eigenen, dem Spezifischen mußte in die Irre gehen bei einem Medium, das die elektronische Adaption aller vorhandenen medialen Formen zu seinem Prinzip erklärt hatte und deren Überlagerung und Vermischung gegen die Prinzipien der Begrenzung und

<sup>13</sup> Vgl. weiterführend Knut Hickethier: Das Fernsehspiel oder der Kunstanspruch der Erzählmachine Fernsehen. In: Helmut Schanze, Bernhard Zimmermann (Hrsg.): Das Fernsehen und die Künste. München 1993 (3. Band der Geschichte des Fernsehens, hrsg.v. Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen)

<sup>14</sup> Eckert a.a.O., S.83

der Differenz ästhetischen Gestaltungsmittel stand. Differenzästhetisch im Sinne klassischer Ästhetik ließ sich Fernsehkunst nicht definieren.

Fiktion im Fernsehen war immer entweder stärker dem im Fernsehen vermittelten Theater oder dem Fernsehen präsentierbaren Kinofilm verwandt. Zwar waren der Kinospielefilm wie auch Theater im Fernsehen nie dasselbe wie der Kinospielefilm im Kino und das Theater direkt im Theater erlebt, sondern es waren immer Fernsehsendungen mit ihren jeweiligen Besonderheiten - dennoch: im emphatischen Sinne ließ sich eine eigene Fernsehkunst mit den Kategorien der traditionellen Ästhetik nicht begründen. Als Fernsehfilm war das Fernsehspiel seit den siebziger Jahren Teil des Films insgesamt, auch das Fernsehspiel als elektronische Studioproduktion war nie in dem Sinne unbestritten eigenständig, wie es dies noch für das Hörspiel gilt. Daß es dennoch eine eigenständige künstlerische Tradition des Fernsehfilms gab und gibt, resultierte mehr aus den Defiziten des Kinofilms, die der Fernsehfilm kompensierte, nicht aber aus einer Besonderheit ästhetischer Ausdrucksmittel, die nur dem Fernsehen zur Verfügung stünden.

Es scheint es deshalb kein Zufall zu sein, daß Fernsehspiel und Fernsehfilm selbst von ihren Produzenten immer im Gegensatz zum Programm gesehen wurde. Durchgängig zieht sich durch den Diskurs über das Fernsehen die Rede von Widerspruch zwischen der Fernsehkunst und dem Programm. Schon Heinz Schwitzke sah Anfang der fünfziger Jahre das Kunstwerk im Widerspruch zur stetig verrinnenden Zeit des Programms, als Haltepunkt im „unaufhaltsamen Vergehen“ des „permanenten Programms“. <sup>15</sup> Gerhard Prager, Fernsehspielleiter des ZDF sprach in den sechziger Jahren mehrfach vom grundsätzlichen Spannungsverhältnis zwischen dem Fernsehspiel und dem Programm. Und Günter Rohrbach formulierte es denn auch wenig später in seiner bekannten apodiktischen Art: „Fernsehspiele sind nicht Fernsehen.“ Und 1972 prognostizierte er: „So lange es Fernsehspiele gibt, werden wir das totale Fernsehen nicht erreicht haben.“ <sup>16</sup>

Nun ist das, was hier als Spannungsverhältnis beschrieben ist, im historischen Prozeß Veränderungen unterworfen und damit nicht unveränderlich, sondern die Balance ist immer wieder gefährdet. Man könnte sogar sagen, daß es ein Gefälle gibt: von der Kulturveranstaltung Fernsehen in den fünfziger Jahren, die den Kunstanspruch noch sehr ernst nahm, hin zu den achtziger und neunziger Jahren, in denen die Ausrichtung des Fernsehen am tradierten Kulturbegriff an Bedeutung verlor.

Damit sind auch die bisher als eigenständig im Programm verstandenen künstlerischen Ausdrucksformen bedroht. Rohrbachs Prognose vom Widerspruch zwischen der Fernsehkunst und dem Programm war noch zu einem Zeitpunkt formuliert, als es dem fiktionalen Fernsehfilm noch gut ging. Heute ist der Fernsehfilm wie jede andere künstlerische Form im Programm grundsätzlich bedroht. Das Programm hat eine Eigendynamik gewonnen, die jede Form von Balance vermissen läßt. Dies hat mehrere Ursachen: zum einen die ökonomischen: Im immer stärker werdenden Marktkampf der verschiedenen Programme, in der stetig zunehmenden Kommerzialisierung ist für die Fernsehkunst kein Feld, auf dem Zuschauer Mehrheiten zu gewinnen, Einschaltquoten zu maximieren und damit Werbeeinnahmen zu steigern sind. Die Bedrohung der Fernsehkunst kommt hier sowohl von außen, durch die Marktkonkurrenz der Programme, als auch von innen, durch die Programmverantwortlichen und ihre Fixierung auf Einschaltquoten. Zum anderen sind es strukturelle Bedingungen, die aus den Programmen und ihrer Entwicklung

<sup>15</sup> Heinz Schwitzke: Dramaturgie und Geschichte des Hörspiels. Köln/Berlin 1963, S.28f.

<sup>16</sup> Günter Rohrbach: Haben Fernsehspiele noch Zukunft? In: Theo van Alst (Hrsg): Millionenspiele. Fernsehbetrieb in Deutschland. München 1972, S.94.

resultieren. Die Programme haben Eigenentwicklungen durchgemacht, die den lange Zeit noch vorhandenen Schonraum für Kunst im Programm tangieren, ihn letztlich auflösen. Auch hier sind es mehrere Phänomene, die ineinander greifen: Die Kommerzialisierung, die an die Stelle des Paradigmas der Kulturveranstaltung für das Fernsehen das des Marktes setzte, die damit verbundene Ausrichtung der Programme auf Unterhaltung, um möglichst große Marktsegmente zu sichern, die veränderte Nutzung des Mediums mit einer verstärkten Selektion und Fragmentarisierung im Zuschauen durch ein übergroßes Angebot. Alle Tendenzen sind langfristig angelegt, aber sie haben in den letzten Jahren eine Intensivierung erfahren, die den Charakter eines qualitativen Umbruchs hat.

Umgekehrt gibt es durchgängig durch die Programmgeschichte von den Anfängen bis in die Gegenwart eine Zunahme ästhetisch aufgeladener Formen im Programm, die sich nur auf das Programm bzw. auf das Medium selbst beziehen. Diese Zunahme selbstreflexiver Formen und Gestaltungen sowie die Abstimmung einzelner Formen zu einem Gesamterscheinungsbild, ist ein Kennzeichen der neuen Konkurrenzverhältnisse. Kennzeichen dieser meist selbstreflexiver Formen ist die Steigerung des technischen Aufwandes in der Bildproduktion, die Computerisierung der Bilderfindung und Bildgenerierung, der Bearbeitung des Abgebildeten und der Transformation des elektronisch bzw. kinematografisch Aufgenommenen zu einer artifiziellen Zeichenwelt, die scheinbar nicht mehr auf außertelevisuelle Realität verweist, sondern nur noch auf das Medium selbst. Diese artifiziellen Bilder prägen nicht mehr nur eine Programmform innerhalb des Fernsehangebots, etwa die Fiktion, sondern sie durchdringen das gesamte Programm.

In Ansätzen hat es auch immer wieder Versuche gegeben, die programmbestimmenden Momente des Fragmentarischen und Zeitgleichen, der Brüche und Überlagerungen in das Fernsehspiel und den Fernsehfilm zu integrieren, damit auch eine neue Fernsehkunst zu formulieren. Es sind Versuche wie die Adaption anderer programmformen im Fernsehspiel, bei der gleichzeitig eine oft ironische Brechung der Formkonventionen und eine Selbstthematisierung des Mediums betrieben wurden (z.B. bei Wolfgang Menges Produktionen „Die Dubrowkrise“, 1969, „Millionenspiel“, 1970, „Smog“ 1972), Versuche der künstlerischen Nutzung neuer elektronischer Bildbearbeitungstechniken wie der Einfärbung, des Ausstanzens, der Blue Box etc. (z.B. in Peter Zadeks „Rotmord“ und „Der Pott“), es sind Formen, die das serielle Prinzip unter dem Aspekt der Multiperspektivität neu variieren (z.B. „Tod eines Schülers“) oder auch die Kanalgebundenheit ausnutzen wie z.B. Oliver Hirschbiegels in zwei Kanälen (ARD und ZDF) spielende Produktion „Mörderische Entscheidung“. Doch es blieben bislang Ausnahmen, dominant ist weiterhin die am Spielfilm orientierte Form.

Die Konkurrenzsituation im dualen System hat zudem dazu geführt, daß es immer weniger Chancen im den Programmen gibt, neue Formen zu erproben, stattdessen wird unter dem Druck der Einschaltquoten verstärkt auf eine Dramaturgie gesetzt, die sich an den tradierten narrativen Formen orientiert und die möglichen neuen elektronischen Erzähl- und Darstellungsformen nicht nutzt.

## 8. Ästhetisierung der Nahtstellen, Kultivierung der Fragmente

Die Neuformulierung einer Fernsehästhetik findet deshalb nicht im Kern der Kunstformen statt, sondern von den Randzonen des Programms her. Die Ästhetik des Fernsehens formuliert sich neu an den Nahtstellen, den Brüchen, im Bereich der sogenannten Programmverbindungen: den Ansagen und Programmtafeln, den Trailern und

Senderkennungen, den Logos und Ansagedesigns. Mehrere Gründe lassen sich dafür erkennen.

Zum einen stehen diese Programmpartikel nicht primär im Blickfeld einer kritischen Öffentlichkeit, auf sie hat der Kulturbetrieb sein Auge noch nicht geworfen, weil er bislang - etwa in der Fernsehspieldebatte - darauf konzentriert ist, die Kunstformen im Programm als Arbeitsfelder des Kulturbetriebs (Drehbuch, Regie, Kamera, Schauspiel, Kritik) zu erhalten und zu bewahren, und weil er in diesen Programmpartikeln bislang allenfalls die „Verpackung“, nicht aber den Kern des medialen Auftrags gesehen hat.

Zum anderen weil sich in diesen Formen, von den Fernsehunternehmen her, seien sie kommerzieller oder öffentlich-rechtlicher Natur, die Schlüsselstellen befinden, mit denen die Unternehmen ihre Außendarstellung forciert gestalten und den veränderten Bedingungen anpassen konnten. Denn in dem Maße, wie sich die Programme ausgeweitet hatten, konnten diese bei den öffentlich-rechtlichen Anbietern, die bislang eine Einheit von Produktion und Distribution bevorzugt hatten, nicht mehr vollständig mit Eigenproduktionen gefüllt werden. Die kommerziellen Anbieter setzten ohnehin vorrangig eingekaufte Fremdproduktionen ein. Da diese aber austauschbar sind und das Gesicht eines Programms nur begrenzt zu einem eigenen, unverwechselbaren Erkennungsbild verhalfen, gewannen die Programmverbindungen an Bedeutung. Durch sie - und letztlich vor allem durch sie - war eine Unterscheidbarkeit der Programme durch die Zuschauer gesichert.

Zum dritten eigenen sich diese Programmverbindungen für die Entwicklung einer neuen Fernsehästhetik, weil diese Programmpartikel kleine und kleinste Einheiten darstellten, immer wieder leicht ausgewechselt werden konnten und sich wegen ihrer tendenziellen Inhaltslosigkeit - es ging ja immer nur darum, die Präsenz eines Anbieters zu signalisieren - für ästhetische Experimente eigneten. Die Entwicklung neuer Bildbearbeitungstechniken, vor allem durch die Digitalisierung und den Einsatz von Computern bot sich hier auf eine ganz unverhoffte Weise die Möglichkeit, auf der Ebene der elektronischen Gestaltungsmöglichkeiten neue Formen zu erproben, mit den Möglichkeiten, die in anderen Bereichen, des Computerdesigns, der Videokunst, der Werbung etc. innerhalb des Programms zu experimentieren und damit dem elektronischen Prinzip auch in der Bildgestaltung ästhetischen ein Erscheinungsbild zu geben.

Corporate identity

Ästhetisierung

Neue Klammer für die Formen

Magazinisierung, darüber in die Sendungsgestaltungen

## 9. Ästhetik der Gleichzeitigkeit

Wie ist vor dem Hintergrund dieser Programmentwicklung das Verhältnis von Programm und der Kunst? Programmwachstum und die Vorstellung vom Programmfluß korrespondieren mit der Funktion der Funkmedien, zwischen dem zuschauenden Individuum und der Welt einen Kontakt herzustellen, Welt zu vermitteln und den Zuschauer an dieser - medial gebrochen - teilhaben zu lassen. Die Teilhabe - idealerweise im Live-Prinzip verkörpert - wird ungeachtet aller Programmformen, die das Fernsehen hervorgebracht hat, zu einem treibenden Prinzip: möglichst umfassend versteht sich der Anspruch, simultan und ubiquitär den Zuschauer mit der Welt zu verbinden.

Dabei geht es um den Anschein der Gleichzeitigkeit, nicht um die tatsächliche Simultaneität von Aufnahme und Wiedergabe. Die ist in der Regel irrelevant und belanglos, denn sie ist für den Betrachter nicht wirklich überprüfbar. Wirklich von Bedeutung wird die Simultaneität von Ereignis und Zuschauen nur im Katastrophischen, nur im eruptiven Bruch des Bestehenden, der unvorhersehbar ist, aber dank glücklicher Umstände dennoch von der Fernsehkamera wahrgenommen wird: in der Öffnung einer als unüberwindlich gehaltenen Grenze, in der Naturkatastrophe, in der Verkündung eines politischen Wahlentscheidung. Im Grunde gibt es wenige Momente der Realität, bei denen es auf die Simultaneität in der Übermittlung wirklich ankommt. Es geht um das ästhetische Konstrukt Simultaneität, um den Schein der Gleichzeitigkeit und das Gefühl von Teilhabe. Ob eine Pressekonferenz zeitgleich oder zeitversetzt übertragen wird, macht nur dann einen Unterschied, wenn aus der zeitlichen Differenz ein Informationsvorteil oder -nachteil entsteht. Solange sich die Informationsabgabe ohnehin im rituellen „Tagesschau“-Sehen um 20.00 Uhr wieder bündelt, ist es für den Zuschauer unerheblich, ob ein Geschehen gerade in diesem Augenblick fünf Minuten nach acht geschieht, oder ob es schon um 17.00 Uhr geschah. Aufgrund des präsentischen Charakters filmischer Bilder wird ihm ohnehin durch das Zeigen der Nachrichten Gegenwart suggeriert.

Dennoch hat Gleichzeitigkeit als ideologisches Konstrukt eine hohe Bedeutung für das Medium und für die Zuschauer, werden damit doch viele andere Aspekte der Mediennutzung verbunden, vom Gefühl aktuell und schnell informiert zu sein, mit der Welt 'draußen' verbunden zu sein, die Lebenssituation durch Informiertheit gesichert zu haben usw. Da die mediale Produktion jedoch auf Planung und technische Vorbereitung angewiesen ist, ist die Live-Teilhabe an Welt an Vorbereitung, Arrangements und letztlich auch an das Prinzip der Inszenierung gebunden. (Es muß im Fernsehen eben auch eine Kamera aufgestellt sein, um von einem Ereignis Bilder zu liefern.) Die televisuelle Vorproduktion mit dem Anschein des Live-Vermittelten ist deshalb ein Prinzip televisueller Ästhetik. So werden z.B. fast alle Shows inzwischen vorproduziert und aufgezeichnet. Und selbst bei der Golfkriegsberichterstattung waren große Teile vorproduziert, erweckten aber den Anschein live gesendet zu sein. Der Liveeindruck ist letztlich ein Ergebnis des Zusammenspiels von Erwartungshaltungen und medialer Inszenierung.

Zeitgleiche Teilhabe an Ereignissen in der Welt, am Leben an Orten, an denen der Zuschauer real nicht ist, zielt auf „ungestellte Realität“, zielt auf das „Zufällige“, letztlich auf „Endlosigkeit“, auf etwas im Grunde „Unbestimmbares“, ja auf Teilhabe am „Fluß des Lebens“. Im „flow of broadcasting“ dem „Fluß des Lebens“ zu begegnen ist eine Grundhaltung des televisionären Zuschauens. Und es ist - dem Verständnis von Kunst als einem Werk diametral entgegengesetzt. Dennoch sind diese Eigenschaften, die ich eben dem Programmfluß des Fernsehens zugeordnet habe, Eigenschaften, die sich in einer Kunsttheorie finden - in Siegfried Kracauers „Theorie des Films“. Dort werden sie als „Affinitäten“ des Kinofilms beschrieben,<sup>17</sup> als Eigenschaften, die die Realitätsmächtigkeit des Films beinhalten und die letztlich *gegenüber* den Inszenierungsformen des fiktionalen Films - und innerhalb dieser - zu erhalten und zu retten sind. Das Ungestellte in der Inszenierung, das Zufällige im ästhetisch Kalkulierten, das Endlose als Schein im zeitlich Begrenzten, Das Unbestimmbare im Festgelegten, der Fluß des Lebens im gestalteten Ausschnitt des Werks.

So wie Kracauer mediale Eigenschaften des Films im filmischen Kunstwerk erhalten - und damit zugleich das Kunstwerk im Zeitalter der sich ausbreitenden Medien retten wollte - so überholt im Fernsehen umgekehrt nun die mediale Struktur die im Fernsehen vermittelte

<sup>17</sup> Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Frankfurt/M. 1973, S.95ff.

Kunst, transzendiert ihren singulären Charakter, indem sie daraus einen Teil des Programmflusses macht, in dem sie die Kunstwerke, die im Programmfluß sich vermitteln wollen, einspinnt, kokonartig, diese auch inwendig zersetzt. Das ist das Neue auch in der deutschen Fernsehentwicklung, ansatzweise schon seit Beginn der siebziger Jahre zu erkennen, aber verstärkt seit Mitte der Achtziger, wie der Werkcharakter einen beschleunigten Zersetzungsprozeß im Programm unterworfen wird.

Man könnte nun einwenden, das alles sei ja schon bei Adorno und Horkheimer nachzulesen, bei Günther Anders metaphernreich ausgeführt. Doch deren Prognostik - in den fünfziger Jahren - verfiel ja im bundesdeutschen Rahmen deshalb immer nur begrenzt oder gar nicht, weil die Programmpraxis sich aufgrund der kulturkritischen Einwände gerade anders verhalten hatte. Das Programmwachstum war - im Vergleich zu anderen Fernsehsystemen wie z.B. dem der USA - verlangsamt worden, das Medium hatte, entgegen seiner ökonomischen Macht und seiner Priorität innerhalb der Mediennutzung, lange Zeit keinen kulturellen Dominanzanspruch erhoben. Die Programme blieben lange auf einen Kulturanspruch verpflichtet und hatten den Kunstwerkcharakter einzelner Programmteile hervorgehoben. Sie hatten auch die Aufsplitterung der Sendungen im Programmfluß durch Werbebreaks nicht praktiziert. Wirklich aufgenommen wurden Adornos und Anders' Kritik an der Kulturindustrie erst, als auch die Programmpraxis deren Einschätzungen deutlich ablesbar zu bestätigen schienen. Und evident wurden die Veränderungen seit Mitte der achtziger Jahre, seit sich das Fernsehen von der Kulturveranstaltung, als der es sich bis dahin immer noch begriff, zum Angebotsmarkt hin entwickelte.

Paradoxerweise hat damit ein eher diffuses und theoretisch mehr behauptetes als ausgeführtes Konzept einer Fernsehtheorie an Aktualität gewonnen. Gerhard Eckert hatte 1953 beim Versuch, Fernsehen insgesamt zu beschreiben, von der „Kunst des Fernsehens“ gesprochen. Damit war zunächst ein Versuch gemeint, das Medium auf der Programmebene als ein dramaturgisches Problem zu kennzeichnen. Demgegenüber war bereits Anfang der sechziger Jahre deutlich gemacht worden, daß nicht das Fernsehen insgesamt als eine Kunstform zu betrachten sei, sondern als ein publizistisches Medium, in dessen Angebotsspektrum auch die Kunst einen Platz habe. Die publizistische Funktion des Fernsehen muß heute nicht mehr betont werden, notwendiger ist es, die ästhetische Struktur des Programm als eine neue Qualität innerhalb des Medienensembles zu beschreiben. Gelegentlich wird, etwa im Sinne von Welsch, von einer Ästhetisierung des Fernsehens gesprochen, indem bestimmte Gestaltungsweisen sich als einheitliche Gestaltungsweisen im Programm durchsetzen, damit ein Fernsehdesign entwickeln und auf ein einheitliches ästhetisches Erscheinungsbild im Sinne einer corporate identity drängen.<sup>18</sup> Doch Ästhetisierung ist ein falscher Begriff, weil er impliziert, daß das Programm vorher keine ästhetische Struktur gehabt habe. Es geht nur um eine Verschiebung der Akzente in der ästhetischen Oberfläche des Mediums. Die Kunst des Fernsehens als einheitliche Ästhetik des einzelnen Programms oder des Fernsehens insgesamt zu verstehen und zu formulieren, setzt voraus, daß die Ästhetiken der einzelnen Programmformen als eigenständige Entwicklungen an Bedeutung gegenüber der Ästhetik des Fernsehens insgesamt verloren haben.

Peter Weibel hat die neue Ästhetik der elektronischen Medien - er spricht von einer „Techno-Ästhetik“ - darin gesehen, daß die klassische ästhetische Theorie letztlich eine Ästhetik des Statischen vertrat und daß die Ästhetik der Bewegung und der Zeit eine Erfindung der Moderne und deshalb der Werkbegriff nicht mehr brauchbar sei.<sup>19</sup> Doch auch

<sup>18</sup> Vgl. Wolfgang Welsch: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1990, S.9ff.

<sup>19</sup> Peter Weibel: Transformationen der Techno-Ästhetik. In: Rötzer (Hrsg.), a.a.O., S. 205-246, hier S. 208.

in den tradierten Künsten ist die Bewegung und die Zeit bereits als Strukturelement enthalten. Das Theater als Kunst beispielsweise ist in seiner zeitlichen Struktur zu begreifen. Und auch die Etablierung des Filmkunstwerks wie des Hörkunstwerks war - wenn auch nur mit Abstrichen, etwa in der Kategorie des Originals - von der ästhetischen Theorie her durchaus mit den klassischen Kunstformen noch zu vereinbaren.

## 10. Die Zersetzung des Werkcharakters durch das Programm

Das Werk, auch das filmische Werk, war als eine Form von Sinnstiftung durch innere Struktur, Erzählform und Dramaturgie und durch die Setzung von Anfang und Ende als ein geschlossener Kosmos bezeichnet worden. Einige Tendenzen in der Programmentwicklung haben zur Aufhebung und Zersetzung des Werkcharakters im Programm beigetragen. Die Entgrenzung der einzelnen Einheiten gilt zunächst für alle Sendungen, trifft aber besonders die, die künstlerisch hoch verdichtet sind, weil ihr Charakteristikum, der abgegrenzte ästhetische Raum, in Frage gestellt wird und schließlich nicht mehr vorhanden ist. Die Entgrenzung der Werke im Programm führt nicht, wie man annehmen könnte, zu einer künstlerischen Steigerung des Programms, sondern zunächst nur einer Schwächung der Sendungen mit Werkcharakter. Kunst wird in ihrer Eigenständigkeit damit im Programm aufgehoben und entwertet.

**Serialisierung:** Eine erste Form der Entgrenzung des Werks im Programm ist die Serialisierung. Die Kontinuität des Programmflusses verlangt deren ununterbrochene Füllung. Die serielle Produktion ist dem Programmbetrieb inhärent. Sie zielt letztlich auf Unendlichkeit ab, auch wenn alle Serien irgendwann einmal beendet werden. Setzt die Mehrteiligkeit von Fernsehfilmen noch auf Überschaubarkeit, so setzen die langlaufenden Serien dagegen auf das bewußte Vergessen des Anfangs. Ein Ende ist zu Beginn nicht geplant, folglich auch nicht in die ästhetische Struktur einbezogen. Damit droht der Werkcharakter zu zerfallen. Die Serie wird als eigenständiger „Fluß des Lebens“ verstanden: Realität und Kunst werden in ihren Abgrenzungen unscharf. Dadurch verändert sich die innere Struktur von fiktionaler Welt Darstellung. Es findet ein Verlust an radikaler Ausformulierung von Lebensmöglichkeiten statt. Serienautor Peter Märthesheimer hat beispielsweise betont, daß das Serienschreiben auch dazu führt, daß im Erzählen vieles nicht mit der gleichen Radikalität zu Ende gedacht wird wie im Einzelfilm. Der Autor braucht seine Figuren für die Serien länger, folglich muß er schonender mit ihnen umgehen, muß sich kompromißbereiter zeigen.<sup>20</sup> In der Dramaturgie setzen sich kleinere Erzählbögen durch; Typisierungen und Schematisierungen sind seriencharakteristisch.

Die ästhetische Doppelstruktur des Fernsehens führt dazu, daß sich Anfang und Ende in der Serie nicht völlig aufheben: die einzelnen Folgen weisen durchaus Begrenzungen auf, nur werden die dies reflektierenden Erzählstrukturen (Expositionen, Schlüsse) negiert. Anfang und Ende erscheinen nur noch Ein- und Aussteigen aus dem Fluß des Geschehens. Die innere Struktur verändert sich dadurch, das Gesamt der Serie ist unüberschaubar, In der Unübersichtlichkeit geht aber die erzählerische Ordnung des einzelnen Werks verloren. An seine Stelle tritt die Korrespondenz mit dem Ähnlichen in anderen Serien, die Wiedererkennung gleicher oder doch ähnlicher Muster. Die verschiedenen Teile der einzelnen Serien schließen sich dadurch, daß der Zuschauer in ihnen Schematas und Variationen erkennt, zu einem neuen Ganzen innerhalb des Programms zusammen.

**Werbeunterbrechungen.** Eine weitere Form der Zersetzung des Werkcharakters ist die im deutschen Fernsehen nun auch zu beobachtenden Werbeunterbrechungen, die zumindest bei den kommerziellen Programmen alle Programmteile umfassen können und sich durch

<sup>20</sup> Vgl. Interview mit Peter Märthesheimer in epd/Kirche und Rundfunk Nr.76/1992.

das ganze Programm ziehen. Sie sind als stärkster Angriff auf die ästhetische Sinnstiftung zu verstehen, weil jede Wirkungs-dramaturgie, die auf ganzheitliche Wahrnehmung aufbaut, außer Kraft gesetzt wird. Zwar regt sich auch der Unmut des auf ganzheitliches Sehen ausgerichteten Zuschauers, doch ist im Grunde der Protest relativ gering. Die Zerstörung des Werks liegt nicht allein in der Unterbrechung mit Commercials, sondern auch darin, daß Werbung blockweise zwischengeschaltet wird, ja daß auch Trailer und sogenannte Teaser für andere Sendungen zwischengeschaltet werden: Das einzelne Filmwerk wird jetzt nicht nur unterbrochen, sondern der Programmzusammenhang verweist innerhalb der einzelnen Sendung auf sich selbst.

**Senderkennungen.** Auch die Bilder selbst bleiben davon nicht unberührt. Die Auffüllung der vermehrten Programme mit gekauften Filmen führte dazu, daß der Zuschauer nicht mehr automatisch weiß, in welchem Programm er sich gerade befindet. Deshalb haben die Sender die Bilder mit ihrem Signet versehen. Diese Prägung zerstört die ästhetische Komposition, irritiert das Entstehen eines filmischen Realitätsraums, die Senderkennung heftet sich als Markenzeichen an das Produkt, das nicht immer auch wirklich ihm zugehört, oft nur in Lizenz im Programm ausgestrahlt wird. Damit wird die ästhetische Autonomie des audiovisuellen Werkes aufgehoben und der Warencharakter in den Vordergrund gespielt.

**Programmverbindungen.** Die Form der Sendungsabfolge hat frühzeitig schon dazu geführt, daß die Nivellierung des ästhetischen Eindrucks durch die Abfolge divergierender Sendungen in den traditionellen Programmformen durch ein Zwischenstück abgemildert wurde: Die Ansagerin, der „Abenddiener, der uns durch das Programm führt“, wie es Ernst Schnabel einstmals formulierte, hatte nicht nur die Funktion von einem zum anderen überzuleiten, sondern auch die einzelnen Sendungen gegeneinander abzugrenzen. Im Programmfluß markierten diese Ansagen, Zwischenbilder und Senderzeichen die Gitter des Programmrasters, waren Haltepunkte, lieferten auch die vielfach vermißte Pause zur kurzen Besinnung der Zuschauer. Mit dem Bedeutungszuwachs des Programms sind diese Programmverbindungen in eine neue Dynamik geraten. Sie werden zum einen völlig weggelassen, um das mögliche Umschalten der Zuschauer durch einen schnellen Übergang zur nächsten Sendung zu verhindern. Die Folge ist eine Beschleunigung in der Wahrnehmung des Programms. Sie geht sogar soweit, daß Sendungen nicht zu Ende gebracht werden, sondern in ihren Abspann hinein bereits das nächste angekündigt wird, Abspanne gänzlich wegfallen, Schlußbilder nicht zu Ende gezeigt. Im Grunde steht hier das Idealbild des schleichenden Übergangs von einer ästhetischen Filmwelt in eine andere dahinter. Das Ziel könnte sein, daß sich der Ansager der Nachrichtensendung per stufenloser morphiner Computergrafik oder Paint Box direkt in den Helden des nächsten Spielfilms verwandelt, sein Bericht über die Konflikte in Bosnien direkt zur Exposition des Geschehens eines Western werden. Die Verschleifungen im Programm zielen auf eine letztlich grundsätzliche Aufhebung der eigenständigen Werkcharaktere: alles wird zum Spiel innerhalb des Programmflusses.

Umgekehrt gibt es auch die Verstärkung der Programmverbindungen: Die öffentlich-rechtlichen, aber auch einzelne kommerzielle Programme haben hier ganze Systeme der Zwischenbildabfolge entwickelt. Die Reihentitel, Senderlogos, Zwischenfilme, Programmtafeln, Werbung und Uhren sind selbst als ritualisierte Formen Teil der Programmpräsentation, in der sich immer auch der Sender mit seiner corporate identity vorstellt. Der Ausbau der Zwischenbilder zu eigenen ästhetischen Kleinformen - beispielhaft bei MTV - wertet den Programmkontext auf - hat aber einen Nebeneffekt, der sich letztlich wieder gegen die einzelnen Werke richtet: Weil diese Zwischenformen nicht einen eigenen Wirklichkeitsausschnitt repräsentieren - es sei denn den des Programms selbst -, wirken sie sich als Sinnentleerungen auch wieder auf die vermittelten Sendungen aus: Sie erheben das



sinnentleerte Bild zum immer wiederkehrenden Grundmuster, das sich wie ein Standard, was Fernsehen zu sein habe, gegenüber dem in den Programmen eingefügten Einzelsendungen verhält.

## 11. Das Fernsehen - ein Medium der Avantgarde?

Hartmut Winkler hat im Zusammenhang der ästhetischen Veränderungen in den Programmpräsentationen einmal von einer „Verschmutzung“ gesprochen, die durch solche Partikularisierung der Einheiten und durch immer neue Bildeinfügungen, Füllbildern etc. zustandekommt. Peter Christian Hall hatte sich seinerzeit, es war 1990 auf der Fernsehtagung der GFF, gegen den moralischen Unterton in einem solchen Etikett gewehrt. Die Frage ist, ob es sich nur um eine Veränderung in der Präsentation, oder auch um eine Entwertung der Inhalte handelt.

Die Entwicklung läßt sich anders sehen, wenn in der Zersetzung des Werkcharakters der Einzelsendung eine Destruktion eines traditionellen Kunst- und Gestaltbegriffs gesehen wird und die in den Programmen sich durchsetzenden Formen des Fragmentarischen, des Montagehaften und des Spiels der Formen als eine Fortsetzung avantgardistischer Kunstformen der zwanziger Jahre, von Dada bis zu den Bauhausmontagen, vom experimentellen abstrakten Filmen bis zu Fluxus. Das Fernsehen als eine Popularisierung der künstlerischen Avantgarde? Die Destruktionen des traditionellen Werkbegriffs war auch Programm der künstlerischen Moderne und indem sich das Fernsehen daran macht, die tradierten Darstellungs- und Erzählformen selbst zu zersetzen, in einer Montageästhetik der freien Bedeutungen zu überführen. Peter Weibel geht sogar soweit, in der Ausstrahlung von Musikvideos im Fernsehen, in denen sich diese Destruktionsformen gesteigert finden, „die erste Klasse der Volksschule der Avantgarde“ für die jugendlichen Zuschauer zu sehen.<sup>21</sup> Das erscheint problematisch. Eher ist zu vermuten, daß mit der musikindustriellen Adaption avantgardistischer Formen in der audiovisuellen Produktion die Avantgardistischen Konzeptionen außen vor gelassen und nur der Oberflächenreiz gesucht und genutzt wird.

Die Zersetzung der geschlossenen Formen im Programm führt nicht unbedingt zu einer Ästhetik offener Formen, wie sie seit der Jahrhundertwende die Moderne entwickelt hat. Es entstehen Zwitterformen, die auf Teilstrecken weiterhin die Merkmale geschlossener Formen und Dramaturgien besitzen, diese jedoch nicht vollständig realisieren, sondern immer wieder abbrechen und dadurch offene Formen suggerieren. Die bereits in ihrer Entstehung offenen Formen erhalten umgekehrt, wenn sie denn ins Programm kommen (z.B. experimentelle Filme) oft einen neuen Rahmen (z.B. durch An- und Abmoderation, Einführungen, erklärende Diskussionen und Dokumentationen etc., so daß das Fragment zu einem Gesamtangebot ergänzt wird, das in sich nicht mehr die ästhetische Offenheit und Provokation bestehen läßt, sondern durch die Erklärung und Interpretation bereits eine versöhnende Integration leistet. Eine andere Form der Integration offener Kunstformen liegt darin, daß die Werknegation und Werkzertrümmerung selbst zu einem neuen Genre innerhalb der Kunstangebote des Mediums wird (z.B. im Kleinen Fernsehspiel des ZDF) und damit auf einem Programmplatz (der aus dem Konzept des geschlossenen Werkverständnisses sich entwickelt hat, nun präsentiert wird und damit innerhalb des Programmangebots wie ein in sich geschlossenes Werk erscheint.

<sup>21</sup> Peter Weibel: Von der visuellen Musik zum Musikvideo. In: Veruschka Bódy/Peter Weibel (Hrsg.): Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo. Köln 1987, S.126.

Die avantgardistischen Splitterästhetiken und Werkzertrümmerungen werden als ästhetische Strategien in die laufende kulturindustrielle Produktion integriert und es erscheint kein Zufall zu sein, daß sie zuerst und am markantesten sich in kommerziellen Programmen etablierten. Als Mittel der Attraktionsgewinnung werden sie funktionalisiert so wie sie in der Entwicklung der Musikvideos für die Promotion von Musik funktionalisiert wurden. (Dies schließt die Entwicklung radikaler visueller Destruktionen in den Musikvideos nicht aus).

Funktionalisierung bedeutet, daß sie sich einfügen in die ästhetischen Doppelstrukturen des Mediums:

- Sie fördern den Programmfluß und bilden gleichzeitig Gitterelemente in den Programmen oder markieren sie doch zumindest. Auch das MTV-Programm zeigt zum einen die visuelle Destruktion radikaler Splitterwelten, erscheint als ideale Verkörperung des Flußmodells, ist dennoch aus deutlich erkennbaren Programmplätzen, periodisch wiederkehrenden Magazinen, aus gliedernden Strukturgittern zusammengesetzt.

- Sie werden eingesetzt als Titelsignets von sonst eher konventionell sich präsentierenden Sendungen eingesetzt, im Trailerbereich der selbstthematizierenden Programmverbindungen.

- Sie erscheinen als zielgruppenspezifische Ansprache und Angebotsform, die neben entgegengesetzten auf Homogenität und Geschlossenheit angelegten Angebotsformen stehen.

- Sie stellen damit jedoch auch ein wichtiges Element im historischen Gestaltwandel des Mediums dar, als sie das Produkt eines technischen 'Quantensprungs' innerhalb der Fernsehproduktion darstellen. Die elektronische Basis des Mediums zehrt von den Veränderungen der elektronischen Datenverarbeitung des letzten Jahrzehnts. Zwar hat die Praxis der elektronischen Bildgenerierung ihre Vorläufer bereits in den Stanz- und Bearbeitungstechniken der Elektronik der sechziger Jahre, doch ist ihre Weiterentwicklung deutlich von ästhetischen Entwicklungen der Computergrafik geprägt. Die digitale Speicherung von Bildern aber greift langfristig in die technischen Grundstrukturen des Fernsehens ein und transformiert sie zu neuen Formen der elektronischen Bildproduktion. Die Zersetzung der einzelnen Einheiten und ihre Abschleifung haben zu einer Vereinheitlichung der Programme und in einigen Programmbereichen zu einer neuen Stilisierung der Angebote geführt. Die corporate identity wird als ästhetisches Prinzip durchgesetzt und die Einzelsendung einem ästhetischen Gesamtdesign unterworfen. Schon heute gibt es immer wieder das Problem, daß Filmemacher, die ihre Filme realisieren sollen, sich auf die Wünsche eines Hauses auszurichten haben. Der ästhetische Eigensinn muß sich durchzusetzen versuchen gegenüber dem Programmanspruch. Er ist nicht das Ziel der Programmarbeit, sondern erscheint als dessen Behinderung, weil er die Strömungsfähigkeit des Programms stören könnte. Der Hörfunk führt gegenwärtig eine neue Stufe der Entwicklung vor, wie sie bald auch das Fernsehen erreichen wird: die Programme werden vom Computer nach vorgegebenen Rastern zusammengestellt, die gespeicherten Programme sind verschiedenen „Formaten“ zugeordnet. Die Programme werden, wie es so schön heißt, mit „Programmware“ gefüllt. Die Ideologie, die hinter solchen Programmkonzepten steckt, ist die, in den Programmpartikeln Zuschauerbindung durch Positivität, durch Gefühllichkeit zu erzeugen. Die Fernsehdesigner haben durchgängig, von Hans Hartmann im ZDF und Stephan Boeder bei der ARD bis zu Manfred Becker von RTL die Vorstellung, durch das 'designte' Programm Zuschauer in eine angenehme Stimmung zu versetzen und eine positive Befindlichkeit zu erzeugen. Das Programm als Gefühlsstrom - alles auf einen angenehmen Grundton abgestimmt. Noch funktioniert es so nur teilweise, nicht zuletzt weil sich die innerhalb des Design-Rahmen vermittelten Bilder aus der Welt dann doch dagegen stemmen.

Hartmut Winklers These, daß es sich bei den ästhetischen Veränderungen in den Programmoberflächen und im Fernsehdesign um Ermüdungserscheinungen des Mediums

Fernsehen handelt,<sup>22</sup> ist zu widersprechen. Hier findet ein grundsätzlicher Gestaltwandel statt, der seine Basis in der Veränderung der Materialität des Mediums hat, der auf der Programmebene durch das Abstreifen von kultur- besser kunstorientierten Konzepten zustandekommt, und der von Programmverantwortlichen als Befreiung von „Fesseln“ und nicht als Aufgabe von „Verantwortlichkeiten“ gesehen wird. Wie das Neue letztlich aussehen wird, zeigt sich erst in Ansätzen. Die Überlagerung verschiedenen Strukturen gehört mit dazu, ebenso wie die Aufhebung der überlieferten Gegensätze von Avantgarde und Tradition. Daß es eine „Techno-Ästhetik“ (Weibel) ist, stimmt sicherlich von ihrer Materialität, aber Techno-Ästhetiken bestimmten dann auch den Kinofilm, das Hörspiel, letztlich auch das gedruckte Buch. In der Materialität realisieren sich als Ästhetik immer auch Vorstellungen und Konzeptionen von der Welt und vom Menschen.

Grundsätzlich müßte man annehmen, daß Programmwachstum und Vervielfachung der Programme die Betonung der geschlossenen Formen im Programm stärken müßten. Gerade weil das Programm - anders als im frühen Ideal des in sich geschlossenen Programms nun nicht mehr zu einer einheitlichen Gestalt, zu einer auch inhaltlich erkennbaren Komposition seiner Teile fähig ist, müßte der Formcharakter der einzelnen Teile deutlicher hervortreten. Zwar hat der Zuschauer durch jahre- und jahrzehntelangen Fernsehgebrauch gelernt, sehr rasch die einzelnen Modi in der Vermittlung (fiktional/dokumentarisch), sowie Genres und Angebotsformen (Serie, Show, Nachrichten, Sportberichte etc.) zu erkennen, doch ebenso deutlich zeigt sich auch, daß es in der Programmpraxis Tendenzen gibt, diese Differenzen aufzuheben und die Formgegensätze zu vermischen. Kennzeichen der Medienentwicklung gerade der achtziger Jahre ist - als eine Form, dem Attraktivitätsverlust durch Gewöhnung zu begegnen und neue Attraktionsmischungen zu finden - die Vermischung der Erzählgenres im fiktionalen Bereich, der Darstellungsmodi (dokumentarisch/fiktional) und der Vermischung der Präsentationsformen (z.B. Information und Unterhaltung im 'Infotainment').<sup>23</sup> Diese Tendenz zur Mischung ist im Grunde ein Resultat der neuen kulturellen Dominanz des Programms als einer kulturellen Angebotsform in den verschiedenen Medien, und vor allem der Dominanz des Programms in den gesellschaftlichen Leitmedien Fernsehen und Radio. Das direkte Nebeneinander der verschiedenen Formen und Modi in den Programmen legte auch ihre Durchdringung nahe.

Die Vermischung innerhalb der Formen kann zu einer neuen Differenzierung der Angebotsformen führen, indem sie zusätzliche Mischformen etabliert (z.B. exemplarisch in der Mischung des dokumentarisch-fiktionalen bei Heinrich Breloer), aber sie kann auch eine Vereinheitlichung zur Folge haben, in dem sie die radikalisierte unvermischte Form nicht mehr zuläßt (z.B. im Infotainment), sondern nur noch Mischung innerhalb eines moderaten Spektrums zuläßt.

<sup>22</sup> Hartmut Winkler: Das Ende der Bilder? Das Leitmedium Fernsehen zeigt deutliche Ermüdungserscheinungen. In: Knut Hickethier/Irmela Schneider (Hrsg.): Fernsehtheorien. Berlin 1992, S.228-235.

<sup>23</sup> Vgl. Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 1993, S. 193ff.