

Hans J. Wulff

Rezeption im Warenhaus: Anmerkungen zur Rezeptionsästhetik des Umschaltens

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Ästhetik und Kommunikation* 24,88, 1995, S. 61-66.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-49>

Das "Werk" hat im Fernsehen seine früher zentrale Rolle als Bezugs- und Zielpunkt von Rezeption eingebüßt. Das Werk spielt nur dann eine Rolle, wenn es ein *Ereignis* ist. Wenn eine erste Lust der Rezeption darin besteht, die Sendung überhaupt anzuschalten. DORNENVÖGEL war so etwas, eine Sendung mit einer Gemeinde. Eine *wichtige* Sendung. Das ist aber der Ausnahmefall. Das Normale ist das alltägliche Fernsehangebot im alltäglichen Umfeld und die Begehung dieses Angebots mittels der Fernbedienung. Im Umschalten ist ein *Handlungsraum* ("Fernsehen") vorausgesetzt, der den Horizont des Einzelwerks bildet. Zuwendung geschieht vor dem Hintergrundbewußtsein, daß der einzelne Text im Fernsehen von einer Fülle alternativer Texte umgeben ist.

Gegenstände stehen nicht für sich, sondern in "Horizonten", wie die Phänomenologie sagt. Horizonte sind nicht anschaulich präsent, sondern sind Entwürfe des Gegenstandsraums, die das anschaulich Gegebene ergänzen und es vor einem Feld von Alternativen mehr oder weniger prägnant abgrenzen. Horizonte sind offen, aber nicht leer, sie umfassen also Vorbestimmungen (sowohl von Aspekten des anschaulich Gegebenen, das noch nicht anschaulich geworden ist, wie aber auch der Alternativen, von denen sich der anschaulich gegebene Gegenstand abhebt). Weil Gegenstände in Horizonten aufgefaßt werden, kann das Potemkinsche Dorf funktionieren: Weil mit der Vorderseite der Häuser die Hinterseite "mitgegeben" ist.

Für die Aneignung von Texten im Fernsehen ist die Horizontstruktur der Gegenstände ausgesprochen wichtig. Der einzelne Text, dessen Sinnstrukturen natürlich einen eigenen Horizont ausbilden, ist konstituiert vor dem Bewußtsein, daß es fünfundzwanzig andere Kanäle gibt, in denen andere Texte zur Rezeption bereitgehalten sind. Eine Sendung steht so in einem *Möglichkeitsfeld* von fünfundzwanzig anderen Sendungen. Der Zuschauer darf vom Programm *Vielfalt* erwarten, sie ist ein Charakteristikum des kanalvermehrten Fernsehens. Wird die Vielfalt eingeschränkt, läuft z.B. auf vier Kanälen

gleichzeitig MAGNUM, P.I. (wie zur Zeit auf diversen Dritten Programmen), ist man überrascht. Die Horizontzerwartung beim Fernsehen fußt auf Programmwissen. Wer noch nie etwas gesehen hat, kann den Horizont einer Sendung nur schlecht konturieren. Einer hat zu Hause drei Sender in der Antenne; im Hotel ist es ihm unmöglich, eine Sendung vor dem Kabelangebot zu lokalisieren. (Verloren schaltet so einer in der Überfülle herum, wenn er nicht verzweifelt und sich auf nur eines zurückzieht.) Wer's gewohnt ist, wer Erfahrung genug hat, den Horizont einer Sendung in der notwendigen Fülle zu entwerfen, für den hat das *Fernsehfeld* Heterogenität, Vielfalt, Spannbreite der Alternativen. Und vor allem ist es durchsetzt mit der Erwartung stereotypisch-generischer Muster.

Die Voraussetzung für Umschalten ist die Kenntnis des "textuellen Raums", eines Raums aus Stoffen, Konventionen, narrativen Mustern und Wahrscheinlichkeiten, generischen Regulierungen von Darstellungstypen und anderem mehr. Zappendes Umgehen mit Fernsehen setzt *Fernsehkompetenz* voraus, einen Wissenszusammenhang und eine Kompetenz, dieses Wissen in eine Rezeption einfließen zu lassen. Fernsehrezeption geschieht als eine Vermittlung zwischen dem aktuellen Angebot und dem historischen Horizont, durch den das rezipierende Subjekt hindurch sozialisiert wurde.

Umschalten ist eine Aktivität, die den Horizont eines Textes oder den Horizont überhaupt erkundet. Wer umschaltet, informiert sich über das, was derzeit im Angebot ist. Das hört sich zunächst trivial an, ordnet es doch das Umschalten schlicht den Orientierungshandlungen ein. Das ist aber nicht trivial, wenn man sich jene andere These vor Augen hält, daß der Umschaltende eine "Entleerung" der Bilder betreibt, eine "Entsemantisierung" der Texte, so daß am Ende nur noch leere Signifikanten wahrgenommen würden, die ihre Signifikate eingebüßt haben.

Die Bilder des Fernsehens seien leer, sagt Karl Sierek, weil der Ritt des Wellenreiters - *channel surfing* ist eine der Redeweisen zum Umschalten - nur dann

gelingen könne, wenn er oberflächlich bleibe. Manchmal ist die These vertreten worden, daß der umschaltende Zuschauer eine konstruktive Tätigkeit ausübe und daß der *viewing strip*, den er komponiert, ein neuer Text sei: Der Umschalter generiere sich damit eine neue, eigenständige Folie des Verstehens und der Sinnzuweisung. Auch dieses ist aber nicht unbestritten: Der *viewing strip* ist zwar ein manifester Text, heißt es dann, der aber keinen Bedeutungsgehalt hat, er ist "kaleidoskopisches Programm" (Christian Doelker), endloser Fries, Ornament.

Hartmut Winkler hat die Zertrümmerung automatisierten Verstehens im Umschalten als ein eigenes ästhetisches Vergnügen zu bestimmen versucht: Wer umschaltet, zerstört die Kontexte der Bilder, öffne ihr semantisches Bedeutungs- und Anspielungspotential, montiere heterogenste Bilder und schaffe so einen Fließtext aus "unvermuteten Konfrontationen und Interferenzen", die "das festgefügte Gerüst der intersubjektiv etablierten Bedeutungen" erschütterten, schreibt er. Umschalten gerät in dieser Darstellung zu einer konstruktiven ästhetischen Tätigkeit, zu einem reflexiven und reflexiv-operationalen Umgang mit dem gesellschaftlichen Apparat des Fernsehens.

Daran will ich Zweifel anmelden ebenso wie an den Behauptungen, die dem umschaltenden Fernsehen überhaupt Sinnlosigkeit zuweisen. Wer umschaltet, hat sich an die Angebotsweise des Fernsehens optimal adaptiert, er nutzt Fernsehen auf eine höchst effektive und rationale Weise: Und zugleich markiert das Umschalten einen Einschnitt in ein Rezeptionsformat, das eng mit dem Kunstverständnis der Hochphase der bürgerlichen Kultur zusammenhängt.

Das Umschalten ist deshalb höchst interessant und Ausdruck eines ganz eigenen Typs von Aneignungshandlungen, weil es sich nicht in simpler Informationsaufnahme beschränkt. Vielmehr ist es eine Bewegung in einem semiotischen Feld von Textalternativen. Das Bewußtseinskonstrukt, das man sich dazudenken kann und muß, umfaßt das Bewußtsein des Textes, des Fragments oder Stücks, das aktual aufgenommen und verstanden wird, und ein eigenes Bewußtsein des Feldes von Alternativen, vor dem jenes aktuelle Stück sich befindet.

Das ist darzustellen in der Metapher vom Vordergrund und vom Hintergrund, und man könnte sich eine phantastische Bühne ausdenken, um jenes zu illus-

trieren: Auf der Vorderbühne des geistigen Lebens steht eine Szene aus, sagen wir, einem Western. Auf der Hinterbühne stapeln sich Kisten, größere und kleinere, manche stehen mehr im Zentrum als andere. Ganz am Rande entdecke ich einen zerstoßenen Pappkarton, ein Zettel ("Rockkonzert") klebt daran; mehr zur Mitte, aber fast an der hinteren Mauer, eine alte Margarinekiste ("Talkshow" steht kaum leserlich auf einem Aufkleber); im Mittenbereich der Hinterbühne stehen zwei große, glänzende Kisten aus Plastik; "Krimi" hat einer darauf geschrieben, die andere ist mit Spray behandelt, "Michelle" hat einer malerisch darauf gesprüht und eine Skizzen-Ikone von "Cat-Woman" Michelle Pfeiffer daneben getuscht. Nicht, daß das Bewußtsein einem Lagerhaus gliche, das soll nicht gesagt sein; aber gerade der Hintergrund ist aufgeräumt, und es hat schon seinen Sinn, was im Zentrum und was eher am Rande abgestellt wird. Umschalten: Das ist das Abschalten der Fußlichter und des ganzen Lichts auf der vorderen Bühne - ein Scheinwerfer gleitet über die Kisten, kontrolliert, was noch da ist, schaut auf den Aufklebern nach, rückt vielleicht eine Kiste mehr nach hinten und zieht eine andere mehr in den Mittelbereich. Im Licht des Suchscheinwerfers sieht man, daß die Behältnisse transparent sind - im grellen Licht löst sich der Nebel in ihnen auf, Figuren beginnen sich herauszulösen, man erkennt Räume und Möbel und Farben.

Umschalten impliziert ein Verhältnis von Vordergrundbewußtsein und Hintergrundbewußtsein. Zwischen beiden vermittelt eine Prüfung, Gewichtung und Bewertung der Gegenstände der Aneignung, die gerade verfügbar sind. Das Umschalten manifestiert eine *Evaluation des Fernsehfeldes*: Wenn einer sich entschieden hat, fernzusehen, bewegt er sich in einem Handlungsfeld, das mit Gegenständen unterschiedlicher Attraktivität besetzt ist. Was so attraktiv ist, tatsächlich zum Gegenstand von Neugierde, Zuwendung, Interesse zu werden, hängt von der Tagesform ab, vom sozialen Umfeld, von den Gegenständen selbst natürlich. Der Naturfreund wird den Bericht über Elefanten dem Krimi aus New York vorziehen, oft jedenfalls; feststellen läßt sich aber auch er nicht, auch er kann vielen verschiedenen Gegenständen Interesse abgewinnen. Das Rezeptionsinteresse wechselt von Tag zu Tag, vielleicht sogar von Umschaltphase zu Umschaltphase. Wer umschaltet, begeht das Fernsehfeld, und er kann nicht nur feststellen, was im Angebot ist, sondern auch eine Kostprobe nehmen und dabei überprüfen, ob der Krimi auf Kanal 14 so interessant ist und so eingepaßt ist in

die abendliche Laune, daß er daran hängenbleiben mag.

Umschalten dient gerade nicht dazu, Texte des Sinns zu entleeren, sondern den Sinnhorizont des Fernsehfeldes immer wieder zu aktualisieren. Wir wissen aus empirischen Untersuchungen, daß auch dann, wenn man sich für eine Sendung entschieden hat, Umschaltphasen die Zuwendung zum eigentlichen Gegenstand des Interesses unterbrechen - und nun ist klar, daß wir es nicht mit Formen des "semantischen Masochismus" zu tun haben, sondern daß der Aneignungsgegenstand "Sendung im Fernsehen" mit der immer wieder neuen Abhebung des Vordergrundes vom Hintergrund formal mitkonstituiert wird. Schaltet man nicht um, sinkt der Hintergrund ab, das Hintergrundbewußtsein wird schwächer. Schaltet man um, versinkt der eigentliche Text des Vordergrundes nicht, er wird nur im Verhältnis von hinten-vorne neu konturiert.

Der Fernseh-Rezeptionsprozeß ist also als ein *Doppelprozeß* anzusehen, der nicht nur die primäre Informationsaufnahme, sondern auch eine permanente Evaluierung des Rezeptionserfolgs umfaßt. Für gewisse Phasen der Rezeption kann die Prüfung des Angebots ganz in den Vordergrund treten und die eigentliche Informationsaufnahme, in der die rezipierte Sendung als Thema der Aufmerksamkeit schon gesetzt ist, überlagern und dominieren. Das hat mit einer *Erprobung* zu tun, in der die Rezeption selbst auf ihren Erfolg hin durchgespielt und an Beispielmaterial ausprobiert wird.

Die Zuwendung zu einem Programm bleibt stabil, solange ein Spannungsbogen errichtet ist, der den Zuschauer bindet. Wiederum sind es ganz unterschiedliche Kategorien, in denen die *Bindung* gefaßt werden kann. Die *Ganzqualität* des Textes könnte hier wichtig sein, weil sie es ist, die einen übergeordneten Rahmen setzt, in dem sich der Rezipient bewegt und orientiert und den er in gewissen Phasen verlassen kann, ohne daß er befürchten müßte, die Entwicklung des Textes aus dem Auge zu verlieren. Das *Involvement*, das der rezipierte Gegenstand auslöst, kann wiederum auf unterschiedlicher Grundlage zustandekommen - der thematische Fokus kann durch die Fabel, durch stilistisch-ästhetische Eigenheiten des Films, der gerade primär rezipiert wird, oder den Gegenstand-in-Rede besetzt werden. Das *Spannungserleben* schließlich, das die dramaturgische Struktur des Textes als Frage-Antwort-Spiel in der Rezeption nachzeichnet, gliedert sich in Phasen hohen und niederen Involvements, und es steht zu

vermuten, daß sich in den Pausen die kursorischen Programmabfragen häufen. Würde also besagen, daß die Aktivität des Umschaltens abhängig von der Gliederung des Textes ist bzw. mit ihr interagiert und daß der Zuschauer eine Strukturpause oder eine Phase niederer Involviertheit dazu ausnutzt, das Hintergrundfeld des Fernsehens zu aktualisieren. Das würde bedeuten, daß der Umschalter höchst rational handelt, effektives Handeln anstrebt, daß das Umschalten auf einer permanenten Analyse des eigenen Rezeptionsverhaltens basiert. Das ist nicht bewußt, aber es setzt ein analytisches Verhältnis des Umschalters zur eigenen Verstehens-Tätigkeit voraus, das sich operational im Umschalten manifestiert.

Der Status des Textes bestimmt sich nicht nur als Objekt von Aufmerksamkeit und Interesse und als Gegenstand der informationsverarbeitenden und -verstehenden Aktivitäten des Subjekts, sondern auch als Mittel zur Erreichung eines Rezeptionsziels (welches oft aber nur diffus bestimmt ist). Der Text der Rezeption ist ein Mittel, das Rezeptionsziel zu erreichen. Seine Qualität erweist sich im Vergleich und im Kontrast zu den Programmalternativen. Insofern ist Umschalten eine "natürliche" Teilhandlung der Rezeption und dokumentiert, in welchem Maße sich ein Zuschauer an die besondere Bedingung des Fernsehens, Programmalternativen zu einem gewählten Text in einem "Supertext" zu bieten, adaptiert hat.

Ähnlich ist die gleitende Zuwendung von Aufmerksamkeit und Aktivität auf dem Jahrmarkt bedingt durch die Fülle an Angeboten. Der Blick des Besuchers gleitet ohne instrumentelles Interesse über die Auslagen. Vor allzu schneller Analogie muß aber gewarnt werden: Denn schon der Besuch einer Fachmesse ist etwas anderes, das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund durch andere Interessen modifiziert als diejenige des "interesselosen Wohlfallens", das einen Jahrmarktsbesucher erfüllt. Die Metapher des "Flaneurs" und die damit verbundene Vorstellung, daß es möglich sei, die urbane Konsumwelt begehend sich anzueignen: Das ist ein Entwurf, der auch das Umschalten als eine ästhetisch orientierte Handlung begreifbar macht, in der das Fernsehfeld als begehbarer informationeller Raum hervorgebracht wird.

Mich interessiert die Bewußtseinsform, die dem Umschalten korrespondiert, weil ich denke, daß sie eine rezeptionsästhetische Bezugsgröße ist, die sich so insbesondere im Fernsehen findet und die das

Fernsehen vom Kino scheidet. (Nicht nur im Fernsehen, das wäre zu weit generalisiert.)

Das Fernsehsystem und die Rezeption von Texten in der Fernsehkonkdition sind durch einander entgegenwirkende Impulse gekennzeichnet: Die einzelne Sendung mit ihren textuellen Ganzqualitäten steht gegen die im *Hintergrundbewußtsein* präsente Vielfalt von Alternativangeboten. Das sich im Umschaltverhalten artikulierende Text- oder Rezeptionsbewußtsein setzt voraus, daß das rezipierende Subjekt zum einen einen Gegenstand erster Aufmerksamkeit - den eigentlich rezipierten Text - besitzt, daß es aber noch eine zweite Komponente umfaßt, die den besagten Gegenstand immer wieder prüft und ihn u.U. gegen andere mögliche Gegenstände der Rezeption stellt. Im Vordergrund der Aneignungsprozesse steht der Text, dem die Rezeption gilt; im Hintergrund wird dieser Text als "möglicher Text" gegen andere mögliche, aber (noch) nicht im Vordergrund stehende Texte konstituiert. Aus diesem Verhältnis von Vordergrund und Hintergrund resultiert ein Distanz-Moment, das in Umschaltvorgängen manifest gemacht wird.

Das Umschalten ist nur eine Manifestationsweise der Evaluationstätigkeit und ist im Zusammenhang mit einer thematischen Veränderung der Rezeptionssituation, mit einer Verlagerung, Verringerung oder Modulierung der Aufmerksamkeit, mit dem Aufnehmen einer zweiten Tätigkeit usw. zu denken. Gerade wer umschaltet, hält die Tätigkeit des Fernsehens weiterhin als primäres Thema der Situation in Kraft. Andere Arten des Umgehens mit dem Fernsehangebot verändern dagegen die Rezeptionssituation, indem andere Tätigkeiten andere Themen in den Aufbau der Situation importieren. Wer umschaltet, bleibt konzentriert auf das Fernsehen; wer zur Zeitung greift, verändert das Thema der Situation. Das *situative Feld* der Rezeptionssituation selbst erweist sich so als eine Größe, die durch "Aufmerksamkeits-" und "Themenzapping" vielfältig gegliedert ist.

Das fließende Verändern von Vordergrund und Hintergrund, das Übergehen von einem Gegenstand der Aufmerksamkeit auf einen anderen konstituiert den Raum der Situation als ein vielgliedriges und heterogenes Orientierungs- und Handlungsfeld, das durchaus vergleichbar ist mit der Konstitution des Fernsehtextes vor dem Orientierungsfeld des Gesamtangebotes aller Sender. Fernsehrezeption ist eine besondere Ausprägung von Alltagswahrnehmung, und das Umschalten realisiert eine Bewegung

der Aufmerksamkeit des Rezipienten, die auch das situative Umfeld erfaßt und dieses vom Subjekt aus als ein Feld thematischer Interessen gliedert. Darum sind die Erfassungsakte und -operationen, die auf das Fernsehen gerichtet sind, Manifestationen des gleichen Aneignungsmodus, der die Aufmerksamkeit auf eine Zeitung richtet, die auf dem Tisch liegt und die selektiv, themen- und interessengesteuert erschlossen wird.

Das gesamte situative Umfeld bildet so ein Ensemble von Gegenständen möglicher Zuwendung, zwischen denen ein waches Bewußtsein hin- und hergleitet. Gegenstände möglicher Zuwendung sind auch die Programme des Fernsehens. Dies macht den Unterschied zwischen der aktuellen Besichtigung eines Programms und der Aufzeichnung von Programmen mit dem Videorekorder aus: Offenbar gehört es zum Wissen über den ontologischen Status des Fernsehens, daß es zum Zeitpunkt der Ausstrahlung ein gemeinsames Zeitkontinuum, ein gemeinsames "Aktual" der situativen Gegebenheiten und des Fernsehens gibt. Die Aufzeichnung bricht eine Sendung aus diesem Zeitfeld der Situation heraus. Die Beschreibung des Umschaltens muß die Modalität der Möglichkeit ebenso reflektieren wie den Bezug auf die situative Zeit, weil der rezipierte Fernsehtext auf dem Hintergrund anderer möglicher Gegenstände der Zuwendung ebenso stattfindet wie im Kontinuum der Alltagszeit.

Die Erfahrungssituation umfaßt natürlich auch das Subjekt selbst. Es muß als leibliches Zentrum des Feldes immer wieder mitkonstituiert werden. Jeder Rekurs auf die eigene leibliche Befindlichkeit trägt darum dazu bei, den Austausch zwischen Subjekt und Umfeld mitzukonturieren. Wer sich in der Nase bohrt, beseitigt nicht nur einen Juckreiz, sondern geht auch zurück auf die Grundbedingung der eigenen Leiblichkeit. Der rein taktile Kontakt zur Fernbedienung bildet so eine weitere Facette der Konstitution der Fernsehsituation.

Ein anderer Aspekt evaluierender Rezeption ist die *Kontrolle der dabei auftretenden Affekte und Emotionen* - wird eine Sendung allzu bedrohlich, zu sentimental o.ä., kann umschaltend auf die eigene Gefühlslage eingewirkt werden. Teil der Evaluationsprozesse ist also ein "Emotionsmanager", der den Zustand des Subjekts auf das hintergründig bewußte Angebot abbildet und gegebenenfalls zur Aktivierung aufruft. Das von Mikos so genannte *Vermeidungs-Zapping* ist eine Sonderform der Distanzierung und tritt auf, wenn allzu starke Rezeptionseff-

fekte auftreten (der eigentlich rezipierte Film wird zu spannend oder zu traurig oder zu bedrohlich).

Für die Affektkultur des Fernsehens ist diese Beobachtung von größter Bedeutung, ist hier doch ein Subjekt impliziert, das dem eigenen emotionalen Haushalt distanziert gegenübersteht. Es ist der Folie, auf der rezeptive Affekte entstehen, nicht ausgeliefert, sondern es kontrolliert und steuert, was mit ihm geschieht. Fernsehen ist deshalb beileibe kein "low-involvement-Medium", das wäre eine ganz irreführende Schlußfolgerung. Vielmehr hat der Zuschauer eine Eingriffsmöglichkeit, er kann einwirken auf das Feld der Auslösungen und Anlässe, die ihn involvieren, betroffen machen, in emotionale Prozesse verwickeln. Die Möglichkeit der intensiven affektiven Teilnahme bleibt bestehen - aber sie kommt durch eine Entscheidung und eine bewußte Zuwendung zustande und nicht dadurch, daß der Zuschauer sich einem Werk oder einer Aufführungssituation von vornherein überantwortet. Der Zuschauer ist vor dem Angebot nicht kaserniert oder festgestellt, sondern überläßt sich freiwillig, und er kann sich sogar aus einem emotionalen Prozeß zeitweilig zurückziehen - indem er umschaltet (und vielleicht zurückkehrt in jene erste Rezeption).

Metarezeptive Prozesse sind an der Fernsehrezeption gleich in mehrererlei Weise wesentlich beteiligt:

- (1) Aktivierung und Erprobung intertextuellen Wissens über Stoffe, Genres und Repräsentationskonventionen des Fernsehens;
- (2) Aufbau eines Hintergrundwissens von Programmalternativen;
- (3) Evaluation eines laufenden Programms hinsichtlich des Rezeptionsziels und des zugrundeliegenden Rezeptionsbedürfnisses;
- (4) Kontrolle und Evaluation der Art und der Intensität des affektiven Involvements, das durch ein Programm ausgelöst ist.

Für eine *Rezeptionsästhetik* des Fernsehens sind diese Überlegungen von größter Bedeutung, weil die metarezeptiven Komponenten der Rezeption in der Art und Weise, wie die Adressatenrolle im Fernsehext angelegt ist, reflektiert sein müssen.

Ich will das rezeptionsästhetische Problem vertiefen [1]: Ich habe einmal von einem "Syndrom der Fernbedienung" gelesen, einem Krankheitsbild, in dem sich ein Potenzgefühl gegenüber der Technik ausdrücke, gegenüber dem kommunikativen Apparat des Fernsehens, gegenüber der Autorität des Textes und der Institution Fernsehen. Fernsehen ist öffentli-

che Kommunikation, und die Institution des Fernsehens bildet eine gewaltige kommunikative Macht. Das Fernsehen selbst repräsentiert die Welt der Mächtigen, und es ist von einigen Theoretikern als "hegemonialer Apparat" bezeichnet worden, der dazu diene, die Meinungen der Herrschenden zu verbreiten und so die bestehenden Machtverhältnisse zu zementieren. Wären da nicht manche Tätigkeiten, die sich als Widerstandsakte lesen lassen, die sich formal über die Autoritätsverhältnisse hinwegsetzen und die angebotene, vom Sender aus kontrollierte kommunikative Beziehung mißachten!

Im Vordergrund der Aneignungsprozesse steht weiterhin der Text, dem die Rezeption gilt; im Hintergrund wird dieser Text als "möglicher Text" gegen andere mögliche, aber (noch) nicht im Vordergrund stehende Texte konstituiert. Die hieraus entstehende Distanz ist wesentlicher Bestandteil der Fernsehrezeption und steht gegen die bürgerliche Utopie eines Kunsterlebens, das ganz konzentriert und versunken ist und in dem der Rezipient sich in den Text verliert, der ihn - trotz aller Distanz, die dem Kunsterleben selbst innewohnt - zu Erfahrungen führt, die er außerhalb des Kunstwerks nicht haben könnte. In der umschaltenden Rezeption von Fernsehen ist das Subjekt weder versunken und noch überantwortet es sich dem Kunstwerk, sondern steht dem Text gegenüber, auf gleicher Position. Und es ist ein "freches" Subjekt, es verteidigt sich, dokumentiert sich selbst die Macht, die es hat: Es schaltet um!

Die romantische Vorstellung der Begegnung des Subjekts mit dem Kunstwerk nimmt die Rezeption als eine intime Situation, als eine höchst private Angelegenheit. Fernsehen ist aber öffentliche Kommunikation, verschiedenste Kommunikatoren heischen nach Aufmerksamkeit, bieten Stoffe, Thesen und Haltungen an. Die Bindung, die das private Gespräch dominiert und zusammenhält, gilt hier nicht oder erst in zweiter Linie. Der umschaltende Zuschauer nimmt Fernsehen als ein öffentliches Medium, setzt sich über die Illusion des intimen Gesprächs hinweg. Alle parasozialen Aktivitäten, die Blicke, die Direktadressierungen, die Einverständnis heischenden Anspielungen, die den Zuschauer binden sollen, werden verweigert: Ihnen steht die Macht des Durchgängers entgegen, der das Fernsehangebot wie einen Rummelplatz begeht, wissend, daß er von allen umworben ist, auf der Suche nach dem Genuß des Abends.

Anmerkung

Einige der folgenden Argumente habe ich schon in meinem Artikel "Fußball, Kohl und Callas-Arien. Zu einer

Aneignungsform des Fernsehens" (in: *Universitas* 49, 1994, S. 890-897) vorgestellt.