

Fernsehen der dritten Art

Von Sendungen für Namenlose zur Sendung ohne Namen

Vrääth Öhner

Wenn es denn zutrifft, was das Thema der diesjährigen Tagung behauptet, dass die Hälfte der Kindheit im Dunkeln glückt, dann gilt diese Behauptung in noch viel stärkerem Maß für die Jugend. Man könnte argumentieren, und eine Vielzahl von Diskursen unterschiedlichster Provenienz würde einem hierbei zustimmen, dass mehr als die Hälfte, nämlich das Ganze der Jugend im Dunkeln glückt. Und zwar nicht aus empirischen Gründen, weil die Jugend es ewig nur den Weisen und Taugenichtsen gleichtun wollte, von denen Baudelaire in „Der Maler des modernen Lebens“ geschrieben hat, sie würden auf Vergnügen sinnen, sobald es Abend geworden ist, sondern aus strukturellen: Jugend spielt sich stets im Verborgenen ab, und das heißt eben: im Dunkeln.

Ihrer umfassenden Sichtbarkeit zum Trotz ist die Kultur, die man seit gut 50 Jahren Jugendkultur nennt, eine Kultur des Verschwindens: Diesen Umstand haben Kritiker ebenso wie Apologeten der Jugendkultur bemerkt – ich erinnere hier nur an Dick Hebdiges berühmtes Diktum, Jugendkultur sei ein „hiding in the light“, ein sich Verbergen im Licht. Mit anderen Worten: Die sichtbaren (und noch öfter hörbaren) Zeichen, welche die Präsenz von Jugendkultur anzeigen, dienen den Jugendlichen im Grunde nur dazu, hinter diesen Zeichen zu verschwinden. Sei es die Sprache, sei es die Kleidung, sei es die Musik: Wie ausdifferenziert die Zeichen auch immer sein mögen, sie erweisen sich bei näherem Hinsehen stets als eine Oberfläche authentischer Inauthentizität, als ein Plan, *auf* dem man die eigene Zugehörigkeit zu einer bestimmten Jugendkultur zur Schau stellen und *hinter* dem man verschwinden kann.

Diese Strategie verdankt sich einer ebenso einfachen wie nahe liegenden Motivation: Im Gegensatz zu den Erwachsenen, die unter dem Eindruck einer zunehmend hegemonial werdenden Jugendkultur mehr oder weniger geschickt versuchen, sich den Anschein von Jugendlichkeit zu geben, wollen die Jugendlichen in erster Linie nicht jugendlich *sein*, sondern erwachsen (oder was auch immer, gefährlich zum

Beispiel) *werden*. Das Moment des Übergangs, das Transitorische des Wunsches, das sich in diesem Werden ausdrückt, bewirkt, dass die Jugendlichen im Verhältnis zu sich selbst stets verschoben sind. Nach einer ebenso dunklen wie treffenden Formulierung von Gilles Deleuze verläuft das Werden nämlich nicht nur in eine, sondern gleichzeitig in zwei Richtungen: „Wenn ich sage ‚Alice wächst‘, will ich sagen, dass sie größer wird, als sie war. Doch eben dadurch wird sie auch kleiner, als sie jetzt ist. Sicherlich ist sie nicht zur gleichen Zeit größer und kleiner. Es ist aber die gleiche Zeit, in der sie es wird. Sie ist jetzt größer, und sie war zuvor kleiner. Man wird jedoch zur gleichen Zeit mit einem Schlag größer, als man war, und macht sich kleiner, als man wird. Darin besteht die Gleichzeitigkeit eines Werdens, dessen Eigenheit es ist, sich dem Gegenwärtigen zu entziehen“ (Deleuze 1993:15). Und eben diese Eigenheit des Werdens, sich dem Gegenwärtigen zu entziehen, sorgt dafür, dass es aus strukturellen Gründen keine Form, ja nicht einmal ein Zeichen geben kann, das die Präsenz von Jugendkultur eindeutig und zweifelsfrei anzuzeigen vermag. Man könnte sagen, es sei geradezu der Sinn von Jugendkultur, dass ihr Sinn im Dunkeln liegt: Die Jugend ist die anti-metaphysischste Lebensphase überhaupt, sie ereignet sich niemals in der Selbstgegenwart eines Seins, sondern in der Gleichzeitigkeit von Zukünftigem und Vergangenen, von Mehr und Weniger, von Zuviel und Nicht-Genug. Kurz: In der Perspektive des Ereignisses gibt es Jugendkultur nur als Werden oder aber gar nicht.

Halten wir, nach diesem kleinen Ausflug in das unwegsame Gelände anti-platonischer Philosophie, gewissermaßen als Ausgangspunkt unserer Überlegungen fest, dass Jugend im emphatischen Sinn nur als Werden glückt, dieses Werden aber gleichsam die dunkle, dem Gegenwärtigen entzogene Seite der Existenz ausdrückt, und wenden wir uns von hier aus dem eigentlichen Thema dieses Vortrags zu, dem Fernsehen für Jugendliche. Dieses stellt – und nach dem eingangs Gesagten wird das niemand mehr überraschen – nach wie vor in der Geschichte des Fernsehens eine seltene und höchst prekäre Form dar. Das Fernsehen mag als Medium zur Repräsentation von allem Möglichem bzw. Unmöglichem taugen, für die spezifischen Bedürfnisse von Jugendlichen hat es bisher nur in Ausnahmefällen eine geeignete Form gefunden. (Nebenbei: Die Ausnahme zu dieser Regel, von der Musiksender wie MTV oder VIVA künden, ist keine oder nur eine scheinbare: MTV und VIVA arbeiten ebenfalls mit seltenen und höchst prekären Formen, darüber hinaus sind

Musiksender, im Vergleich mit dem Gesamtangebot an Fernsehen, selbst eine seltene und prekäre Form). In Anlehnung an den schönen, dabei durchaus für Jugendliche gemachten Science-Fiction-Film „Close Encounters Of The Third Kind“ („Unheimliche Begegnung der dritten Art“) möchte ich deshalb probeweise vorschlagen, das Fernsehen für Jugendliche als „Fernsehen der dritten Art“ zu begreifen, und zwar aus zwei Gründen: Erstens, weil diese Form erst ab einem genau datierbaren Zeitpunkt in der Entwicklung des Fernsehens auftritt, in Österreich mit dem Beginn der Ausstrahlung von „Ohne Maulkorb“ 1967. Davor hat es im österreichischen Fernsehen nur zwei Arten von regelmäßigem Programm gegeben, das Programm für Erwachsene und das Kinderprogramm. Zweitens, weil diese Form des Fernsehens in ihrer wechselvollen Geschichte immer wieder mit einem ähnlichen Problem konfrontiert war, das Spielberg in „Close Encounters“ verhandelt: Wie kommuniziert man mit Wesen, deren Sprache man nicht spricht?

Vor der Botschaft

Diejenigen, die den Film gesehen haben, werden sich bestimmt noch an die Schlussequenz erinnern, wo es schließlich gelingt, mit den Außerirdischen über eine Kombination von rudimentären Licht- und Ton-Signalen Kontakt aufzunehmen. Und auch wenn auf diese Weise vorerst nur einfache Botschaften ausgetauscht werden können, zeigt der Film, dass die Lösung für das Problem der Kommunikation nicht in der Übermittlung bedeutsamer Botschaften, sondern in der Herstellung der Verbindung selber liegt; in der Etablierung eines stabilen Übertragungskanals, der eine hinreichend genaue Unterscheidung ermöglicht zwischen sinnvollen Signalen und unsinnigem Rauschen und der als einzige Botschaft die Bereitschaft überträgt, Botschaften auszutauschen. Mit Bezug auf das Fernsehen der dritten Art lässt sich aus dem Umstand, dass die Verbindung über Licht- und Tonsignale hergestellt wird, eine erste These ableiten. Sie lautet: Fernsehen der dritten Art findet immer dann statt, wenn das Aussenden von kombinierten Licht- und Ton-Signalen von der Bereitschaft der Sender kündet, mit Wesen, deren Sprache sie nicht verstehen, Botschaften auszutauschen. Hierzu ein erstes Beispiel:

Ausschnitt „Beat-Club“, Sommer 1967: The Kinks, Waterloo Sunset

Wenn der ORF die Sendung „Beat-Club“ auch nicht selbst produziert hat, so hat er sie doch ab Juni 1968 im 14-Tages-Rhythmus ausgestrahlt. Die ersten beiden Folgen noch am Montag in der Nacht um halb elf, die weiteren am Sonntag im Vorabendprogramm um 19.00 Uhr. Für eine lange Zeit, bis zum Anfang der 90er Jahre, sollte der Vorabend-Sendeplatz der Sendeplatz für Jugendsendungen im ORF bleiben: „Ohne Maulkorb“ wurde ebenso am späten Nachmittag ausgestrahlt wie das Jugendmagazin „Kontakt“ und die vom ORF selbst produzierte Musiksendung „Spotlight“ mit Peter Rapp. Die Jugend- und Musikmagazine der 80er und frühen 90er Jahre, „Die großen 10“ (mit Udo Huber), „Okay“ (u.a. mit Vera Russwurm) und „X-Large“ (u.a. mit Arabella Kiesbauer) liefen ebenfalls im Vorabend-Programm. Bis zur Mitte der 90er Jahre, bis zu dem Zeitpunkt also, an dem der ORF die Produktion von Jugendmagazinen für einige Jahre eingestellt und statt dessen versucht hat, am Freitag eine Nacht-Schiene zu etablieren mit mehr oder weniger auf den Geschmack von Jugendlichen zugeschnittenen Programmangeboten (die unter anderem auch Musikvideos umfassten), fand Fernsehen für Jugendliche in Österreich am Vorabend und nicht in der Nacht statt.

Allerdings, und „Beat-Club“ mag dafür das beste Beispiel sein, verstanden es einige dieser Vorabendprogramme, den Vorabend in eine Art Nacht zu verwandeln. Und zwar, wie wir gesehen haben, über eine Kombination von Licht- und Ton-Signalen, die zu Jugendlichen eine Verbindung herzustellen vermochte. Umgekehrt steckte „Beat-Club“ mit der Reduktion auf die Übertragung von musikalischen Darbietungen innerhalb des Sendekontinuums ein Territorium ab, das Erwachsenen nicht so ohne weiteres zugänglich war. Als Indiz für die partielle Unzugänglichkeit der Sendung mag eine Ankündigung der zweiten Folge im Fernsehprogramm der Tageszeitung „Kurier“ dienen: „Beat-Club ist seit zwei Jahren die beliebteste Sendung für junge Leute im ARD-Programm. Der Regisseur dieser Produktion versteht es in perfektionierter Weise, künstlerisch mit den Mitteln der Elektronik umzugehen. Besondere Trickeffekte werden erzielt, indem MAZ-Bilder über den Schablonenmischer eingespielt und mit Realbildern kombiniert werden. Nach dem übereinstimmenden Urteil von Fachleuten ist diese Produktion durch ihre hervorragende technische Perfektion einzigartig in Europa“ (Kurier, Juni 1968).

Man kann mit ziemlicher Sicherheit davon ausgehen, dass es weder die technische Perfektion, noch der künstlerische Umgang mit den Mitteln der Elektronik war, die Jugendliche an Beat-Club vor allem schätzten, sondern, wie könnte es auch anders sein, die Musik. Dem britischen Vorbild „Top of the Pops“ nacheifernd, hatte Radio Bremen im Vertrauen auf die Distinktionskraft der Musik die bis heute zuverlässigste Formel für ein Fernsehen der dritten Art gefunden: Den Leuten die Musik vorzuspielen, die sie mehrheitlich gerne hören. Dazu ist es nicht nötig, dass die Sender die Sprachen der Jugendkultur verstehen, geschweige denn, diese sprechen. Wie „Beat-Club“ beweist, genügt es, wenn das Aussenden von musikalischen Signalen die Bereitschaft anzeigt, mit den Jugendlichen Botschaften auszutauschen.

Ob es wirklich zu einem Austausch von Botschaften kommt oder nicht, ist dabei unerheblich: Wie bereits erwähnt, geht es – im Unterschied beispielsweise zu sprachlichen Formen des Ausdrucks – bei musikalischen (und erst recht bei popmusikalischen) Formen in erster Linie um die Abgrenzung eines Territoriums und nicht um die Übermittlung einer Botschaft. Gilles Deleuze und Felix Guattari haben die besondere Bedeutung der Musik für die Errichtung eines vorläufigen territorialen Zentrums bei der Beschreibung des Ritornells hervorgehoben, des kleinen Lieds, das einem im Kopf herumgeht: „Ein Kind, das im Dunklen Angst bekommt, beruhigt sich, indem es singt. (...) Eine Hausfrau singt vor sich hin oder macht das Radio an, während sie gleichzeitig die gegen das Chaos gerichteten Kräfte für ihre Arbeit aufbaut. (...) Am Leitfaden eines Liedchens geht man aus dem Haus" (Deleuze/Guattari 1992:424 f.). Und an anderer Stelle: „Ganz allgemein *bezeichnet man als Ritornell jedes Ensemble von Ausdrucksmaterien, das ein Territorium absteckt und das sich in territorialen Motiven und Landschaften entwickelt* (es gibt motorische, gestische, optische und viele andere Ritornelle). Im engeren Sinne spricht man vom Ritornell, wenn das Gefüge klanglich ist oder vom Klang 'beherrscht' wird“ (ebda. 440).

Ganz allgemein lässt sich Popmusik demnach als Gefüge beschreiben, das ein Territorium darstellt, welches vom Klang beherrscht wird. Dieses Territorium bleibt dem sozialen Ort, den man besetzt, ebenso äußerlich wie dem konkreten physischen, es entspricht vielmehr einem individuellen Akt mobiler Territorialisierung, einer Art von Ausdruck, die es einem erlaubt, von jener Stelle, auf der man sich

gerade befindet, abzuweichen. Diesem Umstand des auf der Stelle Abweichens verdankt sich die ungeheure Bedeutung, die Popmusik für jugendkulturelle Formen des Ausdrucks seit den 50er Jahren (und teilweise auch schon davor) gehabt hat und immer noch hat. Ihr Klang setzt jeden, der diesen Klang als Ausdrucksmaterie zu benutzen vermag, einem ähnlichen Werden aus, wie es eingangs beschrieben wurde: der Gleichzeitigkeit von Zukünftigem und Vergangenen, von Mehr und Weniger, von Zuviel und Nicht-Genug. Strahlt das Fernsehen solche Klänge aus, kommuniziert es, ohne Botschaften zu vermitteln, und wird auf diese Weise zu einem Fernsehen der dritten Art.

Gewissermaßen als Umkehrprobe für diese These (und natürlich auch, um eine Ahnung davon zu vermitteln, wie innovativ „Beat-Club“ Mitte der 60er Jahre gewirkt haben muss) der folgende Ausschnitt: „Leute von heute“, ausgestrahlt am Ostersonntagnachmittag des Jahres 1963.

Im Vergleich mit „Beat-Club“ ist „Leute von heute“, entgegen der eigenen Absicht, unverkennbar ein Teil des Programms für Erwachsene. Die Sendung zeigt die jungen Leute auf eine Weise, die sich dem Idealbild anzugleichen versucht, das die Erwachsenen jener Zeit von der (wohlerzogenen) Jugend gehabt haben mussten. „Leute von heute“ präsentiert sich als bunter Abend am Nachmittag (mit Tanz, Geschicklichkeitsspielen, Quiz- und Showeinlagen), als harmloser Fünf-Uhr-Tee, für dessen Schicklichkeit der Sender bürgt, als stünde sein Ruf als Tanzschule auf dem Spiel. Die anwesenden Jugendlichen sind adrette, höfliche und zuvorkommende Teenager bzw. Twens (d.h. das Gegenbild zu den Halbstarcken und Rockern der Zeit), die nur reden, wenn sie gefragt werden und sich im Übrigen bemühen, so heiter und zuversichtlich wie nur möglich in die Kamera zu blicken. Über den Moderator der Sendung, Willi Kralik, ist schließlich zu sagen, dass dieser nur vier Jahre später zum „Seniorenclub“ wechselte, einer Sendung, der er bis ans Ende seiner Berufslaufbahn treu bleiben sollte.

Der Umstand, dass „Leute von heute“ nur die gesellschaftlich (d.h. von den Erwachsenen) anerkannten Formen von Jugendkultur ins Bild setzt, bewirkt, dass sich die Intentionen der Sendung gegen diese wenden: Anstatt als Ideal- bzw. Vorbild muss „Leute von heute“ eher wie eine Karikatur von Jugendkultur gewirkt

haben. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine Äußerung Kraliks, die ich Ihnen vorenthalten habe, in der Kralik einen ehemaligen (und noch dazu einen deutschen) Rock'n'Roll-Sänger mit den Worten ankündigt, dass dieser sich nun, nachdem die Rock'n'Roll-Welle glücklicherweise bereits wieder abgeflaut sei, der Country-Musik zugewandt habe. Man beachte den Zeitpunkt dieser Äußerung: Im April 1963 realisiert der Moderator der einzigen unregelmäßigen Sendung für Jugendliche im österreichischen Fernsehen nicht, dass er an der Schwelle einer neuerlichen, noch erfolgreichereren und dauerhafteren Welle steht, die sich ebenso wie der Rock'n'Roll den Grundschemen des Rhythm and Blues verdankt: der Beat-Revolution. Zeugt diese mangelnde Sensibilität in Fragen musikalischer Entwicklungen zunächst nur von mangelndem Sachverstand, positioniert sich Kralik eindeutig auf der Seite der Erwachsenen, wenn er, anstatt des Abflauen des Rock'n'Roll zu bedauern, dieses ausdrücklich als Chance begrüßt, die vielleicht dafür sorgt, dass die entstandenen Gräben zwischen Erwachsenen und Jugendlichen wieder verkleinert werden können.

Aber auch wenn Kralik mit dieser Positionierung einmal mehr bestätigt, dass „Leute von heute“ offenbar eher als Beruhigungsmittel für Erwachsene denn als Unterhaltung für Jugendliche gedacht war, bleibt der plötzliche Stimmungsumschwung bemerkenswert, der einsetzt, wenn Inge Brandenburg ihre Stimme erhebt: Nicht nur, weil das Studiolicht zurückgenommen wird, bricht plötzlich die Dunkelheit des Verlangens und der Leidenschaft über der klinischen Atmosphäre des bunten Nachmittags herein. Der Klang von Brandenburgs Stimme grenzt auf ähnliche Weise ein Territorium ab, wie das zuvor am Beispiel von „Beat-Club“ beschrieben wurde. Das Lied fällt buchstäblich aus dem Gefüge der Sendung und bestätigt so die territorialisierende Kraft der Musik. In diesem Zusammenhang von einem Fernsehen der dritten Art zu sprechen, wäre allerdings voreilig: Jazz war in den 60er Jahren eine Musik, die, was ihre Bedeutung für die Jugendkultur betrifft, vorwiegend von der gebildeten Elite gehört wurde, d.h. von Mittelschülern und Studenten aus gutem Hause, die mit dem Fernsehen im Allgemeinen nicht allzu viel anfangen konnten. In Ermangelung einer Zielgruppe, aber auch, weil der Beitrag von Brandenburg ziemlich allein dasteht im Kontext der übrigen Sendung, kann mit gutem Gewissen behauptet werden, dass „Leute von heute“ keine Verbindung

hergestellt hat zu ihrem jugendlichen Publikum und aus diesem Grund auch kein Kandidat sein kann für ein Fernsehen der dritten Art.

Nach der Botschaft

Wie am Beispiel von „Beat-Club“ deutlich wurde, stellt das Musikfernsehen eine Form des Fernsehens der dritten Art dar, bei der der spezifische Anteil des Fernsehens am Zustandekommen der Form verschwindend gering ist. Fernsehen der dritten Art allein über die territorialisierende Kraft des musikalischen Klangs zu bestimmen, bedeutet mit anderen Worten, es beinahe ausschließlich negativ zu bestimmen. Das wirft natürlich sofort die Frage auf, ob es denn nicht auch eine positive Bestimmung geben könnte, eine, wo das Fernsehen sich beim Zustandekommen der Form als anderes Fernsehen, eben als Fernsehen der dritten Art, erschafft.

Einem Argument von Stanley Cavell zufolge wäre ein solcher Erschaffungsprozess nur denkbar über die gegenseitige Anerkennung von Medium und Werk: „Allein die einzelne Kunstform kann sich ihr Medium bestimmen, nur die Malerei, die Komposition, das Filmemachen vermögen zu enthüllen, was notwendig oder möglich ist, damit etwas zu einem Gemälde, Musikstück oder Film wird“ (Cavell 2001:134). Falls sich – und Cavell bestreitet dies – von den Hervorbringungen des Fernsehens etwas Ähnliches sagen ließe, dass nur das Fernsehmachen zu enthüllen vermag, was notwendig oder möglich ist, damit etwas zu einer Sendung wird, dann würde ich diese Form wechselseitiger Anerkennung gerne auch für das Fernsehen der dritten Art reklamieren, und zwar gewissermaßen als selbstreferenzielles Merkmal dieser Art von Fernsehen: D.h. als ein Merkmal, das genauer noch als die Erfolgsformel der über Fernsehen vermittelten Musik die spezifische Bedeutung reflektiert, die Fernsehen im Kontext von Jugendkultur hat bzw. haben könnte.

Dazu zunächst ein Ausschnitt: „Ohne Maulkorb“ vom Dezember 1968 zum Thema „Voreheliche Beziehungen“.

Seit April 1967 auf Sendung, war „Ohne Maulkorb“ die erste Jugendsendung des ORF, die diesen Namen schon alleine aus dem Grund verdiente, weil sie von

Jugendlichen für Jugendliche gemacht war. In der Anfangsphase, von 1967 bis 1974, also während der gesamten ersten Amtsperiode von Gerd Bacher als Generalintendant des ORF, war „Ohne Maulkorb“ ein Bestandteil des Bildungsprogramms für Jugendliche; eine in eher unregelmäßigen Abständen ausgestrahlte Diskussionssendung zu den Problemen und Bedürfnissen Jugendlicher und nicht das kritische Reportagemagazin, als das es vielen aus meiner Generation vielleicht noch in Erinnerung ist. Soweit das heute noch rekonstruiert werden kann (die Diskussionen wurden nicht aufgezeichnet bzw. die Aufzeichnungen nicht aufgehoben), bestand eine typische Sendung aus einem kurzen Bericht, der in das Thema einführte (ähnlich dem, den wir gerade gesehen haben und der 5-10 Minuten dauerte), sowie aus einer anschließenden Diskussion (etwa 40 Minuten) zwischen den eingeladenen Jugendlichen, die sich in der Regel aus VertreterInnen der diversen Jugendverbände und -vereine zusammensetzten.

Ich will mich hier nicht allzu weit auf die Ebene des Diskurses einlassen, den der Bericht skizziert, sondern ohne viele Umschweife auf jene Elemente zu sprechen kommen, von denen ich glaube, dass sie die Zurechnung von „Ohne Maulkorb“ zu einem Fernsehen der dritten Art rechtfertigen können. Zum Diskurs vielleicht nur soviel: Der Mai 1968 dauerte in Wien (nicht in Österreich!), nach der Formulierung von Fritz Keller, eine heiße Viertelstunde lang und fand im Juni statt: anlässlich der Veranstaltung des bereits in Auflösung begriffenen SÖS, „Kunst und Revolution“, die der breiteren Öffentlichkeit unter dem Namen „Uni-Ferkelei“ im Gedächtnis bleiben sollte. Ansonsten verlief das Jahr 1968 in Österreich, jedenfalls was gesellschaftspolitische Aktionen von Jugendlichen und Studenten betraf, ohne größeres Aufsehen.

Vor diesem Hintergrund einer repressiven politischen Kultur erklären sich einige der auffälligsten Merkmale des Beitrags von selbst: Etwa die zentrale Rolle, die katholische Wertmaßstäbe und Würdenträger in der Auseinandersetzung um voreheliche Beziehungen spielen (man darf dabei allerdings nicht vergessen, dass die Bedeutung linkskatholischer Diskurse für Österreichs Neue Linke kaum zu überschätzen ist) oder die maßvolle Zurückhaltung, mit der fast alle dieser Jugendlichen und Studenten von ihren sexuellen Erfahrungen, Vorstellungen und Bedürfnissen sprechen. Achtet man bloß auf die ostentative Harmlosigkeit der

vorgebrachten Argumente und Anschauungen, übersieht man aber leicht das Wesentliche: Dass dieser Beitrag mit einer Ernsthaftigkeit, wie man sie von Bildungssendungen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks nicht anders erwarten kann, die Prämissen eben dieses Rundfunks außer Kraft setzt; d.h. auf eine Weise in der Sache Stellung bezieht, die das Objektivitäts- oder Ausgewogenheitsgebot des ORF schon allein aus dem Grund verletzt, weil der Beitrag dieses peinlich genau einhält. Man denke etwa an den Priester, der als erster zu Wort kommt und die Position der katholischen Kirche zu Fragen vorehelicher Beziehungen referiert. Er vertritt eine Stimme wie alle anderen davor und danach auch, genau das wirft aber für seine Position ein Problem auf: Der Anspruch auf Glaubenswahrheit, den die Kirche mit ihren Dekreten und Enzykliken erhebt, ist bereits diskreditiert, sobald sich die Position der Kirche im Kontext von anderen Positionen verorten lassen muss.

Gewöhnlich bemisst sich Ausgewogenheit daran, dass alle gesellschaftlich relevanten Anschauungen Gehör finden. In dieser Hinsicht passiert in dem Beitrag allerdings etwas zusätzlich, dass nämlich die Position der Kirche sich konfrontiert findet mit Positionen von Jugendlichen und darüber hinaus auch nicht als entscheidende oder letzte Instanz repräsentiert wird. Mit anderen Worten: Indem der Beitrag sich an das Objektivitätsgebot hält, als wäre dieses das oberste Gesetz, kehrt er dessen Funktion einfach um. Dient Objektivität im Normalfall dem Ausschluss unmaßgeblicher bzw. dem Einschluss maßgeblicher Positionen, so macht der Beitrag deutlich, dass dieses Gebot auch über Potentiale verfügt, die bisher noch nicht wahrgenommen wurden, obgleich sie im Medium immer schon angelegt waren: über kritische Potentiale etwa. Indem er anerkennt, welche Grenzen das Medium öffentlich-rechtliches Fernsehen ihm setzt, und indem er zugleich diese Grenzen ausdehnt, erschafft der Beitrag sich selbst als Sendung eines Fernsehens der dritten Art.

Man kann das Ganze natürlich auch einfacher sagen: Wesentlich war an „Ohne Maulkorb“, dass Jugendliche, bzw. von diesen als legitime anerkannte Vertreter (Musiker etwa), zu gesellschaftspolitischen Problemen Stellung beziehen konnten, und zwar auf derselben Ebene und mit demselben Gewicht, wie dies im Fernsehen der ersten und zweiten Art nur Politikern und offiziellen Repräsentanten gesellschaftlicher Institutionen vorbehalten war. „Ohne Maulkorb“ hat innerhalb des

Sendekontinuums ebenfalls ein Territorium geschaffen, ein gesellschaftspolitisches diesmal, auf dem man (zugespißt formuliert) so tun konnte, als besäßen die Anliegen der Jugendlichen dieselbe, wenn nicht mehr Relevanz wie die übrigen Anliegen der Gesellschaft. Das ist nicht wenig: Bedenkt man, worauf Dick Hebdige aufmerksam gemacht hat, dass „Jugend in unserer Gesellschaft nur präsent ist, wenn ihre Präsenz ein Problem darstellt oder als Problem angesehen wird“, kann man die Bedeutung eines Territoriums ermessen, auf dem nicht die Jugend für die Gesellschaft das Problem darstellt, sondern die Gesellschaft das Problem für die Jugendlichen.

Damit soll nicht gesagt sein, „Ohne Maulkorb“ wäre das Sprachrohr der österreichischen Jugendlichen gewesen: „Sprechen, selbst wenn man von sich spricht, heißt immer die Stelle von jemandem einnehmen, für den zu sprechen man vorgibt und dem man das Recht zu sprechen abspricht“, hat Gilles Deleuze einmal festgestellt. Das trifft auf „Ohne Maulkorb“ genauso zu, allerdings mit der Einschränkung, dass es beim Fernsehen der dritten Art nicht so sehr darauf ankommt, was gesagt wird, sondern auf die Herstellung einer stabilen Verbindung, auf die Errichtung eines vorläufigen territorialen Zentrums im Chaos einer als bedrohlich empfundenen Umwelt. Der Schlüssel für das Verständnis eines solchen Territoriums liegt im Begriff des „Als ob“, in der Zurückweisung der möglichen Wirklichkeit, dass Jugendliche ohnehin nichts zu sagen haben und in der Erschaffung der wirklichen Möglichkeit, dass sie dennoch etwas sagen.

Dass dabei nicht immer etwas Ernstzunehmendes herauskommt, soll der nächste kurze Ausschnitt zeigen: „Ohne Maulkorb“, etwa 1973, ein Interview mit André Heller.

Verbunden mit der Erschaffung wirklicher Möglichkeiten für Jugendliche war bei „Ohne Maulkorb“ etwas, das sich bereits im ersten Beispiel, das wir gesehen haben, angekündigt hat: der Versuch, dem Fernsehen zeitgenössische kinematographische Formen aufzupropfen. Wie der Ausschnitt gezeigt hat, ist im Bereich der visuellen Umsetzung im Lauf der Zeit durchaus eine bemerkenswerte Entwicklung festzustellen – man könnte sagen: von den Formen des „Cinema vérité“ zu denen des „Manierismus“. Zugleich wurde mit dem Ausschnitt vielleicht auch deutlich, dass es sich beim Fernsehen der dritten Art immer nur um ein behutsames Vortasten

handeln kann (gemäß der These, dass es Jugendkultur nur als Werden geben kann), das immer auch das Risiko des Scheiterns in Kauf nehmen muss. Zuletzt, dass die Formel, mit der „Ohne Maulkorb“ die Verbindung zu seinem Publikum aufzunehmen suchte (nämlich diesem ein Forum gesellschaftspolitischer Auseinandersetzung zu verschaffen), sich um 1973 bereits zunehmend unter dem Druck einer anderen Formel befand, jener der Enthüllung verborgener Bereiche des Innenlebens, die der Soziologe Richard Sennett einmal als „Tyrannei der Intimität“ bezeichnet hat. Dass diese neue Formel schließlich zum Ende von „Ohne Maulkorb“ (und zum Aufstieg der Talkshows) beitragen sollte, sei hier nur noch am Rande erwähnt.

Wenn „Ohne Maulkorb“ den Beginn eines regelmäßigen Fernsehens der dritten Art darstellt, möchte ich abschließend einen weiten Bogen spannen zum vorläufig letzten Vertreter dieser Spezies, der bereits im Untertitel des Vortrags angekündigten „Sendung ohne Namen“. Endlich, so könnte man meinen, hat die stets im Dunkeln sich ereignende Jugendkultur im Fernsehen den ihr zustehenden Platz besetzt: Die „Sendung ohne Namen“ wird im Nachtprogramm gezeigt, genauer in der so genannten „Donnerstag Nacht“. Sehen Sie einen Ausschnitt aus der Sendung, die am auf den Aschermittwoch des heurigen Jahres folgenden Donnerstag ausgestrahlt wurde.

Als „intelligentes Fernsehen für junge Erwachsene“ hat man die „Sendung ohne Namen“ ebenso bezeichnet wie als „Spam Fernsehen“. Obwohl beide Urteile wohl freundlich gemeint sind, schließen sie sich logisch doch gegenseitig aus. Trotzdem ist an beiden Urteilen etwas dran, denn die Art und Weise, wie die „Sendung ohne Namen“ beim flüchtigen Hinsehen den Eindruck von Spam-Fernsehen erweckt, erweist sich bei näherer Analyse als durchaus intelligent. Das liegt zum einen am sorgfältig durchkomponierten Text, den die Off-Stimme vorträgt: Dieser ist keineswegs so zusammenhanglos wie das nach dem ersten Eindruck erscheinen mag – der Ausschnitt beispielsweise, den wir gesehen haben, bildet eine logische Sequenz, in der es um die Frage geht, warum und auf welche Weise das Mittelmeer in einigen Millionen Jahren verschwinden wird. In der anschließenden Sequenz wird eine Frage verhandelt, die aus der am Ende des Ausschnitts gestellten unmittelbar hervorgeht: Vor welche Probleme wäre der heutige Mensch mit seinen Fähigkeiten gestellt, wenn sich tatsächlich alles ändern würde?

Zum anderen zeigt sich die Intelligenz der „Sendung ohne Namen“ natürlich an den Möglichkeiten, die das Format bereitstellt für die Verwertung von Archivmaterial und für Interviews mit Vertretern der Alternative-Szene. An diesem Punkt wird deutlich, dass die Maschine, die die „Sendung ohne Namen“ jedes Mal aufs Neue zusammensetzt, eine Maschine zur Verarbeitung televisueller Klischees ist: Das beginnt bei den stereotypen Interviewfragen, die in der „Sendung ohne Namen“ zur Gänze durch themenbezogene ersetzt sind und endet bei der visuellen Kontrastierung von Vorstellungen, die bestimmte Wörter oder Wendungen des Off-Kommentars hervorrufen (zum Beispiel wenn im Kontext der Überlegung, das Weltende könnte auch ungelegen kommen, davon die Rede ist, dass man sich gerade ein neues Auto bestellt hat, und man sieht einen Hund, der mit zwei umgeschnallten Rädern herumläuft). Letzteres sorgt auch dafür, dass die „Sendung ohne Namen“ den reflexiven Anspruch erfüllt, der hier von einem Fernsehen der dritten Art gefordert wurde: Im Unterschied zu „Ohne Maulkorb“ reflektiert die „Sendung ohne Namen“ allerdings nicht mehr auf die Grenzen, die dem gesellschaftspolitischen Diskurs im Fernsehen gezogen werden, sondern auf die kulturelle Form des Fernsehens als Ganzem. Wenn, wie Raymond Williams behauptet hat, die Erfahrung des Fernsehens eine Erfahrung des Flow ist, eine insgesamt als unheimlich zu bezeichnende Erfahrung eines zugleich geplanten und dennoch unverantwortlichen Fließens von Bildern und Gefühlen, dann ist die „Sendung ohne Namen“ wahrscheinlich eine der wenigen Sendungen im Programm des ORF (wahrscheinlich sogar die einzige), die diese Erfahrung des Flow anerkennt. Nebenbei: Die Anerkennung einer Tatsache, die das Fernsehen ansonsten gerne verbergen würde, hat der „Sendung ohne Namen“ sogar einen „Romy“ für die „innovativste Programmidee“ eingetragen.

Was folgt nun aus der Anerkennung der Erfahrung des Flow? – Eine ähnliche Distanzierung von den übrigen Formen des Fernsehens, wie wir sie für das Fernsehen der dritten Art als typisch beschrieben haben. Allerdings hält die „Sendung ohne Namen“ diese Formen nicht nur auf Distanz, sondern bezieht sich auch ständig auf sie. Im Gegensatz zum übrigen Fernsehen hat die „Sendung ohne Namen“ die Hoffnung auf eine Welt hinter den Bildern aufgegeben (ich meine: zu Recht), und zwar zugunsten eines radikal diesseitigen Glaubens an die Oberfläche

der Bilder und Gefühle. Das Fernsehen mag inzwischen fortfahren, uns Informationen über eine Welt ins Haus zu liefern, derer wir am Leitfaden televisueller Kommunikation erst recht nicht habhaft werden können. An die Stelle einer Repräsentation der Wirklichkeit setzt die „Sendung ohne Namen“ die Wirklichkeit einer Repräsentation (ich sage nur: „Fett schwabbelt“) und beweist damit, dass das Band, das zwischen zwei Assoziationen geknüpft werden kann, um nichts willkürlicher ist als jenes andere, das ständig zwischen der Wirklichkeit und ihrem Bild geknüpft wird. Natürlich gehen diese beiden Vorgangsweisen weder von den selben Voraussetzungen aus, noch gelangen sie zu den selben Resultaten: Wo die eine die Existenz der Welt, von der sie berichtet, voraussetzen muss, wird der anderen selbst die Gegenwärtigkeit der Welt, die sie hervorgebracht hat, zum Rätsel. Um noch einmal mit Raymond Williams zu sprechen: Man kann sich nie sicher sein, was man von dem ganzen Flow mitgenommen hat. Vielleicht ist es ja auch nur ein Gefühl, das sich deutlich dunkel anzeigt und das mit einem Lied verglichen werden könnte, das man singt, wenn man im Dunkeln Angst bekommt.

Womit zu guter Letzt auch noch eine Antwort gefunden wäre auf die Frage, was denn das Fernsehen der dritten Art wirklich mit dem Thema der diesjährigen Tagung zu tun hat? Wenn, wie ich zu zeigen versucht habe, das Fernsehen der dritten Art ein Fernsehen erschafft, welches das übrige Fernsehen der Gleichzeitigkeit eines Werdens aussetzt, das sich dem Gegenwärtigen entzieht, dann steht das Fernsehen der dritten Art insgesamt für die dunkle Seite, will sagen: für die Nacht des Fernsehens.