

Hans J. Wulff

## *Flow*

### Kaleidoskopische Formationen des Fern-Sehens

Keine Veränderung des Fernsehsystems hat zu so eklatanten Veränderungen der Einschätzung des Gesamtprogramms wie auch der Abschätzung der eigenen Befindlichkeit gegenüber dem Fernsehangebot geführt wie die Programmvermehrung, die mit der Deregulierung einsetzte und deren Ende noch nicht absehbar ist. Was einmal übersichtlich und wohlgeformt schien, hat sich in einen wahren Dschungel von Angeboten verwandelt, dessen Kontur ebenso unscharf bleibt wie seine einzelnen Segmente gesichtslos sind. Der Eindruck der "Programmflut", in der der Zuschauer unterzugehen droht, hat sich vielen aufgedrängt und ist als "Bilderflut" auch zum medienkritischen Drohwort geworden. Der Eindruck von Unübersichtlichkeit und Beliebigkeit verschärft sich noch dadurch, daß die einzelne Sendung mit Werbeblöcken durchsetzt ist und so die Einheit des zusammenhängenden Mitteilungsstücks zertrümmert wird. Die Frage, ob die Vermehrung von Programmen nur eine Verbreiterung des Angebots ist oder ob sie zu Veränderungen des Rezeptionsverhältnisses führt, das Zuschauer und Programme miteinander eingehen, ist umstritten und im Ende nicht beantwortet.<sup>1</sup>

Es wird berichtet, daß der Engländer Raymond Williams in einem New Yorker Hotel von den Sendungen des kommerziellen amerikanischen Kabelfernsehens irritiert gewesen sei - von der Vielzahl der Programme ebenso wie von der Tatsache, daß einzelne Sendungen durch Werbung zerstückelt wurden. Diese Irritation liegt einer vielzitierten und oft mißverstandenen Unterscheidung zugrunde - der zwischen der Auffassung des Fernsehens als *program* und als *flow*.<sup>2</sup> Williams schrieb 1975 in seinem Buch *Television: Technology and Cultural Form*:

- 1 Man denke z.B. an den Übergang des Fernsehens von der Primärfunktion eines Informationsmedium zum Kontaktmedium, das als *néo-télévision* bezeichnet worden ist; vgl. dazu Müller 1995, 86f, 100ff.
- 2 Um den Charakter der Metapher deutlicher spürbar zu lassen, werde ich den Terminus im Original stehen lassen und ihn nicht mit "Fluß" einzudeutschen versuchen. John Hartley setzt neben das *Konzept flow*, das von Williams, aber auch von Programmachern dazu benutzt werde, das Vergehen und das Management von Zeit im Medium Fernsehen zu

There has been a significant shift from the concept of sequence as *programming* to the concept of sequence as *flow*. Yet this is difficult to see because the older concept of programming - the temporal sequence within which mix and proportion and balance operate - is still active and still to some extent real (1975,89; Herv.i.O.).

Das *flow*-Moment am Fernsehen steht so den Programmschemata entgegen – wobei das *programming* immer wieder auf das gleiche Grundproblem stößt: Solange die Einzelprogramme heterogen sind, thematisch nicht voneinander abhängen und wechselnde semiotische Modi und verschiedenste Textsorten aufeinander treffen, kann das Programmschema nur formal ausbalanciert werden.<sup>3</sup> Ein *programming*, das über ein solch formales Kriterium der Programmauswahl und -koordination hinausgeht, komponiert nach einem inhaltlich-thematischen Gesichtspunkt ein Programm aus Unterprogrammen und bereitet so einen semantischen Prozeß (bzw. einen Lernprozeß) beim Zuschauer vor, der auf einen benennbaren Sinn hin orientiert ist (die Programmgestaltung von Arte geht in diese Richtung). Ein allein auf formalen Kriterien basiertes *programming* hat es dagegen immer mit einem unkalkulierbaren semantischen Effekt zu tun: mit der Induktion von Bedeutungen zwischen Sendungen. Das *flow*-Moment am Fernsehen stellt sich also nahezu zwangsläufig ein, mehr oder weniger intensiv.

Worum geht es nun, wenn Williams von *flow* spricht?

Yet it may be even more important to see the true process as flow: the replacement of a programme series of timed sequential units by a flow series of differently related units in which the timing, though real, is undeclared, and in which the real internal organisation is something other than the declared organisation (1975, 93).

konzeptualisieren, das Konzept *flow* mit dem er eine Raummetapher benutzen will, um geopolitische Bezüge des Fernsehens als einer internationalen Industrie ebenso zu benennen wie die Verhältnisse zwischen kritischen Positionen oder die Distanzen zwischen Zuschauern (1992, 12). Diese Ausweitung scheint mir wenig produktiv zu sein, zumal das *flow*-Konzept in andere Richtungen weist als nur auf die zeitliche Taktung des Programms.

- 3 Es wäre zu fragen, ob Williams Überlegungen vor allem auf die Durchdringung der Bedeutungssphäre mit den Formen und Inhalten der Werbung gerichtet war. Das will und kann ich hier nicht entscheiden (vgl. dazu Williams 1975, 91f). Ich will ausdrücklich darauf hinweisen, daß die Rezeption der *flow/programming*-Unterscheidung außerordentlich heterogen ist und sehr unterschiedlich interpretiert wurde. White (1986, 51; ähnlich auch Feuer 1983, 15f) sieht den "flow of television programming" z.B. in Opposition zu einem erst in der Analyse wirksam werdenden Prinzip von Segmentation einerseits, von Pertinenz andererseits. An anderer Stelle schreibt White dem Konzept des *television flow* die Charakteristiken (1) "programming strategy", (2) "viewing experience" und (3) "segmentation without dosuren" (1986, 55) zu. Ich werde hier das "Programmieren" strikt der Kommunikatorseite zuschlagen, die *flow*-Effekte dagegen der Rezeption – wissend, daß Zuschauer über ein Programmwissen verfügen, das unter Umständen Zuwendungen und Auswahlverhalten reguliert.

Williams folgt so der Vermutung, daß die Sinnkonstruktionen des Fernsehens aus einer Tätigkeit des Rezipienten hervorgehen, in die Elemente der unterschiedlichsten Texte eingehen. Die Leistungen dieser Montage von Sinnelementen zu untersuchen, sei die eigentliche Aufgabe der Fernsehtheorie. Demzufolge würde eine Untersuchung der Semantik einzelner Texte des Fernsehens zu kurz greifen, weil ein besonderer Ort der Bedeutungsentstehung im Fernsehen *zwischen den Einzelprogrammen und -sendungen* liegt.

### *Flow* und Montage

In Auseinandersetzung mit Williams' Modell hat John Ellis eine knappe Analyse von Werbeblöcken skizziert, die sehr prägnant die Vielschichtigkeit des *flow*-Phänomens illustriert:

The experience of watching advertisements is that of seeing segments cluster together, inciting each other. Their specific meanings have relatively little to do with each other; their generalised generic meaning (a domestic consumerist relation to objects) gives them a certain common thematic; but their organisation together is something new to Western representations. Advertisements on TV cannot be scanned or ignored like the page of a newspaper: they demand short bursts of attention, producing an understanding that rests at the level of the particular segment involved and is not forced to go further, is not made to combine as a montage fragment into a larger organisation of meaning. Thirty seconds by thirty seconds, the 'spot' advertisement expands but does not combine: it is the furthest development of broadcast TV's segmental commodity (1992,118f).

Das Bedeutungskonzept bedarf einer Präzisierung. Es wäre absurd, dem einzelnen Werbespot eine Bedeutungskomponente abzusprechen. Es ist hier wohl in zweierlei Weise von "Bedeutung" die Rede. Das eine ist eine semantische Beschreibung, die dem Einzeltext zugeordnet ist. Ein Werbespot kann verstanden, erinnert, paraphrasiert, beschrieben und in anderer Weise bearbeitet werden, was jeweils voraussetzt, daß dem Text eine Bedeutung zugewiesen worden ist. Von "Bedeutung" in einem zweiten Sinne ist die Rede, wenn von den semantischen Effekten die Rede ist, die die Elemente einer *flow*-Konstruktion (oder genauer: einer Kombination von Einzeltexten bzw. von Segmenten, die zu einem *flow*-Effekt führen) haben – denn sie sind ja gerade nicht miteinander in Verbindung gebracht, um höhere Bedeutungen zu konstituieren, sondern beliebig und zufälliger Nachbarschaft folgend. Wenn sich hier dennoch semantische Effekte einstellen – und das ist ja die These –, dann liegen sie unterhalb der Textschwelle.

Eine *flow* Sequenz – darunter sei eine zusammenhängende Rezeptionspassage verstanden, in der der *flow*-Effekt auftritt – ist nicht komponiert, um aus der Kombination der Segmente Aussagen höherer Ordnung zu induzieren, sondern entsteht zufällig.

Die Bedeutungen, die sich in einer solchen Sequenz realisieren, sind nur möglich, weil sich die kulturellen Prozesse auf "Tiefenideologien" beziehen. John Fiske hat einige Jahre nach Ellis versucht, derartige Bedeutungsverhältnisse als *Diskursstrukturen* zu beschreiben. Weil nun die Segmente des *flow* kulturelle, bedeutungsfähige Texte sind und weil in Texten kulturelle Wertvorstellungen zum Ausdruck gebracht werden, lassen sich die Segmente des *flow* aufeinander beziehen – eben weil sie als Ausdruckselemente für jeweilige Diskurse aufgefaßt werden können. Genau dieser Übergang vom *flow*-Effekt zur Analyse tiefenideologischer Bezüge bedarf aber eingehenderer Untersuchung. Zum einen ist nach dem *Ort der Bedeutung* zu fragen, die es zu bestimmen gilt; zum anderen ist nach der *Art der semantischen Produktivität* zu fragen, die *flow*-Strukturen insbesondere von Montageeffekten unterscheidet.

Zunächst zu ersterem: Man könnte behaupten, daß die *flow*-Effekte nur Tiefenschichten von "Bedeutung" zu Tage fördern bzw. als Elemente einer Bedeutungsbeziehung benutzen, die im Text schon enthalten gewesen sind. Texte *repräsentieren* dann tiefenideologische Diskursbeziehungen, so daß eine eingehende (ideologiekritische, hermeneutische, dekonstruktivistische oder was auch immer) Untersuchung sie auch beschreiben und bestimmen könnte. Texte sind dann "Zeitgeist-Phänomene", in die die Themen, Kategorien und Orientierungen jeweiliger Diskurswelten eingelassen sind. Wenn in dieser Art die kursierende Tiefenideologie in den Texten selbst manifestiert ist, bleibt allerdings zu fragen, welche Effekte aus der Juxtapositionierung von Texten entstehen.<sup>4</sup>

Gegenüber dieser Repräsentations-Annahme kann man auch die radikale These vertreten, daß die tiefenideologischen Bedeutungen, die im *flow* konstituiert werden, tatsächlich nur *zwischen* Texten entstehen können. Die Bedeutungen stecken dann nicht im Text, sondern werden durch den Zuschauer in die Textbedeutung einerseits "importiert" (weil sie ja nicht im Text schon enthalten sind), andererseits "abgeleitet" (weil erst die Gegenüberstellung zweier Texte Anlaß dafür bildet, auf tiefendiskursive Schichten von Bedeutung überzugehen). Die Bedeutungen werden vom Zuschauer *konstruiert*, indem die Texte in Beziehungen zum Wissen von Zeitgenossen gebracht werden.

Diese Bedeutungen können den Texten selbst nicht abgelesen werden, so daß auch keine Text-Analyse sie aufdecken kann.<sup>5</sup>

Die Besonderheit der Konstruktivität des *flow* kann im Abgleich mit der Montage näher bestimmt werden, denn die Bedeutung, die in *flow*-Sequenzen aufgebaut wird, basiert *nicht* auf der semantischen Produktivität, die den Modellen von Montage zugrunde liegt: Die Bedeutungen, die in einer *flow*-Sequenz entstehen, resultieren nicht aus der Juxtaposition von Elementen, sondern müssen in einer dreistelligen Beziehung bestimmt werden.

Worum geht es in Bedeutungstheorien der Montage? Bildmontagen erproben das Gesamt der Bedeutungen, die die Elemente der Welt miteinander verbinden, möchte man sagen. Montagetheorien gehen davon aus, daß zwei Elemente, die aneinandergesetzt werden, Beziehungen eingehen, etwas Neues hervorbringen. Sie untersuchen die Produktivität der Kombination, und es ist gleichgültig, ob die Leitvorstellung einer Synthese, in der die Elemente der Verbindung verschmolzen werden (Eisenstein: Das Bild ist eine Zelle, das durch ein zweites Bild befruchtet wird), das Nachdenken über Montage dominiert oder ob davon ausgegangen wird, daß zwischen den Elementen eine Differenz aufbreche, ein "Intervall" (in Vertovs Worten), das hervorgetrieben wird mit dem Ziel, etwas nicht Darstellbares für den Zuschauer erschließbar und erfahrbar zu machen. In beiden Modellen wird von der anschaulichen Fülle des visuellen Materials übergegangen zu abstrakten Bedeutungen, zu begrifflichen Verhältnissen, zu Propaganda.

*Flow* nimmt dagegen das Nebeneinanderstehen zweier Texte oder Textfragmente als gegebene Ausgangstatsache. In der Montage geht es darum, selbst zu konstruieren, Bedeutungsprozesse in Gang zu bringen und zu kontrollieren. Montagetheorien sind tendenziell Produktionstheorien, Produzententheorien. Es geht in der Regel darum, von einem Produzenten intendierte Bedeutungsprozesse so im anschaulichen Material des Films abzusichern, daß in der Rezeption auf den intentionalen Kern der Aussage vorangeschritten werden kann. *Flow* dagegen bringt nichts in Gang, es gibt kein kommunikatives Ziel und keine Kontrolle der *flow*-Effekte. *Flow*-Theorien sind tendenziell immer Rezeptionstheorien, Rezipiententheorien. Im *flow*-Erlebnis geht es darum, in der Verschiedenartigkeit der Elemente der Sequenz Gleichartigkeiten, abstrakte Vergleichbarkeiten und ähnliches zu entdecken. Wollte man plakativ formulieren: *Flow* steht in striktem Widerspruch zu allen Montage-Konzepten.

4 Will sagen, daß die Diskursanalyse von Fiske einem anderen Grundgedanken folgt als das *flow*-Modell von Williams!

5 Insofern müßte übergegangen werden zu Denkmodellen, wie sie im *New Historicism* (Kontextualisierung, Auflösung einer Autonomie der Texte, etc.) angesprochen werden.

Es geht nicht um Konstruktivität, sondern um einen spezifischen Typus (meditativer?) Rezeptivität.<sup>6</sup>

Die Unterscheidung von *flow* und Montage scheint mir sehr wichtig zu sein. In der Montage werden Stücke miteinander in Kontakt gebracht, die Anlaß und Material bieten für einen Schluß des Rezipienten. Das, was mit Montage artikuliert wird, ist etwas, das gegenüber der anschaulichen Fülle der Elemente abstrakter ist, von anderem semiotischen Modus, sich jedenfalls übersummativ gegenüber den Teilen verhält. Dem montierten Kommunikat kann immer eine Kommunikatorabsicht unterstellt werden, den nebeneinandergestellten Stücken immer ein verbindendes Element; kombinierte Stücke werden also in der Rezeption daraufhin untersucht, wie sie miteinander integriert werden können. Im *flow* dagegen fehlt diese schon vorab gegebene Sinn-Unterstellung, die Elemente stehen nebeneinander, der konstruktive Übergriff auf eine höhere Einheit des Verstehens ist ganz und gar zufällig. Die Elemente stehen im Modus der "nachzeitigen Kopräsenz" nebeneinander, gelten aber nicht als Elemente einer andersgearteten Einheit der Kommunikation.

### Prozeßhaftigkeit

Mit dem *flow*-Konzept hat Williams einerseits ein Konzept vorgelegt, das einen *Supertext* als Effekt des Fernsehprogramms annimmt, in dem das Signifikanten-, Diskurs- und Themenmaterial der ganzen Kultur umgesetzt und zum Ausdruck gebracht wird. Andererseits ist das semiotische Verhältnis, das die semantischen Zusammenhänge, die im *flow*-Effekt aufscheinen, entstehen lassen, kein Repräsentationsverhältnis im engeren Sinne. Und es sind keine strikten semantischen oder textuellen Restriktionen oder Konventionen, die Signifikant und Signifikat miteinander verbinden.

Vielmehr haben wir es mit *flüchtigen Entwürfen* zu tun, mit *transitorischen Einheiten*, die vom rezipierenden Subjekt aktiviert werden oder nicht. Für die Bedeutungskonstitution und das Verstehen einzelner Texte ist der *flow*-Effekt nicht nötig. Er stellt sich *en passant* ein. Der *flow*-Zusammenhang basiert auf flüchtigen *Assoziationen*, die Elemente des Supertextes miteinander in Verbindung bringen. Sie werden nicht decodiert, sondern hinzuerfunden. Es sind aktive Leistungen des Rezipienten.

6 In eine ähnliche Richtung argumentiert auch Hartmut Winkler, der dem Umschalten (Zapping) eine intentionale Orientierung auf "begleitende Phantasien" unterlegt und diese der "normalen Rezeption" entgegenstellt, die durch Montage kontrolliert sei; vgl. Winkler 1991, 121f. Ich möchte Winklers Argument hier zurückführen auf eine allgemeinere Überlegung: Das Umschalten intensiviert einen Modus von Assoziativität, der der Rezeption von Fernsehen sowieso innewohnt.

Es geht im *flow*-Erlebnis um das Erlebnis einer Aktivität, um den Vollzug eines semantischen Spiels, um eine Erfahrung des Subjekts, das sich selbst als Bedeutungsproduzenten gegenüber dem Fernsehangebot einsetzt. Der Weg ist das Ziel, wenn man so will. Damit hängt eng zusammen, daß das Erlebnis des Fernsehens so *präsentische* Züge trägt<sup>7</sup>, weil – wenn man der These folgen will, daß *flow* ein Bedeutungs- und Wissensspiel sei – *flow* einen eigenen Zeit- und Realitätsrahmen hat, wie alle Spiele. Insofern hat Jane Feuer recht, wenn sie das ganze *flow*-Konzept auf die Erklärung des Erlebnischarakters von "Fernsehen" zurückführt: "Raymond Williams invokes the concept of 'flow' as a way of explaining the effect of immediacy and presence the experience of television gives" (1983, 15).

In den Arbeiten des Soziologen Mihaly Csikszentmihaly (1985) hat diese Auffassung von *flow* eine erlebnistheoretische Begründung: Er hat das *flow*-Erlebnis zuerst in außergewöhnlichen Situationen (wie z.B. bei Künstlern im kreativen Prozeß oder bei Bergsteigern "in der Wand") beobachtet: Im Tun aufgehen, voll konzentriert sein, die Umgebung wird im Fluß des Handeins begriffen. Eine *flow*-Situation besteht dabei aus einer Folge von Spannungserzeugung und -lösung, von Furcht vor Mißerfolg, Triumph über die Umstände und erneuter Furcht vor möglichem Versagen, wieder folgendem Triumph etc.

### Flow und Indikativität

Das *flow*-Erlebnis, das sich in dieser Art als Augenblickserlebnis fassen läßt, ist aber nicht freischwebend, sondern als rezeptive Handlung gebunden an das Material und seine Qualitäten. Die einzelnen Elemente, die im *flow* aneinander geraten können, sind rein formal zwar so beliebig wie das Spektrum von Themen und Genres des Fernsehens zu einem jeweiligen Zeitpunkt. Tatsächlich ist die Beliebigkeit aber dadurch eingeschränkt, daß das Fernsehen eine symbolische Agentur der Gesellschaft ist. Eine Kultur läßt sich unter einem gewissen Aspekt ansehen als ein globaler Wissenszusammenhang, der in den kommunikativen Prozessen beständig zirkuliert und dabei sowohl gelernt wie beigebracht wird. Alle kulturellen Veränderungen zeigen sich so abhängig von den kommunikativen Agenturen, in denen und durch die sie vermittelt werden müssen. Wenn die kulturellen Prozesse in den Texten des Fernsehens zum Ausdruck gebracht werden, wenn die Themen, die im Leben einer Gesellschaft eine Rolle spielen, sich entsprechend auch im

7 Vgl. zum Präsenz-Phänomen des Fernsehens Cubbitt 1991, 29ff. Manchmal wird die Fluß- bzw. Fließmetapher mit dem Live-Charakter des Fernsehens zusammengedacht, so daß man dem Fluß des Lebens teilzuhaben scheint, wenn man dem "Fluß des Programms" zuschaut; vgl. z.B. Hickethier 1992, 176.

Angebot des Fernsehens wiederfinden, dann steht das, was im *flow* aneinander geraten kann, immer im Horizont der Kultur, der das Fernsehangebot angehört. Die Kultur selbst ist so ein Artefakt - das, was einer Untersuchung zugänglich ist, sind nur die kommunikativen Angebote, die Beispielerzählungen, die besonderen Nachrichten. Die Kultur als Wissenszusammenhang ist flüchtig und hintergründig und muß in den Aneignungsprozessen der Kulturteilnehmer immer wieder neu hervorgebracht werden.

Drei Überlegungen schließen sich hier an:

- (1) Fernsehen steht immer in einem *reflexiven* Verhältnis zu seiner jeweiligen Mutterkultur, das genau aus jenem Verhältnis der wechselseitigen Bedingung abgeleitet werden kann, das "Wissenszusammenhang" und "Kommunikation" bilden. Dieser *ethnophatische* Impuls, auf den Z.B. Richard Batz in seinem Buch über Fernsehnachrichten in Frankreich und Deutschland (1993) hingewiesen hat und den er in kontrastiver Analyse herausarbeiten konnte, betrifft sowohl formale Aspekte der Repräsentation und Darbeitung wie auch thematische Bindungen des Programms an seine Kultur.
- (2) Die einzelnen Elemente, die nacheinander rezipiert werden, kombinieren sich zu einer *kaleidoskopischen Darstellung* der Ideologie der Mutterkultur. Zwar kombinieren sich im *flow* Elemente der Kultur, die außerhalb des Fernsehens oft nichts miteinander zu tun haben, sie gehören aber dennoch zum kulturellen System. Ich werde später zu zeigen versuchen, daß *flow* zur Konventionalisierung von wiederum neuen textbildungsfähigen Bedeutungsstrukturen führt, insbesondere zu assoziativen Beziehungen.<sup>8</sup>
- (3) Die Semantik einer *flow*-Sequenz basiert nicht auf der Tatsache, daß ihre Elemente Ausdruckselemente einer höher geordneten Einheit der Bedeutung sind, sondern darauf, daß sie sich gleichermaßen rückbeziehen lassen auf einen zugrundeliegenden kulturellen Prozeß, der in den Segmenten nur *angezeigt* ist. Fernsehtexte sind indexikalisch auf Bedeutungsprozesse bezogen, die nicht von ihnen selbst kontrolliert werden.

8 Eine Seitenbemerkung: Manche Entwicklungslinien der Kompilation älterer Materialien könnte aus der Semantik des *flow* begründet werden - wenn etwa in MYRA BRECKINRIDGE (USA 1970, Michael Same) Szenen der populären amerikanischen Filmgeschichte gleichsam kommentierend-beobachtend in das neue Material eingeschnitten werden.

## Die Tätigkeit "Fernsehgucken"

Williams bestimmt *flow* als einen Prozeß, in dem, wie John Ellis es beschrieb,

[...] broadcast TV tends to average out the various programme forms that its formal organisations of production claim to keep separate. According to Williams' model of flow, then, everything becomes rather like everything else, units are not organised into coherent single texts like cinema films, but form a kind of montage without overall meaning (1992, 117).

Das aus der *flow*-Charakteristik resultierende Bedeutungserlebnis ähnele dem, das jemand habe, der am gleichen Tag zwei Theaterstücke, drei Zeitungen, drei oder vier Zeitschriften gelesen sowie eine Variete- Vorstellung, eine Vorlesung und ein Fußballspiel besucht habe. Für die Fernsehbedingung komme hinzu, daß, so unterschiedlich die Teile dieses Tagesablaufs auch seien, sie das Fernsehen als Fernseherfahrung zu einem Teil auf eine gleiche Grundlage bezogen und vereinheitlicht habe (vgl. Williams 1975, 95). Die Elemente also, die in einen *flow* einbezogen sind, sind heterogen und disparat; sie sind vereinheitlicht durch die gleiche mediale Repräsentation und die darauf gerichtete "Erfahrung" ("experience"); und sie werden aufeinander bezogen nur im Sinne dieser Erfahrung, nicht, um eine Bedeutung zu generieren, die die Elemente insgesamt integrieren könnte (so auch Ellis 1992, 117). Um die Ermöglichung dieser Erfahrung geht es eigentlich und im Kern - um "watching television" (so prononciert bei Fiske 1987,99).

Williams' Argumentation ist ausgesprochen raffiniert, wie sich in der knappen Beispielanalyse eines Nachrichtenmagazins zeigt, durch die Williams selbst zu zeigen versucht hat, worum es ihm in der Rede vom *flow* geht. Zum einen nennt er tiefenideologische Größen, die zum Bedeutungserlebnis der Sequenz gehören. Zum anderen nimmt er aber Prinzipien der Repräsentation selbst als Elemente der *flow*-Bedeutung. Unter der untersuchten Sequenz, schreibt Williams, entdeckte man

a remarkably consistent set of cultural relationships: a flow of consumable reports and products, in which the elements of speed, variety and miscellaneity can be seen as organising: the real bearers of value (1975, 105).

Auf diese Art löst sich das Fernseherlebnis von den Texten, insbesondere von Inhaltsstrukturen ab. "Fernsehgucken" ist eine *Tätigkeit*, die ihren Sinn in sich selbst

trägt und deren formale Charakteristiken (wie Geschwindigkeit, Vielfalt, Variabilität) auch die poetische Qualität des Programms determinieren; sie ist zumindest in Stücken selbstbezüglich.<sup>9</sup>

*Flow* trägt seinen Sinn in sich selbst. Die *flow*-Effekte basieren auf der Instabilität, die den Wissenszusammenhang einer Kultur mit seinen Beispielerzählungen und kommunikativen Agenturen verbindet: Bedeutungen oder Wissensseinheiten sind Annahmen, Heuristiken, hypothetische Zuweisungen von Sinn. Zu bestimmen, wie die Dinge beschaffen sind, wie eines mit dem anderen zusammenhängt, vernetzt ist, ist Gegenstand einer Tätigkeit, die die verfügbaren Sinnentwürfe auf das jeweils besondere Ereignis sowohl appliziert wie aus den Gegebenheiten des Falles "herausrechnet". Das Ziel dieser Prozesse ist nicht, konventionelle Zuordnungen herauszubilden – auch wenn stereotypische Gleichmäßigkeiten durchaus eine Komponente des *flow* bilden –, sondern es geht darum, Kategorien und Elemente des erworbenen Wissenszusammenhanges in einer Art von *Bedeutungserlebnis* zu erproben.

Ich habe hier versucht, die Phänomenologie des *flow* in den Kategorien der pädagogischen Theorie Jürgen Henningsens zu erfassen, der den *erworbenen Wissenszusammenhang* als eine Modellkonstruktion vorgeschlagen hat, in der das hermeneutische Verhältnis der "zirkulären Voraussetzung" gefaßt werden könne (Henningsen 1967, 79). Er schreibt:

Der erworbene Wissenszusammenhang ist die sprachlich erschlossene Erfahrung. In ihm steckt das Wissen darum, daß Wasser überall naß ist, ebenso wie das Wissen, daß "rot-gelb-grün" Farben der Verkehrsampel, "schwarz-rot-gold" Farben der Bundesrepublik sind, steckt das Wissen um die geschichtlich-gesellschaftliche Realität ebenso wie um die tatsächlichen oder vorgeblichen Eigenheiten von Schwiegermüttern, Professoren, Politikern (ibid., 24).

Dieser Wissenszusammenhang ist einerseits *historisch* – das, was einer heute weiß, unterscheidet sich von dem, was seine Großeltern wußten –, klassen- und altersgruppenabhängig, andererseits, wie Henningsen es ausdrückte, *an Sprache gebunden* (an semiotische Darstellungsmittel, würde man heute sagen): Nur das, was sprachlich vermittelt wird, läßt sich in den erworbenen Wissenszusammenhang integrieren. Das, was nur zustößt, in eine kommunizierbare Gestalt ohne übersetzt werden zu können, "tropft vom Subjekt ab wie ein Regentropfen von einer Karosserielackierung" (ibid., 25) oder bildet den Anlaß zur "Verrückung", zu Psychose und Isolation.

9 Fiske folgend, äußert sich dieses u.a. darin, daß die abendliche Zuwendung zum Fernsehen nicht auf spezifische Programme zielt, sondern allgemein auf das Fernsehen (man macht eben den Fernseher an, ohne daß ein besonderer Grund dafür vorläge). Die erste Phase des abendlichen Fernsehens gilt denn oft auch der "Programmabfrage" (so Fiske in Anlehnung an Marcs Buch *Demographic vistas*; vgl. 1987, 99).

Die These ist nun, daß das Fernsehen eine der Agenturen ist, in der der erworbene Wissenszusammenhang im Umlauf und damit in Geltung gehalten wird, und daß *flow* ein Versuch ist, die Vermittlung von Schon-Gewußtem und kommunikativem Angebot zu modellieren. Die These ist des weiteren, daß mit diesem Bezug ein Sinnhorizont für die Tätigkeit des Fernsehens konstituiert ist, der die Prozesse der Bedeutungszuweisung (auf allen Ebenen von "Bedeutung") als Prozesse einer "permanenten Enkulturation" zu fassen versucht. Fernsehen als Tätigkeit ist nicht auf einen engen teleologischen Rahmen wie "gezielte Informationsaufnahme", "Lernen am Material" und dergleichen mehr auszurichten, sondern steht in einem viel globaleren, aber auch viel diffuseren Sinn-Rahmen.

Darum müssen auch alle Untersuchungen, die Fernsehen in einem engen Sinne als Technik der Informationsübermittlung ansehen, in die Irre führen. Bei Nachrichtensendungen geht es *nicht* darum, abfragbares Wissen zu produzieren. Wie Williams es ausdrückte: Im *flow* des Fernsehens werde "a sense of the world" installiert (1975, 116) bzw. träten die "meanings and values of a specific culture" (118) hervor. Fernsehen ist in dieser Sichtweise nicht nur Anlaß für Verstehensprozesse, sondern bringt die erworbenen Wissenszusammenhänge selbst zur Darstellung, die die Bedingung für Verstehen bzw. für Verstehbarkeit überhaupt bilden.

### Kaleidoskopische Einheit

Das *flow*-Modell ist ein Versuch, der Heterogenität der Einzeltexte im Fernsehen und den zwischen ihnen herrschenden Brüchen, Inkompatibilitäten und Verschiedenheiten zu begegnen. Die aus dem *flow* entspringende Mischungstendenz von Stilen, Modi und Themen scheint mir das zu sein, was für eine Annäherung an Entwicklungslinien des neueren Fernsehens äußerst produktiv sein kann. Am Beispiel mancher neuer Gattungen (wie der Videoclips) läßt sich demonstrieren, daß sich aus der Vielfalt der televisionären Repräsentationsmodi und Textformate zum einen neue, auf Assoziationskomplexen gegründete Aussage- und Vertextungsweisen des Fernsehens entwickeln (vgl. Wulff 1989), daß zum anderen Fernsehertexte beständig auf Artikulationsmuster und -verfahren anderer Texte und Textsorten zurückgreifen können. Aus dem *flow*-Modell läßt sich begründen, wie die Voraussetzungen dafür entstanden sind, daß sich ein eigenes televisionäres Repräsentations- und Symbolsystem entwickelt hat und weiterhin entwickelt. Aus den immer wieder neu sich ergebenden Nachbarschaften, aus Induktionsvorgängen, aus Kopierungen, zufälligen Umschaltungen usw. entsteht eine Entwicklungsdynamik, die alle Textsorten des Fernsehens umgreift und integriert und die sie als Elemente eines gemeinsamen symbolischen Apparats begreift.

Ich hatte oben von der *kaleidoskopischen Einheit* der Elemente des *flow* gesprochen. Die verschiedenen Einzeltexte des Fernsehprogramms sind orientiert auf die Welt der gesellschaftlichen Diskurse, auf soziale Überzeugungssysteme, auf Ideologien. Die Tatsache, daß kulturelle Gegenstände nicht natürliche Gegenstände sind, sondern in Kommunikationen zwischen den Mitgliedern einer Gemeinschaft immer wieder neu ausgehandelt bzw. unter Beweis gestellt werden müssen, bedingt es, daß das Fernsehen mit Bezug auf die kommunikativ-symbolische Realität der Gesellschaft gelesen werden kann. Kulturelle Gegenstände sind Gegenstände, die *in Geltung* stehen und die ihre Geltung in immer neuen Anwendungen, Fällen, Problematisierungen, kontroversen Lesarten beweisen müssen. Ein Gegenstand in Geltung erhält dadurch Realität, daß man ihm folgt. Das läuft scheinbar auf eine Tautologie hinaus und führt zu Aussagen wie:

1. Wenn "blond und blauäugig" Dinge sind, die Bedeutung besitzen, ist das Auftreten von "blond und blauäugig" bedeutsam.
2. Über eine Regel redet man nicht, sondern man folgt ihr, wenn sie gilt.

In der phänomenologischen Soziologie wird ein derartiges Bedingungsverhältnis *Reflexivität* genannt. Eine Annahme über die Beschaffenheit der Wirklichkeit schafft dann Handlungsweisen, die darauf ausgerichtet sind, die Richtigkeit oder die Effizienz dieser Annahme auszuprobieren oder unter Beweis zu stellen. Handlungs- und Wahrnehmungsweisen, die auf derartige Struktur-Annahmen Bezug nehmen, bestätigen sich oft selbst (wenn es z.B. darum geht, die Eigenschaften, die unter die Signale "blond und blauäugig" gefaßt sind, zu entdecken und zu evaluieren) – "und dies in einer Welt, die sie selbst geschaffen haben", heißt es in einem Artikel über "Fünf Merkmale der Realität" (Mehan/Wood 1976, 35). Weiter heißt es: "Eine Äußerung liefert nicht nur eine bestimmte Information, sie schafft auch eine Welt, in der eine Information als solche erscheinen kann" (ibid.).

Die Autoren zeigen am Beispiel des Grüßens, daß erst mit dem Grüßen selbst ein sozialer Rahmen entsteht, in dem Grüßen eine sinnvolle und interaktionsanbahnende Tätigkeit ist (ibid., 36). Reflexivität liefert die Gründe dafür, daß man an die Gültigkeit des Wissens glauben kann. Wissen kann sich ändern, aber es gibt eine ganze Reihe von Entlastungsstrategien, die trotzdem am Wissen festhalten lassen, auch wenn es offensichtlich irreführend ist. Die Trägheit des Wissens basiert auch auf der Reflexivität, in die es eingelassen ist, und daß es sich so wenig ändert, kann man in Verbindung bringen mit der Tatsache, daß Wissen immer erprobt und unter Beweis gestellt werden muß. Nun wäre die Reduktion des zirkulären Begründungsverhältnisses von Geltungsdingen auf Aussagen zu einfach, weil sie über die

Produktivität der Geltungsdinge genauso hinwegtäuschte wie über die Tatsache, daß scheinbar alles mit allem zusammenhängt.<sup>10</sup>

Auch das Fernsehen bzw. die Rezeption von Fernsehtexten steht in diesem Horizont der Reflexivität des Sinns. Die semantische Technik, die semantische Prozedur, in der nun aber Reflexivität hergestellt wird, ist kompliziert und oft undurchsichtig. Ein Vorschlag, sich diesem Problemfeld zu nähern, ist die Annahme, daß Fernsehtexte mit Bezug auf *kulturelle Diskurse* gelesen werden könnten. Die *Bedeutung*, die in *flow*-Einheiten entsteht, beruht demnach darauf, daß die einzelnen Elemente als *Instantiationen* darunterliegender kultureller Einheiten aufgefaßt werden können. Durch dieses indexikalische Verhältnis verweisen die einzelnen Elemente auf den Zusammenhang der "bekannten Welt", auf die Totalität der gesellschaftlichen Verbindungen. In Williams' Nachrichtenanalyse (1975, 100-104) wird z.B. beklagt, daß die Beiträge über eine indianische Protestaktion am Wounded Knee und über einen Western so gar nicht miteinander verbunden seien. John Fiske kritisierte genau diese Aussage und schrieb dazu:

What he [Williams] does not see is the lack of connections opens the text up – the relationship between the Wounded Knee item and the promo for the western, for instance, can be read from a progressive or a reactionary position. The textual contradictions reflect contradictory positions in society about the "problem" of the American Indians and their relationship to white power (1987, 101).

Es lohnt, Fiskes Argument genauer zu betrachten. Er sagt, daß es eine globale kulturelle Einheit gebe, die er \* Das Problem der amerikanischen Indianer und ihre Beziehungen zur Macht der Weißen \* nennt. Eine solche Einheit leistet sehr verschiedenes: Zum einen gestattet sie es, so unterschiedliche Berichte wie den über einen neuen Western und den über eine Protestaktion als *zusammengehörend* aufzufassen; zum zweiten gestattet sie es, *Positionen* zu bestimmen, aus der Meinungen und Haltungen abgeleitet werden, die zum dritten wiederum unterschiedliche Lesarten von Fernsehtexten ermöglichen und bedingen. Die kulturelle Einheit ist keine Einheit des Fernsehdiskurses, sondern eine Einheit des kulturellen Prozesses. Entsprechend entsteht die semantisch-kommunikative Einheit des *flow* nicht allein im und durch Fernsehen, sondern dadurch, daß die Botschaften des Fernsehens immer verweisen auf die Bedeutungswelt außerhalb des Fernsehens.

<sup>10</sup> Ein Beispiel für eine solche, die inneren ideologischen Bedeutungskonnotationen nachzeichnende Analyse ist die Lektüre des Challenger-Unglücks, die Seiter (1989, 30f) vornimmt.

## Bedeutungskontrolle

Nun scheint Williams ein Fernsehen vorzuschweben, in dem die einzelnen Texte unifiziert und als Beiträge zu einzelnen Themen des gesellschaftlichen Diskurses klar erkennbar sind. In dieser Vorstellung würden sich die Texte des Fernsehens in eine Art von umgreifendem Disput einordnen. Tatsächlich liegen die Verhältnisse im Fernsehen aber viel komplizierter:

- \* die Texte, die in einer *flow*-Sequenz verarbeitet werden, folgen eher assoziativen als argumentativen oder ähnlichen logischen Beziehungen,
- \* die Bezüge zwischen Texten sind im Programm meist nicht kenntlich gemacht,
- \* so daß der Zuschauer derartige Beziehungen mehr oder weniger bewußt herstellt (oder auch nicht);
- \* möglicherweise können dabei Widersprüche zwischen Texten ungelöst offenbleiben (eine ähnliche Liste bei Fiske 1987, 101).

Die relative Offenheit, die zwischen den Einzeltexten von Fernsehprogrammen besteht, kann nun einerseits als semantische *Unterdetermination* und damit als 'Beliebigkeit' aufgefaßt werden; sie kann aber auch als Bedingung für eine spezifische Zuschauerrolle gesehen werden, die die Bedeutungsproduktion zu einem großen Teil in Eigenregie, also nicht unter der Kontrolle des Textes vornimmt. "Textual unity is an agent of ideological closure, and resisting that unification resists that closure", sagt Fiske (1987, 101). Der Zuschauer würde dann dem Programm als souveränes Gegenüber zur Seite gestellt sein, und das Fernsehen wäre ein Medium, das eine unerhörte Vielfalt von Bedeutungsproduktionen zuläßt, weil es unterdeterminiert ist und die Kontrolle der Verstehensprozesse zum Teil aufgegeben hat. Dies wäre auch die Voraussetzung dafür, daß sich am Fernsehprogramm gesellschaftlicher Widerstand artikulieren könnte.

In Frage steht also das Moment der *Bedeutungskontrolle*, könnte man resümieren. Es sind dann verschiedene Typen von Kontrollvorstellung, die in jeweiligen Fernsehsystemen ausgeprägt sind und das *programming* dominieren. Hier entsteht ein paradoxer Widerspruch zu jeder traditionellen linken Medienkritik, in der Massenmedien als Instrumente der Ausübung von Herrschaft in kapitalistischen Systemen verstanden worden sind:

Kommerzielle Fernsehsysteme wie das amerikanische sind zwar optimal in den Warenkreislauf eingepaßt und propagieren durchaus den Konsum von Waren als Grundlage des Lebens, sehen aber sehr wenig Determination und Kontrolle der Programme vor; sie sind in maximalem Umfang darauf ausgelegt, für die verschiedensten Publika attraktiv sein zu können und von ihnen angeeignet werden zu können; je vielfältiger die Bedeutungsprozesse, die sie zulassen, desto höher ist die Offenheit des Fernsehens zu allen möglichen Adressaten.

Dagegen treten öffentlich-rechtlich verfaßte Fernsehsysteme viel patriarchalischer und autoritärer auf, schränken das Angebot ein, erhöhen dafür den Aufwand, um Lesarten festzulegen, die Relevanz von Einzelbeiträgen zu unterstreichen etc.

## Beschreibung und empirische Untersuchung

Wenn nun *flow* vor allem die Rezeptionsform des Fernsehens bezeichnen soll, so korrespondieren ihr textuelle Strukturen: Insbesondere die Fragmentierung und Segmentalisierung des Fernsehtextes sind textuelle Formen, die man mit Bezug darauf lesen kann, daß sie die spezifische Aneignungsform des *flow* ermöglichen. Wenn man so will, trägt die rezeptive Assoziativität des *flow* einen eigenen Rhythmus in sich, in dem die Schritte, in dem Assoziationsgefüge aufgebaut und verändert werden, in gewissem zeitlichem Takt erfolgen, so daß auch die Informationsvergabe sich auf diesen Takt einzustellen hat. Von manchen wird der Takt, in dem die Werbe-Spots einander folgen, als eine gute Annäherung an die Produktivität des *flow* angesehen. Noch kaum untersucht ist, ob und in welchen Formen die Rhythmik des *flow* auf Produktionsprozesse Einfluß ausübt, daß also im Extremwert die 30-Sekunden-Limitation des Werbespots als chronometrische oder chronorhythmische Vorgabe für primäres Fernsehprogramm akzeptiert und adaptiert wird. Mit der Redeweise von "Eins-Dreißig" liegt ja eine Zeitbegrenzung für Fernsehtexte vor, die dem schon recht nahe kommt.<sup>11</sup>

Es gehört zur Charakteristik des *flow*, daß die einzelnen Elemente, auf die die Aufmerksamkeit des Rezipienten sich richtet, in *assoziativ-freien* Beziehungen zueinander stehen, sich nicht zu größeren Einheiten (seien sie narrativer, expositorischer oder argumentativer Art) vereinigen. Mehrere Fragen schließen sich hier an:

(1) Ist die Rezeptionsform des *flow* die einzige Rezeptionsform des Fernsehens, oder ist sie eine Aneignungsform unter anderen? Steht sie also in Konkurrenz zu Organisationsformen von Interesse, die auf größere semantische Einheiten wie thematische Gegenstände oder Geschichten gerichtet sind?

(2) Wenn diese Annahme richtig ist, stellen sich natürlich schwierige Probleme bei der Modellierung des Zuschauers ein: Kann er im Verlauf eines Fernsehabends zwischen verschiedenen Rezeptionsmodi hin- und herschalten? In welchem Ausmaß

<sup>11</sup> Wiederum die Frage, ob sich in der Formenwelt des Radios ein ähnliches Repertoire von Formen herausgebildet hat, wobei auch hier der Bezug zu eigentlich textexternen Vorgaben wie "Rhythmus" die Verbindung zur Rezeption fundiert. Eine "thematisches Interesse" des Zuschauers/Zuhörers ist erst von sekundärem Wert, geht es doch gerade darum, heterogene Elemente in einen "Zusammenklang" zu transformieren.

ist die Auswahl des Rezeptionsmodus vom Text, von textuellen Strukturen gesteuert? Kann der gleiche Text sowohl im assoziativen Modus des *flow* wie auch in integrativ-sequentiellen Modi rezipiert werden?

- (3) Ist die *Rezeptionshaltung* des *flow* eher rezeptiv und meditativ, oder handelt es sich um eine aktivische Form der Rezeption? Ist das *zapping* als eine Technik anzusehen, das unter anderem die Konditionen für *flow* - Heterogenität von Themen, Modi der Repräsentation und Aussageweisen - künstlich herstellt, wenn das Programm selbst dieses Angebot nicht enthält?
- (4) Ist der *flow* völlig offen und ungesteuert, oder setzt der Rezipient jeweilige Grenzen (vor allem durch Ausschluß von Genres, Sendern etc.)? Gibt es innerhalb des *flow*-Erlebnisses noch ein thematisches Interesse?

Die Beschreibung von *flow*-Sequenzen selbst ist ausgesprochen schwierig. Beschrieben werden in der Regel ja nicht Rezeptionsverläufe, sondern vielmehr Text- oder Informationsstrukturen.<sup>12</sup> Von welcher Art nun die Assoziationen sein sollen, die im *flow* zu wechselnden Assoziationskomplexen weiterentwickelt werden, ist sehr unklar. Eine der größten Schwächen des *flow*-Konzeptes ist das Fehlen einer detaillierten, am Material orientierten Beschreibungsmethode. Das, was sich findet, ist eher dürftig und schlicht. In den meisten Fällen, wenn überhaupt darüber gesprochen wird, werden *thematische* oder *stoffliche* Zusammenhänge als Grundlage von Assoziationen angenommen. Ein Beispiel ist Fiskes schon erwähnte "kulturelle Einheit" \*Das Problem der amerikanischen Indianer und ihre Beziehungen zur Macht der Weißen\* , die er als Klammer über sehr verschiedene Beiträge ansetzt, in denen von "Indianern" die Rede ist. Ähnlich könnte man \*Die problematische Beziehung des Menschen zum Haustier\* als eine zahlreiche Kontraste, Konflikte und Unvereinbarkeiten umfassende Einheit des Wissens annehmen, die zwischen ganz verschiedenen Polen aufgespannt ist. Das folgende ist eine Liste von Instantiationen des "Haustier-Themas" in einem 45-Minuten-Stück RTL2- Vorabendprogramm vom 15.11.1993:

- \* das Elend der Massentierhaltung (Bilder aus einem Stall, in dem Schweine Boxen gemästet werden),
- \* die politisch-veterinärmedizinische Kontrolle der Schweinepest (es gab einen Schweinepest-Skandal),
- \* Werbefilme für Katzenfutter und
- \* Szenen, in denen Hund oder Katze als "bester" Freund des Menschen" in häuslichem Ambiente (in einer *domestic culture*, wie man in der amerikanischen Kulturbeschreibung sagen würde) gezeigt werden,

12 Waller (1988, 6) geht sogar so weit anzunehmen, daß in der *flow*-Beschreibung auch die Beschreibung von Text- und Programmstrukturen zu leisten sei.

- \* Szenen mit spielenden Tieren,
- \* eine Episode mit einem Affen, der eine Brille gestohlen hat und der sich elegant einem Versuch widersetzt, sie wieder abzugeben,
- \* schließlich Szenen, die die erotische Symbolik der Katzen
- \* oder die machistischen Signalwerte gewisser Hunde (in diesem Fall: Schäferhunde) vortragen.

wichtig derartige Stoffanalysen von Fernsehprogrammen auch sind und so viele Hinweise auf kulturelle Entwicklungen man ihnen entnehmen kann, so fragwürdig wird das Verfahren, wenn man derartige *Stoff-Komplexe* als *Einheiten des Wissens* anzusehen versucht. Gehört die Massentierhaltung als Gegenstand des Wissens tatsächlich in den gleichen Kontext wie die erotisch sich anschmiegende Katze? Ist also die oben hypostasierte kulturelle Einheit eine Fiktion, ein Artefakt, das aus einer Untersuchungshypothese heraus behauptet wird? Oder besteht gerade darin die Produktivität des *flow*, daß er erst einen Kontext bildet, in dem eine assoziative Zusammenfügung dieser beiden Elemente vorgenommen werden kann? Ist also das *flow*-Erlebnis auch das beständige Ausprobieren von neuen, ungewohnten assoziativen "Zusammenschlüssen eigentlich heterogener, nicht zusammengehöriger Themen und Gegenstände?

ausgearbeitete Analyse eines gewissen Blocks gesendeten Programms mit Blick auf die *flow*-Potentiale liegt bislang nicht vor. Welche Eigenschaften des Textes, welche Stoffe, welche Charakteristiken der Inszenierung, generische Merkmale usw. eine Rolle für das Zustandekommen der Netzwerke des *flow*-Erlebnisses spielen, ist ganz und gar ungewiß. Daß hier umfangreiche Arbeit noch zu leisten ist, sowohl an der Analyse der *flow*-Potentiale von Texten wie aber auch an empirischer Untersuchung von Fernsehaneignung und fernsehinduzierter Assoziativität, ist evident und trivial.

## Der Weg ist das Ziel

Der Gegensatz von "fest" und "flüssig" ist eine Leitmetapher in der Philosophie Georg Simmels, der

[...] einen fundamentalen Dualismus [markiert], der mit Gegensatzpaaren wie Seele und Geist, Subjekt und Objekt, Prozeß und Produkt umschrieben wird. Grundsätzlich steht dabei auf der einen Seite die "strömende Lebendigkeit", das "vibrierend, rastlos ins Grenzenlose hin sich entwickelnde Leben", und auf der anderen Seite die "Festigkeit und gleichsam chemische Unlösbarkeit" der Kulturerzeugnisse, deren Form die "der Festigkeit, des Geronnenseins, der beharrenden Existenz" bzw. der "zu selbstgenügsamer Abgeschlossenheit kristallisierten Gebilde" ist (zit. n. Assmann 1991, 181).

Konventionalisierung und Verfügung von Sinn in den kristallinen, verfestigten und schematisierten Mustern von Text - dagegen die Neuheit und die Konkretheit sinnlich-subjektiver Erfahrung: In diesem Spannungsfeld hat Simmel die Prozesse kultureller Kommunikation lokalisiert, zwischen "Verfestigung" und "Verflüssigung", wenn man in der Bildwelt der Leitmetapher bleiben will. Auch die Rede vom *flow* nimmt Bezug auf die Aggregatzustände: Und es liegt nahe, den *flow* als eine der Erscheinungsformen des kulturellen Prozesses zu nehmen, der die Vielstimmigkeit und Widersprüchlichkeit, die Endlosigkeit und Offenheit der Welt auslotet und dazu die konventionellen Formen und Regulierungen unterwandert, sie immer wieder zumindest partiell außer Kraft setzt und so ihren allmählichen Wandel bedingt.

Williams hat mit dem *flow*-Konzept auf eine *semantische Tätigkeit* abgehoben, die die Vernetzungen des gesellschaftlichen Wissenszusammenhangs aus den Angeboten des Fernsehens extrapoliert und spielerisch durchläuft. Es geht ganz um den Vollzug der Hypothesenbildung, den Entwurf von assoziativen Bezügen, das Erproben möglicher Beziehungen, nicht darum, individuelles Wissen zu bilden oder zu vermehren, Abfragbares zu lernen, Wissenspropositionen zu entwickeln. Es geht um das Spiel, in dem Wissen in die Aktivität des Verstehens und Begreifens einbezogen wird, nicht um das Produkt. Die Lernprozesse, die unter dem Konzept des *flow* zusammengefaßt werden, beziehen sich darauf, daß ein schon vorhandenes Wissen produktiv gemacht wird, in Anwendung und in Abgleich mit einem heterogenen Informationsstrom sich in der Erlebnisform des "Fern-Sehens" zu immer neuen, kaleidoskopischen Formationen arrangiert.

## Literatur

- Assmann, Aleida (1991) Fest und flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur. In: *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Hrsg. v. Aleida Assmann & Dietrich Harth. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Vlg., S. 181-199.
- Batz, Richard (1993) *Französische Fernsehnachrichten als kultureller Text*. Tübingen: Niemeyer.
- Cubbitt, Sean (1991) *Timeshifi. On Video Culture*. London/New York: Routledge.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1985) *Das flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: Im Tun aufgehen*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Ellis, John (1992) *Visible Fictions. Cinema: Television: Video*. Rev. ed. London/New York: Routledge.

- Feuer, Jane (1983) The Concept of Live Television: Ontology as Ideology. In: *Regarding Television*. Ed. by E. Arm Kaplan. Frederick, Md.: University Publications of America 1983, S. 12-22.
- Fiske, John (1987) *Television Culture*. London/New York: Routledge.
- Hartley, John (1992) *Tele-ology. Studies in Television*. London/New York: Routledge.
- Henningsen, Jürgen (1967) *Theorie des Kabarett*. Ratingen: Henn.
- Hickethier, Knut (1992) Das Programm: Fluß und Gitter. In: *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz*. Hrsg. v. Knut Hickethier. Frankfurt a.M. [...]: Peter Lang, S. 173-179.
- Mehan, Hugh / Wood, Houston (1976) Fünf Merkmale der Realität. In: *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns*. Hrsg. v. Elmar Weingarten, Fritz Sack & Jim Schenkein. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S. 29-63.
- Müller, Eggo (1995) Television Goes Reality. Familienserien, Individualisierung und 'Fernsehen des Verhaltens'. In: *Montage/AV* 4,1, S. 85-106.
- Seiter, Ellen (1989) Semiotics and Television. In: *Channels of Discourse. Television and Contemporary Criticism*. Ed. by Robert C. Allen. London/New York: Routledge, S.17-41.
- Waller, Gregory A. (1988) Flow, Genre, and the Television Text. In: *Journal of Popular Film and Television* 16,1, 1988, S. 6-11.
- White, Mimi (1986) Crossing Wavelengths: The Diegetic and Referential Imaginary of American Commercial Television. In: *Cinema Journal* 25,2, S. 51-64.
- Williams, Raymond (1975) *Television. Technology and Cultural Form*. London: Fontana/Collins.
- Winkler, Hartmut (1991) *Switching, Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm*. Darmstadt: Häusser.
- Wulff, Hans Jürgen (1989) Die Ordnungen der Bilderflut: Konstellationen medialer Kommunikation als strukturbildendes Prinzip in Performance-Videos. In: *Rundfunk und Fernsehen* 37,4, S. 435-446.