

# Hans J. Wulff

## Störmanöver

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Paragrana: Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 7,1, 1998, S. 215-220.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-79>.

### Fernsehen als performatives Medium

In der sprachanalytischen Philosophie nimmt man die *performativen Verben* als Vertreter einer Gruppe von kommunikativen Handlungen, die dadurch ausgezeichnet ist, daß man, indem man die Bezeichnungen gebraucht, zugleich das tut, was sie bezeichnen. Ich vollziehe den Akt der Taufe, indem ich "Ich taufe Dich" sage; ich "erzähle", indem ich eine Geschichte erzähle; usw. Entsprechend will ich das Performative in einer ersten Annäherung nehmen als alles das, was (soziale) Realität wird, indem ich es handelnd vollziehe. Ich stütze die Untersuchung des Performativen also auf ein allgemeines Postulat der Handlungstheorie, nach dem das Handeln die Hervorbringung des *Raums an Bedeutungen und intentionalen Orientierungen* angesehen wird, der das eigentliche Handlungsfeld ausmacht. Performativität bezeichnet genau diese Transformation eines äußeren in ein inneres Orientierungsfeld.

Ich will das Performative zugleich als eine möglicherweise *ästhetische Strategie* betrachten, die im Vollzug eine *ästhetische Einstellung* zum Geschehen produziert. Man könnte die Prozesse, auf die ich meine Aufmerksamkeit richten will, in der Terminologie Turners als *kleine Liminalität* bezeichnen: Der vorübergehende und reparable Bruch mit bestehenden Normen ist zugleich eine Erprobung von Werten, ein sinnstiftendes und zugleich sinnzerstörendes Muster mit subversiven Untertönen. Liminalität ist so eine allgemeine Eigenschaft kulturellen Handelns. Für die Untersuchung von "Performativität" ist nicht eine gegebene Rahmendefinition von "Performance" (als Kunst-Veranstaltung) vorausgesetzt, sondern die Regelmäßigkeit kommunikativen Verhaltens.

Es geht mir hier um Alltagshandeln im Fernsehen, also ein Handeln, das grundsätzlich vor Publikum spielt und zudem in einem institutionellen Rahmen angesiedelt ist. Fernsehen ist darum wie kein zweites als *performatives Medium* angesehen worden. Im Fernsehen wird pausenlos performiert, dargestellt, aufgeführt, repräsentiert, persifliert usw. Das Fernsehen ist von manchen stärker noch als *performati-*

*ves* Format par excellence angesehen worden. Eine folgenreiche Annahme: Zwar zeigt das Fernsehen Gesprächsformen in großer An- und Vielzahl, doch fragt es sich konsequenterweise, ob man es mit eigentlichen Gesprächen oder vielmehr mit *Gesprächsaufführungen* zu tun hat. Das ist wichtig für jede Untersuchung von Interaktionen im Fernsehen: weil man es vielleicht grundsätzlich mit "sekundären" Interaktionen zu tun hat, so daß eine dialogische und nicht eine dialogische Grundstruktur dem allen innewohnt.

Weil das Fernsehen ein performatives Format ist, muß sich jeder, der in seinem Rahmen kommunizieren oder agieren will, auf die Tatsache der Aufführung einlassen. Das führt möglicherweise zu relevanten und bedeutsamen Transformationen von ganzen Bereichen gesellschaftlicher Praxis. So könnte man den Übergang der Politik in ein performatives Format damit begründen, daß die mediale Bedingung erfüllt sein will. Politik wird als Handeln aufgeführt, basiert auf einer Dramaturgie von Auftritten und zentriert sich weniger in den Akten politischer Entscheidungsfindung als vielmehr in der Darstellung politischen Handelns. Der Politiker wird zu einem Akteur in einem Rollenspiel, das Politische zu einem Ensemble von Auftrittsroutinen, politisches Handeln zu einem Auftrittsgestus und zu einem Imageproblem.

### Störmanöver und die Bewußtheit des Fernsehens

Störungen sind für eine Untersuchung der liminalen Bedingungen des Fernsehens besonders interessant, weil durch die Störung der stillschweigende Apparat von Regeln und Konventionen und das Gefüge von kommunikativer und institutioneller Macht greifbar wird, das der Fernsehkommunikation im Normalfall zugrundeliegt.

Eine Unterscheidung ist aber notwendigerweise vorher zu treffen:

(1) zwischen solchen Störmanövern, die sich auf die Regulierung der *abgebildeten Welt* beziehen,

(2) und solchen, die die *Abbildung selbst* und deren konventionelle und normative Rahmenbedingungen zum Thema machen.

Ich treffe diese Unterscheidung, auch wenn sich bei längerem Nachdenken herausstellt, daß die Grenze zwischen abgebildeter Realität und Abbildung so scharf nicht zu ziehen ist. Wenn die eingangs skizzierte Annahme, daß das Fernsehen ein "performatives Medium" sei, richtig ist, und wenn auch die Implikation, daß das performative Format des Fernsehens sich auf die gesellschaftliche Wirklichkeit "vor" dem Fernsehen auswirkt, richtig ist, heißt dieses ja genau, daß sich die Unterscheidung auflöst.

Einer von Hans-Joachim Kulenkampffs Auftritten in der *SHOW DER GROSSE PREIS* ist ein Beispiel, an dem ich das Argument konkretisieren will. Ich beziehe mich auf die zweite Ausgabe der Show mit Kulenkampff (ZDF, 10. Februar 1993): Kulenkampff hatte als letzte Frage auf der Multivision einen "Vesuv" vorgestellt und am Ende danach gefragt, wie dieser Vesuv heiße. Kaum gefragt, fiel ihm selbst der Fehler auf - und er fragte den Kandidaten, ob er die Antwort gewußt hätte. Als dieser bejahte, gab ihm Kulenkampff unter großem Beifall den Punkt. Die Justitiarin intervenierte, für solche Fälle gebe es Ersatzfragen. Kulenkampff verwickelte sie unter Mißachtung aller Kameraregeln (die er schlicht mißachtete) in einen Disput, in dem er sie danach fragte, ob sie dem Kandidaten nicht traue - wenn ja, müsse sie ihm doch den Punkt geben. Man könne dem Kandidaten trauen und dennoch die Ersatzfrage stellen, war das Angebot der Justitiarin, das Kulenkampff schimpfend akzeptierte.

Kulenkampffs Attacke ist ein Extremfall, weil er in einer ganzen Kette von *performances* einen moralischen Disput vom Zaun bricht. Nacheinander treten dabei andere Dimensionen der sozialen und institutionellen Struktur des Geschehens ins Zentrum. Ich will den Verlauf in einer analytischen Perspektive noch einmal rekapitulieren.

(1) *Spiel*: Gegeben ist eigentlich eine Fernsehshow, in der die Kandidaten ein Spiel spielen. Spiele sind sekundäre situative Modelle - sie definieren die Rollen der Akteure, bilden ein eigenes Handlungsfeld aus, binden die Teilnehmer durch ein Set von Regeln. Sie sind transitorisch und haben einen Zeitrahmen. Die Geltung ist meist daran gebunden, daß die Teilnehmer sich auf das Spiel und seine Bedingungen einlassen, das Spiel also als situative Rahmenvorgabe akzeptieren. Weil es um ein gemeinsames Akzeptieren des Spiels geht, hat das Spielen zu-

gleich eine gemeinschaftsbildende oder Gemeinschaft ausdrückende Funktion.

(2) *Geltung*: Die Geltung des Spiels kann jederzeit außer Kraft gesetzt werden, wenn es schwerwiegende Gründe gibt. Es gibt äußerliche Gründe - ein Feuer bricht aus, das Abendessen ist vorbereitet. Und es gibt innere Gründe - einer der Beteiligten fühlt sich übervorteilt oder ungerecht behandelt, einer hat die Regeln verletzt etc.

Immer dann, wenn das gesellige Zusammensein das eigentliche Thema der Spielenden ist, wenn also das Spiel nur Mittel zum Zweck ist, ist der normative Rahmen des Spiels modulierbar oder übertretbar. Ja, stärker noch: Gerade dadurch, daß der Rahmen verlassen wird, tritt das eigentliche Thema der Situation ("Zusammensein", "Geselligkeit") um so deutlicher in den Vordergrund. Ein Übertritt ist also nur in einer ersten Hinsicht ein Verstoß gegen die Regeln. In einer zweiten ist er wiederum eine Strategie, die sozialen Beziehungen der Spielenden prägnant zu artikulieren.

Das Beispiel ist deshalb interessant, weil das Rollengefüge im Ratespiel des *GROSSEN PREISES* ein Macht- und Autoritätsgefälle enthält und auf den Showmaster zentriert ist. Das ist in Fernsehshows der Standardfall.

Kulenkampff hat einen ebenso dummen wie amüsanten Fehler gemacht, der korrigiert werden muß. Wie macht er das? Er beruft sich auf die Autoritätsposition, die ihm auf der Bühne zukommt, verläßt das Skript des eigentlichen Spiels, begibt sich in einen virtuellen Als-Ob-Verlauf des Spiels, weist diesem Realität zu und kehrt ins Spiels zurück. "Seien Sie ehrlich": Die Wahrscheinlichkeit wird angerufen ebenso wie die Verpflichtung, die der Mitspieler akzeptieren soll. Das Verfahren ist elegant, weil es den Fehler korrigiert und dabei gleichzeitig den Modus des Spiels zum Thema macht (dies ist keine Prüfung! die Ernsthaftigkeit ist relativierbar!) und außerdem noch die Rolle des Spielleiters qualifiziert (dies ist ein väterlicher Gnaden-Akt! es herrschen Milde und Gerechtigkeit zugleich!). Das Publikum versteht den Rekurs auf die Konstitutionsbedingungen des Spiels und auf seine Durchführungsmodi durchaus und ist begeistert.

(3) *Institutionalität*: Nun steht das Spiel aber in einem institutionellen Rahmen. Die Stimme der Justitiarin mahnt an, daß die Durchführungsbedingungen des Spiels sehr viel enger gezogen sind und sehr viel rigider beachtet werden müssen als Kulenkampff es getan hat. Damit relativiert sich das Machtgefüge vollkommen: Der Moderator ist nicht das autoritati-

ve Zentrum des Geschehens, sondern operiert selbst unter Kontrolle. (Das Publikum ist ratlos.)

(4) *Diskursivierung*: Kulenkampff versteht den Angriff auf seine Position sofort, läßt sich aber nicht auf eine unmittelbare Konfrontation ein. Vielmehr verteidigt er sich, indem er seine eigene Problemlösung und deren implizite Annahmen - die ja klimatisch gelesen werden können und wichtige Hinweise auf das soziale Verhältnis zwischen Spielern und Moderation enthalten - als Angriffspunkt setzt. Tatsächlich ist seine Retoure ausgesprochen schwerwiegend: Weil es einen schweren Angriff auf die Integrität der Person bedeuten würde und das gesamte soziale Beziehungsnetz beeinträchtigen könnte, wenn man dem Kandidaten unterstellte, er sei ein Lügner. Die Justitiarin gerät so in ein Dilemma, das sie fast handlungsunfähig macht: Läßt sie sich auf Kulenkampffs Invektive ein und rettet so das soziale Klima auf der Bühne, dann muß sie ihre institutionelle Rolle als Kontrolleurin des "richtigen" Ablaufs aufgeben. Oder sie insistiert auf der Regel der Ersatzfrage und muß darin implizit einen schweren Vorwurf gegen einen der Kandidaten-Gäste formulieren. (Das Publikum ist ratlos, zumal Kulenkampff das Dilemma zuschärft, indem er einen beziehungs-ethischen Disput vom Zaune bricht.) Der Konflikt zwischen zwei institutionellen Rollen tritt ganz ins Zentrum, die Positionen scheinen unvereinbar, ein diskursiv gewonnener Ausweg scheint unmöglich. Damit ist zugleich der Interaktions-Modus von Fernsehunterhaltung verlassen, in dem die Harmonie der Rollen und Vollzüge immer im Vordergrund steht.

(5) *Friedensschlüsse*: Das Dilemma wird in einem schwachen Sowohl-als-auch aufgehoben (und der Applaus des Publikums signalisiert, daß es froh zu sein scheint, daß in das "normale" Show-Skript zurückgekehrt werden kann). Kulenkampff geht aber noch einen Schritt weiter: Er thematisiert den angebotenen Ausweg als eine "politische" Absprache, kommentiert ihn ebenso zynisch wie aggressiv und nutzt dabei seine situative Macht voll aus - diese Phase der Störung ist nicht mehr interaktiv, er hat sich von seinem Konfliktpartner abgewendet, die Justitiarin kann sich nicht mehr wehren.

(6) *Adressierung und Machtkampf*: Zwar kehrt Kulenkampff nun in die "normale" Moderatorenrolle zurück, zeigt allerdings weiterhin, daß er mit dem angebotenen Ausweg nicht einverstanden ist. Sein Handeln bleibt darum weiterhin mehrfach adressiert: *Medial* an das Saal- und an das Fernsehpubli-

kum (er ist in den Blickraum der Bühnenkameras zurückgekehrt, deren Präsenz und handlungsleitende Rolle zeitweise außer Kraft geriet); *situativ* an die Kandidaten (die mit ihm selbst die Bühnensituation als ausgestelltes soziales Geschehen konstituieren); und *institutionell* an die Justitiarin (die in einer Art situativen Offs plaziert ist, auch wenn sie tatsächlich im Raum anwesend ist).

Kulenkampff nahm den Konflikt mit der Justitiarin später in der Sendung noch einmal auf, die Distanz zwischen sich und der Institution herauskehrend, zugleich eine Koalition mit den Bühnenpersonen gegen "die anderen" schmiedend.

Das Beispiel zeigt, daß der soziale Prozeß, dem der Zuschauer zusieht und an dem er teilhat, außerordentlich kompliziert ist und gleich in mehrfacher Hinsicht die regulativen, normativen und institutionellen Voraussetzungen des Show-Geschehens reflektiert. Ein Mini-Drama entfaltet sich, das einen Blick ermöglicht, der in normaler und störungsfrei ablaufender Show-Kommunikation nicht möglich ist oder nur unter besonderen Bedingungen (z.B. in einem Seminar) hergestellt werden kann. Das Störmanöver entfaltet seine reflexive Kraft, es macht durchsichtig, was sonst verborgen ist.

### **Störung, *agent provocateur*, Liminalität**

Ich hatte am Beginn das Performative in zwei einander folgenden Bestimmungen einzukreisen versucht. In einem ersten Schritt ist das Performative als Tätigkeit bestimmt, die ihre Sinnhorizonte durch sich selbst hervorbringt. Das Performative ist ein Geschehen in Zeit, gebunden an Zeit und Prozeßhaftigkeit. Performationsanalyse ist darum notwendig Prozeßanalyse, umfaßt die Analyse von Operationen, Zeithorizonten und Zeitgestalten. Die Performance ist möglicherweise fundiert durch eine zeithobene Werkstruktur, folgt einem Schema, verweist auf soziale Objektivgebilde. Die *performance* verweist indexikalisch auf zugrundeliegende Plan- und Sinnstrukturen. Aber - Postulat I - sie realisiert diese nicht nur, sondern bringt sie in der Realisierung auch hervor, variiert und moduliert sie, amalgamiert unterschiedliche Bezüge. Performativ in diesem Sinne sind zahllose Tätigkeiten des sozialen Lebens, so daß Performationsanalyse wesentlich in Handlungsanalyse fundiert ist. Ich will daran erinnern, daß ich aus dieser Tatsache die Frage aufzuwerfen versucht habe, ob die Analyse von Performativität darum nicht notwendig auf die Methoden der

sozialwissenschaftlichen Handlungsanalyse zurückgreifen müsse.

*Performances* in jenem ersten Sinne sind nicht gebunden daran, daß sie vor Zuschauern stattfinden. Gerade dieser Bezug steht aber in der Fernsehanalyse im Zentrum. Darum hatte ich in einem zweiten Schritt zu Beginn die *performance* als solche Tätigkeit bestimmt, die den Zuschauer des Geschehens in eine potentiell ästhetische Einstellung zum Geschehen bringt, so daß das Geschehen selbst als Gegenstand der Aneignung erscheint. Manchen *performances* kommt so die Charakteristik der Reflexivität zu, sie sind mehrfach fundiert: Zum einen verweisen sie - wie alle Performationen - auf die zugrundeliegenden Schematisierungen und Symbolisierungen; zum anderen aber auf sich selbst, auf die Relativität und Konventionalität des indexikalischen Bezuges.

Ich habe sodann das *Störmanöver* als eine *performance* zu bestimmen versucht, in der - nicht unbedingt wissentlich und willentlich - gegen Handlungsregulierungen verstoßen wird, so daß die ei-

gentlich unterstellte Regelmäßigkeit des Geschehens greifbar wird. Störmanöver zu untersuchen ist deshalb interessant, weil vor allem gemeinhin implizit gesetzte autoritäre Machtverhältnisse nun greifbar werden, weil der Verstoß gegen die Regel die Regel zum Vorschein bringt.

Konsequenterweise muß man auch den nächsten Schritt tun und den *Störer* als *agent provocateur* bestimmen, der handelnd ein gegebenes soziales Handlungsschema unterminiert, außer Kraft setzt oder angreift. Er bespricht nicht allein das institutionelle Gefüge und das Verhältnis der Macht, sondern führt einen *praktischen Metadiskurs*. Damit führt er das Interesse auf die Konstitutionsbedingungen von Interaktionshandeln und plaziert das Geschehen zugleich im liminalen Feld des Gesellschaftslebens - und dieser Schwebezustand zwischen Ordnung und ihrer Auflösung ist die vielleicht mächtigste Kondition der Teilnahme des Zuschauers und Schlüssel zu einer Rezeptionslust, die ihre Kraft aus einer tendenziellen Auflösung der institutionellen Ordnung des abgebildeten Geschehens gewinnt.