Sigrid Nolda

Popularisierung von Bildungswissen im Fernsehen

Popularisierung von Bildungswissen: Eingeschränkte Vermittelbarkeit bei gestiegenem Interesse und gesunkener Bedeutung

Als Paradigma der Popularisierung kann die Popularisierung naturwissenschaftlichen Wissens im 19. Jahrhundert gelten. Diese enge Verbindung zwischen Popularisierung und (Natur-)Wissenschaft im 19. Jahrhundert ist eine Engführung, aber keine Ausschließung. So wurde Popularisierung als Vermittlung ursprünglich für einen exklusiven Kreis reservierten Wissens unter Reduktion des eigentlichen Umfangs und der damit verbundenen Schwierigkeiten und/oder des damit verbundenen Engagements der Beschäftigung auch auf literarische und philosophische Themen, auf medizinische und technische Inhalte bezogen, aber auch allgemein mit den Bestrebungen zur Volksbildung gleichgesetzt (vgl. DAUM 1998, S. 37).

An diese Vielfalt bzw. Beliebigkeit von Wissensinhalten knüpft auch der Begriff des Bildungswissens an. ‚Bildungswissen' meint nach der berühmten Definition von Max SCHELER ein Wissen, das „dem Werden und der Vollentfaltung der Person" dienen soll - im Gegensatz zum ‚Erlösungs- oder Heilswissen' und dem ‚Herrschafts- oder Leistungswissen' (vgl. SCHELER 1947, S. 26). Es entsteht durch den sogenannten Prozeß der ‚Funktionalisierung' von Wesenswissen, der gegenständliches Wissens von seiner Materialität in die Kraft umsetzt, immer Neues zu wissen. Auf diese Weise umgewandelt werden kann übrigens nicht Erfahrungswissen, sondern nur das apriorische Wesenswissen: „Die Kenntnis zufälligen ‚Jetzt-Hier-Soseins' verschiedenster Art, z.B. daß die erforderliche Geschwindigkeit zum Verlassen des Schwerfeldes der Erde 11,18 km/sec beträgt, daß Blei bei 327° schmilzt, daß der Erste Weltkrieg 1914 ausbrach, daß Peking die Hauptstadt Chinas ist, daß Händel der Komponist des ‚Messias' ist usw., vermag niemals als Auffassungsform für andere zufällige Tatsachen zu fungieren, denn es handelt sich hierbei überhaupt nicht um etwas Formhaftes, sondern um ein material abgeschlossenes Ereignis rein zufälliger Weltwirklichkeit" (WINDHEUSER 1990, S. 74 f.).

Ein solcher, die pure Faktenanhäufung ablehnender generativer Bildungsbegriff hat konzeptionell die bürgerlichen Bildungsaktivitäten im 19. Jahrhundert geprägt, die - unter Rückgriff auf Modelle der aristokratischen Lebensführung - der Beschäftigung mit Literatur, Musik und bildender Kunst einen identitätsstiftenden Platz zuwiesen: „Die Künste, die Musik und die Literatur werden aktiv rezipiert, d.h. von den Gebildeten reproduziert, ein Verhalten, das zügig zu eigener Produktion hinleitet. In Anbetracht der Spezialisierungen in den Wissenschaften und der virtuosen Leistungen in den Künsten gehört ein gewußter und gekonnter Dilettantismus zur Bildung (...) Die ästhetische Grunderfahrung, die immer Geist und Sinne vermittelt (...) - in

der Urteilsbildung und beim eigenen Schaffen -, konstituiert so, anthropologisch gesprochen, die Bildung. Sie ist eine aktive Vollzugsweise gebildeten Lebens" (KOSELLECK 1990, S. 36).

Mit dem Verschwinden des Bildungsbürgertums hat die nicht-professionelle Beschäftigung mit Kunst, Musik, Literatur diese Funktion weitgehend eingebüßt. Die auf reine Faktenvermittlung reduzierten Formen des Umgangs mit ästhetischen Produkten finden sich zwar noch immer und erleben gegenwärtig durch die Möglichkeiten der unbegrenzten elektronischen Speicherung und Zugänglichkeit sogar eine Renaissance, haben aber durch den Wegfall verbindlicher Kanons an Bedeutung verloren.

Die Vermittlung ästhetischen Wahrnehmungswissens als Teil des Bildungswissens vollzieht sich für einen kleinen Teil von Interessenten in den privaten und familiären Formen, wie sie vom Bildungsbürgertum hervorgebracht wurden, für einen großen Teil aber in Form von öffentlich zugänglicher Bildung, d.h. über Lektüre, den Besuch von Museen und Konzerten, der Wahrnehmung von Bildungsangeboten der Jugend- und Erwachsenenbildung und nicht zuletzt über Funk und Fernsehen. Mit dem damit ermöglichten Anwachsen der Zahl von Adressaten ist die Notwendigkeit zur Popularisierung verknüpft, d.h. der Reduktion von Inhalten, der Simplifizierung und der Interesse hervorrufenden Präsentation.

Eine wesentliche Problematik der Kunstwahrnehmung besteht nun aber darin, daß sie eine Einübung voraussetzt, die von Herkunftsmilieu und Schulbildung bestimmt ist. Die Vorstellung eines unmittelbaren Verstehens ist nach Bourdieu eine Illusion. Eine dem Kunstwerk adäquate Rezeption hänge nicht vom guten Willen oder der Aufmerksamkeit des einzelnen ab, sondern sei gesellschaftlich bedingt und setze die Ausbildung entsprechender ‚Appropriationsmittel' voraus: „Die unbewußte Beherrschung der Appropriationsmittel, auf die die Vertrautheit mit dem kulturellen Produkten basiert, bildet sich durch langdauernden Umgang als eine unmerklich lange Folge von ‚petites perceptions' im LEIBNIZschen Sinne (BOURDIEU 1997, S. 322). Einen solchen ‚Habitus' durch bewußtes Lernen in späteren Jahren erwerben zu wollen, scheint demnach aussichtslos. So wie im Begriff des ‚Bildungswissens' ein mechanisches Lernen enzyklopädischen Wissens ausgeschlossen ist, so ist die Kunstwahrnehmung ein Akt, in dem Erfahrung, Wissen und individuelle Aufnahmebereitschaft nach gesellschaftlich präformierten Mustern zusammenfließen.

BOURDIEUs ‚Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung' beruhen auf Beobachtungen, die der Autor in den 60er Jahren in Frankreich gemacht hat, sind also in gewisser Weise auf eine inzwischen historische, fremde Gesellschaft bezogen. Die schichtspezifische gesellschaftliche Vermitteltheit der Rezeption von Kunstwerken gilt aber auch unter den veränderten heutigen und hiesigen Verhältnissen - zum Beleg mag ein Blick in die Literatur zur Leserforschung oder in die Besucherstatistiken von Museen genügen. Allerdings muß auch gesehen werden, daß der Anteil an Menschen, die länger in Bildungsinstitutionen verbleiben und diese auch nach Abschluß einer Ausbildung aufsuchen und damit auch der Anteil an Kunstinteressierten, deutlich gestiegen ist. Hinzu kommt die verstärkte Zugänglichkeit von

Kunst in den Medien und in den entsprechenden Institutionen (Beispiel: Besucherandrang bei Kunstausstellungen). Gleichzeitig ist der Wert des mit diesem Habitus verbundenen ‚Kulturkapitals' gesunken, so daß nurmehr festzustellen ist, daß einmal erworbenes „kulturelles Kapital nur noch *bedingt* als symbolisches Handlungsressource im Kampf um aktuelle Berufsfelder und Erwerbsstellen genutzt werden kann" (KRAEMER 1997, S. 374; Hervorh. im Original). Es ist deshalb verständlich, daß ebenso wie der Besitz auch der Erwerb dieses Kapitals seine einstige Relevanz verloren hat.

Es fragt sich nunmehr, wie mit dem Bedeutungsverlust von Bildungswissen und seiner eingeschränkten Vermittelbarkeit bei gleichzeitig gestiegenem Bildungsinteresse und erweiterten Möglichkeiten der medialen Popularisierung, vor allem im ‚Leitmedium' Fernsehen, umgegangen wird.

Bildung im Fernsehen: Vom fürsorglichen Belehren zum Lernen, ohne belehrt zu werden

Dazu muß zunächst die Eigenart des Fernsehens betrachtet werden. Nach LUHMANN besteht diese, wie übrigens bei allen Massenmedien, darin, daß es in der Annahme arbeitet, daß Themen nicht einmalig behandelt, sondern fortgesetzt werden. Es wird an Bekanntes angeknüpft und ein Fortsetzungsbedürfnis erzeugt (vgl. LUHMANN 1996, S. 28), obwohl die Zuschauer für das Medium anonym und damit unberechenbar bleiben.

Daß das Fernsehen nicht völlig Neues bietet, sondern an Gewußtes anschließt und Bekanntes fortführt, ist auch der Ausgangspunkt der ‚cultural studies', die den ‚ritual view of communication' hervorheben. Demnach verbreitet das Fernsehen nicht Botschaften, sondern repräsentiert bereits vorhandene Überzeugungen. Ziel ist es, „not to provide information but confirmation" (CAREY 1989, S. 19). Die bestätigende Funktion des Fernsehens wird durch interne Differenzierung sowohl ermöglicht als auch verstärkt. Auf diese Unterschiede hin bilden sich Publika mit Vorlieben für bestimmte Sender und/oder Sparten.

Der Möglichkeit einer massenmedial bewirkten Aufklärung wird von LUHMANN und anderen Medientheoretikern ebenso mißtraut wie dem Gestus ihrer Verdammung als ‚Verblendungszusammenhang'. Typisch ist etwa der von MARESCH (1996) herausgegebene Band „Medien und Öffentlichkeit", wo u.a. ohne die sonst übliche Entrüstung festgestellt wird, daß in der medialen Öffentlichkeit zunehmend die mediale Attraktivität vor der thematischen rangiert.

Solche Beobachtungen müssen auf traditionelle Vertreter des sogenannten Bildungsfernsehens wie eine Bedrohung wirken. Immerhin gilt für die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in Deutschland - immer noch - der gesetzliche Bildungsauftrag. Was dieser genau meint, was eine Bildungssendung und was ein Bildungsprogramm ist, sind allerdings nicht ausreichend präzise definiert, und im Verlauf der letzten Jahre und Jahrzehnte ist es so bei gleichbleibendem Bildungsauftrag zu einer Veränderung entsprechender Sendungen mit einem Perspektivenwechsel vom Produ-

zenten zum Rezipienten gekommen: Die fürsorgliche bis belehrende Attitüde in den 60er und 70er Jahren ist zugunsten einer Betonung des Interesse- und Erlebnisaspekts aufgegeben worden: „Nicht nur die Sehbeteiligung an Sendungen wie zum Beispiel 'Terra Y' oder 'Universum', sondern auch Sachbuchauflagen und die steigende Zahl der Museums- und Konzertbesuche signalisieren kulturelles Interesse, Bedarf für Bildung und Lernen. Geringes Interesse besteht an pädagogisierten Veranstaltungen, in denen paternalistisch Bildung verabreicht werden soll" (PAUKENS 1997, S. 245).

Der Anteil an explizit wissensvermittelnden und bildenden Programmen (von Anfang an eher von Minderheiten genutzt) ist in den öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten inklusive der dafür einst vordringlich reservierten Dritten Programme erkennbar gesunken; bei den privaten Sendern spielte er von Anfang ihres Bestehens an so gut wie keine Rolle. Es ist deshalb auch kein Zufall, wenn in der Studie LUHMANNS (1996) über die „Realität der Massenmedien" lediglich zwischen den Programmbereichen „Nachrichten und Berichte", „Werbung" und „Unterhaltung" unterschieden wird.

Damit sind allerdings die pädagogischen Anteile des Fernsehens keineswegs geschwunden. Sie treten vielmehr überall, allerdings verdeckt und vermischt mit anderen Funktionen auf. Wenn Erziehungswissenschaftler neuerdings dem Pädagogischen in Kriminalfilmen, Talk-Shows und Familienserien nachgehen (KADE 1996, SEITTER 1997, NOLDA 1998), verfolgen sie eine vom Fernsehen längst eingeschlagene Richtung. Die ‚Pädagogik der Medien' ist nicht mehr allein die offene, auf eine Sparte beschränkte und damit isolierte Pädagogik, sie ist vielmehr ubiquitär, aber eher beiläufig.

Tatsächlich sind die bestehenden Bildungssendungen entweder so geschrumpft oder auf ungünstige Sendeplätze verlegt, daß sie vom großen Publikum kaum wahrgenommen werden oder sie fallen, wenn sie denn wahrnehmbar oder gar prominent sind, unter die von LUHMANN genannten Bereiche. Wenn im folgenden exemplarisch zwei erfolgreiche Kultursendungen mit Popularisierungstendenzen behandelt werden, dann trifft das erste auf die aus dem Englischen synchronisierte Serie „Sister Wendy's Kunstgeschichte(n)" zu, die in Bayern3 täglich bzw. in 3sat wöchentlich jeweils mit fünfminütigen Folgen am späten Abend gezeigt wurde, das zweite für die allseits bekannte Sendung „Das Literarische Quartett", die mittlerweile seit elf Jahren im ZDF läuft. Den Erfolg einer Sendung kann man u.a. daran erkennen, daß und wie oft über sie in anderen Medien berichtet wird, so daß das zwischen Werbung und Unterhaltung changierende „Literarische Quartett" selbst wiederum zum Objekt der Sparte „Nachrichten und Berichte" in Zeitungen und Zeitschriften, in Büchern, im Internet und natürlich auch im Fernsehen selbst geworden ist. Das gleiche trifft - allerdings eher für den englischsprachigen Raum - auf die Kunstbetrachtungen von Wendy BECKETT zu, deren Buch zur Serie (BECKETT 1997) aber auch in der deutschen Version hohe Verkaufszahlen aufweist.

Es ist zu vermuten, daß der Erfolg beider Sendungen in der Erfüllung des Zuschauerwunsches nach Bildung und Lernen bei gleichzeitiger Ablehnung des Belehrt-Werdens besteht. Wie dies im einzelnen bewirkt wird, soll im folgenden im Detail untersucht werden.

„Das Literarische Quartett" und „Sister Wendy's Kunstgeschichte(n)"

„Das „Literarische Quartett" ist eine Sendung, in der über Neuerscheinungen auf dem deutschsprachigen Buchmarkt diskutiert wird. Die Diskutanten sind, seit der ersten Sendung am 25.3.1988, Marcel REICH-RANICKI, Sigrid LÖFFLER und Hellmuth KARASEK, die alle einen Namen als Literaturkritiker haben, sowie ein Gast, der ebenfalls Literaturkritiker, aber auch Literaturwissenschaftler oder Autor sein kann. Viermal im Jahr werden in diesem Rahmen jeweils fünf aktuelle Bücher (primär Romane und Erzählungen) besprochen; seit einiger Zeit gehört dazu ein ‚klassisches Werk', das in Neuauflage erschienen ist, z.B. „Der Meister und Margarita" von Michail BULGAKOW, „Lord Jim" von Joseph CONRAD, „Washington Square" von Henry JAMES, „Wellen" von Eduard VON KAYSERLING. Die Sendung hat eine für Kultursendungen relativ hohe Sehbeteiligung[1]; auf die in ihr behandelten Bücher wird vorher in Anzeigen aufmerksam gemacht, nach der Sendung wird bei einigen mit Zitaten aus der Sendung geworben. Eine Reihe von Bestsellern ist zweifellos durch das „Literarische Quartett" lanciert worden - etwa die Bücher des Holländers Cees NOOTEBOOM und des Spaniers Javier MARIÁS. „Man rechnet, daß ein bloßes Vorkommen in der Sendung um die 7.000 verkaufte Exemplare bedeutet, ein schäumendes Lob von REICH-RANICKI aber bis zu 20.000 zusätzlicher Auflage" (SCHNEIDER 1997).

Die Sendung wird immer an einem Freitag abend live aus unterschiedlichen kulturell markierten Orten (z.B. Literarisches Colloquium Berlin, Ossiandrische Buchhandlung Tübingen, Alte Oper Frankfurt) ausgestrahlt und dauert von 22.20 Uhr bis 23.45 Uhr. In diesen 75 Minuten werden die vorher festgelegten, von den Beteiligten gelesenen Bücher so präsentiert, daß jeweils eines der Quartettmitglieder kurz etwas zum Inhalt und zum Autor des Buches sagt und daraufhin ein Meinungsaustausch einsetzt. Sofern er nicht selbst die Vorstellung übernimmt, fordert REICH-RANICKI als Moderator den damit Beauftragten zu dieser Einführung auf, wartet die Äußerungen der anderen ab, äußert dann seine eigene Meinung, die allerdings nicht selten kontrovers diskutiert wird, und leitet zum nächsten Buch über. REICH-RANICKI rahmt die Sendung ein, d.h. er spricht die einleitenden Worte, stellt die Beteiligten vor und markiert den eigentlichen Anfang und das Ende mit der stereotypen BRECHTschen Formel „Wir sehen betroffen, den Vorhang zu und alle Fragen offen". Als Erkennungsmelodie des „Literarischen Quartetts" fungiert eine Fuge aus BEETHOVENS Streichquartett op. 59 - eine Wahl, die auf die bildungsbürgerliche Gleichschätzung der Künste einerseits und auf einen hohen Anspruch andererseits[2] hinweisen könnte.

---

[1] 1996 sollen es 750.000 bis eine Million Zuschauer pro Sendung gewesen sein (RÖHL/HINZ 1996, S. 37). Die Tendenz ist nach Auskunft von Fernsehforschungsinstituten allerdings rückläufig.

[2] „(D)ie wirbelnde, unglaubliche virtuose Fuge, die das Quartett op. 59 Nr. 3 beschließt, ist bis heute der Prüfstein für anspruchsvolles Quartettspiel geblieben" (Programmheft der Frankfurter Museums-Gesellschaft e.V., Spielzeit 1997/98, 3. Kammermusikabend des Leipzigers Streichquartetts vom 5. Februar 1998).

Die Sendung findet unter dem Beisein eines schweigenden, sich nur durch Lachen und Klatschen äußernden Publikums statt.[3] Die Beteiligten sitzen vor diesem wie auf einer Bühne in einer ausgeleuchteten Sitzgruppe. Wenn auch der Ablauf der Sendung vorgegeben ist und sich die Diskutanten vorher überlegen konnten, wie sie die behandelten Bücher vorstellen bzw. beurteilen, so wird doch erkennbar spontan (d.h. mit allen Merkmalen der mündlichen Sprache) miteinander geredet und gestritten, es wird einander ins Wort gefallen und sich gegenseitig korrigiert.

Bei der Sendung „Sister Wendy's Kunstgeschichte(n)" dagegen handelt es sich um vorproduzierte Folgen einer Serie, in denen jeweils ein Kunstwerk von immer der gleichen Person, nämlich von der Nonne Wendy BECKETT, beschrieben und gedeutet wird. Im Trailer wird der Zusammenhang zwischen der durch die Sendungen Führenden und den gezeigten Objekten mit den für die Gesamtsendung typischen schlichten Worten als Kurzbiographie dargestellt. Während man BECKETT auf dem Weg von ihrer Behausung auf dem Land zum Flughafen sieht, hört man den Text:

> „Über 20 Jahre habe ich ein Leben in Abgeschiedenheit und im Gebet geführt. Ich habe mich allein meinen Studien gewidmet und bin nur selten unter Menschen gekommen. Doch jetzt fliege ich zum erstenmal in meinem Leben in die Welt. Ich begebe mich auf eine große Reise, um einige der schönsten Kunstschätze dieser Erde aufzusuchen."

Auf dieser Reise werden nahezu zwanzig europäische Museen besucht, aus denen sie jeweils fünf bis zehn Kunstwerke aus dem 15. bis 20. Jahrhundert (von DONATELLO bis zum zeitgenössischen indischen Maler Dhruva MISTRY) präsentiert. Nach einer kurzen, konventionell, aber persönlich gehaltenen, mit landestypischer Musik unterlegten Ortsbeschreibung geht BECKETT auf den Schöpfer des ausgewählten Kunstwerkes ein und beschreibt meist mit einer persönlich gefärbten Bewertung. Den Schluß ihrer Betrachtungen bildet in der Regel eine eindeutige, zusammenfassende Aussage, die die Konkretion des Kunstwerks verläßt und auf allgemeine moralische Werte abhebt. Anders als beim „Quartett" ist der Beginn der Folgen immer der gleiche, während das Ende, das jeweils auf die kommende Folge und damit auf ein neues Kunstwerk verweist, variiert („Beim nächsten Mal werde ich Sie in die herrliche römische Kirche Santa Maria del Popolo führen und Sie mit dem italienischen Künstler CARAVAGGIO bekannt machen").

Die in beiden Sendungen thematisierten Kunstwerke gehören Genres an, deren Bedeutung nicht zweifelhaft und deren Zugänglichkeit hoch ist: Romane und Erzählungen bzw. Bilder und Skulpturen sind einem großen Publikum eher vertraut bzw. nahezubringen als experimentelle Lyrik oder virtuelle Installationen. Die Frage also, ob das Präsentierte Kunst ist und was es zu bedeuten hat, stellt sich hier kaum.

Trotz aller Unterschiede im Niveau geht es bei beiden Sendungen um die für eine Teilöffentlichkeit[4] aufbereitete Vorführung individueller Rezeptionen von Kunstwerken, die nicht beansprucht, vorbildlich, sondern unterhaltend zu sein und ihrerseits zu individuellen Rezeptionen veranlassen will. Indem sie diese zentrale Funktion von Bildungswissen anstreben, eignen sie sich als Material für eine Untersuchung der Mechanismen gegenwärtiger massenmedialer Popularisierung in diesem Wissensbereich.

[3] Zum ursprünglichen Konzept der Sendung ohne Präsenzpublikum vgl. PÜTZ 1990, S. 20 ff.

[4] Selbstverständlich handelt es sich bei den Sendungen immer noch um Minderheitenprogramme, die das ‚große Publikum' nicht interessieren, die aber auch von Intellektuellen und Fachleuten mit Skepsis betrachtet werden. (Das gleiche trifft für wissenschaftsspopularisierende Sendungen zu, die bei diesen beiden Gruppen eher auf Ablehnung bzw. Kritik stoßen - vgl. DE CHEVEIGNÉ o. J.).

Mittel der Popularisierung von Bildungswissen im Fernsehen

Popularisierung als ein Ensemble unterschiedlicher Aktionen in unterschiedlichen Institutionen (Vortrag, Führung, Lehrgespräch, schriftlicher Beitrag) wird gewöhnlich als (pädagogisches) Sprachproblem definiert. Dabei geht es um die Überwindung der durch die Trennung von Fach- und Umgangssprache aufgerichteten Barrieren und damit um die Ermöglichung - demokratischer - Teilhabe an Wissenschaft und Bildung. Um dies zu erreichen, werden diverse Empfehlungen gegeben, darunter vor allem,

- die fachliche mit einer darstellerischen Kompetenz zu verbinden,
- eine Auswahl aus dem Material zu treffen,
- auf die Explikation von Methode und Erkenntnisgang zu verzichten,
- alle Möglichkeiten der Veranschaulichung auszunutzen sowie
- den Gebrauch von Fremdwörtern einzuschränken, wenn nicht gar zu vermeiden.

Was so allgemein, aber auch mit vielen Detailvorschlägen (Analogiebildung, Metapherngebrauch, exemplarisch-induktives Vorgehen, ...) im 19. Jahrhundert im Rahmen der Wissenschaftspopularisierung entwickelt und erprobt wurde (vgl. DAUM 1998, S. 2443 ff.), findet sich heute in zahllosen Ratgebern für Journalisten oder Öffentlichkeitsarbeiter wieder. Solche und ähnliche Vorschläge wirken - ungeachtet aller daran möglichen und die Geschichte der Popularisierung begleitenden Kritik - bei der Vermittlung naturwissenschaftlichen Wissens an Nicht-Fachleute plausibel. Wenn es aber um ästhetische Gegenstände geht, scheinen solche Verfahren zunächst einmal weniger geeignet oder zumindest nicht ausreichend zu sein. Die Maßgabe der ‚didaktischen Reduktion und Rekonstruktion' (WEINBERG 1975) verliert bei nicht quantifizierbaren und logisch aufgebauten Lehrinhalten ihre Suggestivkraft. Allerdings muß gesehen werden, daß gerade auch für Vermittlung naturwissenschaftlich-technischer Inhalte immer wieder auch „ein gewisses künstlerisches Talent der Darstellung" gefordert (DAUM 1998, S. 251) und die Kategorie des Erlebnisses hervorgehoben wurde, und daß mit den Themen Literatur und Kunst (sowie natürlich auch Musik) durchaus ‚festes' Wissen (Künstler, Gattungen, Formprinzipien, historisch-politischer Hintergrund) verbunden ist, das bei der Vermittlung an ein Laienpublikum in spezieller Weise aufbereitet werden muß.

Es ist nun fraglich, ob die Betonung des sprachlichen Aspekts von Popularisierung im Zeitalter der die Schriftsprache (nicht die Sprache) zurückdrängenden Massenmedien tatsächlich relativiert werden muß. Bereits im 19. Jahrhundert war die Illustration ein wichtiges Mittel der Popularisierung, trat aber doch hinter der Vertextung deutlich zurück. Auch das „Literarische Quartett" und „Sister Wendy's Kunstgeschichte(n)" le-

ben wesentlich von der Sprache. Was beim „Literarischen Quartett" als reiner Diskussionssendung ohne Filmeinspielungen offensichtlich ist, trifft auch für „Sister Wendy's Kunstgeschichte(n)" zu, wo zwar das jeweilige Kunstwerk in der Totale und in Ausschnitten gezeigt wird, zugleich aber immer wieder die Gestalt von Wendy BECKETT zu sehen und ihre Stimme während der gesamten Sendung zu hören ist.

Die sprachlichen Mittel der Popularisierung sind also wichtig, aber allein nicht ausreichend, um den Erfolg der Sendungen zu erklären: Bei den im folgenden behandelten Mitteln der Popularisierung tauchen sprachliche nur unter dem Stichwort ‚Emotionale Dialogisierung und Relativierung' (II) auf. Daneben wird aber vor allem auf die popularisierende Funktion von Mediatisierung und Serialisierung (I) und sowie die Hervorhebung der Person und der Lebensgeschichte von Vermittlern (III) einzugehen sein, um die Spezifik einer derzeit populären Form der Popularisierung von ästhetischem Wissen im Fernsehen zu kennzeichnen.

(I) Mediatisierung und Serialisierung klassischer Bildungsarrangements

Dem „Literarischen Quartett" liegt als - nicht genanntes - Modell der ‚Salon' zugrunde, eine Einrichtung, die in Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit dem Hôtel Rambouillet entstand. Die Gastgeberinnen - in dieser Funktion traten so gut wie ausschließlich Frauen auf - empfingen an einem bestimmten Wochentag in ihren Häusern eine unterschiedlich zusammengesetzte Gesellschaft. Geist und Witz waren gefragt, die Herkunft war zweitrangig, so daß der karriereförderliche Eintritt in einen Salon von persönlichen Fähigkeiten abhing. Die Konversation stand an erster Stelle, wobei die Literatur zwar einen großen Raum einnahm, aber nicht unbedingt dominierte: „Das Hauptamüsement bestand im Wechsel der Unterhaltungsarten und Gesprächsthemen; in ungezwungenen Stimmungen und Launen gab man auch burlesken Einfällen nach" (VON FALKE 1977, S. 55). Das Verhältnis der Geschlechter untereinander war durch Galanterie bestimmt, und die Unterhaltungsgegenstände sollten Vergnügen und Anregung bereiten: Leidenschaft und Streit wurden möglichst vermieden.

Als Ableger dieser Salons wurde am Ende des Jahrhunderts der literarische Salon entwickelt, in dem die literarischen Unterhaltungen, die ernster waren als im eigentlichen Salon, dominierten. In Deutschland ist es vor allem im 19. Jahrhundert in Berlin zu einer Blütezeit des Salons gekommen, in der Jüdinnen wie Rahel VARNHAGEN oder Henriette HERZ eine herausragende Rolle spielten. Auch dies ist ein Beleg für die emanzipatorische Funktion des Salons, in dem (fast) jeder und jede aufsteigen konnte, sofern sie/er über Geist verfügte. Die Trennung zwischen Wissenschaft und Kultur war - wie der Doppelsalon des Ehepaar HERZ zeigte - noch nicht eine absolute.[5] Nicht in allen Salons wurde allerdings ernsthaft diskutiert, häufig überwog die Tischunterhaltung oder auch die musikalische Darbietung.

[5] „Von 1780 an lud das Ehepaar Herz in seinen großen Doppelsalon ein, der als Institution aus den von Markus Herz gehaltenen naturwissenschaftlichen Abendvorlesungen hervorgegangen war. Während er in dem einen Raum physikalische Experimente vorführte, leitete Henriette in dem anderen Diskussionen über die neuesten romantischen Gedichte, Theaterstücke und Romane" (VON FALKE 1977, S. 15).

HABERMAS (1962) hat in den Salons eine Institution gesehen, die - wie die Tischgesellschaften und Kaffeehäuser - maßgeblich zur Formulierung einer kritischen Öffentlichkeit beigetragen haben. Er sah hier modellhafte Versammlungsorte, an denen ein Räsonnement möglich war, das unter den Bedingungen der Autorität des Arguments, der Problematisierung bisher fragloser Bereiche und der prinzipiellen Offenheit der Gesellschaft die bürgerliche Öffentlichkeit erst eigentlich begründete.

„Das Literarische Quartett" simuliert einen Salon,[6] in dem sich geistreiche und gebildete Menschen treffen, um über (vorzugsweise aktuelle) Literatur zu sprechen. Als Gastgeber tritt zwar keine Salonière auf, aber mit Sigrid LÖFFLER ist im Stammpersonal eine Frau vertreten, die die Voraussetzungen des Informiertseins, der Formulierungsgabe und des Esprit erfüllt. Obwohl es gelegentlich zu scharfen Wortwechseln kommt, wird das nicht zuletzt durch den Gastgeber durchgesetzte Gebot der Mäßigung kaum einmal verletzt. Die witzige Formulierung und die Schlagfertigkeit sind gewünscht, die persönliche Beleidigung soll offenkundig vermieden werden. Erkennbar ist auch das Bemühen um Argumente und die Unabhängigkeit von Tabus. Mit der Zulassung eines Gastes wird an das Prinzip der Offenheit erinnert, das den Salon auszeichnete, wo man danach strebte, neue, möglichst interessante und/oder prominente Gäste aufzunehmen.

Der medialisierte Salon ist zugleich mediatisiert, d.h. die Beziehung des Zuschauers zum Geschehen ist durch Distanz und Indirektheit gekennzeichnet. Damit entfällt die sozialisierende bzw. habitusbildende Wirkung, damit wird aber auch eine dem Bedeutungsverlust der literarischen Bildung entsprechende Anheimstellung erreicht - die Offerierung eines Angebots, das angenommen oder ausgeschlagen, das intensiv oder oberflächlich wahrgenommen oder aber auch als Stimulus für eine weitere Beschäftigung mit dem Thema genutzt werden kann. Die anonymisierte Kommunikation, in der eventuelle Defizite für andere nicht erkennbar werden, ermöglicht eine unverbindliche Annäherung. Die Unverbindlichkeit ist das eigentlich Moderne an dieser Form der Popularisierung, in der nicht nur Bindung, sondern auch der Wunsch nach Gemeinschaft enthalten sein kann: „Und so (...) finden auch die heutigen Bedürfnisse nach Mythos und Gemeinschaft v.a. in der Kommunikation darüber ihre Befriedigung, weniger in einer faktischen und dann auch noch biographisch umfassenden Umsetzung" (SANDER 1998, S. 78). Im Zuschauen und Darüber-Kommunizieren werden klassische sozialisatorische Arrangements der Aneignung von Bildungswissen für eine heutige Öffent-

[6] Von den ‚Machern' selbst wird übrigens das Kaffehaus, eine modernisierte, wenn auch inzwischen ebenfalls historische Variante des Salons als Modell angeführt, d.h. „das Gespräch, wie es in Pariser oder Londoner, in Wiener oder Berliner Café-Häusern für ein lebendiges Umfeld der Bücher sorgte" (vgl. KARASEK 1996). Vgl. auch die Internet-Seite des ZDF, wo für den ‚Leserzirkel' des „Literarischen Quartetts" mit den (popularisierenden?) Worten geworben wird: „Ach, wie schön waren doch die Zeiten, als man sich traf bei einer guten Tasse frisch aufgebrühten Kaffees, um über die Welt der schönen Worte, über Poesie und Poeten zu plaudern".

lichkeit - auf Distanz, aber nicht ohne Wirkungsmöglichkeiten - fruchtbar gemacht, die Bildungswissen kaum noch als karriereförderliches Status-Accessoire begreift.

Dieser Mediatisierung[7] unterliegen auch „Sister Wendy's Kunstgeschichte(n)", die auf das Modell der Bildungsreise zurückgehen, die im 16. Jahrhundert die Wallfahrt oder Pilgerreise zu den heiligen Stätten ablöste. Junge Aristokraten sollten durch die Hauptstädte Europas zu reisen, um auf diese Weise Weltläufigkeit und Kunstverständnis zu erwerben. Einen Höhepunkt erreicht das Modell in England mit der Etablierung der oft mehrjährigen ‚Grand Tour'; in Deutschland wirkte vor allem das Vorbild der ‚Italienischen Reise' GOETHES.

Der ‚educational traveller' ist demnach in der Regel männlich, aus gutem und reichem Hause und an künstlerischen ebenso wie an weltlichen, wenn nicht gar primär an geschäftlichen Angelegenheiten interessiert. Noch heute aufschlußreich sind die zahlreichen Tagebücher, die von Reisenden verfaßt wurden und die das Bildungserlebnis der Auseinandersetzung mit den gesehenen Kunstwerken für den einzelnen abrundeten und kommunizierbar machten. In den Tagebuchaufzeichnungen finden sich natürlich zahllose Beispiele oberflächlicher oder aus den guide-books übernommener Kunsturteile; es finden sich aber auch - speziell bei älteren bzw. erwachsenen Reisenden - durchaus unkonventionelle und recht persönliche Kommentare, die dem eigentlichen Bildungsziel, d.h. dem „Autonomieanspruch, die Welt sich selbst einzuverwandeln" (KOSELLEK 1990, S. 14), nahekommen. Zu den englischen Kunstrezipienten gehörten junge Männner, Geschäftsreisende, aber auch theoretisch geschulte Kenner und die sogenannten ‚Virtuosi'. Als ‚virtuoso' galt „a learned or ingenious person, or one that is well qualified" (zitiert in: WIEMERS 1986, S. 140). Damit war die Figur des Kenners oder Kunstverständigen in den Vordergrund getreten - auch als Haltung, die, wie zahlreiche Verspottungen beweisen, nicht immer einlöste, was sie zu sein vorgab.

Die Bildungsreise stellte im 19. Jahrhundert, in dem das moderne Verkehrswesen generell zu einem Anstieg des Reisens und zur (stärkeren) Beteiligung von Frauen führte, einen „wesentliche(n) Bestandteil des bürgerlichen Bildungskanons" (WOLBRING 1996, S. 83) dar. Neben der Natur waren es vor allem auch die Architektur und die bildende Kunst, die interessierten und die eine entsprechende Vorbereitung verlangten. Im Vergleich zum heutigen Massentourismus war die bürgerliche Bildungsreise weniger ein der Zerstreuung dienendes Freizeitverhalten als ein „kulturelles Handeln" (a.a.O., S. 94), das wesentlich zur Identitätsbildung der bürgerlichen Schicht beitrug.

Schwester Wendys Reiseprogramm entspricht dem eines jungen Engländers im 17. Jahrhundert, wobei sie der Gruppe der ‚Virtuosi', also der überdurchschnittlichen Kenner, zuzuordnen ist. Betont werden ihre jahrelangen Studien, mit denen sie sich auf ihre Reise vorbereitet hat. Anders als die educational travellers vergangener Jahrhunderte ist es fast ausschließlich die Kunst, die sie interessiert. Man sieht sie zwar

[7] Mediatisierung wird hier im Anschluß an SANDER (1998) als neutraler Terminus verwendet, der sich „auf das Phänomen einer empirisch beobachtbaren Distanzierung bzw. Anonymisierung sozialer Beziehungen" bezieht, ohne die damit übliche „Kritik von Verdinglichung und Entfremdung" (a.a.O., S.12) einzuschließen.

im Vorspann durch die besuchten Städte eilen, ihr Weg führt sie aber immer zielsicher in ein Museum oder eine Galerie. Ihre gesprochenen und gefilmten Kommentare sind das moderne Pendant zu den einst schriftlich verfaßten Tagebüchern und Berichten. Wie diese versucht sie, Wissenswertes mit ihrer persönlichen Rezeption zu verbinden. Was sie von dem Modell unterscheidet, an das sie so deutlich anknüpft, ist ihr Geschlecht, ihr bescheidener Lebensstandard und ihr religiöses Bekenntnis.

Beide Sendungen haben das Format von Serien und gehören damit zu einem Typ, der die prinzipielle Rekursivität des Fernsehens (s.o.) noch betont. Serien werden als prototypisch für das Fernsehen gesehen,[8] weil sie Offenheit und Präsenz suggerieren - unabhängig davon, ob es sich um vorproduzierte Folgen oder um Live-Produktionen handelt. Die Serien sind ‚endlos' (es wird immer wieder Neuerscheinungen geben, die zu besprechen sind, und es ist unmöglich, alle Kunstwerke der Welt zu besuchen und zu besprechen). Gleichzeitig wird der Eindruck vermittelt, das Gesehene vollziehe sich zeitgleich mit dem Leben der Zuschauer. Die Serien ‚altern' gewissermaßen mit den Zuschauern. Das Format knüpft so einerseits an die Erfordernisse des Mediums, andererseits an die Modelle an, die den beiden Sendungen zugrundeliegen: Der ‚Salon' ist durch den Rhythmus der ‚jours', die Bildungsreise durch die Abfolge der besichtigten Orte seriell bestimmt.

Typisch für Serien sind Rückverweise, die eine gemeinsame Geschichte evozieren. Im „Literarischen Quartett" kann der Verweis wie im folgenden leicht maliziösen Dialog zwischen REICH-RANICKI und LÖFFLER erfolgen:

R.-R.: Bei dem Buch hatte ich den Eindruck, wir, Frau Löffler und ich, haben zwei ganz verschiedene Bücher gelesen.
S.L:. Ja, es ist ja nicht das erste Mal.

In „Sister Wendy's Kunstgeschichte(n)" dagegen kann man Sätze hören wie „Bilder von Fra Filippo hängen hier, der, wie Sie sich vielleicht erinnern, aus einem Kloster entlaufen war, um eine Nonne zu heiraten". Einige Zuschauer werden damit an die vorige Folge, andere daran erinnert, daß es sich bei der Sendung um eine Serie handelt.

Serien bestehen aus Folgen, sind also in sich segmentiert, und die Folgen bestehen ihrerseits wiederum aus Einzelteilen (Trailer, Einführung, eigentliche Themen bzw. eigentliches Thema, Ende und Hinweis auf die nächste Folge). Entscheidend ist aber die prinzipielle Unabschließbarkeit der Serie bei gleichzeitiger Abgeschlossenheit der einzelnen Folgen, die jede für sich verständlich sind. Die serielle Vermittlung des Fernsehens besteht in der grundsätzlichen und am Detail immer wieder realisierten Spannung zwischen Konstanz und Variation (vgl. HEINZE 1991, S. 81 f.): Im immer gleichen Rahmen werden von der gleichen Person bzw. Personenkonstellation auf vergleichbare Weise unterschiedliche Werke besprochen.

Die beiden interessierenden Sendungen haben einen hohen Erkennungswert: Das betrifft ihren Titel, ihre Protagonisten und ihren Rahmen. Wer einmal eine Folge ge-

[8] Ursprünglich am Typ fiktionaler Produktionen von HICKETHIER (1991) entwickelt, gilt dies natürlich auch für nicht-fiktionale Serien.

sehen hat, wird weitere Folgen, auch beim Zapping ohne Blick in ein Programmheft, unschwer als solche erkennen. Wer eine Folge bis zum Ende angeschaut hat, wird auf die nächste verwiesen. Auf der eine Seite soll so der Wunsch geweckt werden, keine Folge zu verpassen, auf der anderen Seite wird deutlich, daß es immer wieder neue Folgen gibt und immer wieder ein Wiedereinstieg möglich ist. Serien bewirken schnelle Orientierung und Zuschauerbindung, so daß die Serialisierung den Näheverlust der Mediatisierung gewissermaßen lindert. Die Bequemlichkeit des Gewohnten verbindet sich mit der Neugier auf Neues. Wer das „Literarische Quartett" einschaltet, weiß, daß ihn im besten Fall ein geistreicher Schlagabtausch, im schlechtesten Fall eine müde Variation bekannter Argumente erwartet. Wer sich eine Folge von „Sister Wendy" anschaut, kann sich an einer originellen Kurzkommentierung erfreuen bzw. sich über eine oberflächliche ärgern oder amüsieren.

Zur Serie gehört auch die Wiederholung. Beim „Literarischen Quartett" wird die jeweils aktuelle Folge vom Freitag am nächsten Tag im Deutschland Radio gesendet und am ersten darauffolgenden Sonntag in ORF2, am zweiten in 3sat wiederholt. Die gesamte Serie von „Sister Wendy's Kunstgeschichte(n)" wurde in deutscher Synchronisation bereits einmal vollständig gezeigt und als Wiederholung von zwei Sendern in unterschiedlichem Rhythmus ausgestrahlt. Wenn man die Möglichkeit der Video-Aufzeichnung hinzunimmt, ergaben und ergeben sich also viele Möglichkeiten, ein Folge mehrmals oder unabhängig vom ersten Ausstrahlungstermin zu sehen.

(II) Emotionale Dialogisierung und Relativierung von Fachwissen

Im „Literarischen Quartett", wo der Zuschauer nur am Anfang und am Ende apostrophiert wird, hat eine an ihn gerichtete Belehrung keinen Platz. Was die Diskutanten vorbringen und verteidigen, ist eine direkte oder indirekte Aufforderung an die übrigen Mitglieder des Quartetts zur Bekräftigung oder zum Widerspruch. Beides tritt auf, und beides wird gewöhnlich sehr emotional vorgetragen. Im folgenden Beispiel unterstützt Hellmuth KARASEK die Interpretation eines Buches von Martin AMIS („Information") durch Sigrid LÖFFLER:

S. L.: Der, der Mann hat eine Seite, die ihn rettet, und das ist die Beziehung zu seinem kleinen Buben.
H. K.: Ja
S. L.: Und die- zu dem, zu dem-
H. K.: Ja, ja zu dem kranken Jungen. Ja, das ist wunderbar!

KARASEK hilft hier der nach Worten Suchenden und zeigt, daß er von der angeführten Stelle ähnlich begeistert ist.

Auffälliger wirken aber die Widersprüche, die Interpretationen oder Vergleiche mit den Werken anderer Autoren hervorrufen. Im zweiten Beispiel verwahrt sich LÖFFLER gegen die Charakterisierung des Erinnerungsromans von Frank MCCOURT „Die Asche meiner Mutter" als „Dickenssche Autobiographie". Nachdem der Gast

den Ausdruck am Schluß seines Redebeitrags plaziert hat, protestiert sie mit dem empörten Ausruf „Oh ha, oh aber-" und erläutert dann:

S. L.: Oh aber, oh also Dickens würde ich
Gast: Ja ein
S. L.: ganz bestimmt nicht nennen. Dickens ist ein Melodramatiker!
Gast: Ja ganz recht!
S. L.: und ein Kitschier, aber der
Gast: Ganz recht!
S. L.: was da, was der Frank McCourt eben nicht ist, was der Frank McCourt nicht ist, ist melodramatisch!
Gast: Oh äh, er ist sehr wohl melodramatisch!

Unter der Hand erhält der Zuschauer hier eine offenkundig geteilte Charakterisierung von DICKENS und eine kontroverse von MCCOURT. Statt belehrt zu werden, wird er zum Zeugen einer temperamentvoll geführten Auseinandersetzung und kann - auch wenn er Dickens und seine Werke nicht kennt - verfolgen, wie sich die Kontrahenten ‚schlagen'.

Da die Sendung sich nicht nur eng auf die Besprechung aktueller Romane beschränkt, sondern diese einerseits in den weiteren Kontext der Literatur einordnet und andererseits allgemeine Aussagen zur ‚guten' Literatur macht, wird auch das damit verbundene Wissen im Modus des emotionalisierten Dialogs thematisiert:

H. K.: Philip Roth geht, da er ganz deutlich zu erkennen gibt, über <u>wen</u> er schreibt, geht da schon sehr weit, und man muß diesem Buch schon seinen Respekt zollen. Es ist leicht, sich <u>schön</u> zu zeigen. Es ist schwer, sich <u>so</u> zu zeigen, wie er sich in diesem Buch zeigt.
Gast: Das unterscheidet ihn von Henry Miller. Das unterscheidet ihn von Henry Miller.
H. K.: Ja, das unterscheidet ihn von Henry Miller und macht ihn
Gast: Ja, natürlich.
H. K.: bedeutender natürlich.
R.-R.: Dies ist eine ganz prinzipielle Sache. Daß Literatur immer bis der gerade noch, bis zur <u>gerade</u> noch möglichen Grenze geht, große Literatur,
H. K.: Ja!
R.-R.: halte ich nicht für richtig. Das kann man nicht behaupten. Tolstoi hat das nicht getan und ist einer der größten Romanciers der Menschheit. <u>Nein, nein, nein</u>!
H. K.: Na gut, es gibt immer ein Beispiel.

Die Hochachtung, die KARASEK vor dem besprochenen Buch von Philip ROTH empfindet, bezieht sich auf dessen Mut zur Schonungslosigkeit sich selbst gegenüber - eine Haltung, die seiner Meinung nach die Bedeutung des Romans (gegenüber vergleichbaren Werken anderer Autoren) erhöht. Damit ist ein Wertkriterium eingeführt, dem REICH-RANICKI vehement widerspricht. Das von ihm aufgeführte Gegenbeispiel wird von KARASEK relativiert, der damit die im Quartett beliebte Beweisführung unter Hinweis auf andere Autoren (s.o.) prinzipiell in Frage stellt. Ein sachlicher Austausch von Argumenten über die Bedingungen ‚guter Literatur' oder gar über Literarizität wäre kaum geeignet, eine größeres Publikum zu fesseln. Anhand eines aktuellen Romans, der offenkundig gewagteste Szenen und Bekenntnisse enthält, eine sol-

che Frage zu erörtern, dürfte schon interessanter sein. Entscheidend ist hier aber der antagonistische Wortwechsel zwischen den beiden Matadoren des „Quartetts" mit dem Höhepunkt des emphatischen dreifachen „Nein".

Derartige Emotionen sind in einer vorbereiteten monologischen Sendung wie „Sister Wendy's Kunstgeschichte(n)" naturgemäß kaum zu erwarten. Die Exklamationen, die hier - im Gegensatz zu den üblichen Kunstbetrachtungssendungen - herrschen, beziehen sich auf die Gefühle der Protagonistin gegenüber dem Angeschauten - so etwa, wenn sie von einem Bild sagt „Es ist von solcher Intensität und Eindringlichkeit, daß es einem nahezu das Herz zerreißt". Typisch für BECKETT sind auch fingierte direkte Reden. Berühmt ist ihr Ausspruch „You have a cold heart, Degas!" (SELLA 1997). In einer Folge über Kandinskis „Komposition VI" charakterisiert sie ihre Deutung des Gemäldes, in dem sie eine Seeschlacht zu sehen glaubt, als eine, die eventuell auf Widerstand stoßen könnte:

> „Wenn uns jemand zuschauen würde, der sich jahrelang mit diesem Bild beschäftigt hat, der würde jetzt vielleicht sagen: ‚Ist die verrückt? Das ist doch ein Schneesturm in den Alpen! Oder vielleicht sagt er auch: ‚Das ist ein stürmischer Nachmittag bei den Kandinskis zu Hause!'"[9]

Was hier etwas naiv vorgebracht wird, ist nichts anderes als der Hinweis auf die Mehrdeutigkeit von Kunst - eine Aussage, die zu den zentralen ‚Lehren' ästhetischen Wissens zählt und die für das Arrangement des „Literarischen Quartetts" mit der Konfrontation unterschiedlicher Meinungen und dem BRECHTschen Schlußzitat konstitutiv ist.

Das Wissen um Künstler, Strömungen, zeitgenössische Kritik, Formprinzipien u.ä., über das die Vermittler in den beiden Sendungen verfügen, wird kaum einmal ostentativ präsentiert. Hinzu kommt, daß die Meinung von anderen Kunstkritikern oder -wissenschaftlern häufig abwertend wiedergegeben wird. Im „Literarischen Quartett" ist eine Ablehnung oder Herablassung gegenüber der Literaturwissenschaft (manchmal auch gegenüber ihren Vertretern, wenn diese als Gast am „Quartett" teilnehmen) spürbar, die auf die traditionelle Feindschaft zwischen journalistischer Literaturkritik und akademischer Literaturinterpretation zurückgehen mag, die aber wiederum der Popularisierung dienlich ist. Im folgenden Dialog weist Sigrid LÖFFLER, die am ehesten ‚literaturwissenschaftlich' argumentiert, im Zusammenhang mit der Besprechung einer Neuübersetzung von „Miss Dalloway" auf ein formales Merkmal der Prosa von Virginia WOOLF hin:

S.L.:	Die Virginia Woolf ist ja dafür berühmt, daß sie den stream of consciousness eingeführt hat, den Bewußtseinsstrom
R.-R.:	Wer? Sie oder Joyce?
S.L.:	Die Virginia Woolf ist dafür berühmt, daß sie von Ulysses inspiriert
H.K.:	Den sie vulgär fand, übrigens

[9] In der Buchversion der Serie entfällt diese Emotionalisierung. Dort ist von ihrer „Vermutung, daß es sich bei diesem Bild um eine Seeschlacht handelt" die Rede, und es heißt weiter: „Ich will nicht auf meiner Deutung beharren, doch daß auf dem Bild etwas Gewaltsames vor sich geht, steht außer Frage" (BECKETT 1997, S. 90).

LÖFFLER formuliert den Satz so, daß diejenigen, die den Begriff und das Konzept des stream of consciousness kennen, daran erinnert werden („ist ja dafür berühmt"). Sie ermöglicht aber aber auch denjenigen, die dies zum erstenmal hören, ein Verständnis durch ihre Übersetzung. Die Frage von REICH-RANICKI scheint seine Verärgerung über die vorgeführte Gelehrsamkeit auszudrücken. Er macht klar, daß er nicht belehrt zu werden braucht (und dies vielleicht auch gegenüber den Zuschauern für unangemessen hält) und vor allem, daß er es besser weiß. LÖFFLER pariert, indem sie ihre Aussage korrigiert und doch aufrecht erhält, woraufhin sie von Karasek unterbrochen wird, der die korrigierte Ausage indirekt anzweifelt und direkt sein zusätzliches Wissen anbringt. Die beiden Männer geben zu erkennen, daß sie auf der Basis ihres ‚überlegenen' Wissens eine literaturwissenschaftliche Belehrung ablehnen, und machen es dadurch für die Zuschauer, die vielleicht nicht über das entsprechende Wissen verfügen, erträglich, ohne Herablassung belehrt zu werden.

Diese Konstellation findet sich häufiger in der Sendung. Wenn etwa LÖFFLER bei einem Buch darauf hinweist, daß der Autor sich wohl von Marquis DE SADE habe inspirieren lassen, dann entgegnet KARASEK: „Haben Sie's nicht ein paar Nummern kleiner?" Der literaturgeschichtliche Hinweis wird abgebügelt, indem in einer betont umgangssprachlichen Form seine Richtigkeit angezweifelt und damit die Prätention lächerlich gemacht wird. Das mit derartigen Hinweisen verbundene Fachwissen wird in seiner Bedeutung relativiert, der Zuschauer kann sich an dem Wortwechsel freuen und gleichzeitig daraus entnehmen, daß die Verfügung über derartiges Wissen nicht die Voraussetzung für eine adäquate Rezeption zu sein scheint oder gar unangreifbar macht. Vielleicht - so kann verallgemeinernd vermutet werden - ist die Relativierung von Bildungswissen heute die einzige Möglichkeit, dieses überhaupt zu vermitteln.

Die Kategorie des Fachwissens wird jedenfalls als untergeordnete behandelt. Auch Wendy BECKETT will offensichtlich ästhetisches Wissen vermitteln bzw. zur Kunstwahrnehmung auffordern. Dies geschieht allerdings selten so deutlich wie in folgendem Beispiel:

> „Ich muß gestehen, daß ich ein Problem mit diesem Bild habe. Nicht wegen des Bildes an sich, es ist eines der magischsten Bilder, das er je gemalt hat. Das Problem liegt in mir. Ich kann nicht die richtigen Worte finden, um auszudrücken, wo sein wirklicher Reiz liegt. Und ich kann einfach nur sagen: Schauen Sie hin!"

Suggeriert wird in beiden Sendungen, daß nicht spezifisches Wissen, sondern Aufmerksamkeit und common sense benötigt werden. Verschwiegen wird, daß die Vermittler durchaus über fachliches Wissen verfügen und - ohne Nennung von Quellen - auch davon Gebrauch machen. Der Grund dafür könnte sein, daß nicht das Wissen in derartigen Sendungen dominiert, sondern die Person der Vermittler, durch deren Prisma das Wissen vermittelt wird.

(III) Personalisierung und Biographisierung von Kunstvermittlern und –produzenten

Während in der Kunstserie eindeutig die Person Wendy BECKETT im Vordergrund (häufig im wahrsten Sinne des Wortes) steht, muß sich REICH-RANICKI beim „Quartett" gegen die übrigen Mitglieder behaupten. Es hilft ihm dabei seine Funktion als Moderator, der mit den einleitenden Worten und dem Schlußsatz die Sendung einrahmt und der, indem er zum nächsten Buch überleitet, das Recht hat, andere zu unterbrechen oder ganze Stränge der Diskussion zu kappen. Es hilft ihm aber auch eine Bild- und Lichtregie, die ihn immer wieder zum Mittelpunkt von gut ausgeleuchteten Großaufnahmen macht. In vielen Folgen ist er zudem allein auf einer zweisitzigen Couch plaziert, während seine Kollegen jeweils auf Sesseln sitzen. Dies mag auf seinen besonderen Status hinweisen, kann aber auch Zeichen dafür sein, daß REICH-RANICKI als Gastgeber gewissermaßen Platz für den imaginären Fernsehzuschauer läßt.[10] Die Vermittler als Personen sind demnach unübersehbar, sie treten nicht - wie in anderen Kultursendungen - als Autoren eines Textes zurück, den sie entweder selbst im Off sprechen oder von einem Schauspieler ablesen lassen. Geläufig sind bei Kultursendungen auch Interviews mit einem Künstler, der von vorn gezeigt wird, während man den Interviewer nur von hinten oder von der Seite sieht.

Die zentrale Stellung der Vermittler wird durch Titel und Trailer zusätzlich hervorgehoben: Nicht die Literatur (wie in „Bücher, Bücher") oder die Kunstwerke (wie in „100 Meisterwerke") stehen im Vordergrund, sondern das „Quartett" bzw. die Person „Sister Wendy". Im Vorspann des „Literarischen Quartetts" sind die Mitglieder dieser Vierergruppe zu sehen, zunächst in Großaufnahme immer wieder REICH-RANICKI, dann LÖFFLER und KARASEK, schließlich die gesamte Gruppe samt Gast mit Ausschnitten aus vergangenen Sendungen (Erst der zweite, variable Teil des Vorspanns führt - wie bei der Kunstsendung - zum Ort der jeweiligen Folge).

Beim Vergleich der beiden Sendungen im Bezug auf die ihnen zugrundeliegenden Modelle kann festgehalten werden, daß es sich bei den Protagonisten um Kenner, nicht unbedingt um akademisch ausgewiesene Experten handelt: Marcel REICH-RANICKI und Wendy BECKETT gleichen damit den Akteuren der Modelle ‚Salon' und ‚Bildungsreise'. Beide treten als Liebhaber der Kunst, als altmodisch wirkende Enthusiasten und damit als Dilettanten im ursprünglichen Wortsinn auf, die eloquent und temperamentvoll ihre persönliche Meinung vertreten und zudem andere Menschen am Kunsterlebnis teilhaben lassen, also bewußt den Umgang mit ästhetischem Wissen popularisieren wollen. Schwester Wendy schreibt im Vorwort des die deutsche Sendung begleitenden Buches:

> „Ich sehe mit Freuden dem Tag entgegen, an dem den Menschen aufgeht, daß jeder Kunst erleben und an den Schönheiten der Welt teilhaben kann. Die Fähigkeit zu sehen, sich dem Bild der Wirklichkeit zu öffnen, das die Künstler uns vermitteln, steckt in uns allen. Der größte Lohn wäre es für mich, wenn ich bei all meinen Unzulänglichkeiten immer wieder neuen Menschen dazu verhelfen könnte, daß sie an ihr eigenes künstlerisches Urteilsvermögen glauben" (Beckett 1997, S. 12).

[10] Wenn allerdings ein realer Zuschauer aus dem Präsenzpublikum es wagt, sich auf diesen Platz zu setzen und mitzudiskutieren, muß er mit Sanktionen rechnen (vgl. PÜTZ 1990, S. 36 ff.).

Ähnlich argumentiert auch REICH-RANICKI in einer kleinen Vorrede zum 10jährigen Jubiläum des „Literarischen Quartetts" im Februar 1998:

> „Es gibt auch sehr viele Menschen, die ohne Literatur leben und angeblich ganz gut. Wir sind aber der Ansicht, daß das Leben (...) mit der Literatur schöner und tiefer und reicher ist und denjenigen, der zu lesen versteht, beglücken kann. Was wir im Quartett wollen, ist nichts anderes, nämlich an dem Glück, das wir bei manchen Büchern empfinden, andere teilnehmen zu lassen".

Der Enthusiasmus der Dilettanten und ihr Wunsch, möglichst viele Menschen an dem von ihnen als wertvoll und beglückend Erkannten teilhaben zu lassen, stößt natürlich auf die Kritik der Experten, von denen einige ihnen auch den Erfolg neiden könnten. Der Kunstkritiker Robert HUGHES disqualifizierte BECKETTS Kommentare als „pitched at a 15-year-old level" (SELLA 1997), der Germanistik-Professor Jochen HÖRISCH wirft REICH-RANICKIS Literaturkritik Niveaulosigkeit und mangelnde Sachkenntnis vor: „Wer eine Metapher von einer Metonymie (Beispiel: ‚Grass lesen' statt den neuen Roman von Grass lesen) unterschieden kann, wer mit den Begriffen ‚Rollenprosa' und 'Erzählperspektive' vertraut ist, wer einen Topos oder eine Allegorie erkennt und wer Allusionen auf Stoffe und Motive zu identifizieren vermag, ist dem Geschäft der Literaturkritik vielleicht doch eher gewachsen als jemand, der ernsthaft meint, ‚gut' und ‚schlecht' sowie ‚spannend' seien der literaturkritischen Grundbegriffe genug" (HÖRISCH 1998, S. 117 f.).

In der Geschichte der Popularisierung hat es immer verschiedene Typen von Popularisierern gegeben, die die Vorstellung einer direkten Vermittlung zwischen Experten- und Laienwissen in Frage stellen. Im Bereich der Popularisierung von Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert kann man beispielsweise zwischen professionellen, okkasionellen und universitären Popularisierern sowie akademischen Meinungsführern und Standespolitikern unterscheiden (vgl. DAUM 1998, S. 378 ff.). Der Wissenschaftler bzw. der Experte als Vermittler von Wissen an ein großes Publikum ist eine Möglichkeit neben anderen, und zu diesen Möglichkeiten gehört auch der ‚Liebhaber', eben der Dilettant, der sich sein Wissen außerhalb von vorgeschriebenen Ausbildungswegen angeeignet hat. Für die Vermittlung ist dieser Typ insofern geeignet, als er meist zu begeistern weiß. Hinzu kommt, daß der Abstand zum Laien nicht so groß ist wie beim Experten, der Dilettant für den Laien ein auch für ihn erreichbares Niveau verkörpert.

Die vom Alltag bildungsinstitutioneller Vermittlungen abgehobene Präsentation durch das Fernsehen kann nun die spezielle Begeisterung des Dilettanten - auch wenn sie eine künstliche ist - sicherstellen. Bei vorproduzierten Sendungen kann sie geprobt, bei Live-Sendungen für deren Dauer eher durchgehalten werden als bei täglichen oder wöchentlichen Einsätzen im halböffentlichen Raum von Bildungsveranstaltungen, wo außerdem mit Irritationen durch die leibhaftig anwesenden Adressaten gerechnet werden muß.

HABERMAS charakterisiert bekanntlich die Kategorie der bürgerlichen Öffentlichkeit als liberales, auf die gebildeten Stände beschränktes Modell, das er - hierin der „Dia-

lektik der Aufklärung" von HORKHEIMER/ADORNO folgend - im Zeitalter der Massenmedien und der Vermarktung nur noch in seiner pervertierten Form erblicken kann. Eine solche massenmediale Zurichtung und Vermarktung ist zunächst auch bei den beiden Protagonisten der hier besprochenen Sendungen festzustellen: Den charakteristischen Kopf von Marcel REICH-RANICKI, nach dem inzwischen auch eine im Handel erhältliche Gummipuppe angefertigt wurde, kann man in Anzeigen und Werbeprospekten sehen, der von Wendy BECKETT ziert ihre diversen Bücher. Beide profitieren so von der durch das Fernsehen bewirkten bzw. im Fall von REICH-RANICKI verstärkten Bekanntheit. Zu dieser Unverwechselbarkeit und Bekanntheit gehört auch die Eignung zu Karikatur und Parodie. Die Figuren werden so in eine - künstliche - Nähe zum Zuschauer gerückt. Bei Wendy Beckett trägt dazu noch der deutsche Titel der Sendung mit der pseudo-vertraulichen unübersetzten Fassung ihres Ordensnamens[11] bei.

Andererseits sind beide nicht Kunstprodukte geschickten Managements der Kulturindustrie, sondern Menschen aus Fleisch und Blut mit einer ungewöhnlichen Biographie, die durchaus nicht dem Durchschnitt entspricht. Hier herrscht nicht „Pseudoindividualität", und die „rückhaltlose Identität mit dem Allgemeinen" (HORKHEIMER/ADORNO 1994, S. 163) steht eben nicht außer Frage.

Wendy BECKETT, geboren 1930 in Südafrika, trat mit 16 Jahren in den Orden Notre-Dame ein und wurde Nonne. Sie hat in Oxford studiert und lange Jahre in Südafrika unterrichtet, bevor sie wieder zurück nach England kam, wo sie seit 1970 mit päpstlicher Genehmigung allein, allerdings in Verbindung mit einem nahegelegenen Karmeliterinnenkloster, in einem Wohnwagenanhänger in Norfolk lebt. Sie ist Epileptikerin und führt ein asketisches, zurückgezogenes Leben, das zum großen Teil aus Gebet und Meditation besteht, in dem aber auch die Beschäftigung mit der bildenden Kunst einen großen Platz einnimmt. Dieses Selbststudium hat dazu geführt, daß sie in Tageszeitungen über Kunst schrieb und auch einige Bücher zum Thema veröffentlicht hat, bevor sie bei einem Museumsbesuch von einem Kamerateam der BBC ‚entdeckt' wurde. Man machte ihr das Angebot eigener Sendungen („Sister Wendy's Odyssey" und „Sister Wendy's Grand Tour"), in denen sie Kunstwerke an ihren Originalschauplätzen kommentiert. Diese Sendungen wurden zu einem großen Publikumserfolg und sind dann auch ins Ausland exportiert worden. Die Einnahmen, die sie aus den Sendungen und Publikationen bezieht, führt sie an das Kloster ab, das in ihrer Nachbarschaft liegt (vgl. SELLA 1997).

Marcel REICH-RANICKI, geboren 1920 in einer polnischen Kleinstadt, übersiedelte 1929 mit seinen Eltern nach Berlin, wurde nach dem Abitur nicht zum Studium zugelassen und nach Polen deportiert. Dort lebte er im Warschauer Ghetto, konnte mit seiner Frau fliehen und wurde nach dem Krieg Kommunist. Er arbeitete als Konsul der Republik Polen in London, dann in einem Verlag in Polen und schrieb - aus marxistischer Sicht - über deutsche Literatur. Er sagte sich vom Marxismus los, siedelte 1958 nach Deutschland über, wo er für verschiedenen Zeitungen schrieb und mit den Jahren zum bekanntesten Literaturkritiker („Literaturpapst") Deutschlands wurde. Nach Beendigung seiner Anstellung bei der Frankfurter Allgemeinen Zeitung 1988 wurde er als Moderator des „Literarischen Quartetts" einer größeren Öffentlichkeit bekannt.

[11] Es ist denkbar, daß „Sister Wendy" an den Hollywood-Film „Sister Act" erinnern soll, so wie es möglich ist, daß die Hervorhebung des Nonnenstatus und die Einblendung der Gestalt in Nonnentracht ebenso mit der Exotik spielt wie die in der Werbung beliebte Verwendung von Nonnen als Konsumentinnen (Africa Cola, Fiat Uno, neuerdings: ruhrgas).

Vergleicht man beide Biographien, so fallen bei aller Unterschiedlichkeit im Konkreten einige Gemeinsamkeiten der Struktur auf: Zugehörigkeit zu einer Minderheit (katholische Nonne bzw. Jude), Wechsel zwischen Ländern (Südafrika - England bzw. Polen - Deutschland), Schicksalsschläge (Krankheit - Verfolgung), zeitweilige Zugehörigkeit zu einer ‚Glaubensgemeinschaft' und damit verbundener Dogmatismus (Klosterfrau bzw. Kommunist).

In beiden Sendungen wird nun wiederholt auf diese beiden Biographien Bezug genommen: Beim „Literarischen Quartett" geschieht dies eher indirekt, in der Kunstserie dagegen herrscht Explizitheit. In der Folge, in der BECKETT das Bild „Feuer im Wald" von Piero DI COSIMO bespricht, das im Ashmolian Museum in Oxford hängt, beschreibt sie, wie üblich, den Ort. Sie tut dies aber ausschließlich im Hinblick auf dessen Bedeutung für ihr Leben:

> „Nach Oxford werde ich immer wieder gerne zurückkehren. Vierzig Jahre ist es inzwischen her, daß ich auf die Universität gegangen bin. Am eigentlichen Studentenleben habe ich damals allerdings nicht teilgenommen. Dazu waren die Regeln unseres Klosters viel zu streng. Ich habe diese Jahre trotzdem genossen. Am Ashmolian Museum bin ich damals nur vorbeigelaufen. Ich mußte erst noch etwas Lebenserfahrung sammeln, bevor ich mich für Kunst zu interessieren begann."

Sie offenbart sich hier als ‚gelehrte Nonne', die aber offensichtlich ein kritisches Verhältnis zu ihrem Orden hat und deren Kunstinteresse nicht von Gelehrsamkeit, sondern von der Erfahrung ihres Lebens bestimmt ist. Wenn sie sich, wie üblich, zur Person des Malers äußert, zieht sie deutliche Parallelen zu ihrem eigenen Leben, allerdings eher indirekt, indem sie auf ihr Einsiedlertum anspielt und auf die Tatsache, daß sie von den Nonnen des nahegelegenen Klosters mit Essen versorgt wird:

> „Dieser Piero war ein höchst eigenartiger Mann, Er lebte in einer Klause, und das kann ich ganz gut nachvollziehen. Aber, er ernährte sich ausschließlich von hartgekochten Eiern, was ich in keiner Weise nachvollziehen kann. Es soll vierzig Eier auf Vorrat gekocht haben. Er wollte keine Energie darauf verschwenden, für sich selbst zu sorgen und sich selbst zu ernähren, was ich wiederum sehr gut verstehen kann".

Was BECKETT mit dem Künstler verbindet, nämlich das asketische Einsiedlertum, verbindet über die Betonung dessen, was man gern und was man ungern ißt, auch den Zuschauer mit deren beider Leben. Der Mechanismus des In-die-Nähe-Rückens wirkt so doppelt. Statt den Zuschauer mit Schilderungen ihres Eremitentums zu befremden, sucht sie seine Nähe über die Erwähnung ihrer Essensvorlieben bzw. -abneigungen. Der Ernst ihres Lebens bleibt - nicht zuletzt durch den Anblick ihrer Gestalt in Nonnentracht - immer präsent, wird aber nicht thematisiert.

Ähnlich agiert REICH-RANICKI, wenn er beispielsweise über „das Unglück" spricht, „einer Minderheit anzugehören. Und das ist ein Unglück, das nur die kennen, die einer

Minderheit angehören". Und weiter in der für ihn typischen Inversion der Satzteile: „Es kennen dieses Unglück am besten die Juden und die Schwulen". Auch über seine polnische Herkunft spricht REICH-RANICKI nicht direkt. Der kundige Zuschauer wird allerdings daran erinnert, wenn er bei der Besprechung eines neuaufgelegten Buches von Joseph CONRAD dessen eigentlichen Namen korrekt ausspricht und in diesem Zusammenhang auf „die größten Dichter Polens", nämlich die in Deutschland weithin unbekannten Romantiker SLOWACKI und MICKIEWICZ, zu sprechen kommt.

Dem dialogischen Charakter des „Quartetts" entsprechend, sind es häufig auch die anderen Teilnehmer, die auf die Person REICH-RANICKIS und seine literarischen Vorlieben anspielen: Wenn dieser aus einem Roman von MILOSZ zitiert, wird er mit der Bemerkung „Aber eh' Sie jetzt ganze polnische Romane erzählen" unterbrochen, oder aber ein Gast spricht distanziert von dem „von Ihnen sehr geschätzten Spanier, diesen Javier Marías". KARASEK äußert scheinheilig bewundernd: „Mit welchen Tricks es Ihnen gelingt, mit tödlicher Sicherheit nach vierzehn Sätzen entweder auf Fontane oder Thomas Mann zu kommen, das ist genial". (Der so Angesprochene zeigt sich übrigens ungerührt, indem er direkt darauf erwidert „Ja, das sind doch die besten deutschen Schriftsteller, die es gab" und später in der Sendung ein Zitat von Max FRISCH mit den Worten einführt „Es gibt ein fabelhaftes Wort von - ich werde Sie enttäuschen, weder Fontane noch Thomas Mann - ...")

Auch wenn REICH-RANICKI im Mittelpunkt steht, so werden doch auch die anderen Mitglieder der Runde als Personen angesprochen. An die aus Österreich stammende Literatur- und Theaterkritikerin LÖFFLER gewandt, wagt REICH-RANICKI den Vergleich „Das ist so wie: Herr Peymann verhindert, daß Sie eine Kritik über eine Aufführung im Burgtheater schreiben". Fast verletzend ist die Bemerkung „Schlegel - genialer Kritiker - Stücke schreiben konnte er nicht. Ist schon manch einem Kritiker passiert", wenn man weiß, daß der Kritiker KARASEK auch als Stückeschreiber hervorgetreten ist. Hinter diesen Plänkeleien, die man amüsiert verfolgen kann, werden ästhetische Urteile vermittelt, werden literarisches Wissen und der Umgang damit vorgeführt.

Personalisierung und Biographisierung oder gar Biographismus werden im Zusammenhang mit Kunstinterpretationen gewöhnlich auf die Produzenten von Kunstobjekten bezogen. Der Vorwurf des Biographismus etwa wird erhoben, wenn ein lebensgeschichtliches Problem des Künstlers zur Erklärung der von ihm geschaffenen Werke benannt wird (vgl. LORENZER 1986, S. 19). Solche Ableitungen, die übrigens als Folge der Popularisierung der Psychoanalyse gelten können, finden sich auch in den hier besprochenen Sendungen - vereinzelt im „Literarischen Quartett", wo sie aber durch literaturgeschichtliche und soziologische Verweise relativiert werden, dominant in „Sister Wendy's Kunstgeschichte(n)". Die Protagonistin ‚erzählt' z.B. in der für sie typischen unbekümmerten Verbindung von biographischen Einzelheiten, psychologischer Deutung und Werkkenntnis:

> „Michelangelo war ein sehr einsamer Mensch, ein Mensch mit enorm stürmischem Temperament. Er hatte seine Mutter früh verloren und wuchs nur unter Männern auf: einem reizbaren alten Vater und ewig zankenden Brüdern, und zeitlebens hat er danach gesucht, was er uns hier zeigt, diese wunderschöne junge Mutter - viel zu schön, um jemals alt zu werden, hat Michelangelo einmal gesagt. Und natürlich kann das nur die Äußerung eines Mannes sein, dessen Mutter früh gestorben ist. Seine Mutterfiguren sind immer alle jung und schön".

Während die Rückführung von Kunst auf die Lebensgeschichte ihrer Schöpfer eine abschließende Erklärung bereitstellt, bieten Anspielungen auf die Person und die Lebensumstände ihrer Vermittler einen Zugang zur Kunst, der stellvertretend für den jeweils individuellen Zugang der Zuschauer zum Kunstwerk steht. Mitteilungen biographischer Details von Autoren und bildenden Künstlern sind potentiell belehrend, die von Vermittlern enthalten dagegen die indirekte Aufforderung an die Zuschauer, sich einem Werk der Literatur oder der Kunst von den eigenen Erfahrungen und Vorlieben her zu nähern.[12]

Zusammenfassung und Resümee

Es wurde versucht zu zeigen, wie Bildungswissen, hier eingeengt auf Wissen über und Umgang mit Literatur und bildender Kunst, in zwei in dieser Sparte erfolgreichen Fernseh-Sendungen popularisiert wird.

Ausgangspunkt ist die Einsicht in die Unmöglichkeit, nachträglich und in konzentrierter Form einen entsprechenden Habitus der Kunstwahrnehmung zu bilden. Demgegenüber stehen die Bildungsinteressen einer immer größer werdenden Gruppe von vorwiegend erwachsenen Zuschauern, während gleichzeitig der Wert dieser Interessen gesunken ist. Das Fernsehen ‚löst' dieses Dilemma in abgewandelter Erfüllung seines Bildungsauftrags durch den Verzicht auf explizite Belehrungen und durch Bereitstellung eines primär unterhaltenden Angebots, dessen Nutzen dem anonymen Zuschauer überlassen bleibt.

Am Beispiel einer Literatur- und einer Kunstsendung wird dargestellt, daß die massenmediale Mediatisierung im Vertrautheit herstellenden Format der Serie auf klassische Modell habitusgenerierender Bildungsarrangements zurückgreift. Statt monologischer Belehrung wird die emotionalisierte Dialogform bevorzugt, in deren Rahmen Bildungswissen nicht zelebriert, Fachwissen aber unter Umständen relativiert wird. Indem die Vermittler als Personen mit einer unverwechselbaren Biographie auftreten, wird dem Zuschauer das indirekte Angebot gemacht, sich den besprochenen Objekten auf gleichem Weg zu nähern und sie sich so individuell anzueignen.

In diesem Versprechen der fast mühelosen Zugänglichkeit kann man einen ‚Betrug' der ‚Kulturindustrie' an den Massen erkennen, man kann aber auch vermuten, daß Produzenten und Konsumenten derartiger Sendungen ihnen von vornherein eine zwar eingeschränkte, aber multifunktionale Bedeutung beimessen, die u.a. die Möglichkeit der Verbreitung von ästhetischem Wissen an eine Teilöffentlichkeit enthält.

[12] Dies hebt die besprochenen Sendungen von den üblichen Kunst- bzw. Künstlerfeatures ab, in denen durch Personalisierung der Künstler als Genie dargestellt, Kunst verherrlicht und der Rezipient ‚kleingemacht' wird (vgl. RESCH 1998, S. 162).

Die in organisierten Bildungsveranstaltungen in der allgemeinen Erwachsenenbildung beobachtbare Interaktion unter den Bedingungen von Unverbindlichkeit und Autoritätsverlust (vgl. NOLDA 1997) erscheint im Fernsehen als mediatisierte Kommunikation, die durch die Mittel wie Serialisierung, Emotionalisierung, Relativierung und Personalisierung eine Zuschauerbindung herstellt und damit die Voraussetzung für eine zeit- und mediengemäße Popularisierung von Bildungswissen schafft.

Literatur

BECKETT, W.: Sister Wendy's Kunstgeschichte(n). Eine Reise zu den großen Museen Europas. Köln 1997.

BOURDIEU, P.: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung. In: GERHARDS, J. (Hrsg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten. Opladen 1997, S. 307-336.

CAREY, J. W.: Communication as Culture. Essays on Media and Society. London 1989.

CHEVEIGNÉ, S. de: La vulgarisation scientifique à la télévision (http://www.cnrs.fr./cnrspresse/no40.5.html)

DAUM, A. W.: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848-1914. München 1998.

FALKE, J. von: Der französische Salon. Galanterie, Amüsement, Esprit im 17. Jahrhundert. Bonn 1977.

HABERMAS, J.: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie bürgerlicher Gesellschaft. Neuwied 1962.

HEINZE, H.: Kontextualisierung. Überlegungen zu einem historischen Gattungsbegriff der bundesdeutschen Fernsehserie. In: KREUZER, H./SCHANZE, H. (Hrsg.): Bausteine II. Neue Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien. (Arbeitsheft Bildschirmmedien 30) Siegen 1991, S. 79-83.

HICKETHIER, K.: Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. Lüneburg 1991.

HÖRISCH, J.: Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik. (erw. Neuaufl.) Frankfurt/M 1998.

HORKHEIMER, M./ADORNO, Th. W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/M 1994.

KADE, J.: „Tatort" und „Polizeiruf 110". Zur biographischen Kommunikation des Fernsehens in beiden deutschen Staaten. In: BIOS 1996, H. 1, S. 114-126.

KARASEK, H.: Das Fernsehen als Café. Hellmuth Karasek über die Wiederbelebung des Literaturgesprächs durch Simulation. In: SPIEGEL Special 1996, H. 10, S. 22.

KOSELLEK, R.: Einleitung - Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung. In: DERS. (Hrsg.): Bildungsbürgertum im 19. Jahrhunderts, Teil II: Bildungsgüter und Bildungswissen. Stuttgart 1990, S. 11-46.

KRÄMER, K.: Entwertete Sicherheiten. Zum Bedetungswandel des Kulturellen Kapitals. In: Soziale Welt 1997, H.4, S. 361-378.

LORENZER, A.: Tiefenhermeneutische Kulturanalyse. In: DERS. (Hrsg.): Kultur-Analyse, Frankfurt/M 1986, S. 11-98.

LUHMANN, N.: Die Realität der Massenmedien. 2. erweiterte Auflage, Opladen 1996.

MARESCH, R. (Hrsg.): Medien und Öffentlichkeit. Positionierungen, Symptome, Simulationsbrüche. München 1996.

NOLDA, S.: Distanzierte Familiaritäten. Zur möglichen Pädagogik von Fernseh-Familienserien. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft, 1998, H. 1, S. 89-102.

NOLDA, S.: Lehren und Lernen unter den Bedingungen von Unverbindlichkeit und Autoritätsverlust. In: BRÖDEL, R. (Hrsg.): Erwachsenenbildung in der Moderne. Opladen 1997, S. 130-146.

PAUKENS, H.: Bildungsfernsehen - ein unzeitgemäßer Begriff? (Diskussionsbeitrag). In: MEYER, M. (Hrsg.): Bildungsprogramme im Fernsehen: Was wollen die Zuschauer? Beiträge zu einer europäischen Konferenz. München 1997, S. 244-249.

PÜTZ, S.: „Das Literarische Quartett". In: KOCH, R./PÜTZ, S.: „Das Literarische Quartett". Aspekte einer literaturkritischen Sendung des ZDF. (Arbeitshefte Bildschirmmedien 21) Siegen 1990, S. 16-63.

RESCH, Ch.: Die schönen guten Waren. Künstlerfeatures, Rezipientenpraktiken und Selbstdarstellungen als gebildete Person. Diss. Frankfurt/M 1998.

RÖHL, W./Hinz, W.: Die Quassler der Nation. Das Literarische Quartett. In: Stern 1996, H. 22, S. 34-38.

SANDER, U.: Die Bindung der Unverbindlichkeit. Mediatisierte Kommunikation in modernen Gesellschaften. Frankfurt/M 1998.

SCHELER, M.: Bildung und Wissen. Frankfurt/M 1947.

SCHNEIDER, R.: Manch einer schaltet nur ein, um sich zu ärgern. © Berliner Morgenpost 1997 (http://archiv.berlinermorgenpost.de/bin/bm/e?u=/bm/archiv1997/ 970814/fernsehen/story00.html).

SEITTER, W.: „Willemsens Woche". Die Talkshow als Ort pädagogisch strukturierter Wissensvermittlung und biographischer (Selbst-) Präsentation. In: BEHNKEN, I./ SCHULZE, Th. (Hrsg.): Tatort: Biographie. Opladen 1997, S. 117-135.

SELLA, M.: Sister Wendy Critiques the Classics. Auszug aus: The New York Times Magazine vom 26.1.1997 (http://www.catholic.org./digest/stories/9710006a.html).

WEINBERG. J.: Didaktische Reduktion und Rekonstruktion. In: SCHULENBERG, W. u.a.: Transformationsprobleme der Weiterbildung. Braunschweig 1975, S. 115-145.

WIEMERS, M.: Der „Gentleman" und die Kunst. Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums in Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jahrhunderts. Hildesheim 1986.

WINDHEUSER, K.: Die Idee der allgemeinen Bildung bei Max Scheler. Ein bildungsphilosophischer Beitrag zur Erziehungswissenschaft. Frankfurt/M 1990.

WOLBRING, B.: „Auch ich in Arkadien!" Die bürgerliche Kunst- und Bildungsreise im 19. Jahrhundert. In: HEIN, D./SCHULZ, A. (Hrsg.): Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. München 1996, S. 82-101.