

# Peter Schneck

## Kontrastprogramm

### Fernsehen mit David Foster Wallace

#### Tele(re)vision

Der italienische Philosoph Luciano de Crescenzo hat einmal spöttisch bemerkt, das Leben eines Menschen bestehe im wesentlichen aus drei Phasen: Revolution, Reflexion, Television. Am Anfang stehe der Wunsch, die Welt zu verändern, am Ende sei man froh, wenn man das Programm wechseln könne. Was de Crescenzos *Bon mot* vor allem beschreibt, ist das traurige Schicksal jener gesellschaftlichen Revolutionen, die wir im Rückblick als Beginn der Postmoderne bezeichnen, und die mit *Big Brother* endgültig zu reinen Televisionen geworden sind. Was vordem als Unkonventionalität gegen die Verhaltenszwänge des bürgerlichen Establishments gefeiert wurde, erfährt in der zwanghaften Zwanglosigkeit televisionärer Container seine exhibitionistische Überhöhung – von der Selbstverwirklichung („Sei, wie Du bist“) zur Selbstentblößung („Zeig mir, wie Du wirklich bist“).<sup>1</sup>

In David Foster Wallace' Aufsatz „E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction“ über das problematische Verhältnis zwischen Literatur und Fernsehen spielt *Big Brother* noch keine Rolle, denn der Autor konnte diesen jüngsten Auswuchs postmoderner Selbstbespiegelung noch gar nicht kennen. Dennoch lassen sich die grundlegenden Beobachtungen von Wallace ohne größere Verluste auch auf die neuesten Entwicklungen im Medienbereich übertragen. Der Aufsatz mag zwar „ein klein bißchen veraltet“ erscheinen, die „Ausgangslage“ ist dagegen „unverändert“, wie Wallace im Gespräch mit David Wiley (in *Schreibheft* 55) betont.

<sup>1</sup> Konsequenterweise feierte Rainer Langhans daher auch die erste *Big Brother*-Staffel als gelungene Fortsetzung der Kommune I.

Diese Ausgangslage ließe sich, als Frage zugespitzt, etwa so beschreiben: Wie kommt man vom Fernsehbild wieder zum (veränderten) Weltbild? Und wie kann der Literatur angesichts der Dominanz des Fernsehens jemals wieder eine Belebung, oder, wenn man so will, eine Aufladung mit revolutionärer Energie gelingen?

Während de Crescenzos Bemerkung erfüllt ist von dem, was Norbert Bolz einmal als das „ironische Arrangement der Postmoderne mit ihrer eigenen Unfähigkeit“ bezeichnet hat, geht Wallace in „E Unibus Pluram“ wesentlich leidenschaftlicher zu Werke. Denn der eindrucksvolle Essay ist weit mehr als die altbekannte Fernsehschelte aus Sicht der Literatur; eher das Gegenteil: eine Kritik an der amerikanischen Gegenwartsliteratur aus der Perspektive der Television. Es ist nicht mehr und nicht weniger als die anstrengende Suche nach der verlorenen Ernsthaftigkeit der Literatur im Medienzeitalter – eine Suche, die den umgekehrten Weg gehen muß, von der Television zur Revolution, und dabei ohne die Reflexion über das Fernsehen nicht gelingen kann.

Im Interview mit Wiley bemerkt Wallace übrigens, der Aufsatz sei ungefähr 1990 für das Magazin *Harper's* geschrieben worden, dessen Redaktion habe das Ergebnis jedoch als „zu abgehoben“ abgelehnt. Konsequenterweise erschien „E Unibus Pluram“ drei Jahre später in der *Review of Contemporary Fiction*, einer Literaturzeitschrift. Diese Fassung wurde von Wallace später überarbeitet und in die Essay-Sammlung *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (1997) aufgenommen.

Angesichts der Tatsache, die Wallace jedoch nicht erwähnt, daß Teile des Aufsatzes bereits in einem 1988 erschienenen Essay, „Fictional Futures and the Conspicuously

Young“, (ebenfalls in der *Review of Contemporary Fiction*) Verwendung fanden, wird deutlich, daß das Thema Wallace über einen Zeitraum von zehn Jahren immer wieder neu beschäftigt hat.

Nun mag man darüber streiten, ob der Aufsatz durch seine ständigen Revisionen eher an Substanz oder eher an Weitschweifigkeit gewonnen hat, sicher ist, daß schon die erste Veröffentlichung erhebliche Resonanz fand. Sowohl Medienkritiker wie auch viele Schriftsteller aus Wallace' Generation bescheinigten dem Autor eine besondere Sensibilität für das problematische und komplexe Verhältnis zwischen Fernsehkultur und literarischer Produktion.

Allerdings unterschieden sich die Einschätzungen dahingehend, ob Wallace nun eine „Apologie“ des Fernsehens verfaßt habe, wie Larry McCaffery meinte, oder aber sein Aufsatz, im Gegenteil, den fatalen Einfluß des Fernsehkonsums in besonders schonungsloser Weise darstelle, wie zum Beispiel die Medienhistorikerin Cecilia Tichi betonte.<sup>2</sup> Wallace selbst möchte seine Bemerkungen eher als „Diagnose“ verstanden wissen, wobei die Differenzen in der Rezeption offensichtlich daraus resultieren, was jeweils als Schwerpunkt der Diagnose wahrgenommen wird.

Letztlich gehen aber beide Einschätzungen nicht weit genug, oder besser: der Essay selbst geht weit über eine kulturpessimistische Kritik oder eine befreiende Apologie hinaus. Hieraus erklärt sich auch die Ambivalenz in der Grundstimmung des Aufsatzes, eine Zwiespältigkeit, die der Autor immer wieder mit Überarbeitungen und Erweiterungen zu bändigen versucht hat.

Da aber die besondere Wirkung – und damit auch die große Bedeutung – des Aufsatzes für Wallace' Werk und darüber hinaus für die aktuelle amerikanische Literatur gerade in dieser Ambivalenz liegt, wurde die deutsche Fassung um einige stark deskriptive Passagen gekürzt. Dadurch sollen die Konturen des Arguments geschärft werden, eines Arguments, das aus der kritischen Darstellung des Verhältnisses von Literatur und

Fernsehen versucht, die kulturelle Funktion von Literatur neu zu bestimmen.

Die kulturbeherrschende Stellung des Fernsehens in den Vereinigten Staaten ist laut Wallace eher das Symptom für ein fehlgeleitetes Selbstbild und -bewußtsein, welches die amerikanische Kultur, aber auch die Literatur zu paralysieren droht. Konsequenterweise entwickelt er seine Diagnose aus mehreren miteinander verbundenen Problemfeldern, die auch in seiner Prosa immer wieder aufgegriffen und verhandelt werden. Diese zentralen Aspekte bündeln sich einerseits in der fatalen Dialektik von Angst und Ironie, die im zwiespältigen Verhältnis zum Fernsehen ihren bemerkenswertesten Ausdruck findet, sowie in der Bedeutung der „Literatur des Bildes“ (*image fiction*), die den Brennpunkt in der Konkurrenz zwischen dem Bildmedium Fernsehen und der Literatur als Medium der Imagination kennzeichnet.

## „Ich glotz TV“: Fernsehen fernsehen

Einige wesentliche Entwicklungen im Bereich des Fernsehens in den 70er und 80er Jahren sind für Wallace' Bemerkungen von besonderer Bedeutung. Zunächst änderte sich die Einstellung der Kritik dem Medium gegenüber. Die Untersuchung möglicher Wirkungen des Fernsehens interessierte sich immer weniger für die Programm- und Senderseite und wandte sich stärker dem Publikum zu. Zugleich wurden die Zuschauer immer weniger als rein passive Empfänger, sondern vielmehr als wählerische, ja ziemlich unberechenbare Konsumenten wahrgenommen, die, mit der Fernbedienung bewaffnet, sich ihr eigenes Programm zusammenstellen.

Eine zweite, ungleich folgenreichere Transformation betraf das Fernsehen selbst: das Medium wurde zunehmend selbstbewußter – und zwar im wahrsten Sinne des Wortes. Spätestens seit den 80er Jahren lenkt nämlich das Fernsehen den Blick zunehmend auf sich selbst zurück. Auf den vereinzelt Selbstzitat, die von Beginn an immer mal wieder eingestreut worden waren, bauten nun ganze Shows und Serien auf. Selbstverweis als Prinzip: Das Fernsehen wird zum

<sup>2</sup> „An Interview with David Foster Wallace“ in: *Review of Contemporary Fiction*, Bd. 13, Nr. 2 (1993), S. 151-70; Cecilia Tichi, *Electronic Hearth. The Creation of an American Television Culture*. New York, 1991.

Meta-Fernsehen und damit zum selbsterklärten Leitmedium der populären Postmoderne, wie der Medienkritiker Scott Olson 1987 konstatierte.<sup>3</sup>

In „E Pluribus Unam“ beschreibt Wallace diesen Trend aus der Perspektive des Zuschauers, dessen Erwartungen an das Fernsehen sich nun mehr und mehr darauf beschränken, Anspielungen und Zitate zu erkennen und damit seine eigene Telekompetenz zu beweisen. Der Trend zur Selbstreferentialität verweist auf die Geschlossenheit des Sinnsystems Fernsehen, das nun nicht mehr Bezüge zu einer wie auch immer gearbeteten Außenwelt – der „Wirklichkeit“ – behaupten muß, sondern damit rechnen kann, daß die Zuschauer zu willigen Komplizen geworden sind, die nichts anderes wollen als Fernsehen sehen: TV total. Wie Wallace zu Recht anmerkt, wird damit auch der konventionellen Medienkritik der Wind aus den Segeln genommen, denn wo es nicht mehr darum geht, irgendeine Wirklichkeit abzubilden, zielt der Vorwurf der Verfälschung ins Leere.

Doch auch die bevorzugte Alternative der postmodernen Literatur, dem Fernsehen nicht mit konventioneller Miesepetrigkeit, sondern mit bewußter Ironisierung zu Leibe zu rücken, ist zum Scheitern verurteilt. Denn was die Ironie als Perspektive und Einstellung betrifft, hat die Literatur spätestens seit den 80ern im Fernsehen ihren Meister gefunden.

## Die Tragik der Ironie

Der essentielle Punkt für Wallace ist nicht die selbstgenügsame Komplizenschaft von Medium und Publikum bei der Konstruktion fernsehgerechter Rückkopplungsmuster. Es ist vielmehr die fortwährende Ironisierung des Selbstbezuges, die seit den 60ern das Meta-Fernsehen mit der Metafiktion in der postmodernen amerikanischen Literatur vereint. Hier überschneiden sich Medienkritik und Kritik der Literatur, wenn Wallace betont, das Fernsehen habe die selbstreferentielle Ironie in einer Weise perfektioniert, daß sie als litera-

rische Strategie geradezu in ihr Gegenteil verkehrt würde und fatale Wirkungen nach sich ziehen müsse. Im TV-Format verliert Ironie ihre kritische Wirkung, weil sie zum einzigen kritischen Format erklärt wird. Wo aber alles nur noch ironisch betrachtet werden kann, wird schließlich alles auf Distanz gehalten, ist letztlich keine Identifikation (mit einer Wirklichkeit oder einer Wahrheit) mehr möglich.

In seinem kulturkritischen Essay *For Common Things*, der 1999 in den USA zum Bestseller avancierte, schreibt Jedediah Purdy: „Der Ironiker versucht, jeden Anschein von Leichtgläubigkeit – von Hingabe, Überzeugung oder Hoffnung – in Sprache und Verhalten zu unterdrücken. Ironie nährt sich aus dem generellen Verdacht, es gäbe nichts Echtes. Der Ironiker ist daher fest entschlossen, sich nicht für dumm verkaufen zu lassen. Seine größte Angst ist, dabei erwischt zu werden, wie er sich falschen Hoffnungen hingibt – seien sie persönlicher oder politischer Natur.“<sup>4</sup> Es ist kein Zufall, das Purdy als Paradebeispiel für den paranoiden, beziehungs-unfähigen Ironiker den Helden der erfolgreichsten Comedy-Show der 90er, Jerry Seinfeld, benennt: „Ein bißchen von ihm steckt in uns allen.“

Purdys Bemerkungen sprechen nur aus, was in Wallace' Kritik an der postmodernen Total-Ironie schon angelegt ist: Für Wallace führt diese nämlich am Ende zur völligen Selbstaufgabe, denn wer nicht an andere glauben kann, der traut schließlich auch sich selbst nicht mehr.

Die ganze absurde Tragik der postmodernen Mischung aus Ironie und Angst entfaltet Wallace in seiner Geschichte „Mein Auftritt“ in der Sammlung *Kleines Mädchen mit komischen Haaren*.<sup>5</sup> Die Heldin, eine zweitklassige Schauspielerin und Ehefrau eines wichtigen Fernsehproduzenten, soll in der David-Letterman-Show als Gast auftreten. Eine Gelegenheit, die vor allem ihren Mann und dessen Berater in Panik versetzt, denn Letterman „lebt davon, daß er seine Gäste der Lächerlichkeit preisgibt.“ Um diesem Desaster zu entgehen, wird die etwas naive Gattin, die den durchtriebenen Talkmaster

<sup>3</sup> Scott R. Olson, „Meta-Television: Popular Postmodernism“, in: *Critical Studies in Mass Communication* Bd 4, Nr. 3 (1987), S. 284-300.

<sup>4</sup> Jedediah Purdy, *For Common Things*. New York, 1999. (Zitat übersetzt von P.S.)

<sup>5</sup> David Foster Wallace, *Kleines Mädchen mit komischen Haaren*. Übers. v. Marcus Ingendaay. Köln, 2001.

für „eigentlich ganz nett“ hält, auf den Auftritt geradezu pedantisch vorbereitet. Die geniale Strategie, die sich ihr Mann und sein Berater ausgedacht haben, funktioniert exakt nach der fatalen Logik der totalen Ironie: „Wenn man schon vorher weiß, daß alles, was man sagt, von Letterman ins Lächerliche gezogen wird, kann man ihm zuvorkommen. Einfach indem du dich selbst so lächerlich machst, daß für Letterman praktisch nichts mehr zu tun bleibt. ... Laß ihm nichts übrig, was er demontieren kann, demontiere dich selbst.“ Aber selbst diese Selbstmontage muß noch ironisch daherkommen: „Es muß der Eindruck entstehen, als nähmst du dich selber nicht ganz ernst, aber auf eine souveräne, distanzierte Art.“

Doch die Heldin verweigert sich der Paranoia ihrer Berater, und gerade mit ihrer Ehrlichkeit entwapfnet sie ihren ironischen Gastgeber und gewinnt das Publikum für sich. Dennoch ist sie am Ende die Dumme, denn ihr Mann will ihr partout nicht abnehmen, daß ihre Ehrlichkeit keineswegs gespielt, sondern wirklich echt war. An das Echte aber will der Ironiker nicht glauben, denn die Existenz des Echten bedroht sein Weltbild. Das erklärt den Schluß der Geschichte mit der fatalen Frage nach der Wirklichkeit: „Schon damals hatte ich ihn gefragt, wie wir denn in Wirklichkeit wären, er und ich, seiner Meinung nach. Was, wie sich später zeigte, ein Fehler war.“

Der eigentliche Clou der Geschichte liegt aber darin, daß Wallace seinen Lesern nicht offen signalisiert, was nun ironisch und was ernsthaft gemeint ist. In gewisser Weise setzt sich also die genannte Logik auch in der möglichen Reaktion der Leser fort: Was ist echt? Was bloß aufgesetzt? Darf man tatsächlich jemanden ernst nehmen, der behauptet, Werbung für Knackwürstchen sei Kunst? Oder handelt es sich nur um eine geniale Strategie? Oder aber um blanke Naivität von jemanden, der's einfach nicht kapiert hat?

Hinzu kommt, daß die Heldin, die so begeistert versucht, „Senf auf ein Würstchen zu streichen, als hinge Gott weiß was davon ab“, die Wirklichkeit nur ertragen kann, wenn sie möglichst viele Pillen genommen hat. Wie ernst kann man so jemanden überhaupt nehmen? Die beunruhigende Antwort, die Wallace impliziert, lautet, daß es keinen Grund gibt,

jemanden oder etwas ernst zu nehmen, bis auf den Glauben, es gäbe etwas, das ernst zu nehmen sich lohnen würde, und seien es nur Knackwürstchen ...

## Menschen, Bilder, Fiktionen

„Nur ausgesprochen wenige Menschen“, so heißt es in einer anderen TV-Geschichte von Wallace, sind „in der Lage, mit Selbstverständlichkeiten fertig zu werden.“ („Tiere sehen dich an“) Auch das ist programmatisch zu verstehen und auch hier geht es in gewisser Weise um das Verhältnis von Literatur und Fernsehen, genauer: dem, was die Selbstverständlichkeit, ja Banalität des Fernsehens ausmacht. Hier nämlich liegt die große Macht des Mediums, und zwar in zweierlei Hinsicht.

Zum einen ist das Fernsehen ein banales Medium, weil es sich nicht zur Kunst eignet und damit eigentlich auch nicht als Sujet für Literatur – im Gegensatz etwa zum Film oder zur Fotografie. Zum anderen wird alles, was das Medium sich einverleibt (und es gibt nichts, was es sich nicht einverleibt), mit dieser Banalität infiziert, wird quasi selbst banal.

Das Fernsehen ist eine großartige Maschine zur Banalisierung der Wirklichkeit, und zwar deshalb, weil das Fernsehen immer wieder krampfhaft behauptet, nichts, was in ihm gezeigt werde, sei banal, im Gegenteil. Im Fernsehen wird alles mit unglaublicher Wichtigkeit und Sichtbarkeit ausgestattet, da sich das Medium vom inszenierten Gehalt seiner Gegenstände ernähren muß.

Die wenigsten Fernsehsendungen haben heute noch einen realen Kern, einen wirklichen Anlaß, und wenn, dann verkümmert dieser, wie zum Beispiel ein Fußballspiel, zur reinen Illustration der Omnipräsenz des Mediums. Was der amerikanische Medienkritiker Daniel Boorstin bereits Anfang der 60er als „Pseudo-Ereignis“ bezeichnete<sup>6</sup>, d.h. Ereignisse, die für und durch die Medien überhaupt erst Realität werden, ist heute längst zum Maß aller Dinge bzw. aller Ereignisse geworden.

<sup>6</sup> Daniel Boorstin, *Das Image oder Was wurde aus dem amerikanischen Traum*. Reinbek, 1964.

Natürlich ist nichts leichter, als diesen Zustand kulturpessimistisch zu beklagen, doch diese Alternative lehnt Wallace in „E Unibus Pluram“ ebenso ab wie die ironische Destruktion der Banalität des Mediums Fernsehen im Medium der Literatur. Denn Wallace sieht in dieser Destruktion vor allem eine Distanzierung von einem wesentlichen Teil der eigenen Erfahrung und der eigenen Wirklichkeit. Anders gesagt, der Ironiker verweigert sich einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der eigenen Wirklichkeit, weil er sie nur als Banalität des Fernsehens wahrnehmen kann (und will). Wallace weiß natürlich, daß die Option der Literatur nicht darin bestehen kann, sich dieser Banalität zu ergeben oder, was noch fataler wäre, das Fernsehen auf seinem eigenen Feld zu schlagen, um sich an seine Stelle zu setzen: „Ich will das Fernsehen *sein*, das Neue Fernsehen“, wie der selbsternannte „wiedergeborene Jungautor“ Marc Schechter emphatisch formulierte.<sup>7</sup>

Für Wallace sind solche Formulierungen eher hilflos und bieten wenig Hoffnung auf die Erneuerung der Literatur. Denn was Schechter und andere Autoren, wie zum Beispiel Marc Leyner, als neue „Literatur des Bildes“ dem Fernsehen entgegensetzen wollen, ist das komplette Gegenteil von dem, was Wallace darunter versteht.

Im Schlußteil von „E Pluribus Unam“ holt Wallace deshalb auch zu einer geharnischten Kritik von Leyners Bild-Fiktionen aus. Denn diese potenzieren seiner Meinung nach nur die angesprochene Logik der regressiven Ironie, die das Fernsehen längst perfektioniert hat. In der Tat lesen sich Passagen aus Leyners Romanen wie Skripte zu Werbekampagnen oder Trailer zu (noch) nicht existierenden Comedy Shows. Leyner betrachtet den Alltag aus der Perspektive eines überdrehten Reality-TV-Produzenten, der aus allem eine fernsehgerechte Szene machen will – und in geradezu verstörender Weise lesen sich diese Romane wie Protokolle aus dem Container-Alltag des Großen Bruders.

Der Unterschied zwischen dem „Neuen Fernsehen“ à la Leyner und Wallace’ *image fiction* liegt in der Behandlung der Banalität bzw. der Selbstverständlichkeit einer medien-generierten Wirklichkeit. Während Leyner diese Wirklichkeit durch groteske Überzeichnung der Lächerlichkeit preisgibt, versucht Wallace, ihr eine Tiefe zurückzugeben, die das Fernsehen zum Verschwinden gebracht hat. So äußert er über die Geschichte „Tiere sehen dich an“: „Das Neue liegt darin, etwas von geradezu betäubender Banalität zu nehmen – und etwas banaleres als eine Fernsehshow ist kaum denkbar – und dann zu versuchen, es so zu rekonstruieren, daß all die spannenden, wundersamen und unglaublich verwickelten menschlichen Beziehungen wieder sichtbar werden, die das banale Endprodukt möglich machen.“<sup>8</sup>

Nicht die Denunziation aus ironischer Distanz, sondern die Rekonstruktion wahrnehmbarer Nähe als Kontrastprogramm zur postmodernen Kultur der Ironie!

## Testbild

Genauso wie Fernsehen wenig mit Bildern, wie Samuel Weber schreibt,<sup>9</sup> zu tun hat, sondern eher mit Wahrnehmungen, so wenig hat Wallace’ Konzept der „Literatur des Bildes“ mit den Bildern des Fernsehens zu tun. Es geht vielmehr um die Selbstwahrnehmung der Literatur, die in der *image fiction* zur Reflexion gebracht werden soll. Dazu braucht man in der Tat Bilder, die jedoch wesentlich komplexer, vielschichtiger und vor allem ernst- und schmerzhafter sein müssen als die Bilder der Television. Wenn das Fernsehen den Schmerz der Wirklichkeit betäubt, weil es deren Banalität als Schock und das Schockierende als Banalität inszeniert, dann bieten die *image fictions* von David Foster Wallace möglicherweise eine Alternative in ihrer nachhaltigen Konfrontation und ihrer verstörenden Ernsthaftigkeit.

<sup>7</sup> „The Rebirth of the Author: A Celebration of the ‘Young Writer.’“ in: Mark Amerika u. Lance Olson, *In Memoriam to Postmodernism. Essays on the Avant-Pop*. San Diego, 1995. S. 86-107.

<sup>8</sup> „An Interview with David Foster Wallace“, a.a.O.

<sup>9</sup> „Zur Sprache des Fernsehens“ in: Jean-Paul Dubost, *Bildstörung*. Leipzig, 1994. S. 42-88.