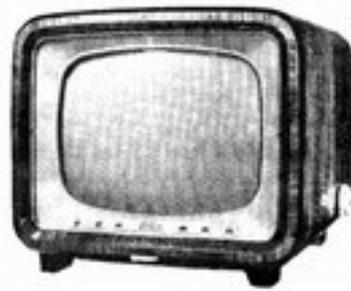


# hamburger hefte zur **medienkultur**



ISSN 1619-5442 | Herausgegeben vom Zentrum  
für Medienkommunikation des Fachbereiches Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft der Universität Hamburg.



## Fernsehgeschichte

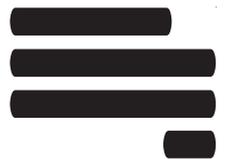
Modelle – Theorien – Projekte

Hrsg. Joan Kristin Bleicher

no    **02**



† Peter Hoff gewidmet



**Fernsehgeschichte**  
**Modelle – Theorien – Projekte**

Hrsg.  
Joan Kristin Bleicher

# Impressum

Universität Hamburg  
Fakultät für Geisteswissenschaften  
Department für Sprache, Literatur und Medien - SLM I  
Studiengänge Medien- und Kommunikationswissenschaften / Medienkultur

Hamburger Hefte zur Medienkultur (HHM)  
Preprints aus dem Zentrum für Medien und Medienkultur des Departments SLM I  
der Universität Hamburg

Hrsg. von Ludwig Fischer, Knut Hickethier, Johann N. Schmidt und Wolfgang Settekorn  
in Zusammenarbeit mit Klaus Bartels, Joan Kristin Bleicher, Jens Eder, Bettina Friedl,  
Jan Hans, Corinna Müller, Hans-Peter Rodenberg, Peter von Rügen, Rolf Schulmeister,  
Joachim Schöberl, Harro Segeberg

Redaktion und Layout dieser Ausgabe: Skadi Loist  
© Foto Peter Hoff: Barbara Braun

Druck: Print & Mail der Universität Hamburg  
ISSN 1619-5442  
3. Auflage (100) April 2008

© 2003 by den Autoren

Anschrift des Studiengangs:  
Universität Hamburg  
Institut für Medien und Kommunikation  
Von-Melle-Park 6  
20146 Hamburg

Sekretariat:  
Tel: 040/42838-4816  
Fax: 040/42838-3553  
Web: <http://www.slm.uni-hamburg.de/imk/>

# Inhalt

<b>Vorwort</b>	1
Joan Kristin Bleicher	
<b>Teilbereiche der Fernsehgeschichte und ihre Beziehung zu Modellen der Mediengeschichte</b>	3
Ein Forschungsbericht	
Joan Kristin Bleicher	
<b>Historizität als Medien-Struktur</b>	23
Lorenz Engell	
<b>Televisionen Ost</b>	36
Überlegungen zum Forschungsvorhaben "Progammgeschichte DDR-Fernse- hen – komparativ" aus Sicht eines Teilprojekts	
Thomas Beutelschmidt	
<b>Für eine experimentelle Fernsehgeschichte</b>	59
Judith Keilbach/Matthias Thiele	
<b>Autorenverzeichnis</b>	77



# Vorwort

Joan Kristin Bleicher

Das Thema Mediengeschichte erlebt derzeit eine Renaissance in einer Vielzahl unterschiedlicher Forschungsprojekte und Publikationen. Die wachsende Komplexität des Mediensystems und der Medienangebote scheint einen Orientierungsbedarf auszulösen, dem Wissenschaftler durch unterschiedliche Rückblicke in die Vergangenheit begegnen. Modelle historischer Entwicklungen versuchen Orientierungsvorgaben für die Strukturierung gegenwärtiger Phänomene zu vermitteln. Neben einer Vielzahl einzelner Artikel sind auch Handbücher erschienen, die die historische Entwicklung des Films ebenso rekonstruieren wie die der Schallplatte. Zwar erleichtern die chronologischen Überblicke der Handbücher die Orientierung, sie verschleiern jedoch den Blick für die Komplexität der Zusammenhänge und verzichten weitestgehend auf eine Kontextualisierung der Darstellung.

Einen komplexen Untersuchungsansatz haben Knut Hickethier und Peter Hoff vorgelegt. Sie stellen die Fernsehgeschichte Ost- und Westdeutschlands in den Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen und verweisen auf die zentrale Rolle des Mediums als »Transmissionsriemen sozialer Veränderungen« (Hickethier 1998: 1). Ihre Zäsurenbildung für die Programmgeschichte orientiert sich konsequenterweise an den gesellschaftshistorischen Entwicklungen.

Fernsehjubiläen bilden den Anlass für Geschichtsschreibung im Auftrag der Sendeanstalten. So befasst sich ein von NDR und WDR gemeinsam finanziertes Forschungsprojekt an der Uni-

versität Hamburg und dem Hans-Bredow-Institut unter Leitung von Peter von Rügen und Hans-Ulrich Wagner mit der Geschichte des NWDR-Rundfunks und Fernsehen. Bei solchen senderfinanzierten Projekten stellen sich nicht nur Probleme der Zäsurenbildung. Das vorrangige Interesse der Senderverantwortlichen an der Rekonstruktion von Daten und Fakten behindert oft die Berücksichtigung theoretischer Fragestellungen und innovativer Forschungsansätze. Die Projekte profitieren jedoch von der Bereitstellung des Archivmaterials durch die Sendeanstalten, das anderen Forschungsprojekten wie etwa Dissertationen nicht in gleicher Weise zu Verfügung steht.

Die Arbeitsgemeinschaft Fernsehgeschichte der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) traf sich im März 2002 am Hans Bredow Institut in Hamburg, um unterschiedliche Theorien und Ansätze der Fernsehgeschichte vorzustellen und zu diskutieren. Es wurden auch allgemeine Theorien der Geschichte und der Historiographie in die Diskussion einbezogen. Die Vorträge dieser Tagung dokumentiert das hier vorliegende Arbeitsheft.

Joan Kristin Bleicher (Hamburg) zeigt in einem Überblick, wie Modelle der Mediengeschichte in der Forschung zur Fernsehgeschichte umgesetzt wurden. Sie konstatiert unterschiedliche Wechselwirkungen zwischen Technik-, Institutions-, Programm-, Wahrnehmungs-, Gesellschafts- und Kulturgeschichte. Ein Teilbereich des Beitrags bildet die Auseinandersetzung des Fernsehens mit seiner eigenen Geschichte in unterschiedlichen Sendungsangeboten.

Lorenz Engell (Weimar) problematisiert zunächst einmal Geschichte und Geschichtsschreibung selbst, um sich dann mit unterschiedlichen Ansätzen und Möglichkeiten von Fernsehgeschichte zu befassen. Ausgangspunkt seiner Ausführungen ist die Feststellung, dass die Beschaffenheit der beschriebenen Geschichte in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den jeweiligen Mitteln der Geschichtsschreibung steht.

Thomas Beutelschmidt (Berlin) stellt das Projekt einer Forschergruppe vor, die sich seit 2001 mit der Programmgeschichte des DDR-Fernsehens befasst. Im Zentrum seines Beitrages stehen theoretische und methodologische Überlegungen zu der Herangehensweise und den Zielsetzungen der Forschungsarbeit.

Judith Keilbach (Berlin) und Matthias Thiele (Dortmund) plädieren in ihrem Beitrag für eine experimentelle Fernsehgeschichte. Ausgangspunkt ihrer methodischen Reflexionen ist die Auffassung von experimenteller Geschichte als »unvermeidlich reflexive[n] Geschichte« (Milo 1992). Keilbach und Thiele befassen sich mit der Fernsehgeschichtsschreibung selbst, ihren Schematismen und diskursiven Regelmäßigkeiten. Dabei setzen sie sich auch mit neuesten internationalen Forschungsarbeiten zur Fernsehgeschichte auseinander.

Die Arbeitsgemeinschaft Fernsehgeschichte will mit diesen und zukünftigen Beiträgen zur künftigen, innovativen Mediengeschichtsschreibung beitragen. Sie widmet diese Publikation Dr. Peter Hoff ohne dessen Arbeit und Diskussionsbeiträge die Fernsehgeschichtsforschung Ostdeutschlands nicht ihren gegenwärtigen Stand erreicht hätte.

Hamburg im Oktober 2003

## Literatur

- Hickethier, Knut. Unter Mitarbeit von Peter Hoff. *Die Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart, Weimar: 1998.
- Milo, Daniel S. "Für eine experimentelle Geschichte: Ein Manifest." *Zeit des Ereignisses - Ende der Geschichte?* Hrsg. Friedrich Balke, Eric Méchoulan und Benno Wagner. München: Fink, 1992. S. 293-321.

# Fernsehgeschichte und ihre Beziehung zu Modellen der Mediengeschichte

## Ein Forschungsbericht

Joan Kristin Bleicher

Im Jahr 2002 bot das 50-jährige Jubiläum des offiziellen Programmbeginns des NWDR-Fernsehens Anlass für eine Vielzahl von Rückblicken in die Fernsehgeschichte. 2003 setzt sich diese Entwicklung mit Rückblicken in vierzig Jahre ZDF Geschichte fort. Neben der ständig wachsenden Zahl anlassbezogener Publikationen legen es auch die verschiedenen Theoriemodellen internationaler Untersuchungen nahe, sich mit dem aktuellen Stand und Theoriemodellen der Fernsehgeschichtsschreibung zu befassen. Dabei sollen nicht nur grundsätzliche Forschungsansätze vorgestellt werden, sondern auch mögliche Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Teilbereichen der Fernsehgeschichtsforschung aufgezeigt werden.

### Zur wachsenden Bedeutung der Medien als Faktoren der Geschichtsschreibung

Arbeiten von Zeithistorikern wie Axel Schildt suchen in der Mediengeschichte Erklärungsmodelle für gegenwärtige Einschätzungen und Bewertungen der Rolle von Medien in Kultur und Gesellschaft. Medien- und Sozialhistoriker weisen darauf hin, dass die Medien an die Stelle traditioneller Sinnstiftungsinstanzen der Kultur, wie etwa Religion oder Parteien, getreten sind. »Immer mehr Information wird in unseren Gesellschaften medial vermittelt« (Ruß-Mohl 2000: 21). Dieses Informationsmonopol führt zur Diagnose zentraler Funktionen der Medien in der Gesellschaft. »Die Primärfunktion

des Mediensystems für die Gesamtgesellschaft ist es, durch Verarbeitung von Umweltkomplexität deren Selbstbeobachtung zu ermöglichen und eine Selbstbeschreibung der Gesellschaft herzustellen« (Siegert 2001: 168).

Zentrale Funktionen der Medien werden nicht mehr nur für gesellschaftliche Entwicklungen, sondern auch für Kultur und Individuen konstatiert. Die Bezeichnung Medienkultur verweist darauf, dass seit dem 19. Jahrhundert die elektronischen Massenmedien die etablierten Kulturinstanzen als Vermittler von Identitätsmodellen und Verhaltensregeln abgelöst haben. Douglas Kellner stellt fest: »A media culture has emerged in which images, sounds, and spectacles help produce the fabric of everyday life, dominating leisure time, shaping political views and social behaviour, and providing the materials out of which people forge their very identities« (1995: 1).

In der zunehmenden Ausdifferenzierung ihres Erscheinungsbildes haben die Massenmedien in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts eine zentrale Bedeutung im Rahmen individueller und kollektiver Bedeutungsvermittlung erlangt. (Bolz 1993: 12)<sup>1</sup> Massenmedien erzeugen kulturelle Identitäten, liefern Welterklärung, stiften Sinn, vermitteln Wertvorstellungen und übernehmen Integrationsfunktionen für das gesellschaftliche Kollektiv. Diese aktuelle Funktionsverteilung der Medien innerhalb der Gesellschaft basiert auf vielfältigen historischen Veränderungen der Angebote.

(Müller 1994) Mit neuen Medien beschleunigte sich die Informationsvermittlung, stieg die Komplexität medialer Vermittlung, aber auch die Kontingenz medialer Information. Damit entsteht ein neuer medial konstruierter Orientierungsbedarf, der die Akzeptanz neuer Medien als Anbieter von Orientierung erhöht. Gleichzeitig werden die jeweiligen gesellschaftlichen Aufgaben der Medien immer wieder neu bestimmt. Medien schreiben ihre Geschichte selbst, indem sie durch ihre Angebote Wunschkonstellationen erzeugen, die die weitere Medienentwicklung vorantreiben.

Medien sind nicht allein dem historischen Prozess der Veränderung unterworfen, sie fungieren selbst als Archiv von Wissensbeständen für die jeweils aktuell vermittelte Wirklichkeit.

Zwischen der Tradition und dem Vergessen lässt [das Archiv] die Regeln einer Praxis erscheinen, die den Aussagen gestattet, fortzubestehen und zugleich sich regelmäßig zu modifizieren. Es ist das allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen. (Foucault 1981: 188)

Aus dieser Perspektive findet bereits in der aktuellen Berichterstattung der Medien eine kontinuierliche Geschichtsschreibung statt. Die serielle Vermittlungsweise garantiert die Konstruktion der Linearität von Entwicklungen. Erst die Vergangenheit bildet die Folie, auf der gegenwärtige Veränderungen darstellbar werden. Die Massenmedien sind zentrale Instanzen des kollektiven Gedächtnisses der Gesellschaft. Die Beschreibung des historischen Entwicklungsprozesses der Medien kann zur Beantwortung der Frage beitragen, inwieweit sich die Erinnerung der Gesellschaft den Veränderungen seiner jeweiligen medialen Speicher anpasst.

## Forschungsansätze der Fernsehgeschichte in Deutschland

Einen wichtigen Abschnitt dieser komplexen Medienentwicklung bildet das Fernsehen als narratives

Erkenntnisssystem, das mit seinen Geschichten unterschiedliche Erlebnisse und Informationen vermittelt. Ökonomische Interessen und technische Innovationen beeinflussen und begrenzen den Prozess der Entwicklung und Ausdifferenzierung von Formen und Inhalten. Im folgenden sollen als Bestandsaufnahme unterschiedliche Ansätze der Fernsehgeschichtsschreibung, ihre Erklärungspotenziale und weitere mögliche Fragestellungen vorgestellt werden.

Fernsehgeschichte in Deutschland ist wie ihr Gegenstand selbst stark von der Art der Finanzierung beeinflusst. Die von Sendeanstalten finanzierten Forschungsprojekte fokussieren ihren Gestandsbereich oftmals bis an die Grenzen der Selbstreferentialität und haben ihre Schwerpunkte in den Bereichen Institution und Programm. Sie dienen neben der eigenen Standortsbestimmung in der Medienlandschaft auch der PR-gemäßen Selbstdarstellung nach Außen. Die Finanzierung durch öffentliche Gelder führt zu einer Erweiterung bisheriger Fokussierungen des Gegenstandsbereichs etwa zur Berücksichtigung der Frage nach gesellschaftlicher Wirkung.

Ein erster Überblick über den Stand der Fernsehgeschichtsschreibung im deutschsprachigen Raum<sup>2</sup> zeigt unterschiedliche Forschungsansätze. Einige medienhistorische Projekte scheinen sich in der von Konrad Dussel beschriebenen Entwicklungsstufe »des wenig theoriegeleiteten Jagens und Sammeln von Fakten« (1999: 13) zu bewegen. Hier herrscht die Intention der Material- und Datensammlung vor, die gleichzeitig als »Leistungsschau« von Sendergeschichten und als Materialbasis weiterer Forschungsarbeiten fungiert. (Dussel/Lersch 1999) Gegenläufige Modelle kommen vor. Theorielastigkeit kaum noch zum Moment der historischen Rekonstruktion selbst.<sup>3</sup> Andere ziehen einen engen Zusammenhang zwischen Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte und beschreiben das Medium als Modernisierungsfaktor (Hickethier *Fernsehgeschichte* 1998).

## Modelle der Fernsehgeschichte

Bisher vorliegende Arbeiten der Fernsehgeschichtsschreibung lassen sich in Modelle historischer Rekonstruktion zusammenfassen, die verschiedene Blickrichtungen auf die Medienentwicklung realisieren. Sie stellen jeweils andere Quellen in das Zentrum ihrer Beobachtung und bieten durch die verschiedenen Perspektiven unterschiedliche Erklärungen für die ökonomischen und technischen Grundlagen der Medien, die Entwicklung formaler und inhaltlicher Charakteristiken sowie der kollektiven und individuellen Medienwirkungen. Die unterschiedlichen Modelle der Konstruktion medienhistorischer Entwicklungen beinhalten spezifische Erkenntnispotentiale. Bislang gebrauchten sich Modelle der Technik-, Institutions-, Programm-, Rezeptions- und Sozialgeschichte gegenseitig vor allem als Material, um eigene Thesen zu bestätigen oder als Argumentationshilfe, um abweichende Thesen abzuwehren. So existieren verschiedene mediengeschichtliche Darstellungen als isolierte Einheiten nebeneinander, die in sich kausal logischen Erklärungsmustern folgen.

Ein mögliches Gegenmodell der Mediengeschichte lässt sich mit dem Strukturierungsprinzip der Synopse beschreiben. Der Begriff impliziert die Möglichkeit verschiedene Erklärungsmodule zu kombinieren, um so ein besonders differenziertes Erklärungsnetz zu bilden, das sich von den bisher vorherrschenden linearen Konstruktionen von Zusammenhang und Wirkung löst. Dieses Modell schließt sich an eine Forderung Irmela Schneiders an: »Es geht lediglich darum, Bezüge herzustellen, die Dinge in einem Netzwerk und nicht in einem Verhältnis von Ursache und Wirkung zu betrachten« (2000: 35).

Im Bereich der Fernsehgeschichte erlaubt dieses Modulsystem sowohl die Rekonstruktion der Rahmenbedingungen von Entwicklungen als auch die Darstellung von Bezügen einzelner Aspekte etwa der Inhalte und der vermittelten Grundideen

zur Wirkungsgeschichte. Ziel ist die Verknüpfung von Erklärungsansätzen fernsehgeschichtlicher Entwicklungen, um den zentralen gesellschaftlichen und kulturellen Einfluss des Mediums zu bestimmen.<sup>4</sup> Im folgenden werden grundlegende Konstruktionsprinzipien der einzelnen Modelle und ihre möglichen Wechselwirkungen beschrieben.

Die gewählte Form der historischen Auseinandersetzung steht im engen Bezug mit der Auffassung vom Medium selbst, seiner Institution, seiner Angebotsstruktur und seinem Wirkungspotenzial. Dabei passen sich fernsehhistorische Rekonstruktionen häufig grundlegenden Modellen von Massenkommunikation an. Die fünfbandige Fernsehgeschichte des Siegener Sonderforschungsbereichs erfasst in ihren unterschiedlichen Abschnitten die Instanzen Sender, Angebot und Wirkung und übernimmt so die Innenperspektive der Medienkommunikation selbst. Damit bleiben die Rahmenbedingungen als Einflussfaktoren der Fernsehentwicklung weitgehend ausgespart. Diese Loslösung von der Frage nach Einflussfaktoren setzt sich auch in der Struktur der Texte fort. In der Binnengliederung chronologischer Entwicklungsprozesse ist auch eine grundlegende Sichtweise von Geschichte etwa als zeitlich bedingter Veränderungen erkennbar.

## Fernsehgeschichte im Medienensemble

Seit dem Ende der achtziger Jahre haben sich im deutschsprachigen Raum neue Verfahren der Fernsehgeschichtsschreibung herausgebildet. Bis Ende der achtziger Jahre standen einzelne Medien im Zentrum des Forschungsinteresses, dann erweiterte sich die Blickrichtung. Knut Hickethier beschreibt rückblickend:

Der Lüneburger Medienwissenschaftler Werner Faulstich hat Anfang der neunziger Jahre die These vertreten, Mediengeschichte könne es ebenso wie Medientheorie heute nur noch als Geschichte

und Theorie der Medien insgesamt geben (Faulstich 1991, S.19). Sein zentrales Argument ist, dass sich Medien erst durch ihre wechselseitigen Beziehungen und Abgrenzungen definieren. Medien-geschichte als eine umfassende historiografische Konstruktion müsse deshalb als Geschichte der Medien im Zusammenspiel des Medienverbands, der Mediensysteme beschrieben werden (Faulstich 1996). (Hickethier 2002: 177)

Indem verschiedene Medien als Instrumente der kommunikativen Verknüpfung zwischen Individuum und Gesellschaft fungieren<sup>5</sup> bildet sich ein Zirkel wechselseitiger Beeinflussungen heraus: Veränderungen individueller Wahrnehmungsstrukturen stehen in Wechselbeziehung zu gesellschaftlichen Veränderungen, beide wiederum beeinflussen die Entwicklung der Massenmedien.

Ein lineares historisches Modell konstruiert evolutionäre Entwicklung zwischen den Medien. Es werden Inhalte verschiedener Medien miteinander in Beziehung gesetzt. Durch Innovationen und die Integration bestehender Vermittlungsformen durch die jeweils neuen Medien erfolgt eine Erweiterung der Angebote und damit auch der Medienfunktionen. Im Rahmen des Ausbaus und der Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Kommunikation gaben ältere Medien ihre Breitenwirkung in der Vermittlung für die Gesellschaft bedeutsamer Narrationen schrittweise an die neu entstehenden technisch verbreiteten Massenmedien ab. Sprach Jörg Requate für das 19. Jahrhundert von einer sich verdichtenden öffentlichen Kommunikation, so lässt sich aus meiner Sicht für das 20. Jahrhundert eine Ausdifferenzierung der öffentlichen Kommunikation und eine wachsende Medialisierung der privaten Kommunikation diagnostizieren. Die fortschreitende Erweiterung der Medienlandschaft ermöglicht eine medienübergreifende Nutzung spezifischer Angebote und ihrer Funktionspotentials. So entstand eine Ausdifferenzierung der Gesellschaft in verschiedene Öffentlichkeiten, die sich durch vergleichbare Formen des Medienkonsums

konstituieren.

Das Modell der Mediengeschichte als Prozess der Umverteilung medialer Angebote und Funktionen steht konträr zu bisherigen Ablösungsmodellen, die mit einem jeweils neuen Medium das Verschwinden der alten Medien konstatieren. So beschwor z.B. Norbert Bolz das Ende des Gutenberg-Zeitalters und damit der durch Druck vermittelten Information, da nun »Technologien von Computer und Telekommunikation verschmelzen« (Bolz 1993: 7).

Das Geschichtsmodell des Ensembles scheint insbesondere für die Analyse von Medieneinführungen geeignet, die zu einer Umverteilung der Medienangebote und -funktionen führt. Durch die wachsende Bedeutung des Fernsehens seit den fünfziger Jahren veränderte sich beispielsweise die Anbietersituation des Hörfunks ebenso wie seine Nutzung. In den siebziger Jahren begann mit der Gründung von Servicewellen und ihrem Schwerpunkt auf Unterhaltungsmusik und nur kurzen Wortbeiträgen im Bereich Nachrichten und Verkehrsmeldungen eine Ausdifferenzierung der Sendelandschaft. Der Erfolg dieser Sender zeigte, so Knut Hickethier, »daß das Radio mit der Ausbreitung des Fernsehens seine Funktion verändert hatte und zum Begleitmedium geworden war.«

Begleitend zu Medieneinführungen verändert sich auch der Blick auf das Vorgängermedium. Ein Nostalgieeffekt setzt ein. »Die Aufmerksamkeit richtet sich im Angesicht des neuen Mediums auf das alte, das nunmehr kostbar geworden ist und gepflegt werden will« (Schneider 2000: 37). Die Nostalgisierung erfasst nicht nur die Rezeption, sondern auch das Programmangebot. Das Fernsehen präsentiert sich in der Konkurrenz zum Internet mit einer Renaissance tradierter Unterhaltungsformen wie der Quizsendung.

## Zu den Einflussfaktoren der Fernsehentwicklung: Technikgeschichte

Unterschiedliche Medientheorien suchen ihren Ausgangspunkt in der Technikgeschichte und konstruieren unterschiedliche, direkte Bezüge zwischen Apparat und Wirkung. Friedrich Kittler integriert den bereits von McLuhan konstatierten Zusammenhang zwischen Medien und menschlichen Sinnen in den Bereich Medientechnik. »Im Spektrum des allgemeinen Datenflusses bilden Fernsehen und Radio, Kino und Post einzelne begrenzte Felder, die auf die Sinne von Leuten gehen« (Kittler 1986: 8). Kittlers Geschichte der optischen Medien beschreibt verschiedene Techniken der Organisation optischer Wahrnehmung (2002: 7).

Thomas Steinmaurer kombiniert in seinem Modell der Fernsehgeschichte, ausgehend von der Dispositivtheorie Baudry's, die Bereiche Empfangstechnik und Rezeption. Er konstruiert zwei unterschiedlich Ausdifferenzierungslinien: die »Maximierung televisueller Apparate - sowohl für den öffentlichen wie für den halböffentlichen und privaten Raum« und der Mobilisierung von »Gadgets auch für Rezeptionsweisen im Transit« (Steinmaurer 2000: 284).

Siegfried Zielinski kritisierte 1993 zwei Stereotypen der technikhistorischen Forschung, die auch in der Fernsehgeschichte anzufinden sind: »die Vorstellung von der Autonomie der Technik und der Isolierbarkeit technischer - als hochgradig spezialisierter - Arbeit von anderen gesellschaftlichen Entwicklungsfaktoren sowie die Synchronisierung von technischer Entwicklung und »zivilisatorischem« Fortschritt« (S. 135). Zielinski zeigt am Beispiel von Richard Theile die unterschiedliche Blickrichtung sendereigener und kritischer Technikgeschichte. Theile bemerkt zu seinem Gegenstandsbereich: »Die Technik eines Fernsehrundfunksystems hat, im großen gesehen, drei Schwerpunkte: die Anlagen und Geräte zur Programmproduktion, das Verteilernetz von den

Studios zu den einzelnen Senderstandorten und die Fernsender selbst« (1969: 188 ff.). Zielinski diagnostiziert die Empfangstechnik als blinden Fleck dieser Geschichtsschreibung und entwickelt ein Gegenmodell der Technikgeschichte des Fernsehens als integralen Bestandteil »eines Beziehungsgeflechts mit prozessualer Ordnung, das sich aus folgenden Energiefeldern zusammensetzt: der Entwicklung und Herstellung der Technik, den Artefakten und Sachsystemen selbst, deren Verbindung mit spezifischen Texten und Textstrukturen sowie ihre Verwendung durch die Mediennutzer im Zusammenhang mit deren soziopsychischen Dispositionen« (Zielinski 1993: 138).

Mittlerweile hat sich auch in dem Teilbereich Technikgeschichte der Blickwinkel der Forschung erweitert. Ein Ziel ist nach Wolfgang König<sup>6</sup> die Beschreibung der Relationen zwischen zentralen Elementen der Technikentwicklungen. Bislang wurden folgende Basiselemente der Strukturgeschichte von Technik unterschieden: Wissens- und Könnenstand, Marktbeziehungen, Macht und Herrschaft, Mentalitäten, Leitbilder und Wertesysteme. Diesen Relationen folgend war die Entwicklung der Fernsehtechnik nicht nur von gesellschaftlichen Interessen beeinflusst, sondern verknüpfte wirtschaftliche Interessen von Konzernen mit politischen Interessen von Regierungsparteien, die beispielsweise Verbesserungen der Kommunikation für die Kriegsführung anstrebte. Erst die Möglichkeit des privaten Empfangs im eigenen Wohnzimmer ermöglichte eine Differenzierung der gesellschaftlichen Nutzung.

Im Rahmen der fortschreitenden Pluralisierung der Methoden von Technikgeschichte bildeten sich auch unterschiedliche Handlungstheorien heraus, die sich mit der Rolle von Individuen, Organisationen und Gruppierungen befassen. Sie erklären die soziale Konstruktion von Technik. Die Personenbindung der Technikgeschichtsschreibung führt zur Konstruktion von Erfindermethoden, die innovative Entwicklungen der persönlichen Vor-

stellungskraft zuschreiben und damit an tradierte Geniemodelle der Romantik anknüpfen. Dieses Verfahren kennzeichnet etwa die Geschichtsschreibung zu der Einführung von Fernsehtechnik in Italien, den USA und Deutschland, aber auch aktuelle Beiträge zur Geschichte des Internets.

Ausgangspunkt neuerer Forschungsarbeiten ist die Intention, die Technikentwicklung in größere Zusammenhänge zu stellen. Erste Untersuchungen in den USA und Österreich schaffen eine Verbindung zwischen der Entwicklung der Fernsehempfangstechnik und der Entwicklung anderer Haushaltstechniken etwa für den Zeitraum der fünfziger Jahre (vgl. Hartley 1999; Spigel 2001; Bernold 1997).

### Gesellschaftliche Wunschkonstellationen und medientechnologische Innovationen

Das Entstehen neuer Medientechnologien lässt sich auf bestehende gesellschaftliche Wunschkonstellationen zurückführen, etwa auf den Wunsch der Überwindung zeitlicher Begrenzungen von Informationsvermittlung und der direkten Teilhabe an Weltereignissen. Hartmut Winkler spricht von einem repetitiven Zykluscharakter der Mediengeschichte. Nach der Phase von Utopien, die die jeweiligen Wunschkonstellationen verdeutlichen, folgt die Phase der Verbreitung, die schließlich in die Enttäuschung angesichts bestehender Defizite des jeweiligen Mediums münden. Diese Enttäuschung wiederum ist Grundlage neuer Wunschkonstellationen (Winkler 1997: 374).

Wunschkonstellationen, die zur Entwicklung neuer Medientechnologien führen, werden an der Metaphorik der Medienbeschreibung erkennbar. Verschiedene Metaphern der Mediengeschichtsschreibung zeugen von der gewünschten Medienwirkung. Die in den fünfziger Jahren gebräuchliche Metapher des Fernsehen als Fenster zur Welt bezieht sich auf die spezifische Anordnung des Dispositivs und vermittelt gleichzeitig Wunschkonstel-

lationen an die Spezifika der Programmangebote.

Gerhard Bonelli konstruiert einen Zyklus, in dem jedes Medium zugleich eine *Antwort* auf Bedürfnisse als auch *Anreiz* zu weiteren Entwicklungen darstellt. »Die Bedürfnisse ihrerseits entstanden aus konkreten gesellschaftlichen Situationen, die entweder im politischen, wirtschaftlichen oder sozialen Bereich lagen« (Bonelli 1980: 64f.). Technische Innovationen und soziale Prozesse seien somit nicht isoliert und als voneinander unabhängig zu betrachten.<sup>7</sup> Raymond Williams (1994) beschreibt nicht nur diese Wechselbeziehung von gesellschaftlichen Bedürfnissen und technischen Innovationen. Er verbindet auch die Entwicklung formaler Möglichkeiten der Medientechnologien und die durch sie bedingten Veränderungen der gesellschaftlichen Medienwirkung.<sup>8</sup> Langdon Winner sieht eine grundlegende Wechselwirkung von technischen Innovationen, gesellschaftlichen Prozessen und Veränderungen der Lebenswelt: »Substantial technological innovation involves a reweaving of the fabric of society - a reshaping of some of the roles, rules, relationships, and institutions that make up our ways of living together« (1993: b1- b2).

Die vorhandenen gesellschaftlichen Wunschkonstellationen dienen in der Technikgeschichte als Erklärungsmuster für die unterschiedlichen Zeiträume der Durchsetzung neuer Medientechnologien. So erfolgte laut Wolfgang König die Durchsetzung der Telegraphie in nur 15 Jahren, die Durchsetzung der Telefontechnik jedoch brauchte fast 100 Jahre. Die neue Kommunikationsmöglichkeit Telegraphie kam im 19. Jahrhundert den Einheitsutopien des in Nationalstaaten zerteilten Deutschland in idealer Weise entgegen. Die Abhängigkeit der Durchsetzung von unterschiedlichen wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Wunschkonstellationen lässt sich auch durch die Analyse gescheiterter medientechnischer Innovationen erforschen.<sup>9</sup> Der Zusammenhang zwischen Medienentwicklung und Wunschkonstellation wird

auch von Vertretern der Mentalitätsgeschichte untersucht. Monika Elsner und Thomas Müller führen die fehlende Durchsetzung des Fernsehens im Dritten Reich auf das Konzept des Kollektivempfangs zurück, was nicht dem individuellen Wunsch nach Weltteilhabe entsprach. Diesem Wunsch kam erst die Fernsehentwicklung der fünfziger Jahre entgegen (1988).

Die Entwicklung der Medientechnologien führt zur Erweiterung medialer Angebote und der durch sie wahrgenommenen Funktionen, etwa auch als kollektives Gedächtnis der Gesellschaft zu fungieren. Im Bereich der Soziologie bilden Medienentwicklungen zunehmend den Ausgangspunkt für Modelle der Zäsurenbildung von gesellschaftlichen Veränderungen, was Richard Münch als einen fundamentalen »Wandel von der Industriegesellschaft zur Kommunikationsgesellschaft« (1991: 13) analysiert.<sup>10</sup> Medien etablierten sich schrittweise als Initiatoren und Träger zentraler öffentlicher Diskurse, indem sie verschiedene Diskurse in ihre Angebotsfläche integrierten und gleichzeitig die Reaktionen auf diese Diskurse als Anschlusskommunikation nutzten (z.B. politische Debatten in den Printmedien des 19. Jahrhunderts). Gleichzeitig bleibt das industrielle Prinzip im Bereich der Produktion erhalten.

Gleichartige Wunschkonstellationen werden prozessual auf die jeweils neuen Medien übertragen. Michael Giesecke beschreibt den Prozess der Anpassung neuer Technologien an kollektive Erwartungen. So diagnostiziert er menschliche Wunschprojektionen auf die Medien in den achtziger Jahren nicht im Bezug auf das im Mittelpunkt der Diskussion stehende Kabelfernsehen, sondern in Bezug auf den Computer als eigentlich neues Medium, das den Projektionen zu entsprechen vermag. »Der Computer wird zur »Wunschmaschine«, die in den Mittelpunkt der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit rückt« (Giesecke 1992: 46). Sein Beispiel zeigt, wie die gesellschaftlichen Bedürfnisse jeweils in die neueste Medientechnologie projiziert

werden. Jeder Medienwandel zieht komplexe Veränderungen nach sich und bereitet so bereits den neuen Medienwandel vor.

### Wechselwirkungen von Institutionen- und Technikgeschichte

Technische Entwicklungen beeinflussen die Möglichkeiten der Institutionalisierung von Medien. Bei der Beschreibung von Wechselwirkungen zwischen institutions- und technikhistorischen Entwicklungen der Medien haben sich zyklische Konstruktionsmuster etabliert. Sie beschreiben wie Medieninstitutionen sich im Verlauf ihrer historischen Entwicklung als Aktanten in sozialen und gesellschaftlichen Prozessen etabliert haben, welche technischen Entwicklungen sie beeinflussten und welche Wirkungspotenziale sie im Rahmen gesellschaftlicher Entwicklungen besitzen. John Ellis setzt die Technikgeschichte des Fernsehens ebenso in Relation zu kollektiven wahrnehmungshistorischen Prozessen wie zur wirtschaftshistorischen Entwicklung des Konsums. Monika Bernold betont, Ellis definiere die erste Phase der Verbreitung des Fernsehens

als Periode des Mangels (*scarcity*), die davon gekennzeichnet sei, dass nur ein oder zwei Kanäle zu sehr beschränkten Zeiten sendeten. Es war dies die Periode, in der das Fernsehgerät als Objekt und Artefakt zum zentralen Angelpunkt moderner Konsumkulturen und darin zum Generator der Zugehörigkeit zu gesellschaftlichem »Aufbau« und individuellem »Aufstieg« wurde. Ellis verortet diese erste Phase für die meisten Länder bis in die späten 1970er und frühen 1980er Jahre. Die zweite Phase sei jene, in der es zu einer Vervielfachung der Kanäle und zur Ausdehnung der Distribution durch Satelliten und Kabel-TV kam, die Periode der Verfügbarkeit (*availability*) von den 1980er Jahren bis zur Gegenwart. Als dritte Phase sieht Ellis die aktuelle Phase der Unsicherheit beziehungsweise die künftige Erfüllung (*plenty*), die von der TV-Industrie vorhergesagt werde und dadurch gekennzeichnet sein werde,

dass *content* verschiedener Technologien gleichzeitig zugänglich sei, *television on demand*, Fernsehen auf Bestellung. [...] Technologische, ökonomische und kulturell strukturierte Vorstellungen vom digitalen Fernsehen und von der Verbindung von Fernsehen und Internet-Anwendungen (u.a. web-cam) stehen derzeit neben den etablierten Formen des »alten« Programmfernsehens. (Bernold 2001: 17)

Diese Phasenbildung berücksichtigt zwar den Zusammenhang zwischen technischen Möglichkeiten und der Nachfrage durch die Zuschauer, sie umgeht jedoch nicht nur die Angebote, sondern auch die Bedeutung des Faktors der Institutionalisierung des Fernsehbetriebs in unterschiedlichen Organisationsformen.

### Institutionsgeschichte des Fernsehens

Medien fungieren als Institutionen der gesellschaftlichen Kommunikation, andererseits sind sie selbst vielfach in die Organisationsstruktur von Institutionen eingebunden. In der Anordnung des Dispositivs Apparat/Zuschauer konstituiert sich aus der Sichtweise der Rezipienten das Medium erst in der unterschiedlich strukturierten Abfolge von Angeboten. Doch hinter dem Angebot verbirgt sich ein für den Rezipienten unsichtbar bleibender, umfangreicher Organisationsapparat der Institution, der den Planungs- und Produktionsprozess bis zur Verbreitung von Angeboten entscheidend beeinflusst. Politische Interessen schlagen sich in unterschiedlichen Bereichen der Institution nieder. Parteienvertreter können auf unterschiedlichem Wege, etwa durch allgemeine gesetzliche Maßgaben aber auch durch die Gremienarbeit ihre Zielvorstellungen vom Fernsehbetrieb durchsetzen. Medienrechtliche Regulierungen und die Festlegung der Finanzierungsart beeinflussen die Organisationsform der Sendungsproduktion und damit letztlich auch die Zielsetzung und die Gestaltung der Inhalte.

Die nach dem Zweiten Weltkrieg gewählte

Organisationsform des Fernsehens als Institution bestimmte wesentlich die weitere Entwicklung in den Bereichen Programmkonzeption und Programmgestaltung. Eine Institution ist definiert als eine »gesellschaftliche, staatliche oder kirchliche Einrichtung, in der bestimmte Aufgaben, meist in gesetzlich geregelter Form, wahrgenommen werden« (Brockhaus 1989). Die Organisation einer Institution ist, im Unterschied zur reinen Gewinnorientierung marktwirtschaftlicher Unternehmen in privater Hand, auf die Erfüllung gesetzlich festgelegter Aufgaben ausgerichtet, die sich durch neue Fernsehurteile kontinuierlich verändert haben. Die in der Verlautbarung der Pressestelle des Bundesverfassungsgerichts zum Mehrwertsteuer-Urteil vom 27. 7. 1971 enthaltene Aufgabenstellung »Die Rundfunkanstalten stehen in öffentlicher Verantwortung, nehmen Aufgaben der öffentlichen Verwaltung wahr und erfüllen eine integrierende Funktion für das Staatsganze« (vgl. Bausch 1980: 439) beeinflusste die gegenüber der Öffentlichkeit vertretenen Konzepte der Programmverantwortlichen von der Integrationsfunktion des Fernsehens (etwa Stolte 1971: 66f.). Entwicklungen von Programmkonzeption und die Programmplanung sind von Veränderungen der rechtlichen Rahmenbedingungen beeinflusst.

Institutionsgeschichtliche Untersuchungen wie die Arbeit von Rüdiger Steinmetz zum ersten privat-kommerziellen Fernsehprogramm »Freies Fernsehen« (1996) zeigen neben den rechtlichen Rahmenbedingungen auch Zusammenhänge zwischen medienpolitischen Strategien und den Organisationsformen von Sendeanstalten. Die Organisationsformen der Fernsehsender beeinflussen Struktur, Inhalte und Zielsetzung ihrer Angebote. Sind Medieninstitutionen in ökonomische Zusammenhänge eingebunden, so folgt die Produktion der Inhalte den ökonomischen Leitlinien aus Kosten und Gewinn. Dies führt zur Ausgrenzung von Angeboten, die kostenaufwendig wenig publikumswirksame Inhalte vermitteln. Das Kriterium

der gesellschaftlichen Relevanz tritt zurück hinter die Zielsetzung der finanziellen Optimierung.

## Programmgeschichte

Programmgeschichte befasst sich mit der historischen Entwicklung von Angeboten elektronischer Massenmedien wie Rundfunk und Fernsehen. Friedrich P. Kahlenbergs Definition der »Programmgeschichte als eine Summe von Wissen über Bedingungen, Formen und Inhalte von Programmprodukten« (1982: 19) integriert die Ebene der Institutionsgeschichte ebenso wie die Ebene einzelner Programmformen. Das Programm steht im Schnittpunkt unterschiedlicher Verwertungsinteressen. Es ist zentrales Planungsinstrument der Verantwortlichen in den Sendeanstalten und der Produzenten. Es ist aber auch zentraler Orientierungsfaktor für die Mediennutzer.

Programme sind durch eine komplexe und zeitlich umfassende Strukturierung inhaltlicher Angebote gekennzeichnet. Sie setzen sich aus den Formen und Inhalten der einzelnen Sendungen und der Programmverbindungen zusammen. Gleichzeitig werden unterschiedliche Abfolgemodelle der Vermittlungsformen und Themen erkennbar. Programmstrukturen, als Grundlage der Programmplanung in den Sendeanstalten, verbinden zeitliche, formale und inhaltliche Strukturierungsmuster. Diese werden von den Vorgaben des Medienrechts und den ökonomischen Interessen der Sendeanstalten beeinflusst. Friedrich Kittler betont: »Erst aus den technischen Lösungen folgen dann die jeweiligen Programmstrukturen in ihrer rechtlichen, sozialen und politischen Dimension« (2001: 15).

Diverse Untersuchungen rekonstruierten unterschiedliche Formen des Programms als Ordnungsmuster für die Vermittlung der visuellen und elektronischen Massenmedien. Schon Vorformen visueller Massenmedien wiesen eine Programmstruktur auf. Es gab bereits bei Laterna Magica

Vorfürhungen des 19. Jahrhunderts eine zeitlich strukturierte Programmabfolge, die die kurzzeitigen Präsentationen zusammenfassten (Hick 1999). Die Programmstruktur des frühen Films folgt Mustern des Varietés. Gab es dort einen schnellen Wechsel unterschiedlicher artistischer und musikalischer Darbietungen, so etablierte sich im Film sehr schnell ein Grundschema des Programmangebots. »1. Musikpièce. 2. Aktualität. 3. Humoristisch. 4. Drama. 5. Komisch. Pause. 6. Naturaufnahme. 7. Komisch. 8. Die große Attraktion. 9. Wissenschaftlich. 10. Derbkomisch« (C. Müller 1994: 12). Innerhalb der Programmschemata des frühen Films etablierte sich das Prinzip der Themenmischung, dass sich später auch im Fernsehen durchsetzte.

Einen weiteren wichtigen Untersuchungsgegenstand bildeten die Programmstrukturierungsmodelle des Hörfunks und des Fernsehens. Bereits in den Radioprogrammen der Weimarer Republik wurde die Tendenz zur Programmausweitung deutlich, die auch die Entwicklung des Fernsehprogramms kennzeichnet. Im Radio etablierte sich die Mischung aus journalistischen, fiktionalen und unterhaltungsorientierten Programmangeboten, aber auch die Integration unterschiedlicher Bildungsangebote. Gleichzeitig gab es tageszeitspezifische Programmschwerpunkte (Leonhard 1997).

Neben einer Geschichte von Programmstrukturen und -inhalten ist auch die der Programmpräsentation, also die Geschichte der formalen Gestaltung, ein Gegenstandsbereich. Knut Hickethier forderte angesichts der potentiellen Themenvielfalt einen »Bauplan für die Architektur der Programmgeschichte« und schlägt die Vorgehensweise einer »produktbezogene[n] Geschichtsschreibung« vor, die an bisherige Arbeiten aus den Bereichen Literatur-, Film- und Theatergeschichte anknüpft (Hickethier 2002: 180).

Bei den technischen Medien Hörfunk und Fernsehen waren die Genregeschichten als »Bausteine einer Programmgeschichte« (Hickethier 1982: 146) konzipiert. Die Konzentration auf den

Komplex der Gattungs- und Genre-geschichte ist der Versuch, auf Basis einer charakteristischen Vermittlungsform die ästhetische Entwicklung eines Mediums darzustellen.

Die Stringenz der Programmgeschichte kann in diesem Modell durch einen Grundbauszatz von Forschungsinteressen und Forschungsmethoden hergestellt werden. Mögliche Forschungsfragen lauten: Unter welchen historischen, gesellschaftlichen, kulturellen und institutionellen Bedingungen, die auch die Beziehung zu anderen Massenmedien beinhalten, kamen die Programmverantwortlichen zu welchen Konzeptionen und Definitionen von Programm? In welchem Verhältnis stehen diese zu den offiziellen Programmschemata der Sendeanstalten, der Organisation der Programmproduktion und den sich tatsächlich im Programmangebot realisierenden Programmstrukturen?

Das Zusammenspiel aus Konzeption und Programmplanung lässt sich am Beispiel der 50er Jahre darlegen. Bei der Konzeption des deutschen Nachkriegsfernsehens wurden unterschiedliche Programmmodelle diskutiert. Um der Kritik des Bildungsbürgertums am generellen Unterhaltungscharakter des neuen Mediums entgegenzukommen, strebten die Programmverantwortlichen das Ideal des konzentrischen Programmaufbaus an. Das lineare Programmmodell kommt der industriellen Produktion von Sendungen entgegen. Mit seinen gleichbleibenden Rastern für einzelne Programmformen ist dieses Modell leichter planbar. Man setzte auf die etablierten Angebotsstrukturen der medialen Vorläufer. So findet sich die im Kino der vierziger und fünfziger Jahre dominierende Programmstruktur Wochenschau – Kulturfilm – Spielfilm in der standardisierten Programmabfolge des Fernseh-Versuchprogramms wieder.

### Programmgeschichte im Wechselverhältnis zu kulturhistorischen Entwicklungen

Programmangebote bilden die Grundlage der in-

dividuellen und kollektiven Medienwirkung. Das im Programm enthaltene Funktionspotential bestimmt die Platzierung des Mediums innerhalb des Mediensystems. Nicht erfüllte Funktionen sind Grundlage neuer Interessenskonstellationen und damit neuer Medienentwicklung.

Wilhelm von Kampen bezeichnet die Programmgeschichte als Teil der Kulturanalyse und damit als Teil der Kulturgeschichte der Bundesrepublik. Die Entwicklung der Programmangebote des Fernsehens steht in einem symbiotischen Wechselverhältnis zu allgemeinen kulturhistorischen Entwicklungen, da es etablierte kulturelle Inhalte und Vermittlungsformen integriert, aber auch beeinflusst (vgl. Bleicher 1999). Einflussreich für viele Untersuchungen des Wechselverhältnis aus Medien- und Kulturgeschichte ist das Theoriekonzept von Harold Innis. Er stellte »bereits zu Beginn der fünfziger Jahre die These auf, dass die materiale Beschaffenheit von Kommunikationsmedien einen determinierenden Einfluss auf den Charakter von Kulturen« (Matussek 2002: 184) hat. Knut Hickethler sieht in Walther J. Ongs Kategorien für die »Technologisierung des Wortes« (»oral«, »chirografisch«, »typografisch« und »elektronisch«) einen ersten Ansatzpunkt, »Mediengeschichte nicht mehr nur auf die technisch-apparativen Massenmedien zu beschränken, sondern sie sehr viel umfassender zu fassen und letztlich als Kulturgeschichte im weitesten Umfang zu verstehen. Ziel der [...] Ansätze ist es, eine mediengeschichtliche Grundkonstruktion zu entwickeln, die von den Kulturtechniken in der Antike bis zur Debatte über die neuen Medien reicht« (Hickethler 2002: 186). Marshall McLuhans Phaseneinteilung der Kulturgeschichte in orale Stammeskultur, literale Manuskriptkultur, die Gutenberg Galaxis und das elektronische Zeitalter orientiert sich an den jeweiligen Medienentwicklungen (vgl. McLuhan 1968).

Durch die Integration formaler und inhaltlicher Charakteristiken älterer Medien in Kombination mit neuen Angeboten nahmen die technisch

verbreiteten Massenmedien auf ihrer Vermittlungsebene immer komplexere Strukturen an. Der Prozess der Erweiterung und Ausdifferenzierung medialer Vermittlungsformen lässt sich mit dem von Gerard Genette entwickelten Palimpsestmodell beschreiben. Es erfasst Prozesse der Überlagerung von Angeboten, da jeweils neue Medien ihre Angebote auf Grundlage der etablierten Angebote entwickelten. Medien fungieren durch diese Vorgehensweise als Hypertexte (im Sinne Genettes) der Kultur: sie sind die neuen Texte, die aus den alten Texten der Kulturgeschichte hervorgehen. In diesen Prozess ist auch die Weiternutzung etablierter kultureller Symbole durch die jeweils neuen Medien integriert.<sup>11</sup>

Das Palimpsestmodell lässt sich für die Entwicklung der Visualisierung fruchtbar machen. Die Einführung des Films Ende des 19. Jahrhunderts reagiert auf das gesellschaftliche Bedürfnis nach Massenunterhaltung durch visuelle Narrationen in bewegten Bildern. Die Anbindung an bisherige Unterhaltungsformen der Massenkultur sicherten Verfilmungen erfolgreicher serieller Genres wie die Vampir- und Detektivromane, die im Film ebenfalls seriell vermittelt wurden. Romanverfilmungen und die filmische Vermittlung von Theaterstücken sorgten für die Anbindung an die bisherige Entwicklung der bürgerlichen Kultur. Mit einer Literaturgeschichte der Medien ließen sich Parallelen und Unterschiede literarischer Entwicklungen in Bezug auf die narrative Struktur der Medienvermittlung thematisieren. Hier lässt sich zeigen welche kulturellen Inhalte und Vermittlungsformen von den jeweils neuen Medien adaptiert werden.

An die Seite der Wechselwirkungen zur Literatur treten im Fernsehen Wechselwirkungen zu Formen der Erfassung und Wiedergabe von Wirklichkeit. In dokumentarischen Bildern realisiert der Film aber auch Informations-, Aufklärungs- und Bildungsfunktionen, etwa durch die Verwendung dokumentarischen Bildmaterials im Rahmen der Ethnologie. Das Fernsehen hat sich

als Archiv der Filmgeschichte ebenso etabliert wie als gesellschaftliches Gedächtnis. In seinen Informationssendungen ruft es je nach aktuellem Bedarf die Bilder zu zentralen historischen Ereignissen ab, die als Erklärungsmuster für komplexe Phänomene der Gegenwart dienen. Es kann in einer Kombination aus Archivmaterial und aktuellen Erklärungen seiner Moderatoren dem Orientierungsbedarf der Zuschauer entgegen kommen.

### Die Genregeschichte des Fernsehens

Neben kulturellen Einflüssen bilden technische Innovationen die Grundlage formaler Veränderungen auf der Ebene der Genres. Die Erweiterung der formalen Präsentation durch neue technische Darstellungsmittel ermöglicht, dass sich Inhalte differenzierter vermitteln lassen. Parallel zum Prozess formaler Ausdifferenzierung bleiben in der medienhistorischen Entwicklung grundlegende Orientierungsschemata erhalten. Die Medien bilden formale und inhaltliche Spezialisierungen zur Strukturierung ihrer Angebote heraus. Die Spartenbezeichnungen der Zeitungen und Zeitschriften stehen für inhaltliche Spezialisierungen, die der Zuschauer durch seine Kenntnis dieser Vermittlungskonventionen auch auf vergleichbare Spezialisierungen in anderen Medien überträgt. Genrebezeichnungen dienen der impliziten Vereinbarungen zwischen Produzenten und Zuschauern über Art und Inhalt der jeweiligen Vermittlung.

Sparten in den Tageszeitungen markieren vergleichbare grundlegende Strukturprinzipien wie die deutlich komplexere Ausdifferenzierung der Programmformen in Hörfunk und Fernsehen. Formen des aktuellen Weltbezugs werden ebenso ausdifferenziert wie Formen der Bewertung und die Integration von fiktionalen Inhalten. Aktuelle Meldungen lassen sich im Hörfunk in Nachrichten und Live-Reportagen vermitteln. Formen der Bewertung finden sich in Kommentaren und Diskussionssendungen; fiktionale Inhalte sind Gegen-

stand des Hörspiels wie der Romanlesungen. Erst diese Entwicklung der ständigen Differenzierung und Erweiterung von Inhalten in den Massenmedien ermöglicht die Komplexität unterschiedlicher Formen und Funktionen der Fernsehvermittlung.

Die Ergebnisse unterschiedlicher Genre-geschichtsschreibungen verdeutlichen die große Vielzahl unterschiedlicher Inhalte und die hohe Komplexität der Weltvermittlung (vgl. Jacobsen/Kaes/Prinzler 1993; Hickethier 1980; Soppe 1978; Döhl 1992). Die Attraktivität spezialisierter Inhalte ist ein Faktor bei der Durchsetzung eines Genres. Kriminalstoffe dienen der Durchsetzung des Kinofilms ebenso wie des Hör- und Fernsehspiels. In allen Medien wurden Genres der Information durch Genres mit fiktionalen Inhalten ergänzt. Der Bereich der Beschäftigung mit dem Sein wird erweitert durch die Beschäftigung mit dem Möglichen.

Die Konzentration auf den Komplex der Gattungs- und Genre-geschichte ist der Versuch, die ästhetische Entwicklung des Fernsehens durch »Bausteine einer Programmgeschichte« (Hickethier 1982: 146) darzustellen. Der Vergleich der historischen Entwicklung von Genres zeige Parallelen auf, die die ästhetische Entwicklung der Angebote eines Mediums charakterisieren.

Angebotsorientierte Darstellungen von Fernsehgeschichte integrieren auch Fragen nach der Entwicklung von Repräsentationsverfahren: Wie strukturiert das Fernsehen kollektives Wissen und welche Symbole verwendet es zur Vermittlung dieses Wissens. Im 20. Jahrhundert bildet das Fernsehen in der Komplexität seiner Sendungsangebote und der kontinuierlichen Aktualisierung seiner Angebote den Symbolspeicher für kollektive Realitätsvorstellungen. Auf der Handlungsebene werden unterschiedliche Lebensmodelle vermittelt. Aus gender-theoretischer Perspektive ist bei der Vermittlung von Lebensmodellen die Konstitution von Geschlechterrollen bedeutsam.<sup>12</sup> Die Vermittlung von Konfliktlösungsmodellen in fiktionalen

Sendeformen dient dem Versuch, auch das Alltagsverhalten der Zuschauer zu beeinflussen. Die Komplexität des Programms signalisiert auch die jeweilige Komplexität der vermittelten Wissens- und Modellbestände.

### Fernsehgeschichte im Fernsehen: Zur Selbstproduktion des Fernsehprogramms durch Archivmaterial

Die Thematisierung von Mediengeschichte in den Medien selbst folgt unterschiedlichen Strategien. Irmela Schneider sieht eine Aufgabe darin, »die Geschichte von Mediendiskursen zu verfolgen, die Medien selbst thematisieren. [...] Es besteht die Vermutung, dass die Strategie der Medienkommunikation, nämlich ihre Medialität zu verdrängen, sich auch in Mediendiskursen, die Medien thematisieren, einschreibt« (2000: 27).

In der medieneigenen Geschichtsschreibung des Fernsehens verengt sich die Perspektive der Genre-geschichte auf die Sendungsgeschichte. Das Fernsehen integriert seine eigene Geschichtsschreibung in unterschiedliche Programmformen. Selbstreferentielle Sendungen erfüllen neben der Befriedigung nostalgischer Bedürfnisse der Zuschauer die Funktion der Selbstreproduktion durch die Präsentation von Archivmaterial in neuen Sendungszusammenhängen. Susanne Pollert hat dieses Verfahren als »Ad-hoc-Erschließung« bezeichnet (zitiert nach Öhner 2001: 35). Programmangebote mit dem Titel »Das Beste aus...« oder »The Best Of ...« verwerten Archivmaterial, das ausschließlich der eigenen Sendungsgeschichte entnommen wurde. In einer spezifischen Ordnung der Fragmente werden kurze Sendungsausschnitte aneinandergereiht. Dateneinblendungen, aber auch das Erscheinungsbild der Mitwirkenden und die Machart der Studiokulissen, signalisieren ihre zeitliche Situierung. Deutlich wird die Unterhaltungsorientierung bereits in der Titelgebung, die eine Fülle von Höhepunkten verspricht und somit auch

an das Event-Bedürfnis der Zuschauer appelliert.

Fernseheigene Erinnerung wird in das Showformat eingebunden und somit mit einem Unterhaltungsversprechen versehen. *Rolle rückwärts* (BR), moderiert von Christoph Deumling, präsentiert Archivmaterial mit Höhepunkten der Fernsehgeschichte. Das ganze ist in einer klassischen Showkulisse mit Treppe und Saalpublikum platziert. Das Fernsehen feiert seine eigene Geschichte in seinem eigenem historischen Gewand und reproduziert sein eigenes Programm durch geschickt inszenierte Wiederholung.

### Das Verhältnis der Fernsehgeschichte zur Zeitgeschichte

Mit der wachsenden Bedeutung der Medien für den Selbsterhalt und die Weiterentwicklung von Gesellschaften ging eine zunehmende Verschränkung von Medien- und Zeitgeschichte einher. Dies lässt sich exemplarisch am Beispiel des Fernsehens verdeutlichen:

Jede historische Rekonstruktion des Fernsehens konkurriert nicht nur mit aktuellen televisuellen Repräsentationen von Geschichte (auch von Mediengeschichte), sondern ist mit sich verändernden Konstruktionsbedingungen historischen Wissens und historischer Wahrnehmung in einer zunehmend medial vermittelten Wirklichkeit konfrontiert. (Bernold 2001: 12)

Monika Bernold verweist auf die Bedeutung des sich verändernden »Verhältnis[ses] von Fernsehen, Geschichte und Gedächtnis« (Bernold 2001: 12). Die Rekonstruktion von Medienentwicklungen dient einigen Historikern als Erklärungsmuster für gesellschaftliche Veränderungen. Der Hamburger Historiker Axel Schildt reflektiert »Im Kontext einer historischen und intermedialen Perspektive über den Wandel von Öffentlichkeit« (zitiert nach Bernold 2001: 9). Doch ist nicht nur ein Wandel von Öffentlichkeit zu diagnostizieren, auch die

historischen Ereignisse selbst sind zunehmend medial beeinflusst. Der Historiker Hayden White verweist darauf, dass »die historischen Ereignisse im 20. Jahrhundert [...] wesentlich durch moderne Repräsentationstechnologien strukturiert« (zitiert nach Bernold 2001: 12) wurden. Die Medieninszenierung der Attentate des 11. September sind hier für ein aktuelles Beispiel.

### Zusammenhänge von Medienentwicklung und Gesellschaftsstruktur

Für die Forschungsfrage der Sozialgeschichte nach der Entwicklung gesellschaftlicher Kommunikationsstrukturen ist die Mediengeschichte unverzichtbar. Eine ganze Reihe von Medienwissenschaftlern zeigen, wie die Entwicklung der Medien auch die Sozialstruktur einer Gesellschaft beeinflusst. Patrice Flichy führt »die Entstehung des neuzeitlichen Staates im Laufe der französischen Revolution, die Entwicklung von Börse und Finanzmärkten in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts, die Veränderungen im Privatleben mit der Entstehung der viktorianischen Familie und schließlich der Individualismus des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Flichy 1994: 13) auf den Einfluss von Medien zurück. Medienprodukte steigen vermehrt zu Paradigmen der gesellschaftlichen Entwicklung auf. Mit ihnen lassen sich Erklärungsmuster für gesellschaftliche Phänomene bilden. Roger Willemsen bezeichnete *Big Brother* in einem *Zeit*-Artikel als »erste kulturelle Metapher des neuen Jahrtausends«.

Noch nie hatten in der Geschichte so viele Menschen anderen Menschen so lange in ihrem Alltag zusehen können. Noch nie hatten sie deren Zeiteinteilung, Essgewohnheiten, Überforderung, Ressentiment so genau beobachten können wie in dieser Versuchsanordnung. Letztlich hat erst *Big Brother* Öffentlichkeit hergestellt für Dinge, die bislang keine Öffentlichkeit hatten. Unmöglich also, die Sendung zu verfolgen, ohne sich selbst zu begegnen und die eigene Zeit zu entdecken. Erstmalig entwi-

ckelte sich das Drama des Alltags zum Gegenstand kollektiver Betrachtung. (Willemsen 2000: o.S.)

Solche Wechselwirkungen zwischen einzelnen Sendungen und den jeweils aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen werden in der Fernsehgeschichte aus der Perspektive des Rückblicks konstruiert. Aktuelle Einschätzungen nehmen jeweils eine andere Zuordnung des »Typischen« vor.

### Das Fernsehen als Beschleunigungsfaktor historischer Entwicklungen

Medien stellen nicht nur für die Gesellschaft kollektive Wahrnehmungs- und Erkenntnismuster bereit, sie aktualisieren sie auch nach den jeweiligen Anforderungen. Knut Hickethier etwa sieht das Fernsehen als zentralen Modernisierungsfaktor gesellschaftlicher Entwicklungen (1998: 1). Vrääth Öhner konstatiert die Beschleunigung der Geschichte in den westlichen Industriegesellschaften: »Als »heiß« Gesellschaften, um ein Wort von Claude Lévi-Strauss zu gebrauchen, verinnerlichen sie ihre Geschichte, um sie zum Motor ihrer Entwicklung zu machen« (Öhner 2001: 32). Lynn Spiegel hat dies als Mentalitätsphänomen beschrieben: »Fernsehen steht für eine Art des historischen Bewusstseins, welches die Vergangenheit nur erinnert, um an den Fortschritt der Gegenwart zu glauben« (zitiert nach Öhner 2001: 36). Das Fernsehen erweist sich durch ihre kontinuierliche Aktualisierung des kollektiven Gedächtnisses als zentraler Faktor dieser Beschleunigung.

### Zur Veränderung der gesellschaftlichen Einschätzung von Medien

Mit jedem neuen Medium verändert sich die gesellschaftliche Einschätzung der Funktionen bestehender etablierter Medien: werden z.B. mit der Einführung der visuellen Medien »die Druckmedien auch subjektiv bevorzugt als seriös und intellektuell angesehen, so suggerieren die Bildmedien

stärker das Gefühl von Echtheit, Wirklichkeitstreue, Glaubwürdigkeit« (Wilke 1979: 389). Differenzierungen entstehen auf Basis der technisch bedingten formalen Möglichkeiten im Wechselspiel mit gesellschaftlichen Anforderungen.

Hartmut Winkler teilt die gesellschaftliche Bewertung der Medien in verschiedene Zyklen ein: »Allgemein scheinen Zeichensysteme einen Zyklus zu durchlaufen, der von einer hoffnungsvollen Frühphase in eine stabile, naturalisierte Herrschaftsphase führt, um dann in eine »Desillusionierung« einzumünden; worauf die Mediengeschichte dann mit einer technischen Innovation antwortet, die ein Neuanlaufen des Zyklus erlaubt« (Winkler 1997: 374).

Die bisherigen Konstruktionen von Fernsehgeschichte folgt Ordnungsmustern, die die Medienangebote selbst charakterisieren. Zyklus und Addition bestimmen als Formprinzipien die Gestalt von Medienangeboten. Die wiederholte Nutzung gleichartiger Erklärungsmuster für ganz unterschiedliche Fragestellungen und Problemlagen und die additive Anordnung verschiedener Formen des Weltbezugs machen die potentielle Funktionsvielfalt der Fernsehangebote aus. Eine theoretische Anbindung an theoretische Debatten der Geschichtswissenschaft erfolgte bislang nur rudimentär. Axel Schildt hat in seinen Untersuchungen zu den fünfziger und sechziger Jahren die Fernsehentwicklung in die Zeitgeschichte eingebunden. Weitere Anbindungsmöglichkeiten bleiben zu diskutieren.

Erst die Kombination der Darstellung von gesellschaftlichen Erwartungshaltungen, Formen der Institutionalisierung, der technischen Möglichkeiten und der durch sie möglich gewordenen formalen Vermittlungsformen kann die komplexe Grundlage der Erklärung soziologischer und kultureller Auswirkungen des Fernsehens bilden. Hans Thomas diagnostiziert als Folge der Fernsehangebote eine »nachindustrielle Freizeitklassengesellschaft« (1993: 77f.). Bei Thomas wird die

Einschätzung der zentralen Rolle des Fernsehens als Ausdruck und Konstituenten der öffentlichen Meinung erkennbar. Auch Niklas Luhmann stellt vor allem für das Fernsehen fest: »Das Medium ist die öffentliche Meinung selbst« (1981: 171). Für ihn fungieren Presse, Hörfunk und Fernsehen nur als unterschiedliche Formgeber.

Kollektive und individuelle Medienwirkung sind in der Nutzungsgeschichte der Medien verknüpft. Der eigentliche Gebrauch von Medieninnovationen bildet sich erst im historischen Prozess heraus. Das Telefon etwa wurde zunächst als geeignetes Medium für Opernübertragungen angesehen und in Wirtschaftsunternehmen als Telegraph benutzt.

Die Geschichte der Medientechnik, der Medienangebote und der individuellen Medienwirkung wird in Modellen der biographischen Geschichtsschreibung zusammengeführt. Mittels von Verfahren der *oral history* lassen sich Medienbiographien erstellen, die exemplarisch für vergleichbare Formen der Mediennutzung stehen.

### Das Fernsehen aus der Perspektive der Wahrnehmungsgeschichte

Mit Veränderungen der Programmgeschichte verändert sich auch die Medienwirkung (vgl. Hickethier 1994: 237-306). Jedes neue Medium trifft auf Wahrnehmungskonventionen, die sich mit den Vorgängermedien etabliert haben; gleichzeitig verändert das neue mediale Angebot die bisherige Medienwahrnehmung. Folgt man den Thesen der Vertreter des Modells der Wahrnehmungsgeschichte, so lässt sich das Fernsehen vornehmlich als eine Verbesserung des menschlichen Blickes und des menschlichen Gehörs begreifen. Der Empfang von Bildern der elektronischen Kamera auf dem Empfangsgerät im privaten Lebensumfeld hebt die körperhafte Begrenzung der Reichweite des Blickes und die Vermittlung von O-Tönen den des Gehörs auf. Das Auge der Kamera und das Mikrofon ma-

chen potentiell die gesamte dingliche Realität der Welt sichtbar und ihre Geräusch hörbar. Der Hörfunk hatte dies nur für den Bereich des Auditiven ermöglicht. In den sich immer weiter entwickelnden Produktionstechnologien, insbesondere mittels der Digitalisierung, lässt sich die Reichweite auch auf künstliche Welten ausdehnen, die für den Menschen nur auf dem Bildschirm rezipierbar werden.

Theodor W. Adorno bezeichnete das Fernsehen in Abgrenzung vom Kino als den »traumlose[n] Traum« (Adorno 1963: 69). Der charakteristische Vermittlungsstil des Fernsehens sei es, ein von allen Sinnen erfassbares Abbild der Welt zu schaffen. »Die Grenze zwischen Realität und Gebilde wird fürs Bewußtsein herabgemindert. Das Gebilde wird für ein Stück Realität, eine Art Wohnungszubehör genommen, das man mit dem Apparat sich gekauft hat« (ebd.: 73f.). Fernsehen bringe im Unterschied zum Film den Konsumenten das Produkt ins Haus und damit ins private Umfeld. Das Heimkino setze die Distanz von Produkt und Betrachter, im wörtlichen und im übertragenen Sinne herab. Die technischen Bilder des Fernsehens werden zwar massenhaft erzeugt, erscheinen aber auf dem heimischen Bildschirm als einzelne Bildangebote, die individuell rezipiert werden, wobei sich der einzelne Zuschauer nicht als Teil der Masse erfährt, der er tatsächlich ist. Der kollektive Bezug der Fernsehinhalte wird privat rezipiert. Die Weltvermittlung und -erklärung findet im Bereich der eigenen Lebenswelt statt und ist ihr integraler Bestandteil: »Das Fernsehen wird zu einer visuellen Umwelt im Alltag« (Winter/Eckert 1990: 92f.). Diese besondere Rezeptionssituation trägt zum hohen Wirkungspotential des Fernsehens bei.

Vilem Flusser wies darauf hin, dass in den letzten Jahrzehnten Fotos, Filme, Videos, Fernsehschirme und Computerterminals die Funktion der Informationsvermittlung von den linearen Texten übernehmen (Flusser 1992: 9). Diese Veränderung haben auch Auswirkungen auf den Rezipienten

und seine Welterfahrung. Nun dominieren Vermittlungsweisen, die sich nicht auf den Bereich der sprachlich vermittelten Ratio begrenzen lassen. Die Welterklärung der Bildmedien durch das Wechselverhältnis von visuellem Zeigen aktuellen Geschehens und sprachlichen Erklären seiner Bedeutung oder durch visuelle und sprachliche Fiktion weist eine größere Nähe zur mythischen Form der Welterkenntnis auf, die auf der Doppelung von Handlungs- und übergeordneter Bedeutungsebene basiert. Flusser diagnostiziert einen Prozess der zunehmenden Sublimierung der Wahrnehmung, den er in fünf Stufen untergliedert:

Ausgangspunkt ist die »Stufe des konkreten Erlebens«: Das Tier und der »Naturmensch« sind hier noch »in eine vierdimensionale Raumzeit«, eine kontinuierliche »Lebenswelt gebadet«. Diese wird in der dreidimensionalen Erfahrungsweise des Urmenschen vergegenständlicht. Daraus folgt, beginnend mit der Höhlenmalerei, die Epoche der »traditionellen Bilder«, die sich als »imaginäre, zweidimensionale Vermittlungszone« zwischen den Menschen und die Objektwelt schieben. Die Erfindung der Schrift hat eine weitere, nunmehr eindimensionale »Vermittlungszone«, die der »linearen Texte« eingeschoben, auf der unser Begreifen und geschichtliches Denken beruhen. Die Schriftstufe schließlich wird durch die »Stufe des Kalkulierens und Computierens« abgelöst. Sie ist die Voraussetzung für das »dimensionslose, eingebildete Universum der technischen Bilder«. (Flusser zitiert nach Matussek 2000: 195)

Die Nutzung der Medien bedient sich so der bereits entwickelten Kulturtechniken

### Zur Verschränkung von individueller und kollektiver Medienwirkung

Massenmedien fungieren als Schnittstellen zwischen Individuum und Gesellschaft und so sind kollektive und individuelle Medienwirkung in der Nutzungsgeschichte der Medien verknüpft. S. J.

Schmidt verwies auf die Funktion der Medien als Lieferant kollektiv gültiger Wirklichkeitsmodelle (Schmidt 2002: 20). Mediengeschichte kann den Prozess der Veränderung von Realitätswahrnehmung im Bereich der Entwicklung neuer Medien rekonstruieren. Unterschiedliche Informationen über Meinungsstruktur und Verhaltensmuster einzelner Gruppierungen ergänzen sich für das Individuum zu einem medialen Gesamtbild der Gesellschaft. So beeinflusst die Vermittlung kollektiv bedeutsamer Inhalte die soziale Struktur. Zur Orientierung in der Gesellschaft, so betont es u.a. Pierre Bourdieu (Bourdieu/Passeron 1971), muss das Individuum über Inhalt und Form von kulturellen Ressourcen informiert sein. Das Wissen über kulturelle Ressourcen bestimmt die Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen Gruppen. Dieses Wissen wird durch die Darstellung von kulturellen Teilbereichen durch die Massenmedien vermittelt. Auch die Addition kultureller Informationen suggeriert ein integratives Gesamtbild der Kultur und damit eine Orientierung des Individuums. Diese »kollektive Gestaltung« von Wahrnehmungs- und damit von Orientierungsmustern übersteigt bei weitem die bisher in kommunikationswissenschaftlichen Mediendefinitionen hervorgehobene Transferfunktion.

### Fazit

Die bisherigen Konstruktionen von Mediengeschichte folgen Ordnungsmustern, die die Medienangebote selbst charakterisieren. Zyklus und Addition bestimmen als Formprinzipien die Gestalt von Medienangeboten. Die wiederholte Nutzung gleichartiger Erklärungsmuster für ganz unterschiedliche Fragestellungen und Problemlagen und die additive Anordnung verschiedener Formen des Weltbezugs machen die potentielle Funktionsvielfalt der Medienangebote aus.

Es zeigt sich am Beispiel der Fernsehgeschichte wie eng die Entwicklungen in den Bereichen

Medientechnik, Medienökonomie, Medienangebote, Mediendispositiv, Mediennutzung und Medienwirkung verschränkt sind. Diese Zusammenhänge sollten in künftigen medienhistorischen Arbeiten weiter berücksichtigt werden.

Der Rückblick in die Mediengeschichte verändert auch unser Verständnis aktueller Medienwirkungsprozesse. Die derzeitige Ausdifferenzierung der Medienlandschaft folgt historischen Grundmustern der Funktionsumverteilung. Mediengeschichte dient sowohl der Bildung von Kategorien für die Beschreibung aktueller Entwicklung als auch als Grundlage ihrer Beurteilung. Der Rückblick erweist sich als grundlegende Voraussetzung für Vision und Gestaltung künftiger Medienentwicklungen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Norbert Bolz hingegen spricht schon für das 17. Jahrhundert von einer »publizistisch bestimmten Öffentlichkeit«.

<sup>2</sup> Auf einer Arbeitstagung der GFM Gruppe Fernsehgeschichte am 1. 3. 2002 kritisierten Judith Keilbach und Matthias Thiele die nationale Begrenzung der Fernsehgeschichtsschreibung.

<sup>3</sup> Etwa Hans Ulrich Gumbrecht in seinem Forschungsprojekt zur Mentalitätsgeschichte des Fernsehens an der Universität-GH Siegen 1986-1988.

<sup>4</sup> Dieser synoptische Ansatz einer komplexen, die Entwicklung der einzelnen Medien zusammenfassenden, Mediengeschichte entspricht der Forderung Jürgen E. Müllers nach mehr Intermedialität in der Mediengeschichtsschreibung.

<sup>5</sup> Monika Elsner und Thomas Müller (1988) haben diese Funktion am Beispiel des Fernsehens beschrieben.

<sup>6</sup> Wolfgang König in seinem Vortrag bei der GFM Jahrestagung »Die Medien und ihre Technik« in Hamburg, Oktober 2001.

<sup>7</sup> Medienentwicklungen sind eng mit verschiedenen

Emanzipationsprozessen in der Geschichte verknüpft. So etablierten sich die Printmedien als Sprachrohr bürgerlicher Interessen.

<sup>8</sup> Er beschreibt das Wechselverhältnis von Technik und dem spezifischen formalen Ausdruck der Medien am Beispiel des Fernsehens.

<sup>9</sup> Diese gescheiterten Innovationen bilden, so Wolfgang König in seinem Vortrag bei der GFM Jahrestagung in Hamburg 2001, einen Forschungsschwerpunkt der Technikgeschichte der letzten Jahre.

<sup>10</sup> Münchs Darlegung der Krisen der Moderne entspricht den Thesen von Vertretern der postmodernen Philosophie. Gerhard Schulze erfasst die Folgen dieser Veränderungen mit dem Begriff der Erlebnisgesellschaft.

<sup>11</sup> Nicholas Mirzoeff (1999) hat Mediengeschichte als Prozess der Visualisierung beschrieben.

<sup>12</sup> Zur filmischen Konstruktion von Weiblichkeit siehe auch: Bleicher 2000.

## Literaturliste

Adorno, Theodor W. "Prolog zum Fernsehen." *Eingriffe*. Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: 1963. S. 69-80.

Bausch, Hans, Hrsg. *Rundfunk in Deutschland*. Bd. 3. München: 1980.

Bernold, Monika. "Fernsehen ist gestern: Medienhistorische Transformationen und televisuelles Dabeisein nach 1945." *tele visionen: historiographien des fernsehens*. *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 12:4 (2001): 8-29.

———. *Die österreichische Fernsehfamilie: Archäologien und Repräsentationen des frühen Fernsehens in Österreich*. Wien: 1997.

Bleicher, Joan Kristin. "Zwischen Faszination und Kritik: Das Fernsehen im Spiegel der zeitgenössischen Literatur." *Tiefenschärfe "Medien und Literatur"* (Sommersemester 2002): 7-11.

———. "Urmutter Gaia am Spülstein: Gender-

- konstruktion durch Schauspiel." *Ladies, Vamps, Companions: Schauspielerinnen im Kino*. Hrsg. Susanne Marshall, Norbert Grob. St. Augustin: 2000. S. 142-159.
- . *Fernsehen als Mythos: Poetik eines narrativen Erkenntnisystems*. Opladen: 1999.
- . "Überlegungen zur Analyse der Programmgeschichte und ihrer Methodik." *Aspekte der Fernheanalyse: Methoden und Modelle*. Hrsg. Knut Hickethier. Hamburg, Münster: 1994. S. 137-154.
- Bobrowsky, Manfred/Wolfgang Langenbucher, Hrsg. *Wege zur Kommunikationsgeschichte*. München: 1987.
- Bolz, Norbert. *Am Ende der Gutenberg-Galaxis: Die neuen Kommunikationsverhältnisse*. München: 1993.
- Bonelli, Gerhard. *Technologie und Gesellschaft am Beispiel des Fernsehens*. Wien: 1980.
- Bourdieu, Pierre/J.-C. Passeron. *Die Illusion der Chancengleichheit*. Stuttgart: 1971.
- Diller, Ansgar. "Rundfunkgeschichte. Vorgeschichte, Weimarer Republik, Drittes Reich, Besatzungszeit West, Bundesrepublik Deutschland." *Was Sie über Rundfunk wissen sollten: Materialien zum Verständnis eines Mediums*. Hrsg. ARD/ZDF-Arbeitsgruppe Marketing. Berlin: 1997. S. 311-368.
- Döhl, Reinhard. *Das Hörspiel zur NS-Zeit: Geschichte und Typologie des Hörspiels*. Darmstadt: 1992.
- Dussel, Konrad. *Deutsche Rundfunkgeschichte: Eine Einführung*. Konstanz: 1999.
- /Edgar Lersch, Hrsg. *Quellen zur Programmgeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens*. Göttingen: 1999.
- Elsner, Monika/Thomas Müller. "Der angewachsene Fernseher." *Materialität der Kommunikation*. Hrsg. Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer. Frankfurt am Main: 1988. S. 392-415.
- Flichy, Patrice. *Tele: Geschichte der modernen Kommunikation*. Frankfurt am Main: 1994.
- Flusser, Vilem. *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: 1992.
- Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: 1981.
- Giesecke, Michael. *Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel: Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft*. Frankfurt am Main: 1992.
- Hartley, John. *Uses of Television*. New York: 1999.
- Hick, Ulrike. *Geschichte der optischen Medien*. München: 1999.
- Hickethier, Knut. "Mediengeschichte." *Einführung in die Medienwissenschaft: Konzeptionen, Theorie, Methoden, Anwendungen*. Hrsg. Gebhard Rusch. Opladen, Wiesbaden: 2002. S. 171-188.
- . Unter Mitarbeit von Peter Hoff. *Die Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart, Weimar: 1998.
- . "Rundfunkprogramme in Deutschland." *Internationales Handbuch für Hörfunk und Fernsehen 1998/99*. Hrsg. Hans-Bredow-Institut. Hamburg: 1998. S. 197-208.
- . "Zwischen Einschalten und Ausschalten: Fernsehgeschichte als Geschichte des Zuschauens." *Vom "Autor" zum Nutzer: Handlungsrollen im Fernsehen*. Hrsg. Werner Faulstich. (Band 5 von *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. Hrsg. Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen.) München: 1994. S. 237-306.
- , Hrsg. *Institution, Technik und Programm: Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens*. (Band 1 von *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. Hrsg. Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen.) München: 1993.
- . "Programmgeschichte als Aufgabe: Zu einigen methodischen Problemen der Mediengeschichtsschreibung." *Medien & Zeit* 4 (1986): 4-12.
- . "Gattungsgeschichte oder gattungsübergreifende Programmgeschichte? Zu einigen Aspekten der Programmgeschichte des Fernsehens." *Studienkreis Rundfunk und Geschichte Mitteilungen* 8:3 (1982): o.S.
- . *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik: Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951-1977*.

- Stuttgart: 1980.
- Hoff, Peter. "Schwierigkeiten Fernsehgeschichte zu schreiben." *Fernsehperspektiven: Aspekte zeitgenössischer Medienkultur*. Hrsg. Sabine Flach/Michael Grisko. München: 2000. S. 37-57.
- . "Organisation und Programmentwicklung des DDR-Fernsehens." *Institution, Technik und Programm: Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens*. Hrsg. Knut Hickethier. München: 1993. S. 245-288.
- Jacobsen, Wolfgang/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler, Hrsg. *Geschichte des Deutschen Films*. Stuttgart: 1993.
- Kahlenberg, Friedrich P. "Voraussetzung der Programmgeschichte - Die Erhaltung und die Verfügbarkeit der Quellen." *Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte* 1 (1982): o.S.
- Kellner, Douglas. *Media Culture: Cultural Studies Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. London, New York: 1995.
- Kittler, Friedrich. *Optische Medien: Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: 2002.
- . *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: 1986.
- Leonhard, Joachim-Felix, Hrsg. *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*. 2 Bände. München: 1997.
- Luhmann, Niklas. *Soziologische Aufklärung*. Band 5. Opladen: 1981.
- Matussek, Peter. "Mediale Praktiken." *Orientierung Kulturwissenschaft: Was sie kann, was sie will*. Hartmut Böhme/Peter Matussek/Lothar Müller. Reinbek: 2000. S. 179-202.
- McLuhan, Marshall. *Die Gutenberg Galaxis: Das Ende des Buchzeitalters*. Wien: 1968.
- Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. New York, London: 1999. S. 35-126.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang. "Rundfunkgeschichte: Sowjetische Besatzungszone, DDR, die Wende." *Was Sie über Rundfunk wissen sollten: Materialien zum Verständnis eines Mediums*. Hrsg. ARD/ZDF-Arbeitsgruppe Marketing. Berlin: 1997. S. 369-394.
- Müller, Corinna. *Frühe Deutsche Kinematographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*. Stuttgart: 1994.
- Müller, Jürgen E. "Intermedialität und Medienwissenschaft: Thesen zum State of the Art." *montage/av* 3:2 (1994): 119-138.
- Münch, Richard. *Dialektik der Kommunikationsgesellschaft*. Frankfurt am Main: 1991.
- Öhner, Vrääth. "Wiedersehen macht Freude: Über Archivierung und Rekonstruktion von Fernsehprogrammen." *tele visionen: historiografien des fernsehens. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 12:4 (2001): 30-41.
- Ruß-Mohl, Stephan. "Berichterstattung in eigener Sache: Die Verantwortung von Journalismus und Medienunternehmen." *Medien auf der Bühne der Medien. Zur Zukunft von Medienjournalismus und Medien-PR*. Hrsg. Stephan Ruß-Mohl/Susanne Fengler. Berlin: 2000. S. 17-38.
- Schmidt, S. J. "Was heißt 'Wirklichkeitskonstruktion'." *Fakten und Fiktionen: Über den Umgang mit Mediennwirklichkeiten*. Hrsg. Achim Baum/S. J. Schmidt. Konstanz: 2002. S. 17-30.
- Schneider, Irmela. "Zur Konstruktion von Medientexten: Platons Schriftkritik als Paradigma." *Artefakte Artefaktionen: Transformationsprozesse zeitgenössischer Literaturen, Medien, Künste, Architekturen*. Hrsg. Angela Krewani. Heidelberg: 2000. S. 25-38.
- , Hrsg. *Radio-Kultur in der Weimarer Republik*. Tübingen: 1984.
- Schulze, Gerhard. *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursociologie der Gegenwart*. Frankfurt am Main, New York: 1995.
- Siegert, Gabriele. "Ökonomisierung der Medien aus systemtheoretischer Perspektive." *Medien & Kommunikationswissenschaft* 49:2 (2001): 167-176.
- Soppe, August. *Der Streit um das Hörspiel 1924-25: Entstehungsbedingungen eines neuen Genres*. Berlin: 1978.
- Spigel, Lynn. *Welcome to the Dreamhouse: Popular Me-*

- dia and Postwar Suburbs*. New York: 2001.
- . "From the Dark Ages to the Golden Age: Women's Memories and Television Reruns." *Screen* 36 (1995): o.S.
- Steinmaurer, Thomas. "Tele-Transformationen." *Fernsehperspektiven: Aspekte zeitgenössischer Medienkultur*. Hrsg. Sabine Flach/Michael Grisko. München: 2000.
- . *Tele-Visionen: Zur Theorie und Geschichte des Fernsehempfangs*. Wien, Innsbruck: 1999.
- Steinmetz, Rüdiger. *Freies Fernsehen: Das erste privatkommerzielle Fernsehprogramm in Deutschland*. Konstanz: 1996
- Stolte, Dieter. "Anmerkungen zu einer Programmkonzeption der Zukunft." *ZDF-Jahrbuch 1970*. Mainz: 1971. o.S.
- Theile, Richard. "Die Technik des Fernsehens: Ergebnis genialer Erfindungen, wissenschaftlicher Forschung und Entwicklung." *ARD-Jahrbuch 1969*.
- Thomas, Hans. "Was scheidet Unterhaltung von Information?" *Medienlust und Mediennutz: Unterhaltung als öffentliche Kommunikation*. Hrsg. Louis Bosshart/Wolfgang Hoffmann-Riem. München: 1993 S. 61-80.
- Willemsen, Roger. "Was *Big Brother* bedeutet: Die Reality-Show wurde zur ersten kulturellen Metapher des neuen Jahrtausends." *Zeit* 38 (2000): o.S.
- Wilke, Jürgen. *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Köln, Wien: 1999.
- . "Zeitung." *Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft*. Hrsg. Werner Faulstich. München: 1979. S. 373-416.
- Winkler, Hartmut. *Docuverse: Zur Medientheorie der Computer*. Regensburg: 1997.
- Winner, Langdon. "How Technology Weaves the Fabric of Society." *The Chronicle of Higher Education* (4. 8. 1993): B1-B2.
- Winter, Rainer/Roland Eckert. *Mediengeschichte und kulturelle Differenzierung: Zur Entstehung und Funktion von Wahlnachbarschaften*. Opladen: 1990.
- Zielinski, Siegfried. "Zur Technikgeschichte des BRD-Fernsehens." *Institution, Technik und Programm: Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens*. Hrsg. Knut Hickethier. München: 1993. S. 135-170.
- . *Audiovisionen: Kino und Fernsehen als Zwischen spiele in der Geschichte*. Reinbek: 1989.

# Historizität als Medien-Struktur

Lorenz Engell

Der folgende Beitrag behandelt die Historiographie als Medien-Problem. Er geht davon aus, dass Historiographie, Geschichtsschreibung und Geschichtsbeschreibung, wie alle Graphien, Schreib-, Aufzeichnungs-, Ordnungs- und Erzähltechniken an Medien geknüpft ist, Mittel der Aufzeichnung, der Schrift und des Schreibens, des Ordnen und Erzählens. Dazu zählen nicht nur Sprache und Verbalschrift, sondern nicht minder Buch und Vortrag, Kartei und Karte, Datei und Datierung. Zu den medienwissenschaftlichen Grundannahmen und – wenngleich immer paradoxen und in der Konsequenz selbstaufhebenden – Aprioria zählt neben dem Verzicht auf jegliche Unmittelbarkeitsannahme auch die Ansicht, dass Vermittlungsprozesse stets prägend auf das Vermittelte wirken. In dem hier vorliegenden Fall der Medienabhängigkeit der Geschichtsschreibung heißt das, dass die Konsistenz, die Funktion und allgemein die Beschaffenheit der beschriebenen Geschichte in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den Mitteln der Geschichtsschreibung steht. Unser Schreibzeug arbeitet nicht nur mit an unseren Gedanken, sondern auch an unserer Geschichte. Was Geschichte ist, das entscheidet, mindestens unter anderem, das Schreibzeug, mit dem und für das diese Geschichte sein soll.

Dieser Zusammenhang soll hier entfaltet werden, allerdings, dem Thema der Tagung entsprechend, deutlich verengt auf den Bereich der Mediengeschichtsschreibung und hier wiederum in Sonderheit der Fernsehgeschichtsschreibung. Ich möchte zeigen, dass ein Medium wie das Fern-

sehen zugleich Werkzeug – oder Medium – der Geschichtsschreibung wie ihr Gegenstand ist; dass das Fernsehen seine Geschichte selbst schreibt, die dann möglicherweise ganz anders aussehen kann als beispielsweise eine mit Mitteln sprachlich-literarischer Geschichtsschreibung erstellte Fernsehgeschichte. Eine Fernsehgeschichte in Buchform ist etwas anderes als eine Fernsehgeschichte beispielsweise in Form einer CD ROM; und auch etwas anderes als – und hier wird es jetzt interessant – eine Fernsehgeschichte in Fernsehform. Ich möchte zeigen, dass das Fernsehen für sich selbst darüber entscheidet, was Geschichte sei; dass ein Medium wie das Fernsehen sich selbst als historisch betrachten und behandeln muss, wenn es einen bestimmten Komplexitätsgrad erreicht hat; und schließlich, dass ein Medium wie das Fernsehen nur dann eine Geschichte haben kann, wenn es auch eine Geschichte produzieren, wenn es sich selbst historisieren kann (vgl. hierzu Barthes 1968).

Diese Fragen haben hier keinen meta-historischen oder gar meta-theoretischen Schwerpunkt. Sie werden von einem speziellen Anliegen getragen und der Versuch ihrer Beantwortung ist Teil einer Problemlösung. Dieses Problem liegt darin, im Rahmen eines größeren Entwicklungsprojekts zur elektronischen Lehre auch ein Lernmodul zur Geschichte des Fernsehens zu produzieren. Wenn man sich mit elektronischer Lehre befasst, so wird schnell klar, dass das Medium der Vermittlung mit den vermittelnden Lehr- und Lerninhalten, aber auch und vor allem mit der Erwerbsstruktur des Wissens und damit mit diesem Wissen selbst aufs

Engste zu tun hat. Eine mit digitalen Werkzeugen erstellte und vermittelte Geschichte wird vermutlich in ihrer Form von einer buch-schriftlich konstituierten klar abweichen (wenn sie sich als mehr als deren Imitation oder Fortführung gibt). Die Geschichte des Fernsehens unter digitalen Bedingungen ist deshalb vermutlich etwas grundsätzlich anderes als eine schriftlich erstellte und im traditionellen Seminar mit seiner Referats-Diskussions-Struktur erarbeitete. Sie ist möglicherweise mit deren Maßstäben gemessen gar keine Geschichte mehr.

Da den digitalen Medien nachgesagt wird, sie seien mehr als andere in der Lage, andere Medien zu imitieren oder zu simulieren, stellt sich für das Projekt einer digitalen Fernsehgeschichte die Perspektive, das elektronische Medium zu nutzen, um die Grundstrukturen des Fernsehens selbst zu imitieren oder zu simulieren, statt sie durch literarische und andere traditionelle Strukturen zu überformen. Gäbe es diese Möglichkeit – was hier nicht weiter untersucht werden soll –, dann könnte man sich bemühen auf diese Weise eine den medialen Möglichkeiten, den im oben genannten Selbsthistorisierungsprozessen des Fernsehens analoge Form des historischen Wissens über das Fernsehen einzusetzen. Dies ist insofern relevant, als das Fernsehen dasjenige Medium ist, das genau auf der Schwelle zwischen den analogen und den digitalen Medien fungiert, das Linearität einerseits – wie sie den klassischen historiographischen Formrahmen kennzeichnet – und Überlinearität, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen andererseits, das Wortzentrierung und Bildzentrierung usw. miteinander vermittelt. Im folgenden soll deshalb nicht so sehr die tatsächliche Realisierbarkeit einer solchen Vision der elektronischen Geschichtswissenschaft nachgegangen werden als vielmehr der Grundlagenfrage danach, ob es solche Selbsthistorisierungsprozesse im Falle der Mediengeschichte und exemplarisch der Fernsehgeschichte gibt und wie sie funktionieren; wie etwa die Geschichte des

Fernsehens mit den Mitteln und nach den Kriterien des Fernsehens und seiner eigenen Geschichte gegliedert werden könnte. Und da das Ganze eher experimentelle Überlegungen als ausgearbeitete Antworten präsentiert – dem Workshop-Charakter der Zusammenkunft entsprechend –, erfolgt die Entfaltung anhand von vier Thesen.

### Erste These: Geschichte ist ein Produkt der Geschichtsschreibung

Dieser erste Punkt wurde oben schon beansprucht und ist im Grunde evident. Dennoch seien die Hauptcharakteristika der Geschichtsproduktion hier noch einmal ganz kurz rekapituliert, um die Isomorphie mit den Grundlagen des Medialen besser erfassen zu können. Nicht das Geschehen, nicht die Geschehnisse, Begebnisse und Veränderungen der wirklichen Welt bilden Geschichte, sondern vielmehr die Beobachtung und Beschreibung dieses Geschehens (Stierle 1983). Das Verhältnis der »produzierten« Geschichte zu den Geschehnissen besteht nicht darin, dass letztere von der ersteren abgebildet oder aufgezeichnet würden. Geschichte wird »gemacht« nicht durch Taten, sondern durch die Bezugnahme von Taten aufeinander. Um dies kurz zu zeigen, eignet sich besonders ein Seitenblick auf die Dimension der Zeit, die in der Geschichte aufgezogen wird (Luhmann: *Weltzeit* 1976; Luhmann 1980).

Geschichte wird grundsätzlich in einer Figur der Zeitverschränkung konstituiert. Sie ist dabei eine Paradedisziplin der Sinnproduktion; sie hat Sinn und macht Sinn, denn ihr Sinn ist stets die Steigerung und Stärkung der Sinnhaftigkeit des Gegenwartsmomentes, der in der historischen Betrachtung in ein Zeit- und Wirkungsgefüge eingebracht wird, der das Gegenwärtige in Relation zu einer Vergangenheit und ggf. auch zu einer Zukunft – etwa im Sinne des »... und ihr werdet sagen können, ihr seid dabei gewesen« (Goethe 1981) – zu erfassen sucht. Eine Gesellschaft etwa

vergegenwärtigt sich andere, in historisch frühere Phasen projizierte Formen, um sinnstiftende Erklärungen für der Ist-Zustand zu erhalten oder gar Entscheidungsgrundlagen für die Herbeiführung zukünftiger Zustände. Gegenwart wird mit einem historischen Sinnhorizont versehen; die Gesellschaft beschreibt und begreift sich selbst als historisch und erzielt dadurch massive Identitäts- und Komplexitätsgewinne (Morin 1987; Luhmann 1984: 118). Insofern hat Geschichte tatsächlich etwas mit dem Geschehen zu tun, aber nicht so sehr, wie zunächst zu vermuten wäre, in semantischer Hinsicht (Geschichte handelt von Geschehnissen) als vielmehr in pragmatisch-funktionaler Hinsicht (Geschichte trägt zur Ermöglichung von Geschehnissen, etwa zur Selektion möglicher Handlungen oder zur Rechtfertigung des Bestehenden bei).

Die geschichtliche Vergangenheit ist dabei, genau so wie die Zukunft, selbstverständlich eine Projektion, eine Konstruktion. Selbstverständlich sind damit die historische Vergangenheit und die zukünftige Verwirklichungsperspektive des gegenwärtig Möglichen (was könnte anders sein oder werden als es jetzt ist?) verschränkt: die geschichtliche Betrachtung kann und wird auf das gegenwärtige Geschehen reflexiv zurückwirken (Luhmann 1980). Die Voraussetzung dafür ist, dass das Vergangene tatsächlich vergangen, also vom Gegenwärtigen vollständig abgetrennt ist, anders, als dies etwa für die Zeitverhältnisse der »lebendigen« Tradition oder die Zeitstruktur der rituellen Verrichtung gilt. Andererseits muss das Vergangene noch zugänglich, aufschließbar, repräsentierbar sein, etwa durch Schriftlichkeit. Eben deswegen ist die Geschichte eine Errungenschaft der Moderne, und eben deswegen ist sie keineswegs durch eine besondere Gegenwart der Vergangenheit zu kennzeichnen, sondern im Gegenteil, durch eine Distanzierung und Abtrennung der Vergangenheit mit anschließender Wiederaneignung als entäußerte; und nur als zuvor entäußerte ist die Vergangenheit auch verfügbar und interpretierbar bis hin zur Ver-

änderbarkeit.

Die so genannten Daten oder Fakten sind Daten oder Fakten nur im Rahmen eines komplizierten, regelgeleiteten Herstellungsprozesses, zu dessen Hauptmerkmalen auch gehört, die Konstruktivität des »ermittelten« historischen Faktums nach Möglichkeit alsbald wieder zu kaschieren. Die historische Konstruktion selbst zieht sich aus dem Produkt, der Geschichte, wieder zurück. Interessanterweise gelingt dies am besten dadurch, dass die Regeln dieser Konstruktion – oder Projektion – nicht etwa im Geheimen bleiben, sondern ganz im Gegenteil ins Selbstverständliche und damit ins Unmerkliche ausgebreitet werden. Historische Daten und Taten werden unbestreitbar, weil die Regeln, nach denen sie gewonnen werden, unbestreitbar geworden sind. Zu diesen Regeln gehören die Verfahren und Methoden der Datengewinnung, der Datensicherung, der Datenverknüpfung und der Weitergabe der Daten, also die immateriellen, codifizierten Werkzeuge. Daneben wären auch die Regeln der akademischen Kommunikation etwa in Hörsälen und Bibliotheken, die Benutzungsregeln der Archive und die Konventionen und Erwartungen des Museums und des Museumsbesuchs oder auch die Genrefixierungen etwa der historischen Fernsehdokumentation zu nennen. Und schließlich dürfen die konkret dinglich-technischen Rahmenbedingungen, die Fassungsvermögen der Speichermedien, die Ordnungsvermögen der Programme, die Übertragungskapazitäten der Vermittlungssysteme nicht vergessen werden. Apparativ-materielle, dispositiv-soziale und diskursiv-symbolische Instrumentarien regulieren die Produktion der Geschichte durch die Geschichtsschreibung.

Genau damit aber ist Geschichtsproduktion als medial konditionierter Vorgang erfasst. Von der apparativ-dispositiv-symbolischen Grundverfassung bis zum schließlichen Verschwinden des Generierungsprozesses selbst ins Unmerkliche weist der historische Prozess – verstanden als Prozess der Geschichtsproduktion – alle Merkmale

eines medialen Prozesses auf (Engell/Vogl 1999: 10). Mediale Konditionierung bedeutet, dass der so unter Bedingungen gestellte Vorgang Eigenschaften annimmt, die ihm von den Verfahren seiner Herbeiführung, eben den medialen Verfahren, aufgedrückt werden. Was wir nach dem Unkenntlich-Werden der Produktionsvorgänge (d.h. der medialen Verfasstheit der Geschichte) vor uns haben, die Geschichte nämlich, hängt in seinen Eigenschaften nicht nur und vielleicht nicht so sehr von vorgeblichen Fakten und historischen Sachlagen ab als vielmehr von den Mitteln, die diese Fakten und Sachlagen erst zu solchen gemacht haben. Die Grundzüge der Geschichte sind Grundzüge der Beschreibung oder ihnen verpflichtet. So hat das tradierte klassisch-moderne Geschichtsverständnis auffällig viele Gemeinsamkeiten mit dem Medium der gedruckten Schrift; Geschichte wird linear gelesen; sie wird über dem Gegensatz von Präsenz und Nichtpräsenz konstituiert; sie heftet sich an die Subjektperspektive handelnder Personen; sie bevorzugt literarische Formen wie z.B. die Erzählung und gibt sich wie diese kontinuierlich, gliederbar; sie ist für größere Sinngemeinschaften verbindlich und von ihren Autoren und Konsumenten weitgehend unabhängig usw. (Coulmas 1981; Derrida 1976; Luhmann 1984). Andere, nicht schriftlich-buchförmig konditionierte Beschreibungsformen sind dementsgegen, wenn sie z.B. die Regeln des historischen Erzählens ignorieren, kaum mehr als »historisch« in einer engen Lesart zu identifizieren. Daraus resultierten, wenigstens bis in die nahe Vergangenheit, dann auch regelmäßig Abwertungen historischer Darstellungen etwa durch Bilder oder gar bewegte und massenhaft verbreitete Bilder.

**Zweite These: Historisch beschreibbar sind tendenziell solche Prozesse, die ihrerseits als historische Beschreibungen gelesen werden können. Folglich hängt umgekehrt die Form der Geschichtsschreibung mit deren eigener Geschichte zusammen.**

Eine genauere Formulierung dieser These würde anführen, dass historische Prozesse wenigstens annäherungsweise als historische Beschreibungen beschreibbar sind oder, nochmals gewendet, dass historische Beschreibung ihren Gegenstand möglichst als historische Beschreibung konstituiert. Dieser Punkt resultiert als Zuspitzung aus dem ersten: Wenn das Beschriebene durch die Beschreibung konditioniert wird, dann geht dies im Falle der Geschichtsschreibung so weit, dass das Beschriebene selbst mit den Strukturmerkmalen der Beschreibung ausgestattet und somit in der letzten Konsequenz selbst zur Beschreibung werden kann und werden wird. Eben dieser Punkt markiert die Differenz, durch die Geschichte von Evolution geschieden werden kann (Luhmann: *Evolution* 1976). Während ein Zustand dann als evolutiv zu kennzeichnen ist, wenn er sich kohärent und andauernd in nicht-wiederkehrender Veränderung befindet, ist er als historisch erst dann zu qualifizieren, wenn er als gegenwärtiger Zustand einen entsequentialisierten, wahlfreien Zugriff auf frühere Entwicklungszustände ermöglicht, die er durchlaufen hat, und wenn er zudem diesen Zugriff benötigt, um überhaupt gegenwärtiger Zustand zu sein. Die Voraussetzung dafür ist, dass die früheren Entwicklungszustände repräsentiert und symbolisiert werden können. Jenseits der Repräsentation und der Symbolisierung kann es deshalb keine Geschichte geben.<sup>1</sup>

So kann paradigmatisch die Entwicklung von Gesellschaften dann als Geschichte gefasst werden, wenn diese Gesellschaften selbst dazu übergehen, Geschichte zu schreiben, zu beschreiben und zu produzieren. Ist dies nicht der Fall, kann

wohl ihre Entwicklung, nicht aber ihre Geschichte beschrieben werden. Oder, um es wirklich korrekt zu formulieren: sobald eine Gesellschaft historisch beschrieben wird, muss sie so beschrieben werden, als ob sie selbst in der Lage wäre, sich, wie es für das historische Beschreiben wesentlich ist, auf ihre eigene Vergangenheit entsequentialisiert, also außerhalb der Zeitreihe, zurückzubeziehen, sich von ihrer Vergangenheit zu distanzieren, sie im Wege der Repräsentation und der Symbolisierung wiederum anzueignen und dadurch Identitäts- und Komplexitätsgewinne in der Gegenwart zu erzielen, d.h. ihre eigene Sinnhaftigkeit zu steigern. Und was für ganze Gesellschaften gilt, das gilt auch für deren Unterbezirke und Teilsysteme (womit wir uns allmählich unserem Gegenstand, der Fernsehgeschichtsschreibung, annähern). Gesellschaftliche Systeme oder Subsysteme wie Wissenschaft, Wirtschaft, Rechtsprechung oder auch Kunst können in ihrer Evolution beschrieben werden, aber auch im engeren Sinne historisch. Wenn sie historisch beschrieben werden, dann so, dass sie in ihrer eigenen repräsentierenden Aktualisierung vergangener Systemzustände, in ihren eigenen Modi der Geschichtsproduktion zugänglich werden. Die Geschichte der Justiz, der Wissenschaft, der Kunst beschreibt, wie diese Teilsysteme Geschichte konstituieren, d.h. produzieren.

In diesem Wechselspiel haben wiederum die Medien als Subsysteme des Gesellschaftssystems eine Sonderfunktion inne. Sie sind nicht nur das Objekt der Geschichtsschreibung, sondern zugleich auch, wie gesehen, ihr Mittel. Wenn schon die einfache gesellschaftliche Geschichtsproduktion Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung der Gesellschaft ist, die medialer Instrumente der Beobachtung und der Beschreibung bedarf, dann verdoppelt und vervielfacht sich diese Reflexionsstruktur in einer denkbaren Geschichte der Medien: Die Gesellschaft beobachtet und beschreibt sich selbst historisch mithilfe dazu herangezogener Medien; und sie beobachtet und beschreibt die Ge-

schichte dieser Medien, wobei die Medien erstens als sich selbst historisierend in dem oben genannten Sinne gefasst werden müssen und zweitens ihrerseits als Selbst-Distanzierungs- und Selbst-Vergegenwärtigungsinstrumente fungieren. Subjekt, Objekt und Vermittlung greifen im Falle der Mediengeschichtsschreibung also mehrfach aufeinander und ineinander über (vgl. dazu Barthes 1968).

Der im Grunde einfache zweite Teil der These ergibt sich als Folgerung und Umkehrung des ersten Teils: Geschichte ist immer ein Medien-Produkt, klassischerweise ein Schrift-Produkt. So, wie das Medium sich geschichtssetzend zu seiner eigenen Vergangenheit verhält – Geschichte erneut als wahlfreier Zugriff auf frühere Zustände desselben Systems verstanden, also auf Selbstbeobachtung und Selbstvergegenwärtigung basierend –, so verhält es sich auch zu den anderen von ihm oder durch es beobachteten und beschriebenen Vergangenheiten anderer Systeme, anderer Medien, Prozesse oder Gegenstände. Dabei ist zu ergänzen, dass ein historisches Verhalten zur eigenen Vergangenheit nicht alternativlos ist, daneben sind, wie schon genannt, andere Zeitverhältnisse möglich, wie etwa die Tradition, das Ritual und andere nicht-geschichtliche, aber dennoch selbstbezügliche Strukturen.

Unter diesen Prämissen ist in einem Seitenblick durchaus zu fragen, ob es in diesem strengen Sinne so etwas wie eine Geschichte nicht selbstverfertiger Systeme geben kann, seien dies nicht bewusstseinsähnlicher, nicht sozialer, nicht lebender o.ä. Art. Zu denken wäre beispielsweise an einfache Gegenstände: Gibt es eine Geschichte (nicht: eine Evolution!) der Coca-Cola-Flasche, der Stahlindustrie, der Freien und Hansestadt Hamburg? Voraussetzung dafür wäre, dass die Coca-Cola-Flasche eine wie immer einfache temporale; genauer eine zeitversetzende, Selbstbeziehung eingehen kann, indem sie sich auf ihre eigene Vergangenheit zurückbezieht und sie vergegenwärtigt. Das ist möglicherweise nicht ganz so absurd wie

es zunächst scheinen mag; die Phänomene des Re-Designs und des Meta-Designs, in denen sich die Form der Cola-Flasche nicht auf eine Funktion oder eine Semantisierung bezieht, sondern auf eine andere Form der Cola-Flasche etwa könnte man darauf hin befragen; auch wenn es dann nicht mehr eigentlich um die Geschichtsfähigkeit der Flasche im Ganzen geht, sondern um diejenige ihrer Form einerseits, des gesamten Komplexes an Konsumkultur, in dessen Rahmen sie fungiert, andererseits.<sup>2</sup>

Um zusammenzufassen: Die Geschichte eines Systems oder allgemeiner und unverbindlicher eines Gegenstandes, eines Prozesses oder eines Zustands entsteht aus seinem temporalen Selbstverhältnis heraus und ist durch die paradoxe Doppelung von Selbstdistanzierung (also strikte Abtrennung des Vergangenen vom noch Gegenwärtigen) und Selbstvergegenwärtigung durch Selbstbeobachtung und Repräsentation bzw. Symbolisierung gekennzeichnet. Weiter bedarf es zu dieser Selbstbeobachtung, Selbstdistanzierung und Selbstvergegenwärtigung medialer Instrumente, Mittel der Beobachtung und Beschreibung. Nach medienwissenschaftlicher Grundannahme konditionieren derlei Mittel das Beschriebene und Beobachtete, so dass zu folgern ist, das historische, geschichtssetzende Selbstverhältnis der Beschreibungsmittel konditioniere in der Konsequenz die Geschichte des Beschriebenen. Die Geschichte des Fernsehens beispielsweise, wenn wir sie erzählend-literarisch oder enzyklopädisch in Schrift und Buch behandeln, wird konditioniert von der Geschichtsfähigkeit der erzählenden oder enzyklopädischen Beschreibung. Die eigene Geschichtsfähigkeit des Mediums Fernsehen, die möglicherweise durch andere Grund- und Verlaufsformen geprägt sein könnte, kommt dabei in keiner Weise zum Tragen und wird nicht erkannt, nicht beobachtet und nicht beschrieben. Das Fernsehen wird der Schrift-Geschichte nachgebildet und anverwandelt. Umgekehrt ist die Geschichtsbildungsfunktion des Fern-

sehens da am Werk, wo das Fernsehen selbst Geschichtsbeobachtung und Geschichtsbeschreibung anstellt. Hier verhält sich dann das Fernsehen als Medium, das sein eigenes Geschichtsverständnis, also seine Art des eigenhistorischen Selbstbezugs, seinem beobachteten Fremdgegenstand überstülpt und nach dessen Eigenhistorisierung nicht fragt. Deshalb möchte ich im folgenden prüfen, ob es denkbar wäre, die Geschichte des Fernsehens als Medium und als Gegenstand der Beobachtung zugleich zu fassen. Das erfordert, Indizien dafür zu sammeln, dass das Fernsehen im Laufe seiner Entwicklung ein Selbstverhältnis ausbildet, in dem Selbsthistorisierungsansätze vermutet werden können.

### **Dritte These: Die Geschichte des Fernsehens ist darstellbar als Geschichte der Möglichkeit dieses Mediums, eine Geschichte zu haben.**

Diese weittragende These kann hier natürlich nur anhand weniger Anhaltspunkte belegt werden. Da eine gängige historiographische Technik, nahezu untrennbar mit den gängigen Erwartungen an Geschichtsbetrachtung verbunden, die Periodisierung historischer Prozesse ist, scheint mir die Periodisierung der Fernsehgeschichte geeignet, solche Anhaltspunkte zu liefern, auch wenn dabei grob und jedenfalls im makroskopischen Maßstab argumentiert werden muss. Zur Plausibilisierung der eingelegten These lege ich deshalb einen Periodisierungsvorschlag der Fernsehgeschichte vor, der sich natürlich anlehnt an vorhandene andere Periodisierungsvorschläge, sie auch kombiniert; jedoch einheitlich und durchgängig über das Selbstverhältnis des Mediums und seine daraus erwachsende Fähigkeit zur (Eigen-)Historisierung begründet und begreift.<sup>3</sup> Das Selbstverhältnis, die Selbstbeobachtung des Fernsehens lässt sich demnach in fünf voneinander strukturell verschiedenen Phasen beobachten. Es sind dies die Vor- oder Frühphase; die spektakuläre Phase; die Phase des Selbstentzugs;

die Phase der Selbstverständlichkeit (oder klassische Phase) und die Phase der Selbstreflexion (oder moderne Phase), die sich möglicherweise wiederum in einen ersten, fremdzurechnenden und einen zweiten, selbstzurechnenden Teil gliedern ließe.

### Teil 1: 1880 - 1925

In der Vor- und Frühphase, die man auch die experimentelle oder theoretische Phase nennen könnte, können das Selbst- und das Fremdverhältnis des Fernsehens noch nicht gegeneinander differenziert werden, weil das Fernsehen selbst als Medium noch nicht ausreichend konstituiert ist (Winston 1986; Abramson 1987; Krützen 2002). Je nach Ansatz kann diese Phase mit den frühesten, auch phantastischen, Projekten der Fernwirksamkeit und der Fernübertragung von Ansichten oder Bildern angesetzt werden oder auch konkreter mit ersten technisch-theoretischen Überlegungen; also ganz sicher spätestens mit der Patentschrift Nipkows. In dieser Phase werden die apparativen oder die dispositiven Voraussetzungen und Leistungen des werdenden Mediums bedacht, aber es mangelt noch an der erst medienkonstituierenden Verdichtung und Verschränkung des Apparativen, des Dispositiven und des Symbolischen. Das Medium, so ließe sich auch anders argumentieren, ist noch vollständig Teil einer anderen Praxis, in der es aufgeht (etwa der der technischen Forschung, oder der der magischen oder theatralen Effekte); es besitzt weder ein Selbst noch ein Anderes, ein Außen oder Gegenüber. Ohne Eigenbezug aber kann von einer Geschichte keine Rede sein; das frühe Fernsehen hat keine Vergangenheit nicht deshalb, weil es »früher« noch nicht »da« war (das wäre kein Hinderungsgrund), sondern weil es sich selbst mangels Selbst nicht beobachten kann. Dokumente, Aufzeichnungen und Spuren hinterlässt das Fernsehen nicht, da es überhaupt nichts hervorbringt. Allein Pläne, Zeichnungen, Beschreibungen, usw. meist papierbasierte Dokumente, können als Quellen

dienen und wirken dann auf das Fernsehen zwar im Nachhinein historisierend, aber eben durchaus fremdhistorisierend.

Dies ändert sich auch in der zweiten, der spektakulären Phase, die für das Fernsehen ab Mitte der zwanziger Jahre anzusetzen wäre, nur wenig (Barnouw 1990; Boddy 1998; Elsner/Müller/Spangenberg 1991). Fernsehen ist als Medium jetzt hinreichend, wenngleich schwach, konturiert; schwach, weil es nur zu temporären und lokalen Einsätzen gelangt, die häufig immer noch in andere Praxisformen, etwa die der Funkausstellung, integriert sind. Immerhin aber gibt sich das Fernsehen jetzt mit einer gewissen Geschlossenheit ein Gegenüber, ein Anderes, auf das es sich bezieht: es generiert einerseits Betrachter, ein Publikum, das ihm entgegentritt und auf das das Fernsehen funktional Außenbezug nehmen kann; andererseits erste Bild- und Übertragungsgegenstände, die als Horizont der Fremdreferenz in Frage kommen. Eigenbezug und Fremdbezug werden damit überhaupt unterscheidbar und auf eine für diese Phase kennzeichnende Weise miteinander verschränkt. Denn während das Fernsehen hier einerseits erste Außengrenzen gegenüber den Betrachtern und gegenüber der referierten Welt zieht, gilt seine Zentrierung doch dem Selbstbezug; entscheidend ist seine spektakuläre Wirkung im Sinne seines bloßen Funktionierens. Was es zeigt und wem es das zeigt (und mit welcher Wirkung usw.) ist völlig nachrangig, entscheidend ist, dass es überhaupt jemandem irgend etwas zeigt.<sup>4</sup> Es geht dem Fernsehen hier offensichtlich um sich selbst. Konstitution des Außen und Selbstkonstitution erfolgen in einem Zug; die Differenz wird bestimmt und zugleich wird die Innenseite des Mediums ausgesucht, wird die Perspektive des Mediums selbst eingenommen. Zur Produktion eines geschichtlichen Selbstverhältnisses kann es in dieser Phase nicht kommen, weil das Fernsehen sich zwar selbst betrachtet, aber nicht temporalisiert; es unterscheidet nicht zwischen seinem jetzigen und anderen seiner Zu-

stände. Es operiert absolut präsentisch und nicht repräsentativ. Immerhin gibt es nunmehr neben den papiernen Quellen auch visuelle, photographische Zeugnisse des Fernsehens und seiner Produktionstätigkeit, Vorstufe der Selbstbeobachtung eigener Vergangenheit, wie sie für die Herausbildung eines Vergangenheitsverhältnisses historischer Art wichtig ist.

## Teil 2: 1925 - 1950

Die dritte Phase, diejenige des Selbstentzugs, ist demgegenüber von einer zweiten, verlagerten Differenz gekennzeichnet (Zielinski 1989; Elsner/Müller/Spangenberg 1991). Es geht jetzt nicht mehr um die Abgrenzung nach außen überhaupt (zu Betrachtern und Themen), sondern, spezifischer, um die Abgrenzung gegen andere Medien. Das neue Medium »begreift«, dass keine Außenwirklichkeit und keine Außenwelt für es selbst so wichtig ist wie die Welt der anderen Medien, und es definiert sich zunehmend nicht mehr in Abgrenzung zur Wirklichkeit der Betrachter oder der beobachteten Welt, sondern in Abgrenzung zu anderen Medien. Zugleich mit dieser neuen Differenzziehung, die auch als Spezifikation und Zuspitzung der ersten gelesen werden kann, wird auch die Markierung verschoben, denn jetzt verlagert sich der Focus vom Fernsehen selbst weg auf die anderen Medien: Das Medium lehnt sich so weit als möglich an andere Medien an, versucht sie zu imitieren und zu simulieren, deren Leistungen zu erbringen oder analoge Funktionen anzunehmen; deren Praxis zu übernehmen. Für das Fernsehen ist in den dreißiger und vierziger Jahren zu erkennen, dass die dispositiven und z.T. auch die symbolischen Formen etwa des Buchs bzw. des Lesens, des Films bzw. des Kinos, des bebilderten Radios, des Theaters usw. auf- und angenommen werden (Zielinski 1989). Parallel dazu ist die mittlerweile entstehende Debatte um das neue Medium gekennzeichnet von Diskussionen um die Neuartigkeit, die Lebensfä-

higkeit und den Kunstcharakter eines neuen Mediums (wie beim Fernsehen, so auch etwa beim Film), und regelmäßig werden dabei Vergleiche zwischen den Medien angestellt. Und so, wie das Medium hier andere Medien zu repräsentieren versucht, so verhält es sich auch zur Geschichte: es bezieht sich auf die Geschichte dieser anderen Medien und situiert sich selbst in seiner Gegenwart zur Vergangenheit anderer Medien, die es vergegenwärtigt: es stellt sich selbst als Verlängerung etwa des Opernbesuchs in die eigene Wohnung dar. Gleichzeitig jedoch beginnt es sich selbst als neu im Gegensatz zu den nunmehr alten Medien zu begreifen und zu beschreiben. Das Fernsehen schreibt sich also eine Position innerhalb der Medienentwicklung zu und bezieht dabei den Ort des mediengeschichtlichen Präsens, von dem das Präteritum, die alten Medien, einerseits abgetrennt wird, in das es andererseits durch die Repräsentation und Fortführung des Alten im Neuen wieder eingegliedert wird. Der erste Schritt zur Historisierung des neuen Mediums hat seinen Ursprung in der intermedialen Dimension.

## Teil 3: 1950 - 1970

Was folgt, ist die klassische Phase der Selbstverständlichkeit: das Fernsehen bildet ein eigenes, klar erkennbares dispositionelles Gefüge und auch einen eigenen Symbolhaushalt und Diskurstypus aus. (Dazu im internationalen Überblick handlich: Smith 1998) Es gewinnt relative und unproblematische Autonomie gegenüber den anderen Medien; und mit dauerhafter, flächendeckender Tätigkeit des Mediums und der Entfaltung einer gewohnheitsmäßigen, konventionellen Praxis des Mediengebrauchs, die eine epistemologisch-kognitive Leistung wie auch eine der Alltagsstrukturierung und des habituellen Verhaltens ist, entsteht das, was man im Gegensatz zur ersten Phase eine starke Konturierung nennen könnte. Zugleich aber ereignet sich das medientypische Verstellen und Verleugnen dieser Eigenständigkeit, die Rücknah-

me der Eigencharakteristik in die Unauffälligkeit und die Hintansetzung der Selbst- gegenüber der Fremdreferenz. So wie der Film die klassische Form der unmerklichen, scheinbar natürlichen Montage entwickelt; so wie viel früher die Malerei mit der Zentralperspektive sowohl ihre Autonomie wie zugleich ihre Referentialität stärkte, so geriert sich das Fernsehen in den 50er bis 70er Jahren als »Fenster zur Welt«, dessen Regularien aus den Grundverfassungen dieser Welt selbst abgeleitet zu sein scheinen; etwa, was die Herausbildung von Genreschemata, was die festere Fügung spezifischer Formen der Unterhaltung in Abgrenzung zur Berichterstattung usw. anbelangt. Ein Aspekt dieser Habitualisierung und dieses Selbstverständnisses ist dann auch, dass das Fernsehen beginnt, bei der Betrachtung der Welt auf sich selbst als Bestandteil dieser Welt zu stoßen. In dem Maße, in dem das Fernsehen zum selbstverständlichen gesellschaftlichen Funktionsgefüge gehört, kommt es in dem Bereich des »Außen«, den es referiert, selbst vor. Auch wenn dies wiederum überwiegend präsentisch geschieht – das Fernsehen zeigt die Kameras der Fernsehberichterstatter, gibt Hinweise zur korrekten Sitzposition vor dem Fernseher oder bittet die Zuschauer zum Lichttest –, sind hier erste im engeren Sinne selbthistorisierende und deutlich thematische Bezugnahmen erkennbar; etwa dann, wenn Bilder der ersten Fernseher in den Schaufenstern nun rezirkuliert werden, um zu zeigen, wie sehr der Fernseher inzwischen ein selbstverständliches Konsumgut geworden sei. Das zeigt sich auch in verstärkter Dokumentenproduktion: mit der Magnetaufzeichnung wird erstmals ein »eigenes« Sistierungs- und Archivierungsinstrument geschaffen, das wenigstens punktuell zum Einsatz kommen kann; mit dem zunehmenden Einsatz von Zelluloidfilm wird immerhin eine dem Fernsehbild möglichst analoge Eigen-Medialisierung und Vergangenheitsschaffung möglich. Der Charakter des Fernsehens als absolutes Live-Medium erfährt dadurch eine besondere Verschiebung; kennzeich-

nend wird jetzt zunehmend die Alternative von Livesendung und Aufzeichnung.

#### Teil 4: 1970 - 2000

In dem Maße schließlich, in dem diese punktuellen und thematischen Bezugnahmen in zugleich strukturelle, also unsichtbare, unthematische wie auch dauerhafte Grundzüge hinein einerseits zurückgenommen, andererseits verfestigt werden, gestaltet sich um 1970 der Übergang des Fernsehens in die letzte hier zu erwähnende Phase, diejenige der Selbstreflexivität (hierzu ausführlich: Engell 2001: 52-55). Notwendige Bedingung dafür ist keineswegs unbedingt die thematische Befassung des Fernsehens mit sich selbst, sondern vielmehr die Herausbildung einer spezifischen Eigenhorizontalität des Fernsehens, die die Funktion des bisher als fremdreferentiell definierten Referenzhorizonts übernimmt (Luhmann 1984: 593ff.; Barel 1979: 32ff.). Das Fernsehen, nunmehr nicht nur kontinuierlich und flächendeckend verbreitet, sondern global und pan-temporal in räumlicher und zeitlicher Allgegenwart, geht schließlich im Zuge der Programmvermehrung sogar über die Ubiquität und Omnipräsenz hinaus; es ist immer gleich mehrfach, mit vielen Programmen nämlich, vertreten. Diese Überdimensionierung hat zur Folge, dass sich Fernsehen nunmehr nicht mehr gegen Nicht-Fernsehen abgrenzen muss, sondern vornehmlich gegen anderes Fernsehen. Damit geht einher, dass das Fernsehen sich nicht mehr als abbildend verhält und versteht, also Abschied nimmt von der »Fenster-zur-Welt«-Metapher, sondern als produzierend. Das Fernsehen selbst ist in die äußeren Geschehensabläufe zunehmend integriert. An Einzelfällen wie etwa im Fernsichtsport sind derlei Tendenzen schon viel früher ablesbar (Barnouw 1990); nun werden sie nach und nach zum Regelfall. Das Fernsehen beteiligt sich unmittelbar an der Produktion von Geschichte auch in einem konventionellen Verständnis: die Generierung des histori-

schen Augenblicks geschieht zunehmend in diesem Augenblick selbst und mithilfe des Instantanmediums Fernsehen, und zwar in seiner Funktion als Instantanmedium, nicht durch Rückblick oder Rückschau oder den vorausschauenden Rückblick ins zweite Futur, sondern durch Gegenwärtigkeit. Der Mondflug 1969 ist dafür ein Beispiel, ein Ereignis, das, wenigstens im Spiegel der Zeitdokumente, bisweilen gar als menscheitshistorisch begriffen wurde, von dem aber zugleich auch wenigstens ahnbar war, dass es eigentlich rein fernsehgeschichtlicher Struktur war. Ähnliche Doppelungen und Überschneidungen externer und interner Historisierung finden sich im Golfkrieg und bei der Maueröffnung wieder (hierzu ausführlich: Engell 1996).

Viel entscheidender aber ist, dass das Fernsehen zunehmend seine eigene Geschichte wenn nicht begreift, so doch ergreift. Vom Fernsehen aus gesehen – und ein Außenstandpunkt zum Fernsehen wird zunehmend schwierig; die Konvergenz von Fernsehen und anderen, neueren Medien wie dem Internet wird vielleicht dafür sorgen, dass dies auch so bleibt – ist Geschichte die Geschichte des Fernsehens. Zugriff auf die Vergangenheit realisiert sich als wahlfreier, entsequenzialisierter Zugriff auf die eigenen Archivbestände und Dokumente und als deren wie immer umgearbeitete Wiederaufführung. Insofern kann die Geschichte des Fernsehens als Geschichte seiner Geschichtsfähigkeit auch dargestellt werden als Geschichte seiner Aufzeichnungs-, Dokumentations-, Speicher- und Archivfähigkeit. Sie erhält in dieser Phase zwei wichtige Schübe. Zum einen werden für die flächendeckende Vermarktung des Heim-Videorecorders dezentrale und personalisierte Aufzeichnungen und Fernseharchivierungen möglich; ein interessantes Gedankenspiel ist es sich zu fragen, wie viel Programmgeschehen wohl allein aus persönlichen Archiven der Zuschauer aus den letzten dreißig Jahren wieder rekonstruierbar und sogar wieder aufführbar wäre. Zum anderen aber ermöglicht die Verschränkung mit der digitalen

Technik heute tendenziell und erstmals die lückenlose, automatische Aufzeichnung des gesamten Sendegeschehens; jede Minute Fernsehen wird also im Moment ihrer Ausstrahlung schon zum Dokument; es ist zugleich gegenwärtig und schon potentiell Vergangenheit (wohingegen ja das nicht Aufgezeichnete als nicht Vergegenwärtigungsfähiges auch nichts Vergangenes sein kann, sondern allenfalls als Verlorenes, gleichsam Nie-Dagewesenes zu bestimmen wäre).

#### **Vierte These: Im Fernsehen konvergieren geschichtsförmige und nicht geschichtsförmige Vergegenwärtigungsformen.**

Definiert man Geschichte als Repräsentation der eigenen, wahlfrei und entsequenzialisiert aufgegriffenen Vergangenheitsmomente in der Gegenwart zwecks der Sinnaufladung im Rahmen der Selbstreflexion und der Selbstgenerierung sinnkonstituierender Systeme, so ist klar, dass die Entwicklung des Fernsehens zu seiner Geschichtsfähigkeit hingeführt hat. Geht aber die Frage weiter und genauer nach den historiographischen Formen des Fernsehens, also nach seiner eigenen Geschichte, und nach ihren Unterschieden etwa zur schriftlich-literarischen Geschichtsschreibung, wie oben intendiert, so müssen die Spezifika der geschichtsschaffenden Zeitverschränkung im Fernsehen wenigstens kurz angerissen werden. Dies geschieht hier in Form einer letzten These, die jedoch eher hypothetischen, spekulativen Charakters ist und über das Gesicherte hinausgreift.

Ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit können als Temporalisierungsformen, die spezifisch für das Fernsehen sind, mindestens drei Varianten genannt werden, die das Fernsehen auch ganz oder teilweise gegen andere Medien und deren Historizität konturieren könnten. Diese drei Varianten sind die Livesendung, gerade in ihrem schon erwähnten Kontrast zur Aufzeichnung, dann die Serialität und schließlich die Wiederholung. Die

reflexive Gegenwärtigkeit des Live wurde oben schon anhand der Mondlandung und anderer Beispiele als eine Grenzform des Historisierungsprozesses mit Umkehrtendenz dargestellt: Es handelt sich eher um ein Rückspiegeln des Gegenwärtigen in die Vergangenheit, ein Jetzt-Schon-Für-Vergangen-Nehmen als um eine Vergegenwärtigung des Vergangenen, um eine »Propräteritation« eher als um eine Repräsentation. Die historische Form und eine ihr ähnliche, aber anders strukturierte Form gehen in der großen Live-Sendung ineinander über. Was die Serialität angeht, so liegen die Dinge möglicherweise komplizierter (Kreuzer 1979). Kennzeichnend für die Serialität könnte das Ausbleiben der Vergangenheit sein. Hierbei können wir Formen unterscheiden, in denen, wie in der *Daily Soap Opera*, eine Abtrennung des Vergangenen nicht stattfindet, und solche, in denen, wie in der klassischen Episodenstruktur, noch nicht einmal die Unterscheidung zwischen Gegenwärtigem und Vergangenen getroffen wird, denn keine Episode reflektiert in irgend einer Weise auf eine ihr vorhergehende (jede Folge *Bonanza* könnte die erste Folge sein). Diese Formen des klassischen Fernsehens sind aber in den späteren Phasen, namentlich seit Mitte der 80er Jahre, vielfach erweitert, ergänzt und miteinander verschränkt worden. Dabei hat die Fernsehserie, obschon ursprünglich eine a-historische Form, dennoch eine Art Historisierungspotential entfaltet, das auf paradoxe Weise durch die Kombination »eigentlich« a-historischer Merkmale der Serienstrukturen zustande kommt. Als ein einfaches und markantes Beispiel hierfür mag *Dallas* herangezogen werden, eine Serie, die erstens in einer Rückblick-/Ausblick-Folge endete, die zweitens nach ihrem Ende ihren Anfang mitlieferte in einem Fernsehfilm-Sequel darüber, »wie alles anfing«, und die drittens durch eine gigantische Zeitsprung-Dramaturgie nach etwa einem Jahr, einmalig in der Seriengeschichte, wieder an den Ausgangspunkt, Bobbys Traum, zurückkehrte.

Die Fernsehserie ist aber insbesondere durch

die Wiederholung ganzer Serien in einen Historisierungsschub mit hineingeraten. Damit wäre die letzte der genannten Formen angesprochen, die Wiederholung. Auch sie trägt zugleich Züge der Historisierung, da sie die Unterscheidung und Definition des Vergangenen betreibt und die Repräsentation dieses Vergangenen im Gegenwärtigen, und der Ent-Historisierung, denn das Vergangene wird oft nicht im engeren Sinne repräsentiert, sondern vielmehr reproduziert, oft genug auch präsentiert, aufgeführt, als sei es das erste Mal (Deleuze 1992; Descombes 1979).

Aufgrund dieser Anhaltspunkte wäre genauer zu untersuchen, inwiefern die Geschichte des Fernsehens selbst ein Grenzphänomen ist, das das Lineare und Schriftlich-Narrative, das Zeit- und Kausalitätsgefüge der Geschichtsschreibung bereits verlässt, andererseits aber ein funktionales Äquivalent zur schriftlich-literarischen Geschichtsschreibung im Bezirk des Digitalen aufspannt oder vielmehr dessen Herausbildung als Übergangsmedium vor- und einleitet. Die Diskussion darüber, was in diesem Bezirk aus der Historizität, aus den historiographischen Formen wird, hat gerade erst begonnen. Wahrscheinlich aber ist, dass die gängigen Problematisierungen, die von einer abnehmenden Historizität zunächst des Fernsehens, später auch der Digitalen Medien, ausgehen, untauglich sind, die Phänomene einer abweichenden Historizität, die noch dazu, wie ich zu zeigen versucht habe, in dieser Eigenwertigkeit eher eine zunehmende, eine schrittweise sich konstituierende Historizität ist, zu modellieren. Genau eine solche Modellierung ist die Herausforderung, der möglicherweise mit den elektronischen Werkzeugen des rechnergestützten Lernens sogar eher begegnet werden könnte als mit den Mitteln der konventionellen, immer noch buch- und sprechgestützten universitären Lehre.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Unter Repräsentation soll hier einerseits die Vergegenwärtigung, andererseits in einem durchaus semiotischen Sinne die Darstellung verstanden werden; vgl. etwa Walther 1976. Unter Symbolisierung soll hier sowohl, wiederum in Anlehnung an semiotische Termini, die Konventionalisierung verstanden werden als auch, von Cassierer her argumentierend, die »Symbolische Form« als kulturelles und ihrerseits historisch bedingtes Formprodukt; vgl. dazu Cassierer 1984 und 1971.

<sup>2</sup> Zu dieser Unterscheidung grundlegend Brauns 2002; sowie Lehmann 2002.

<sup>3</sup> etwa Winston 1986 und 1998; Smith 1998; Eco 1985; Casetti/Odin 1990; Bourdon 1998.

<sup>4</sup> Hier, und in unserem Verständnis nur hier, gilt Marshall McLuhans Diktum vom Medium, das die Botschaft sei (im übrigen ist dagegen die Differenz Medium/Botschaft sorgsam zu beobachten und wird auch vom Medium selbst beobachtet).

## Literatur

- Abramson, Albert. *The History of Television 1880 to 1941*. London: 1987.
- Barel, Yves. *Le paradoxe et le système: Essai sur le fantasme social*. Grenoble: 1979.
- Barnouw, Eric. *The Tube of Plenty*. New York: 1990.
- Barthes, Roland. "Historie und ihr Diskurs." *Alter-native* 11 (1968): 174-181.
- Boddy, William. "The Beginning of American Television." *Television: An International History*. Hrsg. Anthony Smith. Oxford: 1998. S. 23-37.
- Bourdon, Jérôme. "L'archaïque et le postmoderne: Eléments pour l'histoire d'un peu de télévision." *Penser la télévision*. Hrsg. Francois Jost Bourdon. Paris: 1998. S. 15-28.
- Brauns, Jörg. "Die Metaphysik des Mediums." *Form und Medium*. Hrsg. Jörg Brauns. Weimar: 2002. S. 9-20.
- Casetti, Franco/Roger Odin. "De la néo- à la paléo-télévision." *Communications* 56 (1990): 67-78.
- Cassierer, Ernst. "Der Begriff der Symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften." *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Ernst Cassierer. Darmstadt: 1984. S. 169-200.
- . *Zur Logik der Kulturwissenschaften: Fünf Studien*. Darmstadt: 1971.
- Coulmas, Florian. *Über Schrift*. Frankfurt/M: 1981.
- Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. München: 1992.
- Derrida, Jacques. *Grammatologie*. Frankfurt/M: 1976.
- Descombes, Vincent. *Das Selbe und das Andere*. Frankfurt/M: 1979.
- Eco, Umberto. "TV: La transparence perdue." *La guerre du faux*. Umberto Eco. Paris: 1985. S. 126-149.
- Elsner, Monika/Thomas Müller/Peter M. Spangenberg. "Der lange Weg eines schnellen Mediums: Zur Frühgeschichte des deutschen Fernsehens." *Die Anfänge des deutschen Fernsehens*. Hrsg. William Uricchio. Tübingen: 1991. S. 153-207.
- Engell, Lorenz. "Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien." *Mediale Historiographien: Archiv für Mediengeschichte* 1 (2001): 33-56.
- , Joseph Vogl. "Vorwort." *Kursbuch Medienkultur*. Hrsg. Claus Pias/Joseph Vogl et al. Stuttgart: 1999.
- . "Das Amedium. Grundbegriffe des Fernsehens in Auflösung: Ereignis und Erwartung." *Montage/av* 5:1 (1996): 129-153.
- Goethe, Johann Wolfgang von. "Eine Kampagne in Frankreich." *Goethes Werke in 12 Bänden*. Bd. 10. Eingel. v. Walter Dietze, Komm. v. Jochen Golz. Berlin, Weimar: 1981.
- Kreuzer, Helmut/Karl Prümm, Hrsg. *Fernsehsendungen und ihre Formen: Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*. Stuttgart: 1979.
- Krützen, Michaela. "Der Punkt/Die Matrix: Paul Nipkows Scheibe, Vilém Flussers Universum und der Würfel der Borg." *Licht und Leitung: Ar-*

- cbiv für Mediengeschichte* 2 (2002): 16-30.
- Lehmann, Maren. "Differenzen entwerfen: Versuch über das Medium des Designs." *Medium Design*. Hrsg. Siegfried Gronert. Weimar: 2002. S. 22-45.
- Luhmann, Niklas. "Weltzeit und Systemgeschichte: Über Beziehungen zwischen Zeithorizonten und sozialen Strukturen gesellschaftlicher Systeme." *Seminar: Geschichte und Theorie. Umriss einer Historik*. Hrsg. Hans Michael Baumgarner/Jörn Rüsen. Frankfurt/M: 1976. S. 337-387.
- . "Evolution und Geschichte." *Geschichte und Gesellschaft*. Bd. 2. Niklas Luhmann. Frankfurt/M: 1976. S. 284-309.
- . "Temporalisierung von Komplexität: Zur Semantik neuzeitlicher Zeitbegriffe." *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Bd. 1. Niklas Luhmann. Frankfurt/M: 1980. S. 235-300.
- . *Soziale Systeme*. Frankfurt/M: 1984.
- Morin, Edgar. "Komplexität als Herausforderung." *Tumult: Zeitschrift für Verkehrswissenschaft* 11 (1987): 138-157.
- Smith, Anthony, Hrsg. *Television: An International History*. Oxford: 1998.
- Stierle, Karlheinz. "Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte." *Geschichte: Ereignis und Erzählung* (=Poetik und Hermeneutik, Bd. V). Hrsg. Reinhart Koselleck/Wolf Dieter Stempel. München: 1983. S. 530-534.
- Walther, Elisabeth. *Allgemeine Zeichenlehre*. Stuttgart: 1976.
- Winston, Brian. *Misunderstanding Media*. Cambridge, MA: 1986.
- . *Media Technology and Society: A History from the Telegraph to the Internet*. London: 1998.
- Zielinski, Siegfried. *Audiovisionen: Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek: 1989.

# Televisionen Ost

## Überlegungen zum Forschungsvorhaben "Programmgeschichte DDR-Fernsehen – komparativ" aus Sicht eines Teilprojektes

Thomas Beutelschmidt

Alles in allem, die Geschichte des Fernsehens ist die Geschichte des Werdens und Wachsens eines großen Kollektivs von Genossen und Parteilosen, die all ihr Können, all ihre Kraft in ihre gemeinsame Arbeit legen und sich ein Leben ohne das erregende Fluidum des Fernsehens weder vorstellen können noch wollen.

*Werner Lamberz  
(Mitglied des Politbüros und Sekretär des ZK)*

Seit Mitte 2001 fördert die Deutsche Forschungsgemeinschaft eine mit Medienwissenschaftlern aus Ost und West paritätisch besetzte Forschergruppe, die sich der Programmgeschichte des DDR-Fernsehens widmet und damit einen Beitrag zur Aufarbeitung der Kultur- und Mentalitätsgeschichte der ehemaligen DDR leisten möchte. Das Projekt ist an den Universitäten in Berlin, Halle, Leipzig sowie der Filmhochschule bzw. dem Deutschen Rundfunkarchiv in Potsdam-Babelsberg angesiedelt und setzt damit bewusst einen besonderen forschungspolitischen Akzent in den neuen Bundesländern.<sup>1</sup>

Im folgenden sollen einige zentrale Gedanken zu der Motivation, der Herangehensweise und den Zielen dieses umfangreichen Vorhabens zur Diskussion gestellt werden, wie sie sich zu Beginn für das Teilprojekt zur Fernseh-dramatik und Literaturverfilmung an der Humboldt-Universität Berlin gestellt haben und an denen sich unser Grundverständnis und Erkenntnisinteresse ablesen lassen.<sup>2</sup>

### Die Motivation

Die ideologische Systemauseinandersetzung zwischen Ost und West in Folge der deutschen Teilung nach 1945 bestimmte von Beginn an die technische Entwicklung und programmatische Ausrichtung der Massenmedien. Die Partei- und Staatsführung der DDR hat früh den politischen Gebrauchswert und propagandistischen Nutzen der neuen Television neben Presse bzw. Radio erkannt und am Prinzip von *Massenwirksamkeit und Volksverbundenheit* ausgerichtet.<sup>3</sup> Nach innen wie nach außen waren die Programmverantwortlichen zum einen bestrebt, die kulturellen und moralischen Werte eines *besseren Deutschlands* sowie die angebliche Wettbewerbsfähigkeit der sozialistischen Gesellschaft herauszustellen. Zum anderen bemühten sie sich, die weite Verbreitung und die allgemeine Akzeptanz des Mediums im Sinne der Systemstabilisierung zu nutzen. Damit waren die Sendungen weniger dem Geschmack und den Moden unterworfen als das bunte Konkurrenzangebot jenseits der Grenze. Zwischen den Polen Manipulation und Aufklärung ist jene eigenartige Mischung aus künstlerischen Leistungen, politisch-ideologischen Leitorientierungen und massenmedial inszenierter Solidarität entstanden.

Nach unserer Überzeugung hat sich also auch das DDR-Fernsehen im Lauf von vierzig Jahren parallel zur Entwicklung in anderen Industriestaaten<sup>4</sup> als zentrales Informations- und Unter-

haltungsinstrument etabliert, das dokumentarisch wie fiktional die Wahrnehmung von Welt und die gesellschaftliche Kommunikation entscheidend determiniert hat. Mit bewährten Mitteln der Realitätskonstruktion wie auch der Phantasieproduktion ist ein komplexes und transnational agierendes System entstanden, das sowohl zur eigenen Selbstbestimmung und kollektiven Identitätsbildung als auch zur äußeren Repräsentation eines sozialistisch definierten Staatswesens entscheidend beigetragen hat. Das ostdeutsche Medium ist demnach bei aller Abgrenzung und trotz erkennbarer Spezifik nicht isoliert zu betrachten, sondern mit seiner Programmentwicklung nur im Kontext anderer – fremder – Kulturen beschreibbar: So erfolgte der Austausch alsbald über die Dachorganisationen in Ost (die OIRT/Intervision) und West (die EBU/Eurovision) bzw. die einzelnen Sender kommunizierten – wenn auch vielfach inoffiziell – schon früh miteinander auf Fernsehfestivals wie in Prag oder Monaco bzw. auf Programmessen in Moskau oder Cannes; und die – abgesehen von den unterschiedlichen Farbnormen – überall obligatorische Video- und Sendetechnik kann als weiteres Bindeglied gesehen werden.

Wir wollen nun überprüfen, inwieweit auch das DDR-Fernsehen bei seiner unbestreitbaren Indoktrinationsfunktion einen nachweisbaren Beitrag zu einer allgemeinen Modernisierung bzw. Dynamisierung der ostdeutschen Gesellschaft und zur Pluralität der Mediendiskurse geleistet hat. Zu fragen sein wird in diesem Zusammenhang, auf welche Weise und in welchem Umfang das Gesamtprogramm und einzelne Gattungen trotz aller Abwehrreaktionen und Souveränitätsbekundungen auf DDR-Seite von westlichen – und nicht zu vergessen bzw. zu vernachlässigen auch den östlichen, d.h. slawischen bzw. sowjetischen – Sphären<sup>5</sup> im Sinne von Interkulturalität als Austauschbeziehung oder von Transkulturation in Form aggressiver »Diversion« geprägt wurden und wie sich die asynchronen Exklusions- und Inklusionsprozesse

niederschlagen: Sind nun bei dieser Kommunikation eher einseitige Übernahmen und simple Adaptationsversuche zu beobachten oder ist vielmehr eine besondere Transformation und damit eine besondere Aneignung globaler zivilisatorischer Prozesse gelungen, die sich von der in der Bundesrepublik vollzogenen *Westernization* als Eingliederung in eine bürgerlich-demokratische Staaten- und Wertegemeinschaft substantiell unterscheidet?

In jedem Fall teilen uns die eigenständigen Kommunikate ostdeutscher Provenienz und ihre originellen Themen, Ausdrucksformen und Interpretationen – trotz der bisweilen empfundenen Redundanz und vielleicht auch Penetranz – in einer Art Selbstbeschreibung etwas mit von einem gesellschaftlichen Modell und seinem charakteristischen Werte- und Normengefüge, seinen Mythen und Selbstbildern, aber auch von einer inzwischen verlorengegangenen Alltagskultur. Zwar erfüllen die Filme und Fernsehspiele aufgrund ihrer Polysemie und weiten konnotativen Felder allein schon nach semiotischem Grundverständnis keinen Anspruch auf *Wahrheit und Wirklichkeit*. Sie verweisen jedoch als kultureller Text – wenn auch stark selektiert, kanalisiert, gefiltert und reglementiert – auf das unmittelbar Vergangene, das durch seinen Zeitgeist und bestimmte Kontexte definiert wurde. Auf diese Weise generieren die realen Worte und Bilder selbst nachträglich noch eine »Erfahrungs- und Erzählgemeinschaft, in der sich überlieferte Elemente, Spolien der untergegangenen DDR erhalten und umbilden«.<sup>6</sup>

Als sprechendes Medium intensiver Mitteilung und Erinnerung scheint also das Fernsehen absolut prädestiniert. Seine Programme funktionieren nicht nur als medialer Ausdruck von Herrschafts-, sondern auch von Gesellschafts- und Mentalitätsgeschichte – es fungiert insgesamt als audiovisuell codiertes Gedächtnis oder als gemeinsamer Speicher, der Überlieferungen vor dem Vergessen, Verschwinden und Vernichten bewahren kann. (Vgl.

Assmann 1999) 'Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb ist der Rückblick vielen ostdeutsch sozialisierten Wissenschaftlern zumindest unmittelbar nach der Implosion des *Arbeiter- und Bauernstaates* schwergefallen, weil sich nach eigenen Worten für sie als »Involvierte der notwendige Abstand zu diesem Stoff noch nicht herstellt«, eine »beträchtliche Befangenheit« vorherrscht und »die Muster der Selbstdeutung so gut wie immer aus der eigenen Geschichte stammen« (Mühlberg 1993: 7, 14). Und aktive DDR-Kritiker wie Joachim Gauck erklären die daraus abzuleitenden und subjektiv sicher verständlichen Abwehrmechanismen nicht nur mit einer unter Intellektuellen verbreiteten »Rest-Loyalität«, sondern darüber hinaus mit einer »deutlichen Unlust«, hierbei auch »Wahrnehmungsdefiziten zu begegnen [...]: Ausblendungen, die eine fundamentale Kritik der politischen Zustände verhinderten und gelegentlich auch illusionäre oder romantische Politikvorstellungen begünstigten« (Gauck 1998: 885). Darüber hinaus schienen rückwärtsgewandte Themen wenig prestigeträchtig oder karrierefördernd.

Die hier zur Disposition stehenden Produkte erlauben aber nicht nur unmittelbar Beteiligten die notwendige Auseinandersetzung mit individueller und kollektiver Geschichte, sondern sie ermöglichen auch dem Unkundigen und Nichtbetroffenen, sprich: westlich Sozialisierten, zumindest die Ein- und Nahsicht – wenn nicht sogar das Verständnis – in bezug auf die Eigenheiten und Perspektiven eines früheren Musterlandes im osteuropäischen Verbund. Sie verweisen auch auf das damalige wie heutige Nebeneinander disparater Öffentlichkeiten und Privatsphären in Ost und West, welche als Ursache und Erklärung für die existente – und vielfach beklagte – Entfremdung und Distanz zwischen den beiden Teilgesellschaften nach wie vor ernstzunehmen sind.

Die retrospektive Konfrontation mit diesem heute »exotisch« anmutenden Kulturraum »der

privaten Nischen, der kleinbürgerlichen Subversionstechniken, der Sprachregelungen, des bescheidenden Luxus', der stillgehaltenen Begierden« (stellvertretend Selle 1991: 54) – so die immer wieder kolportierte DDR-Beschreibung aus westlicher Sicht – dürfte sich insbesondere für Alt-Bundesdeutsche bei allem Befremden aber auch als eine Form des Wiedererkennens oder als Bestätigung »feiner Unterschiede« im Bourdieuschen Sinne erweisen: Gerade die DDR-typischen Phänomene im Spiegel der Medien erscheinen von außen immer wieder reizvoll und relevant, weil sie »lediglich einen unvertrauten, unwestlichen Umgang mit den vertrauten Formen der westlichen Zivilisation« verbildlichen. So die Interpretation von Boris Groys, der den Kommunismus als »ein ästhetisches Phänomen im Sinne der Verfremdungsästhetik« und als »eine einzige künstlerische Simulation der westlichen Moderne« verstanden wissen will: »Der Kampf zwischen westlichem Kapitalismus und östlichem Kommunismus war nicht der Kampf zweier Systeme, sondern der Kampf zwischen Kapitalismus und seinem ästhetischen Abbild, zwischen Produktion der Waren und Produktion der Zeichen dieser Waren, zwischen Zivilisation und dem Wunsch, diese Zivilisation entweder zu besitzen oder zu zerstören« (Groys 1993).

Nach diesem Verständnis sind die TV-Dokumente dann nicht nur als zeithistorisches Quellenmaterial oder als Indikator für soziale Kontexte und kulturelle Alterität interessant, sondern auch als ästhetisches Objekt. Wir wollen uns also nicht nur auf eine rationale Spurensuche nach Relikten und Zeichen begeben, die etwas Spezifisches und Signifikantes von einem *anderen Deutschland* in sich tragen, sondern auch – analog zum Vorgehen mancher Filmkritiker – »höchste Intellektualität mit höchster Sinnlichkeit« verbinden. Dabei gilt es, stilistische Modi und Sprachen sowie künstlerische Darstellungstraditionen und Vorbilder zu erkunden, aber auch neue Lesarten, plurales Denken und Lust an Dissens zuzulassen oder – unter Berufung

auf Walter Benjamin – »Passagen und Schleichwege« zu erproben, »Leerstellen im kulturellen Bewusstsein zu markieren« sowie »das zu Lebzeiten bereits klassisch Gewordene oder den Kanon aus der Erstarrung« zu befreien. Und da die sortierende und klassifizierende Wissenschaft den Werken gerne »Masken aufsetzt«, haben wir uns vorgenommen, diese »immer wieder abzunehmen und neu zu modellieren« (Sallmann 1999:14).

## Der Forschungsstand

Auch wenn wir keine terra incognita betreten, so kann das Projekt kaum auf Vorarbeiten zurückgreifen, die eine systematische Quellenforschung, eine differenzierte Kontextualisierung und historische Gesamtdarstellung geleistet hätten. Die bereits in Vor- und Nachwendezeiten durchgeführten Studien ergeben in ihrer Summe nur ein fragmentarisches Bild von einer auf ihre Weise ebenso ausdifferenzierten wie ausgeprägten Medienlandschaft Ost und reichen als Basis für eine umfassende Programmgeschichtsschreibung nicht aus. Es sind also nachweisbare und schwerwiegende Desiderate zu konstatieren, die auch mit Recht von Seiten der DFG und ihren Gutachtern anerkannt wurden und die nicht unbeträchtliche Förderung dieses Forschungsvorhabens zweifellos rechtfertigen.

Schon zu DDR-Zeiten hat die fehlende Autonomie und Souveränität der Film- und Fernsehwissenschaft eine theoretische Bewältigung der politisch immer hoch sensiblen Telemedien erschwert, wenn nicht gar verhindert. Obwohl seit Mitte der 70er Jahre neben den globalen Entwicklungen der sozialistischen Gesellschaft auch Aspekte der Kultur, der Freizeit und der Massenmedien partiell berücksichtigt wurden,<sup>7</sup> hat eine grundlegende und differenzierte Aufarbeitung, eine ganzheitliche Darstellung, eine plausible Definition oder gar eine Infragestellung des sozialistischen Mediensystems und seiner charakteristischen Züge nicht (mehr) stattgefunden.

Im Allgemeinen haben sich die Protagonisten mehr oder minder den kultur- und medienpolitischen Dogmen unterworfen und waren – schon nach damaliger Überzeugung der Filmwissenschaftler Peter Wuss und Lutz Haucke – zu stark auf das *semantische Moment* fixiert. Aus diesem Grund blieb eine Morphologie der Bildmedien unberücksichtigt: Die visuellen Schichten und Wirkungen der »bildhaft-darstellende[n] Sphäre« wurden zugunsten einer ungebrochenen »Orientierung auf das Verbale, auf das Begriffliche, auf das Nichtikonische« (Wuss 1988: 76, 107) weitgehend zurückgestellt, weil Bilder als ambivalenter Ideologieträger erkannt wurden und sich der wortsprachlichen Logik entziehen. Ästhetische wie technische Gestaltungsmöglichkeiten wurden deshalb von Seiten der Wissenschaft – und interessanterweise der Medienpraktiker selbst – in der Regel als ein formales und zweckorientiertes Mittel betrachtet, verbindliche Standpunkte und Botschaften adäquat vermitteln zu können.<sup>8</sup> Zudem trug das faktische Abgeschnittensein vom internationalen Gedankenaustausch zusätzlich dazu bei, dass es bis 1989 insgesamt nicht gelungen war, über die bloße Beschreibung und parteiliche Bewertung einzelner Kommunikate in Form der früh eingeführten und bewährten Film- und Fernsehkritik<sup>9</sup> bzw. über gattungsspezifische Klassifizierungen<sup>10</sup> hinaus auch erkenntnistheoretische Ziele zu formulieren und die Dialektik von Gestaltung und Wirkung der AV-Medien zu erfassen.

Aber auch die externe Wissenschaft konnte trotz aller Aufmerksamkeit gegenüber dem zweiten deutschen Staat in Folge der verbesserten Ost-West-Verhältnisse seit Mitte der 70er Jahre nur am Rande etwas zur substantiellen Medienforschung beitragen, weil ihr der direkte Zugang fehlte und sie die spärliche Quellenlage oder unzuverlässige Daten behinderten. So erfolgte die westdeutsche film- und fernsehorientierte, kommunikations-

und sozialwissenschaftliche sowie politologische und historische Beschreibung bzw. Aufarbeitung des DDR-Fernsehens nur an einigen ausgewählten Fachbereichen und Hochschulinstituten sowie an außeruniversitären Bildungs- und Forschungseinrichtungen,<sup>11</sup> in deren Umfeld Darstellungen, Inhaltsanalysen und empirische Studien zur Mediennutzung veröffentlicht wurden.<sup>12</sup> Noch vor der deutsch-deutschen Vereinigung kam es 1990 zu einem ersten gemeinsamen Ost-West-Medientreff, auf dem beiderseitige Leistungsdefizite eingestanden und hier wie später öffentlich eine Reihe von »Mediengrunduntersuchungen« gefordert wurden: »Was in medienanalytischer Hinsicht gebraucht wird, sind kritische, differenzierte Bestandsaufnahmen der Fundamente, auf denen Konzepte der Medienproduktion und Praxen der Mediennutzung gründen.«<sup>13</sup>

Was dann nach der Selbstauflösung der DDR folgte, waren neben der Abwicklung ganzer Institutionen und Kündigungen vieler Mitarbeiter zunächst zwar nachvollziehbare, aber eingeschränkte Untersuchungen über die tragende Rolle der Massenmedien bei den gesellschaftspolitischen Veränderungsprozessen im Spätherbst 1989.<sup>14</sup> Da sich die gesamtdeutsche Gesellschaft seitdem weitgehend als eine kontinuierlich bundesrepublikanische verstand, wurde demzufolge auch dem DDR-Fernsehen, seinen Programmen und seiner Rezeption nur wenig Bedeutung geschenkt. Die materiellen wie ideellen Welten des ostdeutschen Staates waren aufgrund der erfolgreichen kapitalistischen wie demokratischen Metamorphose schnell einer Marginalisierung und Missbilligung preisgegeben oder in eine nostalgische Ecke verbannt. Deshalb blieb die medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der sozialistischen Audiovision wohl auch später auf Einzelinitiativen beschränkt: Erwähnt seien nur stichpunktartig die Workshops zur Aufarbeitung der Hörfunk- und Fernsehgeschichte des Deutschen Rundfunk-Museums, die Hearings zu

Deutschen Selbst- und Fremdbildern in den Medien am Adolf-Grimme-Institut, die Studien zur TV-Publizistik, zum Fernsehspiel, zur Serie und zu Magazinsendungen im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereichs »Bildschirmmedien« in Siegen und Marburg<sup>15</sup> sowie zu (ost-)deutschen Fernsehstars an der Universität Lüneburg, zur Geschichte der Fernsehkrimis an der Universität Halle-Wittenberg oder Untersuchungen zu Jugendsendungen an der HFF Babelsberg und die Publikationsprojekte des Deutschen Rundfunkarchivs. Positiv hinzuweisen ist ferner auf die interdisziplinär angelegte Übersicht zur gesamtdeutschen Fernsehentwicklung als eine »große Erzählung«, die Knut Hickethier und Peter Hoff vorgelegt haben.<sup>16</sup> Insgesamt jedoch müssen selbst aktuellere Gesamtdarstellungen zur Mediengeschichte nach wie vor konstatieren, dass die DDR »nicht gleichrangig behandelt werden konnte«, weil es »noch an Vorarbeiten« mangelt, gleichwohl sie »aber doch einen umfänglicheren Beitrag« (Wilke 1999: 10)<sup>17</sup> verdient hat bzw. die Aufarbeitung der ostdeutschen »Programmkonzeption und -diskussion [...] ein wichtiges, noch zu leistendes Forschungsvorhaben« (Bleicher 1996: 18)<sup>18</sup> ist.

### Thematische Schwerpunkte und methodische Ansätze des Projektes

Bei aller Experimentierfreude werden sich natürlich auch unsere Teilprojekte nicht den Pflichten konventioneller Filmanalyse bzw. deskriptiver und hermeneutischer Verfahren zur Rekonstruktion und Interpretation des Forschungsgegenstandes entziehen, um dem gemeinsam gesteckten Ziel einer umfassenden und gleichsam differenzierten Historiografie des DDR-Fernsehprogramms zumindest ein gutes Stück näher zu kommen. Die hierbei verfolgten theoretischen Überlegungen und methodischen Vorgehensweisen stützen sich auf die Erfahrungen und Erkenntnisse vorausgegangener Unternehmungen wie das DRA-Projekt

zur Hörfunk-Programmgeschichte des Weimarer Rundfunks (Projektgruppe Programmgeschichte/Deutsches Rundfunkarchiv 1986), der Siegerner Sonderforschungsbereich zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien in der Bundesrepublik Deutschland (siehe Kreuzer/Thomsen 1993f.) und ergänzende aktuelle Modelle (Vgl. Bleicher 2002; Hickethier 2002), die unterschiedliche Fokussierungen vorgenommen haben und ein breites Wissenschaftsverständnis von quellenkritisch und sozialgeschichtlich orientierten über systemkritische und semiotische bis zu kulturtheoretischen Ansätzen (Bachmann 1998) erkennen lassen. Gleichzeitig bemühen wir uns um sinnvolle Kooperationen mit anderen Initiativen, die gegenwärtig ebenfalls medienhistorisch in bezug auf das Fernsehen arbeiten.<sup>19</sup>

Aus den bereits vorgelegten Ergebnissen leitet sich auch unser offener Begriff von Programm ab, der zum einen inhärente medien- als auch gattungsspezifische Strukturelemente – oder nach Winfried Lerg die »Stoff«- und »Formengeschichte« (Lerg 1982) – berücksichtigt und zum anderen nach der Organisation der Kommunikate und den konstituierenden Merkmalen fragt, die das audiovisuelle Angebot in seinen Teilen und seiner Gesamtheit sozusagen von außen bestimmen. Wir gehen mit Hahlefeld u.a. davon aus, dass nur dann ein klares und vielschichtiges Bild des (Gesamt-)Programms entstehen kann, wenn seine konkreten Erscheinungsformen sowie die Wirkung der »internen« Momente aufeinander« und die Interaktion mit »externen« Bedingungsfaktoren« (Projektgruppe Programmgeschichte/Deutsches Rundfunkarchiv 1986: 36) zusammen betrachtet werden.

Dabei – ich folge hier den Ausführungen in unserem DFG-Antrag<sup>20</sup> – legt die Forschergruppe den Schwerpunkt auf Sendungen und Genres, die auf narrativ-ästhetischen Traditionen der Unterhaltungsformen und -stile beruhen, die wiederum selbst auf Ereignisgestaltung, Narrativität und Fiktionalität rekurren. Weil die dezidiert opera-

tiven Informationsangebote der Bereiche *Aktuelle Kamera* und Publizistik (vgl. Ludes 1990) bzw. Informations- und Ratgebersendungen<sup>21</sup> bereits ansatzweise untersucht worden sind, sollen diese Genres zunächst nicht erneut thematisiert, sondern vorgelegte Arbeiten durch kritische Relektüre integriert werden.

Der Begriff von Unterhaltung ist auf zwei Ebenen zu reflektieren. Zunächst spielt die enge Definition von Unterhaltung als negativ verstandener Ausdruck einer »bürgerlich-ideologisch« geprägten »Bewusstseinsindustrie« des Westens eine wesentliche Rolle bei der bis in die späten 70er Jahre praktizierten Ablehnung einer profanen Massenkultur, die nicht mit den Prinzipien eines auf die Aufklärung zurückgehenden Kulturauftrages und einer latenten Fixierung auf Theater und Literatur vereinbar schien. Stattdessen orientierte sich die Fernsehproduktion an Gestaltungskonzepten eines sozialistischen Realismus. Erst allmählich vollzog sich ein Wandel in der Programmproduktion und -präsentation, die nun funktionale Aspekte der Unterhaltung als »wichtige Bedingung und Form der Reproduktion der Arbeitskraft und der Entwicklung sozial aktiver und kulturell bedürfnisreicher Individuen« (so die offizielle Sprachregelung Berger et al. 1978: 697) anerkennen. Dieser Paradigmenwechsel drückt sich fortan in der sozialistischen Medienpraxis verschiedentlich aus: in der verstärkten Serienproduktion, der zunehmenden Bedeutung von Bildschirmstars für die Zuschauerbindung, dem Verzicht auf das frühere Pathos in der Geschichtsdarstellung, dem Blick auf private Arbeits- und Lebenswelten, der Einbeziehung kleinbürgerlicher Alltagskultur oder auch medienstrategisch in der »alternativen Programmgestaltung« seit Ende 1982, mit der Unterhaltungsformate wie Shows und Magazine bzw. ein ausgedehntes Spielfilmrepertoire bevorzugt auf dem Bildschirm erschienen. Damit war das Primat und bis dahin auch Diktat einer letztlich bürgerlich tradierten und fortgeschriebenen Hochkultur zumindest in Frage

gestellt, eine Entwicklung, welche die Zuschauer längst eingefordert hatten, indem sie sich – zwar noch nicht mit den Füßen, sondern nur mit der Fernbedienung – dem sozialistischen Ideal verweigert und dem beliebten Mainstream der westlichen Kulturindustrie zugewandt haben.

Darüber hinaus müssen sowohl die Populärformen als auch die Kunstproduktion als Komponenten narrativ-ästhetischer Kommunikation stärker differenziert betrachtet und damit alle kognitiv-reflexiven, moralisch-sozialen und hedonistisch-individuellen Funktionen im medialen Handlungsbereich insgesamt ins Blickfeld gerückt werden (vgl. Christmann/Groeben 1999). Mit dem Konstrukt Unterhaltung sollten demzufolge die interaktiven Zusammenhänge mehrschichtig erfasst werden, die über die jeweilige Motivation und den Willen der Produzenten wie Rezipienten hinausweisen und die wechselseitige Beziehung von Medienangebot und -nutzung mit einschließen.

Um nun zu einer zufriedenstellenden Beschreibung, Analyse und Gewichtung des Programms zu gelangen, berücksichtigen wir beispielweise im Teilprojekt zur Fernseh-dramatik und Literaturverfilmung konkret folgenden »Grundbausatz« von inhärenten Merkmalen, strukturellen Faktoren und konstituierenden Elementen wie ihn u.a. Joan Bleicher zur Untersuchung von Inhalt, Form, Konzeption, Funktion, Produktion, Rezeption bzw. medialer wie gesellschaftlicher Kommunikation vorgeschlagen hat (vgl. Bleicher 1994, zur Veranschaulichung siehe auch das Schaubild mit den Untersuchungsgegenständen und Verbindungen der Teilprojekte auf Seite 43):

— *die Einzelsendung bzw. Sendereihen*

inhaltliche Ausrichtung und ästhetische Parameter auf der Ebene der klassischen Filmanalyse (Dramaturgie und Erzählperspektive, Figuren und Handlung, Raum und Zeit, Kamera und Ton, Sprache und Musik); Klassifikation (Originalbuch

und Adaption (Prosa, Drama, Reportage, (Auto-) Biografie/Autonomie und Werktreue), Gattung und Genres, Stoffe und Motive, Stil und Form, Epoche (von der Reformation bis zur DDR-Gegenwart) und Kanon (Literaturvorlagen von der »frühbürgerlichen Revolution« über das »klassische Erbe« bis zum »sozialistischen Realismus«); Interpretation (u.a. Multiperspektivität und Metatext, Mythos und Emplotment, Repräsentation und Konstruktion, Fiktion und Dokumentation);

— *die Organisation, Formation und Präsentation des (Gesamt-)Programms*

Sendeschemata und Profil, Programmstrukturen und Vermittlungsformen (Platzierung und Abfolge, Periodizität und Rhythmus, Einbettung und Verbindung);

— *die konzeptionellen und medienpolitischen Faktoren*

Funktion und Programmauftrag (Agitation und Propaganda, Information, Bildung, Kultur, Unterhaltung), ideologische Leitlinien und (General-)Themen, Mechanismen von Anleitung und Kontrolle (Parteiapparat, Staat, Massenorganisationen), das Selbstverständnis der Akteure (Affirmation versus Subversion), die Folgen der Ost-West-Konkurrenz, die Rolle des Fernsehens im Ensemble der Künste (kulturelle Diskursmuster);

— *die Institutionsgeschichte*

Entwicklung und Organisationsstruktur (Administration und Redaktionen), Produktionsabläufe (Autor, Dramaturg, Regisseur, Medienpraxis und Entscheidungsprozesse), Zusammenarbeit mit der DEFA (Auftrags- und Koproduktionen), internationale Verbindungen und Programmaustausch (Import und Export, Ost-West-, aber auch Ost-Ost-Dialog, Globalisierung versus Provinzialisierung);

— *die Technik*

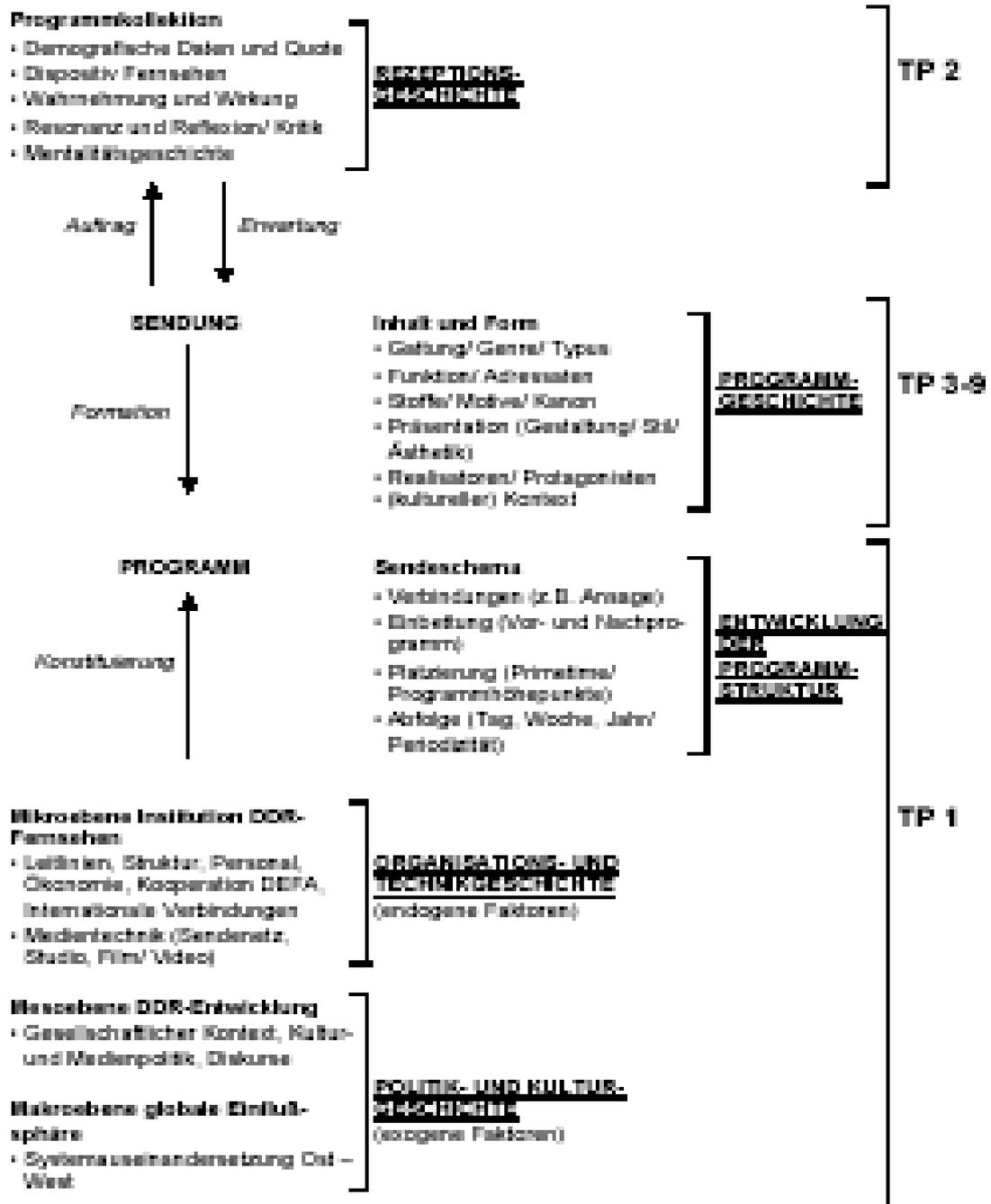
Programmtopologie, studioteknische Ausstattung und Kapazitäten, Abhängigkeit von Westimporten, Film und Video, S/W und Farbe;

— *die Rezeption und kulturelle Kommunikation*

Programmnutzung (Zielgruppen) und -wirkung (Zuschauerforschung), Resonanz (Zuschauerkri-

**FORSCHERGRUPPE: PROGRAMMGESCHICHTE DDR-FERNSEHEN – KOMPARATIV**

**Untersuchungsgegenstände und Verbindungen der Teilprojekte (TP 1 - 3)**



T. BILSCHWITZ (2002)

tik) und Reflexion (Fernsehkritik, Medienwissenschaft), Bedeutung des Fernsehens für die Mentalitätsgeschichte, die DDR-spezifische Sinn- und kollektive Identitätsbildung sowie die gesellschaftliche Selbstverständigung.

## Die Periodisierung

Mit diesem Aufgabenkatalog hoffen wir einerseits der Dynamik und Diversifikation des Mediums sowie andererseits dessen Dimensionen und Ausdehnung – im Sinne von Marshall McLuhans »extension« – gerecht werden zu können. Dafür bedarf es sowohl einer diachronen als auch synchronen Darstellung sowie einer anschließenden Einteilung und Charakterisierung bestimmter Zeitabschnitte bzw. der Feststellung wichtig erscheinender Zäsuren. Sollen hierbei die äußerst komplexen und komplizierten Zusammenhänge in ihrer Gesamtheit mit allen ihren Diskontinuitäten, Brüchen und multifaktoriellen Einflüssen in einem Modell veranschaulicht werden, dann ist aber gleichzeitig mit Knut Hickethier zu Recht die Frage zu stellen, ob das, was »im historischen Verlauf als eine Linie« rekonstruiert wird, »tatsächlich Zusammengehörendes miteinander verbindet« (Hickethier 1992: 22).

Das Fernsehprogramm entzieht sich also der verbindlichen Generalisierung einzelner Phasen und einer Periodisierung mit Totalitätsanspruch. Es müssen vielmehr nach den Erfahrungen im Sieger Projekt sowohl die »Pluralität verschiedener Geschichten« als auch die Kriterien der Auswahl und Einteilung einer Historiographie transparent gemacht werden, die »ihre Gegenstandsbereiche sowohl erst konstituiert, als auch schon interpretiert« (Elsner et al. 1991: 38, 44). Bei allen integrativen Absichten ist demnach ein differenziertes und mehrschichtiges Ordnungsprinzip zu suchen, das

1. wesentliche exogene und endogene Faktoren berücksichtigt, aber eine schematische Einteilung analog zu den zentralen Eckdaten und historischen Großräumen vermeidet,

2. unterschiedlichen Prozessen (Wandel und Veränderung) sowie Ereignissen bzw. deren Bedeutung für die einzelnen Programmsparten (und damit den Zielstellungen und Ergebnissen der Teilprojekte) gerecht wird und

3. auf historiografische Diskurse flexibel reagieren kann bzw. gleichzeitig

4. das Fragmentarische andeutet sowie ontologischen Versuchungen widersteht.

Aus diesem Grund plädieren wir für eine quasi dreidimensionale, räumlich strukturierte und farblich unterschiedene Visualisierung auf der Website unseres Forschungsprojektes, die über das traditionelle Koordinatensystem hinaus einen Zugriff auf dahinterliegende Schichten anbietet sowie stets erweiter- und aktualisierbar bleibt. So können auf der primären Oberfläche zugeordnete Fenster geöffnet werden, über die sich sekundäre oder spezialisierte Daten bzw. zusätzliche Subinformationen in Text und Bild individuell abrufen lassen, so dass produktive Überlagerungen bzw. Verknüpfungen entstehen. Auf diese Weise bringt der Nutzer als »Navigator« (Barberi 2001) heterogene – und nur (vor)geordnete – Momente nach seinem Erkenntnisinteresse miteinander in Verbindung und erzeugt Synergien.

Ungeachtet mancher im Detail noch ungeklärten Zuordnungen oder Überschneidungen versuchen wir also multiperspektivisch und ohne nostalgische Absichten zu agieren: Berücksichtigt werden auf einer Makroebene die außenpolitischen Komponenten bzw. die Systemauseinandersetzung als »kontrastiver Dialog« zwischen Ost und West. Diese globalen Ereignisse haben sich nach Jacques Le Goff als »longue durée-Strukturen« eher indirekt und oft zeitverzögert in die Programme eingeschrieben. Ihr direkter Einfluss ist im Einzelfall eher schwer zu belegen und oftmals nur über Interpretationsverfahren herauszuarbeiten, die dann durchaus schlüssig sein können, aber empirisch kaum oder selten bis ins Detail nachzuweisen sind.

Zum anderen gilt es die ostdeutsche Binnendifferenzierung zu berücksichtigen und die innerstaatlichen wirksamen Entscheidungen und Geschehnisse zu benennen, die sowohl theoretisch ideologische Kurse, argumentative Muster und intellektuelle Debatten bestimmt als auch praktisch die mediale und künstlerische Produktion aufgrund der unmittelbaren Staatsnähe des Fernsehens gezielt beeinflusst und gesteuert haben: eine Mesoebene mit Daten zur Kultur-, Medien- und Gesellschaftsentwicklung in der DDR.

Es folgen auf einer Mikroebene die internen Entwicklungen und die Parameter der Institution Fernsehen, wobei die Technikgeschichte als Materialisierung von Kommunikation eine besondere Beachtung erfährt, weil sie medienimmanente Innovationschübe kennzeichnet.

Und die konkreten Programme werden ebenfalls als eigene Kategorie behandelt, wobei sowohl trendsetzende Sendungen, Filme oder Reihen berücksichtigt werden als auch »Programmhöhepunkte« zu punktuellen Anlässen wie Gedenk- und Feiertage oder Geburts- und Todestage ideologisch vereinnahmter Persönlichkeiten, die von Beginn an die Jahresplanungen strukturierten<sup>22</sup> bzw. - auch in Hinblick auf die Zuschauerkreise in Westdeutschland - für besonders anspruchsvolle und gleichsam auf hohem Niveau unterhaltende Sendungen gesorgt und damit ebenfalls konstitutiv auf die gesamte Angebotspalette gewirkt haben.

Wir wollen mit diesem Vorschlag einer erweiterten Matrix einen besonderen Beitrag zur Medien-geschichtsschreibung leisten. Dabei sollen bereits vorgeschlagene Modelle kritisch geprüft,<sup>23</sup> partiell berücksichtigt<sup>24</sup> oder nach heutigem Kenntnisstand korrigiert<sup>25</sup> werden. Um die Problematik und Relativität jeder Periodisierung konkret veranschaulichen zu können, möchte ich am Beispiel der Fernseh-dramatik auf einige Zäsuren hinweisen:

Erscheint die erste Aufbau- und Experimen-

tierphase auch weiterhin mit 1947 bzw. 1952 bis 1956 und damit dem Beginn des offiziellen Programmbetrieb exakt bestimmt, so könnte man die folgenden – oftmals mit »Ausbau« und »Differenzierung« bezeichneten – Zeiträume von 1956 bis 1961 bzw. zwischen 1961 und 1971 anders gewichten. Hier sind vielleicht Einflussfaktoren wie die von Parteiseite diskreditierte Entfremdungsdiskussion und die nicht nur auf wirtschaftlichen Fortschritt fixierten Reformansätze mit der Einführung des »Neuen Ökonomischen Systems der Planung und Leitung« (NÖSPL) bislang unterschätzt worden. Diese hatten mit der Rede von Jean Paul Sartre als Modernevertreter auf der Weltfriedenskonferenz im August 1962 in Moskau und der Kafka-Konferenz im Mai 1963 in Liblice begonnen; sie waren aber gleichzeitig mit dem ersten direkten Politbüro-Verbot einer Produktion wie *Monolog für einen Taxifahrer* von Kuhnert und Stahnke als »nihilistisches, schematisches, volksfremdes Werk« unrühmlich verknüpft und gipfelten in dem berüchtigten »Kultur«-Plenum der SED im Dezember 1965. Diese ideologischen Verhärtungen trugen dann 1966 zur Auswechslung der Leiter in den ZK-Abteilungen Agitation und Kultur bzw. auf den Entscheidungsebenen des Senders bei und führten zeitgleich zur Bildung einer Zentralen Parteileitung im Fernsehen bzw. zur Gründung des Verbandes der Film- und Fernschaffenden im Januar 1967 und der Bildung eines eigenständigen Staatlichen Komitees für Fernsehen im September 1968 zur direkten Anleitung und Kontrolle der Medien – insgesamt ein breites *roll back*, das parallel auf der Makroebene letztlich mit der Niederschlagung des »Sozialismus mit menschlichem Antlitz« in der ČSSR Mitte 1968 ihren unmissverständlichen Ausdruck fand.

Auch die gesamte Honecker-Ära umfassende Zeitspanne von 1971 bis 1989 ließe sich begründet unterteilen. Hervorzuheben wären zum einen die personellen Verluste durch Ausreisen bzw. die Reglementierung kritischer Künstler in Folge der

Biermann-Ausbürgerung im November 1976 bis zu den Ausschlüssen namhafter Autoren aus ihrem Verband im Juni 1979 – ein *brain drain*, der nicht nur Film und Fernsehen substanziell geschwächt hat, sondern auch den Glauben an eine emanzipatorische Gesellschaft endgültig zunichte machte. Zum anderen sei die nachhaltige Zäsur durch die Einführung einer »alternativen Programmstruktur« des I. und II. Programms Ende 1982 angemerkt, die einerseits zu einer annähernden Verdoppelung von Filmimporten und damit zu einer Umkehrung des Verhältnisses zwischen fiktionalen Eigen- und Fremdproduktionen von 60:40% auf 40:60% führte bzw. zum anderen Unterhaltungsangeboten endgültig den Vorrang bei der Sendeplanung einräumte. (Siehe u. a. Selbmann 1998)

Darüber hinaus wurden immer wieder technische und produktionsspezifische Aspekte unterschätzt, die als Zäsuren wirkten und neue Etappen einleiten konnten. So sind nicht nur herausragende Eckdaten wie die Einführung des Farbfernsehens und der Beginn des 2. Fernsehprogramms im Oktober 1969 aufzunehmen, sondern auch die Möglichkeiten der Direktübertragung vor Ort, wodurch u. a. erstmals im November 1955 mit Goldonis *Die-ner zweier Herren* Inszenierungen wichtiger Bühnen direkt ausgestrahlt werden konnten; ferner die regelmäßige Zusammenarbeit mit den DEFA-Betrieben, die Ende 1956 mit Koproduktion wie *Damals in Paris...* und Mitte 1959 mit Auftragsproduktionen wie *Spuk in Villa Sonnenschein* begonnen hatten und später mehr als 50% der gesamten DEFA-Kapazitäten in Anspruch nahmen; oder der Beginn regelmäßiger Bildaufzeichnung mittels Film seit Ende 1957 und Video seit Mitte 1964, was die Dominanz der Live-Sendung und damit des Fernsehspiels aufhob.

## Die Quellen

Um nun eine Historiografie mit differenzierter Periodisierung und plausiblen Strukturmodellen

wirklich bewerkstelligen und dem gestellten Anspruch gerecht werden zu können, bedarf es zunächst der notwendigen Grundlagenforschung auf empirischer Basis. Der relativ späte Beginn dieses Projektes nach über zehn Jahren der Auflösung bzw. Überführung der DDR-Institutionen versetzt die Forschergruppe in die Lage, freien Zugang zu allen relevanten Archiven zu haben und damit auf fast alle Dokumente und AV-Produktionen zurückgreifen zu können, welche der Kassation oder auch Privatisierung in der Nachwendezeit entgangen sind.

Alle Teilprojekte konzentrieren sich derzeit konkret auf die systematische Auswertung der textbasierten Bestände der Partei- und Massenorganisationen bzw. des DDR-Staates im Bundesarchiv<sup>26</sup> und auf die allmähliche Erschließung des audiovisuellen Programmstocks im Deutschen Rundfunkarchiv, der allein im Bereich Fernseh-dramatik weit über 700 erhaltene und damit für die Analyse potentiell verfügbare Literaturadaptionen umfasst. Diese zentralen Primärquellen<sup>27</sup> werden sukzessive durch die Aussagen von Zeitzeugengesprächen ergänzt, wobei wir uns methodisch auf leitfadenorientierte Befragungen stützen.

Schon der Befund einer ersten Durchsicht des Schriftgutes erscheint durchaus relevant, weil er ein gängiges Vorurteil in Frage stellt: Die bisherige Auseinandersetzung mit dem ostdeutschen Massenmedium wurde vielfach nur auf die These von einer totalen Instrumentalisierung des Rundfunks durch die Partei- und Staatsführung reduziert. Die meisten dieser Analysen enden dann mit einer (medien-)ethisch motivierten Abwertung der Programme von einem demokratisch legitimierten Standpunkt aus, der mit pluralistischen, selbstregulierenden und flexiblen Problemlösungsstrategien gegenüber autoritären und repressiven Verhaltensmustern argumentiert.<sup>28</sup>

Die jetzt breit zugänglichen Archivalien widerlegen aber ein solch vereinfachtes Bild von einer in sich geschlossenen und fast schon gesetzmäßigen

Medienentwicklung und widersprechen deshalb dem linearen Geschichtsverständnis von einem vorbestimmten und vorbestimmbaren Lauf der Dinge, was im übrigen durchaus strukturelle Analogien im Denken von Kritikern und Kritisierten offenbart. Selbstverständlich kann und soll hier nicht in Abrede gestellt werden, dass die Richtlinienkompetenz letztlich unwidersprochen beim allmächtigen Politbüro als »Mittelpunkt des Herrschaftszentrums«<sup>29</sup> sowie dem Zentralkomitee der SED mit seinen Sekretariaten bzw. Fachabteilungen, wie die hier verantwortlichen für Agitation und Kultur, gelegen hat. In einem fein aufeinander abgestimmten – und von uns transparent zu machenden – Zusammenspiel der Kräfte wurden die Medien in verschiedenen personellen wie organisatorischen Konstellationen und mit wechselnder Aufgabenverteilung koordiniert. Diese normativen Instanzen gaben die Leitlinien, Themen und Sprachregelungen vor und kodifizierten ihre Entscheidungen in geltenden Beschlüssen, die wiederum auf den regelmäßigen Plenartagungen und Kulturkonferenzen des ZKs bzw. in größeren Abständen auf den Parteitagungen auch formal verabschiedet und nach außen verkündet wurden. Sie waren damit für alle staatlichen Einrichtungen als verbindlich erklärt und finden sich demzufolge auch in den Überlieferungen des Staatlichen Komitees für Fernsehen, den zuständigen Fachkommissionen oder der senderinternen SED-Kreisleitung.

Die eingesehenen Protokolle weisen jedoch darauf hin, dass sich die mit Aufgaben überlastete Führungsspitze offiziell nur in besonders gravierenden Fällen direkt mit Problemen der publizistischen und künstlerischen Medien beschäftigte<sup>30</sup> – was allerdings einen regen informellen Austausch unter den verantwortlichen Funktionären keineswegs ausschließt: hingewiesen sei nur auf die direkte und oft kolportierte Telefonverbindung von Erich Honecker über Joachim Herrmann bis zum Fernsehintendanten oder in Abteilungen wie die *Aktuelle Kamera* (vgl. Mühl-Benninghaus 1993: 15).

Im Allgemeinen konnten sich die *hohen Herren* wohl aufgrund der mehrheitlichen Anpassungsbereitschaft der Fernsehmacher auf die *große Politik* und strategische Planungen beschränken: Denn in der Erinnerung des ehemals degradierten Bereichsleiters Hans Bentzien »bedurfte [es] der direkten Zensur lange Zeit nur in besonderen Fällen, da die Schere in den Köpfen, die Selbstbeschränkung und Einfügung in das allgemeine Denkschema sie vorab ersetzte.« Und: »Auflehnung bedeutete zwangsläufig, als ungelerner Arbeiter irgendwo neu anzufangen. Auch solche Fälle hat es gegeben; sie blieben aber selten und wurden meist hinter sekundären Konflikten versteckt. Im allgemeinen waren die Mitarbeiter des Fernsehens parteifromm.«<sup>31</sup>

Die Komplexität der Materie, die Vielfalt der Themen und die Loyalität der Genossen hatte in der Praxis also recht bald zu einer Übertragung anstehender Detailfragen und Aufgaben vom engen Kreis der Partei- und Staatsführung auf den nachgeordneten Parteiapparat geführt. Dieser durfte dann entsprechende Vorlagen mit Sachinformationen und Einschätzungen, die selbst schon Ergebnis interner Auseinandersetzungen und Entscheidungsfindung waren, selbständig erarbeiten bzw. vorbereiten.<sup>32</sup> Die Referenten- und Verwaltungsebene trug damit eine nicht zu unterschätzende Verantwortung und konnte die Meinungsbildung nicht unerheblich beeinflussen. Das ändert im Ergebnis wenig an dem hierarchischen Prinzip des »demokratischen Zentralismus« mit einer politisch-ideologischen Anleitung »von oben«, verweist aber auf die hauptsächlich involvierten Personen, die zuständigen Gremien bzw. auf forschungsrelevante und in der Sache aussagekräftige Mechanismen, Prozesse und Funktionen innerhalb eines komplexen und komplizierten Systems. Auch wenn die im Vergleich zu westlichen Gesellschaften sicherlich relativ homogene Medienlandschaft Ost über ein wirksames Kontrollwesen prinzipiell gesteuert wurde, so sind zumindest partiell Gegen- oder Teilöffentlichkeiten (siehe Barck 1995) sowie ein-

geschränkte Artikulationsspielräume zu konstatieren, die es herauszupräparieren, zu benennen und zu gewichten gilt: die »Unterscheidung von Zwang und Anpassung, Kompromiss und List, Verweigerung und Widerstand« (Wiesner 1991: 10).

Neben dieser Entschlüsselung und nicht nur simplen Bestätigung der Medienlenkung interessieren wir uns aber in gleichem Maße für die Ebene der betroffenen Akteure, die als Autoren, Dramaturgen und Regisseure die jeweiligen Aufträge zu erfüllen hatten. Relevant erscheinen hier nicht nur detaillierte Beweisstücke aus der SED-Kreisleitung des Fernsehens, sondern auch die Bestände der Interessenvertretungen wie zum einen der Verband der Film und Fernseherschaffenden, wobei in unserem Fall insbesondere die Sektion Fernsehkunst und der von ihr verantwortete Jahresvergleich des Bereichs Dramatische Kunst von 1979 bis 89 im Mittelpunkt stehen, weil die dort in relativ offener Diskussion ausgewählten und prämierten Fernsehfilme die Intentionen der Macher offenbaren und den politisch motivierten Kanon der verordneten Pflichtstücke relativieren könnten; und zum anderen der Verband der Schriftsteller mit seiner Sektion Film und Fernsehen: sie weist auf die enge Verflechtung der Literaturproduktion mit der Fernseh-dramatik hin, die »seit dem V. Kongress [und damit seit 1961/TB] als neues Genre in das literarische und gesellschaftliche Leben getreten ist«<sup>33</sup> und erstmals auf dem folgenden VI. Kongress 1969 als eigenständiges Thema behandelt wurde.

An dieser produktiven Schnittstelle zwischen Anspruch und Wirklichkeit, zwischen Pflicht und Kür, zwischen Parteilichkeit und Autonomie werden wir reichlich Konfliktpotential finden, an dem sich herrschende Diskurse nachvollziehen, das Selbstverständnis der Beteiligten ablesen sowie die Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer Arbeit bestimmen lassen.

## Die Zeitzeugengespräche

Natürlich sind nicht nur eine praktikable Gliederung und Auswahl dieser immensen und bislang nur fragmentarisch aufgearbeiteten Archivbestände zu treffen, sondern es ist gleichzeitig in jedem Fall auf eine Relativierung der Quellen zu achten. Ihnen kommt zwar schon allein aus Gründen der damals bewusst getroffenen Entscheidung für ihre Überlieferung eine historische Bedeutung und damit gesetzte Wertigkeit zu, aber sie bilden immer nur einen schmalen Realitätsausschnitt ab – was in der Vergangenheit oftmals zu falschen oder zumindest zu eingeschränkten Resultaten beitragen konnte: »Statt die inoffizielle Sicht von unten einzubeziehen, beschränkte sich die jüngere DDR-Forschung weitgehend auf die Erforschung der offiziell zugänglichen Materialien. Nicht selten analysierte sie Potemkinsche Dörfer« (Gauck 1998: 892).

Aus diesem Grund wollen wir das Schriftgut mit der mündlichen Überlieferung kontrastieren. Die Teilprojekte führen ausführliche Gespräche mit Zeitzeugen und früheren Mitarbeitern des Fernsehens, die zur Ausfüllung von Leerstellen oder gravierenden Überlieferungslücken in den Primärquellen dienen, informelle oder semiöffentliche Kommunikation sowie Biografien rekonstruieren und für die Selbstinterpretation von Akteuren unerlässlich sind bzw. bislang unberücksichtigte Fragen aufwerfen und zu neuen Interpretationen bestimmter Entwicklungsprozesse oder Fakten anregen können. In vielen Fällen wird es vor allem für die 20er und 30er Jahrgänge des vergangenen Jahrhunderts – allein diese Datierung veranschaulicht die große historische Spanne – eine letzte Gelegenheit sein, Fachkompetenzen nutzbar bzw. akkumuliertes Wissen und Erfahrungen aus der Innensicht und konkreten Arbeitspraxis an nachfolgende Generationen weiterreichen zu können. Zudem haben wir nach den ersten Recherchen den Eindruck, als ob erst jetzt nach über 10 Jahren der Wende die

einstmals Involvierten in der Lage sind, sich von der Betroffenheitsrhetorik zu verabschieden, entspannter und reflektierter über ihre Vergangenheit zu sprechen, selbst persönliche Interna preiszugeben oder sich über das alte Freund-Feind-Schema und verfestigte (Vor-)Urteile Ost-West hinwegzusetzen. Eine Erfahrung, die sich auch mit der nichtwissenschaftlich orientierten Aufarbeitung von DDR-Geschichte in den Medien zu decken scheint.<sup>34</sup> Um auch hier den Grad Zuverlässigkeit und das Maß an Glaubwürdigkeit bestimmen zu können, werden die Fragenkataloge in der gesamten Forschergruppe abgestimmt, die retrospektiven Aussagen entsprechend der Problemstellungen in den einzelnen Teilprojekten analysiert, miteinander verglichen und Typenbildungen versucht.

Methodisch orientiert sich das Vorgehen sowohl an journalistischen Techniken als auch an den lebensgeschichtlich fokussierten Erinnerungsinterviews als zentraler Ansatz den *Oral History*-Befragungen, wie sie beide im Zusammenhang mit der DDR-Forschung schon erprobt sind. Erinert sei hier an die teilveröffentlichten Gespräche der ehemaligen Chronik-Arbeitsgruppe im DDR-Fernsehen in den 70er Jahren,<sup>35</sup> der VFF-Arbeitsgruppe »Geschichte der Fernsehkunst« in den 80er Jahren,<sup>36</sup> die Teilbefragungen im Rahmen des Siegener Sonderforschungsbereiches Bildschirmmedien 1996 (Heinze/Rosenstein 1997), die Gesprächsergebnisse eines Forschungsprojektes zum Prozess der Wiedervereinigung am Politologischen Fachbereich der FU Berlin 1999 (vgl. von Lojewski/Zerdick 2000) oder die Aktivitäten im Umfeld der DEFA-Stiftung seit 1999, die regelmäßig einen jährlichen Etat für Interviews mit Filmemachern aus den DEFA-Betrieben bereithält, die sogar in Ton und Bild aufgezeichnet werden.<sup>37</sup> Darüber hinaus hatte bereits ein westdeutsches Historikerteam noch zu DDR-Zeiten umfassendes Material über das Leben in der sozialistischen Gesellschaft erhoben. Die Gruppe um Lutz Niethammer suchte

ebenfalls »nach Grundmustern der Geschichtserfahrung in der DDR, nach ihren kulturellen Mythen, ihren Variationen, Brüchen und ihrem individuellen Gebrauchswert [...]. Wer sich darauf einlässt, das anfängliche Unverständnis gegenüber manchen Texten als Wünschelrute auf der Suche nach den Geheimnissen der DDR-Kultur und der deutschen Kontinuität zu nutzen, dürfte unversehens und wie nebenbei auch eine Menge über die Alltags- und Strukturgeschichte der DDR erfahren.«<sup>38</sup>

### Die weiteren Ziele

Erst nach dieser breiten quellenkritischen Bestandsaufnahme scheint uns eine weiterführende Analyse des Kanons, der Themenprofile, der Gestaltungsformen und der Mediendiskurse des Programms als Teil eines – mit Emil Dovifat's Worten – »Zeitgesprächs der Gesellschaft« sinnvoll, eine Bewertung exemplarischer Sendungen mit ihren nach Lasswell »offenen Botschaften« angebracht und eine Berücksichtigung des »kontrastiven Dialog« zwischen Ost- und Westfernsehen möglich. Gerade in Hinblick auf die interdisziplinäre und intermediale Dimension des gestellten Forschungsthemas wird es hier nicht ausreichen, auch die Televisionen Ost nur mehr verkürzt als »Manipulationsmaschine« bzw. als »Zerstreuungs- und Ablenkungsapparat« mit *Gefahrenpotentialen* für bildungsbürgerliche Kreise im Verständnis von Neil Postman zu begreifen.

Nach der beschriebenen Darstellung, Katalogisierung und Ordnung des Materials werden in einer zweiten Phase differente hermeneutische Verfahren der Interpretation zum Tragen kommen und stärker die angedeuteten gesellschaftlichen, kulturellen und medialen Kontexte oder Einflussfaktoren nach und von innen bzw. außen berücksichtigt. Sicher werden dann mit den Einzelanalysen und Fallstudien aufgrund der fachlich und damit auch methodologisch heterogenen Ansätze der einzelnen Mitglieder im Gesamtteam

unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt, wobei wir uns der potentiellen Gefahr bewusst sind, dass ein voneinander abweichendes Wissenschaftsverständnis schon einmal zum Dissens führen kann: »Mögen die literatur- bzw. kulturwissenschaftlich sozialisierten Filmwissenschaftler auch die interessanteren Theoriemodelle und spektakuläreren Arbeitshypothesen aus dem Ärmel schütteln, bei den mit Quellen vertrauten, illusionslosen Realos der Historikerzunft können sie damit weiterhin nicht reüssieren.«<sup>39</sup> Wir wollen allerdings potentielle Kontroversen produktiv nutzen, subversive Ansätze nicht ausschließen, auf Synergien setzen und die breit gefächerten Ergebnisse zu einem vielschichtigen, aber kohärenten Ganzen zusammenführen. Die Entscheidungen für in diesem Sinne kompatibel erscheinende Themen bzw. für mehr Flexibilität und weniger Schematismus in den quantitativen einerseits sowie mehr Systematik und Transparenz bei den qualitativen Herangehensweisen andererseits werden sich aus der laufenden Arbeit der einzelnen Forschungsvorhaben ergeben und auf den geplanten Methoden-Workshops des Gesamtprojektes vorgestellt werden.

Zum Abschluss sei am Beispiel unseres Teilprojektes Literaturverfilmung/Fernsehndramatik zur Verdeutlichung eine solche Einzelstudie vorgestellt, die im Gegensatz zum deduktiven Ansatz der positivistischen Grundlagenforschung induktiv vorgeht und sich auf einer strukturellen, semiotischen und historiografischen Ebene bewegt.<sup>40</sup> Sie versucht einen Blick auf die Mediengeschichte der DDR, indem sie von einer Textsorte und einem narrativen Modus ausgeht. Es handelt sich um das Phantastische, das, auch wenn es zunächst seltsam anmuten mag, eine für die DDR gewissermaßen beispielhafte Kunstform darstellt.

So divergent die Beschreibungen des Phänomens Phantastik im Einzelfall sind, sie lesen sich doch – als Texte, die per Definition Ordnung hinterfragen – alle wie ein Gegenstück zu teleolo-

gischen Kulturtheorien wie der marxistischen.<sup>41</sup> Diese Theorien und die kulturpolitische Praxis der DDR sollen daraufhin überprüft werden, wie sie mit Ambivalenzphänomenen umgehen: Ob sie sie sanktionieren oder aus kompensatorischen Erwägungen in bestimmten Bereichen zulassen. Inwieweit die Realisierung phantastischer Motive in Literatur, Film und Fernsehen möglich war, zeigt am Beispiel einer Gattung das Wirken kanonbildender und -pflegender Stellen, das – abhängig vom jeweiligen Medium – unterschiedlich restriktiv war.

Im Anschluss an Žižek (1997) sei behauptet, dass der Versuch einer *monologischen* – und damit nicht ausdifferenzierten – Gesellschaft (Boris Groys) wie der DDR, Diskontinuierliches in Texten, Bildern und Filmen einzuhegen, dazu führt, dass die Gestaltung ihrer Instanzen selbst phantastische Züge gewinnt.<sup>42</sup> Betrachtet man nun die avancierteren Reflexionen von DDR-Autoren auf ihre gesellschaftlichen Verhältnisse und insbesondere ihre Institutionen und (Partei- wie Staats-)Apparate, dann lässt sich beobachten, dass die vielfältigen Zensurmechanismen der DDR in einem gewissen Sinn gerade erzeugt haben, was sie zu verbieten versuchten – fast kafkaeske (also phantastische) Beschreibungen ihrer selbst.

Das Phantastische existiert jedoch auch konkret im Fernsehen der DDR. Es findet sich, wo es um *Inhalte* geht, in der Regel unter dem Vorbehalt der ausdrücklichen Etikettierung: in Märchenfilmen, als Schwank und in der Science Fiction, die in der DDR den etwas paradoxen Namen wissenschaftliche Phantastik trug.<sup>43</sup> Als ästhetisches Mittel der *Irritanzinduktion* tritt das Phantastische verstärkt seit den späten 70er Jahren auf: z.B. in Produktionen wie das »Videospektakel« *Der Mittelstürmer verweigert das Paradies*, im Polizeiruf *Alptraum*, in den Stanislaw Lem-Adaptionen *Professor Tarantoga und ein seltsamer Gast* oder *Der getreue Roboter*. Zu konstatieren ist in diesem Zusammenhang folgendes: Die Deutlichkeit einer phantastisch zu nennenden Ästhetik erscheint umgekehrt propor-

tional zur Massivität medienpolitischer Restriktion. Als Äußerung bürgerlicher Dekadenz stigmatisiert, findet sich das Phantastische trotzdem als mehr oder weniger deutlicher Bestandteil der gesamten Medienkultur.

Und *last not least* bietet das Phantastische die Gelegenheit, einen neuen Blick auf die festgefahrene Diskussion zur Literaturverfilmung zu versuchen. Zu fragen ist hier zum einen theoretisch, ob und wie sich das Phantastische in Text und Film materialisiert, wenn sich Transformation in der medienspezifischen Oberflächenrealisation einer narrativen Tiefenstruktur erschöpft (vgl. u.a. Mundt 1994; Gladziejewski 1998; Schneider 1981). Zum anderen wird durch den Vergleich dessen, was eine Adaption in Ost und West zu einer *richtigen* macht, deutlich, dass Adäquatheit kein bloß theoretisch zu fassender Begriff ist. Die Angemessenheit einer Adaption hängt wohl ganz wesentlich auch von historischen, politischen und distinktionssoziologischen Faktoren ab. Damit steht zu hoffen, dass man die genannte Minimaldefinition der Literaturverfilmung zumindest um einige Parameter bereichern kann.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Eine systematische Aufarbeitung der DDR-(Medien)-Kultur erscheint heute angesichts des rapiden Rückgangs der Behandlung ostdeutscher Themen an den deutschen Hochschulen seit 1995 besonders notwendig und relevant: siehe die Studie des Hochschulforschungsinstituts der Universität Halle-Wittenberg im Auftrag der Stiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur, die für 2000/01 entsprechende Angebote nur noch in 34 von 88 Einrichtungen registrierte: Bericht Die DDR als Gegenstand der Lehre an deutschen Universitäten mit Anlagen als Download über <[www.stiftung-aufarbeitung.de/witten.html](http://www.stiftung-aufarbeitung.de/witten.html)>.

<sup>2</sup> Das Teilprojekt 5 als Beitrag zur Themen- und Stilgeschichte: Literaturverfilmungen/Fernsehndramatik im DDR-Fernsehen zwischen »klassischem Erbe« und »Ankommen im Alltag« arbeitet mit Prof. Dr. Rüdiger

Steinlein, Dr. Thomas Beutelschmidt, Henning Wrage und den studentischen Mitarbeitern Susanne Liermann und Kristian Kießling am Institut für Deutsche Literatur an der Humboldt-Universität Berlin, Unter den Linden 6, 10099 Berlin, <[ddr-tv@rz.hu-berlin.de](mailto:ddr-tv@rz.hu-berlin.de)>; daneben TP 1: Strukturgeschichtliche, kulturpolitische, organisatorische, geschichtliche und technische Aspekte der Programmentwicklung (Leipzig und Halle), TP 2: Rezeptionsgeschichte (Leipzig), TP 3: »Heitere Dramatik« im DDR-Fernsehen - das »Fernsehtheater Moritzburg« (Halle), TP 4: Unterhaltungssendungen im DDR-Fernsehen - kleine und große Show. Die politische Modellierung von Unterhaltungsformaten (Berlin), TP 6: Dokumentarfilm im Fernsehen und gesellschaftliche Wirklichkeit (Leipzig), TP 7: Sportfernsehen. Die Entwicklung eines Programmschwerpunktes im DDR-Fernsehen. (Potsdam und Leipzig), TP 8: Familienserien. Entwicklung des Genres und Funktion von Familienleitbildern (Halle) und TP 9: Fiktionale Programme im DDR-Kinderfernsehen zwischen ästhetischer Erziehung, Unterhaltung und Ideologievermittlung (Potsdam); siehe auch die Website des Gesamtprojektes unter <[www.ddr-fernsehen.de](http://www.ddr-fernsehen.de)>.

<sup>3</sup> In der DDR nahm das Telemedium nach vierjährigem öffentlichem Versuchsprogramm im Januar 1956 seinen regulären Betrieb auf. Damit war der »Arbeiter- und Bauernstaat« das fünfte europäische Land, das mit dem Aufbau eines Sendernetzes begonnen hatte, das ab 1958 das Territorium der DDR weitgehend abdeckte und zuletzt über feste 13 Sender verfügte. Ab 1960 kann dann von einem Massenmedium mit über einer Million TV-Empfängern gesprochen werden, für die nun täglich ein achtstündiges Programm ausgestrahlt wurde. Mit ihrer hohen Fernsehichte von rund 110 Geräten auf 1.000 Einwohner lag die DDR zu diesem Zeitpunkt (1962) im Weltvergleich auf dem 9. Rang direkt nach der BRD (116/1.000), aber u.a. vor Japan, Frankreich oder Österreich. Über den gesamten Zeitraum betrachtet erhöhten sich die wöchentlichen Ausstrahlungen von 14 Sendestunden in 1953 bis auf über 160 Ende der 80er Jahre. Mit der Einführung des Farbfernsehens kam 1969 ein weiterer 2. Kanal hinzu. Mit dem Beitritt der DDR zur Bundesrepublik wurde der Sendebetrieb des 1989/90 demokratisierten Deutschen Fernsehfunks Ende 1991 eingestellt. Vgl. zum einen aus dem Anhang 2: Daten

aus der Entwicklung des Deutschen Fernsehfunks in Glatzer 1965 und zum anderen Halbach 1988.

<sup>4</sup> Vgl. in bezug auf Osteuropa Stifter 2000; für Westeuropa u.a. die Dissertation zur Entwicklung in Frankreich von Brochand 1994; sowie aktuell Utard 2001; darüber hinaus der Themenschwerpunkt: »Österreichische Fernsehgeschichte« mit verschiedenen Beiträgen aus dem Ludwig Boltzmann Institut für österreichische Kommunikationsgeschichte in *Medien & Zeit* 3 (1998) und 2 (1999) sowie das Heft *tele visionen: historiografien des fernsehens*, hg. von Monika Bernold, Sylvia Szely in *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 12:4 (2001); weiterhin Drack 2000 oder Graf 2000 und Birschel 2001.

<sup>5</sup> Zur Problematik kultureller Identität, ideengeschichtlicher Zuordnung und geografischer Verortung siehe Rösen 1999.

<sup>6</sup> Hier sei zum wiederholten Male der Publizist Michael Rutschky zitiert, der in der freiwilligen und bewussten Rekonstruktion überhaupt erst die Voraussetzung für eine ostdeutsche Identität gesehen hat. (Rutschky 1995: 856)

<sup>7</sup> Erinnert sei u.a. an die Ansätze aus dem Kreis der Akademie der Künste mit der Forschergruppe Film und Fernsehen, der Humboldt Universität Berlin mit dem Bereich Wissenschaft der darstellenden Kunst, der Hochschule für Film und Fernsehen mit ihrer Forschungsabteilung und den Lehrstühlen Theorie der Film- und Fernsehkunst sowie Kulturpolitik, des Instituts für Jugendforschung, der Sektion Journalistik an der Leipziger Karl-Marx-Universität oder des Verbandes der Film- und Fernschaffenden.

<sup>8</sup> Da hier der Forschungsstand nicht detailliert referiert werden kann, sei nur verwiesen auf Hochschule für Film und Fernsehen der DDR 1987 bzw. auf die praxisorientierten Studien an den Ausbildungsstätten wie der HFF, der Leipziger Journalistik oder in den DEFA-Betrieben bzw. der Betriebsakademie des Fernsehens; zusammenfassend siehe auch eigene Vorarbeiten zum Projekt in Beutelschmidt 1995.

<sup>9</sup> Zu nennen sind hier u.a. Periodika wie *Film und Fernsehen*, *Film Spiegel*, *Prisma*, *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, *Podium und Werkstatt*, aber auch *Der Sonntag*.

<sup>10</sup> Vgl. von den frühen Arbeiten Günter Kaltovens und Hans Münchebergs zum Fernsehspiel bis zur versuchten Gesamtdarstellung in Hochschule für Film und Fernsehen der DDR 1979.

<sup>11</sup> Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang vor allem Bamberg, Berlin, Erlangen, Göttingen, Kiel, Mannheim, München, Münster, Neubiberg und Trier sowie das Gesamteuropäische Studienwerk in Vlotho, die Ost-Akademie Lüneburg und das Adolf-Grimme-Institut; vgl. die DDR-bezogenen Seminare, Projekte, Schriften und Tagungen in der früher jährlich erscheinenden Zusammenstellung der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Arbeitsstelle Filmgeschichte/Stiftung Deutsche Kinemathek 1978 ff; inhaltliche Schwerpunkte siehe auch Beutelschmidt 1999.

<sup>12</sup> Auch an dieser Stelle muss ein Hinweis auf eine Zusammenfassung relevanter Publikationen genügen – siehe Blaum 1991; sowie nachfolgend Bohn/Hickethier/Müller 1992.

<sup>13</sup> So die Herausgeber im Vorwort des ersten Sammelbandes mit Analysen zur Medienentwicklung in der Wendezeit aus den Reihen der damaligen Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft – Bohn 1992: 16.

<sup>14</sup> Siehe u.a. die Arbeiten des Instituts für empirische Medienforschung in Köln, des damaligen Instituts für Medienforschung an der Babelsberger Filmhochschule oder des Hamburger Hans-Bredow-Instituts.

<sup>15</sup> In unserem Zusammenhang sei u.a. verwiesen auf das Teilprojekt B12 »Das Fernsehspiel in seinen innerdeutschen Ost-West-Beziehungen 1992-2000 bzw. Umsteiger, Aussteiger: Studien zum Fernsehspiel der DDR«, *Augen-Blick: Marburger Hefte zur Mediennwissenschaft* 25 (1997).

<sup>16</sup> Hickethier 1998; siehe im Gegensatz dazu die populistischen bzw. nostalgischen Gesamtdarstellungen bei Schindler 1999 und Weber 1999, bei dem mit Wolfgang Stemmler der erste Unterhaltungschef des DDR-Fernsehens mitgewirkt hat.

<sup>17</sup> So gibt in dem rund 850 Seiten starken Sammelband nur Gunter Holzweissig einen kleinen Überblick über die »Massenmedien der DDR« (S. 573-601).

<sup>18</sup> Auch Bleicher (1996: 18) monierte bei der Zusammenstellung ihrer auf die BRD bezogenen Quellensammlung, dass »Material zur historischen Entwicklung der Diskussion des DDR-Fernsehens nicht in vergleichbarer Form zur Verfügung« stand und daher nicht integriert werden konnte.

<sup>19</sup> Vgl. die Auftragsarbeit »Die Tätigkeit des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR in Rundfunk- und Fernsehanstalten der beiden deutschen Staaten«, die auf Intendantenbeschluss und in Kooperation mit der Historischen Kommission der ARD Forschungsverbund SED-Staat der Freien Universität Berlin seit 2002 parallel zu den Untersuchungen einer NDR-internen Arbeitsgruppe durchgeführt wird; darüber hinaus das wissenschaftstheoretisch orientierte Projekt »Zur Diskursgeschichte der Medien: Gesellschaftliche Selbstbeschreibungen in Mediendiskursen der DDR und BRD« im Rahmen des Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg »Medien und Kulturelle Kommunikation«; ferner die Projekte zur österreichischen Fernsehgeschichte, getragen vom Fonds zur Förderung wissenschaftlicher Forschung und vom Ludwig Boltzmann Institut für österreichische Kommunikationsgeschichte, sowie zur Geschichte der Schweizerischen Rundfunkgesellschaft SRG unter der Schirmherrschaft des eidgenössischen Senders.

<sup>20</sup> Forschergruppe an den Universitäten Leipzig, Halle-Wittenberg, Berlin (HU) und der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf«, Potsdam-Babelsberg, *Programmgeschichte DDR-Fernsehen – komparativ*, o.O., 2000, (unveröffentl. DFG-Antrag), hier konkret Viehoff/Steinmetz (2001: 15ff.) mit Erläuterungen im Rahmenantrag S. 15ff.; siehe auch die Teilveröffentlichung Viehoff/Steinmetz 2001.

<sup>21</sup> Vgl. speziell für die Magazinformen Kreutz et al. 1998; Heinze/Kreutz 1998; sowie abschließend Kreutz/Pollert/Rosenstein 2002.

<sup>22</sup> Konkret in allen Medien zu berücksichtigen waren vor allem die Daten, die in einem direkten Verhältnis zur Geschichte und Ideologie der SED standen, wobei die »runden« Gedenktage besondere Beachtung erfuhren – siehe hierzu für die Jahrestage der DDR-Gründung die Ergebnisse des DFG-Projektes Propagandage-

schichte Freiburg & Leipzig in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Historischen Museum Berlin und dem Kulturwissenschaftlichen Institut e.V. Leipzig 1992-97, hier konkret zum Telemedium Fischer 1999.

<sup>23</sup> Vgl. die Gliederungsvorschläge für die bundesrepublikanische Programmentwicklung unter Berücksichtigung verschiedener Modelle zur (Medien-)Geschichtsschreibung bei Hickethier 1991.

<sup>24</sup> Positiv hervorzuheben ist der Entwurf von Hickethier und Hoff, die in ihrer Gesamtübersicht nicht alle Faktoren berücksichtigen konnten, aber sich erstmals für das DDR-Fernsehen um eine differenziertere Gliederung bemüht und damit eine wichtige Diskussionsgrundlage geschaffen haben – Hickethier 1998.

<sup>25</sup> Dies gilt im Besonderen für die grobe Phasierung der Mediengeschichte im Umfeld der Leipziger Journalistik, die bezogen auf die »gesetzmäßige Entwicklung der DDR« nur zwischen der »antifaschistisch-demokratischen Umwälzung« (1945-49), der »Errichtung der Grundlagen des Sozialismus« (1949-61), dem »umfassenden Aufbau des Sozialismus« (1961-71) und der »Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft« (1971-89) unterscheiden bzw. nur parteikonforme Ereignisse und Fakten berücksichtigen.

<sup>26</sup> Relevant in unserem Zusammenhang die Überlieferungen des SED-Politbüros und Sekretariats des Zentralkomitees; der Büros der Generalsekretäre Walter Ulbricht und Erich Honecker bzw. denen der zuständigen ZK-Sekretäre Albert Norden, Werner Lamberz, Joachim Herrmann sowie Kurt Hager; ferner die Aktenbestände der Abteilungen Agitation bzw. Kultur des ZK, den Kommissionen beim Politbüro, der Parteiorganisation des DDR-Fernsehens, der Hauptverwaltung Film im Kulturministerium, der DEFA-Filmbetriebe, der Staatlichen Plankommission als ein Organ des Ministerrates sowie der verschiedenen Sektionen des Verbandes der Film- und Fernschaffenden und der Sektion Film und Fernsehen des Schriftstellerverbandes.

<sup>27</sup> Neben den der Forschung schon früher zugänglichen programmrelevanten Monographien, Anthologien, Fernseh-Programmzeitschriften oder Aufsätze, Kritiken und Rezensionen usw. stehen jetzt auch interne Konzepte, Exposés, Szenarien, Drehbücher, Korres-

pondenzen, Beurteilungen, Informationen und Prognosen, Beschlüsse und Sitzungsprotokolle, ideologische Anleitungsmaterialien und Argumentationsvorgaben (»Argu«), Produktionspläne und Budgets sowie die korrigierten Sendeablauf-Pläne für die Analyse offen; diese Originaldokumente geben dezidiert Auskunft über Funktionsweise und Strukturen des Senders, die Entstehung des Programms, die Ein- und Zugriffe von Seiten der Partei- und Staatsführung oder die Zuschauerresonanz, so dass sich die Produktionsgeschichte und die Produktionsschemata der Akteure zum Teil sehr detailliert nachzeichnen lassen.

<sup>28</sup> Erinnert sei u.a. die Arbeit der Enquete-Kommission - siehe Ludes 1995; ergänzend Requate 1995; die vereinfachende Gleichsetzung von »Mediengeschichte der SBZ/DDR« und »Herrschaftsgeschichte« bestimmt aber auch aktuelle Darstellungen wie bei Holzweissig 2002; sowie viele Begleittexte zu historischen Ausstellungen, jüngere Übersichten oder umfangreiche Materialsammlungen zur DDR-Geschichte, die sich im Bereich Kultur und Medien in der Regel auf den »medialen Totalitätsanspruch« der SED bzw. die biographischen Lexika auf die Viten der Funktionäre beschränken.

<sup>29</sup> Zum Aufbau der Staats- und Parteiapparate vgl. Brunner 1995; über die Funktionsweise der Partei- und Staatsapparate, die sowohl *horizontal* nach Ressorts mit entsprechender Aufgabenteilung als auch *vertikal* auf den hierarchisierten Organisationsebenen *parallel* gegliedert waren, siehe Meyer 1991.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu die Protokolle des Politbüros mit medienrelevanten Tagungspunkten, wie sie heute in der Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv überliefert sind (SAPMO), dokumentiert bei Diller/Pietrzynski 1996.

<sup>31</sup> Der als Stellvertretender Vorsitzender mitverantwortliche Erich Selbmann 1993 sowie der selbst betroffene und als Kulturminister 1966 abgesetzte und zum Fernsehen delegierte Hans Bentzien, beide zitiert nach Herbst 1994: 971, 975.

<sup>32</sup> In diesem Zusammenhang relevant sind der Sekretär für Agitation und Propaganda sowie die unterstellten ZK-Abteilungen Agitation und Propaganda bzw. diejenigen mit fachspezifischen, organisatorischen oder tech-

nischen Funktionen (u.a. Kultur, Frauen, Forschung und Technische Entwicklung, Wirtschaft, Volksbildung), die neben den Ministerien als »gesellschaftliche Partner« sogar auf einzelne Projekte von der Ideenfindung bis zur Abnahme einer Sendung direkten Einfluss nehmen konnten.

<sup>33</sup> In seiner Einführung der 1. Verbandssekretär Henniger 1969: 9.

<sup>34</sup> Vgl. die aktuelle Thematisierung ostdeutscher Lebenswelten in dem Vierteiler *Liebesau – Die andere Heimat* (Buch: Peter Steinbach, Regie: Wolfgang Panzer, ZDF April 2002), die nach Ansicht des Produzenten Norbert Sauer erst jetzt relevant erschien, weil »in den ersten Jahren der Betroffenheit und Verkrampfung die Zeit noch nicht reif war.« In: Jetschin 2002: 141.

<sup>35</sup> Siehe das Themenheft mit zwölf Interviews von Fernseh pionieren zu den Anfängen des DDR-TV, herausgegeben vom Fernsehen der DDR/Programmdirektion in *Theorie und Praxis: Diskussionsmaterial* 65 (1977).

<sup>36</sup> Siehe in Zusammenarbeit (u.a. mit Peter Hoff) Müncheberg 1984.

<sup>37</sup> Siehe Ergebnisse in den Jahrbüchern der DEFA-Stiftung - DEFA-Stiftung 2000 und 2001; nur auf eine mediale Vermittlung zielen die zahlreichen und populären Prominentengespräche vor laufenden Kameras, wie sie die ARD mit der Reihe *Zur Person* und das ZDF mit *Zeugen des Jahrhunderts* bzw. der Initiative *Augen der Geschichte* ausgestrahlt haben - hierzu zum einen Gaus 1999; sowie zum anderen ZDF, Bundeszentrale für politische Bildung, Stiftung Lesen 1999.

<sup>38</sup> Niethammer 1991: 72f.; vgl. dort auch weiterführende Literaturhinweise zum *Oral-History*-Ansatz in Anm. 6 und 9.

<sup>39</sup> So eine Kritik der Tagung »Schuss/Gegenschuss: Wochenschau und Propagandafilm im Zweiten Weltkrieg« im Dezember 2001 als Veranstaltung des parallel forschenden DFG-Projekts *Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland 1895-1945*, getragen vom Stuttgarter Haus des Dokumentarfilms in Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern an den Universitäten in Trier und Siegen seit 1999 – Kriest 2002: 11.

<sup>40</sup> Es handelt sich hier um das Dissertationsvorhaben mit dem Arbeitstitel *The Truth Is Out There: Die Mediengeschichte der DDR am Beispiel des Phantastischen*, das Henning Wrage im Rahmen des Teilprojektes Literaturverfilmungen begonnen hat.

<sup>41</sup> So direkt nachzulesen bei Gustafsson 1968; als implizites Argument aber auch in Todorov 1972; Penning 1980.

<sup>42</sup> Auf Institutionen als Motiv phantastischen Schreibens verweist am explizitesten Sartre 1986.

<sup>43</sup> Wie konsequent solche Etikettierung stattfindet, wird zuweilen schon im Titel deutlich, wenn man z.B. die beiden E.T.A.-Hoffmann-Verfilmungen betrachtet, die das DDR-Fernsehen produziert hat: Da wird aus *Klein Zaches* → *Zauber um Zinnober*, aus den *Serapionsbrüdern* werden *Lach- und Liebesgeschichten aus dem alten Berlin*.

## Literatur

- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis*. München: 1999.
- Bachmann, Barbara et al., Hrsg. *Veröffentlichungen aus dem Sonderforschungsbereich "Bildschirmmedien" IV*. Siegen: 1998.
- Barberi, Alessandro. "Historische Epistemologie und Medienwissenschaft: Ein Gespräch mit Joseph Vogl." *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft. tele visionen: Historiografien des Fernsehens* 12:4 (2001): 115-128.
- Barck, Simone. "Kommunikative Strukturen, Medien und Öffentlichkeiten in der DDR - Dimensionen und Ambivalenzen." *Berliner Debatte: Initial* 6 (1995): 25-38.
- Berger, Manfred et al. *Kulturpolitisches Wörterbuch*. Berlin (DDR): 1978.
- Bernold, Monika. "Fernsehen ist gestern: Medienhistorische Transformationen und televisuelles Dabeisein nach 1945." *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft. tele visionen: Historiografien des Fernsehens* 12:4 (2001): 8-29.
- Beutelschmidt, Thomas. *Sozialistische Audiovision: Zur Geschichte der Medienkultur in der DDR*. Potsdam: 1995.
- . "Zwischen Forschungsgegenstand und ästhetischer Audiovision. Was bleibt vom DDR-Fernsehen?" *Mattscheibe oder Bildschirm: Ästhetik des Fernsehens*. Hrsg. Joachim von Gottberg et al. Berlin: 1999. S. 34-45.
- Birschel, Annette. "Brüchige Säulen: Hollands Fernsehsystem wurde fünfzig." *epd medien* 87 (2001): 5-8.
- Blaum, Verena. "Dämme gegen die rote Flut: Autobiografische Notizen zur deutsch-deutschen Forschungsgeschichte." *Medium* 1 (1991): 70-73.
- Bleicher, Joan Kristin. "Modelle der Fernsehgeschichte. Ein Forschungsbericht." *Medienwissenschaft. Mitteilungen der Gesellschaft für Medienwissenschaft e.V.* 1 (2002): 4-17.
- , Hrsg. *Fernseh-Programme in Deutschland: Konzeptionen, Diskussionen, Kritik: Ein Reader*. Opladen: 1996.
- . "Überlegungen zur Analyse der Programmgeschichte und ihrer Methodik." *Aspekte der Filmanalyse: Methoden und Modelle*. Hrsg. Knut Hickethier. Münster, Hamburg: 1994. S. 136-154.
- Bohn, Rainer/Knut Hickethier/Eggo Müller, Hrsg. *Mauer-Show: Das Ende der DDR, die deutsche Einheit und die Medien*. Berlin: 1992.
- Brochand, Christian. *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*. Paris: 1994.
- Brunner, Georg. "Staatsapparat und Parteiherrschaft in der DDR." *Materialien der Enquete-Kommission "Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland"*. Bd. II/2. Baden-Baden: 1995. S. 989-1029.
- Christmann, Ursula/Norbert Groeben. "Psychologie des Lesens." *Handbuch Lesen*. Hrsg. Bodo Franzmann et al. München: 1999. S. 145-223.
- DEFA-Stiftung, Hrsg. *Jahrbuch der DEFA-Stiftung*. Berlin: 2000.
- , Hrsg. *Jahrbuch der DEFA-Stiftung*. Berlin: 2001.

- Diller, Ansgar/Ingrid Pietrzynski. "SED und Rundfunk. Quelleninventar zu den Protokollen der Parteiführungsgremien (1946-1989)." *Rundfunk & Geschichte* 1 (1996): 30-42.
- Drack, Markus T., Hrsg. *Radio und Fernsehen in der Schweiz* (2 Bd.). Baden: 2000.
- Elsner, Monika et al. "Thesen zum Problem der Periodisierung in der Mediengeschichte." *Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland: Perioden - Zäsuren - Epochen*. Hrsg. Helmut Kreuzer/Helmut Schanze. Heidelberg: 1991. S. 38-50.
- Fernsehen der DDR/Programmdirektion, Hrsg. o. T. (= zwölf Interviews von Fernseh pionieren zu den Anfängen des DDR-TV). *Theorie und Praxis: Diskussionsmaterial* 65 (1977): 5-67b.
- Fischer, Jörg-Uwe. "Das DDR-Fernsehen in den Jubiläumsjahren. Ideologische Leitlinien, Programme und Zuschauerreaktionen." *Wiedergeburt: Zur Geschichte der runden Jahrestage der DDR*. Hrsg. Monika Gibas et al. Leipzig: 1999. S. 147-159.
- Gauck, Joachim. "Vom schwierigen Umgang mit der Wahrnehmung." *Das Schwarzbuch des Kommunismus: Unterdrückung, Verbrechen und Terror*. Hrsg. Stéphane Courtois et al. München/Zürich: 1998. S. 885-896.
- Gaus, Günter. *Zur Person: Gespräche mit bildenden und darstellenden Künstlern*. Berlin: 1999.
- Gladziejewski, Claudia. *Dramaturgie der Romanverfilmung: Systematik der praktischen Analyse und Versuch zur Theorie am Beispiel von vier Klassikern der Weltliteratur und ihren Filmadaptionen*. Alfeld/Leine: 1998.
- Glatzer, Dieter. "Zur Spezifik des Fernsehens." *Theorie und Praxis. Diskussionsmaterialien* 26+27 (1965).
- Graf, Heike. "Konstruktion von Selbstbildern: Schweden und die DDR im Fernsehen." *Nachbarn im Ostseeraum unter sich: Vorurteile, Klischees und Stereotypen in Texten*. Hrsg. Helmut Müssener/Frank-Michael Kirsch. Stockholm: 2000. S. 78-89.
- Groys, Boris. "Simulierte Utopie." *Die Woche* 18.2.1993.
- Gustafsson, Lars. "Über das Phantastische in der Literatur." *Kursbuch* 15 (1968): 104-116.
- Lamberz, Werner. Schlußwort auf der Betriebsdelegiertenkonferenz des Fernsehens der DDR am 24. Januar 1976. Berlin (DDR) o.J. (1976). SAPMO-BArch DY 30/477.
- Halbach, Heinz et al. *Das journalistische System der Deutschen Demokratischen Republik im Überblick*. Leipzig, 1988 (= Karl-Marx-Universität Leipzig/Sektion Journalistik (Hrsg.): Lehrheft).
- Heinze, Helmut/Anja Kreutz, Hrsg. "Zwischen Service und Propaganda." *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 50-51 (1998).
- /Doris Rosenstein, Hrsg. *Zum Fernsehspiel und zur Fernsehserie der DDR: Interviews mit Hans Müncheberg, Manfred Seidowsky, Willi Urbanek und Heide Hess*. Siegen: 1997. (Arbeitshefte Bildschirmmedien 71).
- Henniger, Gerhard. "Eröffnung des Kongresses." *VI. Deutscher Schriftstellerkongreß vom 28. bis 30. Mai 1969 in Berlin*. Hrsg. Deutscher Schriftstellerverband. Berlin, Weimar: 1969. S. 5-12.
- Herbst, Andreas et al. *So funktionierte die DDR: Lexikon der Organisationen und Institutionen*. (Bd. 1 und 2). Reinbek bei Hamburg: 1994.
- Hickethier, Knut. "Mediengeschichte." *Einführung in die Medienwissenschaft: Konzeptionen, Theorien, Methoden, Anwendungen*. Hrsg. Gebhard Rusch. Wiesbaden: 2002. S. 171-188.
- /Mitarbeit Peter Hoff. *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart, Weimar: 1998.
- . "Überlegungen zur Konstruktion einer Fernsehtheorie." *Fernsehtheorien: Dokumentation der GFF-Tagung 1990*. Hrsg. Knut Hickethier/Irmela Schneider. Berlin: 1992. S. 15-27.
- . "Phasenbildung in der Fernsehgeschichte: Ein Diskussionsvorschlag." *Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland: Perioden - Zäsuren - Epochen*. Hrsg. Helmut Kreuzer/Helmut Schanze. Heidelberg: 1991. S. 11-37.

- Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Arbeitsstelle Filmgeschichte, Stiftung Deutsche Kinemathek, Hrsg. *Film und Fernsehen in Forschung und Lehre*. Berlin, Braunschweig: 1978ff.
- Hochschule für Film und Fernsehen der DDR, Hrsg. *Beiträge zur Theorie der Film- und Fernsehkunst: Gattungen – Kategorien – Gestaltungsmittel*. Berlin: 1987.
- , Hrsg. *Film- und Fernsehkunst der DDR: Traditionen - Beispiele - Tendenzen*. Berlin (DDR): 1979.
- Holzweissig, Gunter. *Die schärfste Waffe der Partei: Eine Mediengeschichte der DDR*. Köln: 2002.
- . "Massenmedien in der DDR." *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Hrsg. Jürgen Wilke. Bonn: 1999. S. 573-601.
- Jetschin, Bernd. "Geschichtsstunde." *Film- & TV-Kameramann* 3 (2002): 141-143.
- Kreutz, Anja/Susanne Pollert/Doris Rosenstein, Hrsg. *Fernsehen im Magazinformat: Zur Geschichte, Produktion und Kritik von Magazinsendungen des DDR-Fernsehens (1952-1990/91)*. Frankfurt/Main: 2002. (Forschungen zur Literatur- und Kunstgeschichte Bd. 71)
- et al. *Von "AHA" bis "Visite": Ein Lexikon der Magazinreihen im DDR-Fernsehen (1952-1990/91)*. Potsdam: 1998.
- Kreuzer, Helmut/Christian W. Thomsen, Hrsg. *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland in fünf selbständigen Bänden*. München: 1993.
- Kriest, Ulrich. "Die Macht des Mediums: Zur Tagung 'Schuss/Gegenschuss' in Stuttgart." *Film Dienst* 4 (2002): 11.
- Lamberz, Werner. Schlußwort auf der Betriebsdelegiertenkonferenz des Fernsehens der DDR am 24. Januar 1976. Berlin (DDR) o.J. (1976). S. 8. (SAPMO-BArch DY 30/477).
- Lerg, Winfried B. "Programmgeschichte als Forschungsauftrag: Eine Bilanz und eine Begründung." *Studienkreis Rundfunk und Geschichte Mitteilungen* 1 (1982): 6-17.
- Lojewski, Günther von/Axel Zerdick, Hrsg. *Rundfunkwende: Der Umbruch des deutschen Rundfunksystems nach 1989 aus der Sicht der Akteure*. Berlin: 2000.
- Ludes, Peter. "Das Fernsehen als Herrschaftsinstrument der SED." *Material der Enquete-Kommission "Aufarbeitung von Geschichte und Folgen des SED-Diktatur in Deutschland"*. Hrsg. Deutscher Bundestag. Frankfurt/Main: 1995. S. 2194-2217.
- . *DDR-Fernsehen intern: Von der Honecker-Ära bis "Deutschland einig Fernsehland"*. Berlin: 1990.
- Meyer, Gerd. *Die DDR-Machtelite in der Ära Honecker*. Tübingen: 1991.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang. "Medienpolitische Probleme in Deutschland zwischen 1945 und 1989." *"Mit uns zieht die neue Zeit..." 40 Jahre DDR-Medien*. Hrsg. Heide Riedel. Berlin: 1993. S. 9-20.
- Mühlberg, Dietrich. "Die DDR als Gegenstand kulturhistorischer Forschung: Gedanken zum Mitwirken ostdeutscher KulturwissenschaftlerInnen an der Erforschung der Kulturentwicklung nach 1945." *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung* 33 (1993): 7-85.
- Müncheberg, Hans, Hrsg. "Experiment Fernsehen: Vom Laborversuch zur sozialistischen Massenkunst. Die Entwicklung fernsehkünstlerischer Sendeformen zwischen 1952 und 1961 in Selbstzeugnissen von Fernsehmitarbeitern." *Podium und Werkstatt* 15-16 (1984).
- Mundt, Michaela. *Transformationsanalyse: Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Tübingen: 1994
- Niethammer, Lutz et al. *Die volkseigene Erfahrung: Eine Archäologie des Lebens in der Industrieprovinz der DDR*. Berlin: 1991.
- Öhner, Vrääth. "Wiedersehen macht Freude: Über Archivierung und Rekonstruktion von Fernsehprogrammen." *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft. tele visionen: Historiografien des Fernsehens* 12:4 (2001): 30-41.
- Penning, Dieter. "Die Ordnung der Unordnung: Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik." *Phantastik in Literatur und Kunst*. Hrsg. Christian W.

- Thomsen/Jens Malte Fischer. Darmstadt: 1980. S. 34-51.
- Projektgruppe Programmgeschichte/Deutsches Rundfunkarchiv, Hrsg. *Materialien zur Rundfunkgeschichte*. Frankfurt/Main: 1986.
- Requate, Jörg. "Kommunikation und Propaganda in den Medien der DDR: Möglichkeiten und Grenzen des kommunikativen Austauschs zwischen den audiovisuellen Medien der DDR und ihrem Publikum." *Differenzierung und Integration: Literatur und Medien der DDR im interkulturellen Zusammenhang*. Hrsg. Thomas Kupfer et al. Frankfurt/Main: 1995. S. 230-243.
- Rüsen, Jörn, Hrsg. *Westliches Geschichtsdenken: Eine interkulturelle Debatte*. Göttingen: 1999.
- Rutschky, Michael. "Wie erst jetzt die DDR entsteht: Vermischte Erzählungen." *Merkur* 9-10 (1995): 851-864.
- Sallmann, Bernhard. "Erster, zweiter, dritter Blick: Versuch einer Positionsgewinnung zur Kulturkritik." *Filmforum* 3 (1999): 14-15.
- Sartre, Jean Paul. "Aminadab oder Das Phantastische als eine Sprache." *Der Mensch und die Dinge: Aufsätze zur Literatur 1938-1946*. Jean Paul Sartre. Reinbek: 1986.
- Schneider, Irmela. *Der verwandelte Text: Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: 1981.
- Schindler, Nina, Hrsg. *Flimmerkiste: Ein nostalgischer Rückblick*. Hildesheim: 1999.
- Selle, Gert. "Die verlorene Unschuld der Armut – Über das Verschwinden einer Kulturdifferenz." *Vom Banbaus bis Bitterfeld: 41 Jahre DDR-Design*. Hrsg. Regine Halter. Frankfurt/Main: 1991. S. 54-66.
- Stifter, Ruth. "Der rote Bildschirm: Zur Entwicklung des Fernsehens in der Sowjetunion." *Medien & Zeit* 4 (2000): 4-23.
- Szely, Sylvia. "Seismographen der Gegenwart? Die Transformationen des ORF-Fernsehspiels in den siebziger Jahren." *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft. tele visionen: Historiografien des Fernsehens* 12:4 (2001): 60-72.
- Todorov, Tzvetan. *Einführung in die fantastische Literatur*. München: 1972.
- Umsteiger, Aussteiger. Studien zum Fernsehspiel der DDR. *Augen-Blick: Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 25 (1997).
- Utard, Jean-Michel. "Zwischen Politik und Kultur: Das französische Fernsehen: Deutsch-französische Parallelen." *Wegweiser durch die französische Medienlandschaft*. Hrsg. Thomas Weber/Stefan Woltersdorff. Marburg: 2001. S. 88-113.
- Viehoff, Reinhold/Rüdiger Steinmetz. "Unterhaltende Genres im Programm des Fernsehens der DDR: Perspektiven einer Programmgeschichte." *Spiel: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft* 1 (2001): 1-43.
- Weber, Wolfgang Maria. *50 Jahre Deutsches Fernsehen. Ein Rückblick auf die Lieblingssendungen in West und Ost*. München: 1999.
- Wiesner, Herbert. "Zensiert – gefördert – verhindert." *Zensur in der DDR: Geschichte, Praxis und 'Ästhetik' der Behinderung von Literatur*. Hrsg. Herbert Wiesner/Ernst Wichner. Berlin: 1991. S. 7-13.
- Wilke, Jürgen, Hrsg. *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Bonn: 1999.
- Wuss, Peter. Diskussionsbeitrag ohne Titel auf dem VI. Kolloquium des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden "Film, Fernsehen, Video - charakteristische Entwicklungen und Probleme". *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 31 (1988): 99-108.
- ZDF/Bundeszentrale für politische Bildung/ Stiftung Lesen, Hrsg. *Zengen des Jahrhunderts - Köpfe der Republik*. Mainz: 1999.
- Žižek, Slavoj. *Die Pest der Phantasmen: Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*. Wien: 1997.

# Für eine experimentelle Fernsehgeschichte

Judith Keilbach / Matthias Thiele

▪ Das folgende Plädoyer für eine experimentelle Geschichte des Fernsehens versteht sich als Diskussionsbeitrag um die Fernsehhistoriographie. Indem wir ihre Lage (und damit allgemein Bedingungen und Möglichkeiten der Fernsehgeschichtsschreibung) reflektieren und problematisieren, werden einige Merkmale, Konturen, Verfahren und Richtungen einer experimentellen Fernsehgeschichtsschreibung deutlich.

▪ Lassen wir uns auf die Geschichte des Fernsehens ein, haben wir es nicht nur mit »einer Vielzahl an Daten, Fakten und Namen« (Krüger 1997: 7) zu tun. Wir sind vor allem mit der Frage nach dem Verhältnis von Fernsehen, Geschichte und Geschichtsschreibung konfrontiert: Bestimmen die Strukturen und Prozesse der Geschichte die Entwicklung des Fernsehens? Verändert das Medium den Gang der Geschichte? Was sind die Außengelenkten, was die eigendynamischen Prozesse des Fernsehens? Zeichnet die Fernsehgeschichtsschreibung chronologisch und enzyklopädisch diese Wechselwirkungen auf und die Entwicklung des Fernsehens nach oder konstituiert sie das Fernsehen und seine Geschichte zuallererst durch ihre Erzählungen? Durch solche Fragen bewegen wir uns zugleich auf verschiedenen Theoriefeldern, da wir es mit den Problemen einer Theorie des Fernsehens, einer Theorie der Geschichte und einer Theorie der Historiographie zu tun haben. Berücksichtigen wir weiter, dass in jedem dieser Felder ganz verschiedene Fragestellungen, Methoden, Modelle und Konzepte kontrovers diskutiert und angewendet werden, liegt der Schluss nahe,

dass die Geschichte des Fernsehens unerreichbar ist – »Vergeblichkeit einer Gesamtbetrachtung« (Barthes 1969: 11). Wir sehen keine Möglichkeit für das *eine* Projekt, den *einen* überzeugenden Wurf oder *die* große Erzählung der Fernsehgeschichte, die auf die Ordnung des Ganzen zielen.

▪ Fernsehen, Geschichte und Geschichtsschreibung sind nicht jeweils von einander ableitbar, sie gewinnen erst durch ihre produktiven Differenzen, Relationen und Überlagerungen an Bedeutung. So ist das Fernsehen einerseits abhängig von den Entwicklungstendenzen und Konflikten der jeweiligen ökonomischen, technischen, politischen, sozialen und kulturellen Formationen. Andererseits wirkt sich die Entwicklung des Mediums auf seine wirtschaftlichen, technologischen, rechtlich-politischen und sozio-kulturellen Bedingungen aus.

▪ Laut Pierre Sorlin ist es »nicht möglich, die soziale und kulturelle Entwicklung der letzten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zu verstehen, ohne sich ständig auf das Medium Fernsehen zu beziehen« (1999: 314). Seinen vorsichtigen, sich an den 1980er Jahren orientierenden Hinweis auf die historische Bedeutung des Fernsehens verstehen wir als Aufforderung, Fernsehgeschichte als Kulturgeschichte zu begreifen. In dieser Perspektive lässt sich zum Beispiel die *Geschichte des deutschen Fernsehens* von Knut Hickethier (1998) und Peter Hoff als Kulturgeschichte der BRD und der DDR lesen. Die zeitliche Gliederung, die durch glückliche Zufälle den gesellschaftspolitischen Entwicklungen beider Staaten nahe kommt, eventuell näher

als manchen eigendynamischen Entwicklungen des Fernsehens selbst (vgl. Hoff 2000: 46f.), legt diese Lesart bereits nahe. Offensiv als Kulturgeschichte gelesen profitiert die Arbeit gerade von ihrer fernschwissenschaftlichen Perspektive, durch die das Fernsehen als »ein Produkt der gesellschaftlichen Modernisierung und zugleich Transmissionsriemen sozialer Veränderungen« (Hickethier 1998: 1) aufgefasst wird. Das Fernsehen wird somit auf konstitutive und produktive Aspekte hin analysiert und nicht etwa als Monument der Zeitgeschichte oder bloßes Dokument mit hinreichender Transparenz auf die Vergangenheit betrachtet.

- Die (aktual-)historische Untersuchung des Phänomens der Televisualität von John Thornton Caldwell (1994) zählt für uns zu den seltenen fernschwissenschaftlichen Arbeiten, die sich dem heterogenen Gewimmel von politischen, gesellschaftlichen, ökonomischen, technischen, ideologischen und ästhetischen Fakten auf der Ebene der televisuellen Programmgestaltung stellt. Die Analyse der sich in den 1980er Jahren vollziehenden komplexen Transformation des US-amerikanischen Fernsehens hin zur Televisualität als Exhibitionismus der Stile berücksichtigt: die Performanz des Stils; die Entwicklung und den Einsatz bestimmter Fernsehtechnologien (Videoausspiegelung, Motion Control, elektronischer non-linearer Schnitt, neues Filmmaterial); die Produktionspraxis und die in diesem Bereich kursierenden ästhetischen Theorien; die sich an demographisch ausdifferenzierten Zielgruppen orientierende und auf Individuation der Sendungen zielende Programmgestaltung; das auf budgetsprengende Produktionen und personaleinsparendes Downsizing setzende Management der krisengeschüttelten Networks; sowie die Politik der Televisualität, die sich in Medienereignissen wie dem Golfkrieg und der L.A. Rebellion zeigt. Caldwell beschränkt sich aber nicht auf die deskriptive und analytische Ordnung des Faktengewimmels. Er arbeitet zudem heraus, wie bestimmte

theoretische Konzepte (Postmoderne), wissenschaftliche Perspektiven (die kulturwissenschaftliche Überbetonung der politischen Formation), Modellierungen des Mediums (Ontologie des Live-Fernsehens) und kulturelle Vorurteile gegenüber dem Fernsehen oder dem Bild im Allgemeinen den Zugang zur visuellen Ästhetik des Mediums und damit zum historischen Phänomen der Televisualität verstellen.

- Fernsehgeschichte resultiert nicht nur aus dem empirischen, technisch möglichen und konkret auf der Ebene des Programms realisierten Stand des Fernsehens, sondern ist stets auch das Produkt der Vorstellungen und Theorien vom Fernsehen. Jeder Begriff von Fernsehen zieht eine andere Geschichte nach sich. Die Gegenstandsbestimmungen der Fernsehgeschichte beschränken sich allerdings meist auf wenige, mehr oder weniger umfassende Perspektiven: Geschrieben werden Technikgeschichten, Institutionsgeschichten, Programmgeschichten, »Regimegeschichten« (vgl. Degenhardt/Strautz 1999), Rezeptionsgeschichten, Mentalitäts- und Sozialgeschichten des Fernsehens. Dabei geht es um diachrone Gesamtüberblicke, um Analysen synchroner Ausschnitte und um historische Untersuchungen von Teilaspekten wie einzelnen Fernsehgattungen und -genres. Selbstverständlich gibt es auch integrative Ansätze: In der *Geschichte des deutschen Fernsehens* von Knut Hickethier (1998) und Peter Hoff zum Beispiel steht das Programm im Zentrum, wobei die Technik, die institutionelle Verfasstheit der Sender, die Medienpolitik und die Produktion zur Voraussetzung, die Rezeption, die kollektiven Erzählungen und die Organisation von Wahrnehmung zur Folge des Programms werden.

- Die Wahl oder Bestimmung eines Gegenstands hat nicht automatisch eine bestimmte Geschichte des Fernsehens zur Folge. Ein Vergleich zeigt, dass sich zum Beispiel die Technikgeschichte, die David E. Fisher und Marshall Jon Fisher in ihrem Buch *Tube: The Invention of Television* (1996)

präsentieren, trotz großer Schnittmenge von den technikgeschichtlich orientierten Darstellungen unterscheidet, wie sie von Walter Bruch in *Die Fernsehstory* (1969) oder von Heide Riedel in *Fernsehen – Von der Vision zum Programm* (1985) ausgebreitet werden. Erstere erwähnen kurz die Entdeckung der durch Lichtempfindlichkeit bedingten Wandlereigenschaft des Selens, um dann ausgehend von der Nipkowscheibe als eigentlicher technischer Inspirationsquelle die Erfindung des Fernsehens als spannenden Wettlauf zwischen den verschiedenen, meist einzeln für sich arbeitenden Erfindern zu erzählen. Auch für Bruch und Riedel spielen die Entdeckung der Eigenschaft des Selens, die Nipkowscheibe als erste Zusammenführung der drei Grundprinzipien des Fernsehens (Zerlegung des Bildes in Bildpunkte; Übertragung der Bildpunkte in Zeilen, die zu einer Fläche angeordnet werden; Übertragung bewegter Vorgänge in Reihenbildern) und die über die Welt verteilten, insbesondere aber die deutschen Fernseherfinder eine zentrale Rolle. Beide, Bruch als auch Riedel, beginnen ihre an der Technik orientierten Fernsehgeschichten jedoch mit den Visionen und Utopien des Fernsehens. Die Berücksichtigung der »Ideationen« (Winston 1998: 4f.), die der technischen Erfindung des Fernsehens vorausgehen, und der »Wunschkonstellationen« (Winkler 1997: 16f.), die die Dynamik der Medienentwicklung mitbestimmen, führt dazu, dass Bruch zum Beispiel kulturgeschichtlich bei der Höhlenmalerei aus dem Mesolithikum beginnt und im weiteren die Moritatensänger, die Camera obscura, das Phantaskop von E.G. Robertson, die Fotografie, den Film, den Telegraf und das Telefon als kommunikationstechnische Wegbereiter des Fernsehens auffasst. Der Vergleich zeigt neben den unterschiedlichen historischen Momenten, die in den Technikgeschichten jeweils als Anfangspunkt des Fernsehens gelten können, insbesondere auch die verschiedenen Entwicklungsgeschwindigkeiten, die dem Medium dadurch implizit zugeschrieben werden. Einmal wird es als Phänomen der *longue*

*durée* konzipiert, einmal verläuft seine Entwicklung im mittleren Tempo der sozialen Zeit.

▪ Fernsehgeschichte ist also immer auch das Produkt von Geschichtsschreibung – ihrer Gegenstandsbestimmung, ihrer Geschichtsauffassung, ihres Entwicklungsmodells, ihres gewählten Anfangspunkts, ihrer Periodisierung und ihrer Ereignis Selektion sowie ihrer Narrationen, Metaphern, Symbole und Analogien. Dass jede Entscheidung dabei eine andere Geschichte des Fernsehens generiert, zeigt Lorenz Engell beispielhaft anhand der Definition eines Anfangspunkts. Da die Setzung eines Anfangspunkts eine inhaltliche Fixierung und Entscheidung über die Aspekte und Dimensionen des Medialen impliziert, definiert dieser »das Medium als Ganzes« (2000: 93). Die Geschichte des Fernsehens beispielsweise 1884 mit der Nipkowscheibe zu beginnen, ist eine Setzung, die eine technische Fixierung und einen Vorrang der geräteseitigen Dimension des Medialen impliziert und damit die Technikgeschichte in den Vordergrund rückt. Den Anfangspunkt dagegen zum Beispiel 1928 zu setzen, dem Jahr des ersten Fernsehspiels, das von der General Electric Versuchsstation W2XAD in Schenectady, New York ausgestrahlt wurde, schließt eine ästhetische Orientierung und die symbolische Dimension des Medialen ein und zielt auf eine Fernsehgeschichte der Programmformen. Mit dem Durchspielen verschiedener Anfänge der Fernsehgeschichte versucht Engell eine Zäsur zu finden, die eine »Gesamtschau in mehreren Dimensionen des Medialen« (ebd.: 99) ermöglicht. Für ihn stellt der Einsatz der magnetischen Bildaufzeichnung einen markanten Punkt dar, von dem aus erstens eine mediale Differenzierung bzw. eine weitere technische Emanzipation vom Medium Film beschrieben und zweitens eine »umfassende technisch-industrielle, zugleich das Soziale, das Ästhetische und das Kulturelle integrierende Entwicklung« (ebd.) der Fernsehgeschichte erfasst werden kann. In diesen Perspektivwechsel kann

dann übrigens auch Caldwells Untersuchung der Televisualität integriert werden, der das televisuelle Terrain vor allem durch einen filmischen und einen videografischen Modus strukturiert sieht (vgl. Caldwell 1994: 11 ff.).

▪ Unsere Betonung des komplexen konstitutiven Wechselspiels von Fernsehen, Geschichte und Fernsehgeschichtsschreibung schließt an die allgemeine historiographische Erkenntnis an, dass es nicht die eine objektive Geschichte, sondern nur eine Mehrzahl unterschiedlicher Geschichten (vgl. Hickethier 1991: 14) beziehungsweise eine »Pluralität verschiedener Geschichten« (Elsner/Müller/Spangenberg 1991: 44) geben kann. Eine Quelle der experimentellen Fernsehgeschichte ist die Einsicht, dass die Geschichte eines Mediums ein anderes Medium voraussetzt. Fernsehgeschichte wird geschrieben und ist somit Produkt der gedruckten und literarisch-historischen Sprache (vgl. Engell 2000: 90). Dies führt zur poststrukturalistischen Prämisse einer Textualität der Geschichte. Die Betonung der komplexen Verzahnung von Fernsehen, Geschichte und Geschichtsschreibung dient uns hierbei als Vorsichtsregulativ gegenüber dem Kurzschluss, dass die These von der Medialität und Fiktion des Faktischen das Ende der Geschichte bedeute, da diese nichts anderes als Dichtung im Sinne einer beliebigen Konstruktion sei. Der experimentellen Fernsehgeschichte geht es bei der Berücksichtigung medialer und sprachlicher Bedingtheit dagegen um die immer über den (einzelnen) Text hinausgehenden Bedingungen der Möglichkeit von Fernsehgeschichte und damit auch um die Geschichtlichkeit von Texten.

▪ Der Wunsch einer experimentellen Fernsehgeschichte ist mitinspiert von Daniel S. Milos Manifest *Für eine experimentelle Geschichte* (1992). Da Geschichte als Untersuchung und Erzählung in einem Spannungsverhältnis zwischen Wissenschaft und Kunst steht, befragt Milo die Gemeinsamkeiten und Differenzen von experimenteller (Natur-) Wis-

senschaft und experimenteller Avantgarde-Kunst. Ihm zufolge ist beiden gemeinsam, dass sie ihrem Gegenstand Gewalt antun, ihm seinen üblichen Kontext verweigern, um ihn besser oder anders zu erkennen: »Beide spielen mit dem Normal-Kontext und spielen gegen ihn.« (ebd.: 299) Die experimentelle Geschichte zielt nun auf die (spielerische) Applikation sowohl der Methoden des buchstäblichen, wissenschaftlichen Experiments als auch der Verfahren des metaphorischen, künstlerischen Experimentellen. Durch dieses Unterfangen erweist sie sich selbst als Experiment.

Ein Unterschied zwischen Geschichte und Kunst besteht laut Milo (und Aristoteles) darin, dass die Geschichtsschreibung sich dazu zwingt, die Ereignisse und Prozesse so zu behandeln, wie sie wirklich gewesen sind. Im Gegensatz zum Künstler spricht der Historiker sich nicht das Recht zu, »über das zu sprechen, was in der Ordnung des Wahrscheinlichen oder Notwendigen hätte stattfinden können« (ebd.: 301). Diese Einschränkung versagt der experimentellen Geschichte jedoch nicht, sich im Spiel mit und gegen den Normal-Kontext wie die Kunst der entautomatisierenden Technik der Verfremdung zu bedienen, um so das Fremde vertraut und das Vertraute fremd zu machen. Die Anwendung der Verfahren der erschwerten Form und des ungewöhnlichen Perspektivwechsels in der Geschichtsschreibung provoziert die Historisierung, die zu einer Wahrnehmung durch Wiedererkennen tendiert.

Der Unterschied zwischen Geschichte und experimenteller Wissenschaft ergibt sich für Milo daraus, dass erstere der Abwesenheit des Vergangenen wegen nicht wie in einem Labor über manipulierbares Material verfügt. »Der Mensch kann zwar den Mond, aber nicht das 13. Jahrhundert erreichen« (ebd.: 295). Das wissenschaftliche Experiment definiert Milo als »provozierte Beobachtung«, die mit Hilfe sechs verschiedener »Techniken der Provokation« durchgeführt werden kann: »Injektion«, »Amputation«, »Entfremdung«, »Änderung

des Maßstabs«, »Entkategorisierung« und »Juxtaposition« (ebd.: 296). Die experimentelle Geschichte sucht für diese entkontextualisierenden Techniken nach Äquivalenten in der Geschichte. Es geht dabei aber nicht um die Implementierung der mit den Naturwissenschaften verbundenen heroischen Vorstellung von dem auf klar formulierten Hypothesen und eindeutigen Verifikations- und Falsifikationskriterien beruhenden Experiment. Der experimentellen Geschichte bleibt die experimentelle Beobachtung zwecks Beweis oder zwecks Kontrolle verwehrt, sie beschränkt sich auf das tastende Experiment zwecks Erforschung. »Die experimentelle Geschichte wird sich [...] bis auf weiteres auf das ›Experiment um zu sehen‹ beschränken – auf ›blinde‹ Experimente, wenn man so will. Think of the fun!« (ebd.: 303). Dies bedeutet zugleich, dass die experimentelle Geschichte ein Konzept zweiter Ordnung ist. Die dekontextualisierenden Verfahren, die sie aus der (Natur-)Wissenschaft und der (Avantgarde-)Kunst schöpft, produzieren einen neuen Blick auf den Gegenstand durch einen neuen Blick auf die frühere Weise, ihn sich vorzustellen. Die experimentelle Geschichte tut vor allem der Geschichte bzw. der Geschichtsschreibung Gewalt an.

- In der Fernsehgeschichtsschreibung sind zwei populäre warenförmige Tendenzen zu beobachten: Zum einen die nostalgische und vergnügliche Erinnerung an vergangene Fernsehjahrzehnte und Fernsehkulte, zum anderen teleologisch anmutende Erfolgsgeschichten des Fernsehens, die von Karrieren, technischem Fortschritt, Sendervermehrung und Programmervielfältigung erzählen. Für erstere kann das Buch *Am Fuß der blauen Berge: Die Flimmerkiste in den 60er Jahren* von Bernd Müllender und Achim Nöllenheidt (1994) angeführt werden, für letztere zum Beispiel die Programmgeschichte der Fernsehausstellung *Der Traum vom Sehen*, die im Segment »Geburt der Privaten« eine in den dreidimensionalen Raum aufsteigende, rot

leuchtende Wachstumskurve der RTL-Werbeerlöse von 1984 bis 1996 präsentierte – Erfolgsbilanz als anschauliche zukunftsweisende Geschichte. Beide Tendenzen korrelieren mit der »Auto-Historiographie« (Kirchmann 2000: 96) des Fernsehens, durch die sich das Medium sowohl selbstverwendend wiederholt als auch selbstpreisend beschreibt. Beispielsweise präsentierte der WDR 1995 in der Sendung *Als die Bilder flimmern lernten* seine 40-jährige Fernsehgeschichte als eine Folge von Highlights, die mal pathetisch, mal ironisch, mal nostalgisch und mal vergnüglich kommentiert wurden. Diese populären Formen der Geschichtsschreibung – ob Retrokult der »Fernsehkinder« (Wüllenweber 1994), Selbstbeweihräucherung der sogenannten Macher oder »Selbstreproduktion des Fernsehprogramms durch Archivmaterial« (Bleicher 2002: 15) – gilt es gegen den Strich zu lesen und produktiv zu machen. Anhand dieser Geschichten und Quellen kann das Fernsehen als kollektive historische Erfahrung und als gesellschaftliches wie mediales biographisches Substrat erschlossen werden:

Wenn Opa Pfeiffer auf den Knopf drückte, mußten wir warten, bis die Röhre voll da war. Dann bildete sich plötzlich ein Punkt in der Mitte des Ocker-Kastens, der sich schnell vergrößerte, schwarz auf uns zu explodierte und sich in einem Bild entlud. Dieser Augenblick war der schönste: Die Erlösung nach langem Warten, die Entschädigung für den ängstlichen Druck auf die viel zu laute Klingel. Stundenlang, manchmal tagelang hatten wir uns auf die Sendung gefreut, jetzt war es soweit. (Kriener 1994: 11)

Die Erinnerung von Manfred Kriener an die Flimmerkiste der 1960er Jahre ist ein Dokument der Technik, des Programms, der Rezeption, der Sozialstruktur und selbstverständlich des ständigen Umbaus der Mediensozialisationsbiographien. Die experimentelle Geschichte rekonstruiert aus solchen Erinnerungen nicht die Identität der Person, sondern die verschiedenen Dimensionen des Medialen. Während sich die populären Geschichten

jedoch in der Regel um ein chronologisches Erzählen bemühen, zielt die experimentelle Geschichte in der Relektüre oder Neuschreibung des Materials auf eine a-chronologische Ordnung, die sowohl das Kontinuum durchschneidet als auch zeitlich auseinanderliegende Erinnerungen verschränkt, um so Diskursivierungen und Subjektivierungen des Fernsehens aufzuspüren. In der Vermischung von Vergangenheit und Gegenwart nähert sich die Geschichtsschreibung dabei dem historischen Pastiche des Fernsehens selbst an, das aus dem Nebeneinander von neuen und alten Sendungen besteht.

- Fernsehgeschichte, die von Fortschritt, Innovationen, Höhepunkten und Erfolgen handelt, dient häufig der Legitimation medienökonomischer und medienpolitischer Unternehmungen. Ihren Ideologemen und ihrer Affirmation hält die experimentelle Geschichte die Tücken der Technik, den sich entwickelnden Eigensinn in den Nutzungs- und Aneignungsweisen und die Ruinen der Fernsehgeschichte entgegen. Letztere gilt es jedoch erst noch auszugraben oder hinter ihren neuen Fassaden zu entdecken, da bisher keine Verfallsgeschichte des Fernsehens geschrieben wurde.

Beispielsweise ist die Technikgeschichte nicht als stringente Entwicklung zu verstehen. Sie besteht vielmehr aus vielen losen Enden, die jedoch höchstens in Ausnahmefällen unter dem Stichwort »Sackgassen« (Uricchio 2002: 302) verbucht werden. Lediglich in Chroniken fernsehtechnischer Erfindungen, wie sie zum Beispiel Albert Abramson (1987) für die Zeit von 1880 bis 1941 erstellt hat, wird der Umfang der Erfindungen deutlich, die letztlich weder in die Entwicklung des Fernsehens noch in die teleologisch-narrative Fernsehgeschichtsschreibung eingingen. Gerade diese losen Enden und Sackgassen greift die experimentelle Fernsehgeschichte aber auf und macht sie produktiv. So schlussfolgert William Uricchio (2002) aus der Fülle von Erfindungen und Patenten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dass diese Zeit

von Simultaneitätsimaginationen durchsetzt war, die von einer Erwartung des Fernsehens zeugen. Angesichts dieses virtuellen Fernsehens fordert er zu einer Neuschreibung der Medienvergangenheit auf und schließt sich implizit dem Entwurf einer parallel verlaufenden Genealogie der beiden Projekte Film und Fernsehen von Siegfried Zielinski (1989: 30 ff.) an. Die Ausgrabung und Besichtigung von technischen Ruinen und alternativen Entwicklungslinien schärfen die unterschiedlichen Konzeptionen der beiden Medien, da »das »virtuelle« Fernsehen implizit das Medium Film [definierte], indem es sowohl seine Fähigkeiten als auch seine Unfähigkeiten verdeutlichte« (Uricchio 2002: 295). Zudem fördern sie neue Fragen zur wissenschaftlichen Weiterbearbeitung zu Tage, z.B. danach, warum eigentlich das Fernsehen trotz seiner imaginativen Präsenz nicht bereits im 19. Jahrhundert eingeführt wurde.

Eine Vielzahl loser Enden findet sich auch in der Programmgeschichte: Serien, die die Ausstrahlung ihres Pilotfilms nicht überlebten, die auf einen anderen Programmplatz wechselten und dann unbemerkt vom Bildschirm verschwanden oder nach einer Staffel abbrachen; Sendungs- und Showkonzepte, die unrealisiert abgelegt, aufgrund der öffentlichen Kritik und Empörung zurückgezogen oder wegen geringer Einschaltquoten eingestellt wurden; unfreiwillige Sendeausfälle, kurzfristige Programmänderungen und zu überbrückende Programmstörungen. Die experimentelle Fernsehgeschichte interessiert sich für diese Arten des Scheiterns als eine mediale Dimension des Fernsehens. In der historischen Analyse und Rekonstruktion von Kontinuitäten und Brüchen des Programms würde sie sich gleichermaßen für *Girls Camp* wie *Big Brother*, für *Die Chance Deines Lebens* wie *Wer wird Millionär?* interessieren – Programmgeschichte der laufenden Versuchsstationen.

- Fernsehgeschichte muss das Medium zum einen in die Konstanz von Strukturen einbinden und es

zum anderen durchaus auch als Faktor des Wandels in die Evolution der Gesellschaft einschreiben. Die experimentelle Fernsehgeschichtsschreibung interessiert sich im Rahmen dieser Problematik für die Zyklen und Rhythmen des Fernsehens, das heißt für die Reproduktionsprozesse, durch die sich das Fernsehen zugleich erhält und verändert. »Wiederholung und Wandel gehören zusammen« (Engell 2001: 35). Die Wiederkehr eines Phänomens provoziert den historischen Vergleich, um Gemeinsamkeiten und Differenzen und damit qualitative Veränderungen herauszuarbeiten. Erstes Beispiel: Wo liegen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede im öffentlichen Gemeinschaftsfernsehen der 30er (Fernsehtuben), der 50er (Theater Television in den USA, Schaufensterfernsehen in der BRD) und der 90er Jahre (Fernseher in Bahnhofshallen; Fußballübertragungen in Kneipen, Multiplex-Kinos und auf öffentlichen Plätzen)? Mit welchen technologischen Innovationen, Programmereignissen, Rezeptionsweisen, medialen Assoziationsdynamiken und gesellschaftlichen Regulierungs- oder Störungsmechanismen haben wir es dabei jeweils zu tun? Zweites Beispiel: Ist der erneute Quizshow-Boom nicht lediglich die Wiederkehr des traditionellen Rate- und Fragespiels und kehrt mit der Sendung *Popstar* nicht einfach der *Talentschuppen* wieder? Der Vergleich zielt nicht auf eine Gleichsetzung, sondern auf eine Entkontextualisierung, die Erkenntnisse der Differenz und des Wandels provoziert. *Wer wird Millionär?* eine Sendung des Jahres 1974, als *Der große Preis* im ZDF startete – denkbar oder nicht? Und warum denkbar oder eben nicht denkbar? *Talentschuppen* eine Sendung des Jahres 2001 – vorstellbar oder nicht? Und warum? Auch wenn die Fernseh- und Musikindustrie lacht, für die experimentelle Fernsehgeschichte sind solche Verfahren erkenntnisleitend.

- Die experimentelle Fernsehgeschichte bevorzugt das wilde und maßlose Sichten von Sendungen, um die Fernsehgeschichtsschreibung im Hinblick auf

das gesendete Material noch materialistischer zu machen. Für Jean-Luc Godard heißt das in seiner *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, die zunächst als »Film- und Fernsehgeschichte« geplant war: »zuerst einmal Filme sehen« (Godard 1984: 15). Wir haben den Eindruck, dass die Epochen und Zäsuren der Programmgeschichte und ihrer Programmformen relativ unabhängig von den Sendungen entlang der politischen und rechtlichen Rahmenbedingungen, der institutionellen Verfasstheit der Sender und ihren Programmatiken, also entlang »einer dominant gesetzten ›Rahmengeschichte« (Elsner/Müller/Spangenberg 1991: 44) entwickelt werden, selten aber entlang des gesendeten Materials, den jeweiligen Produktionspraktiken und Ästhetiken. Solange aber nicht so viel Material wie möglich wild gesichtet und analysiert wird, bleiben die Mehrzahl der Zuordnungen Metaphern. ›Wild‹ bedeutet dabei, dass sich die Sichtung und Analyse weder an Genrezuweisungen orientiert noch die Einheit einer Sendung respektiert. Die experimentelle Fernsehgeschichte versucht sich von der konkreten Materialität – den Diskursivitäten und Visualitäten – leiten zu lassen und ähnlich dem Jäger in scheinbar nebensächlichen empirischen Daten eine komplexe Realität aufzuspüren und die Daten dann so zu organisieren, dass Anlass zu einer Erzählung bzw. Geschichte besteht (vgl. Ginzburg 1983: 19). Ein anschauliches Beispiel für die materialorientierte Spurensuche kann die programmbezogene Frage nach dem Zusammenhang von Konfiguration und Moderation sein. Beim Betrachten von Fernsehserien stellt man relativ schnell fest, dass sich diese zum Beispiel anhand der Anzahl der Hauptfiguren unterscheiden lassen. Es gibt Serien mit einem Helden, mit einem unschlagbaren Duo, mit einem Team, mit einer Familie, mit einer Gemeinde oder berufsbezogenen Gruppe. Die diachrone Frage lautet selbstverständlich: Wann gab es das erste Duo? Seit wann gibt es Teams? Wann kamen berufsgebundene Ensembles auf? Die komplexer und dichter werdenden Kon-

figurationen von Serien korrelieren zugleich aber auch mit der Multiplizierung der Moderation in Informations- und Unterhaltungssendungen. Seit wann gibt es Co- bzw. Paarmoderationen? An welche Formatentwicklungen ist die Teammoderation gebunden? Welche Verbindungen bestehen zwischen der Vermehrung der Identifikationsangebote in Serien und der Intensivierung parasozialer Interaktionen in Nachrichtensendungen, Boulevardmagazinen, Late Night Shows und Frühstückfernsehen? Wie hängen diese Entwicklungen mit dem Struktur- und Funktionswandel des Fernsehens (vgl. Casetti/Odin 2002 und Müller 1997) zusammen? Eine Fernsehgeschichte entsteht.

▪ Die experimentelle Geschichte vervielfacht den »Sprung ins Leere«, der Geschichte hervorbringt: »Man muß Subjekte benennen, und man muß ihnen einen Status, Affekte, Ereignisse zuordnen« (Ranciére 1994: 8). Die Vervielfachung setzt voraus, dass die Subjekte der Geschichte nicht mit Akteuren gleichgesetzt, sondern als Aktanten im Sinne relationierter Positionen aufgefasst werden. Mit der Hinwendung zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte hat die Geschichtswissenschaft gezeigt, dass historische Vorgänge und Ereignisse nicht auf die Taten und Entscheidungen einzelner Individuen zurückzuführen sind, sondern vielmehr als Produkte eines Zusammenspiels von vielfältigen Faktoren, Strukturen und Prozessen verstanden werden müssen. Eine auf Interaktionen zwischen einzelnen Akteuren aufbauende Erklärung von Geschichte, wie sie beispielsweise in der Institutions- oder Technikgeschichte des Fernsehens anzutreffen ist, gehört in der Geschichtswissenschaft der Vergangenheit an. Institutionen hängen nur sehr beschränkt und kontingent von Akteuren ab. Auch in der Filmhistoriographie wird dieses Verständnis von historischen Vorgängen geteilt. Die *New Film History* hat sich längst von teleologischen und personenorientierten Darstellungen verabschiedet und beschreibt beispielsweise die

Entstehungsgeschichte des Films als komplexes Zusammenspiel von unterschiedlichsten Faktoren und Entwicklungen, die zu seiner Herausbildung geführt haben (vgl. z.B. Allen/Gomery 1985; Elsaesser 2002).

Diesem Verständnis entsprechend sind einzelne Personen, die Geräte erfunden, Rundfunkanstalten geleitet, Programmphilosophien verantwortet oder Sendungen produziert haben, für die experimentelle Fernsehgeschichte lediglich ein Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit Strukturen und Prozessen. Anekdoten sind ihr willkommen, solange sie nicht zur Charakterisierung einzelner Personen dienen, sondern dazu beitragen, diese in Strukturen zu verorten. Nicht zufällig präsentiert Kittler (1986) Anekdoten über Mechaniker, Ingenieure und Erfinder häufig unter Verwendung der Formel »nicht zufällig« und verweist damit auf mediale Determinierungen und soziokulturelle Bedingtheiten. Nicht der einzelne Erfinder, sondern beispielsweise seine Einbindung in die bestehenden Industriezweige ist von Interesse; nicht die Konkurrenz einzelner Genies, sondern die Möglichkeitsbedingungen und soziokulturellen Voraussetzungen für die Erfindung des Fernsehens, oder: die allgemeine »Erwartung« des Fernsehens, die aus der Erfindung andere Echtzeit-Medien abgeleitet wurde (Uricchio 2002). Die experimentelle Fernsehgeschichte interessiert sich nicht für persönliche Erlebnisse von Intendanten oder für individuelle Vorlieben von Fernsehautoren, weil sie diese zum einen nicht als handlungsmächtige Akteure, sondern vielmehr als Kristallisationspunkte versteht, an denen sich medien-interne oder gesellschaftliche Interessen an bestimmten Themen entziffern lassen. Zum anderen ist sie sich des problematischen Status von Erinnerungen, Selbstauskünften oder programmatischen Äußerungen bewusst. Hier gilt: Beschreibungen von Fernsehsendungen aus Sicht der Produzierenden ebenso wie programmphilosophische Richtlinien immer mit dem konkreten, empirischen Fernsehen in Beziehung setzten.

▪ Auch wenn keine »Nationalisierung des Mediums« (1998: 3) intendiert ist, wie Knut Hickethier versichert, irritiert uns die nationale Perspektivierung, die uns in der Fernsehgeschichte beständig begegnet, als sei eine andere Geschichte als die des deutschen Fernsehens gar nicht möglich. Das von Anthony Smith mit Richard Paterson herausgegebene Buch *Television. An International History* (1998) stellt zwar einen vielversprechenden Versuch dar, die räumliche Begrenzung aufzuheben, präsentiert in seinem letzten Teil aber nichts anderes als eine Aneinanderreihung nationaler Fernsehgeschichten und affirmiert damit das Medium als nationales Phänomen – eine Konstruktion, die es vielmehr als nationalstaatlichen Effekt zu analysieren gilt. Gegen die Beschränkung auf einen nationalstaatlichen Raum spricht die Fernsehgeschichte selbst: Erstens haben wir es in der Technikgeschichte von der Erfindung des Fernsehens über die Entwicklung des Farbfernsehens bis zur Digitalisierung der Produktions- und Sendetechniken mit sowohl versetzt als auch parallel laufenden, vor allem aber mit grenzüberschreitenden Prozessen zu tun. Bereits die 1920er und frühen 30er Jahre der Fernsehgeschichte sind bezüglich der Technologie und der Ökonomie durch ein »Gewebe von multinationalen Verbindungen« (Uricchio 1991: 250) gekennzeichnet. Zweitens stellt die Finanzstruktur der Fernsehindustrie die nationale Orientierung in Frage. Die gegenwärtig zu beobachtenden Konzentrationsprozesse in der Medienökonomie wurden nicht nur durch die in den 1970er Jahre initiierten Deregulierungspolitiken, sondern auch durch die jahrzehntelange Internationalisierung des Fernsehmarktes möglich. 1956 beginnt mit der Ausstrahlung der US-amerikanischen Serie *Rin-Tin-Tin* zum Beispiel die lange Reihe der Kaufproduktionen im deutschen Fernsehen. Drittens verlaufen sowohl die Herausbildung und Formatierung von Sendungen, Genres und ganzen Programmen als auch die Entwicklung televisueller Produktionsweisen und Ästhetiken – trotz (oder wegen) US-

amerikanischer Dominanz und Eurozentrismus – interkulturell und transnational. Produktionsimporte und -exporte, internationaler Formathandel, weltweite Lizenzverkäufe und nationale Adaptationen von Sendeformaten (vgl. Moran 1998) fordern geradezu einen Perspektivwechsel heraus. Viertens spricht die enge Verknüpfung von Fernsehen und Ereignis in historischer Perspektive gegen eine nationale Ausrichtung der Geschichtsschreibung. Die Krönung von Elizabeth II, die Mondlandung, Lady Di's Begräbnis und auch der 11. September werden als Medienereignisse wahrgenommen, weil sie grenzüberschreitend gesendet und empfangen werden. Sie verweisen auf die faktischen kulturellen Vermischungen, die internationale Standardisierung der Bild(re)produktion, die transnationalen imaginären Gemeinschaften und die de- und re-nationalisierenden Subjektivierungen, die das Fernsehen hervorbringt. Bezogen auf die Globalisierung des Fernsehens stellt die Betonung »eines kontrastiven Dialogs über die deutsch-deutsche Grenze hinweg«, wie sie vom Forschungsprojekt zur »Programmgeschichte des DDR-Fernsehens im Vergleich zum Fernsehen der BRD« formuliert wird, einen richtigen aber viel zu kleinen Schritt dar (vgl. *Medienwissenschaft: Mitteilungen der Gesellschaft für Medienwissenschaft* 2 (2001): 45-47).

▪ Das Interesse einer experimentellen Fernsehgeschichte gilt nicht der nationalen Geschichtsschreibung, sondern in der Umkehr üblicher Perspektiven den Mediengeschichten des Nationalen: Welchen Anteil haben Medien an der Erfindung der Nation? Wie reproduzieren sie die moderne Vorstellung von (homogenen) Nationalkulturen? Wie schreibt sich die Erzählung der Nation in das Fernsehen ein? Wie werden die Individuen von den verschiedenen Medien im Namen des großen Subjekts Nation angerufen? Wie entwickelt sich das Paradox des Fernsehens, sowohl die »große nationale Erzählung« (Hickethier 1998: 4) als auch die »Aufhebung nationaler Fixierungen« (ebd.: 3)

zu befördern? In dieser umgekehrten Perspektivierung wurde zu Funktion und Effekten der Schriftsprache und des Buchs (vgl. McLuhan 1968; Anderson 1988) sowie zum Verhältnis von Nation und Literatur/Erzählung (vgl. Bhabha 1990; Said 1994) geforscht. Fernsehgeschichten des (De-)Nationalen, also historische Untersuchungen und Erzählungen zur Paradoxie und den daraus resultierenden Friktionen des Fernsehens, beständig imaginäre Gemeinschaften national wie transnational zu formieren, liegen bisher so gut wie nicht vor. Da mit der Ausrufung des Internets zum Medium grenzen- und staatenloser Weltkommunikation und der damit einhergehenden Verabschiedung des Fernsehens als Leitmedium der auf verschiedenen Ebenen des Medialen stattfindende Nationalisierungsprozess aus dem Blick gerät, ist dies um so bedauerlicher. Das Verfahren der Umkehrung der Perspektive macht deutlich, dass die experimentelle Geschichte die bestehende Fernsehgeschichtsschreibung nicht verwirft, sondern diese immer als notwendige Voraussetzung und Entlastung der eigenen Arbeit anerkennt – insofern erweist sich die experimentelle Fernsehgeschichte stets als parasitär.

Anlass für eine Mediengeschichte des (De-)Nationalen bietet beispielsweise die Fußballweltmeisterschaft 2002 in Japan und Südkorea. Eine Nationalisierung des globalen Sportereignisses fand nicht nur durch die Programmplanung (Übertragung der Spiele der deutschen Nationalmannschaft als Grundversorgung) und die textuellen Merkmale der Sendungen selbst (nationale Perspektivierung, nationalstereotype Kommentierung, spezifische Zuschaueradressierung) statt. Darüber hinaus verweist auch das Verbot der digitalen Satellitenübertragung der Fußballspiele in der BRD auf eine Dominanz des Nationalen im Spannungsfeld zwischen globaler Technologie und nationaler Rechtslage: Weil der Ausstrahlungsbereich von Satelliten nicht auf nationale Gebiete abgezurkt ist, ergeben sich Konflikte mit den Inhabern von Ver-

wertungsrechten, die mit (national-)territorialen Spezifizierungen verkauft werden. Im Fall der WM 2002 hätte die Fußballübertragung von ARD und ZDF per Satellit auch in Spanien empfangen werden können, obwohl dort Exklusivrechte vergeben worden waren. Aufgrund der national organisierten Rechtslage wurde die Fußballweltmeisterschaft 2002 in Deutschland daher nicht digital über Satellit ausgestrahlt.

- Die experimentelle Fernsehgeschichte versteht sich als Würdigung und Kritik bereits vorhandener fernsehhistorischer Arbeiten, um alternative Annäherungen an den gleichen Gegenstand oder das gleiche Thema zu erschließen und hervorzuheben.
- »Wer experimentelle Geschichte sagt, sagt unvermeidlich reflexive Geschichte« (Milo 1992: 304). In dieser metahistorischen Perspektive gerät die Fernsehgeschichtsschreibung selbst, ihre diskursiven Regelmäßigkeiten und Schematismen, in den Blick. Dabei fällt auf, dass sich für bestimmte Teilbereiche des Fernsehens, für einzelne Epochen oder Sendeformen spezifische Darstellungsmuster herausgebildet haben. Programmhistorische Arbeiten zum Fernsehdokumentarismus, zu politischen Informationssendungen oder zur Literaturadaption orientieren sich in der Regel an den Kategorien »Autor« oder »Regisseur«, während Programmgeschichten des Unterhaltungsfernsehens das Material wie selbstverständlich an den Spielleitern ausrichten. Nicht selten übernimmt die Fernsehgeschichtsschreibung bereits bei der Wahl oder Konstitution ihres Gegenstands die operationalen Zuordnungen und Binäroptionen, die den realen institutionellen Strukturen zugrundeliegen: Information versus Unterhaltung, Dokumentation versus Fiktion, Kultur versus Konsum usw. Demgegenüber zielt die experimentelle Geschichte darauf, zum einen die Historizität dieser Wertregime zu untersuchen, zum anderen durch *rewriting* die institutionellen Zuordnungen zu unterlaufen. Die Spiel- und Quizshows zum Beispiel laden förmlich

dazu ein, ihre Geschichte entlang der Kulissen, Studioaufbauten, Licht- und Sounddesigns zu schreiben. Die Beziehungen, die sich dabei zu den Disziplinarräumen Schule, Fabrik und Unternehmen oder zu den Strategien und Ästhetik von Einkaufszentren und Schaufenstern sowie zu den Praktiken und Taktiken des Shoppens und den Vorstellungen der Werbepsychologie ergeben, lassen den Spielleiter als historiographischen Ankerpunkt regelrecht verblassen. Im Laboratorium der experimentellen Geschichte könnte auch eine Programmgeschichte konzipiert und geschrieben werden, die beispielsweise bewusst die Binäropposition Information versus Unterhaltung als Voraussetzung oder Ordnungsschema negiert, um transversale Linien und Verknüpfungen in den Blick zu bekommen.

▪ In einer metahistorischen Perspektive geraten die Bedingungen des historischen Arbeitens in den Blick: Geschichtsschreibung als Produkt der Organisation von Archiven. William Uricchio (1991) hat am Beispiel der Geschichte des Fernsehens im Nationalsozialismus eindrücklich gezeigt, inwiefern Geschichtsschreibung immer auch ein Produkt der Archivlage, der Zugänglichkeit und der Selektion von Quellen ist. Als Begründung für die Unterschiede in der Darstellung des NS-Fernsehens in den Fernsehhistoriographien der BRD und DDR führt er neben den ideologischen Differenzen vor allem die Teilung der Archivbestände an. Er weist darauf hin, dass die Akten des NS-Propagandaministeriums in der BRD lagerten, während die Akten des NS-Postministeriums, das für den konkreten Sendebetrieb zuständig war und gute Kontakte zur multinationalen Elektronikindustrie hatte, in der DDR archiviert wurden. Durch das Fehlen von Akten, die über die unternehmerische Seite Auskunft geben, lag für die bundesdeutsche Fernsehhistoriographie eine Beschreibung des NS-Fernsehens im Kontext der Propaganda nahe, während sich aus der Aktenlage in der DDR hingegen eine starke Betonung der Verbindung zwischen

Faschismus und Kapitalismus ergab.

Bei der Lektüre fernsehhistorischer Arbeiten fällt auf, dass die Fernsehgeschichten trotz der Abhängigkeit von Archiven in der Regel keine Angaben über die Quellenlage und Archivbestände enthalten und somit die Grundlagen des rekonstruktiven Verfahrens unbenannt bleiben. Auch die in der Geschichtswissenschaft übliche Quellenkritik unterbleibt häufig. Vor diesem Hintergrund kritisiert Siegfried Zielinski (2001), dass die historiographischen Implikationen unterschiedlicher Quellen nicht bedacht werden, und zeigt auf, dass historische Arbeiten, die auf Firmen- und Jubiläumsschriften sowie den Erinnerungen alter Männer, die auf ihr Lebenswerk zurückblicken, basieren, sich zwangsläufig an Akteuren orientieren.

Während Uricchio und Zielinski Archive und Quellen im Zusammenhang mit Technik-, Ökonomie- und Institutionsgeschichte problematisieren, steht eine ähnliche Relektüre der Programmgeschichte und der Geschichte von Sendeformen noch aus. Selten werden die Vorgaben der Archive und Quellen als strukturelle Aspekte der Programmgeschichtsschreibung mit-theoretisiert oder einzelne Arbeitsschritte und Zwischenergebnisse der Archivauswertung publiziert und damit transparent gemacht.

▪ Während sich die Filmgeschichte spätestens seit der Publikation von *Film History: Theory and Practice* von Robert Allen und Douglas Gomery (1985) ihrer Materiallücken bewusst ist, wird in der Fernsehgeschichte selten reflektiert, was es für die Historiographie bedeutet, dass ein Großteil des gesendeten Materials nicht mehr vorhanden ist und damit »auf Begleit- und Sekundärdokumente wie Scripts und Standphotos, Programmzeitschriften oder schlicht auf Erinnerungen« (Engell 2000: 98) zurückgegriffen werden muss. Dabei handelt es sich nicht nur um das frühe Fernsehen, das live ausgestrahlt wurde, sondern auch um die zahlreichen auf Film oder Video produzierten Programmbei-

träge, die aus Kostengründen nach der Ausstrahlung einfach weggeworfen, entsorgt, gelöscht und überspielt wurden. Aber auch die entstandenen Archive arbeiten weiter hoch selektiv, da die gängige Archivierungspolitik zum Beispiel Werbeblöcken und Programmverbindungen wie Ansagen, Trailer, Teaser usw. keine Archivwürdigkeit zuerkennt. Wie lässt sich über Fernsehen schreiben, wenn das Archiv Fernsehen (aufgefasst zum Beispiel als *Flow* oder gar als Feld der sozio-kulturellen Aneignungspraktiken) gar nicht archiviert? Wie lassen sich, wenn keinerlei Primärdokumente vorhanden sind, Aussagen über Sendeformen, ihre ästhetischen Merkmale und spezifischen Inszenierungsstrategien treffen? Wie lässt sich über Programmzeitschriften und quantitative Inhaltsanalysen hinaus die Dominanz von Themen und Sujets untersuchen? Diese methodischen Probleme stellen sich nicht nur im Hinblick auf die frühe Fernsehgeschichte, vielmehr sind sie weiterhin hochaktuell.

Die spezifische Archivsituation des bundesdeutschen Fernsehens stellt eine wissenschaftspolitische Herausforderung dar, da die Archive keine öffentlich zugänglichen Endarchive sind. Die daraus resultierenden Schwierigkeiten und Hindernisse, sowie die zu stellenden Forderungen von Seiten der Medienwissenschaft werden weder in der öffentlichen Diskussion um die »deutsche Mediathek« noch unter den FernsehhistorikerInnen hinreichend diskutiert und theoretisiert. Immerhin: die Beschäftigung mit der Archivierung von Fernsehen setzt in Fachkreisen langsam ein (z.B. Bryant 1989; Cigognetti 2001; Öhner 2001; Pollert 1996 und Riffi 1999).

- Eine Geschichte der Fernsehgeschichtsschreibung zu schreiben, wäre ein weiteres Experiment, um das Problem der eingeschränkten Zugänglichkeit von Quellen und Archiven in den Blick zu nehmen. Eine solche Geschichte würde von Aufzeichnungsmedien, Überlieferungsprozessen und Archivierungspraktiken handeln, vom Kampf gegen die

Flüchtigkeit der Bilder und um den Zutritt zu den Produktionsarchiven der Fernsehsender. Einer ihrer Kristallisationspunkte, an der die strukturellen Bedingungen der Fernsehgeschichtsschreibung deutlich werden, sind die FernsehhistorikerInnen. Ihre Arbeit erfüllt seit Jahrzehnten eine Doppelfunktion als Zeitzeuge und Amateurarchivar. In der Geschichte der Fernsehgeschichtsschreibung sind ihre zahllosen Notizen und Mitschriften, die ausgewerteten Programmzeitschriften, die abgehefteten Fernsehkritiken, die ausgeschnittenen Zeitungsberichte zur Medienentwicklung und die systematisch erfassten und sorgfältig beschrifteten Videokassetten gleichermaßen zentrale Geschichtsquellen und Geschichte des Fernsehens selbst. Diese Praktiken erweisen sich darüber hinaus als Taktiken, mit denen die Verfügungsgewalt und die Verwertungsinteressen der Sender (vgl. Pollert 1996: 143 ff.; Öhner 2001: 34) unterlaufen werden.

Im Zentrum dieser Geschichte der Fernsehgeschichtsschreibung könnten bio-mediale Generationenwechsel stehen. Dabei wären sowohl die technischen Probleme mit alten Aufzeichnungen, die aufgrund ihres Formats nicht mehr auf handelsüblichen Geräten abzuspielen sind (Beta, Video 2000), zu thematisieren, als auch die Tradierung von historischem (Fernseh-)Erleben zu problematisieren, das von den Zeitzeugen als historisches Wissen an die nächste Generation von FernsehwissenschaftlerInnen weitergegeben wird und dabei notwendigerweise erhebliche Transformationen durchläuft.

- Durch die zunehmende »Wiederholungstätigkeit des Fernsehens« (Engell 2000: 102) und die ökonomische Auswertung der Senderarchive werden sowohl der Video- und DVD-Markt als auch das Fernsehprogramm selbst zu Archiven, die hochselektiv – meist orientiert an den quotenstarken Sendungen und an den Klassikern – die eigene Vergangenheit stetig neuprozessieren. Ladenregale, Videokataloge und das Programm von Sendern

wie Kabel 1 sind Fundgruben für FernsehhistorikerInnen, die historisch über Sendungen wie *I Love Lucy* (erstmal 1951), *Soweit die Füße tragen* (erstmal 1959), *Tagesschau* (seit 1952 immer öfter), *Ein Herz für Tiere* (erstmal 1956) oder *Dallas* (erstmal 1978) arbeiten. Die Präsenz des Vergangenen, die Parataxe von neuen und alten sowie von Live- und Archivsendungen stellen aber auch eine Herausforderung an die Fernsehgeschichtsschreibung dar, da das historische Pastiche des Fernsehens die traditionelle historische Beschreibung des Mediums irritiert, wenn nicht gar in Frage stellt.

- Wir träumen von einem frei zugänglichen Fernseharchiv, das systematisch Programmabläufe erfasst und nach fernsehwissenschaftlichen Kriterien indiziert und katalogisiert: Bitte, teilen Sie uns Ihre Wünsche mit!
- Eine experimentelle Fernsehgeschichte betreibt Geschichtsschreibung als Laboratorium und führt Testläufe durch. Sie versteht fernsehhistorische Gegenstände, Materialien und Fakten als Stoffe, die mit anderen Stoffen zur Reaktion gebracht werden können. Dabei kann das Verknüpfen des scheinbar Fernstehenden produktiver sein als die Verbindung des Naheliegenden. Ein solches Experiment führt beispielsweise John Hartley durch, wenn er Kühlschrank und Fernseher zusammendenkt. Seine Analyse der unterschiedlichen Diskursivierungen der beiden Haushaltsgegenstände bringt etwas Drittes hervor: die »materielle Geschichte der Erfindung, Kapitalisierung und Popularisierung der Häuslichkeit« (Hartley 2002: 268). Ein anderes Experiment führt Hartley (1997) im Anschluss an die Feststellung durch, dass Aussehen und äußere Erscheinung in unserer Kultur dominante Kategorien sind. Um dieser Relevanz Rechnung zu tragen, plädiert er dafür, in den wissenschaftlichen Denkmodellen und Phänomenbeschreibungen die Metapher des *looks* (als Aussehen und Ansehen) zu stärken. Dementsprechend wendet er zur Beschreibung politischer, kultureller und epistemologischer

Veränderungen in seinem Experiment Begriffe aus dem am *look* ausgerichteten Bereich der Mode an. Die Übertragung von Kategorien der Mode auf die Fernsehgeschichte gibt dabei den Blick auf das Aussehen des Fernsehens frei: Der »New Look« der 1940er Jahre entspricht dem Erscheinen des neuen (An-)Sehens des Fernsehens, die »A-Linie« dem schlichten Schnitt des Fernsehprogramms der 1950er Jahre und das Motto »weniger ist mehr« der Minimode findet sich im Verzicht auf künstlerische Ambitionen und der Hinwendung zu sozialen Themen im Fernsehen der 1960er Jahre.

- Im Rahmen solcher Experimente ist die historisch-theoretisch-politische Modellierung des Fernsehens als Dispositiv (vgl. Elsner/Müller/Spangenberg 1993 und Hickethier 1993 sowie 1995), durch die die verschiedenen Dimensionen des Mediums (Technik, Institution, Kultur, Politik, Ökonomie, Programm usw.) in eine heterogene dynamische Einheit oder »ein multilineares Ensemble« (Deleuze 1991: 153) überführt werden können, ein wichtiger Ausgangspunkt. »Fernsehen [...] als dispositive Anordnung zu verstehen macht es möglich, oft getrennt besprochene Bereiche wie Wahrnehmungs-, Gebrauchs- und Rezeptionsweisen, technologische, ökonomische und institutionelle Rahmenbedingungen und Diskurse wie auch die Formen der televisuellen Repräsentation (Programme, Formate, Stile u.a.) zusammen zu denken« (Bernold 2001: 16). Die experimentelle Fernsehgeschichte ist daran interessiert, das Dispositiv Fernsehen testend mit anderen Dispositiven, wie dem Sexualitäts-, Konkurrenz-, Sichtbarkeits-, Gefängnis- oder Normalitätsdispositiv, zu verbinden, um weitere (machtvolle) Interferenzen zu erforschen. Lynn Spigel (1992 und 2002) beispielsweise verknüpft die Institution Familie mit dem Dispositiv Fernsehen, indem sie Zeitschriftenartikel und Werbeanzeigen analysiert, die im Zusammenhang mit

der Einführung des Fernsehens in die US-amerikanischen Haushalte stehen. Dabei schreibt sie, quasi als Nebenprodukt, eine spannende Rezeptionsgeschichte des Fernsehens in den 1950er Jahren. Monika Bernold (1995), die dem Verhältnis von Fernsehen und Familie in Österreich zwischen 1955 und 1967 nachgeht, weist auf Grundlage ähnlicher Quellen darauf hin, dass sowohl das Fernsehen als auch die Küche ähnliche dispositive Anordnungen der Sichtbarkeit hervorbringen (Einsatz von Backrohrspiegeln, Glasdeckel, die unter dem Stichwort »Sichtkochen« beworben wurden).

Untersuchenswert wäre auch die Verbindung des Dispositivs Fernsehen mit dem Konkurrenz- und dem statistischen Normalitätsdispositiv (vgl. Link 1997: 313ff.) anhand der Quotenmessung, die in Deutschland 1963 parallel zum ZDF etabliert wurde und gegenwärtig mit verfeinerten Techniken und Verfahren von der Gesellschaft für Konsumforschung im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft Fernsehforschung durchgeführt wird. Mit der Fernsehreichweitenforschung ist dem Fernsehsystem ein Regulierungsinstrumentarium implantiert, das hochgradig normalistisch funktioniert. Die repräsentative Verdichtung des Feldes »Fernsehnutzung« konstituiert ein Normalfeld des Fernsehens mit gemittelter Verteilung und zwei entgegengesetzten Extremen. Das eine Extrem stellen Sendungen mit minimaler bis nicht messbarer Einschaltquote dar, das andere Extrem Sendungen mit sogenannten Spitzenquoten. Zwischen diesen Extremwerten liegen diverse Durchschnittsquoten, wobei die statistische Dichte von beiden Seiten zunimmt, je mehr sich die Verteilung den Durchschnitten nähert. Die Reichweitenforschung ist das zentrale normalistische Dispositiv des Fernsehkonkurrenzmarktes und der sich individualisierenden Fernsehkultur. Die Programmplanung und die kurzfristige Buchungspolitik der Werbeagenturen orientieren sich an den Quoten und reagieren auf Denormalisierungen. Im Falle zu geringer Einschaltquoten werden Sendungen auf andere Sen-

deplätze verlegt, Konzepte modifiziert oder Sendungen durch andere ersetzt. Im Falle überdurchschnittlicher Einschaltquoten versucht man solche Strukturelemente, die mit dem »Erfolg« korreliert werden, über das Programm verteilt auszustreuen, um so die Durchschnittsquoten eines Senders insgesamt zu heben. Die Quotenmessung stellt aber nicht nur eine Generierungsinstanz der Sender und ihrer Programme dar, sondern dient auch dazu, die Medienbiographien und damit auch die Geschichte von Intendanten, Produzenten, vor allem aber von Fernsehstars entlang von Quotenkurven und ihren *ups and downs* zu erzählen. Für eine solche Subjektivierung kann beispielhaft das Voice over der Exposition des US-amerikanischen Spielfilms *Network* (USA 1976) stehen:

Das ist die Geschichte von Howard Beal, dem Chefredakteur der Nachrichtenabteilung von UBC. Howard Beal war der ungekrönte König des Fernsehens, der große, alte Mann der Nachrichtenabteilung mit Bewertung von 16 und einer Einschaltquote von 28. Doch 1969 begann sein Stern zu sinken. Seine Einschaltquote fiel auf 22. Im darauf folgenden Jahr starb seine Frau und ließ ihn als kinderlosen Witwer mit einer Bewertung von 8 und einer Einschaltquote von 12 zurück. Er bekam Depressionen und fing an zu trinken. Am 22. September 1975 wurde er mit einer nur zweiwöchigen Kündigungsfrist gefeuert. Sein alter Freund Max Shoemaker, der Boss der Nachrichtenabteilung von UBC brachte ihm das schonend bei. Anschließend ließen sich die beiden volllaufen.

Eine Geschichte der Instrumente und Messverfahren der Quotenmessung, der Veranschaulichungsformen und Verbreitungsweisen der Messergebnisse und der Subjekt- und Orientierungseffekte auf Seiten der Produzierenden und der Zuschauer könnte helfen, die festgefahrene Debatte um Qualität versus Quoten aufzulösen und mit Blick auf Struktur und Funktion des Fernsehsystems politisch produktiv zu machen.

## Literatur

- Abramson, Albert. *The History of Television, 1880 to 1941*. Jefferson, London: McFarland & Company Publ., 1987.
- Allen, Robert C./Douglas Gomery. *Film History: Theory and Practice*. New York u.a.: McGraw-Hill, 1985.
- Anderson, Benedict. *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts* Frankfurt am Main: Campus, 1988.
- Barthes, Roland. "Literatur oder Geschichte." *Literatur oder Geschichte*. Roland Barthes. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. S. 11-35.
- Bernold, Monika. "Fernsehen ist gestern: Medienhistorische Transformationen und televisuelles Dabeisein nach 1945." *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 12:4 (2001): 8-29.
- Bernold, Monika/Andrea Ellmeier. *Zur Geschichte des Sendens: Konsum und Politik im Österreich der 50er- und 60er-Jahre*. Wien: Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr, 1995.
- Bhabha, Homi K., Hg. *Nation and Narration*. London, New York: Routledge, 1990.
- Bleicher, Joan Kristin. "Modelle der Fernsehgeschichte: Ein Forschungsbericht." *Medienwissenschaft. Mitteilungen der Gesellschaft für Medienwissenschaft e.V.* 1 (2002): 4-17.
- Bruch, Walter. *Die Fernsehstory: Ein Pionier des deutschen Fernsehens erzählt die Geschichte der Bildübertragungstechnik – von den Utopisten bis zum Farbfernsehen*. Stuttgart: Telekosmos, 1969.
- Bryant, Steven. *The Television Heritage: Television Archiving Now and in an Uncertain Future*. London: BFI, 1989.
- Caldwell, John Thornton. *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers Univ. Press, 1994.
- Casetti, Francesco/Roger Odin. "Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen: Ein semio-pragmatischer Ansatz." *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Hg. Ralf Adelman, Jan-Otmar Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff und Matthias Thiele. Konstanz: UVK bei UTB, 2002. S. 311-333.
- Cigognetti, Luisa. "Historians and TV Archives." *The Historian, Television and Television History*. Hg. Graham Roberts und Philip M. Taylor. Luton: University of Luton Press, 2001. S. 33-38.
- Degenhardt, Wolfgang/Elisabeth Strautz. *Auf der Suche nach dem europäischen Programm: Die Eurovision 1954-1970*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 1999.
- Deleuze, Gilles. "Was ist ein Dispositiv?" *Spiele der Wahrheit: Michel Foucaults Denken*. Hg. François Ewald und Bernhard Waldenfels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 153-162.
- Elsaesser, Thomas. *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels*. München: edition Text + Kritik, 2002.
- Elsner, Monika/Thomas Müller/Peter M. Spangenberg. "Zur Entstehungsgeschichte des Dispositivs Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland der fünfziger Jahre." *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Band 1: Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens*. Hg. Knut Hickethier. München: Fink, 1993. S. 31-66.
- . "Thesen zum Problem der Periodisierung in der Mediengeschichte." *Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland: Perioden – Zäsuren – Epochen*. Hg. Helmut Kreuzer und Helmut Schanze. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1991. S. 38-50.
- Engell, Lorenz. "Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien." *Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographien*. Hg. Lorenz Engell und Joseph Vogl. Weimar: Universitätsverlag Weimar, 2001. S. 33-56.
- . "Schwierigkeiten der Fernsehgeschichte." *Ausfahrt nach Babylon: Essais und Vorträge zur Kritik der Medienkultur*. Lorenz Engell. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2000. S. 89-107.
- Fisher, David E./Marshall Jon Fisher. *Tube: The*

- Invention of Television*. Washington, D.C.: A Cornelia and Michael Bessie Book, 1996.
- Ginzburg, Carlo. "Spurensicherung: Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst." *Spurensicherung: Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Carlo Ginzburg. Berlin: Klaus Wagenbach, 1983. S. 7-57.
- Godard, Jean-Luc. *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. Frankfurt am Main: Fischer, 1984.
- Hartley, John. "Die Behausung des Fernsehens: Ein Film, ein Kühlschrank und Sozialdemokratie." *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Hg. Ralf Adelman, Jan-Otmar Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff und Matthias Thiele. Konstanz: UVK bei UTB, 2002. S. 253-280.
- Hartley, John. "Power Viewing: A Glance at Pervasion in the Postmodern Perplex." *The Audience and its Landscape*. Hg. James Hay, Lawrence Grossberg und Ellen Wartella. Oxford, Boulder: Westview, 1997. S. 221-233.
- Hickethier, Knut. *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Unter Mitarbeit von Peter Hoff. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998.
- . "Dispositiv Fernsehen: Skizze eines Modells." *montage/av: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 4:1 (1995): 63-83.
- . "Dispositiv Fernsehen, Programm und Programmstrukturen in der Bundesrepublik Deutschland." *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Band 1: Institution, Technik und Programm. Rahmenseite der Programmgeschichte des Fernsehens*. Hg. Knut Hickethier. München: Fink, 1993. S. 171-243.
- . "Phasenbildung in der Fernsehgeschichte: Ein Diskussionsvorschlag." *Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland: Perioden – Zäsuren – Epochen*. Hg. Helmut Kreuzer und Helmut Schanze. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1991. S. 11-37.
- Hoff, Peter. "Schwierigkeiten, Fernsehgeschichte zu schreiben." *Fernsehperspektiven: Aspekte zeitgenössischer Medienkultur*. Hg. Sabine Flach und Michael Grisko. München: KoPäd, 2000. S. 37-57.
- Kirchmann, Kay. "Störung und ›Monitoring‹ – Zur Paradoxie des Ereignishaften im Live-Fernsehen." *Live is Life: Mediale Inszenierungen des Authentischen*. Hg. Gerd Hallenberger und Helmut Schanze. Baden-Baden: Nomos, 2000. S. 91-104.
- Kittler, Friedrich. *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.
- Kriener, Manfred. "Pulsschlag auf Kolibri-Frequenz: Ein igelhaariger Junge am Fuß der blauen Berge." *Am Fuß der blauen Berge: Die Flimmerkiste in den sechziger Jahren*. Hg. Bernd Müllender und Achim Nöllenheidt. Essen: Klartext, 1994. S. 10-12.
- Krüger, Wolfgang. *Die Geschichte des deutschen Fernsehens*. Bonn: ZV Zeitungs-Verlag Service, 1997.
- Link, Jürgen. *Versuch über den Normalismus: Wie Normalität produziert wird*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997.
- McLuhan, Marshall. *Die Gutenberg-Galaxis: Das Ende des Buchzeitalters*. Düsseldorf, Wien: Econ, 1968.
- Milo, Daniel S. "Für eine experimentelle Geschichte: Ein Manifest." *Zeit des Ereignisses - Ende der Geschichte?* Hg. Friedrich Balke, Eric Méchoulan und Benno Wagner. München: Fink, 1992. S. 293-321.
- Moran, Albert. *Copycat Television: Globalisation, Program Formats and Cultural Identity*. Luton: University of Luton Press, 1998.
- Müllender, Bernd/Achim Nöllenheidt, Hg. *Am Fuß der blauen Berge: Die Flimmerkiste in den sechziger Jahren*. Essen: Klartext, 1994.
- Müller, Eggo. "Funktionsgeschichte des Fernsehens: Eine Skizze zur Periodisierung." *Der Film in der Geschichte: Dokumentation der GFF-Tagung*. Hg. Knut Hickethier, Eggo Müller und Rainer Rother. Berlin: Edition Sigma, 1997. S. 43-55.

- Öhner, Vrääth. "Wiedersehen macht Freude: Über Archivierung und Rekonstruktion von Fernsehprogrammen." *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 12:4 (2001): 30-41.
- Pollert, Susanne. *Film- und Fernseharchive: Bewahrung und Erschließung audiovisueller Quellen in der Bundesrepublik Deutschland*. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg, 1996.
- Ranciére, Jacques. *Die Namen der Geschichte: Versuch einer Poetik des Wissens*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- Riedel, Heide. *Fernsehen – Von der Vision zum Programm: 50 Jahre Programm Dienst in Deutschland*. Hg. Deutsches Rundfunk-Museum e.V. Berlin. Berlin: Deutsches Rundfunk-Museum Berlin, 1985.
- Riffi, Aycha. *Zur Archivierung des Fernsehens*. Masterarbeit, Ruhr-Universität Bochum, 1999.
- Said, Edward W. *Kultur und Imperialismus: Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- Smith, Anthony/Richard Paterson, Hg. *Television: An International History*. Oxford: Oxford University Press, 1998
- Sorlin, Pierre. "Fernsehen: ein anderes Verständnis von Geschichte." *Geschichtsdiskurs Bd. 5: Globale Konflikte, Erinnerungsarbeit und Neuorientierung seit 1945*. Hg. Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen und Ernst Schulin. Frankfurt am Main: Fischer, 1999. S. 314-333.
- Spigel, Lynn. "Fernsehen im Kreis der Familie: Der populäre Empfang eines neuen Mediums." *Grundlagentexte zur Fernsichtwissenschaft*. Hg. Ralf Adelman, Jan-Otmar Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff und Matthias Thiele. Konstanz: UVK bei UTB, 2002. S. 214-252.
- . *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1992.
- Uricchio, William. "Medien, Simultaneität, Konvergenz. Kultur und Technologie im Zeitalter von Intermedialität." *Grundlagentexte zur Fernsichtwissenschaft*. Hg. Ralf Adelman, Jan-Otmar Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff und Matthias Thiele. Konstanz: UVK bei UTB, 2002. S. 281-310.
- . "Fernsehen als Geschichte: Die Darstellung des deutschen Fernsehens zwischen 1935 und 1944." *Die Anfänge des Deutschen Fernsehens: Kritische Annäherungen an die Entwicklung bis 1945*. Hg. William Uricchio. Tübingen: Niemeyer, 1991. S. 235-281.
- Winkler, Hartmut. *Docuverse: Zur Medientheorie der Computer*. München: Boer, 1997.
- Winston, Brian. *Media, Technology and Society. A History: From the Telegraph to the Internet*. London, New York: Routledge, 1998.
- Willenweber, Walter. *Wir Fernsehkinder: Eine Generation ohne Programm*. Berlin: Rowohlt, 1994.
- Zielinski, Siegfried. "Geglücktes Finden: Eine Miniatur, zugleich Korrektur, zur AnArchäologie des technischen Hörens und Sehens." *Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographien*. Hg. Lorenz Engell und Joseph Vogl. Weimar: Universitätsverlag Weimar, 2001. S. 151-160.
- . *Audiovisionen: Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.



## Autorenverzeichnis

### Bleicher, Joan Kristin

Professorin für Medienkultur an der Universität Hamburg und am Hans-Bredow-Institut; Interessenschwerpunkte: Medienästhetik und -geschichte, Narrationstheorie, zeitgenössische Literatur und Grundlagenforschung zum Internet; zahlreiche Publikationen u.a.: *Fernsehen als Mythos: Poetik eines narrativen Erkenntnisystems*, Opladen 1999.

### Beutelschmidt, Thomas

Medienhistoriker und Publizist, Medienberater und Regisseur; Mitarbeit in der Forschergruppe »Programmgeschichte des DDR-Fernsehens - komparativ«; zahlreiche Veröffentlichungen, TV-Beiträge und Ausstellungsprojekte zu den Arbeitsschwerpunkten Medienkultur, -geschichte und -technologie sowie DDR-Themen.

### Engell, Lorenz

Film- und Fernsehwissenschaftler, Professor für Medien-Philosophie an der Bauhaus Universität Weimar; Arbeiten zu Logik, Ästhetik und Historik der Medien, insbesondere des Films und des Fernsehens sowie zur Theorie der Medienkultur; zuletzt: *Ausfahrt nach Babylon*, Weimar 2000; *Archiv für Mediengeschichte* (hrsg. zus. mit B. Siegert und J. Vogl), H. 1-, Weimar, 2001 ff.

### Keilbach, Judith

Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin; Aufsätze u.a. zur Geschichtsdarstellung im Fernsehen; Mitherausgeberin (zus. mit Ralf Adelman u.a.) von *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie - Geschichte - Analyse*, Konstanz 2002; sowie von <[www.nachdemfilm.de](http://www.nachdemfilm.de)>.

### Thiele, Matthias

Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Dortmund; Aufsätze zu Film und Fernsehen in diskurs- und kulturtheoretischer Perspektive, zum Rassismus der Medien, zu Medienmigrationen und Migration in den Medien; Bücher: *Gottschalk, Kerner & Co: Funktion der Telefigur »Spielleiter« zwischen Exzeptionalität und Normalität* (hrsg. zus. mit Rolf Parr), Frankfurt/Main 2001; *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie - Geschichte - Analyse* (hrsg. zus. mit Ralf Adelman u.a.), Konstanz 2002.