

VON «IDIOTENLATERNEN» UND «KULTURMASCHINEN»

Klassenspezifische Vermöbelung von Fernsehapparaten in den 1950er/60er Jahren im interkulturellen Vergleich

¹ Siehe insbesondere Lynn Spiegel: *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago 1992; dies.: *Welcome to the Dreamhouse. Popular Media and Postwar Suburbs*, Durham 2001; Cecilia Tichi: *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture*, New York 1991.

² Sowohl in den USA als auch in der BRD werden Fernsehapparate als Möbel gestaltet, um Frauen in der Rolle als Konsumentinnen für die neue Medientechnik zu interessieren. Siehe weiterführend Spiegel: *Make Room for TV*; Monique Miggelbrink: *Fernsehen und Wohnkultur. Zur Vermöbelung von Fernsehgeräten in der BRD der 1950er- und 1960er-Jahre*, Bielefeld 2018.

³ Dieses Verständnis von Gehäusen als Orten der Vermittlung wird systematisch vertieft in dem Sammelband *Gehäuse: Mediale Einkapselungen*, in dem eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive auf Gehäuse entwickelt wird. Vgl. Christina Bartz, Timo Kaerlein, Monique Miggelbrink, Christoph Neubert: *Zur Medialität von Gehäusen*. Einleitung, in: dies. (Hg.): *Gehäuse: Mediale Einkapselungen*, Paderborn 2017, 9–32.

⁴ In Bezug auf außerhäusliches Fernsehen siehe hierzu etwa Anna McCarthy: *Ambient Television: Visual Culture and Public Space*, Durham 2001.

Technische Medien, wie etwa Grammophone, Plattenspieler oder Radios, treten auch als Möbel in Erscheinung. Dem lässt sich am besten am Phänomen der Fernsehmöbel nachgehen – in den Fernswissenschaften sind seit den 1990er Jahren zahlreiche Arbeiten entstanden, die die diskursive, technisch-apparative und inhaltliche Differenzierung des Mediums Fernsehen in den Blick nehmen und dabei auch die Integration von Fernsehapparaten als Möbel in den Wohnraum beobachten.¹ Wie Lynn Spiegel in ihrer einschlägigen Studie *Make Room for TV* herausarbeitet, gelten Fernsehmöbel in den USA der Nachkriegsjahre als Symbol eines modernen und mittelschichtspezifischen Wohnens. Offene Grundrisse, weitläufige Panoramafenster mit dramatischen Ausblicken sowie ein schlichtes und schmuckloses Interieur werden in der Vorstadtarchitektur zu räumlich-dinglichen Verbündeten von Fernsehapparaten erhoben.

Hieran anschließend fokussiert der vorliegende Beitrag kulturspezifische Differenzen von Fernsehmöbeln und entsprechenden Einrichtungspraktiken zwischen den USA und der BRD. Die weiterführende These ist, dass ein solches komparatistisches Verfahren Klasse als Analysekatgorie schärft. Während Gender-Aspekte im Mediengebrauch von Fernsehmöbeln in der BRD und den USA sehr ähnlich verhandelt werden,² stellt sich dieses Verhältnis für die Kategorie Klasse anders dar. Wie der Beitrag zeigt, liegt die Tatsache, dass die Verhäuslichung des Fernsehens in der BRD und den USA klassenspezifisch divergiert, weniger in den technischen Funktionsweisen des Mediums selbst begründet, sondern vielmehr darin, dass sich das Fernsehen zu einer jeweils unterschiedlichen Wohnkultur in Beziehung setzt.

Ausgehend von dieser Beobachtung wird das Gehäuse von Fernsehapparaten im Weiteren als Schnittstelle verstanden.³ Eine Medientechnik muss Anschluss herstellen an die Umwelt, in der sie auftaucht.⁴ In diesem Sinne lässt sich das Gehäuse als Schauplatz der *Vermöbelung* des Fernsehens begreifen, über das es sich in die Wohnumwelt einfügt. Seine Möbelhaftigkeit entkoppelt

den Fernsehapparat von technischen Vorgaben und bindet ihn an Einrichtungspraktiken und an Fragen der Wohnlichkeit. Dementsprechend sind mit Fernsehmöbeln nicht nur die qua Gehäuse *vermöbelten* Geräte selbst gemeint, sondern auch weitere Möbel im Zusammenhang mit dem Fernsehen, wie etwa Fernsehsessel und Schrankwände. Die Sphäre des Wohnens und Einrichtens ist seit jeher mit schichtspezifischen Dingen, Praktiken und Aushandlungen verbunden.⁵ Am Gehäuse und an korrelierenden Einrichtungspraktiken zeigt sich, dass Fernsehapparate schichtspezifisch *vermöbelt* werden, was diese Figur besonders interessant für medienkulturwissenschaftliche Analysen macht, die nach sozialen Asymmetrien von Medien(-gebrauch) fragen.

Einem solchen Ansatz geht der vorliegende Beitrag in drei Schritten nach. Im ersten Teil werden Fernsehmöbel als Teil eines Häuslichkeitsdispositivs in den 1950er/60er Jahren entworfen. Diese Überlegungen setzen sich von stärker technikzentrierten Dispositivtheorien zu Medien ab und fokussieren stattdessen die unterschiedlichen Architekturen und Einrichtungen, zu denen sich das Medium Fernsehen in Beziehung setzt und mit denen jeweils ein klassenspezifisches Setting angesprochen ist. Im zweiten Teil wird anhand des Begriffs der «Wohnkultur» dargelegt, wie sich der technikkritische Tenor in der BRD im genannten Untersuchungszeitraum an einer Kulturtechnik des Wohnens aufhängt. Der dritte Teil setzt dann ganz konkret an den Einrichtungen des Fernsehens an: Im Gegensatz zum eindeutigen Versprechen von Modernität und Lifestyle in den USA werden Fernsehapparate in der BRD qua ihres Gehäusedesigns im Zusammenspiel mit weiteren Möbeln im Wohnraum als Arbeiter_innenmedium referenziert. Darin begründet sich auch das widersprüchliche Verhältnis von Fernsehapparaten zur Schrankwand, die in der BRD – im Gegensatz zu den USA – in erster Linie für Tradition und eine spezifisch deutsche (Hoch-)Kultur steht. Es sind solche Verbindungen und Trennungen von Fernsehapparaten und Wohnkultur, die sie als Klassenmarker in Erscheinung treten lassen.

Häuslichkeitsdispositiv: Architekturen und Einrichtungen des Fernsehens

In der deutschsprachigen fernsehwissenschaftlichen Forschung wird das Medium Fernsehen in zahlreichen Arbeiten als Dispositiv beschrieben.⁶ In Anlehnung an Jean-Louis Baudrys Kino-Dispositiv⁷ geht es in diesen Studien darum, die räumlich-apparative Anordnung des Fernsehens daraufhin zu befragen, wie sie an der Konfiguration bestimmter Subjekttypen Anteil hat. Hiervon zu unterscheiden sind «medienkulturwissenschaftliche [...] Dispositiv-Netze»-Ansätze,⁸ die die «Stabilität technischer Prozesse stets als Ergebnis der Verflechtung von Diskursen, Praktiken und Apparaturen [...] begreifen».⁹

In Anlehnung an diese medienkulturwissenschaftlichen Anwendungen des Dispositiv-Begriffs¹⁰ scheint es sinnvoll, danach zu fragen, zu welchen Dispositiven sich das Medium Fernsehen im Zeitraum seiner Integration in bundesdeutsche Haushalte in Beziehung setzt. In den 1950er/60er Jahren antworten

⁵ Siehe etwa Adelheid von Saldern: Von der «guten Stube» zur «guten Wohnung». Zur Geschichte des Wohnens in der Bundesrepublik Deutschland, in: *Archiv für Sozialgeschichte*, Nr. 35, 1995, 227–254.

⁶ Siehe insbesondere Knut Hickethier: Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells, in: *montage AV*, Nr. 1, 1995, 63–84; Thomas Steinmaurer: *Tele-Visionen. Zur Theorie und Geschichte des Fernseh-Empfangs*, Innsbruck 1999.

⁷ Vgl. hierzu insbesondere Jean-Louis Baudry: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtung des Realitätseindrucks, in: *Psyche*, Nr. 11, 1994 [1975], 1047–1074.

⁸ Matthias Thiele: Vom Medien-Dispositiv- zum Dispositiv-Netze-Ansatz. Zur Interferenz von Medien- und Bildungsdiskurs im Klima-Dispositiv, in: Julius Othmer, Andreas Weich (Hg.): *Medien – Bildung – Dispositive. Beiträge zu einer interdisziplinären Medienbildungsforschung*, Wiesbaden 2015, 87–108, hier 87.

⁹ Andrea Seier: Un/Verträglichkeiten. Latours Agenturen und Foucaults Dispositive, in: Tobias Conradi, Heike Derwanz, Florian Muhle (Hg.): *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*, München 2013, 151–172, hier 163.

¹⁰ Zur gouvernementalen Funktion des frühen Fernsehens vgl. Markus Stauff: *Zur Gouvernementalität der Medien. Fernsehen als «Problem» und «Instrument»*, in: Daniel Gethmann, ders. (Hg.): *Politiken der Medien*, Zürich 2005, 89–110, hier 97 ff.

neben den Architekturen insbesondere die jeweils spezifischen häuslichen Einrichtungen auf nachkriegsspezifische Notstände, die sich im interkulturellen Vergleich jedoch auf jeweils unterschiedliche Art und Weise im Häuslichkeitsdispositiv artikulieren.

In der fernsehwissenschaftlichen Literatur wird gerade die Vorstadtkultur der USA als Grund für den Erfolg des Mediums Fernsehen beschrieben: Das Fernsehen schafft eine audiovisuelle Verbindung zwischen Vorstadt und Zentrum.¹¹ Wie Lynn Spiegel darlegt, gehen von den *suburbs* als dominanter Nachkriegsarchitektur in den USA spezifische soziale Formationen aus, die vor allem die Familie als schichtübergreifendes Ideal des Zusammenseins betreffen, das insbesondere vom Medium Fernsehen getragen wird.¹² Bereits hier zeigt ein interkultureller Vergleich an, dass dieser Konnex zwischen Fernsehen und Vorstadt(-architektur), der mit Raymond Williams' Theorem der *mobile privatisation* angesprochen wird, in der Bundesrepublik weniger stark ist.

Zwar installiert sich Häuslichkeit auch im gesellschaftlichen Wiederaufbau der Nachkriegs-BRD als neuer Wert einer sich etablierenden Mittelschichtsgesellschaft. Statt weitläufiger und fließender Grundrisse, wie sie die US-amerikanischen *open plan*-Architekturen kennzeichnen, und welche auch bald den sozialen Wohnungsbau in der BRD informieren, präferieren Wohnungssuchende jedoch geschlossene Wohnformationen.¹³ Anders als in den USA manifestiert sich das Ideal der Häuslichkeit insbesondere am zentrumsnahen sozialen Wohnungsbau, der entgegen seiner Bezeichnung «vor allem für junge, aufstiegsorientierte Ehepaare und Familien [...] einen akzeptablen Start in der zu erwartenden <Wohnkarriere>»¹⁴ bieten soll. In der Bundesrepublik trifft das Medium Fernsehen also auf eine stärker nach sozialer Schicht ausdifferenzierte Wohnkultur, als Spiegel es im Hinblick auf die US-amerikanischen *suburbs* beschreibt.

Fernsehen und Wohnkultur

Im Zuge der häuslichen Umbruchsituationen etablieren sich in BRD und USA verschiedene Diskurslinien, in denen beständig verhandelt wird, wie man lieber wohnen möchte. Im Unterschied zu den in den USA diskursiv dominanten *suburbs* fallen die Wohnszenarien der BRD heterogener aus: Ob in Mietskasernen, Hochhaus oder Einfamilienhaus – überall geht es darum, nach der sogenannten Stunde null eine neue Dingkultur in Umlauf zu bringen, der zumindest vordergründig die Funktion zuzukommen scheint, mit alten Werten und Traditionen zu brechen.¹⁵ Insbesondere in Einrichtungs- und Frauenzeitschriften, aber auch in Programmzeitschriften wird ein kulturelles Imaginäres verhandelt, das am Dispositiv der Häuslichkeit massiv mitwirkt.

In solchen dingbezogenen Diskursen werden insbesondere die «neuen» häuslichen Einrichtungen vorangetrieben, wie etwa Anbaumöbel und flexibles Inventar. Aller Beengtheit des Wohnraums und der Flexibilität der Möbel zum Trotz, wird das «neue» Wohnen in der BRD widersprüchlich rückgebunden an den Begriff

¹¹ Vgl. Raymond Williams: *Television. Technology and Cultural Form*, New York 1975 [1974], 24 ff.

¹² Vgl. Spiegel: *Make Room for TV*, 33. Spiegel zeigt, dass das Ideal der Häuslichkeit historisch weiter zurückreicht, bis in den Viktorianismus. In der Nachkriegsgesellschaft werden Sexualität und familiäres Zusammensein jedoch deutlich homogener gedacht als zu eben dieser Zeit.

¹³ Siehe etwa die Wohnstudie Grete Meyer-Ehlers: *Wohnerrfahrungen. Ergebnisse einer Wohnungsuntersuchung*, Wiesbaden 1963, 350.

¹⁴ von Saldern: *Von der «guten Stube» zur «guten Wohnung»*, 235.

¹⁵ Vgl. N. N.: *Wo und wie möchten Sie lieber wohnen?*, in: *HörZu*, Nr. 24, 1951, 40 f.

der «Wohnkultur», der gerade auf Tradition und Bestand verweist. Auch wenn der Begriff durchaus kontrovers diskutiert und unterschiedlich ausgelegt wird,¹⁶ so meint eine zentrale Facette von Wohnkultur «das geschmackvolle Wohnen, wobei Kultur als Vertrautheit mit Theater, Literatur, Malerei, Musik und gutem Benehmen begriffen wird.»¹⁷ In dem Artikel «Wohnkultur – eine Phrase?», der 1966 in der Einrichtungszeitschrift *Haus und Heim* erscheint, soll ein Goethe-Zitat weiter Aufschluss geben über dieses Modewort: ««Des Menschen Wohnung ist sein halbes Leben, der Ort, wo er sich niederläßt, die Luft, die er einatmet, bestimmen seine Existenz.»»¹⁸ In diesem Verweis deutet sich bereits an, dass das Paradigma der häuslichen Sesshaftigkeit, wie es gemeinhin am Medium Fernsehen und seiner Rolle im Wohnraum festgemacht wird, stärker von einer spezifisch deutschen Wohnkultur als vom Technisch-Apparativen selbst herzuleiten ist.

Unter dieser Perspektive erscheint das Wohnen als zentrale Kulturtechnik, die es zu lehren und lernen gilt. Während «Wilde» hausen, machen zivilisierte Menschen aus ihrer Wohnung ein dauerhaftes Heim, und zwar qua Besitz bzw. Eigentum.¹⁹ In einem Verweis auf die archaische Kulturtechnik des Ackerbaus wird das Wohnen im weiteren Verlauf des genannten Artikels als Grenzziehung zwischen innen und außen beschrieben, die in den 1950er/60er Jahren «die unsterbliche Idee des trauten Heims»²⁰ hervorbringt: «Wenn die Wohnung eines Menschen ein Raum des Heimischseins, des Vertrautseins mit drinnen und draußen ist, also gleichsam eine Zelle im Bauplan der Welt, dann wird das Wohnen darin [...] zu einem Quell des Wohlbehagens.»²¹ Das Heimische und Vertraute scheint dabei der fortschreitenden Technisierung der Haushalte, wie sie sich mit den 1950er Jahren stark bemerkbar macht, diametral entgegenzustehen und den technikkritischen Tenor zu begründen, der in dem hier geprägten Konzept von Wohnkultur mitschwingt: «Im Zeitalter der Technik, besonders in unserer Wirtschaftswunderwelt, kommt es darauf an, aus Konsumenten wieder Menschen zu machen»²² – und zwar zuhause. In diesem Sinne erscheinen das Medium Fernsehen und fernsehspezifische Praktiken eher als Bedrohung klassischer Kulturtechniken, wie sie etwa das Lesen und Musizieren darstellen.²³

Gehäuse: «gute Stuben» und Schrankwände

Dieser Ausschluss des Mediums Fernsehen aus der Sphäre der Wohnkultur liegt vor allem darin begründet, dass das Fernsehen, das in den ersten Jahren seiner weitreichenderen Integration in bundesdeutsche Wohnungen vor allem in Selbstständigen- und Angestelltenhaushalten vorzufinden ist,²⁴ schnell mit der Arbeiterkultur assoziiert wird. In zeitgenössischen Diskursen zum Fernsehen scheint, wie oben bereits im Hinblick auf die fernsehspezifischen Architekturen dargestellt, weniger die Vorstadt, sondern mehr der Arbeiter, der sich feierabendlich in seiner «guten Stube» vor den Fernsehapparat setzt, konstitutiv für die Verhäuslichung des Fernsehens zu sein. In diesem Sinne ist denn auch der ermüdete Arbeiter – «der da mit Hausschuhen und Strickweste bekleidet sitzt, seine

¹⁶ Zur Debatte siehe beispielhaft etwa Hans Kruschwitz: *Wohnkultur*, in: Hermann Wandersleb (Hg.): *Handwörterbuch des Städtebaus*. Bd. 3: R-Z, Stuttgart 1958/59, 1635f.

¹⁷ N. N.: *Wohnkultur – eine Phrase?*, in: *Haus und Heim*, Nr. 1, 1966, 2–10, hier 2.

¹⁸ Ebd., 8.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Wie sie Elisabeth Bronfen als zentrale Idee der Re-Imagination der 1950er/60er Jahre in der Fernsehserie *Mad Men* beschreibt, vgl. dies.: *Mad Men*, Zürich 2016, 130.

²¹ N. N.: *Wohnkultur – eine Phrase?*, 10.

²² N. N.: *Unsere Wohnung formt den Menschen*, in: *Haus und Heim*, Nr. 3, 1961, 2–7, hier 3.

²³ Bevor in den 1980er Jahren Diskurse aufkommen, die Fernsehen explizit als Kulturtechnik begreifen, werden Praktiken des Fernsehens in sogenannten Fernsehfibeln verhandelt. Siehe etwa Karl Tetzner, Gerhard Eckert: *Fernsehen ohne Geheimnisse*, München 1954; Christian Doelker: *Kulturtechnik Fernsehen. Analyse eines Mediums*, Stuttgart 1989.

²⁴ Vgl. Knut Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart 1998, 112. Hickethier bezieht sich hier auf Gerhard Goebel: *Wer sieht das Fernseh-Programm?*, in: *Fernsehen*, Nr. 2, H. 1, 1954, 7–12.

1



2



3

Abb. 1 Schrankmöbel im Stil des «Gelsenkirchener Barock» (1954)

Abb. 2 Fernseh- und Musikmöbel im Stil des «Gelsenkirchener Barock» (1954)

Abb. 3 Schrankwand mit hinter Holzpaneelen versteckten technischen Medien (1966)

Bratkartoffeln und sein Bier konsumiert»²⁵ – der Bezugspunkt einer fernsehspezifischen Kulturkritik. Dieser Argumentation zufolge sind sein «äußerer [...] Zustand», d. h. seine physische wie psychische Erscheinung, und die «Umgebung»,²⁶ also seine Wohnung, nicht kompatibel mit der kulturtechnischen Leistung des Wohnens. Neben der negativen Assoziation des Arbeiters als unreinlich und ungepflegt wird dabei auch auf seine intellektuellen Fähigkeiten abgehoben. Die in den 1950er Jahren aufkommende Bezeichnung «Idiotenlampe/-laterne» ist eine «[a]bfällige Wortbildung von Fernsehgegnern: das Fernsehprogramm «erleuchtet» den Geist nur von Idioten.»²⁷ Im Fernsehlicht leuchtende Fenster verraten bereits von der Straße aus, dass die Bewohner_innen gerade fernsehen. Der Nichtkonsum von Geräten und Programm wird damit zum Distinktionsmerkmal erhoben. Eine an das Wohnen rückgebundene Klassenpolitik und der entsprechende Klassismus, wie er von den genannten Einrichtungszeitschriften ausgeht, stützt sich hier massiv auf technikkritische Aspekte.

Diese Verbindung von Fernsehapparaten und Arbeiter_innenwohnen wird seitens der Industrie aufgegriffen und in ein klassenspezifisches Gehäusedesign übersetzt. Entsprechend dem schweren Einrichtungsstil der «guten Stube» stehen die ersten Apparate, die es Ende 1953 mit Start eines regelmäßigen Programms zu kaufen gibt, in der Regel auf Füßen und sind verkleidet mit hochglanzpolierten Gehäusen aus Vollholz. Man könnte Mitte der 1950er Jahre meinen, dass man es nicht so sehr mit Fernsehapparaten, sondern mit Miniatur-Schränkmöbeln im Stil des sogenannten «Gelsenkirchener Barock» zu tun hat (vgl. Abb. 1, 2). Hiermit ist ein Möbelstil benannt, der sich durch wuchtige, furnierte Schränkmöbel auszeichnet, die erstmals während der 1930er Jahre und in der Nachkriegszeit noch einmal vermehrt produziert werden. Wie sich in einer Befragung von Bergarbeiter_innenfamilien herausstellt, werden diese Möbel auch als «Knolli-Bolli-Stil» bezeichnet.²⁸ «Knolli-Bolli» ist zu dieser Zeit eine umgangssprachliche Bezeichnung für Kartoffelknollen;²⁹ beide werden als etwas «typisch Deutsches» empfunden. Es ist auffällig, dass mit dieser Bezeichnung genau das von Kerneck beschriebene fernsehspezifische Setting und eine entsprechende Kritik an der sozialen Figur der Arbeiter_innen angesprochen ist.

In US-amerikanischen Vorstadt-Architekturen findet Fernsehen nicht in einem abgeschlossenen Raum wie der «guten Stube» statt, sondern in weitläufigen Wohnzimmern.³⁰ Ein zentraler Bezugspunkt des Fernsehens im häuslichen Raum ist mit Beginn der 1950er Jahre die von Designer George Nelson entworfene *storage wall*, eine modulare und flexibel zusammenfügbare Schrankwand, die schnell von populären Möbelherstellern adaptiert und in Einrichtungszeitschriften als Lösung für eine expandierende Dingkultur zuhause vorgestellt wird.³¹ Mit Beginn einer sich ausdifferenzierenden Wohnkultur wird die Schrankwand auch in der BRD als eine Art Zweitgehäuse für Fernsehapparate zu einer zentralen häuslichen Verbündeten des Fernsehens. In Einrichtungszeitschriften wird die Schrankwand in den 1960er Jahren als zentrale Instanz der Kulturtechnik Wohnen verhandelt. Dieser Status ergibt sich daraus, dass die Schrankwand – etwa zeitgleich mit aufkommenden

²⁵ Heinz Kerneck: Beziehung zwischen Kultur, Massenmedien und Gesellschaft, in: *Rundfunk und Fernsehen*, Nr. 10., H. 3, 1962, 225–231, hier 228; zu diesem «populäre[n] Bild vom fernsehenden Zuschauer» siehe auch Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*, 61.

²⁶ Kerneck: Beziehung zwischen Kultur, Massenmedien und Gesellschaft, 228.

²⁷ Heinz Küpper: Idiotenlampe, in: ders.: *Wörterbuch der deutschen Umgangssprache*. Bd. 5, 10000 neue Ausdrücke von A-Z: Sachschelten, Hamburg 1967, 117.

²⁸ Vgl. Hans Paul Bahrdt: Wie leben die Bewohner neuer Stadtteile und wie wollen sie eigentlich leben?, in: *Baukunst und Werkform: Monatschrift für alle Gebiete der Gestaltung*, Nr. 6/7, 1952, 56–63, hier 60.

²⁹ Vgl. Heinz Küpper: Knolli-Bolli, in: ders.: *Wörterbuch der deutschen Umgangssprache*, 139.

³⁰ Vgl. Spigel: *Make Room for TV*, 21.

³¹ Vgl. Lynn Spigel: Object Lessons for the Media Home: From Storage wall to Invisible Design, in: *Public Culture: Bulletin of the Center for Transnational Cultural Studies*, Vol. 24, Nr. 3, 2012, 535–576, hier 537.

Diskursen zu Formen und Funktionen des Computers als Kommunikationsmedium³² – zu einer Art Speicher von Wohnkultur erhoben wird (vgl. Abb. 3):

Bücher, große Kunstwerke, Atlanten, Fotos, aber auch Radios, Lautsprecher, Plattenspieler, Fernsehapparat und sogar die Hausbar, all diese verschiedenen im Wohnraum notwendigen Dinge sind am zweckmäßigsten in einem Einbauschrank unterzubringen, den sich der Bewohner nach Maß, seinen persönlichen Bedürfnissen entsprechend, anfertigen lassen kann.³³

Wie das Zitat verdeutlicht, finden auch mit Unterhaltung assoziierte Medien (Radios, Lautsprecher, Plattenspieler, Fernsehapparat, Hausbar) einen Platz in der Schrankwand; gleichzeitig gehören sie nicht selbstverständlich zu den darin verwahrten Dingen der Hochkultur und Bildung (Bücher, Kunstwerke, Atlanten).

Löst sich die Schrankwand in der BRD nur langsam von ihrer Funktion als Aufbewahrungsort primär von Büchern, so beherbergt sie in den USA von Anfang an ein breites Spektrum an Konsumobjekten. Neben den obligatorischen Büchern, Vasen und Skulpturen, wie sie auch in der Bundesrepublik vorzufinden sind, beinhalten die abgebildeten Schrankwände auch Signifikanten des florierenden außerhäuslichen Freizeitsektors, wie Tennis- und Golfschläger.³⁴ Generell scheint es, als herrsche in den USA ein größerer Bedarf an Stauraum für eine expandierende Dingkultur von *consumer durables* (langlebigen Konsumgütern).³⁵ Insgesamt fungiert die Schrankwand in den USA weniger als Speicher von mit elementaren Kulturtechniken verknüpften Artefakten³⁶ (und geduldeten technischer Medien), sondern als Speicher für moderne Konsumkultur, mit der weniger Wertvorstellungen wie Tradition und Hochkultur, sondern Fortschritt und ein freizeitorientierter Lifestyle verknüpft sind.

In ihrer Funktion als Speicher eines breiten Spektrums von Konsumobjekten wird die Schrankwand in den USA schnell zum paradigmatischen Möbel für die Kleinfamilie. Spiegel beschreibt, wie sie zur Lösung für alle Räume des vorstädtischen Wohnens avanciert: Sowohl in der Eingangshalle, im Esszimmer, in der Küche, im Schlafzimmer, Wohnzimmer als auch in den Kinderzimmern soll das Medienmöbel Ordnung in die jeweilige sich ausdehnende Ausstattung bringen.³⁷ In der BRD hingegen wird die Schrankwand explizit mit dem Wohnzimmer zusammengedacht. Mit der großen Schrankwand wird denn auch die Einrichtungspraxis der <guten Stube>, zu der sich das Fernsehen ursprünglich als Arbeiter_innenmedium in Bezug setzt, obsolet. Stattdessen wird das Wohnzimmer, das bis in die 1950er Jahre nur dem Wohnen vorbehalten war, zu einem Mediennutzungszimmer.³⁸ In diesem Zusammenhang kommt der Schrankwand in der BRD neben der Speicherfunktion auch die eines <Displays> zu. Es geht darum, mit dem Möbelstück selbst, aber auch mit den darin befindlichen Dingen, ein wenig zu repräsentieren (vgl. Abb. 4):³⁹ «Denn der Wohnraum ist heute der Repräsentationsraum schlechthin geworden. Hier dokumentieren wir unseren Geschmack, unseren Status.»⁴⁰ Wie Spiegel herausstellt, steht die Schrankwand in den USA gerade für eine Unsichtbarmachung der darin aufbewahrten

³² Vgl. Michael Friedewald: Konzepte der Mensch-Computer-Kommunikation in den 1960er Jahren: J. C. R. Licklider, Douglas Engelbart und der Computer als Intelligenzverstärker, in: *Technikgeschichte*, Nr. 67, H. 1, 2000, 1–24, hier 10.

³³ N. N.: Wohnkultur – eine Phrase?, 6.

³⁴ Vgl. Spiegel: Object Lessons for the Media Home, 54f.

³⁵ Raymond Williams ordnet die zunehmende Popularität des Fernsehens im häuslichen Raum im Umfeld von Investitionen in eine Reihe von Haushaltsgegenständen ein, die im Kontext der Ära der *consumer durables* seit den 1920er Jahren insbesondere US-amerikanische, britische, deutsche und französische Märkte fluten. Vgl. Williams: *Television*, 26.

³⁶ Anfang der 1980er Jahre wird der Begriff der Kulturtechniken in der Pädagogik relevant, wo Lesen, Schreiben und Rechnen als elementare Kulturtechniken bezeichnet werden, die an ein humanistisches Bildungsideal geknüpft sind. Vgl. Harun Maye: Kulturtechnik, in: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause, Erika Linz (Hg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, München 2012, 142–148, hier 142.

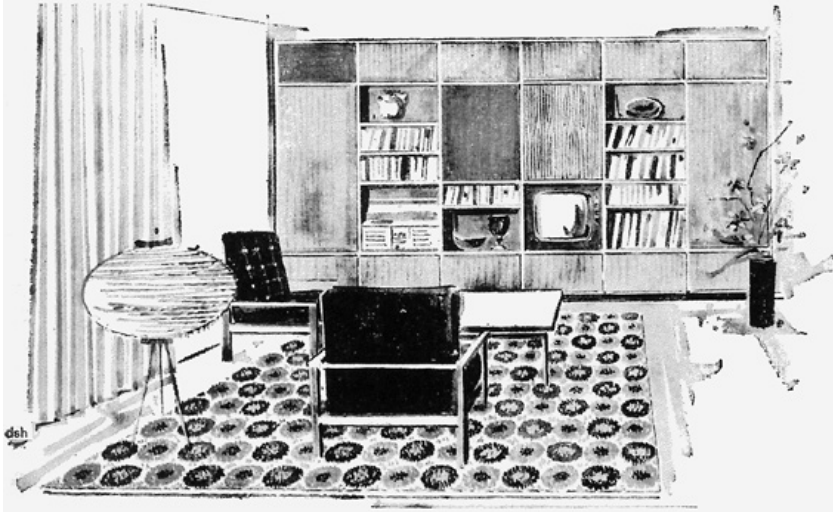
³⁷ Vgl. Spiegel: Object Lessons for the Media Home, 56f.

³⁸ Vgl. Christina Bartz: Einrichten, in: Matthias Bickenbach, Heiko Christians, Nikolaus Wegmann (Hg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Wien 2014, 195–208, hier 203.

³⁹ Vgl. N. N.: Hochgelobt die Schrankwand, in: *Haus und Heim*, Nr. 1, 1964, 6.

⁴⁰ N. N.: Wie groß soll der Wohnraum sein?, in: *Haus und Heim*, Nr. 10, 1968, 3.

4



5



Millionen haben es wiederentdeckt:
Schönstes Hobby unserer Zeit:
Behaglich wohnen!

6

Abb. 4 Schrankwand als Speicher und Repräsentationsinstanz von Wohnkultur (1964)

Abb. 5 «[M]it einem praktischen Bücherfach ausgestattete Fernsehtruhe» (1955)

Abb. 6 Überwachte Schrankwand (1961)

Dingkultur.⁴¹ Wie Abbildung 3 zeigt, werden technische Medien wie Plattenspieler, Radio- und insbesondere Fernsehapparate auch in der BRD im Falle des Nichtgebrauchs hinter bedienbaren Holzpaneelen versteckt. Der Ausstellungsmodus, der mit den Dingen der Hochkultur verknüpft ist, scheint in der BRD jedoch stärker zu sein, was darin begründet sein mag, dass es sich bei der Schrankwand um ein historisch etabliertes Möbel im Wohnraum handelt.⁴²

Es ist die Verbindung mit der Schrankwand, die das Fernsehen gewissermaßen räumlich-materiell zur «Kulturmaschine»⁴³ erhebt. Der Stellplatz von Fernsehapparaten in der Schrankwand läge dann nicht ausschließlich im Platzmangel in bundesdeutschen Wohnungen begründet, sondern auch in der Allianz mit den darin verwahrten Büchern und hochkulturell aufgeladenen Ausstellungsstücken. Das Medium Fernsehen erscheint vermittelt über die hier skizzierten Praktiken des Einrichtens als Kulturgut, wie es Fernsehintendant Werner Pleister 1952 in der Programmöffnungsrede des offiziellen Sendebetriebs des NWDR charakterisiert.⁴⁴ Dieser Status des Fernsehens als «Kulturmaschine» wäre mit Blick auf die Schrankwand gerade nicht ausschließlich auf den Kulturauftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunkprogramms zurückzuführen, sondern ergibt sich vielmehr über eine ganz bestimmte Anordnung von Medien und Möbeln im Wohnraum. Während das Medium Buch und das Medium Fernsehen auf der Ebene der Kulturtechniken zu Konkurrenten werden – und, wie Cecilia Tichi im Hinblick auf die USA herausstellt, in populären Diskursen gerade als miteinander unversöhnlich dargestellt werden⁴⁵ –, sind sie im Wohnraum widersprüchlich miteinander Verbündete. Diese Allianz zeigt sich nicht zuletzt im Design von Fernsehmöbelmodellen, deren Gehäuse direkt unter dem Bildschirm «ein praktisches Bücherfach»⁴⁶ aufführen (vgl. Abb. 5).

Ausgehend von Schrankwand-Fernsehmöbeln lassen sich im interkulturellen Vergleich verschiedene Formen der häuslichen Einkapselung, d.h. der Abschottung des Wohnens vom Außen, herleiten. Als Umschlagplatz für eine moderne Dingkultur, die immer auch auf außerhäusliche Aktivitäten verweist, steht die Schrankwand in den USA für das Bild der gastlichen Geselligkeit,⁴⁷ die sich nach außen hin öffnet. In der Bundesrepublik steht die Schrankwand hingegen für eine nach innen gerichtete Form der Gemütlichkeit, deren Referenz an die außerhäusliche Lebenswelt über die Werke der (Hoch-)Kultur gleichzeitig wieder auf innere Kontemplation verweist. «Behaglich wohnen»⁴⁸ meint hier eine Abschottung nach außen. In einer Werbeanzeige des ostwestfälischen Möbelherstellers Musterring wird dieser Aspekt in ein eindringliches häusliches Dingarrangement übersetzt (vgl. Abb. 6): Neben dem Familienvater, der auf einem Fernsehsessel thront, wacht zusätzlich ein deutscher Schäferhund über die Schrankwand und die darin befindlichen Gegenstände wie Bücher, Dokumente, Skulpturen und einen Fernsehapparat. Während die Rolle der Frau darin besteht, häusliche Routinen wie die der Kinderbetreuung und Essenszubereitung am Laufen zu halten, zeigt sich der Familienvater abgetrennt von dieser Sphäre der Hausarbeit als Wächter über ein spezifisch deutsches Kulturerbe und den damit einhergehenden Anschluss nach außen.

⁴¹ Vgl. Spiegel: Object Lessons for the Media Home, 537.

⁴² Der Bücherschrank stellt einen historischen Vorläufer der Wohnzimmerschrankwand dar, der bereits Mitte des 18. Jahrhunderts als Teil einer spezifisch männlich-bürgerlichen Einrichtungspraxis aufkommt. Vgl. Wolfgang Weinhold: Vom Herrenzimmer zur Wohnwand. Eine Bestandsaufnahme, in: *möbelkultur*, Nr. 7, 1985, 30–33, hier 32.

⁴³ Siehe Knut Hickethier: Der Fernseher. Zwischen Teilhabe und Medienkonsum, in: Wolfgang Ruppert (Hg.): *Fahrrad, Auto, Fernsehschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge*, Frankfurt/M. 1993, 162–235, hier 164. Hickethier bezieht sich hier auf Arnold Schwengeler: Kulturmaschinen, in: *Fernsehen*, Nr. 4, H. 9, 1956, 481 ff.

⁴⁴ Vgl. Werner Pleister: Deutschland wird Fernsehland, in: Michael Grisko (Hg.): *Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens*, Stuttgart 2009 [1953], 87–93, hier 89.

⁴⁵ Vgl. Tichi: *Electronic Hearth*, 176.

⁴⁶ Preisrätsel der Woche, in: *HörZu*, Nr. 48, 1955, 55.

⁴⁷ Judy Atfield legt anhand des modernen Couchtischs dar, wie dieser in der unmittelbaren Nachkriegszeit erst in den USA und dann in Großbritannien zum Symptom-möbel eines sich etablierenden gesellschaftlichen Bildes von *conviviality*, d.h. einem ungezwungenen und gastlichen Beisammensein zuhause, avanciert. Vgl. dies.: *Design as a Practice of Modernity: A Case for the Study of the Coffee Table in the Mid-Century Domestic Interior*, in: *Journal of Material Culture*, Vol. 2, Nr. 3, 1997, 267–289.

⁴⁸ «Millionen haben es wiederentdeckt: Schönstes Hobby unserer Zeit: Behaglich wohnen!», Werbeanzeige des ostwestfälischen Möbelherstellers Musterring, in: *HörZu*, Nr. 39, 1961, 60.

Schluss

Der interkulturelle Vergleich von Medien(wohn)kulturen führt zu unterschiedlichen Ergebnissen hinsichtlich Klassenspezifität im Design und Gebrauch von Fernsehapparaten als Möbel. Ein Medienvergleich, der von der Medientechnik ausgeht, lässt nur schwer auf soziale Asymmetrien rückschließen. Begreift man das Medium Fernsehen jedoch als Teil eines weitreichenderen Dispositivs und geht etwa von der häuslichen Möbelkultur statt von der Medientechnik aus, werden Machtstrukturen sichtbar, die insbesondere die soziale Kategorie Klasse betreffen.

Einen integralen Faktor im vorliegenden historischen Vergleich einer Fernsehmöbel betreffenden Medien- und Wohnkultur stellen das Gehäusedesign und korrelierende Einrichtungspraktiken dar. Wechselt man nun von historischen zu aktuellen Gestaltungen von Fernsehapparaten, so haben diese auf den ersten Blick wenig zu tun mit den hier vorgeführten klassenspezifischen *Vermöbelungen* und Wohnkulturen. Flachbildfernseher erinnern weniger an Möbelstücke, sondern lassen vermittelt über ihre Anbringung an der Wohnwand vielmehr an eine tatsächliche Umsetzung der Metapher des <Fensters zur Welt> denken, als welches Pleister das Medium Fernsehen in seiner Eröffnungsrede des Sendebetriebs beschreibt.⁴⁹ Wurden Fernsehapparate in Schrankwänden der 1950er/60er Jahren noch versteckt, scheinen aktuelle Wohnwandsysteme komplett auf sie bezogen, wenn nicht ausschließlich für sie gebaut zu sein.

Dieser Ausstellungsgrund liegt nur auf den ersten Blick darin begründet, dass das einst <neue> bzw. störende Medium nun längst zum konstitutiven Bestandteil häuslicher Einrichtungen zählt. Bei genauerer Betrachtung scheint der Grund hierfür eher in einem Dispositivwechsel zu liegen. Begreift man Fernsehapparate in ihren aktuellen Gestaltungen weniger als Fenster, sondern als Wandbilder, ist nicht so sehr die Sphäre des Hauses – und eine entsprechende Möbelkultur – der relevante Bezugspunkt des Fernsehens, sondern vielmehr die Kunst. Mit der Transformation zum hochauflösenden Flachbildfernseher gehen für Gender- und Klassenfragen relevante neue kulturelle Assoziationen des Fernsehens einher.⁵⁰ Über dem Kamin hängend und gerahmt von weiteren Bildern wirken Fernsehschirme zu Beginn dieser Entwicklung in den USA selbst wie *high art*.⁵¹ Im Unterschied zum Fenster steht das <virtuelle Wandbild>⁵² als Referenzrahmen für reine Ästhetik. In dieser Deutung lassen sich Fernsehapparate einordnen in ein Kunst-Dispositiv. Aktuelle Diskurse rund um Streamingplattformen wie Netflix begreifen das Medium Fernsehen nicht so sehr als Vermittler von Live-Ereignissen in den eigenen vier Wänden – wie es die etablierte Fenstermetapher nahelegt –, sondern vielmehr als Kunstgegenstand. Im Sinne des On-demand-Schauens wird Fernsehen zur künstlerischen Praxis, während der konventionelle Programm-Flow als sogenanntes Unterschichtenfernsehen stigmatisiert wird. Es sind solche Dis-/Kontinuitäten in den klassenspezifischen Zuschreibungen, die in einer medienvergleichenden historischen Perspektive zutage treten.

⁴⁹ Vgl. Michael Grisko: Einleitung [zu] Werner Pleister: Deutschland wird Fernsehland, in: Grisko: *Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens*, 85 f., hier 85.

⁵⁰ Vgl. Michael Z. Newman, Elana Levine: Fernsehbilder und das Bild des Fernsehens, in: *montage AV*, Nr. 1, 2012, 11–40, hier 12 f.

⁵¹ Vgl. ebd., 21. Und auch hier zeichnen sich weitere kulturelle Differenzen ab, ist doch der Kamin als Bezugspunkt für die Verhäuslichung des Fernsehens in der BRD weitaus weniger relevant.

⁵² Siegfried Zielinski: Nicht mehr Kino, nicht mehr Fernsehen, in: Georg Haberl, Gottfried Schlemmer (Hg.): *Die Magie des Rechtecks. Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm*, Wien 1991, 41–58, hier 49.