

Judith Keilbach

# Die vielen Geschichten des Fernsehens

## Über einen heterogenen Gegenstand und seine Historisierung

Das Fernsehen hat (inzwischen) viele Geschichten. Damit widerlegt es seine nicht selten anzutreffende Beschreibung als geschichtsloses Mediums, die vor allem aus der Flüchtigkeit und Immaterialität des Fernsehen resultiert. In ihrer medientheoretischen Fundierung nimmt diese Beschreibung insbesondere das Senden und Empfangen in den Blick, wird aber durch die Archiv(ierungs)praktiken der Rundfunkanstalten und Fernsehsender noch untermauert: Zwar ist es seit der Einführung der Magnetbandaufzeichnung möglich, des flüchtigen Materials habhaft zu werden.<sup>1</sup> Doch die Tatsache, dass viele Sendungen aus Platzgründen in den Archiven und auf Grund der Arbeitsüberlastung der Mitarbeiter (vgl. Zimmermann 1992, 26), aber auch aus betriebswirtschaftlichen Überlegungen – die Magnetbänder lohnten sich in den ersten Jahren erst bei mehrfacher Benutzung (vgl. Kirschner 1992 [1958], 62) – nach ihrer Ausstrahlung einfach gelöscht wurden, scheinen den Befund eines fehlenden Geschichtsbewusstseins jedoch zu bestätigen. Darüber hinaus vermittelt auch die schwierige Zugänglichkeit der Archive, die als Produktionsarchive hauptsächlich der internen Nutzung dienen und deren Konsultation für «externe» Fernsehforscher mit hohen Kosten verbunden ist, den Eindruck von Geschichtsvergessenheit. So liegt zur Geschichtsschreibung inzwischen zwar in materieller Form das parat, was Historiker Quelle nennen würden,<sup>2</sup> doch da sich Geschichte erst durch Historisierung und Historiographie konstituiert, scheint das Fernsehen weiterhin in seiner Geschichtslosigkeit gefangen zu bleiben.

In den letzten Jahren ist die Bereitschaft, dem Fernsehen eine Geschichte zuzugestehen, jedoch erheblich gestiegen. Sowohl die akademische Geschichtsschreibung wie auch das Fernsehen selbst widmen sich der Vergangenheit, Entwicklung und Veränderung des Mediums. In seinem historiographischen Überblick zeigt Andreas Fickers (2005), dass nicht mehr nur Fernsehtechnik

1 In der BRD wurden ab 1958 auf Magnetband vorproduzierte Sendungen ausgestrahlt (vgl. Zielinski 1986, 131) wobei es bereits zuvor Filmeinspielungen von Zelluloid gab, Heim-Videorecorder sind in der BRD seit der IFA 1977 im Handel erhältlich (ebd. 228f.)

2 Zum problematischen Status bewegter Bilder in der Geschichtswissenschaft vgl. Riederer 2003.

und -institutionen – also ‹klassische› Forschungsfelder der Geschichtswissenschaft – einer historisierenden Betrachtung unterzogen werden, sondern seit den 1980er Jahren auch das Programm und einzelne Genres. Diese Hinwendung zum Gesendeten ist unter anderem der ‹wissenschaftspolitische[n] Neuorientierung› (ebd. 15) zu verdanken, in deren Folge ‹neue› Gegenstände interdisziplinär erforscht und neue Studiengänge eingerichtet wurden. Sie steht aber sicherlich auch mit der Ausbreitung des Videorecorders in Zusammenhang, der es der Fernsehforschung ermöglicht, unabhängig von den Rundfunkarchiven auf das Material zugreifen zu können. Aufzeichnungsgeräte für den Heimgebrauch sind daher als film- und fernsehhistorische Forschungsinstrumente nicht zu unterschätzen.

Allerdings trägt die mediengestützte historische Forschung auch zu erheblichen Transformationen des Fernsehens bei. So brachte die Einführung des Videorecorders neue Rezeptionsweisen und theoretische Zuschauermodelle mit sich (vgl. Ang 1991), die wiederum für Veränderungen in der Programmgestaltung sorgten. Die Fernsehgeschichtsschreibung sieht sich hier mit einem paradoxen Verhältnis von Fernsehen und Forschungsinstrument konfrontiert, insofern die Aufzeichnungsmedien, die das Fernsehen in seiner Geschichtlichkeit festhalten und zugänglich machen, zugleich seine Flüchtigkeit steigern.

Doch nicht nur in der Fernsehwissenschaft, auch im Fernsehprogramm selbst zeichnet sich das neue Interesse an der Geschichte des Mediums ab: Alte Sendungen füllen nun als ‹Fernsehklassiker› die Sendezeit zwischen den Werbeblöcken der kommerziellen Sender oder am ‹Gern-Seh-Abend› der öffentlich-rechtlichen und werden in Rückblick- oder Comedy-Shows ausschnittsweise verwertet. Darüber hinaus haben die Archive vor einigen Jahren damit begonnen, ihre historischen Schätze als DVD oder Videokassette zu vermarkten – von SESAMSTRASSE, RAUMPATROUILLE ORION und DIE HESSELBACHS über die Fußballweltmeisterschaften, Höhepunkte der Tour de France und jährliche RAN-EDITIONEN bis zu SCHMIDTEINANDER, PEEP!, MAINZ BLEIBT MAINZ und den SDR-Werbetrennen ÄFFLE & PFERDLE lässt sich die Fernsehgeschichte inzwischen käuflich erwerben.<sup>3</sup>

Auch dieses mediale und ökonomische Geschichtsbewusstsein beinhaltet eine Transformation des Fernsehens, insofern sich das Interesse an der Medienvergangenheit einerseits im Programm niederschlägt und der Einsatz anderer

3 Diese fernsehhistorischen Dokumente sind vor allem über die *homepages* der Rundfunkanstalten zu beziehen, so dass die Zugänglichkeit zur Fernsehgeschichte durch die ökonomische Struktur des Internets erleichtert wird. Diese intermediale Kopplung mit dem Internet verdeutlicht eine weitere Veränderung des Fernsehens – wenn man hier überhaupt noch von Fernsehen (und nicht von Internet) sprechen möchte.

Medien andererseits erneut veränderte Rezeptionsweisen mit sich bringt. So wird Serialität beispielsweise auf DVD nicht mehr als Strukturierung des Alltags erfahrbar (vgl. Modleski 2002) und verflüchtigt sich der *flow* als zentrales Merkmal des Fernsehens (vgl. Williams 2002). Während die neuen Datenträger die Fernsehgeschichte zugänglich machen, bringen sie die theoretischen Kategorien des Fernsehens gleichzeitig ins Wanken.

## Die Heterogenität des Gegenstands

Die akademischen und populärwissenschaftlichen Darstellungen der Medienvergangenheit tragen ebenso wie die ökonomische und programmbezogene Verwertung der Archive zur Expansion und Vervielfältigung der Fernsehgeschichte bei: Neben Technik und Institutionen geraten das Programm und verschiedene Genres in den fernsehhistorischen Blick, deren Entwicklungen, Veränderungen oder jeweiligen Spezifika wiederum vor dem Hintergrund gesellschaftspolitischer, kulturhistorischer oder wahrnehmungspsychologischer Kontexte erörtert werden (vgl. Bleicher 2003). Diese Ausweitung verdeutlicht einerseits die Vielfalt der möglichen Fragestellungen und Ansätze, und macht andererseits die extreme Heterogenität und Unabgeschlossenheit des Gegenstandsbereichs deutlich, der sich hinter dem Begriff «Fernsehen» verbirgt. Denn Fernsehen ist Technik, Institution und Programm, aber eben auch Seismograph der Gesellschaft, «Produkt der gesellschaftlichen Modernisierung und zugleich Transmissionsriemen sozialer Veränderungen» (Hickethier 1998, 1), Medium der Öffentlichkeit, Kulturtechnologie, ein Modus der Weltwahrnehmung, ein Gerätekasten im Wohnzimmerschrank, eine ästhetische Erfahrung, ein Dispositiv, Teil eines medialen Ensembles, Bilder & Töne, Alltagspraxis, Zuschauen & Mitmachen usw.

Diese Heterogenität ist dem Fernsehen selbstverständlich nicht eigen und kennzeichnet auch den Film oder die Fotografie. Deren Historiographien unterscheiden zwischen techni-



*Einfache Camping-Fernsehantenne*

schen, ästhetischen, ökonomischen und sozialen Aspekten, die jeweils getrennt voneinander Gegenstand der historischen Darstellung werden (für den Film vgl. Allen/Gomery 1985). Und auch für das Fernsehen liegen Technik-, Institutions- und Programmgeschichten vor.

Die Heterogenität kommt beim Fernsehen jedoch besonders zum Tragen, weil ihm eine ‹autorisierte› Gegenstandsdefinition und damit auch eine ‹autorisierte› Geschichte fehlt. Während der Film seine Heterogenität insbesondere durch die Auseinandersetzung mit den ‹alten›, an ästhetischen Kategorien orientierten Konzepten und Geschichten gewinnt, haben die Immaterialität und Flüchtigkeit, aber auch die permanenten Transformationen des Fernsehens die Herausbildung eines ähnlich verbindlichen Medienverständnisses verhindert. Der Schritt von der Film- zur Kinogeschichte vollzog sich als methodologische Entscheidung, wohingegen das Fernsehen nicht aus akademischen Überlegungen sondern auf Grund seiner wissenschaftlichen ‹Nachahmung› ein heterogener Gegenstand ist.<sup>4</sup>

Die Fernsehgeschichtsschreibung behilft sich angesichts dieser Problematik nicht selten stillschweigend mit epochenspezifischen Gegenstandsdefinitionen. So ist Fernsehen in seiner Vor- und Frühgeschichte Technik, wandelt es sich im Nationalsozialismus und in den frühen Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg gerne zur Institution und wird ab den 1950er Jahren dann zum Programm, während sich seine formalen und ästhetischen Merkmale erst ab den 1980er Jahren abzuzeichnen scheinen. Die Abhängigkeit dieser Gegenstandstransformation von den Quellen und Zugriffsmöglichkeiten auf das Fernsehen ist ebenso offensichtlich wie die Möglichkeit, in jeder Epoche auch andere Aspekte zu akzentuieren.<sup>5</sup> Implizit liegt der gängigen Verschiebung des Gegenstands von der Technik über die Institution zum Programm allerdings ein Entwicklungsmodell zu Grunde, das die Transformationen als Resultat eines Ausreifens des vorherigen Zustands nahe legt.

4 Der Begriff ‹Fernsehen› erschwert durch seine semantische Uneindeutigkeit dabei zusätzlich eine präzise Benennung des Gegenstands.

5 Auffällig ist außerdem das Fehlen der Rezeptionsgeschichte. Hier ist die Fernsehgeschichtsschreibung mit ähnlichen methodologischen Problemen wie die Filmgeschichtsschreibung konfrontiert, wobei die Schwierigkeiten, alte Sendungen zu sichten, eine auch auf Textanalyse basierende historische Rezeptionsforschung, wie sie Janet Staiger (1992) für den Film vorschlägt, erschwert. Als empirisches Material lassen sich zwar Leserbriefe und Zuschauerzuschriften heranziehen, deren Aussagewert ist jedoch fragwürdig. Selbst Lynn Spiegel, deren Diskursanalyse die Veränderungen im häuslichen und familiären Umfeld aufzeigt, die mit der Einführung des Fernsehens einhergingen, versteht ihre Arbeit ganz explizit nicht als Rezeptionsgeschichte (Spiegel 1992, 187). Insgesamt führt die Unterscheidung von öffentlicher (Kino) und privater (TV) Medienrezeption dazu, dass die Fernsehrezeption als schwieriger zu erforschen gilt.

## Gegenstandsdimensionen und historische Ansätze

Für die fernsehhistorische Forschung steht angesichts des pluralen und heterogenen Gegenstands zunächst einmal eine Klärung der zu theoretisierenden oder historisierenden Dimension(en) des Mediums an. Dass die Wahl des Gegenstandsbereichs je unterschiedliche Geschichten hervorbringt und gleichzeitig die Gegenstände in je spezifischer Weise durch die historischen Modelle konstruiert werden, verdeutlicht beispielhaft die Vor- oder Frühgeschichte des Fernsehens.

Das Fernsehen wird in den Darstellungen seiner Frühgeschichte bevorzugt als Technik definiert. Die Medienentwicklung stellt sich dabei oft als teleologische Fortschrittsgeschichte dar, in der die stetige Verbesserung der technischen Grundlagen beschrieben wird, deren ‹Ausreifen› schließlich zum Beginn des Programmbetriebs führt. Nicht selten wird das Fernsehen – häufig mit Anekdoten und Geniekult-Versatzstücken durchsetzt – auch als Erfindung von Einzelpersonen beschrieben, bei denen es sich wahlweise (und je nach ‹nationaler› Orientierung des Autors) um Paul Nipkow, John Logie Baird, Philo T. Farnsworth, Vladimir Kosma Zworykin oder andere handelt. Von solchen, an klassischen Erzählprinzipien orientierten Fernsehgeschichten, in denen die Erfinder als geschichtsmächtige Helden oder als Männer, die ihre Träume verwirklichten, erscheinen und in denen das Medium in seiner Entwicklung stetig voranschreitet, unterscheiden sich Darstellungen, die darauf Wert legen, dass Fernsehen *nicht* von einer Einzelperson erfunden wurde und ‹die Ideen [...] nicht immer in logischer Folge› kamen (Abramson 2002, XV, Herv. JK). Im Gegensatz zu einer teleologischen und kohärenten Geschichte des Fernsehens werden hier eher Bruchstücke versammelt, wobei auch die Fehlschläge und Sackgassen der Entwicklung Erwähnung finden. Dabei tritt nicht nur die Vielfalt sondern vor allem auch die Gleichzeitigkeit der Entwicklungsarbeit in den verschiedenen Laboratorien hervor. In diesen Mosaikstücken von lichtempfindlichen Leitern, Bildzerlegungsverfahren, Elektronenröhren, Synchronisierungsverfahren, Funktechnik usw. lässt sich schemenhaft eine Technikgeschichte des Fernsehens erkennen, deren Kontingenzen gleichzeitig immer sichtbar bleiben. Trotz ähnlicher Gegenstandsdefinitionen (Fernsehen als Technik) bringen die unterschiedlichen Geschichtsmodelle und historiographischen Verfahrensweisen also sehr verschiedene Fernsehgeschichten hervor.

Kulturhistorische Erzählungen perspektivieren die Vor- und Frühgeschichte des Mediums wiederum aus einem ganz andern Blickwinkel. Hier interessieren unter anderem die Imaginationen und Utopien vom Fernsehen, d. h. es wird die Phase der ‹Ideation›, die der ‹technologischen Performanz› vorausging

(Winston 2001, 12), genauer untersucht sowie den ›Wunschkonstellationen‹,<sup>6</sup> die die Dynamik seiner Entwicklung mitbestimmen, nachgegangen. Wie schon die technikhistorischen so liefern auch die kulturhistorischen Ansätze verschiedene Entwicklungsgeschichten, wobei es letzteren vor allem um Erklärungsmodelle für die Entstehung des Fernsehens geht. Dafür wird unter anderem der «alte Menschheitsraum, sehen zu können, was in der Ferne geschieht» (Elsner/Müller/Spangenberg 1991, 158) ins Feld geführt<sup>7</sup> und dem Telefon eine besondere Rolle zugesprochen, da es den Wunsch nach einer «Ausweitung des visuellen Wahrnehmungshorizontes» (ebd.) zusätzlich genährt und ein «Bedürfnis nach Fernübertragung sich bewegender Bilder» (ebd., 159) geschaffen habe. William Uricchio schlägt hingegen vor, die Erfindungen, aus denen schließlich das Fernsehen hervorging, nicht nur im Hinblick auf die Raum- sondern auch auf die Zeiterfahrung des ›Fernsprechers‹ zu diskutieren, und zeigt, dass die Simultanität, die das Telefon auf auditiver Ebene bot, auch für das Bild erwartet bzw. angestrebt wurde (2002, 292).

Die intermedialen Bezüge dieser Beispiele sind nicht zufällig. Kulturhistorische Ansätze, die nach Imaginationen, Utopien und Inspirationsquellen fragen, erzwingen geradezu eine intermediale Perspektive und unterscheiden sich drin von ›harten‹ Technikgeschichten, in denen oftmals weder die Einheit und Abgrenzbarkeit des Gegenstands in Frage gestellt, noch das Fernsehen definiert wird. Aus den zahlreichen Möglichkeiten der intermedialen Verknüpfung resultiert dabei eine erhebliche Vervielfältigung des Fernsehens und seiner Geschichte(n).<sup>8</sup>

Als Quellengrundlage dienen der kulturhistorisch orientierten Fernsehgeschichtsschreibung weniger die Geräte und Patentschriften, auf denen die Erkenntnisse der Technikgeschichtsschreibung maßgeblich basieren. Sie greift vielmehr auf populäre Literatur wie Albert Robidas 1883 in Paris publizierten Zukunftsroman *Vingtième siècle* sowie Zeitungs-, Zeitschriften- und Buchillustrationen zurück (vgl. Herzogenrath 1997, 136–141), die unterschiedlichste Szena-

6 Den Begriff «Wunschkonstellationen» gebraucht Winkler (1997, 16f.) im Kontext der Computerentwicklung.

7 Dieser These entsprechend präsentierte die Fernsehhausstellung *Der Traum vom Sehen – Zeitalter der Audiovisionen*, die 1997 und 1998 im Gasometer in Oberhausen präsentiert wurde, um eine Fernrohr.

8 So gewinnt Hartley beispielsweise aus der Verknüpfung von Fernsehgerät und Kühlschrank eine Fernsehgeschichte «der Erfindung, Kapitalisierung und Popularisierung der Häuslichkeit» (2002, 268). Auch die Kopplung von Fernsehen mit der Geschichte der Mode (Hartley 1997), mit der Institution Familie (Spigel 1992, Bernold in Bernold/Ellmeier 1995) oder mit dem Sichtbarkeitsdispositiv in der Küche (Bernold in Bernold/Ellmeier 1995) bringt neben neuen Akzentuierungen des Fernsehens (als Medium des *looks*, der Sichtbarmachung oder der Häuslichkeit) jeweils neue historische Linien und Geschichten mit sich.

rien des Fern-Sehens und Bild-Telefonieren entwerfen. Diese Imaginationen eines noch nicht erfundenen Mediums geben Raum für verschiedene Ausdeutungen von «Funktionsutopien» (Elsner/Müller/Spangenberg 1991). Dies wird beispielsweise an der häufig zitierten Darstellung von *Edison's Telephonoscope* aus dem Jahr 1879 deutlich, die ein älteres Ehepaar in England zeigt, das mit Hilfe einer «elektrischen camera obscura» seine Tennis spielenden Kinder in Ceylon beobachtet. Die technische Beschreibung – «transmits light as well as sound» – wird durch einen unter dem Bild abgedruckten Dialog exemplifiziert.<sup>9</sup> «Come closer, I want to whisper» fordert der Vater seine Tochter Beatrice auf und fragt dann: «Who is that charming young lady playing on Charlie's side?» Die Tochter identifiziert die junge Dame als frisch aus England eingetroffen – womit auf die Dauer «physischer» Reisen angespielt wird – und stellt ihrem Vater dann in Aussicht: «I'll introduce you to her as soon as the game's over».

Diese Zeichnung wird in der Fernsehgeschichtsschreibung nicht nur auf Grund ihrer Vision von den Funktionen des Fernsehens häufig erwähnt, sondern auch auf Grund ihrer Offenheit für unterschiedlichste Lektüren. Sie dient als Beleg für die Utopie der Distanzüberbrückung, erlaubt eine Akzentuierung von Simultanität und Echtzeit, lässt sich aber auch als (väterlich-familiäres) Überwachungsdispositiv oder Apparatur für den voyeuristischen Blick (hier auf den weiblichen Körper) beschreiben. Damit bietet sie sich nicht zuletzt auch für Analogien zum aktuellen Fernsehen an.

Über die Funktion und Gebrauchsweise des Fernsehens bestand in der Frühgeschichte des Mediums noch keine Klarheit. Dementsprechend existieren noch zahlreiche weitere Illustrationen, in denen dem Fernsehen durchaus andere Funktionen zugeschrieben werden. Sie zeigen beispielsweise telephonoskopische Übertragungen eines mathematischen Vortrags, einer Operaufführung oder von Kampfhandlungen bei militärischen Auslandseinsätzen und schlagen damit eher edukative, informative oder unterhaltende Funktionen vor. In der Fernsehgeschichtsschreibung werden diese Darstellungen erstaunlicherweise selten oder nur als Kuriositäten erwähnt, obwohl sie geradezu dazu einladen, den Programmaspekt des Fernsehens zu untermauern. Die Frage des Programms stellt sich insgesamt jedoch erst für eine späteren Phase der Medienentwicklung. Für die Vor- und Frühgeschichte wird allgemein konstatiert, dass das Fernsehen als Programmmedium nicht vorstellbar war.

9 Die Übertragung von Licht gehört als Problemstellung eher zum Fotografiediskurs, wohingegen das Fernsehen als Umwandlung von Licht in elektrische Signale realisiert wurde. Die Beschreibung entspricht somit nicht ganz der technischen Funktionsweise des Fernsehens. Diesen Hinweis verdanke ich Markus Stauff.

Ähnlich wie in den Technikgeschichten des Fernsehens unterschiedliche Vorläufer konstruiert und Anfangspunkte gesetzt werden – war nun das Telefon, der Telegraf, das Fernrohr, die Fotografie oder der Film sein Wegbereiter, begann es mit der Entdeckung der Leitfähigkeit des Selens oder der Nipkowscheibe, waren gar die Höhlenmalerei (Bruch 1969) oder die Signalfuerketten (Bergmann/Zielinski 1999, 14) seine Inspirationsquellen? – bringt auch die Historisierung des Fernsehen als Programmmedium unterschiedliche Geschichten hervor: So werden wahlweise das Radio, das Kino, die Zeitung oder gar der Moritatengesang als Vorgänger erwähnt und selbst über den Programmbeginn herrscht Uneinigkeit: Startet das Fernsehen mit der Aufnahme eines regelmäßigen Versuchsbetriebs (Deutschland 1935), dem Beginn des regulären Programmbetriebs (BBC 1936) oder gar mit der ersten Demonstration einer *Filmausstrahlung* (USA 1928)<sup>10</sup>?

Während die Frage nach dem Programmstart ganz offensichtlich von einer nationalen Konkurrenz getrieben ist, dient die genealogische Aufzählung der medialen Vorläufer nicht selten zur ‚Veredelung‘ der technischen Fortschrittsidee (vgl. Zielinski 2002, 11) und fungiert darüber hinaus als historische Referenz zur Definition ‚wesenhafter‘ Eigenschaften des Fernsehens. Je nach Medienverständnis erlaubt es der Verweis in die Vergangenheit, unterschiedliche Dimensionen des Fernsehens zu akzentuieren.

## Geschichtsmodelle

In den erwähnten Beispielen deutet sich an, dass in der Fernsehgeschichtsschreibung nicht nur die Dimensionen und Definitionen des Mediums sondern auch Geschichtsmodelle mitverhandelt werden. So finden sich neben der Beschreibung einer linearen Medienevolution von 30-zeiligen Fernsehbildern und Gerätebausätzen für Bastler (vgl. Elsner/Müller/Spangenberg 1991, 163f.) hin zur HDTV-Technologie immer wieder auch Genealogien, die das Anknüpfen an ‚ältere‘ Phasen oder Phänomene, das Weitergehen vermeintlicher Sackgassen hervorheben und damit Diskontinuitäten und zyklische Momente der Entwicklungsgeschichte akzentuieren. Das Faxgerät und Internetdienste können beispielsweise als ‚Nebenprodukte‘ der Fernsehentwicklung angesehen werden (vgl. Bergmann/Zielinski 1999, 30ff.), denen ähnlich wie der möglichen Nutzung der Fernsehtechnologie als Bildtelefon oder Webcam bis vor Kurzem keine Priorität zugesprochen wurde. Diese Funktionen zählten bisher eher zu den Zu-

10 Nach Abramson handelte es sich um die Übertragung es 35mm-Films, der mit 60 Zeilen und 16 Bildern pro Sekunde ausgestrahlt wurde (1998, 15).



kunftsszenarien und konnten unter anderem in Science Fiction Filmen bestaunt werden (vgl. Koszarski 1998) – obwohl sie technisch schon längst möglich waren.

Während die Entwicklungsgeschichte der letzten 50 Jahre in den Darstellungen vieler Autoren als «Herausbildung des Fernsehens als Programmmedium» (Hickethier 1998, 3) erscheint, stellt der gegenwärtige Entwurf eines «neuen Fernsehens», als dessen zentrales Kennzeichen die Geräteindustrie die Erfüllung individueller Wünsche proklamiert (vgl. Stauff 2005), die Definition des Mediums über sein Programm generell in Frage. Die Möglichkeit der individuellen Zusammenstellung von Sendungen über pay per view und damit die Transformation der Programmstruktur in eine «Speicherfernsehen» (Hickethier 1999) stellt die bisherigen Definitionen und theoretischen Konzepte vom Fernsehen in Frage und konfrontiert die noch junge Fernsehwissenschaft mit erheblichen Veränderungen ihres Gegenstands. Insbesondere für eine programmorientierte Fernsehgeschichtsschreibung stellt die potenzielle Auflösung der Programmstruktur und der individuelle Zugriff eine enorme Herausforderung dar.

In einer Fortschrittsgeschichte des Fernsehens lässt sich diese Transformation einfach als weitere Entwicklungsstufe (vom Programm zur Interaktivität o.ä.) anhängen. Sie kann jedoch zu erheblichen Verschiebungen in den historischen Ordnungslinien führen, insofern andere Vorläufer genannt und andere Aspekte aus der bisherigen Geschichte des Fernsehens akzentuiert werden. Gleichzeitig lässt sich das «neue Fernsehen» jedoch auch in zyklische Geschichtsmodelle integrieren, verdeutlicht es doch die Aktualität der «alten» Imaginationen. So wird die individuelle Verfügbarkeit über ein multifunktionales Medium versprochen, die bereits in der Vor- und Frühgeschichte des Fernsehens anzutreffen ist. Darüber hinaus kommt ein «altes» Finanzierungsmodell zur Anwendung, denn bereits in den 1950er Jahren wurde vorgeschlagen, einzelne Sendungen mit Hilfe von Parkuhr-ähnlichen Vorrichtungen im Keller jedes Hauses abzurechnen (vgl. Hilmes 1990). In seinen permanenten Transformationsbewegungen lässt sich die Entwicklung des Fernsehens als punktuelle Rückkehr zu seiner Vergangenheit beschreiben.

Auch in der Aufführungsgeschichte lassen sich bereits bekannte Phänomene ausmachen, die einer linearen Entwicklungsgeschichte des Fernsehens widersprechen. So erinnern die gegenwärtig in Bahnhofshallen anzutreffenden Fernsehgeräte oder die Fußballübertragungen in Kneipen, Multiplex-Kinos und auf öffentlichen Plätzen an das öffentliche Gemeinschaftsfernsehen in den Fernsehstuben der 1930er Jahre sowie an das US-amerikanische *theater television* und das «Schaufensterfernsehen» der 1950er Jahre. Und auch einzelne Sendungen laden zu historischen Vergleichen ein, kann der gegenwärtige Quizshow-Boom doch als Wiederkehr des traditionellen Rate- und Fragespiels und die

Sendung POPSTAR als Neuauflage von TALENTSCHUPPEN verstanden werden (vgl. Keilbach/Thiele 2003, 65).<sup>11</sup> Diese ›Rückbesinnungen‹ lassen sich als Brüche in einer stringenten Entwicklung, als Kontinuität zentraler Medieneigenschaften oder als zyklische Phasen konzipieren, wobei sich die unterschiedlichen Interpretationen jeweils an der Erklärungsmächtigkeit ihrer Aussagen messen lassen müssen. Zunächst zeichnet sich an ihnen vor allem ab, dass Geschichte immer durch die Gegenwart geschrieben wird. Wie hierbei eine ontologische Funktionalisierung der Vergangenheit verhindert und Fernsehgeschichte vielmehr zu einer Entdeckung von «Neue[m], Überraschende[m] im Alten» (Zielinski 2002, 12) werden kann, gilt es an anderer Stelle zu klären.

## Vervielfältigungen

Die Heterogenität des Fernsehens, seine Transformationen und Expansionen stellen die Fernsehgeschichtsschreibung vor die schwierige Aufgabe, den Gegenstand ›in den Griff‹ zu bekommen. Wie bereits erwähnt, versucht sie dies unter anderem durch epochenspezifische Gegenstandsverschiebungen zu bewerkstelligen, in deren Folge sich die Entwicklung des Fernsehens als lineare Geschichte darstellt. Eine solche integrale Geschichtsschreibung, die in der Aneinanderreihung spezifischer Einzelaspekte zu einer historischen Linie besteht, bleibt allerdings nicht zuletzt deshalb unbefriedigend, weil sie die zahlreichen anderen Dimensionen des Mediums aus dem Blick verliert. Dies geschieht zwar auch bei einer «zusammenhängende[n] Gesamtdarstellung» (Hickethier 1998, 5), die sich für eine ›Dominante‹ entscheidet und dieser alle anderen Aspekte unterordnet, ihr geht jedoch zwingend eine Auseinandersetzung mit der Gegenstandsproblematik voraus. So legt Hickethier beispielsweise offen, dass er das Programm akzentuiert und «die Institutionen der Sender, Technik und Produktion zu [dessen] Voraussetzung und die Rezeption [zu seiner] Folge» (ebd.) erklärt.

Demgegenüber halte ich *die* Geschichte des Fernsehens für unerreichbar und plädiere für *Geschichten*, in denen seine Vielfalt berücksichtigt und seine Heterogenität offensichtlich wird. Gerade angesichts der unklaren Gegenstandsdefinition sollte dies einfacher möglich sein, als in den Historiographien anderer Medien. Das Plädoyer für *Geschichten* beinhaltet auch den Vorschlag, die Vervielfältigung weiter voranzutreiben und beispielsweise die intermedialen Di-

11 Solche Vergleiche wollen Matthias Thiele und ich nicht als Gleichsetzungen verstanden wissen, sondern als «Entkontextualisierung, die Erkenntnisse der Differenz und des Wandels» (2003, 65) in Gang setzt.

mensionen und internationalen Relationen des Fernsehens in den Blick zu nehmen.<sup>12</sup> Die methodologischen Schwierigkeiten, die dieser Vorschlag impliziert, sind zwar sicherlich nicht gering, ihre Bewältigung scheint mir aber äußerst lohnend.

## Literatur

- Abramson, Albert (1998) *The Invention of Television*. In: Anthony Smith & Richard Paterson (Hg.) *Television. An International History*. Oxford: Oxford Univ. Press. S. 9–22.
- Abramson, Albert (2002) *Die Geschichte des Fernsehens*. Mit einem Nachwort des Herausgebers zur Geschichte des Fernsehens von 1942 bis heute. Übersetzt und herausgegeben von Herwig Walitsch. München: Fink.
- Allen, Robert C. / Gomery, Douglas (1985) *Film History. Theory and Practice*. New York usw: McGraw-Hill.
- Ang, Ien (1991) *Desperately Seeking the Audience*. London / New York: Routledge.
- Bergmann, Kerstin/ Zielinski, Siegfried (1999) ‚Sehende Maschinen‘. Einige Miniaturen zur Archäologie des Fernsehens. In: Stefan Münkler, Alexander Roesler (Hg.) *Televisionen*. Frankfurt/M.. Suhrkamp. S. 13–38.
- Bernold, Monika / Ellmeier, Andrea (1995) *Zur Geschichte des Sendens. Konsum und Politik im Österreich der 50er- und 60er- Jahre*. Wien: Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr.
- Bleicher, Joan Kristin (2003) Teilbereiche der Fernsehgeschichte und ihre Beziehung zu Modellen der Mediengeschichte. In: *Hamburger Hefte zur Medienkultur 2* (Fernsehgeschichte. Modelle, Theorien, Projekte). Hamburg. S. 3–22.
- Bruch, Walter (1969) *Die Fernsehstory. Ein Pionier des deutschen Fernsehens erzählt die Geschichte der Bildübertragungstechnik – von den Utopisten bis zum Farbfernsehen*. Stuttgart: Telekosmos Verlag.
- Elsner, Monika / Müller, Thomas / Spangenberg, Peter M. (1991) Der lange Weg eines schnellen Mediums: Zur Frühgeschichte des deutschen Fernsehens. In: William Uricchio (Hg.) *Die Anfänge des Deutschen Fernsehens. Kritische Annäherungen an die Entwicklung bis 1945*. Tübingen: Niemeyer. S. 153–207.
- Fickers, Andreas (2005) Nationale Traditionen und internationale Trends in der Fernsehgeschichtsschreibung. Eine historiographische Skizze. In: *Montage/AV 14/1/2005*, S. 7–28.
- Hartley, John (1997) Power Viewing: A Glance at Pervasion in the Postmodern Perplex. In: James Hay, Lawrence Grossberg, Ellen Wartella (Hg.) *The Audience and its Landscape*. Oxford / Boulder: Westview, S. 221–233.

12 Eine Auflistung von Vorschlägen findet sich in Keilbach/Thiele 2003.

- Hartley, John (2002) Die Behausung des Fernsehens. Ein Film, ein Kühlschrank und Sozialdemokratie. In: Ralf Adelman et al.: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse*. Konstanz: UVK. S. 253–280.
- Herzogenrath, Wulf et al. (1997) (Hg.) *TV-Kultur. Das Fernsehen in der Kunst seit 1879*. Amsterdam / Dresden: Verlag der Kunst.
- Hickethier, Knut (1998) *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Unter Mitarbeit von Peter Hoff. Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Hickethier, Knut (1999) Die Ordnung der Speicher. In: Joachim Paech, Andreas Schreitmüller, Albrecht Ziemer (Hg.) *Strukturwandel medialer Programme. Vom Fernsehen zu Multimedia*. Konstanz: UVK. S. 67–83.
- Hilmes, Michele (1990) Pay Television. Breaking the Broadcast Bottleneck. In: Tino Balio (Hg.) *Hollywood in the Age of Television*. Boston usw.: Unwion Hyman. S. 297–318.
- Keilbach, Judith / Thiele, Matthias (2003) Für eine experimentelle Fernsehgeschichte. In: *Hamburger Hefte zur Medienkultur 2* (Fernsehgeschichte. Modelle, Theorien, Projekte). S. 59–75.
- Kirschner, Ulrich (1992[1958]) Die betriebswirtschaftlichen Vorteile der magnetischen Bildaufzeichnung. In: Siegfried Zielinski (Hg.) *Video. Apparat/Medium, Kunst, Kultur. Ein internationaler Reader*. Frankfurt usw.: Lang. S. 59–65.
- Kozarski, Richard (1998) Coming Next Week: Images of Television in Pre-War Motion Pictures. In: *Film History* Vol. 10. S. 128–140.
- Modleski, Tania (2002[1983]) Die Rhythmen der Rezeption. Daytime-Fernsehen und Hausarbeit. in: Ralf Adelman et al.: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse*. Konstanz: UVK. S. 376–387.
- Riederer, Günther (2003) Was heißt und zu welchem Ende studiert man Filmgeschichte? Einleitende Überlegungen zu einer historischen Methodik der Filmanalyse. In: Bernhard Chiari, Matthias Rogg und Wolfgang Schmidt (Hg.) *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. München: Oldenbourg. S. 85–106.
- Spigel, Lynn (1992) *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago, London: Univ. of Chicago Press.
- Staiger, Janet (1992) *Interpreting Films. Studies in the Historical Representation of American Cinema*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- Stauff, Markus (2005) ›Das neue Fernsehen‹. *Machtanalyse, Gouvernamentalität und digitale Medien*. Münster usw.: Lit.
- Uricchio, William (2002) Medien, Simultaneität, Konvergenz. Kultur und Technologie im Zeitalter von Intermedialität. In: Ralf Adelman et al.: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse*. Konstanz: UVK. S. 281–310.
- Williams, Raymond (2002[1975]) Programmstruktur als Sequenz oder *flow*. In: Ralf Adelman et al.: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse*. Konstanz: UVK. S. 33–43.
- Winkler, Hartmut (1997) *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*. München: Boer.

- Winston, Brian (2001) Ein Sturm vom Paradies. Technologische Innovation, Verbreitung und Unterdrückung. Die Informationsrevolution als Hyperbel. In: *Archiv für Mediengeschichte* 1 (Mediale Historiographien). S. 9–22.
- Zielinski, Siegfried (1986) *Zur Geschichte des Videorecorders*. Berlin: Wissenschaftsverlag Spiess.
- Zielinski, Siegfried (2002) *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Reinbek: Rowohlt.
- Zimmermann, Peter (1992) Der Apparat löscht sein Gedächtnis. Über dokumentarisches Fernsehen und strukturelle Amnesie. In: Ders (Hg.) *Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven*. München: Ölschläger. S. 23–36.