

Schwierigkeiten der Fernsehgeschichte

I. Medium (und) Geschichte

1. Wie immer beginnt alles, auch die Geschichte eines Mediums, mit einer Unterscheidung¹. Geht es um Geschichte, so muß zunächst unterschieden werden zwischen der Geschichte und der Geschichtsschreibung. Geschichte ist dabei, gänzlich anders als naiv zu vermuten wäre, ein Produkt nicht der Fakten oder der Prozesse in einer irgendwie dort draußen vermuteten Wirklichkeit. Geschichte ist vielmehr das Produkt der Geschichtsschreibung. Geschichtliche Verläufe werden damit abhängig von den Möglichkeiten und Mitteln der Geschichtsbetrachtung und Geschichtsschreibung, anders gesagt, von Medien. Medien stellen und bestimmen unsere Möglichkeiten der Wahrnehmung und Beobachtung, der Beschreibung und der Vorstellung. Medien prägen unsere Logien und Graphien, darunter auch die Historiographien und mit ihnen die Geschichte selbst. Daß wir normalerweise genau das Gegenteil annehmen, nämlich von der Vorgängigkeit der (geschichtlichen) Vorgänge ausgehen, hat seinen Grund ebenfalls in Eigenschaften des Medialen: Da es nämlich zu den Eigenheiten von Medien gehört, gleichsam geräuschlos tätig zu sein, ihre eigene Leistung bis zur Unmerklichkeit zu verheimlichen², kann Geschichte dem allgemeinen Verständnis als Produkt der Fakten und Prozesse und eben nicht ihrer bloßen Darstellung erscheinen.

2. Nun können aber offenbar, und darum geht es hier, Medien selbst so etwas wie eine Geschichte haben. Die allfällige Rede von der Mediengeschichte, der Film-, der Presse-, oder, wie hier, der Fernsehgeschichte, von den »Historischen Medienwissenschaften« ergäbe sonst doch wenig Sinn. Der Terminus »Geschichte eines

1 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, Frankfurt/M. 1984, S. 100 et passim; George Spencer Brown, *Laws of Form*, New York 1972; vgl. a. Humberto Maturana, *Erkennen. Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, Braunschweig 1985, S. 34; S. 240.

2 Lorenz Engell, Joseph Vogl, Vorwort, in: Claus Pias et al. (Hrsg.), *Kursbuch Medienkultur*, Stuttgart 1999, S. 10.

Mediums« hat folglich zweierlei Funktion, und eben hier muß die Unterscheidung, mit der Mediengeschichte erst beginnt, angesetzt werden. Er bezeichnet einmal in historiographischem Sinn die Art und Weise, in der das betreffende Medium Geschichte schreibt, eigene Zugriffe der Geschichtsbetrachtung und -beschreibung ausbildet. Und er bezeichnet zum zweiten die Art und Weise, in der die Fakten und Prozesse, die mit dem Medium in Zusammenhang gesehen werden, ihrerseits geschichtsförmig dargestellt werden können. Die Geschichte eines Mediums ist demnach immer schon – implizit – geschrieben. Daß es möglich wird, die Geschichte eines Mediums auch explizit zu beschreiben oder zu schreiben, setzt dabei nicht nur voraus, daß es das Medium gibt, um dessen Geschichte es gehen soll, sondern auch, daß es dessen Geschichte gibt, daß das Medium also schon eine Geschichte hat.

3. Zu erwarten wäre nun, daß diese beiden Aspekte der Mediengeschichte in aller Regel umsichtig auseinandergehalten würden. Die Mittel und Methoden, mit denen ein Medium selbst immer schon historiographisch, das heißt geschichtsbildend, tätig ist, sollten doch von den Mitteln und Methoden, mit deren Hilfe man die Geschichte eines Mediums beschreibt, sorgsam unterschieden, vielleicht sogar auf ihre Wechselwirkungen hin befragt werden. Überraschenderweise aber ist dies häufig nicht der Fall. Die historiographische Besonderheit der Mediengeschichtsschreibung wird in aller Regel gar nicht gesehen³. Wo vom Geschichtsbild des Fernsehens die Rede ist, wird dagegen nicht die Geschichte des Fernsehens selbst mit untersucht⁴. Die Geschichte des Fernsehens wird noch stets als ein Produkt eines selbst nicht reflektierten anderen Mediums geschrieben, nämlich der gedruckten, der literarisch-historischen Sprache. Die so geschriebene Fernsehgeschichte ist in einem weiteren Sinne ein literarisches Produkt, etwa im

3 auch nicht in Standardwerken wie Erik Barnouw, *Tube of Plenty, The Evolution of American Television*, New York ²1990; George Comstock, *Television in America*, Newbury Park 1991; Knut Hickethier, *Geschichte des Deutschen Fernsehens*, Stuttgart/Weimar 1998; Peter Paul Kubitz, *Der Traum vom Sehen, Zeitalter der Televisionen*, Dresden 1997.

4 Guido Knopp, Siegfried Quandt (Hrsg.), *Geschichte im Fernsehen – Ein Handbuch*, Darmstadt 1988.

Stil der Erzählung oder dem der Enzyklopädie oder bestenfalls noch des tabellarischen Verzeichnisses. Sie ist, medial gesehen, immer »Literaturgeschichte« oder »Geschichtsliteratur«, ganz gleich, worüber sie spricht. Das gilt für die etablierten größeren Standardwerke ebenso wie für die – endlich und glücklicherweise auch in Deutschland – immer zahlreicher werdenden Spezial- und Teildarstellungen⁵.

4. Aber auch erste andere, hervorzuhebende Versuche sind mittlerweile zu verzeichnen, die die Geschichte des Fernsehens aus der Bevormundung durch die literarische Form zu lösen versuchen und die damit die Differenz, die zwischen den beiden Aspekten der »Geschichte eines Mediums« besteht, wieder spürbar machen können. Das Rundfunkmuseum in New York etwa oder die große Fernsehausstellung »Der Traum vom Sehen« gehen solche Wege und verdienen gesonderte Betrachtung⁶. Bezieht man sich jedoch auf die textförmigen Darstellungen der Fernsehgeschichte, so frappiert doch die fraglose Selbstverständlichkeit, mit der zuweilen ein von den einfachsten Möglichkeiten des Buchdrucks geprägtes Geschichtsmodell des linearen (schon nur selten auch des komplexen) Erzählens und der Enzyklopädie zur Produktion der Fernsehgeschichte eingesetzt wird.

II. Das Problem des Anfangs

5. Erzählte Geschichte(n) und lineare Geschichtsschreibung haben aber Eigenschaften, die das Fernsehen selbst nicht hat. Dies zeigt sich etwa und ganz deutlich am Problem des Anfangs. Nicht umsonst müssen Unterscheidungen am Anfang getroffen werden. Lineare Geschichten haben Anfänge oder sie haben sie zu haben. Das Fernsehen als mediale Form hingegen hat keinen Anfang. Die

5 Etwa zur Geschichte der Fernsehserie: Jon E. Lewis, Penny Stempel, *Cult TV, The Essential Critical Guide*, London 1993; David Buxton, *From The Avengers To Miami Vice: Form and Ideology in Television Series*, Manchester/New York 1990; Christian Haderer, Wolfgang Bachschwöll, *Kultserien im Fernsehen*, München 1996; Harald Martenstein, *Das hat Folgen. Deutschland und seine Fernsehserien*, Leipzig 1996; Harald Keller, *Kultserien und ihre Stars*, Berlin 1996.

6 Kubitz, *Der Traum vom Sehen*, a.a.O.

Diskurse, die Logien und Graphien des Fernsehens sind gerade durch Anfangs- und Endlosigkeit zu kennzeichnen. Fernsehtheoretiker von Marshall McLuhan bis Neil Postman haben beschrieben, wie das Fernsehen sich auszeichnet durch Pausenlosigkeit und die Permanenz des Sendeflusses, durch räumliche, zeitliche und logische Entgrenzungen⁷. Während man Kunst-, Theater-, Literatur- und Filmgeschichte ausgehend von Knoten- und Kristallisationskernen (EIN Film; EINE Inszenierung; EIN Gemälde) betreiben kann, die jeweils einen Rahmen, Anfang, Mitte und Ende aufweisen, ist dies beim Fernsehen viel schwieriger, weil es von vornherein auf die Dauerwirkung angelegt ist. Und es sind auch nicht Strukturen, Grenzen und Gliederungen, die die kommunikativen und ästhetischen Prozesse markieren, sondern Unterbrechung, Wiederholung und Fortsetzung. Dies gilt insbesondere dann, wenn man sich an der sozialen und kulturellen Praxisform Fernsehen, also an der Fernseh Wahrnehmung, der Fernsehrezeption orientieren will. Welches sind unter solchen Bedingungen Sinneinheiten, deren Geschichte man schreiben will? Was ist z.B. exemplarisch, was ist repräsentativ, das Fernsehspiel oder der Werbeblock, der es unterbricht oder aber das nur beiläufig mitverfolgte Programm auf dem anderen Kanal? Diese charakteristische Pluralität oder die Nichtauffindbarkeit und Nichtisolierbarkeit von Abgrenzungspunkten im Medium Fernsehen stellt für den historiographischen Diskurs der konventionellen »literarischen« Geschichtsschreibung ein Problem dar, an dem die historiographische Differenz sich wirksam auskristallisiert.

6. Wo also soll eine Geschichte des Fernsehens ihren Anfang nehmen ? Die Frage ist alles andere als trivial. Denn je danach, wo man, mitten im Kontinuum, den Anfangspunkt setzt, bestimmt man zugleich einen ganzen historischen Verlauf. Es wird

7 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf 1968, S. 352ff.; Neil Postman, *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*, Frankfurt/M. 1985; s.a. Lorenz Engell, *Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens*, Frankfurt/M. usw. 1989; Lorenz Engell, *Das Amedium. Grundbegriffe des Fernsehens in Auflösung: Ereignis und Erwartung*, in: *montage/av*, 5/1/1996, S. 129-153.

eine Selektion notwendig, die quer zu den Funktionen des Mediums selbst liegt. Mit der Definition des Anfangspunkts, dem Diskurs des Fernsehens selbst, wie gesagt, äußerlich, wird deshalb auch das Medium als Ganzes definiert, festgelegt. Allenfalls kann es dann noch in einer Summe von Aspekten erfaßt werden. Das zeigt sich deutlich, wenn man den derart historiographisch notwendig gewordenen Anfangspunkt der Geschichte des Fernsehens mit demjenigen der Filmgeschichte vergleicht. Für die Geschichte des Films besteht in der einschlägigen Literatur weitgehend ein Konsens darüber, sie mit dem Jahre 1895 einsetzen zu lassen, mit der ersten öffentlichen Filmvorführung des Cinématographe der Frères Lumière in Paris⁸. Dieses Datum markiert zugleich mindestens drei verschiedene Dimensionen des Medialen im Falle des Films. Es belegt erstens die technische Verfügbarkeit des Kinematographen als Gerät, also ein Minimum an technischer Komplexität und Perfektion und damit die gegenständliche Dimension des Mediums. Es bezeichnet zweitens mit der beginnenden Vorführungs- und der einsetzenden Produktionspraxis die gesamte dispositiven Dimension des Mediums, eingeschlossen die sich bildenden sozialen und ökonomischen Institutionen. Schließlich markiert der frühe Lumière-Film die erste ästhetische Grundlegung der Kinematographie und etabliert den Film auch in der dritten Dimension des Medialen als Symbolische Form. Daß in allen drei Dimensionen die Entwicklung des Films von diesem Anfangspunkt aus weiterlief – und eben deshalb eine Geschichte des Films hier ihren Anfang nahm –, ändert nichts daran, daß genau der Zusammenschluß dieser drei Dimensionen anläßlich eines Ereignisses eben dieses Ereignis als Medien-Ereignis hervortreten läßt und als Anfangspunkt des damals neuen Mediums Film beschreibbar ist. Ob diese drei Dimensionen des definitiv hinreichend sind zur Bestimmung des Medialen, oder ob im Gegenteil weitere Dimensionen hinzuzutreten hätten, wie etwa das

8 so Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films*, Bd. 1, Berlin 1976, S. 16f.; Georges Sadoul, *Geschichte der Filmkunst*, Frankfurt/M. 1982, S. 21-31; Corinna Müller, *Anfänge der Filmgeschichte*, in: Harro Segeberg (Hrsg.), *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst* (= *Mediengeschichte des Films*, Bd. 1), München 1996, S. 293-324.

Imaginäre, soll hier offen bleiben; sie sind jedenfalls notwendig und markieren insofern eine »untere Schwelle«.

III. Anfänge der Fernsehgeschichte

7. Ein vergleichbarer Konsens und eine entsprechende Koinzidenz existieren hinsichtlich des Fernsehens nicht (das gleichwohl ein Medium ist und eine Geschichte hat, aber inwiefern und welche?). Die selektive Setzung eines Anfangspunkts der Fernsehgeschichte ist daher keineswegs beliebig, sondern impliziert bereits eine deutliche inhaltliche Fixierung, eine Entscheidung darüber, welchem Aspekt und welcher Dimension der Fernsehgeschichte der Vorrang eingeräumt werden soll. Ich möchte dies anhand einiger Beispiele demonstrieren. Man könnte, einer Vielzahl von Einträgen folgend, die Geschichte des Fernsehens im Jahre 1884 beginnen lassen: 1884 wurde Paul Nipkow vom Kaiserlichen Patentamt in Berlin das Patent auf die rotierende Lochscheibe zur Zerlegung von Bildern in Bildpunkte zum Zwecke der Bildübertragung mittels elektrischer Impulse erteilt⁹. Die Nipkowscheibe ist das erste technische Aggregat, das ausschließlich auf Fernsehen hin konzipiert wurde und nur im Zusammenhang mit Fernsehen Verwendung fand; ein technisches Kernstück also (wohingegen etwa die notwendigen funktechnischen Einrichtungen auch für andere Medien wichtig sind). Dieser Anfangspunkt impliziert also eine stark technische Fixierung der Fernsehgeschichte und einen Vorrang für die gegenständliche, die geräteseitige Dimension des Medialen.

8. Diese Entscheidung zöge dann selbstverständlich andere nach sich; und im Resultat würde sich eine deutlich konturierte Verlaufsform der Fernsehgeschichte herausarbeiten lassen. Als weitere Wendepunkte der Fernsehgeschichte würden dann etwa Zworykins Entwicklung der elektronischen Bildröhre (1923) gelten¹⁰ und von Bruchs Patent auf das PAL-Farbfernsehen. Für die übrigen Dimensionen des Medialen, etwa das mit Hilfe der tech-

9 Siegfried Zielinski, *Audiovisionen*, Reinbek 1989, S. 54f.; Hans H. Hiebel (Hrsg.), *Kleine Medienchronik*, München 1997, S. 24, Hickethier, a.a.O., S. 15.

nischen Einrichtungen auf dem jeweiligen Stand der Technik produzierte Fernsbild allerdings und dessen Entwicklung als Symbolische Form, ist damit noch sehr wenig, für die dispositionellen Grundlagen des Sendens und Empfangens und den geschichtlichen Wandel, den sie genommen haben, ist damit noch nicht sehr viel gesagt. In den klassischen Termini der Kommunikationsanalyse ließe sich sogar sagen, weder die Rezeption noch das Produkt (gewissermaßen das Werk) Fernsehen könnten so erfaßt werden, sondern lediglich ein Teil der Produktivkraftentwicklung. Die Technikgeschichte des Fernsehens determinierte noch nicht seine Kultur- und Sozialgeschichte; erst deren Miteinbezug könnte einen Überblick über die Geschichte des Fernsehens geben.

12. Der Anfangspunkt 1884 muß aber auch aus einem anderen Grund in Frage gestellt werden. Brian Winston hat ausführlich darauf hingewiesen, daß jeder technischen Erfindung die Ideation vorausgeht, die bloße Ideenfindung abseits aller Realisierbarkeit. Hier wäre möglicherweise die imaginäre Dimension des Medialen anzusetzen. Eine zweite Variante wäre es deshalb, nicht die technische Realisierung, sondern die Idee des Fernsehens zu verfolgen; Fernsehen gleichsam als ästhetische oder kommunikative Utopie anzusehen. Hier könnten dann kommunikationstechnische Projekte wie Bells »Photophone«, also Bildtelefon, berücksichtigt werden, oder auch, wie Norbert Bolz es vorschlägt, Bezüge zu Richard Wagners Idee vom Gesamtkunstwerk geschlagen werden¹¹. Rein praktisch hätte dies wahrscheinlich zur Folge, daß man letztlich die Geschichte des Fernsehens bis weit in die Kulturgeschichte zurückverlegen müßte, etwa über die Telegraphie des 18. Jhdts. oder die Spiegelapparaturen zur Übertragung von Bildern zum Zwecke der Magie, wie sie für das 16. und 17. Jhd. belegt sind. Vergleichbar damit wäre das Vorgehen Zglinickis hinsichtlich der Filmgeschichte, die er letztlich bei den Felszeichnungen der Eiszeit beginnen läßt¹².

10 Patrice Flichy, *Tele. Geschichte der modernen Kommunikation*, Frankfurt/M. 1994, S. 230f.; Hiebel, a.a.O., S. 102f.; Albert Abramson, *Electronic Motion Pictures*, Berkeley 1955, S. 35.

11 Norbert Bolz, *Theorie der Neuen Medien*, München 1989.

12 Friedrich v. Zglinicki, *Der Weg des Films*, Hildesheim/New York 1979.

13. Wieder ein anderes Verfahren wäre es, das Fernsehen als spin-off einer anderen Entwicklung zu begreifen. Man reiht dann das Fernsehen, wie Harold Innis es entwickelt hat, als (vorläufigen) Schlußpunkt in das wirtschaftshistorische Kapitel des Transportwesens ein und kommt so auf eine Entwicklungslinie des Fernsehens etwa mit dem Straßen- und Eisenbahnbau¹³. Dadurch wird eine weittragende kultur- und gesellschaftshistorische Kontinuität an die Stelle der begrenzten medialen Perspektive gestellt. Dies ist einerseits medienhistorisch oftmals höchst aufschlußreich; andererseits aber enthebt es nicht von der Anfangspunkt-Problematik, weil nunmehr angegeben werden müßte, wann das in Rede stehende Medium (hier: das Fernsehen) aufhört, Seitenstück eines anderen (hier: des Transportwesens) zu sein und erstmals eigenständig hervortritt. Zudem hilft es wiederum da nicht weiter, wo es um Fernsehen als eine eigene Form sozialer und kommunikativer Praxis geht und um deren geschichtliche Entwicklung, um die Dimensionen des Dispositiven und des Symbolischen, die in dieser Filiation nicht herausgearbeitet werden können.

14. Will man auf eine Geschichte in der Dimension des Symbolischen, etwa der Herausbildung spezifisch televisiver ästhetischer Formen hinaus, dann könnte das Jahr 1928 ein Anfangspunkt sein, denn damals wurde zum ersten Mal ein Fernsehspiel ausgestrahlt, und zwar »The Queen's Messenger«, produziert von General Electric in Schenectady, New York¹⁴. Damit war eine ästhetische Form geboren, die das Fernsehen bis in die 50er Jahre hinein dominiert hat, das Live-Fernsehspiel. Auch hier wäre damit eine Entscheidung über den weiteren Geschichtsverlauf getroffen. Als nächste Wendemarke käme etwa die Olympiade von 1936 in Frage als das erste Ereignis, das systematisch im Fernsehen übertragen wurde, und zwar durch ein deutsches und, in Konkurrenz, ein englisches Konsortium; und dabei sogar in zwei verschiedenen technischen Verfahren. Technische und formale, symbolische Entwicklung würden sich hier also, wie oben gefordert, überschnei-

13 Harold Innis, *Empire And Communication*, Toronto 1950; Harold Innis, *The Bias of Communication*, Toronto 1951.

14 Abramson, a.a.O., S. 46f.

den. Allerdings hatte auch diese Übertragung weitgehend Laborcharakter und diente der technischen Erprobung. Sowohl die deutschen »Fernsehtuben« in ihrer Anlehnung an das Kino wie auch die in seltsamer Analogie zu bürgerlichen Bildungsumständen wie dem Theaterbesuch oder der Buch- und Zeitschriftenlektüre begriffenen englischen Heimgeräte sind vom späteren Fernsehdispositiv noch sehr weit entfernt¹⁵. Von einer Institution Fernsehen, von einer auch nur bemerkbaren sozialen Praxis Fernsehen oder gar einer beginnenden Fernsehkultur, wie sie dann in einer Wechselbeziehung in allen Dimensionen des Medialen ausgebildet würde, dem Film nach 1895 vergleichbar, kann keine Rede sein; im Gegenteil: Für knapp ein Jahrzehnt ruht anschließend die Weiterentwicklung des Fernsehens weitgehend.

15. Deshalb wäre es in Hinsicht auf die Herauskristallisierung eines Ur-Ereignisses, in dem verschiedene Dimensionen des Medialen verschweißt werden, eher plausibel, die Einführung in die Geschichte des Fernsehens einsetzen zu lassen mit dem Jahr 1947, in dem in den USA mit der Massenherstellung von Fernsehgeräten und mit der Aufnahme eines regelmäßigen Sendebetriebs begonnen wird. Diese Setzung implizierte neben den technischen Voraussetzungen, die hier in ihrer Bedeutung stark zurückgenommen wären, da sie seit nahezu zwanzig Jahren als realisiert oder realisierbar anzusetzen wären, eine Geschichte der Industrie Fernsehen, der gesellschaftlichen Institutionen, des einsetzenden gewohnheitsmäßigen Fernsehkonsums und damit der dispositiven Wirksamkeit. Sie hätte allerdings negativ zu beginnen mit einer anfänglichen Verspätung, nämlich mit dem berühmten Freeze, mit dem die amerikanische Regierung die Ausbreitung des Fernsehens von 1948 bis 1951 näherungsweise stillstellte bis zur Lösung der technischen, vor allem aber der rechtlich-politischen Anfangsschwierigkeiten.

16. Interessant gerade im erneuten Vergleich zur Filmgeschichte, aber auch zu anderen Mediengeschichten wie der Fotografie-, der Zeitungs- oder der Buchdruckgeschichte wäre hier al-

15 Zielinski, a.a.O.; vgl. a. Lynn Spiegel, *Make Room for TV, Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago/London 1992.

lerdings, daß es aus der dann als entscheidend angesetzten Anfangsphase des Mediums keinerlei Primärdokumente mehr gäbe. Eine elektronische Bildaufzeichnung auf Magnetband stand noch nicht zur Verfügung, eine Filmaufzeichnung wäre wohl zu aufwendig gewesen und fand nur in wenigen Ausnahmefällen statt. Die historische Rekonstruktion wäre, wie etwa beim Theater, auf Begleit- und Sekundärdokumente wie Scripts und Standphotos, Programmzeitschriften oder schlicht auf Erinnerungen angewiesen. Dies ist keine beiläufige Feststellung; sie bezieht sich vielmehr zurück auf den Beginn der Überlegungen zu Geschichte und Medien: Ein aufzeichnungs-, gleichsam gedächtnisloses Medium produziert notwendigerweise ein anderes Verhältnis zur Geschichte (oder überhaupt eine andere Geschichte) als ein Medium der Reproduzierbarkeit. Das Fernsehen unterscheidet sich genau in diesem Punkt von sehr vielen anderen Medien: Ursprünglich »spurlos«, beginnt es an einem bestimmten und bestimmbareren Punkt, reproduzierbare Dokumente herzustellen. Dadurch werden gründliche Veränderungen nicht nur in der Geschichte des Fernsehens, sondern auch in der Geschichte des Fernsehens ausgelöst.

17. Die Herstellung reproduzierbarer Dokumente durch das Fernsehen markiert auch einen Punkt, an dem es sich technisch von anderen Medien weiter emanzipiert, nämlich vom Film, dem es in der magnetischen Bildaufzeichnung seine eigene technische Basis entgegensetzen kann. Der erste Einsatz der magnetischen Bildaufzeichnung, die »AMPEX-Revolution«¹⁶, fällt zeitlich noch dazu zusammen mit der Aufhebung des Freeze 1951; hier also haben wir offenbar eine Zäsur gefunden, an der eine die Geschichte des Fernsehens einer im oben genannten Sinne »literarischen« Sichtweise des Historischen die Gelegenheit zur Akzentuierung eines Punktes darbieten würde. Damit wäre zugleich ein Differenzierungspunkt, ein gemeinsames Ereignis gewonnen, an dem die Schichten der Geschichtsschreibung ausgemacht werden können. Sowohl in den Dimensionen des Medialen wie insbesondere hinsichtlich der Unterscheidbarkeit der beiden historiographischen

16 Barnouw, a.a.O., S. 212; s. insbesondere Brian Winston, *Misunderstanding Media*, Cambridge 1986

Aspekte könnte man hier die Geschichte des Fernsehens beginnen lassen kann als umfassende technisch-industrielle, zugleich das Soziale, das Ästhetische und das Kulturelle integrierende Entwicklung.

IV. Fernseh-Geschichtsschreibung

18. Erstaunlicherweise jedoch nehmen die meisten Fernsehhistoriker von diesem doch immerhin bezugs- und verweisungsreichen Datum kaum entsprechende Notiz¹⁷, sei es aus der Konzentration auf die Programmgeschichte heraus, sei es wegen der Begrenzung auf einen nationalen Raum. Auch möglicherweise andere vergleichbare Zäsuren, die eine Gesamtschau in mehreren Dimensionen des Medialen (und damit überhaupt erst auf die Spezifik des Mediums) und eine den Konventionen der Historiographie geschuldete punktförmige Datierung zugleich ermöglichen würden, werden nicht entwickelt. Ganz offensichtlich besteht in der Fernseh-Geschichtsschreibung dazu kein Bedürfnis. Zwar gibt es in den Fernseharchiven ausreichende, ja überreiche Materialmengen sowohl an Primär- wie an Sekundärdokumenten; zwar wird dieses Material auch zunehmend, trotz der erheblichen Schwierigkeiten mit der Erschließung, nach und nach auch in Deutschland fruchtbar gemacht; zwar werden in den letzten Jahren zunehmend neben opulenten Gesamtdarstellungen auch Aufarbeitungen einzelner Sendungen oder Sendungsgattungen fernsehhistorisch erarbeitet (also: die Geschichte des Deutschen Fernsehspiels; die Geschichte der amerikanischen Kriminalserie der 60er Jahre usw.)¹⁸, aber meist handelt es sich nach wie vor um die bloßen enzyklopädischen oder narrativen Bestandsaufnahmen. Ein Bild des Ganzen ergibt sich aus alledem bei weitem nicht, so daß über die im oben entfaltenen Sinne historische Entwicklung des Mediums als Medium in seinen Dimensionen auf dieser Basis zunächst nicht viel ausgesagt werden kann. Offenbar gilt dem nicht das Interesse der Fernsehgeschichtsschreibung.

17 so etwa neben Hickethier, a.a.O.; Kubitz, a.a.O., aber auch etwa Rick Marshall, *The Golden Age of Television*, London 1987.

18 vgl. oben, Anm. 5

Deshalb wird nach wie vor eher das Jahr 1884 denn das Jahr 1951 als ein Anfangspunkt der Fernsehgeschichte in Betracht gezogen, wird den Zumutungen der Komplexität die Tröstung einfacher, nacheinander erzählbarer Geschichten wie hier der Geschichte großer Erfindungen vorgezogen.

19. Man könnte diesen Sachverhalt auf einen noch unzureichenden Forschungsstand zurückführen, der wiederum angesichts der Kürze des Betrachtungszeitraums auch nicht weiter Wunder nähme. Die technische Entwicklung des Fernsehens dagegen, die zur Erfindung der Nipkowscheibe gerinnt, nimmt gut hundert Jahre in Anspruch, so daß ein Ausweichen in die Erfindungs- und Technikgeschichte sich damit erklären ließe, daß es nur in diesem Bereich überhaupt genügend Stoff und auch den notwendigen zeitlichen Abstand für historische Darstellung gäbe. Andererseits aber sind die 50er Jahre in anderen Bereichen längst Gegenstand historischer Forschung geworden. Seltsam erscheint auch, daß ein Autor wie Siegfried Zielinski unwidersprochen sogar schon vor langer Zeit das Ende der Fernsehgeschichte behaupten konnte, offenbar noch bevor sie überhaupt als eigenständige Geschichte beschrieben ist¹⁹. Aus all dem ist nur ein Schluß möglich: es besteht eine Tendenz, Fernsehgeschichte als dem Fernsehen gemäße, ihm eigene Geschichte erst gar nicht stattfinden zu lassen, jedenfalls nicht soweit sie mehr ist und anderes als die jeweils voneinander isolierten und dann nebeneinandergestellten Vorkommnisse der Technik- und Institutionengeschichte, und der Produkte oder der Sinneinheiten, die dann sogar noch nach »inhaltlichen« und nach »formalen« Gesichtspunkten zu werten sein sollen.

20. Ich frage mich daher, ob der entscheidende Punkt wirklich eine bloße Unzulänglichkeit der Forschung ist, ob nämlich die Geschichte des Fernsehens auch bei besserer Forschungslage überhaupt als mehr denn als eine Geschichte der Geräte und der Institutionen, der Sendungen und Sendegattungen, der Programme und Programmbeiträge zu erfassen wäre. Der Grund dafür, daß eine solche Erfassung bislang nicht erfolgt ist, könnte weniger in

19 Zielinski, a.a.O.

einem Mangel des Forschungsstands liegen. Vermutlich spiegelt der Zustand der fernsehhistorischen Forschung und Darstellung vielmehr sehr genau den mit dem Medium eng verknüpften Sachverhalt wider, den es bei seiner geschichtlichen Beschreibung zu berücksichtigen gilt, nämlich eben den schon angeführten Umstand, daß beim Fernsehen feste Einheiten wie die einzelne Sendung, der definierte Programmablauf, die isolierte Sendegattung, das Werk eines Autors, kurz: die strukturierte Sinneinheit oder auch das historische Datum überhaupt nicht die entscheidenden Größen darstellen, wie dies eine an den Notwendigkeiten der schrift- und buchzentrierten Historiographie fraglos voraussetzen muß. Wenn das aber zutrifft, dann kann man die Geschichte des Fernsehens auch nicht als Text anhand solcher isolierter Sinngrößen rekonstruieren, genausowenig wie anhand einer technikhistorisch oder institutionengeschichtlich in deren Chronologie geordneten Datenmenge. Solange nicht der mediale Hiatus zwischen »literarischer« Geschichtsschreibung und Fernsehen mitreflektiert wird, so lange kann es keine Mediengeschichte des Fernsehens geben.

21. Unter diesem Gesichtspunkt könnte es sogar interessant erscheinen, die geschichtliche Entwicklung des Fernsehens zu beschreiben als Herausbildung eben dieses medialen Hiatus, wie er die Geschichtsschreibung des Mediums in der beschriebenen Weise behindert. Anders gesagt, es könnte ein fernsehgeschichtlich interessantes Unterfangen sein, die Herausbildung des Mediums in seiner Autonomie genau daran zu verfolgen, inwiefern es sich in »seiner« Geschichte, also der von ihm selbst erzeugten Historizität, von der vorgefundenen Historizität anderer Medien, insbesondere des Mediums der literarisch geprägten Historizität, ablöst. Dieser Vorgang ist zweifellos Teil eines umfassenderen Ablösungsprozesses des Mediums Fernsehen vom Vorfindlichen, das die Techniken, die Dispositive und Institutionen, Habitus und Symbolhaushalt von Radio, Film, Presse usw. dem Fernsehen vorgegeben haben. Die Ablösung von den beschreib- und begrenzba- ren Sinneinheiten und Daten als Prozeß der Verselbständigung würde dann die Geschichte des Fernsehens, durchaus im Doppelsinne, kennzeichnen. Sinn- und Sendevorgaben etwa würden als

immer weiter eindampfende Fremdbedingungen und -bestimmungen des Fernsehens erkennbar. Programmdramaturgie, Sendeabläufe und Serienschemata wären dann, ebenso wie technisches Gerät, zwar historisch rekonstruierbar, eine solche Rekonstruktion ginge aber an der medialen Eigenwirklichkeit vorbei.

V. Aufzeichnung und Wiederholung

22. Diesen fernsehgeschichtlichen Auflösungs- oder Verselbständigungsprozeß, der im Grunde schon seit der Aufspaltung geschlossener Sinnzusammenhänge etwa der Dramaturgie einer Spielhandlung durch eine Werbeunterbrechung, also seit 1947, im Gange ist, kann man sogar an entscheidenden Wendemarken kristallisieren lassen. Die Einführung des Heim-Videorecorders seit 1969 wäre dann zweifellos eine Etappe in diesem Prozeß, weil sie die Möglichkeit der Speicherung, der Aufzeichnung und damit einer »Graphie« an der Peripherie schafft und damit eine Vergangenheitssättigung am Rande des Fernsehgeschehens. Weitere Vorwissenisse von doppelter historischer Relevanz könnten die Verbreitung der Fernbedienung, die Vermehrung der Programme und die ungeheure Ausweitung der Sendetätigkeit sein, die durch die direkt abstrahlenden Satelliten und die Kabelnetze möglich wurde; diese Vorgänge produzieren die Auflösung oder zumindest Umformung des Programmbegriffs als Sinnschema und eine neue Definition dessen, was eine Sendung als Sinneinheit bedeutet, und sie erzwingen einen exorbitanten Anstieg der Wiederholungstätigkeit des Fernsehens, also ein ständiges Neuprozessieren der eigenen Vergangenheit. Institutionengeschichtlich wäre in diesem Zusammenhang etwa die Legalisierung des privaten Rundfunks in der Bundesrepublik zu nennen. Vor allem diese Faktoren haben den Sinnablösungsprozeß, besonders auf der Seite der Rezeption, beschleunigt. Kurz, es könnte angebracht erscheinen, die Geschichte des Fernsehens als Geschichte der zunehmenden Ablösung des Kommunikationsprozesses von festen Sinneinheiten einzuführen und die Entfaltung der Fernsehkultur als Ausbildung einer zunehmend sinnfernen Kulturform historisch darzustellen.

23. Es ergibt sich jedoch, läßt man sich auf eine solche Argumentation ein, ein methodisches Problem, eine Paradoxie, die hier gleich in mehreren Spielarten vorliegt. Erstens kann es eine sinnferne Form von Kultur nicht geben, denn Kultur ist per definitionem sinnerschaffend²⁰. Es kann zweitens, nach kommunikationstheoretischer Lehrmeinung, auch keine Entfernung der Kommunikation vom Sinn geben, es sei denn als Auflösung dessen, was wir unter Kommunikation verstehen²¹. Und es kann drittens und vor allem auch keine historische Beschreibung eines solchen Prozesses geben, weil die historische Beschreibung ebenfalls immer Sinnzusammenhänge herstellt. Dem Prozeß der Sinnauflösung würde sie also nachträglich wieder Sinn, historischen Sinn nämlich, verleihen und ihn so wieder aufheben. Das klingt akademisch, aber es läuft auf die sehr einfache Frage hinaus, ob denn eine geschichtliche Herangehensweise überhaupt eine adäquate Annäherung an das Medium Fernsehen sein kann. Schließlich ist die a-historische Grundverfassung des Fernsehens, die Ausschaltung der spezifisch geschichtlichen Denkweise durch das Fernsehen immer wieder von Fernsehkritikern beschrieben worden, an prominenter Stelle etwa durch Neil Postman²². Unversehens wechselt also der Terminus »Geschichte des Fernsehens« den Sinn, verlagert sich das Schwergewicht der fernsehgeschichtlichen Betrachtung vom Medium als Objekt der Geschichtsschreibung auf das Medium als Subjekt der Geschichtsschreibung. Es geht, wie oben schon ausführlich skizziert, nicht mehr einfach um das Fernsehen und seine Entwicklung als Gegenstand der Geschichtsschreibung, sondern um historische Strukturen des Fernsehens selbst, um die Möglichkeit der geschichtlichen Denkweise im Medium. Auch diese Problemstellung mag zunächst zu groß und zu abstrakt erscheinen. Sie läßt sich aber sofort wieder auf das angemessene Maß reduzieren. Das historiographische Problem läßt

20 Siegfried J. Schmidt, Medien – Kultur – Wissenschaft, in: Claus Pias (Hrsg.), *medien hoch i*, Dreizehn Vorträge zur Medienkultur, Weimar 1999, S. 183-198.

21 Luhmann, a.a.O., s. dazu auch Niklas Luhmann, Sinn als Grundbegriff der Soziologie, in: Jürgen Habermas, Niklas Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, Frankfurt/M. 1968, S. 24-100.

22 Postman, a.a.O.

sich nämlich mit Hilfe des Mediums selbst umgehen. Wenn es zutrifft, daß die Entwicklung des Fernsehens als zunehmende Auflösung fester Sinneinheiten gedacht werden muß (falls man so etwas denken kann), dann wäre das einzige Medium, das diese Entwicklung beschreiben kann, das Fernsehen selbst. Welchen Blick auf seine eigene Vergangenheit, seine Gewordenheit und Gemachtheit eröffnet denn das Fernsehen selbst?

24. In zunehmendem Umfang bietet uns das Fernsehen den Rückgriff auf seine eigene Vergangenheit im Rahmen des laufenden Programms an. Dabei führen diese Rückgriffe immer weiter in die Vergangenheit zurück und sind auch als Rückgriff jederzeit erkennbar. So kann man zur Zeit im Fernsehen gleich mehrere amerikanische Serien der fünfziger Jahre (etwa: »77 Sunset Strip« und »The Twilight Zone«) der 60er und 70er Jahre (etwa: »Mannix« und »Bonanza«) sehen; die frühen Tatort-Fernsehfilme ab 1973 laufen parallel in mehreren Wiederholungsstaffeln der ARD und der Dritten Programme zugleich; phasenweise ist mit fünf »Tatort«-Folgen pro Sendewoche zu rechnen; die »Kommissar«-Serie aus etwa derselben Zeit sowie ihre Ergänzungen »Derrick« und »Der Alte« werden seit Jahren ununterbrochen in ZDF und 3 Sat wiederholt, und sogar frühe Durbridge-Fernsehspiele ab 1965 oder die deutsche Serie »Raumschiff Orion«, ebenfalls aus den 60er Jahren begegnen immer wieder. Auch bezieht sich Fernsehunterhaltung mehr und mehr auf Fernsehunterhaltung selber zurück; schon ein Sendungstitel wie »Alles Nichts Oder« hat hier seine Pointe, ebenso wie Harald Schmidts frühe Showparodien. Gelegentlich werden sogar ältere Quizsendungen wiederholt, z.B. »Wünsch Dir Was« und »Am laufenden Band«. Die Figur des »Motzki« verweist zurück auf ihren Vorläufer in den siebziger Jahren, Alfred Tetzlaff, der schon in den letzten Jahren mehrfach wiederholt wurde. Hinzu kommen die ebenfalls immer zahlreicher werdenden Eigenjubiläen: die 500. Sendung »Was bin Ich«, 25 Jahre »Tagesschau« usw. Und ungenannt bleiben dabei noch die zahllosen Jubiläen und Jahresrückblicke, die zwar Außenereignisse zum Anlaß nehmen, die das Fernsehen jedoch selbstverständlich als Inszenierung des eigenen Archivmaterials gestaltet, das dadurch wieder und wieder in einer Art Recyclingverfahren

der Sekundärverwertung zugeführt wird. Hier wird nicht nur an Ereignisse erinnert, sondern zugleich immer auch an Fernsehberichte; dies vielleicht sogar in erster Linie. In den Sportkanälen kann man die entscheidenden Endspiele vergangener Dekaden sehen; alles im laufenden Programm. Die Zeitdifferenz zum Ursprung des wiederholten Materials wird dabei nicht etwa geschluckt; die getragene Mode, die gefahrenen Autos, die Bevorzugung bestimmter sprachlicher Wendungen, bestimmter Farben und Merkmale der Inszenierung wirken deutlich als Marken der Vergangenheit, die die wiederaufgeführten Sendungen tragen.

VI. Fernsehen: Geschichte und Gedächtnis

25. Fernsehen hält also zumindest seine eigene Vergangenheit in der Art eines Durchlauferhitzers präsent. Ohne dieses prozesuale Gedächtnis, d.h. ohne diese programmdeckende Wiederholungs- und Reproduktionstätigkeit, ist Fernsehen heute nicht mehr vorstellbar, einfach deshalb, weil der enorme Programmbedarf nicht durch Neuproduktionen gestillt werden kann. Genau wie die Aufzeichnung des Fernsehbildes, so hat übrigens auch das aufzeichnungslose Gedächtnis des Fernsehens seine technische Basis, nämlich dieselbe, auf der auch schon die Ablösung der Fernseh Wahrnehmung von den Sinneinheiten aufrucht: die Ausdehnung der Sendetätigkeit, induziert durch die Vermehrung der Kanäle, seitdem die Fernsehübertragung auf Kabel und Satellit umgestellt wurde. »Gedächtnis ohne Aufzeichnung« nennt der konstruktivistische Wahrnehmungstheoretiker Heinz v. Foerster einen kognitiven Prozeß, in dem Vergangenheit nicht als ein Speicher von Daten, sondern vielmehr als laufende Verarbeitung solcher Daten, als ständig sich reaktualisierendes Wissen im wörtlichsten Sinne präsent gehalten wird²³. In einem solchen Gedächtnis kommen Daten und Informationen nur insoweit vor, als sie in den laufenden Verarbeitungsprozessen kursieren und reproduziert werden. Jedem reproduzierten Datum ist dabei der Weg, den es genommen hat, beigegeben; es führt also seine Vergangen-

23 Heinz v. Foerster, Gedächtnis ohne Aufzeichnung, in: Heinz v. Foerster, Sicht und Einsicht, Braunschweig 1985, S. 133-172.

heit gleichsam mit sich. Von Foerster findet Anhaltspunkte dafür, daß unser Gedächtnis, d.h. unser Gehirn physiologisch eben auf diese Weise funktioniert, aber das soll hier keine Rolle spielen. Hier geht es um das Fernsehen; und hier erscheint Foersterns Modell in hohem Maße einschlägig oder doch wenigstens interessant als eine Alternative zum »literarischen« Verständnis von Geschichte.

26. Denn ob dies nun schon »Geschichte« im Sinne traditioneller Historiographie und damit mehr als nur Gedächtnis ist, ist höchst zweifelhaft. Gerade der Wegfall der Aufzeichnung entkernt das historiographische Grundverständnis. Weitere Erschütterungen des Geschichtsverständnisses sind die Folge. Zum Beispiel bringt das Fernsehen die einzelnen Reproduktionen meist in keiner Weise in Beziehung zueinander und auch nicht mit den anderen Sendungen, schon gar nicht so, daß, wie oben gefordert, Gewordenheit oder Gemachtheit zutage träten. Statt dessen herrscht die Beiordnung des Verschiedenen vor, die wechselseitige Durchdringung und Unterbrechung der verschiedenen Zeitstufen, die Umlegung des Gleichzeitigen auf das Nacheinander und umgekehrt. Historische Folgerichtigkeit, ein geschichtliches Verstehen gar, so ein auch und gerade gegen die zahlreichen historischen Dokumentationen des Fernsehens immer wieder erhobener Vorwurf, scheint sich in Beliebigkeit aufzulösen. Seine eigene Vergangenheit reproduziert das Fernsehen demnach offenbar gerade, um sie historisch zu entfunktionalisieren, ihrer Gewordenheit, Gemachtheit und ihres Zusammenhangs zu entkleiden und dekontextualisiert wieder einzusetzen. Als ständig anwachsendes »Gedächtnis ohne Aufzeichnung« (vergleichbar der Produktion und Lieferung von Waren »Just in Time«, die den Lagerbestand auflöst und in ständigem Verkehrsumlauf hält), eignet und verwandelt sich das Fernsehen zwar mehr und mehr seiner eigenen »Geschichte« an; es arbeitet sich in seine Geschichte vor. Es verändert sie jedoch dabei vermutlich ganz grundlegend, und zwar so, daß ihre Geschichtsförmigkeit, verstanden im traditionellen Sinn der »literarischen« Form der Geschichte verlorenght. Je mehr es sich nämlich in seine Geschichte vorarbeitet, um so mehr verliert es den Bezug auf die festen Sinngebungsstrategien der traditionell ver-

standenen Historiographie – Kohärenz, Kontext und andere – wie überhaupt auf bereitstehende Sinngrößen.

27. Wie aber kann die Mediengeschichtsschreibung auf diese Sachlage, auf den Umstand erstens der aufzeichnungslosen Operationalisierung der Vergangenheit, zweitens der zunehmenden Anverwandlung von Geschichte und drittens der Enthistorisierung des Geschichtlichen reagieren, und zwar methodisch angemessen und in mitteilbarer und überprüfbarer Form, ohne diese Sachlage dabei kurzerhand zu zerstören? Man denke allein an das oben diskutierte Problem des Anfangspunktes: Müßte nicht eine Darstellung der Geschichte des Fernsehens unter diesen Umständen ihren Ursprungspunkt in die jeweilige Gegenwart setzen und damit die Chronologie aufgeben? Oder man nehme die Frage der Linearisierung: die vom Fernsehen selbst angeeignete und verfertigte Fernsehgeschichte ist nicht linear; andererseits aber ist eine textliche Darstellung an eine sprachliche Entfaltung im Nacheinander unentrinnbar gebunden, wie dies das Kennzeichen der »literarischen« Historiographie ist. Solange ein Ausweichen der Historiographie des Fernsehens in hypertextuelle Verfahren oder ins Fernsehen selbst nicht möglich oder nicht realistisch erscheint, ist wohl wenigstens ein Problembewußtsein einzufordern, eine fortgesetzte Reflexion auf die grundlegende historiographische Relativität, die mediale Differenz zwischen den Möglichkeiten der Darstellung und denen des Dargestellten. ■

(Februar 1993/Januar 2000)