

- 34 Joachim Paech: Bilder von Bewegung - bewegte Bilder. Film, Fotografie und Malerei. In: Monika Wagner (Hg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*. Reinbek b. Hamburg 1991, S. 237-364.
- 35 Die an der Pennsylvania-University in Philadelphia in den frühen 80er Jahren realisierten fotografischen Serien zeigen neben einem breiten Spektrum an Tieren in Bewegung die Menschen bei verschiedenen alltäglichen Aktionen; außerdem bieten die Aufnahmen die Phasen des bewegten Objektes nun auch, wie schon zuvor bei Marey, zugleich aus verschiedenen Perspektiven dar. Eadward Muybridge: *Complete Human and Animal Locomotion 1-3*. All 781 plates from the 1887 'Animal Locomotion'. New York 1979.
- 36 Am Rande sei erwähnt, daß Marey dagegen mit seiner Apparatur der kinematographischen bereits sehr nahe gekommen ist. Seine Photographische Flinte von 1882 ist ein mobiles Instrument, das mit Hilfe eines Uhrwerkes zum Transport und Arrestieren der Bildplatten operiert. Zudem gewährt die Flinte einen einheitlichen Standpunkt für die Phasenaufnahmen, während sich dieser bei Muybridge jeweils von Kamera zu Kamera 24 mal verschiebt.
- 37 Giedion (wie Anm. 22), S. 125-132.
- 38 Simon Stampfer: Über die optischen Täuschungs-Phänomene, welche durch die stroboskopischen Scheiben (optischen Zauberscheiben) hervorgebracht werden. In: *Jahrbücher des k. u. k. polytechnischen Institutes in Wien*, hg. v. Joseph Prechtl. Wien 1834, S. 243. - Bis auf das Vorwort lag die Schrift auch als Erläuterung der zweiten Auflage von Stampfers Stroboskopscheiben bei.
- 39 Für einen Überblick zu den Filmen Reynauds, ihren Sujets, ihrer Länge, Dauer und Einordnung in die Programme siehe Gérard Talon: *Emile Reynaud 1844-1918*. Paris 1972, S. 506f.
- 40 Für detaillierte Darstellungen zu Panorama, Moving Panorama und Diorama siehe Stephan Ottermann: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt/M. 1980 und *Sehsucht* (wie Anm. 21).
- 41 Eben diese Animationseffekte bieten sich bei einem Verfahren, das auf Licht- und Farbmanipulationen beruht, nachgerade an.
- 42 Ein Kircheninneres füllt sich beispielsweise mit Besuchern, Gebäude zerfallen zu Ruinen oder Steinlawinen gehen ab.
- 43 Tom Gunning: *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*. In: Thomas Elsaesser (ed.): *Early Cinema. Space - Frame - Narrative*. London 1990, S. 56-62.

Eggo Müller

Funktionsgeschichte des Fernsehens

Eine Skizze zur Periodisierung!

1. Funktionsgeschichte

„Wie steht die ästhetische Produktion in der Geschichte?“ Mit dieser Frage skizziert Heinz-B. Heller² die Forschungsperspektive seiner Untersuchung „Literarische Intelligenz und Film“, um sie von anderen möglichen historiographischen Perspektiven abzugrenzen, vor allem von der einen, die im Zusammenhang historischer Untersuchungen allzu nahe liegt: „Wie steht die ästhetische Produktion zur Geschichte?“ Mit der Frage nach der Stellung des Kinos in der Geschichte markiert Heller seinen Versuch einer sozialgeschichtlichen Grundierung der Kino-Debatte, einer Debatte, in der sozialer Ort und gesellschaftliche Funktionen des neuen Mediums Film diskutiert wurden. Heller begreift „das“ Medium so nicht als exterritoriale Ort, von dem aus auf „die“ Gesellschaft (mehr oder weniger kritisch) geschaut wird, sondern es erscheint als zwar besonderer, aber integraler Bestandteil eines sozialen Umstrukturierungsprozesses, der politische Öffentlichkeit wie ästhetische Praxis erfaßt.

Verallgemeinert man diese Perspektive unter methodischen Gesichtspunkten, so öffnet sie den Blick auf eine Funktionsgeschichte der Medien, in der diese in der Rolle eines 'Katalysators' oder gar 'Motors' gesellschaftlicher Umstrukturierung beschrieben werden können. Für eine funktionsgeschichtliche Betrachtung stellt sich die Frage, wie Rainer Ruppert im theaterhistorischen Zusammenhang skizziert hat,

[...] zu welchem Zweck (oder Zwecken) eine Gesellschaft (oder bestimmte Gruppen, Schichten oder Klassen in ihr) in einer bestimmten historischen Periode 'die' Kunst (oder einzelne Künste oder Medien) entwickeln, gebrauchen und nutzen. [...] Welche gesellschaftlichen Funktionen und Aufgaben erfüllen Künste und Medien in einer spezifischen Periode? Welche Erlebnisqualitäten und Gratifikationspotentiale bieten sie den historischen Subjekten und welche ihrer Bedürfnisse und Interessen befriedigen sie?³

Die Frage nach der Stellung von ästhetischer Produktion resp. von Medien in der Geschichte als historische Fragestellung muß selbstredend mit Funktionsverschiebungen, mit dem Funktionswandel eines Mediums im sozialgeschichtlichen Kontext wie im historischen Ensemble der Medien rechnen, und von solchen

Veränderungen ergeben sich für die Historiographie eines Mediums differente Funktionsphasen, die zum Ausgangspunkt einer Periodisierung genommen werden können.

Eine solche funktionsgeschichtlich begründete Periodisierung scheint sich für das bundesdeutsche Fernsehen angesichts seines derzeitigen Wandels geradezu aufzudrängen: Noch nicht abgeschlossen sind die Umwälzungen seit der Zulassung privatwirtschaftlich-profitorientierter Programme, und verwirklichen sich die Visionen von Abrufl- und Pay-TV, das meist vernebelnd als „interaktives“ Fernsehen bezeichnet wird, dann steht ein weiterer Umbruch bevor, nach dem das Dispositiv Fernsehen dem jetzigen kaum mehr ähnlich sein wird. Florian Rötzer hat ein mögliches „interaktives“ Fernsehen 1992 noch sehr schön in utopischer schwangerer Diktion beschrieben:

Es müßte jedenfalls ein Netz existieren, das eine Zweibege-Kommunikation so erlaubt, daß jeder zu jeder Zeit on line in einem Programm oder virtuellen Raum zumindest individuell navigieren kann. Das Diktat der Zeit, als daß eine Sendung nur zu dieser oder jener Stunde beginnt oder überhaupt abruflbar ist, müßte dabei als Grundvoraussetzung verschwinden. Das erforderliche globale Netz läuft entweder über das Telefonnetz oder muß ähnlich wie es strukturiert sein. In seinem Zentrum steht kein Sender, der Botschaften ausstrahlt, sondern ein Vermittlungssystem, durch das zur gleichen Zeit parallel viele Verbindungen zwischen den einzelnen Sendern/Empfängern hergestellt werden können. Als Bild für solch ein System bieten sich die parallel prozessierenden Computerarchitekturen und das Rhizom im Gegensatz zum Baum an: ein System ohne Zentrum, in dem die Kommunikation von einem Nachbarn zum anderen hergestellt wird, in dem das Medium nur ein mehr oder weniger dummes, aber äußerst komplexes Netz zur Zweibegekommunikation ohne Inhalte ist.⁴

Die so ausgesprochene Kommunikationsform wäre, wenn überhaupt, eher dem (Bildschirm-) Telefon oder Internet-Kommunikation vergleichbar, auf keinen Fall aber einem Fernsehen ähnlich, das derzeit noch als Programm- und Zuschauer-Medium mit disperser Distribution funktioniert. Indes zielen die kommerziellen Bestrebungen, ein „interaktives“ Fernsehen zu etablieren, auf ein ganz anderes Modell, als Netz-Utopisten erträumten: Das Fernsehgerät soll als Oberfläche abrufbar und vor allem einzeln abrechenbarer Dienste genutzt werden. Darum ist technisch bei der „d-box“, dem Decoder der digital kodierten Programme des von Leo Kirch betriebenen DF 1, wie auch bei vergleichbaren Entwicklungen nur ein asymmetrischer Rückkanal installiert.

Mir geht es hier aber nicht um die Optionen dieser Entwicklung, sondern um einen Effekt der Diskussionen um das zukünftige Fernsehen: Sie führen die Historizität des Mediums konsequent vor Augen. Eine solche Situation präsenter Historizität lenkt die Aufmerksamkeit auf Funktion und Funktionswandel des Mediums, und die Studien des DFG-Sonderforschungsbereiches zu „Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien - Fernsehen in der Bundes-

republik Deutschland“ reizen dazu, einen funktionsgeschichtlichen Beitrag anzuschließen.⁵ Denn eben darauf zielen die Diskussionen um das zukünftige Fernsehen: Was für ein Fernsehen ist gesellschaftlich wünschbar, wem zum Nutzen, was ist ökonomisch durchsetzbar, zu was ist es zu gebrauchen, wie und zu welchen Zwecken wird es verwendet werden, welche „Rezeptions-“ bzw. Umgangsformen wird das provozieren und welche Auswirkungen wird das sozial haben?

2. Funktionswandel des Fernsehens

Läßt man sich historiographisch von der Frage leiten, wie das Fernsehen in der bundesdeutschen Gesellschaft jeweils stand, so sind zwei grundlegende historische Funktionswandel zu markieren, also derzeit drei differente Funktionsphasen zu beschreiben (eine vierte kündigt sich eben erst an). Die Funktionswechsel sind bestimmt von Umbrüchen in verschiedenen, aber ineinandergreifenden Teilbereichen: politische und soziale Rahmenbedingungen, Rundfunkgesetzgebung, Technik, Programm und Rezeptionsweisen. Zu beschreiben sind also Bündel von Prozessen, die sich zwar nicht bedingen müssen, jedoch in der Summe einen ganz und gar nicht kontingenten Effekt nach sich ziehen, und so mag es willkürlich erscheinen, wenn ich - üblichen Periodisierungsgebräuchen folgend - durch Jahresangaben eingegrenzte Phasen benenne. Das will ich weder mit dem Modell des qualitativen Sprungs rechtfertigen, weil bei der präzisen Beschreibung von Quantitäten innerhalb eines nicht einmal 50 Jahre umspannenden Zeitraumes nichts 'springt'. Noch will ich mit der Formel der „Ungleichzeitigkeit“ hantieren, denn das hieße, eine Funktion gegenüber anderen zu 'verwesentlichen' und dabei zu verkennen, daß beim bundesdeutschen Fernsehen im Grunde genommen nie eine Situation der Gleichzeitigkeit gegeben war. Ich will hier recht naiv die Funktionsdifferenzen von den markanten Umbruchsphasen her bestimmen, so daß diese Skizze von nichts als der Plausibilität einiger Beispiele leben kann.⁶ Der Funktionswandel wird als ein Wandel der Dominanz bestimmt, die Datierungen benennen das jeweils für eine Umbruchsphase zentrale Jahr.

2.1. Von der Etablierungsphase des Fernsehens im Ensemble der Medien zum Fernsehen als Leitmedium institutioneller Öffentlichkeit

David Morley und Kevin Robins haben die Rundfunkssysteme der westlichen Industriestaaten nach dem Zweiten Weltkrieg in einer Doppelfunktion beschrieben, als Medien politischer Öffentlichkeit des Staates und als Kristallisationspunkt nationaler kultureller Identität:

In the post-war years, it was television that became the central mechanism for constructing this collective life and culture of the nation. [...] Historically, then, broadcasting has assumed a dual role, serving as the political public sphere of the nation state, and as the focus for national cultural identification.⁷

Auch das bundesdeutsche Fernsehen mußte sich die Stellung in der Gesellschaft erst erobern. Nachdem das „Erste Deutsche Fernsehen“ nach einem Versuchsbetrieb 1952 seinen Programmbetrieb aufgenommen hatte, bedurfte es doch erst noch wesentlicher technischer, medienpolitischer und ästhetischer Neuerungen resp. Umgestaltungen, ehe sich das neue Medium vom Odium des „Boulevards“ und des „Pantoffelkinos“ lösen konnte. Erst um 1960 entwickelte es sich zu einem modernen, schnellen Leitmedium mit dem Selbstverständnis, eine wesentliche politische Institution der Bundesrepublik zu sein. Um die von Morley und Robins skizzierte nationale und kulturelle Funktion erfüllen zu können, mußte das Fernsehen zum ersten technisch eine gewisse Reichweite erlangt und die Dominanz von Kino, Rundfunk und Zeitungen gebrochen haben; zum zweiten mußten entsprechende produktions- und fernsehspezifische Sendeformen entwickelt oder international von Vorbildern übernommen worden sein.

Anhand einiger einprägsamer rundfunk- und programmpolitischer Ereignisse um 1960 sei dieser Wandel kurz angedeutet: Bekanntlich gab es Bestrebungen seitens des Bundeskanzlers, 1960 mit der „Deutschland-Fernseh GmbH“ - entgegen den rechtlichen Bestimmungen - ein regierungsnahes Bundesfernsehen zu gründen. Das wurde durch das „Erste Fernseh-Urteil“ des Bundesverfassungsgerichts unterbunden, verhalf aber dem ZDF zur Gründung: insgesamt ein Indiz dafür, daß die wachsende politische Bedeutung des neuen Mediums wahrgenommen wurde. Bekannt ist ebenfalls, daß Ende der fünfziger Jahre das erste politische Magazin im bundesdeutschen Fernsehen erprobt wurde, das gattungsprägende *Panorama* nach Vorbild der BBC. Heidemarie Schumacher markiert in ihrer Geschichte der Magazine den Einschnitt folgendermaßen:

1961 erfolgte der Abschied vom Fernsehen der fünfziger Jahre mit der provinziellen Borniertheit der Bastelstunden, 'Bunten Abende' und Bundestagsübertragungen und einer Hinwendung zu ernsthafter Hintergrundberichterstattung.⁸

Ebenfalls Ende der fünfziger Jahre begannen die Produktionen des Fernsehspiels, sich mehr und mehr von der Orientierung an kanonisierter Literatur und dem „Live-Spiel“ zu lösen. Verstärkt widmeten sie sich kritisch der politischen und sozialen Wirklichkeit der Bundesrepublik und setzten mit neuen Stoffen und Formen auf gesellschaftliche Aktualität und Wirkung.

Wie beim Umbruch des bundesdeutschen Fernsehens um 1960 politisch-regulative, technische, administrative, personelle und ästhetische Veränderungen ineinandergriffen, läßt sich am Beispiel der *Tagesschau* skizzieren. Die *Tagesschau* wurde zunächst nach dem Vorbild der Kinowoche (und tatsächlich

aus ihrem Material in den Kellerräumen der Wochenschauproduktion) hergestellt und enthielt vor allem Bildmaterial zu spektakulären Ereignissen wie Unwetter, Katastrophen oder Sportgroßveranstaltungen, über die die Tagespresse schon berichtet hatte. Mitte der fünfziger Jahre begannen die Veränderungen, die der *Tagesschau* das dann lange prägende Gesicht gaben. Zunächst errichtete der NDR in Lockstedt ein eigenes Nachrichtenstudio für die *Tagesschau*. Ein Nachrichtenprescher wurde eingeführt, so daß die Nachrichtenauswahl nicht mehr allein vom Bildmaterial abhängig war. Meldungen über Politik und Gesellschaft begannen, den zentralen Raum einzunehmen. Dramaturgie und Gestaltung von Bildbeiträgen lösten sich von der Wochenschauproduktion, die bis dahin dominiert hatte. Meldungen vom Tage waren so auch ohne Bildmaterial möglich. Die Einrichtung einer eigenen Nachrichtenredaktion, der Aufbau eines eigenen Korrespondentenetztes, internationale Abkommen über Nachrichtenaustausch sowie ein in technischer Hinsicht modernes Studio mit z.T. automatischen Kameras und das Magnetaufzeichnungsverfahren ermöglichten es der *Tagesschau*, nun über wichtige Ereignisse des Weltgeschehens schnell zu berichten.⁹ Im Zuge dieser Veränderungen wurde auch die Redaktion der *Tagesschau* personell umstrukturiert. Der erste Chefredakteur der *Tagesschau*, Martin S. Swoboda, wurde 1960 durch den unter politischer Einflußnahme gewählten neuen Chefredakteur Hans-Joachim Reiche ersetzt.¹⁰ Erst mit diesen Umstrukturierungen, die die *Tagesschau* aus dem Boulevard-Journalismus lösten und sie staats- und parteipolitisch Aufmerksamkeit unterwarfen, konnte sie zu der nationalen Nachrichtensendung werden, die das 20.00 Uhr-*Tagesschau*-Ritual begründete, gegen das die programmlichen Deregulierungsbestrebungen der privaten Sendeanstalten bis heute anrennen. In der Hochzeit des öffentlich-rechtlichen Fernsehens hielten 60 Prozent der Bundesbürger Karl-Heinz Köpke, den ersten *Tagesschau*-Sprecher, für den Regierungssprecher, und die Hauptnachrichtensendungen von ARD und ZDF hatten bis 1974 täglich Einschaltquoten von zusammen über 70 Prozent. Die Hauptausgabe der *Tagesschau* um 20.00 Uhr verfügte bis 1971 allein über eine tägliche Einschaltquote von über 50 Prozent.¹¹

Wie dieser knappe Ausschnitt aus der Geschichte der *Tagesschau* weisen viele Momente darauf hin, daß das bundesdeutsche Fernsehen erst um 1960 zu dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen geworden ist, das dann in den achtziger Jahren durch Neuregulierung¹² und private Programme in Bedrängnis und Legitimationsnot geraten ist. Seine Aufgabe und, wenn man vom Dispositiv und von der „Didaktik“ der Sendeformen her darauf schließen kann, auch Funktion war es, die Bundesbürger an die institutionelle Politik und Öffentlichkeit der in den fünfziger Jahren noch ganz und gar nicht gefestigten bundesdeutschen Demokratie zu binden und dabei eine politische Verfestigung und soziale Modernisierung von Staat und Gesellschaft zu unterstützen. Wenn ich die Bindung an die

institutionelle Politik akzentuierte, ist damit sicherlich nur ein Funktionsaspekt beschrieben, denn im Prozeß der „Verwestlichung“ spielten Konsum- und Freizeitorientierung von Beginn an eine wichtige Rolle. Schon 1956 wurde ja im Regionalprogramm des Bayerischen Fernsehens ein Werbeprogramm ausgestrahlt, dem bis Ende der fünfziger Jahre alle Anstalten der ARD folgten, und schon seit der Gründung des ZDF 1963 konkurrierten die Sender im Werbeprogramm um hohe Einschaltquoten. Doch blieben politische, kulturelle und 'volkspädagogische' Aspekte im vorwiegend gebührenfinanzierten und damit dominant politisch und kulturell regulierten Fernsehen vorrangig, solange sie nicht im Widerspruch zu ökonomischen Kriterien der Programmgestaltung standen.

Was sich am Beispiel der *Tagesschau* als eine Koinzidenz der Umstrukturierungen auf unterschiedlichen Ebenen darstellen läßt, müßte eine funktionsorientierte Fernsehgeschichte systematisch für ein signifikantes Spektrum von Sendeformen entwickeln können. Vorstellbar wäre ein Vorgehen, wie es David Bordwell, Kristin Thompson und Janet Staiger in ihrer Geschichte des Hollywood-Kinos mit der Beschreibung des Zusammenhangs von Produktionsweisen und Formen praktiziert haben.¹³ Allerdings wäre der Fluchtpunkt nicht eine historische Poetik wie bei Bordwell, Thompson und Staiger, sondern eine historische Pragmatik, die auch die durch Dispositiv und Formgestalt vorstrukturierten Rezeptionsweisen und Zuschauerrollen untersucht. Denn hier erst kann sich das funktionsgeschichtliche Argument entfalten, und hier liegt auch das zentrale methodische Problem: Die Beobachtung faktischer Veränderungen des Sendetriebes muß ergänzt werden durch präzise Analysen des Wandels der „Didaktiken“ einzelner Sendeformen: Wie und als was wird der Zuschauer adressiert, welche Rolle gegenüber dem Programm und seinen Sendungen wird dem Zuschauer zugewiesen, welche Handlungsrollen werden ihm angeboten, welche Nutzungsmöglichkeiten eröffnen die Sendungen und ihre Dramaturgien?

2.2. Vom Fernsehen als Leitmedium institutioneller Öffentlichkeit zum Fernsehen als Agentur forcierter Kapitalisierung und Individualisierung

Die Folgen von Neuregulierung und Privatisierung des Rundfunksystems in den achtziger Jahren haben bekanntlich das Gesicht des bundesdeutschen Fernsehens grundlegend verändert. Die Bestrebungen zur ökonomischen und rechtlichen Umgestaltung des bundesdeutschen Rundfunksystems reichen zurück bis in die siebziger Jahre, die nötigen Änderungen der Rechtsprechung für die Zulassung privatwirtschaftlich-profitorientierter Fernsehprogramme wurden mit dem dritten und fünften Rundfunk-Urteil des Bundesverfassungsgerichts von 1981 und 1986 getroffen, schon 1984 bzw. 1985 strahlten mit RTLplus und

SAT.1 die ersten privaten Unternehmen ihre Fernsehprogramme aus. Bis zur vollen Etablierung der privaten Programme als „Marktführer“ und zur Vervielfachung der Programme waren aber zunächst die technischen Voraussetzungen der flächendeckenden Ausstrahlung, ob terrestrisch, per Kabel oder via Satellit zu schaffen, zum zweiten einschaltquotenträchtige Programme durch spezifische Sendeformen, Präsentation und Programmpolitik zu entwickeln.

Die kommerzielle Neuregulierung des Fernsehens in der Bundesrepublik ist im Vergleich zu anderen westeuropäischen Staaten etwas später durchgeführt worden. Für die Umstrukturierung des französischen, italienischen und britischen Fernsehen sind Kennzeichnungen vorgeschlagen worden, die den Funktionswandel akzentuieren. In einem ersten und recht plakativen Versuch haben Francesco Casetti und Roger Odin den Umbruch vom staatlichen Fernsehen zur Konkurrenz mit privaten Programmen in Italien und Frankreich als eine grundlegende Veränderung der Fernsehkommunikation beschrieben, die tendenziell zu deren Auflösung führe. In der staatlichen „paleo-télévision“¹⁴ verwirklichte sich die Idee vom Fernsehen als verantwortungsvoller Bildungsinstitution, in der 'berufene' Professionelle Wissen, Kultur und Bildung an die 'bedürftigen' Fernsehzuschauer weitergäben. Demgegenüber sei die „néo-télévision“ dadurch gekennzeichnet, daß sich Fernsehen von einem 'volkspädagogischen' Medium zu einem *Kontaktmedium* entwickle: Die ausgestellte Alltäglichkeit der Darbietungen und die Möglichkeiten zur Teilnahme als Kandidaten u.ä. hebe die Differenz zwischen der per TED, zur Teilnahme als Kandidaten u.ä. hebe die Differenz zwischen der Institution Fernsehen und den Zuschauern auf: Eine Initiation bloß miterlebender Teilhabe in der „néo-télévision“ anstelle von gerichteter, pädagogischer Kommunikation führe tendenziell zur Auslöschung von Kommunikation überhaupt:

Avec la néo-télévision, ce n'est pas à la naissance d'un 'nouveau mode de communication' que nous assistons, mais à la disparition de la communication et à son remplacement par un modèle épidermique et énergétique, fondamentalement a-social.¹⁵

Nun ist es sicherlich kurzschlüssig und theoretisch unhaltbar, einen Wechsel im Modus der Kommunikation als ein Verschwinden von Kommunikation zu interpretieren. Hilfreich ist aber die *Beschreibung* des Funktionswandels, denn die Entwicklung weg von einem institutionellen, 'volkspädagogisch' motivierten Diskurs hin zu einem auf Teilhabe orientierten Diskurs kennzeichnet auch wesentliche Tendenzen des bundesdeutschen Fernsehens seit seiner „Deregulierung“. Ein neuer Modus der Fernsehkommunikation, der in manchen Sendeformen dominant geworden ist und in privaten Programmen eher als in den öffentlich-rechtlichen anzutreffen ist, löst, wie ich andernorts argumentiert habe,¹⁶ den Zuschauer tendenziell aus einem patriarchalisch-autoritär kontrollierten Verhältnis zum Dargebotenen und konstituiert ihn als einen beobachtenden, mitwirkenden, urteilenden (wie unbedeutend der Gegenstand dieser Tätigkeiten

auch immer sein mag). Dies bedeutet ganz und gar nicht, wie die Konnotationen der Attribute vermuten lassen könnten, einen Gewinn an Freiheit für den Zuschauer, vielmehr ist er mit diesem Wandel nur in ein *anderes* kommunikatives Verhältnis, doch ebenso viel oder wenig wie zuvor *eingebunden*. Ich möchte an eine Formulierung erinnern, die Ulrich Beck und Elisabeth Beck-Gernsheim in ihrer Soziologie der Individualisierung gerne in Anlehnung an Sartre verwenden, wenn sie schreiben, daß die Menschen in der „Risikogesellschaft“ „zur Individualisierung verdammte“¹⁷ seien: Der Zuschauer ist in einer solchen kommunikativen Konstellation zur 'Mitwirkung' verdammt, und dies ist Teil eines neuen diskursiven Regimes.

Morley und Robbins haben den Funktionswechsel des Fernsehens in den meisten westeuropäischen Staaten vielleicht treffender beschrieben, als sie die veränderte Konstruktion des Zuschauers qua neuer Form der Adressierung auch begrifflich in den Zusammenhang des regulatorischen und ökonomischen Einchnitts stellten:

During the 1980s, as a consequence of the complex interplay of regulatory, economic and technological change, dramatic upheavals took place in the media industries, laying the basis for what must be seen as a new media order. What was most significant was the decisive shift in regulatory principles: from regulation in the public interest to a new regulatory regime - sometimes erroneously described as 'deregulation' - driven by economic and entrepreneurial imperatives. Within this changed context, viewers are no longer addressed in political terms, that is as the citizens of a national community, but rather as economic entities, as parts of a consumer market.¹⁸

In dieser Formulierung legen Morley und Robbins ähnlich wie Casetti und Odin den Akzent auf veränderte Adressierungsweisen, von denen sie auf die Kommunikationsfunktion und die Konstruktion der Subjektposition des Zuschauers schließen: Ziel und Effekt ist nicht mehr die Unterrichtung eines zu 'kultivierenden' Staatsbürgers, sondern die Integration eines Kommunikationspartners als Konsument. Man wird unschwer Belege für diese veränderten Adressierungsformen finden, insbesondere - aber beileibe nicht nur - in den Programmen privater Sender.

Freilich steht diese neuerliche „Boulevardisierung“ des Fernsehens in einem ganz anderen gesellschaftlichen und medialen Kontext als der „boulevardistische“ Start des Fernsehens in seiner bundesrepublikanischen Etablierungsphase mit den bunten Magazinen, bunten Abenden und sensationalistischen Wochenschauen in Schwarzweiß. Auch hier sollen Andeutungen genügen: Heute konkurriert eine Vielzahl von Programmen um die Zuschauer, die durch Fernbedienung und Videorecorder sich gegenüber der senderseitigen Programmstrukturierung, die einst ja auch ein 'volkspädagogisches' Projekt war,¹⁹ tendenziell verselbständigt haben. Programme sind in viel höherem Maße mit Werbung durchsetzt, die Programmierung ist weitgehend von zu erzielenden Einschaltquoten und ange-

strebtem Zielpublikum bestimmt, also von einem ökonomischen Werbungs- und nicht von einem kulturpolitischen Bildungseffekt her kalkuliert. Kostengünstig produzierbare Sendeformen wie der tägliche Vor- und Nachmittags-Talk mit nonprofessionellen Gästen, Quiz- und Spielformen, Magazine sowie Daily Soaps verschaffen Themen, Akteure und einem Ausdrucksverhalten ein Forum, das vorher nur durch ratgeberische, dokumentarische oder Fernsehspielästhetiken gebündigt ins Fernsehen dringen konnte.²⁰

Auch bei diesem Umbruch konvergieren Entwicklungen auf den verschiedenen Ebenen des Fernsehens (Medienrecht, Marktentwicklung, Programmgestaltung und Rezeptionsgebräuche) mit Veränderungen der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen eines modernisierten Staates, so daß sich als Effekt ein Dominanzwechsel der Funktion des Fernsehens ergibt. Man kann das Fernsehen seit dem Umbruch in den achtziger Jahren zunehmend als ein Medium der Orientierung²¹ in einer mehr und mehr individualisierten, freizeit- und konsumorientierten Gesellschaft beschreiben: in manchen Programmsegmenten situieren sich Fernsehen eher als quasi nachbarschaftliche Kraft zur Regelung persönlicher Beziehungen oder Probleme²² denn als eine politische Kraft, die als „vierte Gewalt“ institutionelle Öffentlichkeit herstellt.

Nun ist diese Entwicklung sicherlich längst nicht abgeschlossen, und ich will nicht um der Stringenz der These willen einen Prozeß homogenisieren, der manche Nischen im Programm noch nicht erreicht hat.²³ Aber, wie oben angedeutet, scheint die nächste Stufe der technologischen und marktstrukturellen Umschichtung mit den industrieseitigen Bestrebungen für ein Abruf-Fernsehen auf weitere Markt- und Nutzungsdifferenzierungen zu zielen, was den Grad an Kapitalisierung und in sozialer Hinsicht vermutlich auch an Individualisierung weiter erhöhen wird. Ob dies zu einem weiteren Funktionswandel für das Fernsehen führt, wird vor allem davon abhängen, inwieweit sich Abruf-Fernsehen durchsetzen kann, ob Zuschauer die Dienste nutzen und bezahlen wollen und welcher Konkurrenz 'frei' zugänglichen Fernsehens und anderer (medialer) Formen der Kommunikation diese Art Fernsehen ausgesetzt sein wird.

3. Periodisierung des bundesdeutschen Fernsehens nach Funktionsphasen

Um es noch einmal zu betonen: Diese Kennzeichnung der beiden Umbruchsperioden des bundesdeutschen Fernsehens geht von jeweils dominanten Funktionen aus, niemals von alleinigen. Die durch die beiden Umbrüche differenzierten Funktionsphasen lassen sich wie folgt benennen:

1950 bis 1960: Etablierung des Fernsehens im Ensemble der Medien;

1960 bis 1985: Fernsehen als Leitmedium institutioneller politischer Öffentlichkeit;

1985 bis : Fernsehen als Motor der Individualisierung,

des Konsumismus und forciierter Kapitalisierung.

Diese Bestimmung von Funktionsphasen nimmt leichte Verschiebungen gegenüber Einschnitten vor, die andere Vorschläge zur Periodisierung mit Blick auf spezifische „Teilgeschichten“ des Fernsehens setzen. Hickethier hat die Periodisierungsproblematik in Hinsicht auf eine Programmgeschichte diskutiert. In seinem Vorschlag unterscheidet er drei Hauptphasen unter dem Gesichtspunkt der Anbieterschaft: (1.) „das ARD-Monopol“ von 1948 bis 1963, (2.) „ARD und ZDF“ im Kontrast von 1963 bis 1982, (3.) „öffentlich-rechtliche und kommerzielle Konkurrenz“ von 1982 bis 1989.²⁴ Im Rahmen einer Programmgeschichte ist das Kriterium sicherlich sinnvoll, die Einführung des ZDF 1963 dient aber auch in ökonomischen²⁵ oder institutionengeschichtlichen Ansätzen²⁶ zur Phasenmarkierung, obwohl für diese Hinsichten sicherlich andere Einschnitte wie die Einführung des Farbfernsehens oder die Gründung der „Deutschland Fernseh GmbH“ als ebenso signifikant gelten könnten. Hier scheint als ‚Markierungsqualität‘ nicht die Bedeutung eines Ereignisses, sondern vielmehr seine Eingängigkeit in der Darstellung, seine konventionelle Erzählbarkeit in der Geschichtskonstruktion entscheidend zu sein.

Das Problem, daß Fernsehgeschichtsschreibung die „Epocheneinteilung an den historiographischen Kriterien einer dominant gesetzten ‚Rahmengeschichte‘ orientiert“, benennen Elsner, Müller und Spangenberg in ihren mentalitätsgeschichtlich perspektivierten „Thesen zum Problem der Periodisierung.“²⁷ Anders als sie plädiert ich aber als Konsequenz nicht für eine „Pluralität verschiedener Geschichten und verschiedener Epocheneinteilungen“, sondern sehe in einer Funktionsgeschichte die Möglichkeit, die Teilgeschichten des Fernsehens - Politik, Institution, Technik, Programm, Sendeformen, Rezeptionsweisen - zu integrieren, wobei deren Beziehungen sicherlich sinnvoll, wie Elsner, Müller und Spangenberg vorschlagen, nicht als hierarchisch, sondern als „heterarchisch“²⁸ zu denken sind. So stellt gesellschaftliche „Funktion“ als perspektivierender Begriff einer Fernsehgeschichtsschreibung mehr als nur eine „organisatorische Matrix“²⁹ dar. Eine Funktion wird durch ein Bündel von Entwicklungen bestimmt, als „Resultante“ von einzelnen Entwicklungen verschiedener Teilbereiche. Dabei sind diese als unterschiedlich verzahnt zu denken, als wechselseitig unterschiedlich determinierend, teilweise sicherlich auch in einem unentwirrbaren Bedingungsgefüge, und manche Ereignisse mögen kontingent sein, manche wiederum widersprüchlich. „Funktion“ als Leitbegriff einer Fernsehgeschichtsschreibung befreit vom oftmals theorie-immanenten Zwang, einen Teilbereich als

prinzipiell determinierend deklarieren zu müssen oder im kritischen Widerspruch zu solchen Modellen prinzipiell Ursache-Wirkungs-Verhältnisse negieren zu müssen. Ein offenes Modell dagegen ermöglicht präzise und dem jeweiligen Prozeß angemessene Analysen, die dem Faktum Rechnung tragen, daß die Teilbereiche sich zwar mit eigener Dynamik, aber doch immer wieder mit wechselseitiger Beeinflussung entwickeln.³⁰ Zudem ist so ein Fokus gegeben, in dem Gesellschafts- und Mediengeschichte ineinander übergehen - so daß die Stellung des Mediums in der Geschichte qua Funktion beschreibbar wird.

Anmerkungen

- 1 Für kritische Hinweise und Anregungen bin ich Britta Hartmann, Knut Hickethier, Martina Roepke und Hans J. Wulff dankbar.
- 2 Heinz-B. Heller: Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland. Tübingen 1985, S. 16.
- 3 Rainer Ruppert: Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Berlin 1995, S. 10.
- 4 Florian Rötzer: Interaktion - das Ende herkömmlicher Massenmedien. In: Digitales Fernsehen - eine neue Medienwelt? Hg. v. Joachim Paech u. Albrecht Ziemer. Mainz: ZDF-Schriftenreihe 1992, H. 50, S. 66-80; hier S. 77f.
- 5 Auch der erste Band der insgesamt stark von Forschungspragmatik geprägten fünfbändigen „Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland“ zu „Institution, Technik und Programm“ begnügt sich mit eben der im Titel bezeichneten Aufgliederung in Teilaspekte, so daß eine Funktionsbestimmung des Mediums nur am Rande zur Sprache kommen kann; vgl. Knut Hickethier (Hg.): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 1: Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens. München 1993.
- 6 Dabei lasse ich hier das deutsche Fernsehen im Faschismus, das die Deutsche Reichspost zwischen 1936 und 1944 z.T. mit Versuchscharakter, z.T. mit propagandistischer Funktionalisierung betrieb, aufgrund des formalen Arguments unberücksichtigt, daß die BRD erst 1949 gegründet wurde. Funktionsgeschichtlich wäre diese Phase als „Vorgeschichte“ interessant, weil es sich um eine Erprobungsphase handelt, die zudem stark von politischen Einschnitten gekennzeichnet ist: Verschiedene Verwendungszusammenhänge werden entwickelt, aber keiner kann aufgrund der wenigen Empfangsgeräte soziale Funktionalität erlangen. Die sogenannten „Pioniere“ des ersten deutschen Fernsehbetriebs prägen dann z.T. die Entwicklung des bundesdeutschen Fernsehens nachhaltig; vgl. dazu Knut Hickethier: Vernebelter Anfang. Polemisches zur „Stunde Null“ des Fernsehens - beim Durchblättern fernsehhistorischer Erinnerungen. In: TheaterZeitschrift, Nr. 28, 1989, S. 74-90.
- 7 David Morley / Kevin Robins: Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries. London, New York 1995, S. 10.

- 8 Heidemarie Schumacher: Ästhetik, Funktion und Geschichte der Magazine. In: Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 3: Informations- und Dokumentarsendungen. Hg. v. Peter Ludes / Heidemarie Schumacher / Peter Zimmermann. München 1994, S. 101-174; hier S. 109.
- 9 Vgl. Martin S. Swoboda: Vom Standfoto zur Tagesschau. In: Von der Kino-Wochen-schau zum aktuellen Fernsehen. Hg. v. Karl Friedrich Reimers / Monika Lerch-Strumpf / Rüdiger Steinmetz. München 1983, S. 125-140.
- 10 Zur Geschichte der Umstrukturierungen der Tagesschau um 1960 vgl. auch Peter Ludes: Vom neuen Stichtwortgeber zum überforderten Weiterklärer und Synchronregisseur. Nachrichten sendungen. In: Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 3: Informations- und Dokumentarsendungen. Hg. v. Peter Ludes / Heidemarie Schumacher / Peter Zimmermann. München 1994, S. 17-90; hier S. 20f. Vgl. ebd., S. 29.
- 11 Morley und Robbins 1995 (wie Anm. 7) weisen auf die fälschliche Redeweise von „Deregulierung“ (S. 11) hin, Hallenberger folgt ihnen darin und spricht von „Reregulierung“, vgl. Gerd Hallenberger: „Neue Sendeformen“. Thesen zur Programm-entwicklung im deutschen Fernsehen. In: Montage/AV 4. Jg. (1995), Nr. 2, S. 5-20; hier S. 17.
- 12 Vgl. David Bordwell / Kristin Thompson / Janet Staiger: The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960. New York 1985.
- 13 Francesco Casetti / Roger Odin: De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémiopragma-tique. In: Communication, 1990, Nr. 51 („Télévisions, mutations“), S. 9-26; hier S. 10. Ebd., S. 22.
- 14 Vgl. Eggo Müller: Television Goes Reality. Familiensenen, Individualisierung, 'Fernsehen des Verhaltens'. In: Montage/AV 4. Jg. (1995), Nr. 1, S. 85-106; hier S. 87.
- 15 Ulrich Beck / Elisabeth Beck-Gernsheim: Individualisierung in modernen Gesellschaften. Perspektiven und Kontroversen einer subjektorientierten Soziologie. In: Riskante Freihei-ten. Hg. v. Ulrich Beck / Elisabeth Beck-Gernsheim. Frankfurt/M. 1994, S. 10-39; hier S. 14.
- 16 Morley und Robbins 1995 (wie Anm. 7), S. 11.
- 17 Vgl. Knut Hackethler: Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: Montage/AV 4. Jg. (1995), Nr. 1, S. 63-83; hier S. 76ff.
- 18 Phänomene der genannten Art sind in jüngerer Zeit fürs bundesdeutsche Fernsehen vielfach beschrieben worden, so z.B. bei Angela Keppler: Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 1994; bei Hans J. Wulff: Fußball, Kohl und Callas-Arien. In: Universitas 49,9, 1994, S. 890-897; bei Hallenberger 1995 (wie Anm. 12), bei Hackethler 1995 (wie Anm. 19) und bei Müller 1995 (wie Anm. 16).
- 19 Vgl. dazu die Ausführungen von Wulff 1994 (wie Anm. 20) zur „Selbstkultivierung“ des umschaltenden Fernsehzuschauers
- 20 Vgl. Keppler (wie Anm. 20)
- 21 Selbst ein so anscheinend unerschütterbares Programmsegment wie die sonntägliche Gottesdienst-Liveübertragung beim ZDF gerät durch Einsparungs- und Quotendruck in Bedrängnis: Übertragungen werden mittlerweile nur noch mit drei statt vier Kameras inszeniert, und das bei höherer Anforderung an die visuell attraktive Gestaltung in einem zunehmend animierten Programmumfeld. Insbesondere katholische Liturgen denken öffentlich über eine Shows vergleichbar attraktive Gestaltung von Gottesdienst-Über-

- tragungen nach; vgl. z.B. Arno Schilson: Den Gottesdienst fernsehgerecht inszenieren? Die Verantwortung der Liturgie angesichts des „Medienreligiösen“. In: Stimmen der Zeit, 1996, H. 8, S. 534-546.
- 22 Knut Hackethler: Phasenbildung in der Fernsehgeschichte. Ein Diskussionsvorschlag. In: Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland: Perioden - Zäsuren - Epochen. Hrsg. v. Helmut Kreuzer u. Helmut Schanze. Heidelberg 1990, S. 11-37; hier S. 32ff.
- 23 Hansjörg Bessler: Entwicklungsphasen in Angebot und Nachfrage nach Fernsehprogrammen. In: Rundfunk und Fernsehen 26,1, 1978, S. 12-19.
- 24 Hans Bausch: Rundfunk in Deutschland, Bd. 3: Rundfunkpolitik nach 1945. München 1980.
- 25 Monika Elsner / Thomas Müller / Peter M. Spangenberg: Thesen zum Problem der Periodisierung in der Mediengeschichte. In: Fernsehen in der Bundesrepublik Deutsch-land: Perioden - Zäsuren - Epochen. Hg. v. Helmut Kreuzer / Helmut Schanze. Heidelberg 1991, S. 38-50; hier S. 44.
- 26 Ebd., S. 45.
- 27 Ebd., S. 49.
- 28 Damit sollte sich dann auch zugleich die prinzipielle Polemik gegen Kausalitätsdenken erübrigen, da es ja durchaus nicht nur kontingente, sondern auch determinierende und determinierte Ereignisse in mediengeschichtlichen Prozessen gibt. Im Zusammenhang der Fernsehgeschichte nicht über die Ökonomie des Mediums nachdenken zu wollen, wäre recht absurd.

Inhalt

Geschichte und Film. Zur Einleitung	8
Arnold Sywottek: Film und Geschichte - ein Problemaufriß	11
Anfang und Ende der Filmgeschichte: Film und/oder Fernsehen	
William Uricchio: Cinema as Detour? Towards a reconsideration of moving image technology in the late 19th century	19
Ulrike Hick: Licht modelliert die Zeit Bildmedien und Wahrnehmung im 19. Jahrhundert	26
Eggo Müller: Funktionsgeschichte des Fernsehens Eine Skizze zur Periodisierung	43
Joan Kristin Bleicher: „Zum Raum wird hier die Zeit.“ (Richard Wagner) Anmerkungen zum Verschwinden der Vergangenheit im Fernsehprogramm	56
Knut Hickethier: Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte	63
Jan Berg: Das Bild der Medien im Jahr 2000 Modebilder der Verheißung und des Schreckens	74
Thomas Elsässer: What might we mean by media history?	98

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Der Film in der Geschichte : Dokumentation der GFF-Tagung /
Knut Hickethier ... (Hg.). - Berlin : Ed. Sigma, 1997
(Sigma-Medienwissenschaft ; Bd. 23) (Schriften der Gesellschaft
für Film- und Fernsehwissenschaft ; 6)
ISBN 3-89404-917-0

© Copyright 1997 by edition sigma® rainer bohne verlag, Berlin.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Mikroverfilmungen, Übersetzungen und die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Textverarbeitung: Elisabeth Faulstich, Marburg

Druck: Rosch-Buch, Scheßlitz

Printed in Germany