

Medienphilologie und Fernsehgeschichte¹

Zum Jahresanfang 1986 hat die Deutsche Forschungsgemeinschaft, die größte deutsche Institution zur finanziellen Forschungsförderung, den Sonderforschungsbereich 240 „Bildschirmmedien“ an der Universität Siegen eingerichtet, mit einer Marburger Außenstelle. Sonderforschungsbereiche sind ortsgebunden und befristet. Sie bearbeiten in mehreren, jeweils dreijährigen Bewilligungsphasen ein in Teilprojekte aufgegliedertes Großprojekt auf einem vernachlässigten, aktuellen Forschungsgebiet. Der Siegener Sonderforschungsbereich – gegenwärtig das größte akademische Projekt der Medienforschung – wurde von Philologen initiiert und konzipiert. Die ältere Medienforschung war vorwiegend an der Wirkungsforschung sowie an technischen und institutionsbezogenen Fragestellungen interessiert. Dagegen setzte der Sonderforschungsbereich Fragen zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte speziell des Fernsehens. Der Begriff Ästhetik zielt hier auf die Machart der Sendungen, auch auf die Art, wie das Medium Realitäten wahrnimmt und wie es selber wahrgenommen wird. Der Begriff Pragmatik bezieht sich auf die Handlungsrollen, der Begriff Geschichte auf Fragestellungen, die das Fernsehen als Medium in seiner Ereignishaftigkeit, seinen Wandlungen und seiner Temporalität begreifen. Medien haben eine Geschichte, schon weil ihnen eine menschliche Erfindung zugrunde liegt und sie in Konkurrenz und Zusammenspiel mit alten Medien ihre Position im System der Medien erringen, bis sie über kurz oder lang selbst als altes Medium gelten, das von neuen Medien überholt, aber nicht unbedingt verdrängt wird, wie das sehr alte Beispiel des Theaters zeigt. Doch nicht nur im Rahmen der Medienkonstellation ist die Frage nach der Geschichtlichkeit des Fernsehens zu stellen. Das zentrale Strukturmoment des Fernsehens, das Programm verstanden als Gesamtheit des von einem Sender bzw. von allen Sendern Gesendeten ist immerzu dem Wandel unterworfen, auch wenn alte Sendungen, überhaupt alte Programmelemente unter dem Reiz der Vergangenheit, aus dem Antrieb zur Kanonbildung, aber auch aus ökonomischen und dokumentarischen Gründen immer erneut ins Programm gebracht werden.

Einerseits muß, wie in der Zeitung, im Fernsehen zwar vieles neu sein. Das gilt besonders für Nachrichten und Sportsendungen, in abgestuftem Grade aber auch für Unterhaltungs- und Bildungssendungen und selbst für fiktionale Produktionen. Aber diese Novitäten lösen einander nicht nur ab, sie können in die Geschichte eingehen, wenn sie im kollektiven Gedächtnis, an dem die Geschichtswissenschaften und Philologen, die Kulturwissenschaften

überhaupt arbeiten, den Ereignischarakter zugesprochen bekommen, der sie wert macht, im Kanon zu figurieren, überliefert zu werden und als Zeugnis der Geschichte zu gelten.

Das Fernsehen macht alle Lebensbereiche zum Programmstoff, tendiert dazu, die Totalität der Welt in sich hinein zu ziehen, soweit sie für eine Kamera erreichbar, für ein Publikum visualisierbar und für die sozialen Kontrollinstanzen als ausgestrahltes Bild tolerierbar ist. Inhaltlich und quantitativ betrachtet, überfordert das Fernsehprogramm jedes einzelne Fach. Aber was den Philologien erreichbar sein sollte, sind formale Strukturen des Gesamtprogramms, Dramaturgien der Sendungstypen, die Eigentümlichkeiten charakteristischer Diskurse, die Regularitäten und Funktionen der Fernsehgattungen im historischen Prozeß und vor diesem Hintergrund die Analyse und Kritik der Einzelsendungen und zugleich die Arbeit am Kanon des historisch Bedeutsamen bzw. des Überlieferungswürdigen.

Wie fügt sich ein solches Großprojekt in die Tradition der wort- und buchorientierten Philologien? Werfe ich einen Blick zurück auf das letzte halbe Jahrhundert, so lassen sich, wie ich anderswo ausführlicher dargelegt habe, die dominanten Orientierungen der germanistischen Literaturwissenschaft im westlichen Deutschland zwischen der Mitte der 40er und der Mitte der 70er Jahre an den Stichworten Seinsfrage, Formfrage, Gesellschaftsfrage festmachen. Diesen literaturwissenschaftlichen Orientierungen korrespondieren Tendenzen der literarischen Entwicklung. Dies sei hier noch einmal kurz rekapituliert.

Die Seinsfrage zielt auf das literarische Bild, das in einer Dichtung vom Sein des Menschen in der Welt entworfen wird. Die neuen Autoren der Nachkriegszeit standen zwischen den Polen einer christlichen Frömmigkeit (Beispiel Heinrich Böll, einer der Autoren, die in Szeged besonders intensiv erforscht werden) und des radikalen Atheismus (Beispiel Arno Schmidt). Aus England kam damals T. S. Eliot auf die deutschen Bühnen, aus Frankreich aber kamen Sartre und Anouilh. Der Erfolg der christlich-existentialen wie der atheistisch-existenzialistischen Literatur setzte sich auch nach der politischen Zäsur von 1948/49 – Teilung Deutschlands im Zeichen des Kalten Krieges – in die 50er Jahre hinein fort, in denen sich allerdings zunehmend andere Kräfte durchsetzten.

Wenden wir uns der Germanistik des ersten Nachkriegsjahrzehnts zu, dann stoßen wir auch dort allenthalben auf die Frage nach Mensch und Welt, nach Sein und Nichts in den Werken der Dichter. Als Beispiel diene Benno von Wiese's Buch *Deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel* (1948). Der erste Teil steht unter dem Titel *Tragödie und Theodizee*, der zweite unter dem Titel *Tragödie und Nihilismus*. Die Mitte des Weges bezeichnet ein Kapitel über den *Urwiderspruch von Ich und Welt* bei Heinrich von Kleist. Die bevorzugte Methode dieser existentialen Literaturwissenschaft war die Werk-Interpretation. Daß diese sich aber auch in den Dienst anderer Ansätze stellen ließ, zeigte sich im zweiten Jahrzehnt nach dem Krieg, in dem die Formfrage dringlicher wurde.

Fritz Martinis Modellinterpretationen in dem Buch *Das Wagnis der Sprache* (1954) sind ein Werk der Übergangsphase, an dem sich die Umorientierung ablesen läßt. Es enthält Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Charakteristisch ist der methodologische Doppelbezug der Einleitung auf Sein wie auf Form, auf Existenzaussage wie auf Sprachleistung. Aber der Nachdruck liegt jetzt auf dem „Ereignis der Sprache“. Die „neue Begegnung mit dem Sein bedeutet einen neuen Stil“, darauf kommt es nun an. Die methodische Zuwendung zur „Sprachgestaltung und Formbindung“ geht bei Martini wie von nun an bei vielen anderen Hand in Hand mit einer historischen Theorie, die auf eine Rechtfertigung der formalästhetischen Moderne im Begriffssinn der 50er Jahre abzielt.

In dem Standardwerk der damaligen westdeutschen Lyrik-Diskussion, Hugo Friedrichs *Struktur der modernen Lyrik*, 1956, wurde nun ausdrücklich die konfessionelle und die politische Lyrik des 20. Jahrhunderts von der Betrachtung ausgeschlossen, so daß z.B. die Namen von Majakowski, Brecht und Neruda nicht vorkommen. Die Artisten ohne religiöses, soziales und politisches Engagement und ohne Appell an ein größeres Publikum standen im Zentrum des Interesses. In der deutschen Lyrik gab es Mitte der 50er Jahre nicht nur Paul Celan und Ingeborg Bachmann, die noch mit der existentiellen Tradition zusammenhängen, sondern auch schon die Wiener Gruppe, die *Konstellationen* Gomringers (1953), *Kombinationen* Heißenbüttels (1954), d.h. Texte, die als Analogie zur 'abstrakten' Kunst verstanden wurden und das formale Interesse der Insider der literarischen Szene auf sich lenkten.

In dieser Zeit hatten die philologischen Entwicklungen ein Stadium erreicht, auf dem sie sich der internationalen Theorie der Literatur und Literaturwissenschaft zu öffnen und auch selber auf diese einzuwirken vermochten. Der amerikanische New Criticism von Wellek und Warren, der Prager Strukturalismus von Mukarowski, der Russische Formalismus von Roman Jakobson wurden nun produktiv verarbeitet. Die Versuche einer linguistischen Poetik und Textsorten-Analyse, die internationale Semiotik und die Narrativik (mit Käte Hamburgers *Logik der Dichtung* von 1957) sowie die technologische Informationsästhetik des Kreises um Max Bense machten die theoretische Abhandlung zu einem zentralen wissenschaftlichen Genre der 60er und frühen 70er Jahre. In dieses Spektrum von verwandten internationalen Richtungen wurden 1970 mit dem Band *Texttheorie und Interpretation* auch Konzepte und Ergebnisse der Szegeder Schule von Árpád Bernáth, Károly Csúri und Zoltán Kanyó integriert, die bis heute weiter wirken.

Doch im gleichen Jahrzehnt, in dem die texttheoretischen und formanalytischen Tendenzen ihren Zenit erreichten, hatte sich schon zunehmend eine Gegenrichtung entfaltet, die am Ende der 60er Jahre durch die Studentenbewegung aggressiv in den Seminarbetrieb der Hochschulen eindrang. Sie stand im Zeichen der Gesellschaftsfrage. Mit der Textanalyse konkurrierte nun die Rezeptionsästhetik, teils in der hermeneutischen Variante der Konstanzer Schule um Jauß, teils in Form der Lektüre- und Leserforschung einer empirischen

risch-psychologischen Literaturwissenschaft, für die, wie bei der Siegener Schule von S. J. Schmidt, der Text primär als Kommunikat im Zusammenhang von Produktions-, Distributions-, Rezeptions- und Verarbeitungsprozessen von Interesse ist.

Doch mehr noch als der Empirismus profitierten historisch-politische Forschungsrichtungen von der Dominanz der Gesellschaftsfrage. Literatur wurde nun allerorten im sozialen Kontext untersucht. Sie wurde als Institution begriffen und nach dem Maß ihrer sozialen Relevanz beurteilt. Die Interpretation wurde zum Vehikel der Ideologekritik umfunktioniert. Formen, Richtungen und Epochen politischer Literatur, die die Literaturgeschichte der 50er Jahre vernachlässigt hatte, wurden nun aufgearbeitet.

Daß die Studenten und Dozenten von 1968 in den 70er Jahren in vakante oder neu geschaffene Professuren einrückten, verhinderte nicht, daß der Impetus der Gesellschaftsfrage allmählich erlahmte und nur in der Transformation zur Frauenfrage seine Aktualität und Aggressivität behielt, in der feministischen Kritik des Patriarchats in Kultur und Gesellschaft.

In den 70er und 80er Jahren zogen vorzugsweise französische Titel in die Fußnoten, ihre Autoren in die Namenregister theoretischer und zeitgeistbewußter Untersuchungen ein: Foucault, Lacan, Derrida, Lyotard, Irigaray, Baudrillard, Virilio. Für diese Richtungen boten sich die „Post“-Begriffe an, die plötzlich Konjunktur hatten: Postindustrialismus, Poststrukturalismus, Posthistoire, Postavantgardismus, Postmoderne, die ungeachtet ihrer besonderen Entstehungsbedingungen und Konnotationen miteinander in Beziehung gesetzt wurden.

Die technischen Medien wurden zu einem der zentralen Themen der 80er Jahre. Die Medienfrage bewegte nicht nur Philosophen, Informatiker, Kommunikationswissenschaftler, Künstler, Publizisten, sondern auch Philologen. Prototypisch ist ein unlängst erschienener Sammelband von Theo Elm u.a. über *Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter*, mit Zwischentiteln wie „Die Konsequenzen der Speicher- und Übertragungsmedien“, „Kommunikationstechnik und Literatur“, „Kampfmedien und Medienkampf“. *Medien-Krieg* heißt ein Marburger Zeitschriftenheft zur „Berichterstattung über die Golfkrise“. So könnte ich fortfahren. In diesen Arbeiten wird nicht nur eine einzelne Sendung oder eine einzelne Gattung zum Gegenstand des intellektuellen Interesses, sondern die Medienszene überhaupt und der Medienverbund, als Objekt einer allgemeinen Kulturkritik, die teils Traditionen der Frankfurter Schule Adornos fortführt, teils an die neuere französische Philosophie anschließt.

Von dieser Kulturkritik ist eine Mediengermanistik abzusetzen, deren Tradition bis in das erste Nachkriegsjahrzehnt zurückreicht. In dieser Zeit war das Radio von der Germanistik als Gegenstand akzeptiert worden, aber noch nicht sein Gesamtprogramm, sondern speziell die Gattung des Hörspiels. Seit den 60er Jahren hielten einzelne germanistische Linguisten Seminare über die Sprache der Medien ab, einzelne Literaturhistoriker, darunter auch ich, Semi-

nare über Literaturverfilmungen, Fernsehspiele und Serien, nicht anders als über Novellen oder Sonette, d.h. ohne kulturkritisches Pathos oder Dämonisierung ihres Gegenstandes. Sie standen damit in der Tradition der erwähnten Hörspielforschung. Aber ihnen wurde mit der Vermehrung der Sender zunehmend deutlich, daß eine Fernsehsendung nicht nur als Einzelwerk oder Exempel einer Gattung zu untersuchen war, sondern auch als Teil eines für den Zuschauer fließenden Programms, das in den Programmschemata aufgliedert war in einzelne feste, wiederkehrende Bausteine wie ein Magazin und das eine serielle Gesamtstruktur hatte, die der Zuschauerbindung zugute kommen soll. Der Ort im Programm bestimmt die Produktion und die Rezeption wesentlich mit. Die Konsequenz dieser Einsicht war, daß über kurz oder lang das Programm als solches, seine Struktur und Geschichte, zum Gegenstand der Forschung werden mußte. So kam es zu dem Vorhaben der Siegener Gruppe, BRD-Fernsehgeschichte zu schreiben nicht als Technikgeschichte oder Institutionengeschichte, sondern als Programmgeschichte – die sich freilich nicht ohne Berücksichtigung der Technik- und Institutionengeschichte schreiben läßt. Denn die Gliederung der Programmgeschichte ist nicht unabhängig von den Zäsuren und Epochen der anderen Teilgeschichten des Fernsehens. Aber gibt es überhaupt die Programmgeschichte des Fernsehens im Singular? Oder zerfällt diese in eine Vielzahl von Fernsehgeschichten, sind die Programme der Sender, die Geschichten der Redaktionen, die senderübergreifenden Geschichten der Präsentationsformen und Genres gar nicht in eine gemeinsame Reihe zu bringen, mit gemeinsamer Epochengliederung?

Fragen wir nach den institutions- und technikgeschichtlich bedingten Zäsuren einer bundesrepublikanischen Programmgeschichte, so ergeben sich etwa folgende Phasen: Eine Vorgeschichte zwischen 1928 und 1952 umfaßt Versuchssendungen durch die Post und die Industrie sowie lokale Ausstrahlungen für den kollektiven Empfang in sog. Fernsehstuben, z.B. 1936 während der Berliner Olympiade. Von 1952/53 bis 1961 haben wir dann die erste Hauptphase der westdeutschen Programmgeschichte, ein Gemeinschaftsprogramm der ARD, also der Arbeitsgemeinschaften der Deutschen Rundfunkanstalten. Sie dauert bis zum Programmbeginn des ZDF, also des Zweiten Deutschen Fernsehens, eines zweiten Vollprogramms. Die Technik der magnetischen Aufzeichnung, die MAZ-Technik setzt sich 1963 durch. Die zweite Hauptphase dauert von 1963 bis 1982, die Phase der Programmkonkurrenz von ARD und ZDF, die gesetzlich zum Kontrast verpflichtet waren und immer noch sind. Binnenzäsuren ergaben sich seit 1964 durch die regionalen dritten Programme der Landessender und durch den Beginn des Farbfernsehens 1967. Die nächste Hauptphase, 1982 bis 1989, wird in zunehmendem Maße durch die Konkurrenz zwischen dem öffentlich-rechtlichen und dem privaten Fernsehen bestimmt. 1982 wurde das erste Kabelpilotprojekt eingerichtet; 1984/85 begann die terrestrische Ausstrahlung von kommerziellen Programmen in der BRD durch die größten Privatsender, RTLplus und SAT1. Die

vorerst jüngste Phase ergibt sich aus dem Ende der DDR, des politischen Systems im östlichen Deutschland, und der daraus sich ergebenden Neuordnung des Fernsehsystems.

Blickt man auf die Mentalitäts- und Kommunikationsgeschichte, dann lassen sich in der BRD die Live-Übertragungen der Krönungsfeierlichkeiten für Elisabeth II. von England im Jahre 1953 im Rahmen der ersten Eurovisionssendung und die Fußballweltmeisterschaft 1954 mit den Spielen Ungarn-Bundesrepublik Deutschland als mediengeschichtlich relevante Ereignisse interpretieren, weil mit ihnen und seither neue Modi der Wahrnehmung von vielen eingeübt wurden, Modi, die charakteristisch sind für die seit den 60er Jahren kontinuierlich sich etablierende mentale Form medialen Dabeiseins durch das Fernsehen. Für die ostdeutsche Fernsehgesellschaft der DDR wurde geschichtlich bedeutsam, daß Mehrheiten in den Abendstunden Bilder des Westens erlebten, die bis zur Öffnung der Mauer dem Eigenerleben der DDR-Zuschauer entzogen waren. In der Spätphase der DDR wurden die Aktionen des oppositionellen Aufbruchs, die Handlungen von Minderheiten, vom westdeutschen Fernsehen übertragen, durch das sie die Mehrheiten auch im Osten erreichten. So hat man von der ersten Fernsehrevolution der Welt gesprochen und analoge Thesen auch über die rumänische Entwicklung aufgestellt.

Ein anderes Gliederungsprinzip ergibt sich aus der Medienkonstellation. Die Anfangsphasen des bundesrepublikanischen Fernsehens sind personengeschichtlich wie organisationsgeschichtlich vom Hörfunk der Rundfunkanstalten abhängig, auch von Grenzgängern des Theaters und der Presse. Es folgte eine Phase der Auseinandersetzung mit dem Kinofilm, eine dritte Phase der Ausdifferenzierung des Fernsehens selbst, schließlich die Phase des Video-Rekorders, der Fernbedienung und der neuen Digital-Medien. Daraus ergaben sich jeweils auch spezielle Sendeformen und ästhetische Einflüsse. Speziell auf die Literatur bezogen können wir feststellen, daß in den 50er Jahren Dramatiker als Autoren literarischer Vorlagen dominieren. Die Mehrheit der Verarbeitungen dramatischer Vorlagen sind Eigeninszenierungen des Fernsehens, keine direkten Übernahmen aus dem Theater. Genau umgekehrt war (und ist) es bei Volkstheater-Aufführungen von Komödien und Unterhaltungsstücken, die durchwegs aus den Theatern direkt übertragen und nicht im Studio nachgespielt werden. Seit den frühen 60er Jahren greift man bei der Produktion von Fernsehspielen nicht mehr in erster Linie auf Bühnenliteratur zurück, sondern bevorzugt erzählende Texte oder stützt sich auf eigens für das Fernsehen verfaßte Textvorlagen.

Fassen wir die Präsentationsformen ins Auge, so ist neben der Serie und der Show eine dominierende Präsentationsform das Fernsehmagazin. Die erste bedeutsame Zäsur der Magazingeschichte liegt am Beginn der 60er Jahre. Die folgende Phase ist durch die Öffentlichkeitswirkung der politischen Magazine gekennzeichnet. Das berühmteste Beispiel ist das oppositionelle politische Magazin „Panorama“, vor allem mit seinen Sendungen in der ersten Hälfte

der 60er Jahre. In der zweiten Hälfte der 60er Jahre geht die Rolle einer außerparlamentarischen Opposition an andere Kräfte über. Gleichzeitig setzen sich neue Magazinformen durch: Kulturmagazine, später auch Unterhaltungsmagazine. Im Laufe der 70er Jahre differenziert sich das Magazinangebot weiter: Ratgeber-Magazine, Verbraucher-Magazine, Lebenshilfe-Magazine, Freizeit-Magazine, Kino-Magazine, Buch-Magazine, Wirtschafts-Magazine wenden sich an spezielle Zielgruppen. Rezeptionsgeschichtlicher Hintergrund ist die Vermehrung der Fernsehapparate in den einzelnen Familien sowie die Vermehrung der Haushalte von Singles, also von alleinlebenden und individuell fernsehenden Zuschauern, die sich nicht mehr wie im Familienverband einem Gruppeninteresse unterordnen müssen.

In den 80er Jahren, als die privaten Sender aufkommen, entstehen auch Life-Style-Magazine, Computer-Magazine, Ökologie-Magazine, Auto-, Reise-, Frauen-, Männer-Magazine etc. Aber die alten und die neuen Sender konkurrieren auch über neue ästhetische Formen. So wird z.B. in dem Magazin ZAK der Trend des Infotainments, der Kombination von Information und Unterhaltung zum konzeptionellen Leitmotiv, während etwa in bestimmten Talk-Shows die Tradition der intellektuellen Konversation zum emotionalen Konfrontainment mit Geschrei und Streit umgeformt wird.

Im Genre der fiktionalen Serien dominieren in den 50er Jahren zunächst deutsche Familienserien, die Einblick in die Mentalitätsgeschichte der frühen Bundesrepublik bieten. Rasch werden auch synchronisierte Krimiproduktionen wichtig, die analoge deutsche hervorrufen – vom *Kommissar* bis zu *Derrick* und *Tatort*, und schließlich anspruchsvolle Mehrteiler nach literarischen Vorlagen, von Regisseuren wie Umgelter und später Fassbinder oder Reitz. Erst danach, in den 80er Jahren, begannen im deutschen Abendprogramm importierte Endlos-Serien zu dominieren, an ihrer Spitze die amerikanische Serie *Dallas*, die durch brasilianische Telenovelas ergänzt und schließlich durch deutsche Endlos-Serien abgelöst wurden, von der Serie *Schwarzwaldklinik* bis zur Serie *Lindenstraße*, die die britische Serie *Coronation Street* ins Deutsche transformiert und ihre Figuren mit ihren Lebensschicksalen den Zuschauern scheinbar zeitgleich so nahe bringt, daß sie sie wie Nachbarn oder Bekannte zu empfangen scheinen.

Ich breche den Überblick über die Detailgeschichten des Fernsehprogramms ab. In der Geschichte der Buchliteratur hat der Programmbegriff keine zentrale Bedeutung. Übersetzte Literatur ausländischer Herkunft wird in der Geschichte der Nationalliteraturen vorerst nicht berücksichtigt, sondern der Komparatistik, der international vergleichenden Literaturwissenschaft zugewiesen. Wirkt sich der Umgang der Fernseh-Philologen mit ihrem Material – der Blick auf den großen Programmfluß, aus dem sich deutschsprachige Sendungen ausländischer Herkunft kaum ausgrenzen lassen – auf den Umgang der Philologie mit ihren älteren Gegenständen aus, dann würde dies eine Erweiterung der 'Nationalphilologien' mit sich bringen. Aber geraten sie damit nicht ins Uferlose? Die Möglichkeit besteht und damit die Aussicht auf Diffe-

renzierungen in weitere Teildisziplinen gemäß den Eigentümlichkeiten der Medien Buch, Theater, Zeitung und Zeitschrift, Radio und Fernsehen, Zweigdisziplinen, die aber Teil einer übergreifenden Kulturwissenschaft bleiben und sowohl kompetente Programm-Macher und Programmkritiker ausbilden sollten wie auch Lehrer, die den kompetenten Umgang mit den Medien zum Gegenstand des Schulunterrichtes machen können.

Ich habe in meinem Überblick häufig von unterschiedlichen Dezennien, von Jahrzehnten der Literatur- und Fernsehgeschichte gesprochen, obwohl ich natürlich weiß, daß die Geschichte der Künste und Medien, der Gattungen und Personen sich nicht nach den Kalenderdaten richtet. Jede Periodisierung, die nach historischen und nicht nach kalendarischen Zäsuren sucht, ist als eine Erkenntnisleistung zum Zweck der historischen Orientierung zu begrüßen. Aber solche historischen Konzepte führen vielfach zur Etablierung von speziellen Geschichten mit wechselndem Focus, die sich schwer miteinander vermitteln lassen. Benutzt man dagegen auch die neutrale Vorgabe, die der Kalender mit den Dekaden und Jahrhunderten zur Verfügung stellt, können sich die historisch interessierten Forscher der verschiedensten Länder und Disziplinen leichter verständigen. Sie machen in den historisch neutralen Zeiträumen des Kalenders mit ihren je eigenen Erkenntnisinteressen, Fragestellungen und Methoden je eigene Entdeckungen und tragen sie in die für alle identische Zeitkarte ein, bis der distanzierte Blick auf das Gesamtpanorama mit der Zeit Zusammenhänge ausmacht, die es erlauben, die Vielzahl der heterogenen Teilgeschichten unter wechselnden Dominanzstichworten zu ordnen. So kann man schon heute m. E. die These vertreten, daß sich das bundesdeutsche Fernsehen innerhalb der 50er Jahre im Hinblick auf Gesichtspunkte der Produktion wie der Rezeption unter das Dominanzstichwort 'Familienfernsehen' stellen ließe, eine Reihe von Abweichungen der 60er Jahre unter das neue Stichwort 'Gesellschaftsfernsehen'. In den 70er Jahren macht sich, wie ich es oben schon skizziert habe, zunehmend eine andere Tendenz geltend: eine stärkere Orientierung an Zielgruppen und individuellen Bedürfnissen, in den 80er Jahren des sog. dualen Systems eine Hinwendung zum Modell des großen 'Warenhauses', in dem man wählerisch und spielerisch flaniert.

Spezielle Sendungen, Sendeformen, Produktionsweisen und ihre Rezeption werden für diesen historisierenden Blick zu Indikatoren der Dominanten und ihrer Variation: etwa die Familienserien der 50er und 60er Jahre, die von Familien handeln und für Familien produziert werden, daneben die neuaufkommenden Polit-Magazine der 60er Jahre, die Differenzierung der Unterhaltungs- und Magazinprogramme in den 70er Jahren, die Clip-Asthetik und die Werbesendungen der 80er Jahre – mit einem 'verkabelten' Zuschauer, der mit Hilfe der Fernbedienung im Rahmen seines Zeitbudgets durch die Programme 'flipp't', 'zappt' und 'switcht', sei es auf der Suche nach 'seiner' Sendung, sei es in der habitualisierten Lust am permanenten Wählenkönnen und Wechselnkönnen. Daß das Fernsehgefühl der 'Flipper' und 'Zapper' möglich

wurde, ist medientechnisch bedingt, aber seine rasche Verbreitung hat nicht nur technische Ursachen. Denn es gibt Parallelen dazu in anderen Lebensbereichen. Ich zitiere ein Interview der Zeitschrift *DER SPIEGEL* von 1990 mit dem Autor Peter Handke:

Ich habe (...) ein ideales Leben, ich (...) gehe aus dem Hotel ins Café, denke, wo könnte ich heute hinfahren, fahr' ich in die Natur, oder nehme ich das Flugzeug und flieg' nach Lissabon. Die vielen Möglichkeiten sind fast schon stummfilmreif, weil man dann vor der Abfahrtstafel steht und einen Entschluß für den Tag sucht. Da stehen Sie zwei Stunden davor und wissen nicht, wo Sie hin sollen.

Die medienspezifische Technik, die das 'Flippen' und 'Zappen' durch die Programme möglich macht, traf sich mit der ökonomisch-politisch bedingten Vermehrung der Programme und mit einem, gewiß nicht allgemeinen, aber doch in dieser Zeit auffälligen Lebensgefühl, dessen Träger in den 80er Jahren der 60er-Jahre-Tradition der Zukunftsorientierung (mit den BRD-Polen einer ökonomisch-rationellen 'Modernisierung' und einer philosophischen Utopik) eine Fixierung an den Augenblick entgegensetzten, die freilich nicht ausreicht, wenn wir in den Krisen der 90er Jahre bestehen wollen. Bislang setzt sich die interne Differenzierung der Programme in den 90er Jahren anders als in den 70er Jahren fort, nämlich als eine Spezialisierung der Kanäle. Bereits heute haben wir, neben dem bunten Programm der großen Sender, in Deutschland und anderen Ländern Spezialkanäle, auf denen nur Sportsendungen oder Musiksendungen oder Spielfilme oder Kunstsendungen oder Informationssendungen zu sehen sind. Der amerikanische Informationssender CNN (Cable Network News) ist während der Golfkrise ins allgemeine Bewußtsein auch der europäischen Bevölkerungen gedrungen, ein deutscher Nachrichtensender will es ihm nachtun. Wenn die Informationssendungen weiterhin an Bedeutung zunehmen, könnten sie vielleicht helfen, den Zuschauern die Aufgaben bewußt zu machen, die der Jahrtausendwende gestellt sind: die Herstellung des politisch-sozialen Friedens, der Ausgleich zwischen regionalem und kulturellem Autonomie- und Identitätsverlangen und übergreifenden internationalen Strukturen, die Sicherung der ökonomischen Lebensbedingungen für alle in 'West', 'Ost' und 'Süd', und last but not least ein ökologisches Konzept und eine ökologische Praxis zur Bewahrung der gemeinsamen Zukunft als neues globales Paradigma. Mit dem Technikphilosophen Günther Ropohl zu sprechen:

Die 'Agrarrevolution', d.h. der Übergang von der Jäger- und Sammlergesellschaft zur Hirten- und Ackerbaugesellschaft, vollzog auf einer niedrigeren Stufe der technischen Entwicklung genau das, was heute (...) wiederum zu Recht gefordert wird: die Ablösung des Ausbeutungsprinzips durch das Prinzip der Hege und Pflege.

Anmerkung

- ¹ Vortrag, gehalten anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde an der József-Attila-Universität Szeged. In diesen Vortrag sind Thesen und Textpartikel aus älteren Arbeiten des Verfassers miteingegangen. Vgl. Kreuzer: *Veränderungen des Literaturbegriffs*, Göttingen 1975; ders.: *Aufklärung über Literatur*, 2 Bde., Heidelberg 1993 f., sowie die Einleitung zu der von Helmut Kreuzer und Christian W. Thamsen herausgegebenen „Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland“, 5 Bde., München 1993 ff.