

«Ich bin da eher ein Historiker»

Ein Gespräch mit Knut Hickethier über die Geschichte der Fernsehhistoriographie, persönliche Erinnerungen und die Konstruktion von Sinnzusammenhängen

Judith Keilbach: *Herr Hickethier, wie kam es, dass Sie Fernsehhistoriker wurden?*

Knut Hickethier: Zunächst habe ich Kunstpädagogik studiert, später dann Literaturwissenschaft – und dort gab es die Möglichkeit, sich mit Medien auseinanderzusetzen. Eigentlich war das überhaupt der Grund, weshalb ich in die Literaturwissenschaft gegangen bin. Ich habe mich allerdings nicht von Anfang an mit Mediengeschichte beschäftigt, sondern nach und nach damit begonnen, nach den Entstehungsursachen von bestimmten Phänomenen zu suchen. In den 70er Jahren habe ich z.B. im Rahmen des Grimme-Preises an einem Forum zum Thema Unterhaltung mitgewirkt und sollte dort etwas zu Unterhaltungssendungen im Verhältnis zu anderen medialen Unterhaltungsformen sagen. Dabei ist mir klar geworden, dass ich erst einmal klären muss, wo deren Anfänge liegen. Im Fernsehen haben wir die Show, aber woher kommt die? Was hat das mit dem Varieté zu tun, mit dem Bunten Abend im Radio? Plötzlich wurden viele graue Zonen und weiße Flecken sichtbar. Man wusste beispielsweise nichts über die Geschichte des Varietés und musste zunächst sehr genau suchen, um überhaupt einige Hinweise zu finden.

Diese Fragen kamen mit dem historischen Blick der Geisteswissenschaften zusammen, die ja immer historisch denken – anders als die Kommunikationswissenschaft, die in der Mehrheit eher nicht-historisch denkt. Die Geschichtlichkeit schwang also immer mit. Man kann die Gegenwart des Fernsehens eben nur betrachten, wenn man um die Entstehung weiß: Was heißt <öffentlich-rechtlich>? Wie kam es zu dieser Organisationsform und wie zum Pluralismus der Privatrechtlichen? Was sind die Rahmenbedingungen? Die Gegenwart ist nur vor dem Hintergrund der Vergangenheit verständlich.

Wie kam es innerhalb der geisteswissenschaftlichen Disziplinen zur Akzeptanz des Fernsehens als einem Forschungsgegenstand?

Ein Grund war sicherlich, dass im Selbstverständnis der Wissenschaft ein Paradigmenwechsel stattgefunden hat und die Literatur- und Theaterwissenschaft sich den Medien zuwandte. In der Binnenentwicklung der Fächer wurde die

Medialisierung zum Thema – d.h., auch das Buch wurde als Medium verstanden und man begann damit, sich den neuen, attraktiven und auf ein breites Publikum zielenden Medien zuzuwenden. Wenn ein Autor wie Martin Walser nicht nur Romane, sondern auch Drehbücher geschrieben hat und darüber hinaus im Fernsehen als Mitarbeiter und Redakteur tätig war, gerät der Literaturwissenschaft eben auch das Fernsehen in den Blick. Darüber hinaus hat der SFB Bildschirmmedien¹ in den 80er und 90er Jahren die Akzeptanz erheblich beschleunigt, weil mit diesem groß angelegten Forschungsprojekt innerhalb der Germanistik (und auch der Anglistik) deutlich gemacht wurde, was überhaupt alles denkbar ist. Der entscheidende Punkt ist meines Erachtens aber die innerwissenschaftliche Entwicklung der geisteswissenschaftlichen Disziplinen.

Und inwiefern hat Ihr Buch zum Fernsehspiel² etwas mit der Disziplin Literaturwissenschaft zu tun? War eine fernsehhistorische Arbeit damals nur möglich, weil sie an die Literaturwissenschaft andockte?

Die literaturgeschichtlichen Paradigmen spielten für die Fernsehgeschichte eine ganz zentrale Rolle. *Das Fernsehspiel* war damals der Einstieg, es war mein Dissertationsthema, zu dem ich wie die Jungfrau zum Kinde gekommen bin. Ich war Tutor in einem Seminar über «Literaturverwertung», und das Referat über das Fernsehspiel blieb übrig, so dass ich das als Tutor übernommen habe. Ich habe mir dann die Sekundärliteratur – zwei oder drei Dissertationen gab es darüber – angeschaut und wollte wissen, auf welche Beispiele sie sich eigentlich beziehen. Es wurden immer fünf oder sechs Titel genannt und ich bekam keine Vorstellung von dem, was es als Fernsehspiele gab. Ich habe daraufhin schlicht die *Hör zu* durchgeblättert, alles aufgeschrieben und kam auf 4.500 Fernsehspiele von 1951 bis 1977 – und darüber habe ich dann meine Dissertation geschrieben. Es war klar, dass die Arbeit methodisch wie Literaturgeschichtsschreibung funktioniert. Ich konnte nicht alle 4.500 Sendungen behandeln, ich musste auswählen, kanonisieren, musste Schwerpunkte setzen, Beispielreihen erzeugen. Die literaturwissenschaftliche und geschichtliche Form des Denkens war also für das Buch über das Fernsehspiel sehr wichtig. Es gab einen Begriff,

1 Der an der Universität Siegen angesiedelte Sonderforschungsbereich (SFB) *Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien* nahm 1985 seine Arbeit auf und beschäftigte sich in seiner 15-jährigen Laufzeit mit der Geschichte und den Veränderungen insbesondere des Mediums Fernsehen. Ein Überblick über das Forschungsprogramm und die Ergebnisse dieses von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Projekts findet sich unter www.sfb240.uni-siegen.de.

2 Hickethier, Knut (1980) *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951–1977*. Stuttgart: Metzler.

den ich aus einer Diskussion im Studienkreis ›Rundfunk und Geschichte‹ adaptiert habe, nämlich: *Programmgeschichte*. In dieser Debatte wurde Mitte der 70er Jahre heftig darüber gestritten, ob man eine Programmgeschichte des Rundfunks schreiben kann und soll. Ich habe den Begriff auf das Fernsehspiel angewendet: Programmgeschichte des Fernsehspiels. Man sucht innerhalb des Programms nach Linien und schreibt keine Institutionsgeschichte, sondern setzt das Programm als zentrale Ebene.

Hat Ihre Konzentration auf die Programmgeschichte auch damit zu tun, dass der Zugang zur Institution für externe Wissenschaftler nicht einfach ist?

Die Fernsehgeschichtsschreibung war bis zu dem Zeitpunkt, als ich damit begonnen habe, hauptsächlich eine Institutionsgeschichte: Der Studienkreis Rundfunk und Geschichte ist ja eine Gründung von Archivaren einerseits und andererseits von Vertretern einer Rundfunkgeschichte, die in ihren Anfängen aus der Wirtschaftsgeschichte kommt. Wilhelm Treue beispielsweise war Wirtschaftshistoriker, der sich mit den Medien beschäftigt hat.

Wurden diese Fernsehgeschichten aus den Institutionen heraus geschrieben?

Sie wurden sowohl von innen als auch von außen geschrieben, mehr jedoch von innen, weil eben nur dort die Quellen verfügbar sind. Damals wurde, ähnlich wie bei der Zeitungsgeschichte übrigens auch, zu den einzelnen Sendern gearbeitet. Klaus Wehmeier hatte beispielsweise die Gründungsgeschichte des ZDF geschrieben³ (und diese Form der ZDF-Geschichtsschreibung wurde fortgeschrieben und Florian Kain in Hamburg schreibt gerade die ZDF-Geschichte für den Zeitraum 1976-1982 weiter). Die Geschichtsschreibung aus der Innensicht auf Basis der Akten hat es also gegeben – es gab eben nur keine andere Form der Medienhistoriographie! Was Fernsehen für die meisten Menschen bedeutet, Sendungsinhalte und Programm, das war damals überhaupt nicht präsent. Das Programm wurde nur als Verlängerung der Institutionsgeschichte, als Umsetzung von Entscheidungen einzelner Vertreter der Institution verstanden. Dass es jedoch eine Diskrepanz zwischen Planung und dem ausgestrahlten Programm gibt, dass es verschiedene Planungen geben kann und diese sich möglicherweise sogar aufheben, das wurde wenig bedacht.

Mitte der 80er Jahre nahm der «Sonderforschungsbereich Bildschirmmedien» seine Arbeit auf und hat aus neuen Perspektiven über das Fernsehen zu arbeiten begonnen. Wie ist dieser SFB zustande gekommen?

3 Wehmeier, Klaus (1979) *Die Geschichte des ZDF. Teil 1: Entstehung und Entwicklung 1961–1966*. Mainz: Hase & Koehler.

Helmut Kreuzer, der die treibende Kraft des SFBs war, hatte in seinen Arbeiten zum Literaturbegriff auf Medien gesetzt und sich innerhalb der Germanistik dafür stark gemacht, dass dieser Bereich ausgebaut werden muss. Dann kamen auch Siegfried J. Schmidt, Christian W. Thomsen aus der Anglistik und später Helmut Schanze dazu. Kreuzer hat dann eine günstige Konstellation innerhalb der DFG genutzt (es gab einige Versuche, kommunikationswissenschaftliche SFBs zu gründen, die allerdings alle gescheitert sind), und so hatte das Projekt gute Aussichten. Auch heute werden innerhalb der DFG hauptsächlich naturwissenschaftliche SFBs genehmigt – das hängt vor allem mit der Antragskonstruktion und den Mehrheitsverhältnissen im Bewilligungsausschuss und Senat zusammen. Beim zweiten Anlauf, wenn ich das richtig erinnere, ist das Projekt dann 1986 gestartet worden. Damit konnte in Siegen, nie ein zentraler Unistandort, die Literaturwissenschaft ihren Platz behaupten. Man hat dann systematisch an anderen Universitäten nach Leuten gesucht, um das Projekt zu verstärken, und so bin ich dazu gekommen. Ich war ab 1985 arbeitslos, habe mich publizistisch über Wasser gehalten und da fragte Helmut Kreuzer mich, ob ich eine Vertretung machen wollte. Nach der dritten Vertretung bot er mir dann ein Projekt an – und so kam es zu einem Teilprojekt für den Rahmen einer Programmgeschichte.

Der SFB war von Anfang an stark produktionsorientiert, mit Verweis auf Steuergelder wurde man massiv aufgefordert, permanent zu veröffentlichen. Es sind im Rahmen des SFB ja ca. 3.000 Publikationen entstanden. Man konnte allerdings nur fünf Jahre im SFB beschäftigt sein, die Mitarbeiter mussten also anschließend einen Job finden. Da die Medialisierung im Trend lag und ab 1989 auch neue Arbeitsmöglichkeiten für Wissenschaftler in den neuen Bundesländern dazu kamen, wo medienwissenschaftliche Einrichtungen gegründet wurden, ist das für viele auch möglich gewesen.

Wie kam es denn zur Struktur des SFBs, die ja stark an einzelnen Fernsehgenres orientiert war?

Wenn man einen Forschungszusammenhang aufbaut, ist man auch auf Personen und deren Forschungsschwerpunkte angewiesen. Man kann zwar kluge Konzepte erarbeiten, muss diese aber auch personell ausfüllen. Die Programmgeschichte war dafür ein wunderbares Beispiel, weil sie nämlich mit einer vertrauten Methodik arbeitete. Im Zusammenhang mit den fünf bei Fink erschienenen Bänden zur *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*⁴ gab es

4 Kreuzer, Helmut / Thomsen, Christian W. (Hrsg.) (1993–1994) *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. (5 Bde.). München: Fink.

damals Diskussionen über die Konzeption. Vor allem Irmela Schneider hat für einen ganz anderen, sehr plausiblen Zuschnitt der Bände plädiert, konnte sich aber nicht durchsetzen, weil klar war, dass wir mit den vorhandenen Qualifikationen der Projektmitarbeiter arbeiten mussten. Das führte dann zu der Abbildung dessen, was wir in den Projekten gemacht haben.

Der Siegener SFB hat sich auf die Fernsehgeschichte der BRD beschränkt, jetzt ist die DDR-Geschichte an der Reihe.⁵ Warum gibt es diese doch auch fragwürdigen nationalen Eingrenzungen?

Die Eingrenzung auf die Bundesrepublik hing mit dem beim DDR-Fernsehen fehlenden Zugang zu Archiven und historischen Sendungen zusammen. Eine DDR-Fernsehgeschichte zu schreiben wäre 1986 von der Bundesrepublik sehr problematisch gewesen. Zur nationalen Geschichtsschreibung: Es ist theoretisch absolut einsichtig, dass wir uns nicht auf eine nationale Mediengeschichte beschränken können. Aber auch hier stellt sich wieder die Frage der Realisierung: Wir müssen ja über die unterschiedlichen Wissensbestände verfügen. Die Praxis der Geschichtsschreibung und auch der Theoriebildung zum Phänomen eines globalen Fernsehens sieht momentan so aus, dass wir Spezialisten für einzelne Länder haben. Wer könnte einen länderübergreifenden Vergleich machen? Wo sind die Kompetenzen dafür? Sie sind gegenwärtig nicht vorhanden. Es sind Zwischenschritte denkbar: Spannend wäre beispielsweise, wie aus einer explizit europäischen Perspektive japanisches oder chinesisches Fernsehen aussieht: handelt es sich um ein Nachholen der europäischen Entwicklung; gibt es eigenständige Traditionen; in welchem kulturellen Kontext steht es? Die internationale Fernsehgeschichte ist also eine Zielvorstellung, auf die wir langsam hinarbeiten. Allerdings muss es immer auch eine Geschichtsschreibung im nationalen oder regionalen Bereich geben! Werner Faulstich hat ja pointiert festgestellt, dass die Geschichte einzelner Medien obsolet ist, und damit viel in Bewegung gesetzt.⁶ Zugegeben: wir müssen Fernsehen in den Kontext des gesamten Medienumfelds stellen. Aber dennoch muss ich die Entwicklung jeweils für das einzelne Medium sehen. Wir brauchen weiterhin eine Fernsehgeschichte, um dann auf dieser Basis größere Zusammenhänge, beispielsweise mit Film, Radio, mit der europäischen Entwicklung oder im globalen Kontext überhaupt beschreiben zu können.

5 Seit 2001 beschäftigt sich eine von der DFG geförderten Forschergruppe unter dem Titel *Programmgeschichte des DDR-Fernsehens komparativ* aus historischer Perspektive mit der Fernsehen der DDR. Ein Überblick über die Teilprojekte findet sich unter www.ddr-fernsehen.de.

6 Faulstich, Werner (1991) *Medientheorien*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Der Zugang zu den Fernseharchiven in der BRD ist für die Wissenschaft ja nicht einfach. Hatte der SFB Bildschirmmedien denn auch Auswirkungen auf das Verhältnis von Wissenschaft und Fernsehinstitutionen?

Es gab Verträge zwischen dem SFB und den Fernsehanstalten. Das Verhältnis war geregelt und jede Sendung musste damals mit etwa 10,- DM pro Minute bezahlt werden. Wir haben anhand von Listen Sendungen angefordert, das Ganze hat Unsummen der DFG-Forschungsmittel verschlungen. Bei der Forschergruppe zum DDR-Fernsehen wurde der Archivzugang anders organisiert, das hängt aber auch mit der Aufgabe des Deutschen Rundfunkarchivs zusammen, das im Fall des DDR-Fernsehens nicht produzierende Anstalten vertritt, sondern eine bewahrende Funktion erfüllen soll. Die Zugänglichkeit des gesendeten Materials (ebenso übrigens auch der Schriftgutarchive) ist nach wie vor ein großes und ungelöstes Problem.

Eigentlich erstaunlich, denn die Fernsehanstalten könnten sich ja auch über das wissenschaftliche Interesse freuen und als endlich stattfindende Aufwertung des Mediums verstehen.

Ja, aber hier kommt das Selbstverständnis der Rundfunkanstalten ins Spiel, die das Fernsehen als stärker tagespolitisch organisiertes Medium verstehen, das gegenwärtig wirkt. Die eigene Geschichte ist dann eben nicht von Interesse. Das hatte sich in den 80er und 90er Jahren zwar etwas verändert, mit der Entwicklung des privatrechtlichen Fernsehens ist aber das kurzzeitige Interesse an der eigenen Geschichte wieder im Verschwinden. Die privatrechtlichen Sender haben überhaupt kein Verhältnis zu ihrer eigenen Geschichte und löschen unentwegt.

Verwunderlich finde ich diese Vernichtung von gesendetem Material vor allem, weil die Archivbestände in anderen Ländern ja häufig inzwischen kommerziell ausgewertet werden und die Highlights beispielsweise der Superbowl-Saison oder ganze Serienstaffeln auf Video oder DVD zu kaufen sind.

Ich glaube, dass die privatrechtlichen Sender dafür noch nicht lange genug existieren. Das Privatfernsehen wurde ja erst 1985 eingeführt und hat zu Beginn nicht viel selbst produziert, sondern vor allem US-amerikanische Sendungen und Serien gesendet. Das für RTL oder SAT1 originäre Material ist daher begrenzt und TUTTI FRUTTI ist für eine nostalgische Rückschau noch wenig geeignet.

Sie haben vorhin gesagt, dass Sie für das Fernsehspiel-Buch die Zeitschrift Hör zu durchgesehen haben, und das bringt mich auf die Frage nach Ihren Arbeitsgrundlagen. Zeichnen Sie viel aus dem Fernsehprogramm auf? Wie archivieren

Sie ihr Material? Welche Ressourcen benötigt man, um so umfassend programmhistorisch zu forschen, wie Sie das machen?

Die Basis meiner Arbeit für das Fernsehspiel-Buch war eine Sekundärquellenanalyse. Ich benutzte und benutze die Diskussionen, die es um das Medium immer gegeben hat, als Basis zur Rekonstruktion dessen, was gewesen ist. Das Motto hierbei ist, dass das, was spektakulär ist, diskutiert wird und – im Gegensatz zu dem, was nicht bemerkt wird und alltäglich ist – offensichtlich auch für die Entwicklung des Mediums wichtig ist. Hierin steckt natürlich ein methodisches Problem...

Meine Fernseaufzeichnungen blieben immer begrenzt: Seit Ende der 70er Jahre können wir unabhängig von den Fernsehanstalten aufzeichnen, aber anfangs war auch das sehr mühsam und es gab verschiedene Systeme. Zunehmend habe ich aber auch Sendungen direkt herangezogen.

Wann haben Sie denn Ihren ersten Videorecorder gekauft?

Sehr spät. Kurz hatte ich ein Gerät, in das man diese Japan-Standard-1-Bänder einlegte, dann fing das Kassettenfernsehen an und mit ihm die Frage nach dem System. Ich habe mich damals für Betamax-System entschieden, das sich aber nicht durchgesetzt hat. Und so saß ich zehn Jahre später da und musste alles umspielen. Meine Sammlung war allerdings nie besonders umfangreich und stark von den Lehrveranstaltungen geprägt. Ich habe nie systematisch Fernsehsendungen mitgeschnitten.

Und machen Sie sich Notizen während Sie fernsehen?

Nein, nie! Ich bin im Fernsehgebrauch eher alltäglich. Ich kann mich schon mal den einen oder anderen Abend hinsetzen und kreuz und quer gucken. Aber eine systematische Programmbeobachtung, wie das z.B. Joan K. Bleicher praktiziert, die ihre Schwerpunkte hat und bestimmte Sendungen nicht auslässt, betreibe ich nicht. Eher bitte ich die Studierenden in den Seminaren, Material mitzubringen – und so lerne ich dann wieder neue Produktionen kennen.

Für Fernsehwissenschaftler, die permanent das Gefühl haben, wichtige Sendungen zu verpassen, ist Ihre Haltung beruhigend...

Man kann eben einfach nicht alles zur Kenntnis nehmen. Außerdem zeichnen sich viele Entwicklungen ja auch erst in der Retrospektion als wichtig ab. Für TUTTI FRUTTI hätte ich mich damals beispielsweise nie interessiert, erst im Rückblick wurde die Sendung wichtig. Dann fragt man eben herum, wer einen Mitschnitt hat.

Das heißt, Sie greifen auf ein Netzwerk von Sammlern zurück?

Ja, und hier spielen die Archive in den Universitäten eine zentrale Rolle. Das Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin hat ja schon sehr früh gesammelt, in Hamburg haben

wir das dann ebenfalls aufgebaut, in Marburg, Siegen, Osnabrück gibt es große Sammlungen...

Aber Fernsehsendungen werden doch, zumindest ist das meine Erfahrung, deutlich unwilliger aufgezeichnet, als beispielsweise Spielfilme. Welche Universität archiviert schon Talk Shows, Kindersendungen oder Werbeclips? Und wer schaut Programmabende durch, um sie für die Datenbank zu erfassen?

Es ist sicherlich richtig, dass Kinospielefilme und Fernsehfilme die Hauptdomäne der Archive sind. Gleichzeitig sind Archive dafür da, viele Dinge bereit zu halten. Wir wissen nicht, was wir später untersuchen werden. Deshalb muss man sehr viel mehr aufnehmen, als man je brauchen wird.

Welche Relevanz hat Ihre eigene Fernseherinnerung für Ihre fernsehbistorische Arbeit?

Die Erinnerung spielt natürlich schon eine zentrale Rolle, denn man schafft sich ja einen Ordnungsrahmen, eine Anordnung, wie sich alles zueinander verhält, die zwar korrigiert werden kann, in die man aber alles hineinpackt. Häufig, wenn ich fernsehgesehichte Seminare mache, passiert es, dass Studierende etwas verabsolutieren. Beispielsweise heißt es dann auf Grund der Texte, dass Fernsehen in den 50er Jahren bildungsorientiert gewesen sei. Das liegt an den Reden der Programmmacher, die ständig von Bildung und Kultur handeln, während das Programm tatsächlich vor allem Unterhaltungsfernsehen war. Um das zu erkennen, muss man in die Programme hinein schauen und sie ins Verhältnis zur Rede der Intendanten setzen. Hier spielt auch das eigene Gedächtnis eine Rolle. Allerdings bin ich sehr vorsichtig mit meinen Vorlieben, weil ich natürlich auch einen subjektiven Blick habe und diesen wieder an das Material zurückbinden muss.

Tutti Frutti -- RTL plus -- "Hörzu" Nr. 16 vom 12.04.1990, S. 112:



Stagnation

Es wird doch immer gesagt, daß diese Sendung drei Millionen Zuschauer sehen. Am vergangenen Sonntag waren es drei Millionen und zwei. Mein Mann und ich sahen die Sendung auch mal an. Und was soll ich Ihnen sagen? Das nächste Mal sind es wieder nur drei Millionen!

-Ursula K. aus Neuwied 11-

Leserbrief zu TUTTI FRUTTI

Und erinnern Sie sich auch an ästhetische Spezifika oder formale Merkmale? Auf Grund der schwierigen Zugänglichkeit von Sendungen ist das ja eine Ebene, die sich kaum fassen lässt.

Weniger. Hier wäre ich Erinnerungen gegenüber auch sehr misstrauisch. Ich selbst bin übrigens erst relativ spät zum Fernsehen gekommen, in meinem Elternhaus stand ab 1960 oder 1961 ein Fernsehapparat und ich habe das Programm auch nur am Wochenende mitbekommen, weil ich auf ein Internat ging. Das Fernsehen hatte dadurch etwas besonderes, wobei wir – meine Mutter hat sich leidenschaftlich Krimis angeschaut – nicht die künstlerischen Höhepunkte, sondern eher das normale Fernsehangebot sahen. Was ich erinnere sind eher allgemeine Erfahrungen wie der Geschichtendruck: Ich will eine Geschichte zu Ende sehen! Daraus würde ich aber nie eine bestimmte Ästhetik ableiten wollen.

Ich frage eigentlich deshalb nach Ihren Erinnerungen, weil mich interessiert, ob man in der Fernsehgeschichtsschreibung mit Zeitzeugen die gelöschten Sendungen und das unzugängliche Quellenmaterial kompensieren kann.

Mit den Zeitzeugen muss man ebenfalls vorsichtig sein. Bei den Machern sowieso, denn die können im Nachhinein häufig nicht mehr artikulieren, was sie da eigentlich gemacht haben. In einem Projektseminar über Wochenschauen haben wir vor einiger Zeit damalige Kameralente und Cutterinnen befragt, die der Meinung waren, dass sie nur die Realität abgefilmt hätten. Wie sie diese konstruiert haben, ist ihnen jedoch nicht mehr im Bewusstsein. Die Vorstellung hat hier sehr stark die Erinnerung geprägt. Und mit den Zuschauern ist das noch viel schwieriger. Anfang der 80er Jahre, als man *Oral History* ganz groß schrieb, haben wir versucht, mit dieser Methode der Medienbiographie an die Zuschauer Geschichte heranzukommen.⁷ In einem Seminar haben die Studenten eine Befragung ihrer älteren Familienangehörigen durchgeführt. Bei der Auswertung der Tonbandprotokolle ist immer nur herausgekommen, dass das, was man ins Interview hineingab, etwas auslöste, dass aber keine eigenständige gestaltende Strukturierung der Medienerinnerung stattfand. Daher würde ich mit den Zeitzeugen sehr, sehr vorsichtig sein.

Zur Methode der Oral History gehört daher ja notwendigerweise auch immer ein Abgleich der Zeitzeugenerinnerungen mit den historischen Dokumenten.

⁷ Hickethier, Knut (1980) Kino und Fernsehen in den Erinnerungen ihrer Zuschauer. In: *Ästhetik und Kommunikation* 11, 42. S.53–66.

Und eigentlich sind die Interviews vor allem im Hinblick auf die Prozesse und Transformationen von Erinnerung aufschlussreich.

Das war ja auch das Ergebnis der Studien von Lutz Niethammer. Die Befragung von Zeitzeugen ergibt eine Farbigkeit, sie führt zu einer Anschauung, man bekommt Facetten – aber den großen Rahmen, also das konstruktive Moment in der Geschichtsschreibung, muss man als Historiker schon selbst setzen.

Und was halten Sie von den notierten Fernsehbeobachtungen einiger Fernsehhistoriker, die ihre Dokumente gewissermaßen selbst erstellen.

Kurt Wagenführ hat seit den 30er Jahren ein Fernsehtagebuch geführt, das in den 60er und 70er Jahren teilweise in den *Fernseh-Informationen* abgedruckt wurde. Diese Aufzeichnungen sind aber sehr begrenzt, denn Wagenführ hat eigentlich vor allem notiert, wo ein Galgen im Bild war, das Bild rauschte oder ähnliche Fehler aufgetreten sind. Das sind die Notizen eines Kritikers mit der Haltung: «macht das mal gefälligst etwas besser!» Eine Reflexion des Fernsehens, indem es etwa zur aktuellen Lage oder zur kulturellen Situation in Relation gesetzt wird, findet man darin nicht.

Welche Relevanz hatte Ihr Netzwerk von Sammlern für die Materialbeschaffung für die Geschichte des deutschen Fernsehens?⁸

Die Basis dieses Buches ist bereits im Zusammenhang mit dem Fernsehspiel-Buch und mit den Seminaren entstanden. Um auf aktuelle Situationen eingehen zu können, habe ich mir angewöhnt, Artikel aus Tageszeitungen zu kopieren oder direkt aufzuheben. Diesen Berg von Ausrissen aus der Zeitung habe ich ganz schlicht chronologisch sortiert, so dass mir für die Programmgeschichte ca. 50 Ordner zur Verfügung standen. Das heißt, ich habe jeweils den aktuellen Diskurs als Ausgangspunkt genommen und von dort aus die Fäden weiterverfolgt und systematisiert.

Die Periodisierung, die Sie in der Geschichte des deutschen Fernsehens vorschlagen, ist stark an gesellschaftspolitischen Entwicklungen orientiert, insofern Sie das Fernsehen im Kontext von Modernisierung diskutieren. Welche Rolle spielen die Forschungen der Geschichtswissenschaft für ihre Fernsehhistoriographie? Auffällig ist ja, dass Ihre fernsehhistorische Arbeit bis in die Gegenwart reicht und damit auch einen Zeitraum umfasst, mit dem sich die Geschichtswis-

8 Hickethier, Knut (1998) *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Unter Mitarbeit von Peter Hoff. Stuttgart / Weimar: Metzler.

senschaft noch nicht beschäftigt. Mit dieser Fortschreibung schlagen Sie eigentlich ein eigenes Gesellschaftsmodell vor!

Die Zeitgeschichte ist ein wichtiger Bezugspunkt meiner Arbeit. Ich habe mich viel mit Axel Schildt ausgetauscht und auch mit dem Institut für Zeitgeschichte in Potsdam besteht ein Arbeitszusammenhang. Aber klar: die Zeitgeschichte – und das machen die Historiker auch selbst immer wieder zum Thema – beinhaltet nicht die Gegenwart. Je dichter man an diese herankommt, um so schwieriger wird es. Wir konstruieren, wir versuchen, zu mehr oder weniger schlüssigen Erklärungen für gegenwärtige Phänomene zu kommen – und gehen dabei jeweils in sehr diffuse Richtungen. Daher bin ich gegenüber der Ausrufung eines Trends immer sehr misstrauisch, denn im nächsten Monat wird ein neuer Trend ausgerufen.

Ich habe mich aber auch mit den theoretischen Debatten in der Geschichtswissenschaft beschäftigt: Furet, Lepsius usw. Dabei fand ich unter anderem die Zeitreihengeschichte sehr spannend, weil dieses Modell mit meinen Untersuchungen gut zusammenging. Man stellt Zeitreihen für den Medienbereich auf und schaut nach Veränderungen, fragt dann aber vor allem danach, warum sich etwas verändert hat. Die Veränderung ist also nicht das Ergebnis, sondern ein Indiz, das wiederum auf Veränderungen im Alltag und in der Gesellschaft verweist, die es zu erkunden gilt. Die Fernsehgeschichte ist demnach eingebettet in die allgemeine gesellschaftliche Entwicklung. Um diesen Zusammenhang zu fassen, ist ein letztlich funktionalistisches Modell entstanden. Zugespitzt formuliert, damit das Modell sichtbar wird: Alles, was sich in der Medienentwicklung abzeichnet, geschieht auf Grund von gesellschaftlichen Notwendigkeiten. Alles hat eine Funktion für die Gesellschaft. Um es am Programm zu verdeutlichen: Daily Talks, die moralisch vielleicht ganz furchtbar sind, aber in den 90er Jahren eine konstante Zuschauerschaft von etwa 2 Millionen erreichten, müssen für diese Zuschauer offenbar eine Funktion besitzen. Damit nimmt man den moralischen Druck heraus und fragt nach der Funktion dieser Sendungen für den gesellschaftlichen Teilbereich. Und dann setzt eine Konstruktionsarbeit ein, indem man Indizien sucht, die die Argumentation stützen. Man könnte diesen Funktionsansatz natürlich in Frage stellen und feststellen, dass es Sendungen geben kann, mit denen gesellschaftlich etwas aus dem Ruder zu laufen scheint. Das Funktionsmodell geht von einer inneren Logik und Notwendigkeit aus, die man in Zweifel ziehen kann.

Heißt das, dass Ihr Funktionsmodell der schwer fassbaren Kategorie der Zuschauer eine besondere Aufmerksamkeit schenkt?

Das Fernsehen erfüllt nicht nur in Bezug auf den einzelnen Zuschauer Funktionen, sondern auch für die Gesellschaft als Ganzes. Denken Sie an die ungeheure systemstabilisierende Funktion des Fernsehens! Ich habe z.B. in einer Diskussion mit Kommunikationswissenschaftlern gefragt, warum es in einer Gesellschaft mit mehr als 4 Millionen Arbeitslosen (denn in Wirklichkeit sind es ja etwa 6 Millionen) – anders als in der Weimarer Republik – nicht zu sozialen Unruhen kommt (ausgenommen die Demonstrationen gegen Hartz IV). Eine Erklärung könnte sein, dass das Fernsehen diese Arbeitslosigkeit absorbiert. Denn im Gegensatz zu Weimar sind heute deutlich weniger Leute auf der Straße. Diese Beobachtung könnte man mit der durchschnittlichen täglichen Sehdauer von inzwischen dreidreiviertel Stunden in Beziehung setzen. Die These von der Absorption der Zeit der Arbeitslosen durch das Fernsehen wäre eine funktionstheoretische Überlegung.⁹

Hat dieses Funktionsmodell auch für das heutige Fernsehen noch seine Gültigkeit?

Ich habe manchmal tatsächlich das Gefühl, dass inzwischen manches aus dem Ruder läuft. Das lässt sich an der Fernsehentwicklung selbst festmachen. In den 50er und 60er Jahren lässt sich von einer Abbildfunktion des Fernsehens ausgehen: Es gibt im Fernsehen eine Reflexion dessen, was in der Gesellschaft vorgeht. Heute werden bestimmte gesellschaftliche Phänomene hingegen nicht mehr reflektiert, sondern es gibt eine Komplementfunktion und vorhandene gesellschaftliche Probleme werden oft verdeckt. Ich glaube, dass hier eine neue Reflexion der Relation von Gesellschaft und Medien notwendig ist.

Müsste man nicht sogar den Modus der Geschichtsschreibung ändern und für die jüngste Fernsehentwicklung nicht mehr das Programm sondern vielmehr die Ökonomie als zentrales Element setzen? Denn inzwischen ist doch die Verbreitung des Programms, die früher noch – wie Sie in Ihrem Buch über das Fernsehspiel schreiben – Ziel und Aufgabe der Institution gewesen sein mag, maßgeblich von ökonomischen Faktoren geprägt.

Sicher können wir eine zunehmende Ökonomisierung, z.B. in der Fernsehproduktion oder bei Programmentscheidungen feststellen, wobei diese Tendenz die gesamte Gesellschaft durchzieht. Seit der Einführung des Dualen Systems im Rundfunk spielt die Ökonomie, spielen Fragen der Kosten/Nutzen-Rech-

9 Hickethier, Knut (1998) Rezeptionsgeschichte des Fernsehens - Ein Überblick. In: *Medienrezeption seit 1945. Forschungsbilanz und Forschungsperspektiven*. Hrsg. v. Walter Klingler, Gunnar Roters und Maria Gerhards. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft. S.125–137.

nung, der Ausbildung mehrerer Märkte und der Konkurrenz auf ihnen eine bedeutende Rolle – und wir müssen fragen, wie dies zu begreifen ist. Dennoch halte ich es nicht für vertretbar, sich ganz von den Inhalten abzuwenden.

Sie haben vorhin auf die Relevanz der Geschichtswissenschaft und -theorie für Ihre Forschung hingewiesen. Spielt auch die Filmwissenschaft für Sie eine Rolle?

Die Filmgeschichtsschreibung ist natürlich – wie die Literaturgeschichtsschreibung auch – von großem methodischem Interesse. Aus dem Kontext der Filmgeschichte, die ja nach dem Filmischen fragt, hat sich das Interesse an den medialen Besonderheiten entwickelt. Welche Rolle spielen die Televisualität, der *live*-Aspekt oder die Gleichzeitigkeit der Distribution? Fürs Fernsehen rückt dabei verstärkt die Verbundenheit von Technik und Medialität in den Blick. Die Hinwendung zur Technikgeschichte des Fernsehens ist also über die Filmgeschichtsschreibung vermittelt. Auch im Hinblick auf die Institutionen gibt es einen Zusammenhang, wobei sich die Filmgeschichtsschreibung erst relativ spät den produzierenden Einheiten, etwa der UFA, zugewandt hat. Spätestens seit Ende der 50er Jahre können wir in der BRD nicht mehr über Film und Fernsehen als getrennte Bereiche sprechen. Ökonomisch entsteht mit dem Erwerb der Bavaria- und Realfilm-Studios durch die Rundfunkanstalten eine Film-Fernsehwirtschaft, wir lernen als Rezipienten die meisten Filme im Fernsehen kennen usw. Es gibt also einen starken Film-Fernseh-Zusammenhang, den ich in meinem nächsten Buch gerne etwas näher ausleuchten möchte: Wer sind die Produzenten, wie funktionieren die Vertriebswege, wie sieht die Ökonomie aus? Die Filmgeschichtsschreibung hat hier Defizite. Erst langsam werden Filmbereiche, wie auch der Werbefilm, angegangen und sichtbar gemacht, die wesentlich zum Film gehören und auch im Produktionsgetriebe eine ganz wesentliche Rolle spielen. Beispielsweise hätten die großen Atelierbetriebe nie so lange bestanden, wenn sie nur Spielfilme und nicht auch Dokumentarfilme, Industriefilme und anderes produziert hätten. Also mich interessiert der enge Zusammenhang zwischen Film- und Fernsehgeschichte.

Auch die Filmhistorikerinnen haben mit dem methodischen Problem zu kämpfen, dass ein Großteil des Materials nicht mehr existiert.

Provokativ könnte man sagen: Gott sei Dank ist nicht mehr alles vorhanden! Denn durch diese Lücken wird einem bewusst, dass man rekonstruieren muss, dass jede Geschichtsschreibung eine Konstruktion von Sinnzusammenhängen ist.

Es gibt ja auch Fernsehgeschichten, die entlang der jeweils akzentuierten medialen Eigenschaften geschrieben werden und ohne das gesendete Material auskommen.

Das findet man vor allem in den Medientheorien, wo große Linien gezogen und dann punktuelle Beispiele gesucht werden. Friedrich Kittlers Argumentation z.B. ist brillant und voller beeindruckender Ideen. Wenn man aber historisch an die Details und Zwischenschritte denkt, geht vieles in seiner Argumentation nicht ganz auf. Im Gegensatz dazu gibt es einen eher historisch differenzierteren Ansatz, der von Widersprüchen, Parallelitäten, Sackgassen in der Geschichte ausgeht und den großen Jahrhunderte übergreifenden Konstruktionen wenig glaubt. Wer die Geschichte und die vielen Verästelungen eines Mediums im Hinterkopf hat, der ist bei den großen medialen Konstruktionen sehr vorsichtig und weiß, dass es auch viele Gegenbeispiele gibt. Ich bin da eher Historiker. Ich finde diese Art der globalen Medientheorie nicht prinzipiell falsch und habe z.B. Jochen Hörischs *Geschichte der Sinne*¹⁰ mit großem Interesse und mit der Frage gelesen, wie bekommt er es zustande, Fernsehgeschichte auf 30 Seiten zu komprimieren. Ich bin da immer neugierig, sehe aber auch, wo es Schwächen gibt und würde dann für das eher Beschreibende plädieren. Denn ein zentraler Punkt der Fernsehgeschichtsschreibung ist ja auch, dass sie bewahren, retten und daran erinnern möchte, was es alles gegeben hat, um diesen Reichtum sichtbar zu machen. Das kann manchmal zu einer Detailverliebtheit führen, aber die geisteswissenschaftliche Haltung des Bewahrens halte ich für sehr wichtig.

Und wie halten Sie es mit dem Problem, dass es in der Entwicklung immer auch Sackgassen gibt. Abramson hat das in seiner Technikgeschichten so wunderbar gezeigt.¹¹

Das funktioniert meines Erachtens nur in der Form einer Chronik. In der Regel werden ja einzelne Punkte in Verbindung gesetzt, so dass die Entwicklungslinie eines Mediums entsteht. In den Anfängen des Fernsehens gibt es aber keine Linie, sondern einen gesamten Bereich, in dem es (ich habe das in einem Aufsatz gezeigt¹²) um Telematik geht. Die Modelle des Fernsehens haben sich anfangs – schon unter dem Begriff des Fernsehens – beispielsweise auf die Bildtelegrafie

10 Hörisch, Jochen (2001) *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*. Frankfurt/M.: Eichborn.

11 Abramson, Albert (2002) *Die Geschichte des Fernsehens*. München: Fink

12 Hickethier, Knut (2004) «Das Wunder der Technik». Die Genese eines Mediums durch die Erprobung anderer Medienparadigmen: das Fernsehen zwischen Telegrafie, Tonfilm und Radio. In: *Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte*. Hrsg. v. Harro Segeberg. Marburg: Schüren (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft), S. 183–206.

konzentriert. Mit dem Modell der Telegrafie im Hinterkopf sollte die Bildübertragung ermöglicht werden. Dann kommt das Kino auf, bei dem es plötzlich um bewegte Bilder geht. Fernsehen sollte jetzt eine Art Fern-Kinematographie sein. Damit hat sich das Paradigma des Angestrebten verschoben. Mit dem Aufkommen des Rundfunks wollte man dann Bild-Rundfunk machen – bis man Anfang der 30er Jahre schließlich so weit war, dass man ein Programmmedium schuf, für das der Rundfunk Modell stand. Diese Verschiebungen haben im Bereich der Technikdiskurse stattgefunden und entsprechende Akzente auch in der Praxis gesetzt. Ähnlich vollziehen sich auch andere Technikentwicklungen, so dass die Frage nach einer teleologisch ausgerichteten Entwicklungslinie falsch ist. Das Buch von Albert Abramson ist insofern gut, als er darin das Material sichtbar macht, gewissermaßen seinen Zettelkasten ausleert. Aber, das wäre meine erste Kritik, er strukturiert dieses Material nicht. Meine zweite Kritik, die der angloamerikanischen Fernsehgeschichtsschreibung insgesamt gilt, ist die sehr starke Orientierung auf die USA. Die europäischen Linien, wie die Darstellung des Fernsehens im ›Dritten Reich‹, sind bei Abramson durchaus fehlerhaft. Gut, als Fernsehhistoriker kann man nicht alles abdecken, deshalb sind die nationalen Perspektiven auf die Fernsehgeschichte eben auch weiterhin wichtig.

Die Darstellungsform von Geschichte hat natürlich auch immer mit der Fragestellung und dem Gegenstand zu tun. Ich halte die Chronik – trotz Ihrer Kritik an Abramson – für eine besonders geeignete Form, um Sackgassen in der Entwicklung sichtbar zu machen. Aber könnte man auch eine Programmgeschichte als Chronik schreiben? Und welche Aspekte würden dadurch in den Mittelpunkt rücken?

Joan Bleicher hat das ja getan,¹³ wobei eine Chronik des Programms ungleich schwieriger zu schreiben ist als die der Technikentwicklung. Angesichts der Fülle von Sendungen muss entschieden werden, welche man in die Chronik aufnehmen muss und welche man auslassen kann. Die Auswahl von Joan Bleicher ist daran orientiert, welche Sendungen öffentlich diskutiert wurden. Dieses Verfahren ist natürlich angreifbar, jeder kann sich beschweren, dass seine Lieblingssendung nicht enthalten ist. Dennoch ist eine solche Programmchronik ein wichtiges Hilfsmittel, weil ich einen Überblick über vieles, was es gegeben hat, bekomme.

13 Bleicher, Joan Kristin (1993) *Chronik zur Programmgeschichte des deutschen Fernsehens*. Berlin: Ed. Sigma.

Werden fernsehhistorische Darstellungen durch die Narration weniger angreifbar? Ihrer narrativen Geschichte des deutschen Fernsehens beispielsweise liegt ja auch eine starke Selektion zu Grunde.

Weniger angreifbar würde ich nicht sagen. Ich würde eher umgekehrt argumentieren: Geschichtsschreibung ist immer eine Konstruktion. Man konstruiert Rahmen und Linien, die manchmal übrigens schwer durchzuhalten sind. Ich stimme der Kritik von Markus Stauff durchaus zu, dass der Dispositiv-Gedanke in *Die Geschichte des deutschen Fernsehens* nicht bis ins Letzte durchgehalten ist.¹⁴ Also, der Konstruktionsgedanke ist sehr wichtig: Die Darstellung ist keine Abbildung vollständiger Art, sondern ein Versuch Entwicklungen sichtbar zu machen. Darin besteht meines Erachtens die eigentliche historische Arbeit.

Und wie ließe sich nun die Materialfülle von Abramson narrativisieren?

Machbar ist das schon. Jedes historische Erzählen ist immer Konstruktion, indem ich auswähle und das Material in eine Ordnung bringe. Die eigentliche Frage ist eher die nach dem Apriori: Ist die Technikentwicklung, mit Kittler gedacht, das Apriori für alles Weitere? Muss ich mich also um die ästhetischen und dramaturgischen Aspekte nicht weiter kümmern, weil ich das Wesentliche des Mediums bereits mit der Technik erfasse? Oder wird die Technikgeschichte nicht sehr stark von sozialen Anforderungen, von Gegebenheiten, Befindlichkeiten, Wünschen geprägt? Darin steckt implizit die Annahme, dass sich nicht alles, was sich technisch entwickeln kann, auch realisieren muss – und umgekehrt. Von den technischen Möglichkeiten wird nur das zur sozialen Wirklichkeit, wofür es auch einen treibenden Kern gibt. Das ist das Spannungsfeld, wobei inzwischen weitgehender Konsens darüber herrscht, dass wir es mit einem Interdependenzverhältnis zu tun haben. Die Entwicklung einer Technik wird, mit Hartmut Winkler gesprochen, von Wunschkonstellationen angetrieben und wenn die Technik etabliert ist, treibt sie wiederum Entwicklungen voran, wobei eben nicht alles realisiert wird.

Wie stehen Sie denn zu John Caldwells Geschichtsdarstellung, der die Entwicklung des Fernsehens in Hinblick auf dessen Televisualität beschreibt?

An der Arbeit von Caldwell zeigt sich eine Entwicklung, die in den 90er Jahren einsetzt. Man fragt nicht mehr nach einem Medium, sondern interessiert sich für die Eigenschaften. Das ist etwas, was wir früher – z.B. am Fernsehspiel – als

¹⁴ Stauff, Markus (1998) Das Fernsehen bekommt eine Geschichte. In: *Ästhetik & Kommunikation*, 103, S. 115–118.

fernsehspezifisch abgelehnt haben, und zwar weil die Diskussion um medien-spezifische Eigenschaften in der Fernsehentwicklung sehr stark im ›Dritten Reich‹ geführt wurde. Die Konzeption damals sah vor, dass jedes Medium das macht, was ›artgemäß‹ war. Das ›Artreine‹ eines Mediums, das Medienspezifische, bedingte, so die damalige Auffassung, seinen Erfolg. Das war mir so zuwider, dass ich immer gegen das Fernsehspezifische polemisiert habe. Es war allerdings auch klar, dass in dieser Frage nach der Medienspezifik etwas steckt, das in der NS-Problematik nicht aufgeht. Heute ist ganz klar: Medialität ist ein großes Forschungsfeld, und jeder guckt nach den Besonderheiten und Eigenschaften. Ich würde aus der Perspektive der Fernsehgeschichte allerdings sagen, dass diese Eigenschaften an nachprüfbar Entwicklungen gebunden sein müssen.

Das Interesse an der Medialität im allgemeinen hat in den letzten Jahren zur Gründung medienwissenschaftlicher Institute an den Universitäten geführt. Befürchten Sie, dass die Fernsehwissenschaft bei dieser Entwicklung auf der Strecke bleibt?

Die Gewichtung der einzelnen Medien hängt ja immer auch von den Personen an den Universitäten ab. Generell ist aber festzustellen, dass es die Bildmedien schwer haben, weil die Übersetzung von Bildern in Sprache für viele schwierig ist und große Arbeit bedeutet. Das kann man auch in der Literatur- oder der Kommunikationswissenschaft beobachten: alles was mit Bildern zu tun hat, ist schwierig. Fernsehen ist dabei nochmals schwieriger als Film. Beim Film haben wir es mit geschlossenen Erzählräumen und weitgehend homogenen Welten (selbst im postmodernen Film) zu tun. Dagegen das Fernsehen! Allein bei den Nachrichten die gestaffelten Bildräume, Insert-Bilder, permanente Veränderungen usw. Was da alles durcheinander geht! Es ist ausgesprochen schwierig, das zu fassen. Da sehe ich eine hohe theoretische Herausforderung. Außerdem glaubt jeder, über das Fernsehen Bescheid zu wissen und mitreden zu können. Demgegenüber ist der Film ein Spezialbereich, bei dem sich das nicht jeder traut.

Wenn das Problem am Fernsehen für viele das Bild ist, wäre aber doch der Rückgriff auf Spezialisten sinnvoll, die mit Bildern umgehen können. Müsste man das Fernsehen also in der Bildwissenschaft verankern?

Der Gegenstand der Bildwissenschaft ist noch unklar. Ich sehe nicht, wie die gegenwärtig unterschiedlichen Richtungen zusammenzubekommen sind. Außerdem sind die Methoden der einzelnen Disziplinen sehr unterschiedlich. Die Filmwissenschaft betreibt beispielsweise stark formale Analysen bewegter

Bilder, hat sich aber nie darauf eingelassen, was die Kunstwissenschaft z.B. mit der Ikonographie stehender Bilder macht. Dort werden Bilder nach verschiedenen Motiven hin angeschaut und es gibt ein methodisches Repertoire zur Beschreibung. Wenn wir das in der Medienwissenschaft machen, ist das hingegen ganz schwierig, weil in unserer Disziplin das Wissen um ikonographische Traditionen fehlt. Hier sehe ich eine Herausforderung an uns, denn das Fernsehen ist im Hinblick auf diese Bildprägungen eine äußerst wichtige Institution.

Und hier stoßen wir dann leider wieder auf die geschlossenen Türen der Archive, denn um Bildtraditionen im Fernsehen nachzugehen, müsste man Zugang zu älteren Sendungen haben, um sie zu analysieren.

In der Tat kann man das nur an gegenwärtigem Material machen. Und selbst wenn ältere Sendungen wiederholt werden – die Programmauswahl orientiert sich nie an unseren Bedürfnissen.

Herr Hickethier, welche weiteren Hoffnungen und Wünsche haben Sie denn für die zukünftige Fernsehgeschichtsschreibung?

Die Mediathek! Es ist ein Skandal, dass diese nach 20 Jahren immer noch nicht existiert. 1985 fanden in Berlin die ersten Diskussionen zu ihrer Gründung statt. Es ist ein Unding, dass wir öffentlich immer noch keinen Zugang zum kulturellen Gedächtnis haben, das durch Fernsehen und Radio geprägt ist. Natürlich sind die Archive der Sender Produktionsarchive, dennoch muss es eine Möglichkeit geben, die Rechte abzutreten, um eine Mediathek einzurichten. Ich wünsche mir auch, dass das Archivwesen in den Universitäten besser wird. Leider leben wir in einer Zeit, in der das Sammlungswesen dort immer mehr in Frage gestellt wird – was insbesondere deshalb problematisch ist, weil es keine anderen Institutionen dafür gibt. Außerdem wünsche ich mir junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die Fernsehgeschichte immer wieder aus ganz anderen Perspektiven angehen. Jeden neuen Ansatz finde ich spannender als eine Wiederholung dessen, was schon tausendmal gesagt wurde.

Das Gespräch wurde am 13.11.2004 in Berlin geführt.