

Andreas Fickers

Eventing Europe

Europäische Fernseh- und Mediengeschichte als Zeitgeschichte

Als am 6. Juni 1954 die ersten Programme der Eurovision ausgestrahlt wurden, schien ein neues Kapitel europäischer Rundfunkgeschichte angebrochen zu sein. Von Rundfunkanstalten und Presse wurde das Ereignis als Geburtsstunde eines neuen europäischen Kommunikationsraumes gefeiert, der, so die Hoffnung aller Beteiligten, im Dienste der Völkerverständigung und des kulturellen Austausches stehen werde. Die acht »Gründernationen« der Eurovision eröffneten den Programmaustausch innerhalb der Europäischen Rundfunkunion (EBU) mit einem fulminanten »Eurovisionsmonat«, der neben Live-Übertragungen (zum Beispiel von der Fußballweltmeisterschaft in Bern, dem Tennis-Turnier in Wimbledon, dem 24-Stunden Autorennen in Le Mans oder aus dem Vatikan in Rom) auch filmische Porträts der Eurovisionsländer beinhaltete. So bekamen die Zuschauer Bilder vom berühmten Palio in Siena, vom Verkehrschaos rund um den Arc de Triomphe während der Rushhour, vom Festival des Narcisses in Montreux, von lederbehosten und singenden Jünglingen der sozialistischen Falken am Rheinufer, vom niederländischen IJsselmeer, vom Haus der Brauergilde auf dem Brüsseler Grand Place oder vom Londoner Big Ben zu sehen. Getreu dem populären Werbeslogan vom Fernsehen als »Fenster zur Welt« wurde die Eurovision als televisuelle Einlösung des Versprechens medialen Dabeiseins auf europäischer, transnationaler Ebene gepriesen.¹ Nach der erfolgreichen Übertragung der Krönungsfeierlichkeiten von Elisabeth II. im Jahr 1953 fungierte der Eurovisionsmonat auch als groß angelegte Werbeaktion für das Fernsehen als Neuankömmling im massenmedialen Ensemble. Der niederländische Philips Konzern nutzte das Ereignis, um eine europaweite Marketingkampagne für das Fernsehen zu starten. In einem Rundschreiben der General Advertising Division an alle Philips Filialen im In- und Ausland hieß es:

»The international exchange of television programmes which is to take place from the 6th of June next on will be an event of the first order. Eight European countries, to with Belgium, Western Germany, Britain, France, The Netherlands, Switzerland, Denmark and Italy, will be linked up by a network of transmitters, and each of those countries will in turn arrange complete television programmes. This means that, in the comfort of your armchair, you will be able to travel through Europe, to get to know the aspects of life in those countries, or to view topical events that are in the centre of public interest.«²

Als Leitthema für die Werbekampagne wurde das Thema »reisen« gewählt. Fernsehen, so die Marketingfachleute des Philips Konzerns, verknüpfte die durch den Hörfunk vertrauten imaginierten Gedankenreisen mit der visuellen Evidenz bewegter Bilder. Die daraus resultierende Unmittelbarkeit der Erfahrung der Gleichzeitigkeit von Gesehenem

1 Monika Bernold, Fernsehen ist gestern. Medienhistorische Transformationen und televisuelles Dabeisein nach 1945, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 12, 2001, H. 4, S. 8–29. Zur Metapher des »Fensters zur Welt« vgl. Clas Damann, Stimme aus dem Äther – Fenster zur Welt. Die Anfänge von Radio und Fernsehen in Deutschland, Köln/Weimar etc. 2005, sowie Andreas Fickers, Presenting the »Window on the World« to the World. Competing Narratives of the Presentation of Television at the World's Fairs in Paris (1937) and New York (1939), in: Historical Journal of Film, Radio and Television 28, 2008, S. 291–310.

2 Philips Eurovision Campaign 1954 (80 Seiten), in: Philips Company Archives, Eindhoven, 823:1/811.3.

und Gehörtem – zumal, wenn dies in der vertrauten Umgebung des eigenen Heimes geschah – verlieh dem Fernsehapparat und dem Fern-Sehen jene Aura des zugleich Vertrauten und Außergewöhnlichen, in der die »Welt« auf wundersame Weise ins eigene Wohnzimmer kam. »See Europe at home«, »tour Europe with television« oder »sightseeing in Europe« waren nur einige der Schlagzeilen, die sich das Philips Marketing Team zur Promotion ihrer Fernsehgeräte ausdachte. Jeder dieser vorformulierten Werbesprüche, die den Philips-Vertretern in Form von Werbeanzeigen, Postern, Produktkatalogen oder gar kompletten Schaufensterdekorationen angeboten wurden, endete selbstverständlich mit dem Slogan: »See it at its best with a Philips!«.



Abb. 1: See 8 countries ...
(Philips Company Archives, Eindhoven)

Obwohl die Eurovision in Überblicksdarstellungen zur europäischen Geschichte kurssorisch als Beispiel eines erfolgreich institutionalisierten Kulturtransfers erwähnt wird³, wis-

³ Vgl. beispielsweise Hartmut Kaelble, Sozialgeschichte Europas 1945 bis zur Gegenwart, München 2007, S. 274.

sen wir über die technischen, institutionellen, politischen und kulturellen Kontexte ihrer Entstehung und Entwicklung nur wenig.⁴ Das umgekehrt proportionale Verhältnis von gesellschaftlicher Bedeutung und wissenschaftlicher Aufmerksamkeit teilt sich das Fernsehen mit anderen Leitobjekten der kulturellen Modernisierung im 20. Jahrhundert. Obwohl die »typische Unterbelichtung der Massenmedien« (Jürgen Wilke)⁵ in der Zeitgeschichte in den letzten zwei Jahrzehnten immer wieder angeprangert wurde⁶, zeichnet sich die Zeitgeschichtsschreibung auch heute noch durch eine eher stiefmütterliche Behandlung des Fernsehens als massenmedialem Phänomen aus. Zwar wird die gesellschaftshistorische Bedeutung des Fernsehens in Überblicksdarstellungen und Einleitungen zur Zeitgeschichte angemerkt, doch bleibt eine historisch-kritische Reflexion sowohl aus methodologischer (audiovisuelle Quellenkritik) wie gesellschafts- oder kulturhistorischer Perspektive die Ausnahme.⁷ Lediglich die Rolle des Fernsehens als Geschichtsvermittler hat in den letzten Jahren eine erhöhte wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren.⁸ Vielleicht ist diese gesteigerte Aufmerksamkeit weniger dem Umstand eines massenmedialen Bewusstseinswandels der Zeithistoriker geschuldet, als Ausdruck der Defensivstrategie einer Zunft, die ihre Deutungshoheit – zumindest was die öffentliche Wahrnehmung angeht – an die Macher populärer Unterhaltungsformate mit historischem Inhalt verloren hat.

Aus alltagshistorischer Perspektive nimmt der Fernsehkonsum nach dem Schlafen und Arbeiten den drittgrößten Teil im täglichen Zeithaushalt der Europäer ein – und dies in einer erstaunlichen Kontinuität und Stabilität seit den Tagen der Etablierung des Fernsehens als Leitmedium Mitte/Ende der 1960er Jahre.⁹ Würde das Fern-Sehen alleine aus dieser alltagshistorischen Relevanz eine privilegierte Aufmerksamkeit als Objekt der Zeit-

4 Für den deutschsprachigen Raum gibt es lediglich drei fundierte Darstellungen. Vgl. *Rüdiger Zeller*, Die EBU – Union Européenne de Radio-Télévision (UER) – European Broadcasting Union (EBU): Internationale Rundfunkkooperation im Wandel, Baden-Baden 1999; *Wolfgang Degenhardt*, Zur Entstehung und Entwicklung der europäischen Partnerschaft im Fernsehbereich 1950–1970. Zur historischen Betrachtung eines komplexen Sensemaking-Prozesses. Publiziert im Internet durch die Bibliothek der Universität Siegen im Jahr 2002, URL: <<http://www.ub.uni-siegen.de/pub/diss/fb1/2002/degenhardt/degenhardt.pdf>> [15.4.2009]; *Wolfgang Degenhardt/Elisabeth Strautz*, Auf der Suche nach dem europäischen Programm. Die Eurovision 1954–1970, Baden-Baden 1999.

5 *Jürgen Wilke*, Massenmedien und Zeitgeschichte aus der Sicht der Publizistikwissenschaft, in: *ders.* (Hrsg.), Massenmedien und Zeitgeschichte, Konstanz 1999, S. 19–31, hier: S. 21.

6 Vgl. beispielsweise die programmatischen Aufsätze von *Axel Schildt*, Zur Historisierung der massenmedialen Revolution, in: *AfS* 36, 1996, S. 443–458; *ders.*, Das Jahrhundert der Massenmedien. Ansichten zu einer zukünftigen Geschichte der Massenmedien, in: *GG* 27, 2001, S. 177–206; *Karl-Christian Führer/Knut Hickethier/Axel Schildt*, Öffentlichkeit – Medien – Geschichte. Konzepte der modernen Öffentlichkeit und Zugänge ihrer Erforschung, in: *AfS* 44, 2001, S. 1–38; *Bernd Weisbrod*, Medien als symbolische Form der Massengesellschaft. Die medialen Bedingungen von Öffentlichkeit im 20. Jahrhundert, in: *Historische Anthropologie* 9, 2001, S. 270–283.

7 Zu diesen Ausnahmen im deutschen Sprachraum zählen: *Rolf Reichardt*, Bild- und Mediengeschichte, in: *Joachim Eibach/Günther Lottes* (Hrsg.), Kompass der Geschichtswissenschaft. Ein Handbuch, Göttingen 2002, S. 219–230; *Michael Maurer*, Medienkultur, in: *ders.*, Kulturgeschichte, Köln/Weimar etc. 2008, S. 125–146.

8 Vgl. etwa *Judith Keilbach*, Geschichte im Fernsehen, in: *Sabine Horn/Michael Sauer* (Hrsg.), Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen, Göttingen 2009, S. 153–160; *Thomas Fischer*, Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008; *Edgar Lersch/Reinhold Viehoff*, Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003, Berlin 2007.

9 Der durchschnittliche Fernsehkonsum eines »Europäers« belief sich 2003 auf 217 Minuten pro Tag. Vgl. Open Society Institute (Hrsg.), Television Across Europe, Budapest 2005, S. 39.

geschichtsschreibung erwarten können, legitimiert auch sein doppelter »ontologischer Status« als Chronist *und* Akteur historischer Wandlungsprozesse die kritische historische Auseinandersetzung mit diesem Medium. Insofern dies bislang geschehen ist, dominierte zum einen die nationale Perspektive, zum anderen wurden diese nationalen Fernsehgeschichten hauptsächlich von Nicht-Historikern geschrieben.¹⁰ Diese Feststellung soll keineswegs suggerieren, dass einige der vorliegenden Studien den Ansprüchen historisch-kritischer Darstellungen nicht gerecht würden. Viele dieser Arbeiten spiegeln jedoch Fragestellungen und Untersuchungsperspektiven aus Disziplinen wie der Medienwissenschaft oder den Cultural Studies und unterscheiden sich daher in Problemstellung und methodischer Herangehensweise oft deutlich von geschichtswissenschaftlichen Studien. Wie fruchtbar und sinnvoll eine Kombination von stärker kulturwissenschaftlich inspirierten Fragestellungen mit einer historisch-kritischen Kontextualisierung des Fernsehens aus europäischer Perspektive für eine Zeitgeschichtsschreibung sein kann, die sich kultur- und gesellschaftshistorischer Phänomene ebenso annehmen möchte wie technischer, ökonomischer und politischer Fragestellungen, soll in diesem Beitrag verdeutlicht werden.

I. FERNSEHEN ALS DISPOSITIV UND »FLOW«

Da auf die theoretischen und methodologischen Herausforderungen einer vergleichenden europäischen Fernsehgeschichtsschreibung bereits an anderer Stelle ausführlich eingegangen wurde¹¹, geht es an dieser Stelle vor allem um die Veranschaulichung konkreter Möglichkeiten und Schwierigkeiten europäischer Mediengeschichtsschreibung am Beispiel der Entstehung der europäischen Fernsehinfrastruktur. Zu Beginn sollte jedoch geklärt werden, was unter Fernsehen verstanden wird, und auch der hier verwendete Europabegriff verlangt nach einer begrifflichen Präzisierung.

Obwohl es nicht an einführenden Texten in die Fernsehwissenschaft mangelt, scheint eine kurze Begriffsbestimmung an dieser Stelle sinnvoll, da man sich dem Phänomen Fernsehen je nach Fragestellung und Untersuchungsperspektive auch historisch aus sehr unterschiedlichen Blickwinkeln annähern kann. Dominierten in frühen Darstellungen des Fernsehens technik- und institutionengeschichtliche Perspektiven, verlagerte sich das wissenschaftliche Interesse – nicht zuletzt durch den Einfluss der britischen Cultural Studies – auch in Deutschland auf die »textuelle« Analyse des Fernsehens.¹² Ästhetische und narrative Konventionen bestimmter Programme, Formate und Genres des Fernsehens sowie die kulturelle und symbolische Bedeutung des Fernsehens in ausgewählten räumlichen oder zeitlichen Kontexten bestimmten seit Ende der 1980er Jahre zunehmend die Agenda der akademischen Auseinandersetzung mit dem Medium Fernsehen. Sowohl aus historischer wie medienwissenschaftlicher Perspektive bleibt die Rezeptionsforschung eine

10 Eine Übersicht zur Geschichte der internationalen Fernsehgeschichtsschreibung bietet *Andreas Fickers*, Nationale Traditionen und internationale Trends in der Fernsehgeschichtsschreibung. Eine historiographische Skizze, in: *montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 14, 2005, H. 1, S. 7–28.

11 Ausführlich hierzu die Einleitung »Comparative European Perspectives on Television History« (S. 1–54) und die Zusammenfassung »Reflections on Doing European Television History« (S. 229–256) von Jonathan Bignell und Andreas Fickers, in: *dies.* (Hrsg.), *A European Television History*, Malden/Oxford 2008. Für eine knappe deutschsprachige Darstellung der methodisch-theoretischen Reflexionen vgl. *Andreas Fickers*, Europäische Fernsehgeschichte. Elf Kernkonzepte zur vergleichenden theoretischen Analyse und historischen Interpretation, in: *Medien & Zeit* 3, 2008, S. 69–80.

12 Vgl. *Ralf Adelman/Jan O. Hesse/Judith Keilbach u. a.* (Hrsg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Konstanz 2002.

Herausforderung, der sich nur wenige stellen. Will man diesen unterschiedlichen Identitäten des Fernsehens gerecht werden, bedarf es einer überkoppelnden Begrifflichkeit. In der Fernsehwissenschaft kursieren zwei Begriffe, die eine integrierende wenn auch nicht allumfassende Beschreibung des Mediums Fernsehens in seinen verschiedenen Ausprägungen ermöglichen. Dabei handelt es sich zum einen um den Begriff des »Dispositivs«, zum anderen um den Begriff des »flows«.

Der aus dem Französischen übernommene Begriff »Dispositiv« fand verstärkt ab den 1990er Jahren Eingang in die deutschsprachige Medienwissenschaft. Wie der Utrechter Filmhistoriker Frank Kessler in einer begriffshistorischen Rekonstruktion aufgezeigt hat, wird und wurde der Begriff des Dispositivs je nach disziplinärem und historischem Kontext unterschiedlich gedeutet und instrumentalisiert.¹³ Dabei lassen sich grob zwei Interpretationslinien unterscheiden: zum einen eine an Michel Foucault orientierte Interpretation, welche die normierende Kraft von Mediensystemen herausstellt; zum anderen eine stärker filmtheoretisch inspirierte Deutung, in der die trianguläre kommunikative Relation zwischen Apparat (Fernseher), Sender (Programminhalt) und Empfänger (Zuschauer) vor dem Hintergrund jeweils medienspezifischer Wahrnehmungshorizonte sowie ästhetischer und narrativer Konventionen analysiert wird.¹⁴ Beide Auslegungen betonen den komplexen Zusammenhang zwischen der materiellen, institutionellen und symbolischen Dimension eines Mediums oder Mediensystems und laden dazu ein, die innerhalb eines bestimmten Zeitraums und Orts typischen Nutzungsformen eines Mediums aus interdisziplinärer Perspektive zu betrachten. Will man also das Dispositiv »Fernsehen« aus medienhistorischer Sicht beschreiben und analysieren, gilt es zum einen das Verhältnis zwischen den verschiedenen Elementen des Dispositivs zu bestimmen – beispielsweise den Einfluss von technischen Faktoren auf das ästhetische Erscheinungsbild oder die Rezeptionsmöglichkeiten zu problematisieren –, zum anderen aber geht es auch darum, die Veränderungen dieser Relationen in langfristiger historischer Perspektive herauszuarbeiten und damit die Wandelbarkeit spezifischer Mediendispositive aufzuzeigen. So war das Fernsehen der 1950er Jahre in den meisten Ländern Europas zwar durchaus ein »häusliches« Phänomen, doch handelte es sich dabei im Gegensatz zu heute keineswegs um eine individuelle, sondern primär kollektive Freizeitaktivität. In Kneipen, Schulen und auch im privaten Heim wurde Fernsehen als gemeinschaftliche Aktivität inszeniert und erlebt. Auch der bis zur Einführung der Videotechnik Ende der 1950er Jahre ausschließliche Live-Charakter des Fernsehens machte fernsehen zu einem Erlebnis der privilegierten Teilnahme und Augenzeugenschaft; ein Medienkonsum, der sich – zumindest für den Großteil der Bevölkerung – essentiell von der heutigen Art des Medienkonsums unterschied. Tendieren medientheoretische Arbeiten häufig dazu, das Medienspezifische des Fernsehens ontologisch zu definieren, bietet der Dispositivbegriff die Möglichkeit, die »komplexe Topographie«¹⁵ des Fernsehens als ein sich stetig wandelndes und fluides Feld zu beschreiben und entsprechend zu historisieren.

13 Vgl. den Online-Essay von *Frank Kessler*, Notes on Dispositif, abrufbar unter URL: <<http://www.jet.uu.nl/~Frank.Kessler/personal/notes%20on%20dispositif.PDF>> [18.5.2009].

14 *Carsten Lenk*, Das Dispositiv als theoretisches Paradigma der Medienforschung. Überlegungen zu einer integrativen Nutzungsgeschichte des Rundfunks, in: *Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte* 22, 1996, S. 5–17; *Knut Hickethier*, Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells, in: *montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 4, 1995, H. 1, S. 63–84; *Jostein Gripsrud*, Television, Broadcasting, Flow: Key Metaphors in Television Theory, in: *Christine Geraghty/David Lusted* (Hrsg.), *The Television Studies Book*, London 2003, S. 17–32. Bislang am konsequentesten hat *Thomas Steinmaurer* den Dispositivbegriff in seiner Dissertation historisiert. Vgl. *Thomas Steinmaurer*, *Tele-Visionen. Zur Theorie und Geschichte des Fernsehempfangs*, Innsbruck/Wien 1999.

15 Vgl. *Adelmann/Hesse/Keilbach* u. a., *Grundlagentexte*, S. 27.

Neben dem Dispositivbegriff hat sich auch der Begriff des »flows« als ein die Spezifika des Mediums umfassender Begriff etabliert. Im Gegensatz zum Film oder dem Theater zeichnet sich der Rundfunk durch seine disparate und sequenzielle Programmstruktur aus. Diskrete Einheiten, beispielsweise eine Nachrichtensendung, eine Quiz-Show, eine Anmoderation oder ein Spielfilm, werden im Fernsehen geplant aneinandergereiht oder programmiert. Diese spezifische Programmstruktur des Fernsehens (die aber auch dem Hörfunk eigen ist) hat der britische Historiker und Kulturwissenschaftler Raymond Williams 1975 als »flow« beschrieben, als serielle Montage unterschiedlichster Formate oder Genres zu einem heterogenen Ganzen, dessen Einheit erst durch den Akt des Zuschauens hergestellt wird.¹⁶ Erst das Fern-Sehen, so könnte man sagen, verhilft dem Fernsehen zu seiner medialen Identität. Es ist die spezifische Organisation des »flows« auf Seiten der Programmierer, die beim Fernsehzuschauer das Gefühl erzeugt, Fernsehen zu schauen und nicht etwa bewusst wahrgenommene Sequenzen des »flows«. »Es wäre«, so Raymond Williams, »als versuchte man zu beschreiben, dass man zwei halbe Theaterstücke gelesen hat, dazu drei Zeitungen, drei oder vier Zeitschriften, und zwar am gleichen Tag, an dem man ein Varieté und eine Vorlesung und ein Fußballspiel besucht hat.«¹⁷ Der fließende Übergang von einem Programmelement zum anderen macht das Abschalten so schwierig: das wiederholte Versprechen, aufregende oder interessante Dinge zu zeigen, und die Konzentration unserer Aufmerksamkeit gerade in den Anfangsmomenten neuer Programmsequenzen zielen auf die maximale Bindung des Zuschauers an einen bestimmten Sender oder Programmteil.¹⁸ In diesem Sinne hat Knut Hackett auch vom »flow« als »Innenseite des Dispositivs« gesprochen, als Ebene, auf der Subjekt und institutioneller Apparat zusammentreffen.¹⁹

Auch wenn die Saugkraft des Mediums Fernsehen – die in der Metapher des »flow«-Begriffs indirekt zum Ausdruck kommt – von manchen Fernsehwissenschaftlern kritisiert bzw. relativiert wird²⁰, besteht die zentrale Leistung des »flow«-Begriffs meines Erachtens darin, die Fluidität und Heterogenität des Fernsehprogramms mit der im Subjekt (Zuschauer) stattfindenden Sinnstiftung des Fernseherlebens als kohärenter Erfahrung zu verbinden. Diese dynamische und nicht-essentialistische Definition des Fernsehens als Medium, die im Begriff des »flows« zum Ausdruck kommt, scheint sich im übertragenen Sinn auch für eine historische Konzeptualisierung des Europabegriffs zu eignen. Ausgehend von der Annahme, dass es sich bei Europa – wie auch beim Fernsehen – aus erkenntnistheoretischer Sicht um eine diskursive Konstruktion handelt, haben wir es sowohl beim Fernsehen wie auch mit Blick auf Europa mit Projekten zu tun, deren Bedeutungszuweisungen einem ständigen Wandel unterzogen sind.²¹ Abhängig von den Perspektiven bestimmter Akteure zu bestimmten Zeiten handelt es sich sowohl beim Fernsehen als auch bei Europa um kontinuierlich neu verhandelte und entsprechend umdefinierte Projekte, deren Kontinuität durch ständigen Wandel und deren Einheit oder Identität durch Hybridität und Diversität gekennzeichnet sind.²²

16 Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form*, London/New York 1975.

17 Ders., Programmstruktur als Sequenz oder flow, in: Adelman/Hesse/Keilbach u. a., *Grundlagentexte*, S. 33–43, hier: S. 43.

18 Zur Aufmerksamkeit bindenden Funktion des Fernsehens vgl. John Ellis, *Fernsehen als kulturelle Form*, in: ebd., S. 44–73.

19 Hackett, *Dispositiv Fernsehen*, S. 67.

20 Milly Buonanno etwa hinterfragt in ihrer lesenswerten Einführung in die Fernsehwissenschaft, ob das von Williams entwickelte Konzept des »flows« noch geeignet ist, die heutigen Programm- und Sendestrukturen des Fernsehens mit seinen spezialisierten Formatsendern adäquat zu beschreiben. Vgl. dies., *History and Critique of the Flow*, in: dies., *The Age of Television. Experiences and Theories*, Bristol 2008, S. 30–36.

21 Richard Münch, *Das Projekt Europa. Zwischen Nationalstaat, regionaler Autonomie und Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main 1993.

22 Zur historischen Neubestimmung des Europabegriffs vgl. Achim Landwehr/Stefanie Stockhorst, *Einführung in die europäische Kulturgeschichte*, Paderborn 2004, S. 264–286.

Dennoch erzeugt der Rundfunk Formen kollektiver Partizipation, die nur dem Hör- und Fernsehfunk als massenmedialen Dispositiven eigen sind. Die ›Gleichschaltung‹ der Hörer und Zuschauer im Augenblick des gleichzeitigen Medienkonsums kann Gefühle imaginierter Gemeinschaftlichkeit erzeugen, die sich vor allem bei außergewöhnlichen Medienereignissen feststellen lassen. Die Planung, Organisation, Durchführung und Transmission dieser Medienereignisse werden selbst zum privilegierten Objekt des medialen Diskurses vor, während und nach der Übertragung des eigentlichen Medienereignisses.²³ Wie der britische Anthropologe und Mediensoziologe Nick Couldry betont, sind diese Momente »transnationaler Kommunion« aber nicht Repräsentationen einer spezifisch europäischen Identität oder Kultur, sondern das Resultat der mythischen Konstruktion eines imaginierten europäischen Kulturraums.²⁴ Auch Hartmut Kaelble, Martin Kirsch und Alexander Schmidt-Gernig haben in der Einleitung ihres Buches »Transnationale Öffentlichkeiten und Identitäten im 20. Jahrhundert« darauf hingewiesen, dass sich kollektive Identitäten vor allem dadurch auszeichnen, dass sie Zugehörigkeitsvorstellungen widerspiegeln, nicht aber jenen von Maurice Halbwachs suggerierten kollektiven Subjektcharakter aufweisen.²⁵ Stimmt man Couldrys, Schmidt-Gernigs²⁶ oder auch Wolfgang Schmales²⁷ konstruktivistischem Konzept Europas zu und verabschiedet sich somit von essentialistischen Ideen Europas als politischer, geografischer, religiöser oder kultureller Einheit, ließe sich Europa aus medienhistorischer Perspektive als serielles Medienevent denken, oder, in den Worten von Kaelble, Kirsch und Schmidt-Gernig, als Folge von »Verdichtungsphasen öffentlicher Kommunikation«²⁸. Diese ereignisbezogene Konzeption Europas böte aus medienhistorischer Sicht die Chance, sich von den vergeblichen Versuchen der Definition einer europäischen Öffentlichkeit zu verabschieden und stattdessen die Komplexität überlagernder Medienöffentlichkeiten während bestimmter Ereignisse in medienvergleichender Perspektive zu untersuchen.²⁹

Europa als Medienevent zu historisieren, bietet die Möglichkeit, technische, institutionelle und symbolische Dimensionen europäischer Medienereignisse in ihrer transnationalen Gleichzeitigkeit und historischen Singularität zu analysieren, ohne die langfristigen Faktoren ihrer technischen und institutionellen Strukturen als bedeutende Kontexte zu vernachlässigen. Wie das folgende Beispiel des Aufbaus einer europäischen Fernsehinfrastruktur Mitte der 1950er Jahre zeigen möchte, bedarf es dieser mehrdimensionalen Kon-

23 Daniel Dayan/Elihu Katz, *Media Events. The Live Broadcasting of History*, Cambridge 1992. Zur performativen Qualität von Events im Allgemeinen vgl. Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer (Hrsg.), *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen 2000.

24 Nick Couldry, *Media Rituals. A Critical Approach*, London/New York 2003, S. 56.

25 Hartmut Kaelble/Martin Kirsch/Alexander Schmidt-Gernig, Zur Entwicklung transnationaler Öffentlichkeiten und Identitäten im 20. Jahrhundert. Eine Einleitung, in: dies. (Hrsg.), *Transnationale Öffentlichkeiten im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2002, S. 7–33, hier: S. 15.

26 Alexander Schmidt-Gernig, Gibt es eine »europäische Identität«? Konzeptionelle Überlegungen zum Zusammenhang transnationaler Erfahrungsräume, kollektiver Identitäten und öffentlicher Diskurse nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Hartmut Kaelble/Jürgen Schriewer (Hrsg.), *Diskurse und Entwicklungspfade: Der Gesellschaftsvergleich in den Geschichts- und Sozialwissenschaften*, Frankfurt am Main 1999, S. 163–216.

27 Wolfgang Schmale, *Geschichte und Zukunft der europäischen Identität*, Stuttgart 2008, S. 178.

28 Kaelble/Kirsch/Schmidt-Gernig, Einleitung, S. 14.

29 Eine kritische Reflexion über die verzweifelte Suche nach einer europäischen Öffentlichkeit bietet Philip Schlesinger, From Cultural Defence to Political Culture: Media, Politics and Collective Identity in the European Union, in: *Media, Culture and Society* 19, 1997, S. 369–439. Vgl. auch Arnaud Mercier (Hrsg.), *Vers un espace public européen? Recherches sur l'Europe en construction*, Paris 2003, sowie Dominique Marchetti, Introduction: Les médias en quête d'Europe, in: ders. (Hrsg.), *En quête d'Europe. Médias européens et médiatisation de l'Europe*, Rennes 2004, S. 13–24.

zeptionalisierung Europas als Medienevent, will man der performativen Qualität, technischen Materialität und politisch-institutionellen Organisation transnationaler Kommunikationsprozesse und -räume gerecht werden.

II. INTEGRATION ODER FRAGMENTIERUNG? DAS BEISPIEL EUROPÄISCHER FERNSEH-INFRASTRUKTUREN

Die europäische Fernsehlandschaft zeichnet sich seit ihrer Institutionalisierung durch ihre Fragmentierung aus. Diese Fragmentierung war zum einen das Resultat einer gezielten technopolitischen Instrumentalisierung des neuen Mediums im Zuge nationaler Modernisierungsbestrebungen³⁰, zum anderen war und ist sie der sprachlichen und kulturellen Vielfalt des europäischen Kommunikationsraums geschuldet. Am Beispiel des Aufbaus einer europäischen Fernsehinfrastruktur in den 1950er und 1960er Jahren sollen im Folgenden beispielhaft jene Spannungen und Schwierigkeiten aufgezeigt werden, die bei der Realisierung eines transnationalen und europäischen Kommunikationsraums typischer Weise anzutreffen sind. Diese Spannungen lassen sich auf drei Ebenen konstatieren: auf der materiellen, der institutionellen und symbolischen Ebene. Entgegen der geläufigen Definition von Infrastrukturen als der materiellen »hardware« von komplexen sozio-technischen Systemen wird Infrastruktur hier im Latourschen Sinne als »actor category« verstanden.³¹ Fernsehinfrastrukturen sind in diesem Sinn nicht nur »means of communications«, sondern beeinflussen auch die »meaning of communication«. In Infrastrukturen vereinen sich technische Systeme, institutionelle Strukturen und semantische Elemente zu einem Netzwerk, das Manuel Castells als »space of flows« umschrieben hat.³² Der amerikanische Technikhistoriker Paul Edwards umschreibt Infrastrukturen daher als unsichtbares Substrat der Moderne, als vermittelnde Schnittstellen und Knotenpunkte der räumlichen und zeitlichen Organisation unserer modernen Gesellschaft.³³

In der Geschichtsschreibung haben technische Infrastrukturen des 19. Jahrhunderts besondere Aufmerksamkeit erhalten. Vor allen Dingen Transport- (Eisenbahn), Kommunikations- (Telegraf) und Energieinfrastrukturen (Elektrifizierung) wurden aus meist makrohistorischer Perspektive in ihren jeweiligen nationalen oder imperialen Dimensionen als Symbole der technischen Moderne und Wegbereiter der zweiten industriellen Revolution beschrieben.³⁴ Erstaunlicher Weise scheint das geschichtswissenschaftliche Interesse für die Bedeutung transnationaler technischer Infrastrukturen jedoch zu schwinden, je mehr man sich der zeithistorischen Periode nähert. Vielleicht sind sie zu gewöhnlich, zu nahe liegend und alltäglich, um die Neugierde der Zeithistoriker zu wecken. Dabei zeigt das Beispiel der Entstehung einer europäischen Fernsehinfrastruktur, welche hohe symboli-

30 Auf diesen Aspekt wird an dieser Stelle nicht näher eingegangen, da er an anderer Stelle behandelt worden ist. Vgl. *Andreas Fickers*, National Barriers for an Imag(e)ined European Community. The Technopolitical Frames of Post-war Television Development in Europe, in: *Northern Lights, Film and Media Studies Yearbook 2005*, Copenhagen 2006, S. 15–36.

31 *Bruno Latour*, Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory, Oxford 2005. Zur Begriffsgeschichte von Infrastruktur siehe *Dirk van Laak*, Der Begriff »Infrastruktur« und was er vor seiner Erfindung besagte, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 41, 1999, S. 280–299.

32 *Manuel Castells*, The Rise of the Network Society, Malden 2000, hier insb. Kapitel 6 »The Space of Flows«, S. 409–459.

33 *Paul Edwards*, Infrastructure and Modernity. Force, Time, and Social Organization in the History of Sociotechnical Systems, in: *Thomas Misa/Philip Brey/Andrew Feenberg* (Hrsg.), *Modernity and Technology*, Cambridge, MA 2003, S. 185–226.

34 Vgl. beispielhaft für die neuere Forschung den Sammelband von *Erik van der Vleuten/Arne Kaijser* (Hrsg.), *Networking Europe. Transnational Infrastructures and the Shaping of Europe, 1850–2000*, Sagamore Beach 2006.

sche Bedeutung dem Fernsehen als Mittel der Völkerverständigung im Nachkriegseuropa sowohl von Technikern und Ingenieuren als auch von Politikern und Intellektuellen zugesprochen wurde.

Dreh- und Angelpunkt der Planung und des Aufbaus einer europäischen Fernsehinfrastruktur war die Europäische Rundfunkunion, besser bekannt unter ihrem englischen Kürzel EBU (European Broadcasting Union). Die EBU war die westeuropäische Nachfolgeinstitution der International Broadcasting Union (IBU), die 1925 mit dem Ziel gegründet worden war, regulierend in die unkontrollierte Nutzung von Rundfunkfrequenzen einzugreifen. Nach dem Zweiten Weltkrieg erwies sich die Sowjetunion als treibende Kraft bei der Beseitigung der IBU. Am 28. Juni 1946 kam es in Brüssel zur Gründung einer neuen Organisation namens »Organisation Internationale de Radiodiffusion« (OIR), die mit der in Genf verbliebenen IBU konkurrierte. Nachdem mehrere Versuche zur Einigung zwischen den beiden Institutionen an der unnachgiebigen Haltung der Sowjetunion gescheitert waren und die OIR ihren Sitz 1949 demonstrativ von Brüssel nach Prag verlegt hatte, gründeten die westeuropäischen Länder unter Federführung der BBC im Mai 1950 die EBU. Wie Rüdiger Zeller zu Recht bemerkt, war diese Gründung das Ergebnis einer institutionellen Spaltung Europas in eine östliche und westliche Rundfunkorganisation.³⁵ Wenn im Folgenden von einer europäischen Fernsehinfrastruktur die Rede ist, sind damit im Wesentlichen die westeuropäischen Bemühungen innerhalb der EBU gemeint.

Trotz des institutionellen Neuanfangs blieben die Ziele und die Aufgaben der EBU mehr oder weniger identisch mit denen der Vorläuferorganisation. Das heißt, man bemühte sich als Nichtregierungsorganisation um die technische, juristische und programmliche Koordination und Regulierung des europäischen Rundfunkraums.³⁶ Allerdings mit dem Unterschied, dass der Rundfunk neben den klassischen Hörfunkaktivitäten um den audiovisuellen Fernsehfunk erweitert wurde. Die Idee, den Fernsehfunk im Sinne der europäischen Völkerverständigung zum Instrument eines grenzüberschreitenden Kulturtransfers zu machen, war demnach nur eine logische Übertragung routinierter Praxen im Bereich des Hörfunks auf den Fernsehfunk. Sowohl auf nationaler wie internationaler bzw. europäischer Ebene folgte die Institutionalisierung des Fernsehens weitgehend jenen Mustern, die sich bei der Etablierung des Hörfunks herausgebildet hatten.³⁷ Trotz der »revolutionären« Rhetorik, mit der das Fernsehen als neues Medium propagiert wurde³⁸, handelte es sich in struktureller, institutioneller, personeller wie auch programmlicher Hinsicht um eine »konservative Revolution«.³⁹ Dieses Oxymoron fasst auf provokante Weise die für

35 Zeller, Die EBU, S. 36. Tatsächlich waren die Grenzen zwischen dem ost- und westeuropäischen Rundfunkraum wesentlich »durchlässiger«, als dies allgemein angenommen wird. Zur Kooperation zwischen der EBU und der OIR (später OIRT, Organisation Internationale de Radiodiffusion et Télévision) vgl. Ernest Eugster, *Television Programming Across National Boundaries: The EBU and OIRT Experience*, Dedham 1983.

36 Zur Funktion und Arbeitsweise der IBU vgl. George Codding, *Broadcasting Without Barriers*, Paris 1959.

37 Der französische Politologe spricht in diesem Sinne von dem Hörfunk als »cadre structurant«, innerhalb dessen sich die Institutionalisierung des Fernsehens vollzog. Vgl. Stéphane Olivesi, *Histoire politique de la télévision*, Paris 1998. In europäischer Perspektive vgl. Christina Amadou/Isabelle Gaillard/Dana Mustata, *Institutionalising European Television. The Shaping of European Television Institutions and Infrastructures*, in: Bignell/Fickers, *A European Television History*, S. 79–100.

38 Vgl. beispielhaft für Deutschland Damann, *Stimme aus dem Äther*; Christina Bartz, *Spiegel und Zauberspiegel. Zur Beobachtung und Konstruktion des Fernsehens in der Bundesrepublik*, in: Irmela Schneider/Peter Spangenberg (Hrsg.), *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 1, Wiesbaden 2002, S. 155–176.

39 Der Autor schreibt derzeit an einer vergleichenden europäischen Rundfunkgeschichte, die den Arbeitstitel »Television as a Conservative Revolution?« trägt. Darin geht es um einen systematischen geografischen und intermedialen Vergleich des »alten Mediums« Radio mit dem »neuen

die Frühphase des Fernsehens charakteristische Ambivalenz der Gleichzeitigkeit von konservativen und modernisierenden Tendenzen oder Effekten des Mediums zusammen. Eine Ambivalenz, die sich sowohl im öffentlichen Diskurs über das Fernsehen spiegelt als auch in der technischen Realisierung einer europäischen Fernsehinfrastruktur, auf die nun näher eingegangen wird.

Während die Idee des Programmaustausches von nationalen Fernsehproduktionen oder aber gemeinsamen Live-Übertragungen in den Anfangsjahren der EBU von Programmverantwortlichen der nationalen Rundfunkanstalten eher skeptisch beurteilt wurde⁴⁰, träumten Techniker und Ingenieure schon länger von der Realisierung transnationaler Fernsehnetzwerke. Tatsächlich hatten bei der Gründung der EBU lediglich zwei Länder einen regelmäßigen Fernsehbetrieb vorzuweisen, nämlich Großbritannien und Frankreich. Es ist daher kaum verwunderlich, dass ausgerechnet diese beiden Länder zu den entscheidenden Motoren des Aufbaus einer erst binationalen, später europäischen Fernsehinfrastruktur wurden. Auf Initiative der BBC fand im Juli 1950 mit der Live-Ausstrahlung von »Calais en fête« die erste transnationale Fernsehübertragung der Geschichte statt. Am Abend des 27. August 1950, exakt hundert Jahre nach der Verlegung des ersten unterseeischen Telegrafenkabels zwischen Frankreich und England, fand in Calais ein großes Stadtfest statt. Die gelungene Übertragung dieses als »Calais-Experiment« in die Fernsehgeschichte eingegangenen Ereignisses motivierte die Techniker und Ingenieure der BBC und RTF, im Sommer 1952 eine französisch-britische Fernsehwoche zu realisieren. Zum ersten Mal konnten sowohl britische als auch französische Fernsehzuschauer gleichzeitig rund 20 Programme erleben, die allesamt in Paris inszeniert wurden.⁴¹ Eine temporäre Richtfunkstrecke zwischen Paris und Kirk O'Shotts (Schottland) über Lille, Cassel, Dover, London, Birmingham und Manchester ermöglichte einer zwar begrenzten, jedoch begeisterten Zahl von Zuschauern die televisuelle Teilnahme an einem Besuch im Louvre, an einer Pariser Cabaret-Show und an den Feierlichkeiten des französischen Nationalfeiertags. In einem persönlichen Dankesbrief an seinen französischen Kollegen Wladimir Porché bekannte BBC-Direktor William Haley:

»I'm sure that in the years to come this joint effort between RTF and the BBC will become an historic landmark in the progress of broadcasting, and we are pleased and proud that it should have been jointly undertaken between two such comrades in arms as the Radiodiffusion et Télévision Françaises and the BBC.«⁴²

Medium« Fernsehen in den 1950er und 1960er Jahren. Der Begriff der »konservativen Revolution« wird hier nicht im Sinne der politikgeschichtlichen Deutung der Weimarer Republik benutzt, sondern in Anlehnung an Thomas Hughes Unterscheidung zwischen »radikalen« und »konservativen« Innovationen interpretiert. Vgl. *Thomas P. Hughes*, *The Evolution of Large Technological Systems*, in: *Mario Biagioli* (Hrsg.), *The Science Studies Reader*, New York 1999, S. 202–223. Neben der innovationstheoretischen Charakterisierung des Fernsehens als »konservative Erfindung« wies das neue Leitmedium auch in gesellschaftspolitischer Sicht stark konservative Züge auf. Als nationale Sozialisierungsinstanz bestimmten »konservative« Werte wie Häuslichkeit, Familie und Nation das Selbstbild der Fernsehmacher in den 1950er Jahren. Vgl. hierzu beispielhaft für die Niederlande: *Eric Smulders*, »Het glazen huis der openbaarheid«. Televisie in de jaren vijftig. De moeizame groei van een modern medium, in: *Paul Luykx/Pim Slot* (Hrsg.), *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*, Hilversum 1997, S. 249–280.

40 Vgl. *Degenhardt/Strautz*, Auf der Suche nach dem europäischen Programm, S. 27–43.

41 Details zum Calais-Experiment und der französisch-britischen Fernsehwoche finden sich bei *Andreas Fickers/Suzanne Lommers*, *Eventing Europe. Broadcasting and the Mediated Performances of Europe*, in: *Alec Badenoch/Andreas Fickers* (Hrsg.), *Europe Materializing. Transnational Infrastructures and the Project of Europe*, London 2009 (im Erscheinen).

42 Brief von William Haley an Wladimir Porché, London, 14.7.1952, in: BBC written archives, Caversham, T II/18/3, Foreign TV Relays, Paris Week, General, File 3, July 1952–53.

Zwar fragte sich der bekannte BBC-Journalist Richard Dimbleby, der als Kommentator und Moderator an zahlreichen Übertragungen beteiligt war, ob die »entente cordiale« zwischen Großbritannien und Frankreich nicht doch ein wenig überstrapaziert worden sei, dennoch fiel sein abschließendes Urteil durchaus wohlwollend aus.⁴³



Abb. 2: Die televisuelle »entente cordiale« zwischen der BBC und der RTF. Titelseite der Radio Times vom 6. Juli 1952 (BBC audiovisual archives, Brentford)

Das britisch-französische Tandem war dann auch verantwortlich für die Planung des ersten Fernsehgroßereignisses von wahrhaft europäischem Ausmaß, das für den Juni 1953 an-

43 »I hope, next time – if there is a next time – that a great many of our initial troubles will have been righted. I think that everyone on our side worked tremendously hard under unbelievable difficulties. I was rather doubtful in the first few days whether we were straining the entente cordiale a little too far but I think that a friendly last night proved that we have made many friends among the French«. Brief von Richard Dimbleby, London, 24.7.1952, in: BBC written archives, Caversham, T II/18/3, Foreign TV Relays, Paris Week, General, File 3, July 1952–53.

beraumt war: die Übertragung der Krönungsfeierlichkeiten von Königin Elisabeth II. Während die Techniker und Ingenieure von der Realisierung der Möglichkeit einer Live-Übertragung in nunmehr fünf europäische Länder (neben Großbritannien und Frankreich kamen die Bundesrepublik Deutschland, Dänemark und die Niederlande hinzu) begeistert waren, wurde im britischen Parlament heftig darüber debattiert, ob den Fernsehkameras – und damit dem gemeinen Volk – tatsächlich Eintritt in die Gemäuer der Westminster Abbey gewährt werden könne. Erst der energische Auftritt von Sir Winston Churchill zugunsten des Vorhabens brachte die konservativen Skeptiker zum Einlenken:

»There is, I feel, a broad general opinion in this country at least – though, as I have said, I accept no personal responsibility for pronouncing – that fuller advantage should be taken of the modern mechanical arrangement now available through television to enable the millions of people outside the Abbey to see what is seen by the congregation of notables in the Abbey. I am speaking of the general congregation and not of course what is seen by the high ecclesiastical dignitaries and State functionaries, whose duties require them to be close to the Sovereign. It is our hope that it will prove possible in practice to carry into effect the principle that the world should see and hear what the congregation in the Abbey see and hear.«⁴⁴



Abb. 3: Die Übertragung der Krönungsfeierlichkeiten
(BBC audiovisual archives, Brentford)

Die Realisierung der Übertragung der Krönungsfeierlichkeiten am 2. Juni 1953 war nicht nur eine technische Herausforderung ersten Grades⁴⁵, sondern konfrontierte die beteilig-

⁴⁴ Parliamentary Debates of the House of Commons, Vol. 505 H.M.S.O., collections 1741–43, followed by debate to 1748, »Coronation Ceremony (Television)«, 28.10.1952.

⁴⁵ Neben dem Aufbau der temporären Richtfunkstrecken bildete die Konvertierung der unterschiedlichen Zeilennormen des Fernsehens (405 Zeilen in Großbritannien, 819 Zeilen in Frankreich und 625 in den restlichen Ländern) die größte technische Herausforderung für die Fernsehingenieure. Da elektronische Konverter erst Mitte der 50er Jahre entwickelt wurden, löste man das Problem dadurch, dass man jeweils eine 625- und 819-Zeilenkamera vor einen britischen 405-Zeileneempfänger platzierte, und so praktisch das Fernsehbild erneut abfilmte und im Zeilenstandard der jeweiligen Kamera weiterleitete. Vgl. hierzu Andreas Fickers, Das Problem der Zeilennorm in der Entwicklung des Schwarzweißfernsehens, in: ders., »Politique de la grande« versus »Made in Germany«. Politische Kulturgeschichte der Technik am Beispiel der PAL-SECAM-Kontroverse, München 2007, S. 65–100.

ten Institutionen erstmals mit den organisatorischen, finanziellen und koordinatorischen Problemen europäischer Fernsehgroßereignisse. Nach der Bekanntmachung der Übertragung in einer Pressekonferenz in Paris am 17. Juli 1952 trafen sich die Verantwortlichen der BBC, RTF, ARD und NTS (Nederlandse Televisie Stichting) in regelmäßigen Abständen, um die Vorbereitung im eigenen Land mit denen der gemeinsamen Planungsgruppe zu koordinieren. Als die Übertragung am 2. Juni 1953 um 10:15 Uhr begann, waren 21 Kameras – davon fünf innerhalb von Westminster Abbey – platziert. Drei Kommentatoren, zwei BBC-Sprecher und ein französischer Kollege berichteten aus Westminster Abbey, während der Weg zwischen der Abtei und dem Buckingham Palast mit 92 weiteren Kommentarposten versehen war. Wird die Übertragung der Bildinformation im Allgemeinen als die herausragende Leistung dieser Live-Sendung gesehen, war die Tonübertragung die eigentliche Herausforderung des Unternehmens. Für die Übertragung des Tons standen nur drei permanente Leitungen zur Verfügung, was bedeutete, dass neben einer Leitung für die sogenannten Hintergrundgeräusche nur zwei weitere Leitungen für den Kommentar verfügbar waren. Diese direkten Kommentarleitungen waren für die Zuschauer der BBC und der RTF reserviert, während die Kommentatoren der ARD, NTS und DR das Geschehen vor ihren heimischen Bildschirmen verfolgen und kommentieren mussten. Ihre in Deutschland, den Niederlanden und Dänemark gesprochenen Kommentare wurden dann mit dem originalen Hintergrundgeräusch aus London gemischt, so dass der Eindruck einer Berichterstattung vor Ort entstand. Zwar hatte man die entsprechenden Kommentatoren zur Vorbereitung ihrer Rolle nach London eingeladen, um sie mit den Örtlichkeiten vertraut zu machen, doch hätten sie im Falle einer Bildstörung keinerlei Möglichkeit gehabt, das Geschehen weiter zu kommentieren.⁴⁶

Die begrenzte Bandbreite für die Tonübertragung war eine kritische Schwachstelle im Konzept der internationalen Fernsehübertragungen, da sie die Vision des Fernsehens als /eines durch seine Unmittelbarkeit und Authentizität bestechenden Mediums zumindest teilweise in Frage stellte. Tatsächlich kam es bereits ab dem offiziellen Start der Eurovision im Juni 1954 zu einer strukturellen Trennung zwischen Bild- und Tonübertragung in dem Sinne, dass nur das Fernsehbild und der »international sound« (originale Hintergrundgeräusche) live ausgestrahlt wurden, die Kommentare jedoch jeweils in den Studios der teilnehmenden Sendeanstalten gesprochen wurden. In gewisser Hinsicht könnte man von einem doppelten Live-Effekt sprechen, der sich aus der Kopplung des internationalen Bild- und Hintergrundtonsignals mit dem nationalen Kommentarsignal ergab. Die Bedeutung dieses televisuellen Doppler-Effektes internationaler Live-Übertragungen kann aus medientheoretischer Perspektive kaum überschätzt werden, vollzog sich mit ihm doch de facto die Auflösung einer zentralen europäischen Erzählperspektive (ein Live-Kommentar vor Ort, der an alle gesendet wird). Die Möglichkeit einer autoritativen Deutung des Geschehens durch einen zentralen Erzähler wurde ersetzt durch jeweils unterschiedliche nationale Aneignungen des internationalen Ereignisses. Mag man diese Diversifizierung der Erzählperspektiven aus europäischer Sicht als Verlust einer genuin europäischen oder transnationalen Öffentlichkeit beklagen, ermöglichten diese Übersetzungen eines internationalen Ereignisses in die jeweiligen Landessprachen die kulturelle Aneignung und sinnstiftende Teilhabe an eben diesem Ereignis. Am Problem der Tonübertragung manifestiert sich somit die eigentliche Ambivalenz des Fernsehens als europäischem Massenkommunikationsmittel: Während die im Rahmen der Eurovision ausgestrahlten Bilder und Hintergrundgeräusche die unmittelbare Partizipation am übertragenen Ereignis suggerierten, leistete der Kommentar eine unsichtbare nationale oder kulturelle Domestizierung des Geschehens.

46 Zu den technischen Herausforderungen der Übertragung vgl. *F. Williams/M. Pulling*, Engineering Arrangements for the Broadcasting on Sound and Television the Coronation of her Majesty Queen Elisabeth II, in: EBU Bulletin IV, 15.7.1953, S. 391–398.

Dieses Prinzip der Trennung von Bild- und Hintergrundtoninformation auf der einen und Kommentar auf der anderen Seite wurde zum Modell beim Aufbau einer ständigen Fernsehinfrastruktur im EBU-Raum. Basierten die ersten Übertragungen auf temporären Richtfunkverbindungen zwischen den teilnehmenden Ländern, galt der Aufbau eines permanenten Leitungsnetzes als größte technische und finanzielle Herausforderung in den ersten Jahren der Eurovision. Bevor dies jedoch realisiert werden konnte, galt es die nationalen Übertragungswege in komplexen Schaltungsplänen miteinander zu verbinden. Da die meisten Länder in den Anfangsjahren der Eurovision nur über eine permanente Leitung auf ihrem nationalen Territorium verfügten, konnten Eurovisionsprogramme nur dann über diese Leitungen weitergeleitet werden, wenn sie zu diesem Zeitpunkt nicht durch die Ausstrahlung des eigenen Fernsehprogramms beansprucht wurden. Da nicht immer alle Länder die von der Eurovision angebotenen Sendungen in ihr nationales Fernsehprogramm integrieren konnten oder wollten, erreichten die Signale oft nur auf großen Umwegen ihre Empfänger.⁴⁷ Koordiniert wurden diese Aktionen seit Januar 1955 von der technischen Zentrale der Eurovision in Brüssel. Die ständige Zunahme an Live-Sendungen und ausgetauschten Programmen im Rahmen des Eurovisionsnetzes trieb die Kosten für die Miete der temporären Leitungen, die von den jeweiligen nationalen Post- und Telekommunikationsdiensten zur Verfügung gestellt wurden, dermaßen in die Höhe (abgerechnet wurde im Minutentakt), dass die Etablierung eines permanenten Leitungsnetzes – abgesehen von seinen praktischen Vorteilen – auch ökonomisch sinnvoll erschien. Dennoch kam es erst 1962 zur Einrichtung eines permanenten Tonleitungsnetzes, das die Übertragung zahlreicher Tonkanäle in beide Richtungen ermöglichte und die Möglichkeiten paralleler Kommentare vor Ort in verschiedenen Sprachen verbesserte. Erst weitere sechs Jahre später wurde auch ein permanentes Bildleitungsnetz etabliert. Koordinierte das Technische Zentrum der EBU in Brüssel im ersten Jahr seiner Tätigkeit 250 Übertragungen mit einer Gesamtdauer von 273 Stunden, waren es fünf Jahre später bereits 653 Übertragungen (493 Stunden). 1964 hatte sich die Anzahl bereits verdoppelt (1295 Übertragungen) und war auf knapp 700 Stunden angewachsen.⁴⁸

Hauptgrund für diesen steilen Anstieg an Übertragungen, an denen durchschnittlich sechs Partnerländer beteiligt waren, war die Gründung des *Eurovision News Exchange* (EVN) im Jahr 1958.⁴⁹ Auf Initiative des niederländischen Vertreters im EBU-Programmkomitee, Jan Willem Rengelink, wurde im September 1957 die Idee eines »Eurojournals« geboren.⁵⁰ Rengelink organisierte im März 1958 eine Konferenz in Amsterdam, auf der die für Nachrichtensendungen verantwortlichen Chefredakteure der nationalen Fernsehanstalten über ein System des Nachrichtenaustauschs im Eurovisionsnetz diskutierten. Nachdem zwei Testläufe im Oktober 1958 und Mai 1959 die Praktikabilität der Idee unter Beweis gestellt hatten, fassten das Programmkomitee und das Technische Komitee der EBU im Juni 1959 den Beschluss, in naher Zukunft einen täglichen Austausch von Nachricht-

47 Da die Leitungen von den nationalen Post- und Telekommunikationsbehörden gemietet wurden, waren diese »Umleitungen« natürlich auch mit wesentlich höheren Kosten verbunden. Zu den technischen Herausforderungen der Anfangsjahre der Eurovision vgl. die Erinnerungen von Edward Pawley, *Eurovision: Faith & Works*, in: EBU Archives, Genf, 028, Ind. et Com. de la radio 1950–1957. Pawley war von 1952 bis 1970 Vorsitzender des Technischen Komitees der EBU.

48 Vgl. »The European Broadcasting Union and Eurovision«, 10-seitiges Dokument des Technischen Komitees der EBU in Brüssel, 1.3.1965, in: EBU Archives, Genf, files of the Technical Centre Brussels (ohne konkrete Signatur).

49 Einen konzisen Überblick über die Geschichte und Funktionsweise des *Eurovision News Exchange* bieten *Eric Darras/Dominique Marchetti*, *La production et la circulation des images »européennes«. L'exemple des échanges des sujets d'actualité de l'Union européenne de radio-télévision (UER)*, in: *Marchetti*, *En quête d'Europe*, S. 53–73.

50 *Jan Willem Rengelink*, *Operation »Eurojournal«*, in: *EBU Review* 1959, Nr. 56, S. 15.



Abb. 4: Das Eurovisionsnetz 1954
 (BBC written archives, Caversham)

tensendungen zu realisieren. Offiziell eröffnet wurde der *Eurovision News Exchange* im Mai 1961. Täglich fand nun um 17:00 Uhr der Austausch von Nachrichtenbildern (plus »international sound«) in einem geschlossenen Leitungsnetz statt. In einer redaktionellen Konferenz am Nachmittag wurde über Angebot und Nachfrage an Nachrichtenbildern aus allen Mitgliedsorganisationen des Eurovisionsverbands diskutiert, und es wurden entsprechende Tauschvereinbarungen getroffen. 1966 wurde eine zusätzliche Redaktionskonferenz am Morgen institutionalisiert, um den stark zunehmenden Austausch regulieren zu können. Resultat des steigenden Bedarfs an Nachrichtenbildern war die Einrichtung eines zweiten Austauschfensters um 18:55 Uhr im Jahr 1968 und eines dritten Fensters um 12:00 Uhr im Jahr 1974.⁵¹ Diese Zunahme reflektierte die starke Ausdehnung von täglichen Fernsehsendezeiten in den Rundfunkanstalten sowie die Etablierung zweiter und dritter Programme Mitte der 1960er/Anfang der 1970er Jahre.

51 N.N., The Eurovision News Exchanges, Memorandum der EBU, 29.3.1978 (sechs Seiten), in: EBU Archives, Genf, files Eurovision News Exchange (ohne konkrete Signatur).

III. FERNSEHEN ALS EUROPÄISCHER KULTURTRANSFER? ZIRKULATION, ANEIGNUNG UND ABWEHR

Der *Eurovision News Exchange* basierte auf dem Prinzip des kostenfreien Austausches von Nachrichtensendungen zwischen allen Eurovisionsanstalten. De facto bedeutete dies, dass große Rundfunkanstalten wie die RTF, ARD oder BBC wesentlich mehr Beiträge zur Verfügung stellten als kleinere Anstalten. Das Prinzip des unentgeltlichen Austausches von Programmen war die Grundphilosophie der EBU und machte die Mitgliedschaft – besonders für kleinere Rundfunkanstalten – sehr attraktiv. In dieser Philosophie spiegelte sich auch der spezielle ›Geist‹ der EBU, nämlich als Instrument der Völkerverständigung für die europäische Zusammenarbeit zu fungieren. Verantwortliche der Eurovision, wie etwa der Vorsitzende des EBU-Programmkomitees Jean d’Arcy, wurden nicht müde, diesen Geist in öffentlichen Vorträgen und Publikationen zu beschwören. In einer Rede, die der ehemalige Programmdirektor des französischen Fernsehens vor Studenten der Brandeis University in Boston im Juli 1962 hielt – wenige Tage vor der ersten transatlantischen Fernsehübertragung über den Fernmeldesatelliten Telstar –, pries d’Arcy die Eurovision als Vorläuferin eines globalen Fernnetzwerkes, dessen Ziel nicht die Etablierung eines einheitlichen Weltfernsehsystems sei. Im Gegenteil: Die Kraft und Anziehungskraft eines solchen Netzwerkes ergab sich laut d’Arcy aus der Vielfalt und Unterschiedlichkeit nationaler Fernsehkulturen:

»In building Eurovision, none of us thought of creating a European television system. From the outset, central direction had been rejected in favour of co-ordination, where each member maintains their complete liberty to offer, accept or refuse. For us, European vitality was born of national differences and such differences had to be preserved as part of European capital and heritage. The same is true on the planetary scale. Our richness comes from our diversity. [...] A global television network, which I would suggest to call ›Univision‹ is already inscribed in the history.«⁵²

Trotz der technischen und finanziellen Hürden und der nicht minder problematischen kulturellen Divergenzen nationaler Fernsehkulturen war auch der Schweizer Marcel Bezençon – auf den die Idee eines europäischen Fernsehprogrammaustauschs zurückging – davon überzeugt, dass die Eurovision kein Spielzeug selbst verliebter Fernsehleute sein dürfe, sondern ein Instrument zum Aufbau Europas: »Eurovision must not be just a toy, but an instrument as well. An instrument to be used for what purpose? To build Europe, for example«.⁵³

Nicht alle teilten die Begeisterung eines Jean d’Arcy oder Marcel Bezençon. In einer 1965 publizierten Übersicht über das Fernsehen in den Ländern Westeuropas sparte der Schriftsteller und Rundfunkfachmann Gerhard Eckert nicht mit Kritik an der Programmphilosophie der Eurovision. »Es gibt also«, so Eckert in einer Reflektion über die Eurovision, »von wenigen Ausnahmen abgesehen keine europäischen Programme, sondern nur Nationalprogramme, die einem europäischen Netz anvertraut werden«.⁵⁴ Gerade jene Sendungen, die in den Augen Eckerts ein europäisches Verstehen und eine Überbrückung nationaler Stereotypen und Vorurteile bewirken könnten, scheiterten seiner Meinung nach an sprachlichen Hindernissen. »Fernsehempfang von jenseits der Grenzen findet in größerem Umfang ausschließlich dort statt, wo die Sprache des fremden Landes verstanden werden kann«.⁵⁵ Ähnlich kritisch äußerte sich auch der britische Schriftsteller und Journalist Anthony Sampson in seinem viel beachteten Buch »The New Europeans«. Mit kri-

52 Address of Jean d’Arcy at Brandeis University, Boston, 19.7.1962 (acht Maschinen geschriebene Seiten, hier: S. 5 und 8), in: EBU Archives, Genf, files Telstar (ohne konkrete Signatur).

53 Marcel Bezençon, Eurovision, or the Price of Fame, in: EBU Review 1964, Nr. 92, S. 8.

54 Gerhard Eckert, Das Fernsehen in den Ländern Westeuropas. Entwicklung und gegenwärtiger Stand, Gütersloh 1965, S. 21.

55 Ebd., S. 18.



Abb. 5: Auftritt von Cliff Richard während des Eurovision Song Contest am 6. April 1968 in der Royal Albert Hall in London (BBC audiovisual archives, Brentford)

tischem Verweis auf Marshall McLuhans These der Welt als »electronic village« betonte Sampson den ausgeprägten Nationalcharakter des Fernsehens in Europa, der besonders deutlich werde, wenn man das Fernsehen mit dem wahrhaft transnationalen Charakter des Hörfunks vergleiche:

»Idealists of broadcasting have seen television as an international force, helping to shrink the world. But, in purely technical terms, television is much less international than wireless. [...] Most [television] viewers are shut in to their own national networks [...] Both in colour and black-and-white, the great majority of viewers see (and want to see) only their own country's television: and watching it through Europe one is struck by how far it reflects, or even magnifies, the national distinctions; the unrelenting long-windedness and rhetoric of Italian political discussion; the overwhelming solemnity of the German; the smugness of the French, or the self-criticism of the British. The advertisements dwell lovingly on national clichés, particularly with relation to sex.«⁵⁶

Zwar gebe es durchaus spezielle Events, in denen das Fernsehen Europa hinter den Bildschirmen vereine, doch seien dies meist internationale Ereignisse (wie etwa das Begräbnis von Churchill, die Ermordung Kennedys und die Fußballweltmeisterschaft), die keine spezifisch europäische Qualität aufwiesen. »What makes the programme is not the European consciousness, but European rivalries and cross-purposes: like football matches, symbolising or even caricaturing the national differences.«⁵⁷ Auch der amerikanische Politologe in Diensten der American Universities Field Staff, Jon McLin, sah in der typischen Programmierung der Eurovision, die hauptsächlich aus der Übertragung von Sportereignissen bestand, ein fragwürdiges Instrument europäischer Integration. Zwar nehme der Austausch von Programmen rein quantitativ immer weiter zu, doch:

56 Anthony Sampson, *The New Europeans. A Guide to the Workings, Institutions and Character of Contemporary Western Europe*, London 1968, S. 300–302.

57 Ebd., S. 303.

»Encouraging as this growth is to advocates of cultural interchange and the growth of a European consciousness, they are sometimes dismayed by the program content. Sports – where the participants are frequently national teams and the emphasis thus on international conflict, not co-operation, have consistently accounted for a major portion of the exchanges.«.⁵⁸

Für McLin war es fragwürdig, ob und inwiefern man in Europa überhaupt von einem europäischen Fernsehpublikum ausgehen könne. Wie Sampson empfand er die »highlights« der Eurovisionsevents – etwa Krönungen, königliche Hochzeiten oder Staatsbegräbnisse – eher als internationale Medienereignisse ohne besondere europäische Qualität:

»Its pomp, excitement, and immediacy rather than Europeanness which qualifies an event for such treatment. The frame of reference is global, not continental, and, in fact, some of the most dramatic examples of international television have been trans-Atlantic.«.⁵⁹

Tatsächlich machten und machen Sportübertragungen ungefähr 50 Prozent der über das Eurovisionsnetz ausgetauschten Programme aus. Auf Platz zwei folgen die im Rahmen des EVN ausgetauschten Nachrichtensendungen mit einem Anteil von ca. 35 Prozent. Lediglich 15 Prozent des gesamten Programmaufkommens der Eurovision entfallen auf sogenannte Kulturformate wie Dramaproduktionen, politische Magazine oder Dokumentarfilme. In diese letzte Kategorie fallen auch Programme wie der »Eurovision Song Contest« oder die »Jeux sans frontières«, die zu Ikonen der europäischen Fernseherinnerungskultur geworden sind. Der Eurovision Song Contest, von Sampson als »annual climax of fantasy and romance« beschrieben, wurde 1956 zum ersten Mal ausgetragen und etablierte sich schnell als zentrales Ereignis im europäischen Fernsehkalender. Doch wie auch für die »Spiele ohne Grenzen«, die auf Initiative von General de Gaulle seit 1965 im Rahmen der Eurovision ausgestrahlt wurden, trifft auch für den Song Contest die von Sampson und McLin geäußerte Kritik zu, dass es sich im Wesentlichen um televisuelle Arenen des nationalen Wettstreits handelt, in denen nationale Stereotypen eher verstärkt denn hinterfragt wurden. Auch ist es fraglich, ob man trotz der großen Zuschauerzahl in allen beteiligten Ländern von einem europäischen Publikum oder der Existenz einer transnationalen medialen Öffentlichkeit sprechen kann. Wie zahlreiche Studien gezeigt haben, erzeugt die gleichzeitige Teilhabe an diesem Medienevent keineswegs das Gefühl europäischer Zusammengehörigkeit, sondern verstärkt im Gegenteil die »nationale Kommunion«.⁶⁰ Maja Pajala hat anhand der Geschichte des Eurovision Song Contests in Finnland gezeigt, dass alleine die Zeitverschiebung, mit der der Wettbewerb im finnischen Fernsehen wegen der unterschiedlichen Zeitzonen ausgestrahlt wurde (meistens erst gegen 23:00 Uhr), das Gefühl einer finnischen Isolierung innerhalb Europas erzeugte. Andererseits erhöhte dieser Umstand die außergewöhnliche Natur des Medienevents und ermöglichte die Erfindung spezieller Rezeptionsrituale, welche den Song Contest zu einem nationalen Ereignis erster Ordnung machten.⁶¹

58 Jon McLin, Eurovision. A Modest Example of Successful European Co-operation, in: West Europe Series of the American Universities Field Staff Bd. IV, 1969, Nr. 2 (General), S. 4.

59 Ebd., S. 6.

60 Vgl. Ivan Raykoff/Robert Deam Tobin (Hrsg.), A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest, Burlington 2007.

61 Maja Pajala, Finland. Zero points? Der Eurovision Song Contest in den finnischen Medien, Köln 2007. Zu einem ähnlich kritischen Urteil über den vermeintlich identitätsstiftenden europäischen Charakter des Eurovision Song Contests kommen auch Philippe Le Guern/Dafna Lemish, Entre sentiment national et culture globale. Le Concours de l'Eurovision de la chanson, in: Marchetti, En quête d'Europe, S. 105–129.

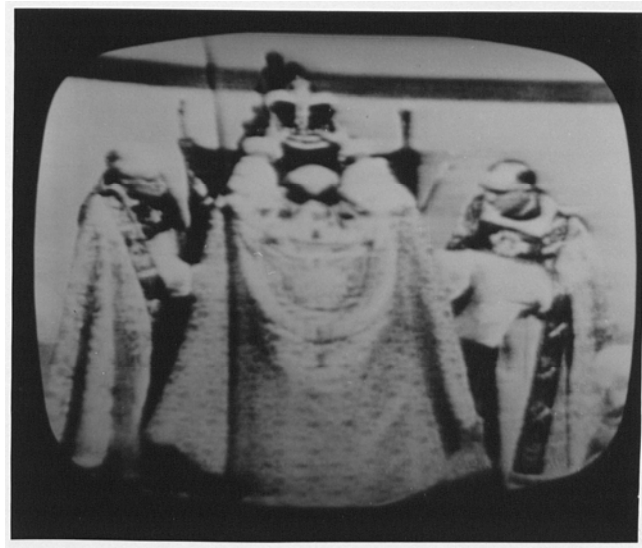


Abb. 6: In dieser Qualität konnten bundesdeutsche Fernsehzuschauer die Krönungsfeierlichkeiten vom 2. Juni 1953 empfangen (Archiv des Deutschen Museums München, Nachlass Walter Bruch, NL 101/Nr. 119)

Wie Elihu Katz und Daniel Dayan gezeigt haben, gehört es zu den Eigenarten internationaler televisueller Großevents, dass sie eine Symbiose zwischen nationaler und internationaler Partizipation darstellen, zwischen kollektiver und individueller Aneignung von internationalen Ereignissen.⁶² Das Verfolgen eines Sportereignisses wie der Olympischen Spiele in den eigenen vier Wänden verbindet das Außergewöhnliche mit dem Ordinären, es macht uns zu Augenzeugen eines medial vermittelten Ereignisses und suggeriert aktive Teilnahme bei passiver Rezeption. Allerdings, und hier unterscheiden sich neuere Studien von Dayan und Katz, bedeutet diese Teilnahme nicht immer auch Komplizenschaft im Sinne einer positiven Identifikation mit dem Geschehen oder aber die schleichende Symbiose der Zuschauer zu einer »imagined community«. Tatsächlich bedeutet Augenzeugenschaft immer auch eine individuelle Aneignung und Interpretation des medialen Ereignisses, die sich durch Zustimmung, aber auch Ignoranz oder Widerstand auszeichnen kann. Besonders offensichtlich wird dies bei kontroversen politischen oder gesellschaftlichen Medienereignissen, etwa bei Kriegen oder Katastrophen.⁶³ Wie komplex diese Prozesse der Zirkulation und Aneignung televisueller Inhalte im Kontext europäischer Fernsehkulturen sind, wird nicht nur bei Live-Sendungen deutlich, sondern auch am Beispiel von Serien oder bestimmten Programmformaten.

Beim Prozess des transnationalen Transfers von Fernsehformaten kann zwischen Adaption und Assimilation oder Aneignung unterschieden werden.⁶⁴ In der Frühphase des euro-

⁶² Dayan/Katz, *Media Events*.

⁶³ Vgl. beispielsweise James Gow (Hrsg.), *Bosnia by Television*, London 1996; Rob Turnock/Alexander Hecht/Dana Mustata u. a., *European Television Events and Euro-Visions. Tensions between the Ordinary and the Extraordinary*, in: Bignell/Fickers, *A European Television History*, S. 184–214.

⁶⁴ Eggo Müller, *Unterhaltungsshow transkulturell. Fernsehformate zwischen Akkomodation und Assimilation*, in: Andreas Hepp/Martin Löffelholz (Hrsg.), *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*, Konstanz 2002, S. 456–473.

päischen Fernsehens dominierte in allen europäischen Ländern die Adaption ausländischer Formate, in überwiegender Mehrheit waren dies amerikanische Serien (»Lassie«, »Fury«, »Vater ist der Beste«, »Am Fuß der blauen Berge«) oder Unterhaltungsformate wie Quiz- oder Talkshows, Sitcoms und Soap Operas. Diese amerikanischen Adaptionen, die in Frankreich oder Deutschland in synchronisierter, in kleineren Ländern meist untertitelt gezeigt wurden, stellten in allen europäischen Ländern den mit Abstand größten Teil importierter Fernsehsendungen dar. Die Präsenz amerikanischer Produkte auf dem europäischen Markt war so dominant, dass Fernsehkritiker wie Gerhard Eckert davor warnten, dass Europa zum »Fernsehvorland der USA« zu drohen werde. Gerade »ärmere« Fernsehländer wie Spanien oder Finnland gerieten laut Eckert »in eine geistige Abhängigkeit« amerikanischer Denk- und Lebensweisen.⁶⁵ Statt von einer Europäisierung der Fernsehkultur könnte man für die 1950er bis 1970er Jahre daher eher von einer Amerikanisierung der nationalen Fernsehkulturen als gemeinsame europäische Entwicklung sprechen.⁶⁶

Von einer Amerikanisierung kann man meines Erachtens aber erst dann reden, wenn amerikanische Formate oder Serien nicht nur adaptiert, sondern assimiliert oder angeeignet werden. Dies geschieht dann, wenn narrative und ästhetische Konventionen nicht bloß kopiert werden, sondern sie erfolgreich in die eigene Fernsehkultur integriert und als nationale Produkte inszeniert und vermarktet werden. Erst ab diesem Augenblick verliert das Andere (>typische« amerikanische Fernsehproduktionen) seine Andersartigkeit und wird stattdessen als indigene Kulturleistung propagiert. Ein bekanntes Beispiel eines solchen Assimilierungs- und Aneignungsprozesses ist etwa die deutsche Trilogie »Heimat«, die von Produzent Edgar Reitz explizit als Antwort auf die amerikanische Serie »Holocaust« gesehen wurde. In Frankreich war die Serie »Chateaufallon« (1985) eine direkte französische Reaktion auf das Dallas-Fieber, das die französische Fernsehnation im Jahr 1981 erfasst hatte. Schon früher hatte man in Frankreich mit der Kindersendung »Thierry la fronde« (1964) versucht, der Popularität amerikanischer Superhelden durch die Erfindung eines französischen »super héros« zu begegnen. Während man geneigt sein könnte, gerade die aufgelisteten Beispiele als Ausdruck einer europäischen bzw. deutschen oder französischen »Gegenwehr« zum amerikanischen Kulturimperialismus zu deuten, demonstrieren sie meines Erachtens genau das Gegenteil. Nämlich die Assimilierung typischer amerikanischer Erzähl- und Inszenierungsmuster (dramatisierte Familienchronik im Falle von »Holocaust« und »Heimat«, soap-artige Inszenierung im Falle von »Dallas« und »Chateaufallon«) und deren kreative Aneignung und Umsetzung in »eigene«, der nationalen Fernsehkultur angepasste Erzählungen und Ästhetiken.

Mit der Kommerzialisierung und Privatisierung des Rundfunks in allen europäischen Ländern ab Mitte der 1980er Jahre nahm die Amerikanisierung des europäischen Fernsehens erstaunlicher Weise nicht zu, sondern ab. Zwar kam es kurzfristig zu einem dramatischen Anstieg amerikanischer Adaptionen vor allem bei den neuen privaten Anbietern, doch bildete sich in den 1990er Jahren ein neuer Typus internationaler Fernsehformate heraus, den man eher als »globalen« denn als »amerikanischen« Typus bezeichnen könnte. Dieser »globale Typus« zeichnet sich dadurch aus, dass er nicht mehr für einen bestimmten nationalen Markt produziert und anschließend eventuell an andere Anstalten weiterverkauft wird.⁶⁷ Vielmehr handelt es sich dabei um »hybride« Formate, die sich möglichst leicht an unterschiedliche Fernsehkulturen anpassen lassen und somit Assimilations- und Aneignungsprozesse erleichtern. Diese Produktionen, die von internationalen

65 Eckert, Das Fernsehen in den Ländern Westeuropas, S. 27.

66 Ib Bondebjerg/Tomasz Goban-Klas/Michele Hilmes u. a., American Television. Point of Reference or European Nightmare?, in: Bignell/Fickers, A European Television History, S. 154–183.

67 Jean K. Chalaby, The Quiet Invention of a New Medium: Twenty Years of Transnational Television in Europe, in: ders. (Hrsg.), Transnational Television Worldwide. Towards a New Media Order, London 2005, S. 43–65.

Größen des Fernsehgeschäftes für den globalen Markt produziert und anschließend beliebig oft lizenziert werden, basieren auf einer »flexiblen Matrix«, die für unterschiedlichste Aneignungsformen offen ist.⁶⁸ Je nach nationaler Fernsehkultur, in die diese Produktion eingebettet werden muss, können Elemente des ursprünglichen Formats beibehalten oder abgeändert werden – natürlich im Rahmen entsprechender Lizenzverhandlungen. Diese Form transnationaler Assimilierungs- und Aneignungsprozesse, die Andreas Hepp als neuen Typus »translokaler Medienkultur«⁶⁹ umschreibt, lässt sich mit den in der Zeitgeschichtsschreibung diskutierten Begriffen der »Europäisierung« oder »Amerikanisierung« nur schwerlich fassen. Muss man – so könnte man ein wenig provokativ fragen – den Auftritt von Peter Kraus – dem deutschen Elvis Presley – in der französischen Jugend-Kultfernsehsendung »Age tendre et tête de bois« vom 13. April 1963, in der er in drei Sprachen sang (»Mack the knife« auf Englisch, »Sweetie« auf Deutsch und »C'est si bon« auf Französisch), und in der neben Kraus auch der französische Elvis zu Gast war (Johnny Halliday) und außerdem Françoise Hardy anschließend ein Interview mit Peter Kraus auf deutsch führte – als Amerikanisierung, Germanisierung, französisch-deutsche Annäherung oder Beispiel populärkultureller Europäisierung bezeichnen?

IV. EUROPÄISCHE FERNSEHKULTUR? HYBRIDITÄT UND AMBIVALENZEN

Die in der Einleitung angedeutete Analogie von Fernsehen und Europa als diskursiver Konstruktion und »flow« zielte darauf ab, die fundamentale Historizität beider Phänomene herauszustellen. Gerade die vergleichende historische Analyse verdeutlicht dies am besten. Sie führt uns Ernst Blochs Diktum der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«⁷⁰ immer wieder vor Augen, macht uns in anderen Worten sensibel für die zahlreichen Brüche, Widerstände und Widersprüche in der Entwicklung des Fernsehens und Europas im komplexen Modernisierungsprozess nationaler und transnationaler Gesellschaften und Gemeinschaften.⁷¹ Gerade der historische Vergleich hilft uns, die Ambivalenzen und Paradoxien historischer Entwicklungsprozesse deutlicher zu sehen und entsprechend zu interpretieren. Der Vergleich lenkt unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf die Gemeinsamkeiten oder Unterschiede historischer Entwicklungstendenzen zu bestimmten Zeiten an bestimmten Orten (synchroner Vergleich) oder an bestimmten Orten zu unterschiedlichen Zeiten (diachroner Vergleich), sondern macht auch die komplexen wechselseitigen Beziehungen zwischen Fernsehen und Europa als Studienobjekte deutlich.⁷² Genau jene Prozesse von Zirkulation und Aneignung und/oder Zirkulation und Ablehnung unterstreichen die Hybridität kultureller Transferprozesse im Zeitalter der Transnationalisierung und Globalisierung.⁷³

Trotz der unterschiedlichen strukturellen Rahmenbedingungen (politisches System, institutionelle Ordnung, technisch-wirtschaftliche Voraussetzungen), in denen sich das Fern-

68 Vgl. Müller, Unterhaltungsshows transkulturell, S. 468.

69 Andreas Hepp, Translokale Medienkulturen, in: ders./Löffelholz, Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation, S. 861–885.

70 Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit, Zürich 1935.

71 Nina Degele/Stephanie Dries, Modernisierungstheorie. Eine Einführung, München 2005.

72 Zur Methode des historischen Vergleichs und seiner unterschiedlichen Arten vgl. Hartmut Kaelble, Der historische Vergleich. Eine Einführung zum 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1999; ders./Jürgen Schriewer (Hrsg.), Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2003.

73 Zum Konzept des Kulturtransfers aus transatlantischer Perspektive vgl. Helke Rausch, Blickwechsel und Wechselbeziehungen. Zum transatlantischen Kulturtransfer im westlichen Nachkriegseuropa, in: Comparativ 16, 2006, H. 4, S. 7–33.

sehen in unterschiedlichen europäischen Ländern entwickelt hat, lassen sich gewisse historische Muster ausmachen, die es rechtfertigen, von Entwicklungstendenzen einer europäischen Fernsehkultur zu sprechen. Die Sichtbarkeit oder historische Relevanz solcher Tendenzen ist natürlich abhängig von den zugrunde gelegten Forschungsperspektiven und Fragestellungen⁷⁴. Sie erhöht sich, legt man als Vergleichseinheit etwa die Entwicklung des Fernsehens in den USA zugrunde. Sie verringert sich dagegen, wenn man – etwa im bilateralen Vergleich – die Geschichte des Fernsehens in Frankreich oder Deutschland betrachtet. Neben strukturellen Differenzen lassen sich aus europäischer Perspektive vor allem funktionelle Ähnlichkeiten feststellen, so beispielsweise die enorme Bedeutung, die das Fernsehen im Prozess der »Modernisierung im Wiederaufbau«⁷⁵ europäischer Nachkriegsgesellschaften hatte. Als symbolischer Eckstein der Gesellschaft hatte das Fernsehen in der »public service era« (1945–1975) in zahlreichen europäischen Ländern die Funktion, konservative Normen und Werte wie die Familie, das Heim und die Nation zu propagieren und entsprechend zu stabilisieren. In diesem Sinne funktionierte das neue Leitmedium in vielen Ländern als »nationale Sozialisierungsinstanz«, während das transnationale oder europäische Potenzial des Mediums – trotz gegenteiliger Rhetorik etwa seitens der EBU – erst mit der Etablierung des Privatfernsehens Ende der 1980er Jahre deutlicher zur Geltung kam.⁷⁶ Tatsächlich wissen wir über diese komplexen Prozesse der Zirkulation und Aneignung »fremder« Fernsehproduktionen bislang sehr wenig. Wenn überhaupt, so meist aus binationalen Vergleichen, bei denen häufig von einseitigen Transfer- und Adaptionsleistungen (etwa von Amerika nach Europa) ausgegangen wird.⁷⁷ Wechselseitige Analysen im Sinne einer »histoire croisée« oder aber Vergleichsstudien, welche die Zirkulation und Adaption eines Fernsehformats oder eines Programms in mehreren Ländern und Fernsehkulturen miteinander vergleichen, sind bislang absolute Mangelware.⁷⁸

74 Gerade dieses Bewusstsein und die methodische Umsetzung der »double reflexivity« (Anthony Giddens) zeichnet Ansätze wie den der »histoire croisée« ja aus. Vgl. *Michael Werner/Bénédicte Zimmermann*, Beyond Comparison: »Histoire Croisée« and the Challenge of Reflexivity, in: *History and Theory* 45, 2006, S. 30–50.

75 Dieser von Axel Schildt und Arnold Sywottek für die Frühphase der Bundesrepublik Deutschland geprägte Begriff lässt sich als paradoxe Metapher auch für zahlreiche andere westeuropäische Länder analytisch gebrauchen und – wie von Schildt selbst praktiziert – auch auf den Gegenstand des Fernsehens übertragen. Vgl. *Axel Schildt/Arnold Sywottek* (Hrsg.), *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 1950er Jahre*, Bonn 1993.

76 *Andreas Fickers*, Radio und Fernsehen als nationale Sozialisierungsinstanzen? Der Rundfunk im Rahmen der westdeutschen und französischen Wiederaufbaumodernisierung der 1950er Jahre, in: *Hélène Miard-Delacroix/Rainer Hudemann* (Hrsg.), *Wandel und Integration. Deutsch-französische Annäherungen der fünfziger Jahre*, München 2005, S. 291–307. Zum dramatischen Wandel der »public service era« in den späten 1980er Jahren vgl. *Jean K. Chalaby*, *Transnational Television in Europe. Reconfiguring Global Communication Networks*, London 2009.

77 Vgl. beispielsweise *Andrea Kohlenberger*, *Die Amerikanisierung des deutschen Fernsehens. Geschichte, Vergleiche und Auswirkungen*, Saarbrücken 2007.

78 Zum Letzteren vgl. etwa die wegweisende Studie von *Ian Ang*, *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London 1989. Ein Themenheft der Zeitschrift *Media History* unter der Redaktion von *Cathy Johnson* und *Andreas Fickers* (wahrscheinlich Heft 4/2009) wird sich explizit dem Thema transnationales Fernsehen in vergleichender historischer Perspektive widmen. Ansatzweise realisiert wurde dieser Anspruch in *Bignell/Fickers*, *A European Television History*.

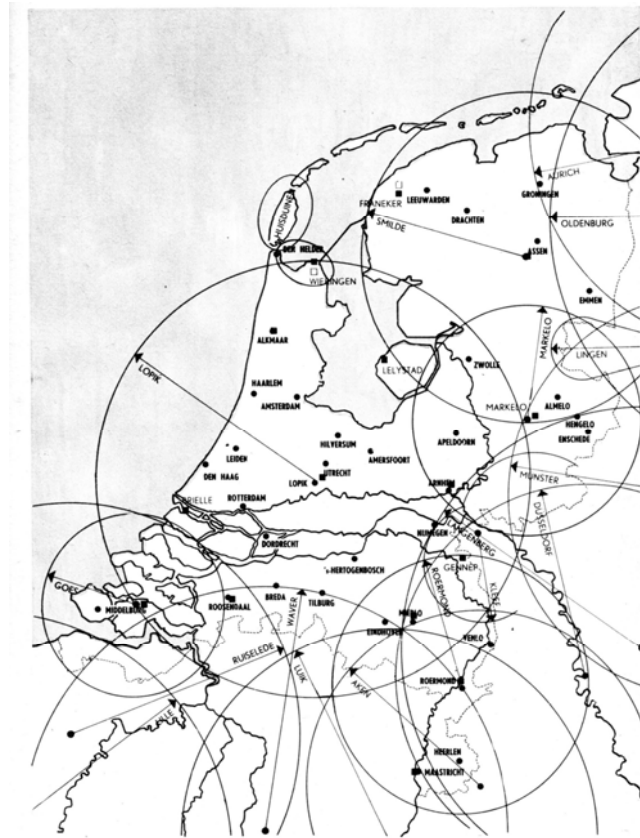


Abb. 7: Die Überlagerungen verschiedener Senderreichweiten machen Grenzgebiete zu hybriden Empfangszonen, die – wie hier im Falle des Benelux-Gebiets – die Meistererzählungen des Fernsehens als Medium der Nationsbildung hinterfragen (Marinus Schroevers, *Televisie. Van horen, zien en zenden*, Amsterdam 1958, S. 99)

Ziel dieses Aufsatzes war es, das Fernsehen als methodologisch anspruchsvolles und gesellschaftshistorisch relevantes Studienobjekt europäischer Zeitgeschichtsschreibung zu thematisieren. Am Beispiel des Aufbaus der europäischen Fernsehinfrastruktur in den 1950er Jahren wurde die Komplexität des Ineinandergreifens technischer, institutioneller und symbolischer Faktoren bei der Herausbildung eines europäischen Kommunikationsraums beschrieben. Während in den Anfangsjahren der EBU die Realisierung eines transnationalen Fernnetzwerks die eigentliche Faszination der Eurovision ausmachte, traten in der Folgezeit internationale Fernsehevents oder herausragende Produktionen wie der Eurovision Song Contest in den Vordergrund des europäischen Fernsehdiskurses. Entgegen der häufig anzutreffenden Meinung, dass gerade diese außergewöhnlichen Momente kollektiven Dabeiseins den Kern einer wie auch immer zu definierenden europäischen Fernsehöffentlichkeit ausmachen, vertrete ich die Auffassung, dass der hinter den Kulissen der Öffentlichkeit realisierte *Eurovision News Exchange* eine wesentlich tiefer greifende Veränderung der unterschiedlichen nationalen Fernsehnachrichtenkulturen bewirk-

te. Zeichneten sich die europäischen Nachrichtenformate vor der Einführung des EVN durch eine große Heterogenität sowohl im redaktionellen Bereich als auch im ästhetischen Erscheinungsbild aus, leitete der EVN eine schleichende Annäherung der Nachrichteninhalte im Eurovisionsraum ein. Die kostenlose Verfügbarkeit aktueller Fernsehbilder aus sämtlichen Mitgliedsländern der Eurovision führte zu einer deutlichen Internationalisierung und teilweisen Europäisierung der Nachrichteninhalte, vor allem in kleineren und mittleren nationalen Fernsehanstalten.⁷⁹ Der EVN hatte somit wesentlichen Anteil an der Kodifikation und Konvergenz eines europäischen Fernsehnachrichtenformats.⁸⁰

Die von der EBU bereitgestellte technische und organisatorische Infrastruktur leistete hierbei einen unsichtbaren, aber wirkungsmächtigen Beitrag, den man in Anlehnung an die Technikhistoriker Thomas Misa und Johan Schot als Beispiel der »hidden integration« von Europa deuten kann.⁸¹ Diese schleichende Integration des europäischen Fernsehraums aus infrastruktureller und institutioneller Sicht wurde jedoch immer begleitet von technopolitischen Auseinandersetzungen und Kontroversen, welche als Fragmentierungen des europäischen Kommunikationsraums etwa in Form unterschiedlicher technischer Standards und Normen zu Tage traten. Diese Ambivalenz von homogenisierenden oder konvergierenden Tendenzen bei gleichzeitigen Differenzierungs- und Abgrenzungsbestrebungen ist aber bekanntlich keine spezifisch europäische Charakteristik der vielfältigen Modernisierungsprozesse, sondern deckt sich mit der Entwicklung multipler Modernen im globalen Kontext.⁸² Die Spannung zwischen transnational (oder europäisch) zirkulierenden Fernsehprogrammen oder Formaten, deren nationalen Einbettung (etwa durch Synchronisation) und lokalen Aneignung (im häuslichen oder kollektiv-öffentlichen Kreis) macht deutlich, wie problematisch die Relation zwischen transnationalen Öffentlichkeiten und kollektiven Identitäten – etwa auf gesamteuropäischer Ebene – ist.

V. DIE VERRÄUMLICHUNG TRANS- UND INTERMEDIALER PROZESSE ALS HERAUSFORDERUNG ZEITHISTORISCHER MEDIENGESCHICHTSSCHREIBUNG

Die medienhistorische Problematisierung massenmedialer Öffentlichkeiten – wie sie von Christina von Hodenberg⁸³ auf nationaler oder von Karl Christian Führer⁸⁴ auf lokaler Ebene durchexerziert worden ist – gehört deshalb ohne Zweifel zu den größten Herausforderungen einer transnationalen bzw. europäischen Zeitgeschichtsschreibung. Eine Möglichkeit, sich diesem komplexen Phänomen aus technik- und kommunikationshistorischer Perspektive anzunähern, besteht darin, den stark politisch aufgeladenen Begriff der »Öffentlichkeit« durch den Begriff des »Kommunikationsraums« zu ersetzen, der eine konkretere Verortung von Zirkulations- und Aneignungsprozessen möglich macht. In diesem

79 Zur Entwicklung der Nachrichtenformate im europäischen Vergleich vgl. *Andreas Fickers/Bernadette Kesters*, *Veel nieuws – weinig geschiedenis. Een historisch-historiografisch essay over internationaal televisienieuws*, in: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 8, 2005, H. 2, S. 111–142.

80 Vgl. hierzu auch *Jérôme Bourdon*, *A History of European Television News. From Television to Journalism, and Back?*, in: *Communications* 25, 2000, H. 1, S. 61–84, sowie *Akiba Cohen/Mark Levy/Michael Gurevitch* u. a., *Global Newsrooms, Local Audiences. A Study of the Eurovision News Exchange*, London/Paris etc. 1996.

81 *Thomas Misa/Johan Schot*, Introduction, in: *History and Technology* 21, 2005, H. 1, S. 1–19.

82 Die Spannung zwischen integrativen und fragmentierenden Kräften im Zuge der »globalen Moderne« beschreibt *Arif Dirlik*, *Globalisierung heute und gestern: Widersprüchliche Implikationen eines Paradigmas*, in: *Sebastian Conrad/Andreas Eckert/Ulrike Freitag* (Hrsg.), *Globalgeschichte. Theorien, Ansätze, Themen*, Frankfurt am Main/New York 2007, S. 162–190.

83 *Christina von Hodenberg*, *Konsens und Krise. Eine Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit 1945–1973*, Göttingen 2006.

84 *Karl Christian Führer*, *Medienmetropole Hamburg. Mediale Öffentlichkeiten 1930–1960*, München 2008.

Sinne versucht das von Alexander Geppert, Uffa Jensen und Jörn Weinhold vorgelegte Konzept einer »historischen Kommunikologie«, Kommunikationsprozesse gleichzeitig als Prozesse der Verräumlichung von Kommunikation als auch der kommunikativen Herstellung von Erfahrungs- oder Partizipationsräumen zu denken.⁸⁵ Der in medienwissenschaftlichen Arbeiten stark in den Vordergrund gestellte Aspekt der zeitlichen Synchronisierung von Kommunikationsprozessen mittels massenkommunikativer Technologien geht meist zulasten einer differenzierten räumlichen Analyse der Transmission- und Rezeptionsbedingungen. Wie bereits erwähnt, spielt der Aspekt der räumlichen Dimension eine zentrale Rolle im Dispositivkonzept, das sich aus diesem Grunde auch zur Historisierung von Verräumlichungsprozessen eignet – dies lässt sich am Beispiel des Aufbaus nationaler Sendeinfrastrukturen Anfang der 1950er Jahre verdeutlichen. Gehen die meisten fernsehistorischen Arbeiten unkritisch von einem »nationalen Fernsehraum« seit der »Erscheinung« des Mediums aus, zeigt eine sorgfältige Betrachtung der Ausbreitungs- und Empfangstopografien der Fernsehsignale deutliche Ungleichheiten zwischen urbanen und ländlichen Gebieten bzw. Zentren und Peripherien nationaler Geografien. In den meisten europäischen Ländern vergingen vom Start regulärer Fernsehsendungen bis zur vollständigen Abdeckung des nationalen Territoriums mit Fernsehsignalen in zufriedenstellender Empfangsqualität 10 bis 15 Jahre. Die Einführung neuer Transmissionsstandards – etwa der von neuen Zeilennormen (z. B. der Wechsel von 405 auf 625 Zeilen in Großbritannien bzw. 819 auf 625 Zeilen in Frankreich Mitte der 1960er Jahre), des Farbfernsehens oder der Kabel- oder Satellitentechnologie – hat immer wieder zu geografischen Ungleichheiten im nationalen wie transnationalen Fernsehraum geführt. Noch fragwürdiger wird das nationale Paradigma des Fernsehens, schaut man sich die Aneignungsprozesse in europäischen Grenzregionen an. Diese waren – etwa im Benelux-Raum – bis weit in die 1960er Jahre von grenzüberschreitenden Rezeptionsphänomenen gekennzeichnet. Aus zahlreichen *Oral history*-Interviews, die der Autor mit Zeitzeugen aus dem deutsch-niederländischen, belgisch-niederländischen, belgisch-luxemburgischen und belgisch-französischem Grenzraum geführt hat, geht hervor, dass – trotz widriger technischer Bedingungen (vor allem die unterschiedlichen Zeilennormen erforderten mehrnormige Empfangsgeräte) – grenzüberschreitender Fernsehkonsum eher die Regel als die Ausnahme darstellte.

Noch zwingender wird die Notwendigkeit der Verräumlichung von Distributions- und Aneignungsprozessen, will man Mediengeschichte nicht – wie bislang die Norm⁸⁶ – als Geschichte eines Mediums schreiben, sondern als integrale Mediengeschichte. Die Herausforderung einer integralen Mediengeschichtsschreibung besteht darin, die trans- und intermedialen Bezüge zwischen einzelnen Medien im massenmedialen Ensemble in diachroner oder synchroner Perspektive zu analysieren. Unter transmedialen Bezügen werden Prozesse der Übertragung oder des Transfers von bestimmten medienspezifischen Entwicklungen – etwa eines bestimmten Genres, Formats oder Programms – von einem Medium auf ein anderes verstanden. Historische Beispiele hierfür sind die Adaption von Novellen und Erzählungen als serielle Fortsetzungsromane in Zeitungen und Illustrierten oder deren filmische Inszenierung im Kino oder Fernsehen. Noch deutlicher werden transmediale Bezüge am Beispiel des Rundfunks. Auf seiner Suche nach einer eigenständigen medialen Identität bediente sich das Fernsehen in seiner Frühphase (1930–1960) massiv jener Genres und Formate, die sich beim Hörfunk als besonders beliebt und erfolgreich herausgebildet hatten. Diese transmedialen Transferprozesse von einem Medium zum anderen werden vermehrt unter dem Begriff »remediation« diskutiert, auch wenn damit in

85 Alexander Geppert/Uffa Jensen/Jörn Weinhold, Verräumlichung. Kommunikative Praktiken in historischer Perspektive 1840–1930, in: dies. (Hrsg.), Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert, Bielefeld 2005, S. 15–52.

86 Vgl. etwa Helmuth Schanze (Hrsg.), Handbuch Mediengeschichte, Stuttgart 2001; Andreas Böhn/Andreas Seidler, Mediengeschichte, Tübingen 2008.

erster Linie formale Aspekte beim Übergang von analogen zu digitalen Medien untersucht wurden.⁸⁷ In einem weiteren Sinne eignet sich dieses Konzept jedoch für eine genealogische Analyse transmedialer Transferprozesse, in der personelle, institutionelle, ästhetische und funktionelle Brüche und Kontinuitäten in langfristiger historischer Perspektive analysiert werden können.

Prozesse von »remediation« zu historisieren, bedeutet zugleich, teleologischen Interpretationen von Medienentwicklungen oder -substitutionen eine Absage zu erteilen.⁸⁸ Diese Notwendigkeit zeigt sich am Beispiel der intermedialen Bezüge des Fernsehens am deutlichsten. Ob Quizshow, Soap Opera, Drama, Reportage oder Ratgebermagazin für die Hausfrau – als »parasitäres Medium«⁸⁹ bediente sich das Fernsehen der ausgebildeten visuellen Ästhetik des Spielfilms, der narrativen und performativen Traditionen des Theaters sowie der programmlichen Strukturen des Radios, um diese Einflüsse im Laufe der 1950er und 1960er Jahre zu einem eigenständigen und neuen Mediendispositiv zu verbinden. Bei keinem anderen Massenmedium war dieser Prozess der Herausbildung einer eigenständigen medialen Identität so mühsam und langwierig wie beim Fernsehen.⁹⁰ Intermediale Bezüge sind aber nicht nur von Bedeutung für das historische Verständnis der Herausbildung neuer Mediendispositive, sondern liefern gerade im Hinblick auf die dringend notwendige Historisierung der Verräumlichung medialer Kommunikationsprozesse wichtige Einsichten. Will man die Bedeutung und Wirkmächtigkeit von Medien aus sozial-, politik- und kulturgeschichtlicher Perspektive auch nur annähernd einschätzen können, reicht es nicht, diese als isolierte Einheiten zu untersuchen. Erst die Analyse des Zusammenspiels aller Medien im massenmedialen Ensemble würde es erlauben, den Einfluss medial vermittelter Wirklichkeiten auf die Lebenswelt bestimmter Gruppen zu bestimmten Zeiten an bestimmten Orten nachvollziehbar zu machen. Diese Form der integralen Mediengeschichtsschreibung steht selbstverständlich vor großen praktischen wie methodologischen Herausforderungen und kann nur im Kollektiv geleistet werden.⁹¹ Dennoch treten nur auf medienvergleichender Basis jene trans- und intermedialen Prozesse der Zirkulation, des Transfers und der Aneignung oder Ablehnung von Medieninhalten, -nutzungsweisen und -techniken zutage, die für ein modernes Verständnis der Medien als Spiegel und Akteur historischer Prozesse im Spannungsfeld zwischen lokalem und globalem Zeitgeschehen notwendig sind.

87 Als Standardwerk hierzu vgl. *Jay David Bolter/Richard Grusin*, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MA 1999.

88 Zur Historisierung und Historiografie von Medienumbrüchen vgl. *Andreas Kräuser*, *Historizität und Medialität. Zur Geschichtstheorie und Geschichtsschreibung von Medienumbrüchen*, in: *Ralf Schnell* (Hrsg.), *MedienRevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung*, Bielefeld 2006, S. 147–166.

89 Der Begriff »parasitical medium« stammt von *Lyn Gorman/David McLean*, *Media and Society in the Twentieth Century. A Historical Introduction*, Malden 2003, S. 127.

90 Interpretiert man die ersten Arbeiten im Bereich der elektrischen Bildtelegrafie (1870er Jahre) als Anfang der Fernsehgeschichte, nahm der Prozess der technischen Entwicklung und institutionellen Etablierung des Fernsehens (1950er Jahre) nicht weniger als ein dreiviertel Jahrhundert ein. Vgl. für den deutschen Kontext hierzu den hervorragenden Artikel von *Monika Elsner/Thomas Müller/Peter Spangenberg*, *Der lange Weg eines schnellen Mediums. Zur Frühgeschichte des deutschen Fernsehens*, in: *William Uricchio* (Hrsg.), *Die Anfänge des deutschen Fernsehens. Kritische Annäherungen an die Entwicklung bis 1945*, Tübingen 1991, S. 153–207. Allgemein vgl. *William Uricchio*, *Technologies of Time*, in: *Jan Olsson* (Hrsg.), *Allegories of Communication: Intermedial Concerns for Cinema to the Digital*, Eastleigh 2004, S. 123–138.

91 Genau dies beabsichtigt das European Television History Network, welches von Sonja de Leeuw (Universität Utrecht) und Andreas Fickers koordiniert wird. Zum Netzwerk und seinen Aktivitäten vgl. *Andreas Fickers/Sonja de Leeuw*, *Creating Access to Europe's Television Heritage. VIDEO ACTIVE – ein Projektbericht*, in: *Rundfunk und Geschichte* 33, 2007, H. 3/4, S. 44–51. Die Internetseite des Netzwerkes bietet ebenfalls einen Überblick über vergangene und aktuelle Initiativen. Vgl. URL: <<http://cms.let.uu.nl/ethn/>> [21.7.2009].