

Fernsehen ist gestern

Medienhistorische Transformationen und televisuelles Dabeisein nach 1945

Der prekäre Ort des Fernsehens in der Geschichtswissenschaft¹

»I am trying to think about history in a media culture, in which it gets hard to remember what happened yesterday.« (MC Kenzie Wark)

Diskurse über ›visual history‹² haben seit Mitte der 1980er Jahre primär durch die Arbeiten der semiologisch und filmtheoretisch orientierten HistorikerInnengruppe *Sigma* um Georg Schmid und Gabriele Jutz³ in Österreich ein marginales Forschungsfeld innerhalb der Geschichtswissenschaft etabliert. Seit den späten 1980er Jahren haben sich auch andere HistorikerInnen hierzulande vermehrt, wenn auch immer noch vereinzelt mit (audio)visuellen Repräsentationen von Geschichte und dem Status von Bildern in der Geschichtswissenschaft auseinandergesetzt.⁴ International war die Beschäftigung mit (bewegten) Bildern in der Disziplin spätestens mit der Filmnummer der *American Historical Review* 1988 legitimiert und blieb mit den Namen von Pierre Sorlin, Marc Ferro oder Arthur Rosenstein verknüpft.⁵ Fünfzehn Jahre nach dem Erscheinen von *Die Zeichen der Historie. Beitrag zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft*⁶ diagnostiziert Georg Schmid in seinen neuesten Überlegungen zu einer *semiohistorie*, die sich für die Analyse von *geschichtsbildern* in der Vieldeutigkeit dieses Begriffs interessiert, eine vermehrte Sensibilisierung der Disziplin für die jeweiligen visuellen Repräsentationssysteme:

»War man bis vor gar nicht allzu langer zeit auf die *inhalte* der bilder fixiert (›vorhandensein‹ bestimmter gegenstände, ›thema‹ des bildes, aussagekraft dieses oder jenes seiner elemente etc.), ist seit kurzem auch in den historischen wissenschaften die analyse hinsichtlich der strategien, logiken und muster der bildlichen darstellungen und vorstellungen zu verzeichnen. Um die inneren ›zwänge‹ von repräsentation zu begreifen (materielle eckwerte, künstlerisches klima und konventionen, technische möglichkeiten und einschränkungen etc.) ist semiologische kompetenz unverzichtbar.«⁷

Während ich mich diesem Befund und seiner methodischen Konsequenz voll anschließen kann, bleibt festzuhalten, dass das Fernsehen in der Geschichtsbildana-

lyse des Semiohistorikers ein größtenteils blindes Sichtfeld ist, was der Sach-Index des neuen Buches von Schmid eindrücklich belegt, der unzählige Einträge zu Film, Kino, Photographie, auch zum Internet, aber keinen einzigen Eintrag zum Feld der Television aufweist. Der Fokus der Auseinandersetzungen mit (audio)visuellen Repräsentationssystemen in der Geschichtswissenschaft bleibt, so scheint es, theoretisch, methodisch und empirisch eher auf Film und Fotografie konzentriert.⁸

Fernsehen ist ein vergleichsweise neues Phänomen, seine Verbreitung beginnt zu einer Zeit, mit der in vielen Schulen und Universitäten die Geschichtsschreibung endet, wie Margaret Scammell pointiert im *Contemporary History Handbook* formuliert.⁹ Die (deutschsprachige) Geschichtswissenschaft hat sich deshalb bisher kaum für Repräsentationen (von Geschichte) im Fernsehen interessiert,¹⁰ und auch nur sehr selten für den Ort des Fernsehens in der Geschichte beziehungsweise für seine möglichen Effekte im Sinne von Geschichtsmächtigkeit.¹¹ In Österreich wurden und werden historische Darstellungen zur Geschichte des Fernsehens vielfach im disziplinären Feld der Kommunikationswissenschaft,¹² die konzeptiv-theoretische Erörterung des Mediums eher im Umfeld von Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte geleistet.¹³

Ein aktuelles Heft der sozialwissenschaftlichen Zeitschrift *Geschichte und Gesellschaft* widmet sich 2001 dem Thema *Kommunikationsgeschichte* und rückt das Fernsehen in dem einleitenden Aufsatz von Axel Schildt insofern in den Blick, als dort im Kontext einer historischen und intermedialen Perspektive über den Wandel von Öffentlichkeit reflektiert wird.¹⁴ Ausgehend von dem asymmetrischen und unverbundenen Verhältnis zwischen ausdifferenzierten medien- und kommunikationswissenschaftlichen Debatten um Massenmedien und Öffentlichkeit einerseits und einer wachsenden Zahl historischer, empirischer Studien zu verschiedenen Aspekten einzelner Medien andererseits versucht Axel Schildt in *Das Jahrhundert der Massenmedien* den historiographischen Gebrauchswert medienwissenschaftlicher Ansätze zu bilanzieren. Befragt und kritisiert werden systemtheoretische Modelle von Öffentlichkeit und Kommunikation im Hinblick auf ihre Relevanz für historische Fragestellungen. Schildt streift kurz den Dispositiv-Begriff in der Medienwissenschaft und Konzepte der Sozialdisziplinierung; er erwähnt Ansätze der Mediennutzung wie die qualitative Medienforschung oder das Konzept der Ökonomie der Aufmerksamkeit. Er positioniert und verkürzt die Ansätze der Cultural Studies als wichtige Anregung für eine Kulturgeschichte der Mediennutzung und nimmt abschließend Positionen der frühen Kritischen Theorie gegenüber ihren kulturpessimistischen Apologeten in Schutz.¹⁵ Das bemerkenswerte Verdienst von Schildt, eine ordnende Übersicht medienwissenschaftlicher Ansätze¹⁶ und Konzepte zu Öffentlichkeit und Kommunikation hinsichtlich ihres historiografischen Gebrauchswerts zu erstellen, leidet an zweierlei: der tendenziellen Verkürzung der dargestellten Ansätze und der Ausblendung anderer Zugänge. Die Ausblendung betrifft die Frage der *Repräsentation*, also die Dimension des medialen Textes, die nur sehr vage unter dem Titel »ideologische Aspekte« den technischen und rezeptionellen Aspekten

der Medien beige stellt wird.¹⁷ Die Auslassung betrifft Ansätze der feministischen Kritik an den besprochenen Konzepten von Öffentlichkeit und Kommunikation, die für geschlechtergeschichtliche Perspektivierungen des 20. Jahrhunderts in medienhistorischer Perspektive zentral wären.¹⁸

Mit dem Begriff des massenmedialen Ensembles versucht Axel Schildt die Angebote der diskutierten Ansätze und ihre Defizite zu integrieren bzw. zu kompensieren. Damit gelingt es, eine historische Perspektive auf die intermediale Realität des 20. Jahrhunderts zu entwickeln,¹⁹ allerdings um den Preis des Verlustes eines differenzierten Verständnisses der jeweiligen medienspezifischen Anordnungen und Ausprägungen von Presse, Radio, Film oder Fernsehen und ihrer jeweiligen interdependenten historischen Veränderungen.²⁰ Wenn Schildt die Geschichte einer massenmedial geprägten Öffentlichkeit in einem Längsschnitt für das 20. Jahrhundert am Beispiel Deutschlands entwirft, positioniert er die massenhafte Verbreitung des Fernsehens auf den letzten beiden Seiten knapp als Indikator für die dritte und letzte Stufe eines dreigliedrigen Stufenmodells zur Periodisierung des »massenmedialen Ensembles« im 20. Jahrhundert und definiert das Fernsehen darin als »Leitmedium« der beginnenden postindustriellen Wohlstandsgesellschaft, ohne dies allerdings aus der spezifischen medialen Anordnung und Funktionsweise des Fernsehens zu erklären.

In historischen Darstellungen zum 20. Jahrhundert nimmt das Fernsehen demgegenüber häufig gar nur die Position eines Zeichens ein,²¹ das den Übergang vom modernen in den postmodernen Erfahrungs- und Wahrnehmungsraum markiert und zumeist in kulturpessimistischer Rhetorik beschrieben, aber nur sehr selten tiefgehender analysiert wird.²² Pierre Nora ist einer jener wenigen Historiker, die den durch audiovisuelle Medien veränderten historischen Wahrnehmungsmodus eingehend reflektieren. Er fasst die Medien als Hilfsmittel einer veränderten Repräsentation von Vergangenheit und schreibt der Gegenwart mit Hilfe einer metaphorischen Attribuierung ein »netzhautes intensives, stark fernsehartiges Gedächtnis« zu.²³

Abgesehen vom bemerkenswerten Einsatz einer (tele)visuellen Metapher für die Beschreibung des Gedächtnisses der Gegenwart durch einen Historiker²⁴ scheint es mir wesentlich, insbesondere auch in der zeitgeschichtlichen Forschung über die Frage der komplexen televisuellen und intermedialen Konstruktion von Wirklichkeit, Gedächtnis und Erinnerungskulturen nachzudenken. Transdisziplinäre und vergleichende Mikrostudien werden dafür ebenso notwendig sein wie die Weiterentwicklung der Konzepte.

Fernsehen ist gestern reformuliert einen Werbeslogan der späten 1990er Jahre, der eigentlich *Fernsehen war gestern – Premiere ist heute* hieß. Die Einführung von pay-TV wird darin über die Verabschiedung des (klassischen) Fernsehens mit einer Art absoluten Gegenwart identifiziert. Interessant an diesem Slogan ist das darin formulierte eindimensionale Verhältnis von Zeit, Geschichte und medialer Technologie, das nicht nur in der Werbung, sondern auch in der Technik- und Mediengeschichte weit verbreitet ist. Die Rede vom »Ende des Fernsehens« wie jene von den

»neuen Medien« zeigt, dass Medientechnologien im Modell linear fortschreitender Zeitlichkeit vorgestellt werden. Demgegenüber ist es Anliegen dieses Textes, aktuelle historische Perspektiven auf das Fernsehen mit multiplen Zeitdimensionen zu konfrontieren, die ihrerseits von televisuell geprägten Wahrnehmungsweisen strukturiert sind. Die Frage nach veränderten Konstruktionsformen von Geschichte und Geschichtsbewusstsein durch das Fernsehen ist grundlegend für weitere mögliche historische Forschungsperspektiven. Dazu sind Zugänge zu zählen, die sich für spezifische televisuelle Darstellungsweisen und (historische) Inhalte im Fernsehen interessieren und solche, die den Status von Fernseh Bildern als Quelle der Sozial-, Kultur- und Politikgeschichte reflektieren. Eine Geschichte der ›Audiovisionen‹²⁵ müsste Fernsehen intermedial, d. h. in seinen historischen Zusammenhängen mit anderen (Kommunikations-)Technologien und medialen Dispositiven rekonstruieren.²⁶ Institutionen-, technologie- und wirtschaftsgeschichtliche Fragestellungen wären im Hinblick auf das Fernsehen ebenso weiterzuentwickeln wie geschlechter- und alltagsgeschichtliche Ansätze, die Fernsehen in einer Geschichte der Wahrnehmung und der Wissensproduktion situieren. Weitere Forschungsperspektiven und Fragestellungen könnten Archivierungspraxen von audiovisuellem Material betreffen oder mit den Möglichkeiten von Tele- bzw. Video-History experimentieren.²⁷

Der Fokus dieses Textes ist darauf gerichtet, aus einer medientheroretisch informierten Perspektive für eine Historisierung des Fernsehens und aus einer historischen Perspektive für eine Theoretisierung historischer Zugänge zum Fernsehen zu plädieren.²⁸ Fernsehen wird mit Hilfe des Konzepts der Augen/Zeit/Zeugenschaft auf sein komplexes Verhältnis zu Geschichte und Gedächtnis befragt. Weiters wird versucht, Fernsehen als dispositive Anordnung der Zugehörigkeit zu beschreiben und historisch zu kontextualisieren. Schließlich wird an Beispielen aus der Fernsehgeschichte der sechziger, siebziger und neunziger Jahre in Österreich gezeigt, dass Fernsehen verschiedene Formen des televisuellen ›Dabei-seins‹ generierte, die für eine Geschichte kollektiver Mentalitäten und Vorstellungen nach 1945 von hoher Bedeutung sind. *Fernsehen ist gestern* kann daher als programmatischer Ausgangspunkt für eine historiografische Praxis zum Fernsehen verstanden werden, die im Sinn von Michel de Certeau versucht, »die Zeit als jene Ambivalenz zu verstehen, die den Ort betrifft, von dem sie selbst spricht.«²⁹

Fernsehen, Geschichte, Augen/Zeit/Zeugenschaft³⁰

»As I write, the television plays in the corner of my eye.«
(MC Kenzie Wark)³¹

Der Ort, von dem aus Fernsehen gegenwärtig in geschichtswissenschaftlicher Absicht thematisiert werden kann, ist unter anderem dadurch bestimmt, dass die Geschichte des 20. Jahrhunderts kaum mehr unabhängig von ihren filmischen und te-

levisuellen Repräsentationen gedacht und vorgestellt werden kann. Jede historische Rekonstruktion des Fernsehens konkurriert nicht nur mit aktuellen televisuellen Repräsentationen von Geschichte (auch von Mediengeschichte), sondern ist mit sich verändernden Konstruktionsbedingungen historischen Wissens und historischer Wahrnehmung in einer zunehmend medial vermittelten Wirklichkeit konfrontiert. Gedächtnisformen und das Bewusstsein von Geschichte sind in einem Ausmaß medial und insbesondere televisuell geprägt, das nicht allein auf die zunehmende Konkurrenz zwischen medialen und wissenschaftlichen Geschichtsdarstellungen zurückzuführen ist, sondern auch auf das sich wandelnde Verhältnis von Fernsehen, Geschichte und Gedächtnis.

Die historischen Ereignisse im 20. Jahrhundert wurden, darauf hat unter anderem Hayden White hingewiesen, wesentlich durch moderne Repräsentationstechnologien strukturiert, die diesen ›Ereignissen‹ eine, noch im 19. Jahrhundert nicht in dieser Weise gekannte, breite Aufmerksamkeit und Sichtbarkeit zukommen ließen.³² Kinematographie, Rundfunk und Fernsehen haben, so diagnostiziert auch die Filmwissenschaftlerin Vivian Sobchack, die zeitliche Distanz von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft tendenziell gelöscht.³³ Das Fernsehen installierte eine Form des Sehens, die näher zu bringen scheint, was weit entfernt ist. Ferne und Nähe schließen einander nicht mehr aus. »Der Raum und seine Beziehung zur Zeit werden durch die Fernsehübertragung – das heißt durch das Fernsehen *als* Übertragung – verändert.«³⁴ Die Idee der Moderne, dass ein Ereignis erst nach dem Ablauf einer gewissen Zeit ›Geschichte‹ wird, dass die Zeit des Ereignisses und die seiner Repräsentation voneinander zu unterscheiden sind, wurde durch die Technologie des Fernsehens tendenziell in Frage gestellt. Das Fernsehen ermöglicht zumindest die Vorstellung, einfach hinauszugehen und gewissermaßen unmittelbar ›in der Geschichte‹ zu sein, Teil des ›historischen Augenblicks‹ zu werden.³⁵ Die Tatsache, dass damit ein breites gesellschaftliches Bewusstsein davon existiert, dass Geschichte jederzeit und für jede Frau und jeden Mann möglich ist, produziere, so Vivian Sobchack, eine massive Bereitschaft des Publikums und seiner diversen Eliten für Geschichte, eine »readiness for history«, und nicht etwa deren oft verkündetes Ende.³⁶ Sobchacks phänomenologische Perspektive ist für eine historiografische Praxis zum Fernsehen insofern interessant, als sie die Frage nach der Handlungsfähigkeit von historischen Subjekten stellt, die sich aus ihrem Geschichtsbewusstsein ergibt, welches wieder maßgeblich von audiovisuellen Medien vermittelt wird. Sie schreibt den vielfältigen Darstellungsweisen von Geschichte im Fernsehen und im Hollywood-Kino auch ein Potenzial zur »Demokratisierung« von Geschichte zu: Die Vervielfachung von Perspektiven und Sichtweisen durch das Fernsehen werde zur Bedingung der Erzählperspektiven jeder Historiographie.

In vielen kulturkritischen Ansätzen wird das Fernsehen demgegenüber eher als Symptom einer Gesellschaft, die ihr Gedächtnis abschafft, wahrgenommen, denn als Träger einer wie auch immer definierten Gedächtniskultur.³⁷ Das Fernsehen wurde und wird in diesem Zusammenhang häufig als Vergessensapparatur be-

schrieben, deren Aktualitätsdiktat das historische Bewusstsein in eine unendlich ausgedehnte mediale Gegenwart hinein verflacht. Der französische Film- und Fernsehtheoretiker Serge Daney ist einer von vielen, der die Differenz von Fernsehen und Film über deren Verhältnis zur Zeit bestimmte. »Schon jetzt ist das Fernsehen nicht ›wie‹ das Kino: seine Zeit ist nicht dieselbe. Vielleicht ist es das Ende und die Vollendung des Kinos (seine ›Realisierung‹), ebenso wie es manchmal der Trailer von etwas ist, was erst kommt.«³⁸ Daney schreibt über das Fernsehen als »Sklave einer reinen Gegenwart ohne Tiefe« und erklärt daraus nicht nur das Fehlen von HistorikerInnen des Fernsehens, sondern auch die grundsätzliche methodische und epistemologische Herausforderung der Arbeit mit televisuellem Bildmaterial in der Geschichtswissenschaft. Fernsehbilder, auch jene, in denen ›historische‹ Film- oder Fernsehaufzeichnungen gesendet werden, werden durch das ›Übertragungsmedium‹ immer auch in einen Modus der Aktualität, der Unmittelbarkeit überführt, der die Gebrauchsweise des Mediums definiert. Darüber hinaus ist, wie Heike Klippel und Hartmut Winkler zurecht festgestellt haben, der kontinuierliche »Ausschluss des Publikums sowohl von der Produktion wie vom Archiv«³⁹ ein konstitutives Element für das Fehlen von Historiografien des Fernsehens. (Dazu auch Vrääth Öhner in diesem Band.)

Dem Fehlen einer Historiografie des Fernsehens steht die Tatsache gegenüber, dass komplexe Repräsentationen von Vergangenheit und verschiedene Dimensionen von Zeitlichkeit im Fernsehen wirksam waren und sind. Der Zusammenhang von Geschichtsexplosion und Gedächtnisverlust, wie der französische Historiker Pierre Nora ihn thematisierte,⁴⁰ ist vor diesem Hintergrund kein Widerspruch, sondern ein gerade am Fernsehen exemplarisch belegbarer Zusammenhang.⁴¹ Die Existenz von History Channels, die exzessive Programmierung von historischen Dokumentationen und Spielfilmen, von Jubiläumssendungen und Rückblicken, vor allem aber auch die spezifisch televisuelle Struktur der Wiederholung, also die Möglichkeit des Recyclings alter Sendungen, alter Filme oder auch historisch-dokumentarischen Materials, von Werbespots und beliebigen Bildsequenzen, bestimmen den endlosen Fluss der scheinbar aktuellen Fernsehbilder oft ganz unbemerkt mit.⁴²

Die verschiedenen Dimensionen der strukturellen Wiederholung⁴³ im Fernsehen fungieren zumeist als Prinzip der Selbst-Referenzialität des Mediums. Die seriell wiederkehrende Rückkehr zu bereits gezeigtem Material ermöglicht die Orientierung im Programm, evoziert Vertrautheit und Kontinuität im televisuellen Raum, und appelliert an das Publikum, zum Fernsehgerät zurückzukehren. Die Trailer der Programmvorschauen beispielsweise sind eines der signifikantesten Wiederholungspartikel des konventionellen Fernsehprogramms, weil sich in ihnen die Dimensionen gegenwärtiger Vergangenheit und gegenwärtiger Zukunft als zukünftige Gegenwart des Fernsehens symbolisieren und sie so zum Signal der Haltbarkeit der flüchtigen Fernsehbilder werden.⁴⁴

Noch entscheidender für sein Verhältnis zu Geschichte und Gedächtnis scheint aber zu sein, dass das Fernsehen – in eindrücklichster Weise in den Nachrichtenfor-

maten⁴⁵ und in Übertragungen von sportlichen und politischen Großveranstaltungen – eine spezifische Form der Zeugenschaft unterstützt, die ein Gefühl der Komplexität mit Ereignissen der Gegenwart vermittelt.⁴⁶ Die Grundlage dieser televisuell basierten Augen/Zeit/Zeugenschaft ist die Herstellung von Simultanität,⁴⁷ also das LIVE-Moment des Fernsehens. Es produziert den akuten Erfahrungsmodus des ›Dabei-seins‹ wie auch das Wissen um die zukünftige Erfahrung des ›Dabei-gewesen-seins‹.

Dieses Versprechen des Fernsehens verweist auf die komplexe und ihrerseits historische Bedeutung der Zeugenschaft als Wahrnehmungsmodus mit Anspruch auf Wirklichkeit und Wahrheit.⁴⁸ Das Fernsehen unterscheidet sich allerdings von anderen Modi und Ausdrucksformen von Zeugenschaft, wie J. Ellis scharfsinnig bemerkte, darin, dass es nicht nur die Erfahrung der Zeugenschaft vermittelt, sondern auch die Mechanismen der Fiktion bedient.⁴⁹ Diese Doppelstruktur des Mediums ist wiederum zutiefst historisch. Ein Beleg dafür ist die unter den Bedingungen der zunehmend zur Ware gewordenen Zeit der Zuschauer/innen vor dem Fernsehschirm sich auflösende Differenz zwischen den Genres der Information und der Unterhaltung. In der ersten Phase der Verbreitung des Fernsehens war diese Differenz in vielen Ländern mit öffentlich-rechtlichen Fernsehsystemen noch konstitutiv gewesen. In der doppelten Ausstattung des Fernsehens als Repräsentationssystem, das die Erfahrung von Zeugenschaft vermitteln und den Modus der Fiction bedienen kann, gründet einer seiner zentralen Effekte, den ich an anderer Stelle und in Zusammenhang mit den sogenannten Reality-Formaten als ›Tele-Authentifizierung‹ beschrieben habe.⁵⁰

Fernsehen als dispositive Anordnung der Zugehörigkeit⁵¹

Fernsehbilder und Kameras begleiten heute nicht nur alltägliche Übergänge etwa von Innen- in Außenräume (zum Beispiel durch Überwachungskameras an Hauseingängen, Bahnsteigen, in U-Bahnzügen, Foyers und Kassenräumen von Banken oder Tankstellen und so weiter⁵²), Fernsehbilder begleiteten auch den zum Mega-Ereignis stilisierten Übergang in das neue Jahrtausend, und zwar in Form eines großen internationalen TV-Projekts, das von dem traditionsreichen Repräsentanten des öffentlich-rechtlichen Fernsehens, der BBC, initiiert und von mehreren öffentlich-rechtlichen Anstalten, auch vom ORF in der Sendung *2000 LIVE* mit übertragen worden ist. Es handelte sich um das Projekt einer Live-Schaltung mit ›der Welt‹, in der die ›globale‹ Übertragung der Jahrtausend-Wende zum ultimativen Ereignis zugespitzter TV-Aktualität geriet, die sich gleichzeitig entlang der globalen Zeitzonen ausdehnte.⁵³

Am Beispiel des TV-Millenniums zeigt sich die Wirksamkeit des Fernsehens als dispositive Anordnung, Zugehörigkeiten zu formulieren, die sich historisch verändern, ausdifferenzieren und sich aktuell in vielfacher Weise überlagern. Das ›alte‹

nationalstaatliche bzw. öffentlich-rechtliche und terrestrische Fernsehen, wie es in Europa bis in die 1980er Jahre dominierte, unterscheidet sich – darauf hat in anderen Zusammenhängen Melita Zajc verwiesen⁵⁴ – von dem großteils privat betriebenen Kabel- und Satellitenfernsehen dadurch, dass es tendenziell nur in einem territorial begrenzten Raum zu sehen ist, während es vorgibt, überall hinzusehen, »die Welt ins Haus zu bringen«, sozusagen.

Im Falle des öffentlich-rechtlichen Fernsehens positionierte sich die staatliche Fernsehanstalt durch das Logo an diesem imaginären Punkt, von dem aus die Welt gesehen werden kann, und bezeichnet von diesem Punkt aus auch immer die territorial bestimmte Gemeinschaft des Publikums mit. Die Rundfunkanstalt – zum Beispiel der ORF – wird in dieser Anordnung zum unsichtbaren Meta-Erzähler, der den virtuellen Blick eines »österreichischen Publikums« auf die Welt inszeniert und generiert. Mit dem Millenniumsprojekt der BBC simulierte das öffentlich-rechtliche Fernsehen das »private« Kabel- und Satelliten-Fernsehen in der Weise, dass es nicht nur vorgab, die Welt zu sehen, sondern auch überall in der Welt gesehen zu werden, dabei zu sein, dort, wenn »es«, wo auch immer, passiert und da zu sein, wo das Gerät eingeschaltet ist. Die televisuelle Repräsentation des »Übergangs« ins neue Jahrtausend als Co-Produktion öffentlich-rechtlicher Sender implizierte genau dies, »überall und LIVE dabei zu sein«, wo der Jahrtausendwechsel stattfinden wird. Das Bild der die aufgehende Sonne tanzend begrüßenden Inselbewohner von Tonga oder Kiribati war ein Bild, das sozusagen zeitversetzt »um die Welt ging« und quasi als Zeitmesser fungierte und sagte: »jetzt« ... »wir sehen« ... »die Welt« begrüßt das neue Jahrtausend. Das explizit und implizit repräsentierte »Wir« in dem Millenniums-Projekt der BBC adressierte momenthaft ein »Welt-BürgerInnen-Publikum« beziehungsweise ein »globales StaatsbürgerInnen-Publikum«⁵⁵, das allerdings die Wiedereinsetzung des kolonialen oder auch imperialistischen Blicks des Zentrums, in diesem Fall der BBC, voraussetzte und reproduzierte.

Auf der Grundlage der Verbreitung von Kabel- und Satellitentechnologien⁵⁶ war es seit 1980 der »weltumspannende« Nachrichtensender CNN, der eine marktvermittelte Form »globaler« Augen/Zeit/Zeugenschaft etablierte. Die dispositive Anordnung des Fernsehens verbindet den Wahrnehmungsmodus der Augenzeugenschaft hierbei mit dem Erfahrungsmodus einer scheinbar entlokalisierten Zeitzugenschaft. »Dabei-sein« wird darin als individuelle Teilhabe an Formen kollektiver Augen/Zeit/Zeugenschaft erlebbar, in der die Teilung der Welt in (ökonomische) Zentren und Peripherien televisuell repräsentiert und zugleich geleugnet wird. Die spät-kapitalistische, westlich basierte Medien-Ökonomie monopolistisch agierender, transnationaler Medienkonzerne bot in den letzten zwanzig Jahren zunehmend Formen der potenziellen Zugehörigkeit zu einem »Welt-KonsumentInnen-Publikum«. Gleichzeitig aber differenzierte sich die Medienlandschaft nach disparaten regionalen und spezifischen KonsumentInnen-Gruppen aus.

Diese sich überlagernden Dynamiken von Globalisierung und Regionalisierung, die mit spezifischen Mechanismen von Ungleichheit und Ausschluss verbunden

sind, verweisen auf die Widersprüche des, wie Etienne Balibar sagt, »sozialen Nationalstaats«⁵⁷ und seiner strukturellen Beschränktheit auf einige wenige Länder, deren Krisen und Widersprüche sich auch in der Krise des öffentlich-rechtlichen Fernsehens manifestieren. In der aktuellen Phase der umfassenden Verfügbarkeit von televisuellen Bildern, in der die großen öffentlich-rechtlichen Sender in Europa ebenso wie die großen kommerziellen Networks in den USA mit zahlreichen größeren und kleinen privaten Anbietern konkurrieren (lokale und multi-nationale wie *Arte*), und in denen es Fernbedienung und Videorecorder gibt, haben sich die dispositiven Angebote der Zugehörigkeit des Fernsehens transformiert und vor allem vervielfacht.⁵⁸ ›Alte‹ und ›neue‹ Ausprägungen des Fernsehens als dispositiver Anordnung von Zugehörigkeit existieren gegenwärtig nebeneinander und verweisen auf räumliche Rekonfigurationen, die mit den aktuellen Prozessen der Deregulierung und der Erosion des nationalstaatlichen Rahmens verbunden sind.⁵⁹

Insbesondere das Live-Moment des Fernsehens⁶⁰ generierte seit seiner frühen Verbreitung immer wieder, zumindest für spezifische historische Momente, den Wahrnehmungsmodus der kollektiven Augen/Zeit/Zeugenschaft, der die wesentlichste Grundlage für die televisuelle Bindungskraft des Fernsehens im Sinne der gelebten Erfahrung von Zugehörigkeit zu imaginierten beispielsweise nationalstaatlich und territorial, im Falle des Millennium TV-Projekts global definierten Kollektiven konstituiert. Fernsehen dabei als dispositive Anordnung zu verstehen⁶¹ macht es möglich, oft getrennt besprochene Bereiche wie Wahrnehmungs-, Gebrauchs- und Rezeptionsweisen, technologische, ökonomische und institutionelle Rahmenbedingungen und Diskurse wie auch die Formen der televisuellen Repräsentation (Programme, Formate, Stile u. a.) zusammen zu denken.⁶² Das Dispositiv definiert, so Foucault, ein Netz von heterogenen Elementen, deren Genese wesentlich mit strategischen Funktionen verbunden ist. Als dispositive Anordnung gerät Fernsehen immer in einem Feld von Machtkonstellationen in den Blick, in denen es sich artikuliert, die es aber auch mitproduziert und verändert. Die historische Genese des Fernsehens als dispositive Anordnung der Zugehörigkeit ließe sich daher als eine Genese von strategischen, polyvalenten Angeboten des Dabeiseins rekonstruieren.

Die technologische Entwicklung des Fernsehen seit dem 19. Jahrhundert (die kontinuierlich und engstens mit den Interessen militärischer Forschung und darüberhinaus andauernd mit dispositiven Anordnungen der Überwachung verknüpft war) wird dann vor dem Hintergrund der zunehmenden Fragmentierung industrialisierter Lebensverhältnisse – gerade auch in der Perspektive einer integrierten Geschichte der Audiovisionen und Kommunikationstechnologien – auch als ein technologisches und kulturelles, als ein strategisches Angebot lesbar, die seit dem 19. Jahrhundert zunehmende soziale und kulturelle Dislozierung in den Industriegesellschaften voranzutreiben und zugleich in gewissen Grenzen zu halten. Fernsehen wurde insbesondere während der Phase seiner massenhaften Verbreitung nach 1945 in vielfältiger und sich verändernder Weise als Dispositiv der Zugehörigkeit effektiv, das in den komplexen Prozessen der geschlechterpolitischen, klassenspezi-

fischen Segmentierung und Rekonfigurierung von öffentlichen und privaten Räumen gleichzeitig Abgeschlossenheit und Distanz konstituierte und mediale Verbundenheit als Zugehörigkeit (zumindest zur jeweiligen Gegenwart) vermittelte. Der britische Literaturwissenschaftler und Mitbegründer der britischen Cultural Studies, Raymond Williams, argumentierte bereits 1974 mit seinem viel diskutierten Begriff der ›mobilen Privatisierung‹ in ähnlicher Weise.⁶³ In seinem einflussreichen und gerade für historische Perspektiven unverzichtbaren Buch über das Fernsehen entwickelte er eine Sozialgeschichte der Technologien und der Gebrauchsweisen von Technologien. Die historische Perspektive wurde bei Williams zum Mittel, sowohl einem Technodeterminismus wie auch der Idee zu entgehen, dass Technologien einfach die gesellschaftlichen Verhältnisse spiegeln würden.

Das Fernsehen als Dispositiv der Zugehörigkeit in einer historischen, also zeitlichen Dimension zu verankern wird auch durch eine Verknüpfung mit John Ellis' medienhistorischem Periodisierungsmodell zur Verbreitungsgeschichte des Fernsehens nach 1945 produktiv, das einerseits wahrnehmungsgeschichtlich und andererseits konsumgeschichtlich fundiert ist und zumindest für die meisten westeuropäischen Nachkriegsgesellschaften, jedenfalls aber für Österreich und Deutschland, Gültigkeit hat.⁶⁴ Die erste Phase der Verbreitung des Fernsehens definiert J. Ellis als Periode des Mangels (*scarcity*), die davon gekennzeichnet sei, dass nur ein oder zwei Kanäle zu sehr beschränkten Zeiten sendeten. Es war dies die Periode, in der das Fernsehgerät als Objekt und Artefakt zum zentralen Angelpunkt moderner Konsumkulturen und darin zum Generator der Zugehörigkeit zu gesellschaftlichem ›Aufbau‹ und individuellem ›Aufstieg‹ wurde. Ellis verortet diese erste Phase für die meisten Länder bis in die späten 1970er und frühen 1980er Jahre. Die zweite Phase sei jene, in der es zu einer Vervielfachung der Kanäle und zur Ausdehnung der Distribution durch Satelliten und Kabel-TV kam, die Periode der Verfügbarkeit (*availability*) von den 1980er Jahren bis zur Gegenwart. Als dritte Phase sieht Ellis die aktuelle Phase der Unsicherheit beziehungsweise die künftige Erfüllung (*plenty*), die von der TV-Industrie vorhergesagt werde und dadurch gekennzeichnet sein werde, dass *content* verschiedener Technologien gleichzeitig zugänglich sei, *television on demand*, Fernsehen auf Bestellung.⁶⁵ Technologische, ökonomische und kulturell strukturierte Vorstellungen vom digitalen Fernsehen und von der Verbindung von Fernsehen und Internet-Anwendungen (u. a. *web-cam*) stehen derzeit neben den etablierten Formen des ›alten‹ Programmfernsehens.

In der ersten von Ellis beschriebenen Phase des Mangels realisierte sich Fernsehen in den meisten europäischen Ländern als eine dispositive Anordnung, in der zentral produziert und terrestrisch, in einer Logik der Einweg-Kommunikation von staatlichen bzw. öffentlich-rechtlichen Anstalten an private Haushalte gesendet wurde. Fernsehen etablierte sich in den westlichen Gesellschaften nach dem Zweiten Weltkrieg nicht primär als kollektive Rezeptionsform, etwa in öffentlichen Fernseh-Stuben, wie es im nationalsozialistischen Deutschland in den Anfängen des Fernsehens ab 1935 der Fall gewesen war,⁶⁶ sondern – nach ersten kollektiven Re-

zeptionsformen in Gasthäusern oder vor Schaufenstern in den fünfziger Jahren – als primär individualisierte, familial und häuslich kodierte Rezeptionsform. Die breite gesellschaftliche Durchsetzung des Mediums Fernsehen fand in Europa in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg und nach den Erfahrungen mit dem Terrorregime des Nationalsozialismus statt und war eng mit der Transformation von Ökonomien des Mangels in moderne nationalstaatliche Konsumgesellschaften verknüpft.⁶⁷

Benedict Andersons in Bezug auf die Ausbildung von Nationen geprägter Begriff der *imagined communities* scheint für das Verstehen der Bindungskraft des Fernsehens in dieser Phase seiner Etablierung sehr brauchbar.⁶⁸ Das Konzept der *imagined communities* ist auf eine dispositive Anordnung des Fernsehens zu beziehen, in der es territorial begrenzte Sende- und Empfangsräume konstituierte. Dies war allerdings nur in spezifischen historischen und politischen Kontexten, insbesondere in der Phase des Übergangs von der Periode des Mangels in jene der Verfügbarkeit der Fall.⁶⁹ Fernsehen wurde nur dort zu einer zentralen Grundlage nationaler Identitätsbildung, wo wesentliche politische, technologische, soziale und rechtliche Voraussetzungen für die Herausbildung eines nationalstaatlich definierten Sende/Empfangsraums überhaupt erfüllt gewesen sind und andererseits nur dort, wo die national kodierten Angebote zentraler, nationalstaatlicher Fernsehanstalten noch nicht durch eine Vielfalt anderer Programmanbieter an potenzieller ›Reichweite‹ und Bindungskraft verloren hatten. Ein landesweiter Senderausbau, ein staatliches Frequenzmonopol, leistbare Empfangsgeräte und eine Einkommensstruktur, die diese Geräte erschwinglich machte, waren ebenso wie ein öffentlich-rechtlicher Programmauftrag zentrale Konstitutionsbedingungen für die Etablierung von ›Fernseh-Nationen‹, wie sie in vielen europäischen Nachkriegsgesellschaften, insbesondere in den sechziger und siebziger Jahren dominant geworden sind.

Die nationalen Bindungsangebote des Fernsehens waren in dieser Phase auch prominent in die Geographie des Kalten Krieges eingebunden. Vor dem Hintergrund der Gründung der Eurovision 1954 und der Intervision 1960 war das televisuelle Angebot der Zugehörigkeit zu einem national kodierten Sende/Empfangsraum tendenziell auch immer ein Dabeisein beim Fernsehen des Westens oder des Ostens,⁷⁰ also ein Zugehörigkeitsangebot, das auf dem Ausschluss und Abschluss von einem ideologisch und territorial markierten Anderen beruhte.⁷¹

Fernsehen mit Hilfe des Konzepts der *imagined communities* als Dispositiv nationaler Zugehörigkeit zu interpretieren wird spätestens ab den frühen 80er Jahren problematisch, wo andere Formen der vorgestellten Zugehörigkeit durch das Fernsehen selbst in seinen verschiedenen Ausprägungen und Organisationsformen vermehrt adressiert und mit konstituiert worden sind. Televisuelles Dabeisein im Sinne medial vermittelter, oft transitorischer Zugehörigkeiten wurde in den letzten Jahren potenziell auch gerade dort ein Angebot an Kohärenz und Zugehörigkeit, wo Erfahrungen von Diaspora und Migration bestehen. Für historische Rekonstruktionsversuche der kulturellen und politischen Muster medialer Identitätspolitik geht es darum, diese als kontingent und in ihren Differenzen zu rekonstruieren,

sowie die verschiedenen Qualitäten von ›vorgestellter‹ Zugehörigkeit, wie das Fernsehen als dispositive Anordnung sie seit den ersten Nachkriegsjahrzehnten adressierte, in ihrer medienhistorischen Bedingtheit zu reflektieren.

›Fernseh-Nation‹, ›TV-Erinnerungsgemeinschaften‹ und ›kulturelles Gedächtnis des Banalen‹ nach 1945⁷²

»Television deals not with the weight of the dead past but with the potential trauma and explosiveness of the present. And the ultimate drama of the instantaneous- catastrophe- constitutes the very limit of its discourse.«
(Mary Ann Doane)⁷³

Das Konzept der Fernseh-Nation⁷⁴ ist am Beispiel Österreich als eine dispositive Anordnung zu beschreiben, in der das Fernsehen als Konsumartefakt und als terrestrisch fixiertes nationalstaatliches Programm individuelle Aufstiegspläne mit dem Aufbauprogramm der österreichischen Konsumgesellschaft verschaltbar machte. Die Organisationsform des staatlichen Frequenz-Monopols war für die Formierung einer österreichischen Fernseh-Nation ebenso Voraussetzung wie ein öffentlich-rechtlicher Programmauftrag. Televisuelles Dabei-sein nach 1945 wurde darin als spezifisches Angebot wirksam, die erlebte Erfahrung von nationaler Zugehörigkeit, zu einer Gesellschaft, die aufbaut, medial zu konsumieren.⁷⁵

Die Konstituierung einer Fernseh-Nation im Sinn einer hegemonial werdenden, spezifisch territorial geprägten medialen Anordnung war ein dynamischer und auch diskontinuierlicher Prozess, der von kontroversen Interessenslagen und Definitionskämpfen gegenüber einer bereits etablierten Medienlandschaft von Presse, Radio und Kino geprägt war. Vielfältige, alltägliche Gebrauchsweisen, die keineswegs als homogen und standardisiert im Sinne eines einheitlichen ›nationalen‹ ZuschauerInnenverhaltens interpretierbar sind (ein taxonomisch und sozialwissenschaftlich konstituiertes Publikum entsteht in Österreich verhältnismäßig spät, nämlich 1968⁷⁶), begleiteten diesen Prozess. Heterogene gesellschaftliche Diskurse über das Fernsehen als Alltagspraxis suchten diese alltäglichen Gebrauchsweisen des Fernsehens zu regulieren.⁷⁷ Eine österreichische ›Fernseh-Nation‹ baute sich in den fünfziger Jahren langsam als intermedial propagierte Vorstellung auf und setzte sich in den sechziger, mehr noch in den siebziger Jahren als mediale Erfahrung durch. Die Etablierung einer österreichischen ›Fernseh-Nation‹ war zumindest bis Ende der sechziger Jahre durch einen hegemonialen televisuellen Konsens geprägt, der besagte, dass die österreichische Gesellschaft ›sich‹ im Fernsehen als kleinbürgerlich und heterosexuell, als minderheiten- und migrantInnenfrei, als westorientiert und ›österreichisch‹ im Sinne des Parteien-Proporzsystems repräsentierte.⁷⁸

Dieser Befund ließ sich aus der Analyse einer spezifischen Familien-Serie (*Familie Leitner 1958-1967*) des ORF als ›Text‹ sowie aus der historischen Analyse institutioneller, intermedialer und rezeptionspezifischer ›Kontexte‹ dieser Serie rekon-

struieren. Dies war unter anderem deshalb möglich, weil es sich medienhistorisch um die Phase des Mangels und um die Jahre der Etablierung einer österreichischen Fernseh-Nation handelte, in der Fernsehen in Österreich – außer in den Grenzregionen – gleichbedeutend mit österreichischem Fernsehen und die Fernseh-Familie gleichbedeutend mit der ›Familie Leitner‹ war. In der historischen Analyse von spezifischen Fernsehprogrammen als Text geht es nicht so sehr darum, den Inhalt der jeweiligen Programme zu verdoppeln oder lineare Zeitlichkeiten der Entwicklung aufzusuchen, sondern einzelne Programme als Schauplatz zu definieren, an dem verschiedene intertextuelle Einflüsse und Widersprüche sich kreuzen und gesellschaftliche Konflikte und Differenzen verhandelt werden beziehungsweise medienspezifische Formen ihrer Verarbeitung oder Stilllegung auffindbar sind.⁷⁹ In diesem Sinn ließ sich die Familien-Show *Wünsch dir was* (1969-1972) als ein paradigmatischer Schauplatz der österreichischen Fernsehgeschichte definieren, an dem rekonstruierbar war, inwiefern sich soziale, geschlechtliche und kulturelle Differenzen und gesellschaftliche Widersprüche Anfang der 70er Jahre in einem (inter)nationalen Kontext neu zu organisieren begannen und sich in veränderten Darstellungskonventionen und Ausprägungen des Fernsehens selbst artikulierten.⁸⁰ Bei der historischen Analyse spezifischer Fernsehprogramme oder Darstellungskonventionen geht es daher auch darum, diese auf die jeweilige Phase der medienhistorischen Entwicklung des Fernsehens und deren jeweilige Produktions-, Repräsentations- und Rezeptions-Kontexte zu beziehen.⁸¹

Die Arbeit am Kontext, wie ich sie in Bezug auf historische Perspektiven zum Fernsehen einfordere, orientiert sich an Meaghan Morris, die Kontext mit Lawrence Grossberg sowohl als Methode als auch als Forschungsgegenstand definiert, die beide stetig weiterzuentwickeln sind. Historische Rekonstruktionen des Fernsehens sind daher mit einer Kontextanalyse zu verbinden, die konkrete Räume in den Blick nimmt, »positioned inbetween culture, understood as a specific body of practices and particular social forces, institutions, and relations of power.«⁸² In Bezug auf die Konstituierung von Fernseh-Nationen bedeutet der Verweis auf den Kontext, dass es keine universalen Paradigmen gibt, die deren Etablierung und deren Effekte bestimmten, sondern jeweils konkrete Kontexte, in denen diese hergestellt und wirksam wurden beziehungsweise sich veränderten.

Mit der zunehmenden Verbreitung von Kabel- und Satellitenfernsehen, also mit der Phase der ›Verfügbarkeit‹, wie Ellis sie definiert, ist es auch in Österreich, wenn auch später als in anderen europäischen Ländern und nach wie vor durch das terrestrischen Sende-Monopol des ORF reguliert, zumindest seit den späten 80er Jahren zu einer potenziellen Lösung der territorialen Fixierung eines nicht zuletzt durch das Fernsehen national kodierte Kollektivs gekommen. Vielschichtige, multiple und dynamische Landschaften von medialen Angeboten an Zugehörigkeit strukturieren aktuelle televisuelle und intermediale Erfahrungen.⁸³ Fernsehen bietet, so scheint es, im Kontext gegenwärtiger Ausprägungen von transnationalen TV-Landschaften und globalen Medienkonzernen eine Pluralisierung beziehungsweise Mul-

tiplizierung von kollektiven Geschichtsbildern, die von den ZuschauerInnen in jeweils spezifischen sozialen und kommunikativen Zusammenhängen verhandelt, vermehrt und mit verschiedenen Bedeutungen versehen werden, und daher in Bewegung sind.

Ein Beispiel dafür stellte in Österreich in den späten 90er Jahren die exzessive diskursive Herstellung von ›TV-Erinnerungsgemeinschaften‹ dar. Sie sind als ein spezifischer Effekt der kommerziell basierten Pluralisierung von Geschichtsbildern interpretierbar, aber auch als Ausdruck der Ausdifferenzierung von medialen Zugehörigkeiten in einer medienhistorischen Phase der Verfügbarkeit, die immer mehr in Richtung horizontal integrierter Medien/Kommunikationslandschaften tendiert.⁸⁴ Mit dem Schlagwort *Wickie Slime und Paiper*⁸⁵ wurden in Österreich solche TV-Erinnerungsgemeinschaften kurz vor dem Jahrtausendwechsel gleichermaßen angerufen, markiert und zu einem online-Erinnerungsalbum-Bestseller gemacht. An/abgerufen wurden im ›neuen‹ Medium Internet, von zwei JournalistInnen initiiert, Fernseh-Kindheitserinnerungen an ›die‹, (an ›unsere‹) Kindheit der siebziger Jahre. Der aus dem Internet-Projekt entstandene Buchtitel avancierte zu einem österreichweiten Markennamen für ein breites Sortiment an Retro-Souvenirs, für eine Art Retro-Lebensgefühl und eine Vielzahl an popularkulturellen Praxen und Vermarktungsweisen der popularkulturellen Kindheits-Erinnerungen einer Generation. Der Markenname nennt mit ›Wickie‹ an erster Stelle einen Fernsehhelden für Kinder, eine animierte Trickfilmfigur, die in den siebziger Jahren im ORF als Kinderprogramm zu sehen war.

Der Erfolg von *Wickie Slime und Paiper* ist mit einer beginnenden Historisierung des Fernsehens ebenso verknüpft wie mit der nostalgischen Referenz auf (historische) Produkte (Slime und Paiper), die als Artefakte der Konsumkultur an taktile und oralen Freuden des Konsumierens während einer Kindheit im Österreich der siebziger Jahre verweisen. Der Erfolg eines Projekts wie *Wickie Slime und Paiper* kann nur durch eine medienhistorische Perspektive interpretiert werden, die die schematische Opposition ›alte‹ versus ›neue‹ Medien unterläuft und demgegenüber deren komplexe zeitliche und strukturelle Verschränkungen reflektiert. Der initiierte und inszenierte online-Chat, der die Grundlage des Buchbestsellers bildete, imitiert durch die Form des Alltagsgesprächs (»Erinnerst du dich an den Geschmack von Paiper?« oder »Hast du auch immer geglaubt, Wickie ist ein Mädchen?«) eine Form der mündlichen Überlieferung von Medien/Konsum-Erfahrungen.⁸⁶ Die adressierten »Kinder der siebziger Jahre« sind großteils zwischen 1960 und 1970 geboren, und in den späten 90er Jahren Teil der Internet Community. Sie sind, das ist das wichtigste für ihre Identität als Gruppe, in einem Jahrzehnt aufgewachsen, in dem sich in Österreich eine Fernseh-Nation und insbesondere ein am Massenkonsum orientierter Wohlfahrtsstaat etablierten.

Die aktuelle Formierung von TV-Erinnerungsgemeinschaften ist daher als ein Effekt der Formierung von Fernseh-Nationen in den sich etablierenden westeuropäischen Konsumgesellschaften der sechziger und siebziger Jahre zu interpretie-

ren. Sie indizieren einerseits die Multiplizierung televisueller Zugehörigkeiten entlang generational definierter Fernseherfahrungen. Im Fall von *Wickie Slime und Paiper* indizieren sie aber auch die propagierte Verschränkung von Fernsehen und Internet in Form einer online-Erinnerungsarbeit, die ein kollektives kulturelles Gedächtnis des Banalen, wie Thomas Elsaesser es nennt, in den 90er Jahren in spezifischer Weise aufgerufen und ausgestattet hat. Dieses kulturelle Gedächtnis des Banalen allerdings scheint nicht nur generationenspezifisch und entlang geschlechtlicher, sozialer und ethnischer Positionierungen mit den jeweiligen Konsumartefakten und Kult TV-Programmen der sich etablierenden Fernseh-Nationen verknüpft zu sein. Es scheint vielmehr generationenübergreifend nach wie vor entlang einer Zugehörigkeits-Geografie des ›Kalten Krieges‹ strukturiert.

Bilder von Kriegs- und Krisenschauplätzen waren in den Fernsehprogrammen Westeuropas (und der USA) seit den Anfängen des Fernsehens primär als Bilder des ›Anderen‹ massiv präsent.⁸⁷ Die bekannte ideologische Figur des faszinierten Blicks des ›Westens‹ auf den ›Osten‹ oder die ›Dritte Welt‹ und auf das reale Objekt dieser Faszination, wie Slavoj Žižek sie benannt hat, nämlich einen als naiv und fasziniert imaginierten Blick der Anderen auf den westlichen Wohlstand und die westlichen Demokratien, verweist auf die enge und andauernde Verbindung der Geschichte des Fernsehens mit jener des Kalten Krieges.⁸⁸ Fernsehbilder von aktuellen, meist weit entfernten Kriegsschauplätzen evozierten und evozieren in den Wohnzimmern des Westens kulturelle Erinnerungen an historische Fernsehdokumentationen, an Bilder aus Actionfilmen, vielleicht aus Geschichtsbüchern, in denen scheinbar wiedererkennbar bzw. erinnerbar wird, was von den Nachkriegsgenerationen außer im Fernsehen oder im Film zuvor noch nie gesehen worden ist.⁸⁹ Gleichzeitig wurde das televisuelle Bild des Krieges in den westlichen Nachkriegsgesellschaften eines, das die Gegenwart der eigenen Nationen von der Gegenwart der Anderen und darin implizit auch von der eigenen Vergangenheit trennte. Der Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser spricht daher von der Herausbildung eines kulturellen Gedächtnisses des Banalen, des Alltäglichen, dessen, was Menschen täglich im Fernsehen gesehen haben. Er spricht von einem kulturellen Gedächtnis, das sich im spezifischen Kontext Westeuropas seit den fünfziger Jahren als ein kollektives Gedächtnis formierte, in dem die Erfahrung des Totschlagens von Zeit vor dem Fernsehapparat mit der exzessiven televisuellen Sichtbarkeit von Krieg und Zerstörung als ›fact‹ und als ›fiction‹ zusammenfiel.

»The fact, that Western Europe has been without a war, a famine, a plague or any other event that really went to the heart of everyday experience for precisely these 50 years of television, the lifetime of at least one if not two generations, means that we have had the luxury of building a culture and cultural memory of the banal, the everyday, of what interests ordinary people, what amused them and what moved them, what they saw in the movies and on tv: a history of leisure and of ›killing time‹, alongside the history of all killing fields on television.«⁹⁰

Elsaesser verweist noch einmal darauf, wie sehr Erinnern und Vergessen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts intermedial und insbesondere televisuell ver-

mittelt sind. Die zitierte Textstelle dokumentiert mit dem seltsamen Perspektivenwechsel vom ›We‹ zum ›They‹ aber auch die Ambivalenz, die mit wissenschaftlichen Forschungen zum Fernsehen häufig verbunden ist. Der Wechsel von einer Position, die den Autor, die Autorin als Fernsehzuschauer/in mit einschließt, zu einer Perspektive, die das Fernsehpublikum als das universal Andere, als *ordinary people* imaginiert, macht implizit deutlich, dass die wissenschaftliche Arbeit am Fernsehen häufig zwischen tradierten Positionen der Heroisierung des Banalen und Alltäglichen und ihrer Abwertung oszilliert. Fernsehen ist gestern, bedeutet daher heute, Historiografien des Fernsehens einzufordern, die das vielfältige Verstricktsein in Bedeutungshierarchien und Machtkonstellationen innerhalb und zwischen den gesellschaftlichen Feldern der Wissenschaft und der Medien als Teil ihrer Konstitutionsbedingungen mit reflektieren.

Anmerkungen

¹ Ich spreche vom ›Fernsehen‹, wo es mir um den breitesten und vielfältig aufeinander bezogenen Zusammenhang von alltäglichen Rezeptionspraxen, Repräsentationen und institutionalisierten Produktions- und Distributionsweisen geht. Der Begriff ›Television‹ impliziert demgegenüber eher technikgeschichtliche oder wissenschaftsgeschichtliche Konnotationen; den Begriff ›televisuell‹ verwende ich, wo es mir besonders um die wahrnehmungsgeschichtliche Dimension des Fernsehens geht.

² ›Visual History‹ ist ein insbesondere in der Kunstgeschichte eingeführter Begriff, der die vielfältigen historiografischen Annäherungen an audiovisuelle Medien nicht so sehr umfasst wie partiell berührt und dort auch eng mit dem Begriff der ›visuellen Kultur‹ verbunden ist. Vgl. u. a. Chris Jenks, ed., *Visual Culture*, New York 1995.

³ Georg Schmid, Hg., *Die Zeichen der Historie. Beitrag zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft*, Wien u. a. 1986.

⁴ Zu nennen wären die sehr heterogenen Arbeiten österreichischer Historiker/innen wie Gerhard Botz, Gernot Heiss, Gerhard Jagschitz, Siegfried Mattl oder Karl Stuhlpfarrer zu Fernsehen, Film und Fotografie. Vgl. u. a. Gerhard Botz, ›Video History‹. Fernsehen in der Zeitgeschichte. ›Zeitgeschichte im Fernsehen‹, in: *Medien & Zeit* (1993) 2-6; Siegfried Mattl, Karl Stuhlpfarrer u. Georg Tillner, Hg., *Bild und Geschichte*, Innsbruck 1997. Gerhard Jagschitz, ›Visual History‹, in: *Das audiovisuelle Archiv. Informationsblatt der Arbeitsgemeinschaft audiovisueller Archive Österreichs* (Wien) 29/30 1991, (Mai 1992), 23-51. Projekte und Lehrgänge, die von den Genannten initiiert wurden, haben während der letzten Jahre dazu beigetragen, eine dichte, allerdings nicht institutionalisierte historiografische Praxis meist transdisziplinär orientierter junger Historiker/innen in diesem Feld zu motivieren.

Zu verweisen ist schließlich auch auf jene Historiker/innen, die heute für den ORF arbeiten und die ebenfalls bereits in den 1980er Jahren zu Radio und Fernsehen publizierten, wie zum Beispiel Peter Dusek, Elisabeth Hobl-Jahn, Helene Maimann, Wolfgang Kos. Vgl. u. a. Peter Dusek, *Zwei Aspekte von Programmgeschichte: Sicherung und Zugänglichkeit der Quellen. EDV-Einsatz und Programmanalyse*, in: Manfred Bobrowsky u. Wolfgang Langenbacher, Hg., *Wege zur Kommunikationsgeschichte*, München 1987, 422-431; Elisabeth Hobl-Jahn, *Ohrenzeugen. Radio als Lebensgefühl der fünfziger Jahre*, in: Gerhard Jagschitz u. Klaus Dieter Mulley, Hg., *Die ›wilden‹ fünfziger Jahre. Gesellschaft, Formen und Gefühle eines Jahrzehnts in Österreich*,

- St. Pölten u. Wien 1985, 232-245.
- ⁵ Vgl. besonders Robert A. Rosenstone, History in images/ history in words: Reflections on the possibility of really putting history onto film, in: *American Historical Review* 93 (1988) 1173-1185.
- ⁶ Schmid, Zeichen der Historie, wie Anm. 3.
- ⁷ Georg Schmid, Die geschichtsfalle. Über bilder, einbildungen und geschichtsbilder, Wien u. a. 2000, 28.
- ⁸ 1997 erschien das Heft ›Film Geschichten‹ der ÖZG mit einem Editorial der Filmwissenschaftlerin Christa Blümlinger, vgl. *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 8 (1997) 4.
- ⁹ Scammel bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Ken Ward: Margaret Scammel, Television and contemporary history, in: Brian Brivati et al., eds., *The Contemporary History Handbook*, Manchester 1996, 408-423, 409.
- ¹⁰ Vgl. für Österreich Susanne Eybl, Das Geschichtsbild in den österreichischen Medien: die historischen Dokumentarserien Österreich II und Österreich I von Hugo Portisch und Sepp Riff als Paradigma medial aufbereiteter Geschichtsschreibung, unveröffentlichte phil. Diss., Universität Wien, 1993; andere disziplinär, thematisch und regional ›verstreute‹ Arbeiten zu Repräsentationen von Geschichte im Fernsehen sind beispielsweise: Guido Knopp u. Siegfried Quandt, Hg., *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, Darmstadt 1988; Judith Keilbach, Mit dokumentarischen Bildern effektiv Geschichte erzählen. Die historischen Aufnahmen in Guido Knopps Geschichtsdokumentationen, in: *Medien und Erziehung*, 42, (1998) H. 6, 355-361; Christoph Classen, *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik*, Wien u. a. 1999; Ralf Adelmann u. Judith Keilbach, Ikonographie der Nazizeit, in: Heinz B. Heller u. a., Hg., *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven in der Medienwissenschaft*, Marburg 2000, 137-150; Gertrud Koch, Handlungsfolgen: Moralische Schlüsse aus narrativen Schließungen. Populäre Visualisierungen des Holocaust, in: Gertrud Koch, Hg., *Bruchlinien*, Köln u. a. 1999, 295-315; P. Kraus u. a., Hg., *Deutschland im Herbst. Terrorismus und Film*, München 1997. Jeffrey Shandler, *While America Watches. Televising the Holocaust*, New York and Oxford 1999; Thomas Elsaesser, *Antigone Agonistes: Urban Guerilla or Guerilla Urbanism? The Red Army Fraction. Germany in Autumn and Death Game*, in: Joan Copjec and Michael Sorkin, eds., *Giving Ground. The Politics of Proximity*, London and New York 1999, 267-303; Hayden White, *The modernist event*, in: Vivian Sobchack, ed., *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*, London and New York 1996, 17-39.
- ¹¹ Vgl. für Österreich insbesondere die Arbeiten von Monika Bernold und Siegfried Mattl, vgl. u. a. Monika Bernold, *Austrovision und Telefamilie. Von den Anfängen einer ›historischen Sendung‹*, in: Reinhard Sieder u. a., Hg., *Österreich 1945-1995. Gesellschaft Politik Kultur*, Wien 1995, 223-236; Monika Bernold, *Die österreichische Fernsehfamilie. Archäologien und Repräsentationen des frühen Fernsehens in Österreich*, unveröffentlichte phil. Diss., Universität Wien 1997; Siegfried Mattl, *Auf dem Weg zur massendemokratischen Moderne - Medien, Kommunikation, Kultur*, in: *Zeitgeschichte* 23 (1996) 32-42; ders., *Die regulierte Demokratie. Eine kritische Bilanz der sozialen Systeme in Österreich*, in: Wolfgang Kos u. Georg Rigele, Hg., *Inventur 45/55. Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik*, Wien 1996, 345-364; sowie die unter dem Titel ›TV-Time‹ Konzepte zur Fernsehgeschichte von Bernold und Mattl herausgegebene Ausgabe der Zeitschrift *Zeitgeschichte* 1997, 7/8. Als eine der wenigen Arbeiten, die sich aus sozialhistorischer Sicht mit dem Fernsehen in der bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte auseinandersetzen vgl. Axel Schildt, *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien, »Zeitgeist«* in der Bundesrepublik der 50er Jahre, Hamburg 1995.
- ¹² Vgl. u. a. Thomas Steinmaurer, *Zur Theorie und Geschichte des Fernsehempfangs. Die Geschichte der televisuellen Disposition. Fernsehempfang im Spannungsfeld von Mobilisierung und Privatisierung*, phil. Diss. Universität Salzburg 1996; Theodor Venus, *Vor 30 Jahren. Die*

- Fernsehlawine rollte nur langsam. Zur Frühgeschichte des Fernsehens in Österreich, in: *Medien Journal* 9 (1985) 36-54; Wolfgang Pensold, *Die Welt aus erster Hand. Als das Fernsehen nach Ottakring kam*, Wien 1999.
- ¹³ Vgl. u. a. Marc Ries, *Von der Unterhaltung der Körper und Bilder. Elemente einer Phänomenologie medialer Lebenswelten*, unveröffentlichte phil. Diss., Universität Wien 1994; Susanne Lummerding, *Canned Silence. Oder ist es aus dem Keller nicht zu hören?* in: Robert Pfaller Hg., *Die Dinge lachen an unserer Stelle. Interpassive Medien. Die Schattenseite der Interaktivität*, Wien u. New York 2000, 121-135. Vrääth Öhner, *Kino, Fernsehen, Computer. Wissen und Wahrheit in den neuen Medien*, unveröffentlichte phil. Diss. Universität Wien 1993.
- ¹⁴ Vgl. Axel Schildt, *Das Jahrhundert der Massenmedien. Ansichten zu einer künftigen Geschichte der Öffentlichkeit*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 27 (2001), 177-207.
- ¹⁵ Ebd. 179.
- ¹⁶ Ebd. 179.
- ¹⁷ Ebd. 187. Folgerichtig werden keinerlei Ansätze zur Analyse und zum Verständnis der jeweiligen medien-spezifischen Darstellungs-konventionen (wie zum Beispiel diskursanalytische, semio-logische oder psychoanalytische Positionen) vorgestellt.
- ¹⁸ Vgl. u. a. Miriam Hansen, *Unstable Mixtures, Dilated Spheres: Negt and Kluge's The Public Sphere and Experience. Twenty Years Later*, in: *Public Culture* 6 (1993), 179-213.
- ¹⁹ Vgl. Schildt, *Jahrhundert*, wie Anm.14, 177-207, 179. Die Ungleichzeitigkeit von politik-geschichtlichen und medienhistorischen Periodisierungen zu rekonstruieren erscheint als produktives Ergebnis des historischen Längsschnitts. Wichtig ist auch, dass in der Skizze zum ›massen-medialen Ensemble‹ vielfältige und konkrete Forschungsfragen an die gesellschaftsgeschichtlich orientierte Zeitgeschichte herangetragen werden.
- ²⁰ Wenn das Fernsehen in historischen Studien im Nebensatz als Marker etwa für den Übergang von der Moderne zur Postmoderne eingesetzt wird, so ist damit tendenziell ein problematisches, weil simplifizierendes Bild von einer der postmodernen Erfahrung vorgelagerten, nicht elektro-nisch vermittelten Vergangenheit impliziert, die in dem Satz, dass alles damals ganz anders gewesen sei, bevor das Fernsehen kam, ihren populären Ausdruck findet, aber keine historische Analyse darstellt. Vgl. dazu Meaghan Morris, *Too soon too late. History in popular culture*, *Bloomington/ Ind.* 1998, 171.
- ²¹ Vgl. Lutz Niethammer, *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?* Reinbek bei Hamburg 1989, 49; Ernst Hanisch, *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien, 1994, 178. Hanisch subsumiert das Fernsehen knapp in dem Kapitel ›Massenkultur‹ unter der Überschrift ›Die Entfaltung einer universalen Kultur‹, während er Radio, Kino, Sport oder Auto jeweils eigene Textabschnitte widmet. (165-178)
- ²² Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1998, 29.
- ²³ Vgl. Aleida Assmann, *Zur Metaphorik der Erinnerung*, in: Kai-Uwe Hemken, Hg., *Gedächtnis-bilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, Leipzig 1996, 16-47.
- ²⁴ Siegfried Zielinski, *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek bei Hamburg 1989, 18; Zielinskis Begriff (und Geschichte) der Audiovisionen ist ein für Historiker/innen produktiver Versuch, eine integrierte Mediengeschichte im triadischen Bezug von Technik, Kultur und Subjekt zu entwerfen.
- ²⁵ Vgl. u. a. John Thornton Caldwell, *Theorizing the Digital Landrush (Introduction)*, in: ders., Hg., *Theories of the New Media. A Historical perspective*, London 2000, 1-35. Medientheoretiker wie Caldwell verorten das Fernsehen in diachroner Perspektive als elektronische, digitale Kultur; eine theoriegeleitete Variante von Technikgeschichte bietet hier den paradigmatischen Rahmen der Periodisierung.
- ²⁶ Vgl. dazu in den österreichischen Geschichtswissenschaften insbesondere Bernold, *Die öster-reichische Fernsehfamilie*, wie Anm.11; Monika Bernold u. Andrea Ellmeier, *Addressing the Public: Consumption, Television and the Family in Austria in the 1950s and 1960s*, in: Mica Nava

- et al., eds., *Buy this Book. Studies in Advertising and Consumption*, London and New York 1997; Botz, ›Video History‹, wie Anm. 4, 2-6.; Eybl, *Geschichtsbild*, wie Anm. 10; Matzl, *Auf dem Weg*, wie Anm.10, 32-42; ders., *Demokratie*, wie Anm. 11, 345-364.
- ²⁷ Die für meine historischen Fragestellungen zum Fernsehen relevanten medientheoretischen und kulturwissenschaftlichen Zugänge habe ich zu einem großen Teil im Umfeld der britischen und australischen Cultural Studies sowie im Umfeld internationaler feministischer Theoriebildung insbesondere zu Film und Medien gefunden.
- ²⁸ Michel de Certeau, *Die Geschichte: Wissenschaft und Fiktion*, in: ders., Hg., *Theoretische Fiktionen. Geschichte und Psychoanalyse*, Wien 1997, 63.
- ²⁹ »Witness« ist der englische Begriff, den J. Ellis zur Konzeptionalisierung der spezifischen Form der Adressierung des Publikums durch das Fernsehen einführt: John Ellis, *Seeing things. Television in the Age of Uncertainty*, London and New York 2000, 6 ff.
- ³⁰ Wark McKenzie, *Virtual geography. Living with global media events*, Bloomington / Ind. 1994.
- ³¹ Vgl. Hayden White, *The modernist event*, wie Anm.10, 17-39.
- ³² Sobchack, ed., *Persistence*, wie Anm.10, 5.
- ³³ Samuel Weber, *Zur Sprache des Fernsehens. Versuch, einem Medium näher zu kommen*, in: Jean-Pierre Dubost, Hg., *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*, Leipzig 1994, 72-89, 79.
- ³⁴ Sobchack, ed., *Persistence*, wie Anm.10, 5.
- ³⁵ Ebd. 5
- ³⁶ Vgl. dazu u. a. Vräath Öhner, *Fernsehen oder die Repräsentation des Vergangenen in seinen Bildern*, in: *Zeitgeschichte* 24 (1997), 228-240.
- ³⁷ Christa Blümlinger, Hg., *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, in: *Texte zum Dokumentarfilm* 6, Berlin 2000, 194. Vgl. auch eine ähnliche Argumentation bei Stephen Heath u. Gillian Skirrow, *Television, a World in Action*, in: *Screen*, 18, (1997), H. 2, 55-56.
- ³⁸ Vgl. Hartmut Winkler u. Heike Klippel, »Gesund ist, was sich wiederholt.« Zur Rolle der Redundanz im Fernsehen, in: Knut Hieckethier, Hg., *Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle*, Münster u. Hamburg 1994, 121-136, 130 ff.
- ³⁹ Nora, *Geschichte und Gedächtnis*, wie Anm. 23².; Öhner, *Fernsehen*, wie Anm. 36, 228-240.
- ⁴⁰ Das exzessive gesellschaftliche Bedürfnis nach Geschichte wird in dieser Deutung mit dem Verlust eines gesicherten historischen Objekts gleichgesetzt, das verlorene Objekt ›Geschichte‹, so eine andere populäre Lesart der massiven Präsenz von Geschichte im Fernsehen, werde durch seine obsessive Vermarktung ersetzt.
- ⁴¹ Ein Beispiel dafür mag die Ausstrahlung der Neujahrsansprache von Bundeskanzler Kohl im Dezember 1986 darstellen, in der dieser ›seinem‹ StaatsbürgerInnen-Publikum ›Alles Gute für 1986‹ wünschte, weil irrtümlich das Band seiner Ansprache zum Jahreswechsel 1985/86 ausgestrahlt wurde. Diese Panne macht über das Anekdotische hinaus die televisuelle Manipulierbarkeit von Zeit sichtbar, die in den Darstellungskonventionen des Fernsehens selbst eher gelegnet als thematisiert wird. Vgl. zum Pannematerial, das bereits in einem Fernsehfilm verarbeitet worden ist: *Der Skandal. R.* Dirk Steffens, Lothar Schröder. WDR 1998.
- ⁴² Vgl. u. a. Heike Klippel, »Gesund ist ...«, wie Anm. 38, 121-136.
- ⁴³ Im Fernsehen wird gewissermaßen überdeutlich, dass, wie Reinhard Koselleck formuliert, alle Zeitdimensionen in einer jeweiligen Gegenwart enthalten sind; vgl. Reinhard Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer, Frankfurt am Main 2000, 249.
- ⁴⁴ J. Ellis dazu: »This link between ›my‹ present with ›their‹ present and the present of ›others‹ lies behind many of the rituals of news-watching, catching the news nightly to confirm a sense of connectedness which can assuage the feelings of complicity that is part of the process of witness«. Ellis, *Seeing things*, wie Anm. 29, 75.

- ⁴⁵ Ebd. 15.
- ⁴⁶ William Uricchio, *The trouble with television*, in: *Screening the past*, (1998) H.4, 1-13.
- ⁴⁷ Pierre Nora interpretiert die Live-Sendung und das Archivadokument als ähnliche Ausdrucksformen einer massiven gesellschaftlichen Nachfrage nach Zeitzeugenschaft. »Wie sollte man nicht den feierlichen Respekt vor dem Archivadokument, des mit den eigenen Augen Gesehenen, und den einzigartigen Aufstieg der Oralität, des mit den eigenen Ohren Gehörten, mit der Livesendung in Beziehung bringen.« Nora, *Geschichte und Gedächtnis*, wie Anm. 22, 30.
- ⁴⁸ Ellis, *Seeing things*, wie Anm. 29, 72.
- ⁴⁹ Ich bezeichne mit ›Tele-Authentifizierung‹ eine Form der televisuellen Beglaubigung, die als Realitätssuggestion in je unterschiedlichen historischen, politischen und kulturellen Kontexten wirksam wurde. Vgl. Monika Bernold, ›Tele-Authentifizierung‹. Fernseh-Familien, Geschlechterordnung und Reality-TV. in: Johanna Dorer u. Gitti Geiger, Hg., *Feministische Medienwissenschaft*. (in Druck)
- ⁵⁰ Zugehörigkeit wird hier nicht als rechtlich definierte Beziehung verstanden, die etwa im Falle der Staatsbürgerschaft Zugehörigkeit als Grundlage des Zugangs zu sozialen oder politischen Rechten definiert, sondern als ein Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodus des ›Dabeiseins‹, der verschiedene und sich verändernde, relationale Formen des Sinns ›dazugehören‹ generiert.
- ⁵¹ Vgl. u. a. zum hochentwickelten britischen televisuellen Überwachungssystem im öffentlichen Raum: Norris Clife u. a., eds., *Surveillance, Closed Circuit Television and Social Control*, Aldershot et al 1998.
- ⁵² Der ORF versprach ›Live Einstiege vom Jahreswechsel rund um die Welt‹ und kommentierte die übertragenen BBC-Bilder aus China mit dem Satz »Jetzt ist China das Ziel unserer Kameras!«
- ⁵³ Vgl. Melita Zajc, *The Apparatus of National TV. The Beginnings of Television in Slovenia*, Portoroz 1995.
- ⁵⁴ Vgl. zu verschiedenen, historischen Konstruktionsformen des Fernseh-Publikums in kommerziellen bzw. staatlichen und öffentlich-rechtlichen Fernsehsystemen Ien Ang, *Desperately Seeking the Audience*, London and New York 1991.
- ⁵⁵ Vgl. u. a. Ralf Adelman u. Markus Stauff, *Wohnzimmer und Satelliten: Die Empirie der Fernsehwissenschaft*, in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 6 (1997) 119-127; Charlotte Brunson, *Screen Tastes. Soap Opera to Satellite Dishes*, London and New York 1997.
- ⁵⁶ Vgl. Etienne Balibar, *Kommunismus und Staatsbürgerschaft. Überlegungen zur emanzipatorischen Politik am Ende des 20. Jahrhunderts*, in: *Diskus* 50 (2001) H. 2, 7-9. Vortrag auf dem internationalen Kolloquium in Erinnerung an Nicos Poulantzas, ›Politik heute‹, in Athen, 29. 9.-2.10.1999, gekürzte Übersetzung aus dem Französischen von Serhat Karakayali, Laura Mestre-Vives und Stephan Adolphs.
- ⁵⁷ Die legistisch, ökonomisch oder habituell vordefinierten Angebote und Sendepplatzhierarchien der Kabelbetreiber treffen mit Hilfe von Fernbedienung und Programmplatzwahl auf individuell wählbare oder im Akt des Zappens werwerfbare, also dynamische und fragile Zugehörigkeits-Geografien im Fernseh-Alltag der jeweiligen Zuschauer/innen.
- ⁵⁸ Die aktuelle ›globale‹ televisuelle Repräsentation des Konflikts in und durch den arabischen Satellitensender Al Dschassira einerseits, durch CNN und andere westliche Medienkonzerne andererseits ist ein Beispiel für die neue Qualität von televisuellen Zugehörigkeiten und ihrer Ausdifferenzierung.
- ⁵⁹ Das Live-Moment des Fernsehens wurde in den letzten Jahren vor allem aus Kostengründen zu einem immer selteneren Strukturelement des Fernsehens. Die ideologischen Effekte der Realitätssuggestion, die mit Live-Übertragungen verbunden sind, werden häufig durch simulierte ›Echtzeit‹ adressiert. Viel zitiertes Beispiel in diesem Zusammenhang sind die inszenierten Versprecher der MTV-Moderatoren, wobei der Fehler zur Evidenz für Authentizität und Live-Effekt wird.

- ⁶⁰ Zum Dispositiv-Begriff in Zusammenhang mit Konzeptionen des Fernsehens vgl. u. a. Monika Elsner u. a., Zur Entstehungsgeschichte des Dispositivs Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland der fünfziger Jahre, in: Knut Hickethier, Hg., Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens, München 1993, 31-61; Karl Sierek, Einstellungswechsel. Vom kinomatographischen zum televisuellen Dispositiv, in: *Blimp* 15 (1990), 30-34.
- ⁶¹ Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, 120.
- ⁶² Vgl. Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form*, London and New York 1975.
- ⁶³ Ellis, *Seeing things*, wie Anm. 29.
- ⁶⁴ Ebd. 39.
- ⁶⁵ William Uricchio, Fernsehen als Geschichte, in: ders. Hg., *Die Anfänge des deutschen Fernsehens. Kritische Annäherungen an die Entwicklungen bis 1945*, Tübingen 1991, 235-281; Klaus Winkler, Fernsehen unterm Hakenkreuz. Organisation, Programm, Struktur, in: *Medien in Geschichte und Gegenwart* 1, Köln u. a. 1994.
- ⁶⁶ Vgl. zur historischen Formierung des Fernsehens in verschiedenen anderen politischen und kulturellen Kontexten u. a. Myung-Jin Park and James Curran, *De-Westernizing media studies*, London and New York 2000.
- ⁶⁷ Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt am Main u. New York 1996, 42.
- ⁶⁸ Vgl. zur Kritik am Konzept der ›imagined communities‹ u. a. David Morley and David Robins, *Spaces of Identity. Global media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, London and New York 1995.
- ⁶⁹ Vgl. Bernold, *Austrovision*, wie Anm. 11, 223-236.
- ⁷⁰ Im Falle des ORF war die ökonomische Basis dieses ›Dabeiseins‹, der televisuellen Zugehörigkeit zu dem Abstraktum des ›Westens‹ eine massive Dependenz von der Bundesrepublik, nicht nur auf der Ebene der technologischen Ausstattung, sondern auch auf der Ebene der Programm(import)politik, vgl. Franz Rest, *Die Explosion der Bilder. Entwicklung der Programmstrukturen des Österreichischen Fernsehens*, in: Hans Heinz Fabris u. Kurt Luger, Hg., *Medienkultur in Österreich*, Wien u. a. 1988, 265-316.
- ⁷¹ Thomas Elsaesser, »One train may be hiding another«: private history, memory and national identity, in: *Screening the Past*. Online (1999).
- ⁷² Mary Ann Doane, *Information, Crisis, Catastrophe*, in: Patricia Mellencamp, ed., *Logics of Television. Essays in cultural Criticism*, Bloomington and London 1990, 222-240, 222.
- ⁷³ Der Begriff wurde und wird in unterschiedlichen Denk- und Forschungszusammenhängen verschieden verwendet. Vgl. u. a. Lynn Spiegel and Michael Curtin, *The revolution was not televised. Sixties Television and social conflict*, London and New York 1997.
- ⁷⁴ Bernold, *Fernsehfamilie*, wie Anm. 11.
- ⁷⁵ Zur Geschichte von Infratest vgl. Karin Bacherer, *Infratest. Geschichte, Organisation und Funktion von Infratest*. Unveröffentlichte phil. Diss., Salzburg 1985.
- ⁷⁶ Ebd.
- ⁷⁷ Ebd.
- ⁷⁸ Vgl. Winkler u. Klippel, *Gesund ist*, wie Anm. 38.
- ⁷⁹ Monika Bernold, ein paar österreich. Von den »Leitners« zu »Wünsch dir was«. Mediale Bausteine der Zweiten Republik, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 7 (1996), 517-533.
- ⁸⁰ Der Verweis auf den ›Kontext‹ meint dabei eine methodische Positionierung im Umfeld von Cultural Studies, die auf eine Wahrnehmung von historischen und kulturellen Differenzen gerichtet ist.

⁸¹ Morris, Too soon too late, wie Anm. 20, 7.

⁸² Vgl. Ien Ang, Living Room Wars. Rethinking Media Audiences for a Postmodern World, London and New York 1996. Morley and Robins, Spaces of Identity, wie Anm. 68.

⁸³ William Uricchio spricht in diesem Zusammenhang vom Ende der »broadcast-constructed communities«. William Uricchio, The trouble with television, in: Screening the Past. Online. (uploaded 15.9.1998, 1-12) 11.

⁸⁴ Susanne Pauser u. Wolfgang Ritschl, Wickie, Slime und Paiper: das Online-Erinnerungsalbum für die Kinder der siebziger Jahre, Wien u. a. 1999.

⁸⁵ Die aktuelle Wieder-Einführung, die »Reproduktion« des Produkts Paiper im Mai 2000 als ein Produkt des großen Wickie, Slime und Paiper Hypes ist vielleicht eine Art materielle Evidenz für die Substitution der Vergangenheit durch die Simulation eines kollektiven Gedächtnisses, das auf mündlicher Kommunikation, auf dem Austausch »lebendiger« Netz-Communities gründet.

⁸⁶ Blümlinger, Hg., Serge Daney, wie Anm. 37, 215.

⁸⁷ Slavoj Žižek, Eastern Europe's Republics of Gilead, in: New Left Review, 183 (1990), H. 50.

⁸⁸ Dieser Text wurde vor dem 11. 9. 2001 geschrieben. Die weltweite »Live-Übertragung« des Flugzeug-Attentats auf das World Trade Center hat die hier formulierten Überlegungen auf paradoxe Weise gleichermaßen bestätigt und überholt.

⁸⁹ Elsaesser, »One train may be hiding another«, wie Anm. 71, 6.