

Wiedersehen macht Freude

Über Archivierung und Rekonstruktion von Fernsehprogrammen

Wiedersehen macht Freude. Das gilt nicht nur für ausgeliehene Gegenstände, sondern auch für solche, die aus der Sicht des gelebten Gedächtnisses entweder bereits gänzlich vergessen waren oder von denen bloß eine notwendig undeutliche Erinnerung noch existierte. Es ist eine der Segnungen archivarischer Sammlungs- und Aufbewahrungstätigkeit, dass diese das Vergessen ebenso wie die undeutliche Erinnerung mit Gegenständen konfrontieren kann, deren Integrität und Unversehrtheit sie behauptet. Sieht man einmal davon ab, dass Integrität und Unversehrtheit nichts anderes als der Ausdruck jener Fiktion von der Aufhebung der Zeit sind, die ihrerseits nicht unwesentlich zur Entstehung von Archiven, Museen und Sammlungen beigetragen hat, macht es tatsächlich einen Unterschied ums Ganze, beispielsweise ein Buch wieder zu lesen, dessen Inhalt man vergessen oder nur mehr in groben Zügen erinnert hatte. Die unterbrochene Kommunikation mit dem Werk weicht der Entfaltung einer Lektüre, deren Positivität auch nicht vom Umstand geschmälert werden kann, dass mit der Beseitigung von Erinnerungslücken neue auftauchen: Der Sieg über die Zeit ist, wie gesagt, nur ein scheinbarer, die Lesbarkeit des Gesammelten wird von der Systematik der Sammlung perspektiviert, ohne aber dessen Positivität einzuschränken.

In diesem Sinn konnte Michel Foucault die Positivität der unter dem Begriff »Archiv« zusammengefassten Aussagesysteme als »historisches Apriori« definieren: »Zwischen der Tradition und dem Vergessen lässt [das Archiv] die Regeln einer Praxis erscheinen, die den Aussagen gestattet, fortzubestehen und zugleich sich regelmäßig zu modifizieren. Es ist das allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen.«¹ Mit anderen Worten: Das Archiv bestimmt, worüber in historischer Perspektive nachgedacht werden kann, »es ist das, was uns außerhalb von uns begrenzt«,² wie Foucault festgestellt hat. Weil diese Grenze nicht nur zwischen dem Verlorenen und dem Aufgehobenen verläuft, sondern auch zwischen der Positivität des Gesammelten und der Zeit der Lektüre, hat Foucault bekanntlich vorgeschlagen, die Analyse des Gespeicherten mit einer Analyse des Systems der Speicherung zu verbinden. Beides zusammengenommen ergibt erst, was bei Foucault Archäologie heißt. Im Folgenden soll die Möglichkeit einer solchen

Archäologie im Zusammenhang mit den Archivpraktiken des Fernsehens untersucht werden.

Archivpraktiken

Obwohl das Fernsehen im Vergleich mit anderen Medien relativ jung ist, muss, wie Aycha Riffi schreibt, »vor dem Hintergrund der (...) Forderung nach der umfassenden bzw. gesamten Sicherung des kulturellen Erbes für den Bereich ›Archivierung audiovisuellen Materials – Fernsehen‹ heute von einer ›verlorenen Vergangenheit‹ ausgegangen werden. Das Fernseharchiv als Speicherort allen deponierten Wissens ist unvollständig und kann nicht mehr wieder hergestellt werden.«³ Dieser Befund wird nur jene überraschen, welche in der technischen Reproduzierbarkeit eines Abbildes schon die hinreichende Bedingung für die weitere Überlieferung dieses Abbildes erkennen wollten. Hinter der Feststellung des Verlustes aber lauern noch andere Begründungen als solche technischer Natur: Zunächst muss man sich vergegenwärtigen, dass die Forderung, audiovisuelle Medien als Teil des weltweiten Kulturerbes zu sichern, von der UNESCO (*United Nations Organization of Education, Science and Culture*) erst in den 1970er Jahren erhoben wurde. Zuvor ließ sich im internationalen Rahmen offenbar die Entscheidung, audiovisuelles Material als bewahrenswerten Teil des kulturellen Erbes zu betrachten, nicht durchsetzen. Die späte internationale Anerkennung (im Fall des Films über 70 Jahre nach seiner Entstehung) mag der Herkunft des Materials aus populärkulturellen Quellen ebenso geschuldet sein wie der marktförmigen Verwertungslogik audiovisueller Produkte und der gesellschaftlich marginalen Position jener, die etwa dem Film eine »Geschichte« geben wollten. Sie kann aber auch als versteckter Hinweis auf die hohen finanziellen und personellen Kosten gelesen werden, welche die Archivierung von audiovisuellem Material mit sich bringt.

In einer der ersten umfassenden Historiografien der Filmkunst, jener von Georges Sadoul (1955), sind bereits jene Sachverhalte und Widersprüche vermerkt, welche auch in der Diskussion um die Archivierung von Fernsehmaterial entscheidenden Stellenwert beanspruchen:

»Eine Kunst ist unter unsern Augen entstanden. Viele ihrer Pioniere, ja sogar ihrer Erfinder, sind noch am Leben, und dennoch ist es schwierig, die Anfänge dieser Kunst zu erforschen. In einer Zeit, da die Menschen die nichtigsten Zeugnisse ihrer nichtigsten Taten aufbewahren, wurden die Archive dieser jungen Kunst in alle Winde verstreut, ehe man auch nur zu verstehen begann, dass der Film eine neue Sprache entwickelt hatte. Der Forscher muss daher vorgehen wie ein Paläontologe, der ein Tier auf Grund einiger übrig gebliebener Knochen wieder aufbaut, in der Hoffnung, dass nicht spätere Entdeckungen alle seine Hypothesen über den Haufen werfen mögen.«⁴

Neben der Reserve, die Sadoul für den Wahrheitsgehalt seiner Darstellung einbehält, fällt vor allem die Begründung auf, welche die Darstellung in ihr Recht setzt, obwohl sie streng genommen deren Resultat sein müsste. Vom Film als Kunst-

form könnte erst gesprochen werden, wenn die Einzigartigkeit der Sprache, derer er sich bedient, erwiesen wäre: Das ist so lange unmöglich, als der empirische Korpus für diese Hypothese fehlt. Zugleich aber wäre die Versammlung der in alle Winde verstreuten Überbleibsel einer neuen Sprache unmöglich, würde nicht die Hypothese von der Filmkunst Auswahl und Sammlung bereits angeleitet haben.

Sadouls Rede von der Paläontologie verdeutlicht die veränderte Situation, in der über die Gründung audiovisueller Archive nachgedacht wird: Nämlich in der scheinbaren Allgegenwart und Verfügbarkeit audiovisuellen Materials. Gegen diesen Eindruck wendet sich Sadouls Skandalisierung, welche die Unwiederbringlichkeit des bereits Verlorenen konstatiert, obwohl sie den Verlust notdürftig über die eigene wie auch über die Erinnerung der Pioniere und Erfinder noch zu überbrücken trachtet. Indem der Wertmaßstab »Filmkunst« die Logik der Darstellung begründet, zugleich jedoch im Ungewissen bleibt, ob die Sprache dieser Kunst schon richtig verstanden wurde, tritt für Archivierungspraktiken, die sich beispielsweise Sadouls Ansatz zu eigen machen wollen, ein Problem auf, für dessen Existenz Pierre Nora gerade den Verlust jenes »gelebten Gedächtnisses« verantwortlich macht, auf welches sich Sadoul explizit stützt: Ohne dieses Gedächtnis nämlich, so Nora, ließe sich »unmöglich im Voraus beurteilen, woran man sich später einmal wird erinnern müssen«, ⁵ was, wie er weiter ausführt, unweigerlich zur Folge hätte, dass schlicht alles aufbewahrt würde. »Die Liquidierung des Gedächtnisses« habe zu einer »allgemeinen Aufzeichnungswut« ⁶ geführt, konstatiert Nora.

Nora ist nicht der einzige, der die Medien als Agenten eines sorgenvollen Geschichtsbewusstseins beschreibt, das seine Verankerung in der Tradition eines gelebten Gedächtnisses verloren hat. Dabei geht er nicht so weit zu behaupten, die Medien hätten diese Entwicklung allein zu verantworten, im Gegenteil. Die Beschleunigung der Geschichte ist den westlichen Industriegesellschaften immanent. Als »heiße« Gesellschaften, um ein Wort von Claude Lévi-Strauss zu gebrauchen, verinnerlichen sie ihre Geschichte, um sie zum Motor ihrer Entwicklung zu machen. Der Zeitpfeil, nach dem sie ihre Besorgungen verrichten, zeigt ausschließlich in Richtung Zukunft, wobei die Vergangenheit – als bewahrenswerter Bestand zwar registriert, dadurch aber gleichzeitig ihrer Wirkmächtigkeit beraubt – nur noch als vergangene erscheint.

Pierre Nora beschreibt die gegenwärtige Einstellung gegenüber der Vergangenheit als Spiegelung, als Versuch zu entschlüsseln, »was wir sind, im Lichte dessen, was wir nicht mehr sind«. ⁷ An die Stelle einer notwendig vergesslichen Kontinuirung, die über das Vergessen hinweg die Verbindung zu einer Universalie wahrt, welche die Abstammungslinie einer Gemeinschaft auszudrücken in der Lage ist, tritt heute eine Bewahrungssucht und Archivierungswut, der es scheinbar nur noch auf die bloße Möglichkeit der augenblicklichen Rekonstruktion des Vergangenen ankommt. Die Geschichte sei zu unserem »Ersatz-Imaginären« geworden, meint Nora, und weist damit auf jene Differenz hin, welche die Rekonstruktion von der Retention trennt. ⁸

Für an ihrem effizienten Funktionieren interessierte Archive kann es, gerade wenn es sich um audiovisuelles Material handelt, natürlich weder darum gehen, alles aufzuheben, noch darum, bloß einer einzigen Prämisse bei der Aufbewahrung zu folgen. Einer Totalarchivierung von audiovisuellem Material stehen die hohen finanziellen Kosten eines solchen Vorhabens ebenso entgegen wie die Probleme von Lagerung, Speicherung (im Fall von Magnetbandaufzeichnungen ist eine regelmäßige Überspielung auf neues Trägermaterial unumgänglich) und inhaltlicher Erschließung (die bei audiovisuellen Quellen aufwändiger ist als bei anderen). Aber auch der legitime Anspruch der Archivare auf Bewertung der Materialien⁹ lässt die Idee der Totalarchivierung als problematisch erscheinen. Umgekehrt führt dieser Anspruch, den Nora mit der schönen Wendung »Kunst der kontrollierten Vernichtung« umschrieb, allerdings unweigerlich zu strukturellen Absenzen, falls sich das Leitparadigma wissenschaftlicher Untersuchungen ändert.

Die Kriterien, die beispielsweise in vielen Filmarchiven angewendet werden und festlegen, welche Filme bewahrenswert sind und welche nicht, stammen, wie William Uricchio festgestellt hat, »aus einer historisch spezifischen Konfiguration im Feld der Filmwissenschaft«,¹⁰ innerhalb derer das Paradigma vom »Film als Kunst« allein schon aus dem Grund verfolgt werden musste, weil es die Legitimationsgrundlage für Filmwissenschaft im Allgemeinen darstellte. Allerdings habe, so Uricchio weiter, »die Infragestellung von Kanons und Geschmackshierarchien, die von Vertretern der Cultural Studies vorgebracht wurde«, später gezeigt, »dass der Schwerpunkt ›Film als Kunst‹ in vielen Fällen den Schwerpunkt ›Film als Kultur‹ behindert, weil die Texte, die für letzteren Zugang notwendig wären, von der archivischen Aufbewahrungspolitik möglicherweise ausgeschlossen werden.«¹¹ Als Beispiel für diesen Sachverhalt führt Uricchio Werbefilme an, die im Vergleichszeitraum eines Jahres von fünf- oder sechsmal mehr Zuschauern gesehen werden als die erfolgreichsten Blockbuster, und die dennoch zumeist den gängigen Archivierungspolitiken zum Opfer fallen: »Als Texte in ihrem eigenen Recht, als kulturelle Objekte und als zentrale Komponenten, welche die Rezeptionsbedingungen der Filme, die ihnen folgen, konstruieren, haben diese Werbefilme eine enorme Wichtigkeit.«¹² Und obwohl die meisten Filmarchive heutzutage ihre Auslastungsgrenze schon mit der Konservierung von gefährdetem Material erreichen, schlägt Uricchio im Hinblick auf sich zukünftig eröffnende Lücken innerhalb des Archivbestandes, die von einem neuen Leitparadigma sichtbar gemacht werden könnten, einen intensiveren Austausch zwischen den traditionell antagonistischen Lagern der Forscher und der Archivare vor.¹³

Nun sind die durch gängige Archivpolitiken verursachten strukturellen Absenzen nicht die einzigen Restriktionen, welche die Bandbreite wissenschaftlicher Forschung einschränken. Zu diesen gesellen sich, was Uricchio den »kontrollierten« bzw. »eingeschränkten« Zugang zu vorhandenem Material nennt, sowie jener allgemeine Prozess historischer Filterung, der das Zentrum von Foucaults Überlegungen, das Archiv betreffend, bildete: Der Umstand, dass das Aufbewahrte nicht bloß

Resultat der dominierenden Diskurse einer Periode ist, sondern in der Gegenwart als einzig zugängliche Positivität – die ihrerseits zur Privilegierung des Faktischen gegenüber den Ambiguitäten widerstreitender Diskurse verführt – jene Komplexitäten und Widersprüche verbergen könnte, welche die Rekonstruktion eines historischen Moments erfordert.¹⁴

Alle diese Beschränkungen treffen in hohem Maß auf die Fernseharchive in Österreich wie in Deutschland zu. Das zeigt sich sowohl im Hinblick auf ihre Funktion als auch in der Art und Weise der Erschließung des Materials oder im Bereich der freiwilligen Gewährung des Zugangs Dritter. Anders als in Schweden, Frankreich oder in England, wo eigenständige Archive existieren, die entweder über ein Gesetz, das die verpflichtende Abgabe von Sendungen regelt, mit Material versorgt werden, wie das beim französischen *Institut national de l'audiovisuel* (INA) der Fall ist, oder über eine mit dem Sender geschlossene Vereinbarung wie beim englischen *National Film and Television Archive*, unterstehen die Fernseharchive im deutschsprachigen Raum der Verfügungsgewalt der Sender.¹⁵ Tendenziell handelt es sich bei diesen also um gewissermaßen »private« Firmenarchive, die zunächst im Sinn ihrer eigenen Verwertungsinteressen handeln, selbst wenn die Sendeanstalt eine öffentlich-rechtliche Einrichtung sein sollte, wie etwa die Sender der ARD, das ZDF oder auch der ORF. Es wird kaum jemanden überraschen, dass die Frage des Zugangs zu diesen Archiven von ihrem gleichsam privaten Charakter strukturiert wird: »In Deutschland, Italien, Österreich und anderen Ländern, in denen keine öffentlichen Fernseharchive existieren, bieten die Fernsehanstalten selbst und je nach momentanen finanziellen, räumlichen und technischen Gegebenheiten Einblick in ihre Archive. Rechtsanspruch besteht hier allerdings keiner, was kontinuierliche wissenschaftliche Forschung schwer macht.«¹⁶

Insgesamt kann im deutschsprachigen Raum also keineswegs von einem öffentlichen Zugang zu Archivmaterial des Fernsehens die Rede sein. Es wäre allerdings von den Sendeanstalten zu viel verlangt, wenn diese sich für die Veröffentlichung ihrer Archivbestände allein und aus eigenem Antrieb einsetzen. Es würde schon genügen, wenn sie sich einem solchen Unterfangen nicht widersetzen. Wie die Diskussion um die Einrichtung einer »Mediathek« in Deutschland zeigt, bricht sich der vorhandene politische Wille an den Unklarheiten der Finanzierung. »Bislang sind die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in Deutschland nicht dazu bereit, die Mediathek mitzutragen«, weiß etwa Aycha Riffi von einer Haltung zu berichten, die es notwendig erscheinen lässt, »die konkreten Vorteile bzw. den Nutzen einer Deutschen Mediathek auch den Fernsehmachern aufzuzeigen«.¹⁷ Dass der Veröffentlichung des Archivierten auch die schwierige urheberrechtliche Situation bei audiovisuellen Produktionen entgegensteht, die in einem hochgradig arbeitsteiligen Prozess hergestellt werden, soll hier als weiteres Hindernis für die Einrichtung von Mediatheken in naher Zukunft angeführt werden, welche auch interdisziplinäre kulturwissenschaftliche Forschungsinteressen befriedigen könnten.

Was nun die Archivierungspraktiken von Fernseharchiven betrifft, so unter-

scheiden sich diese auf Grund der je spezifischen Geschichte der Sendeanstalten ebenso wie auf Grund ihrer Funktion und Erschließungspraxis von traditionellen Archiven. Die Einrichtung des Historischen Archivs des ORF beispielsweise erfolgte erst 1984 im Zusammenhang mit der groß angelegten historischen Dokumentation zur österreichischen Nachkriegsgeschichte *Österreich II*.¹⁸ Erst seit diesem Zeitpunkt gibt es eine systematische Rückwärtserschließung des noch vorhandenen Materials – eine Verspätung im internationalen Vergleich, welcher der Hauptabteilungsleiter Fernseharchiv des ORF, Peter Dusek, wenigstens den Vorteil abgewinnen kann, dass die späten Konservierungs- und Aufarbeitungsbemühungen *nach* der »digitalen Revolution« einsetzen und der ORF aus diesem Grund heute über »eines der modernsten Medienarchive der Welt verfügt«.¹⁹

Dass vieles unwiederbringlich verloren ist, verdankt sich aber nicht nur der verspäteten Aufarbeitung der Bestände, sondern ist zum Teil auch direktes Resultat einer Erschließungspraxis, die Material zunächst nach der programmlichen Relevanz für zukünftige Ausstrahlung bewertet, eine Praxis, die Susanne Pollert als »Ad-hoc-Erschließung« bezeichnet hat.²⁰ Diese Art der Erschließung arbeitet der gängigen Praxis redaktioneller Tätigkeit zu, indem sie das Faktische vor dem Fiktiven privilegiert, den narrativen und ästhetischen Zusammenhang einer einmal ausgestrahlten Sendung wieder auflöst, das thematisch relativ unabhängige Bildmaterial indiziert und es auf diese Weise für beliebig viele Wiederholungen nutzbar macht. Eine Folge dieser Praxis besteht darin, dass Dokumentationen, Reportagen oder Features inhaltlich konkreter erschlossen werden als zum Beispiel Fernsehspiele, eine weitere darin, dass Sendungen zumeist nur zwischen Vor- und Nachspann oder als Einzelbeitrag archiviert und dokumentiert werden. Die Möglichkeiten für eine Rekonstruktion der Programmgeschichte, die auf die Korrelation von integralen Beiträgen angewiesen wäre, sind damit aber erheblich eingeschränkt: Beispielsweise werden Ansagen, Moderationsteile, Programmüberleitungen, Überleitungen zwischen einzelnen Nachrichtenbeiträgen, Werbeeinblendungen etc. nicht bzw. nicht im Zusammenhang der Ausstrahlung archiviert und erschlossen. Das hat zur Folge, dass »der lückenlose Programmablauf eines Sendetages in keiner der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik auf der Grundlage ihres archivierten bewegt-bildlichen Programmvermögens nachvollzogen werden kann«.²¹

Das Fehlen von Ansagen, Moderationsteilen oder Programmüberleitungen stellt nicht nur gegenwärtige bzw. künftige Forschungen vor erhebliche Probleme, sondern zuweilen auch die Produktionen der Fernsehanstalten selbst, wie am Beispiel der Sendereihe *Déjà vu* abzulesen ist. Die vom ehemaligen Generalintendanten des ORF, Thaddäus Podgorski, moderierte sechsteilige Sendereihe, die im Sinn kritischerer »Anmerkungen zur Fernsehgeschichte« gestaltet ist, und die mit dem Wiedersehen von Fernsehlieblingen und Programmhöhepunkten, von Kuriosen und so genannten »Hoppalas« auch sentimental-nostalgische Emotionen wecken will, lässt nichts unversucht, um die Lücken in der eigenen Sammlung zu überbrücken: So

werden etwa die Texte historischer Nachrichtenmeldungen von sichtlich ergrauten Moderatoren vor einer »Zeit im Bild« Kulisse aus den frühen 1980er Jahren noch einmal vorgelesen, die nicht immer zum Datum der Meldung passt. Die einzige visuelle Verbindung zur Vergangenheit wird dabei über ein *Morphing* hergestellt, welches eine historische Aufnahme des Moderators in sein gegenwärtiges Aussehen transformiert. Fehlt nicht das Bild, sondern bloß ein Bestandteil des Bildes, beispielsweise der Originalton, so wird dieses Fehlen mit dem Einsetzen von irgendwie stimmiger Musik (Marschmusik zu Trachtenaufmärschen) lückenlos überbrückt. Aber auch beim Wiedersehen mit Fernsehlieblingen hat man eher das Gefühl, dass nicht die Originalität des Ausschnitts Kriterium der Auswahl war, sondern lediglich dessen Verfügbarkeit. Immerhin bestätigte Podgorski in der dritten Folge das Lamento seines Studiogastes Paulus Manker, dass viele der vergangenen Programmschätze nicht wieder aufzutreiben sind. Allerdings wird dieses Eingeständnis mühelos vom Unterhaltungswert des noch Vorhandenen aufgefangen. Zurück bleibt insgesamt einmal mehr jener Eindruck, den Lynn Spiegel folgendermaßen auf den Punkt gebracht hat: »Fernsehen steht für eine Art des historischen Bewusstseins, welches die Vergangenheit nur erinnert, um an den Fortschritt der Gegenwart zu glauben.«²²

Es versteht sich von selbst, dass Sendungen wie *Déjà vu* die an der Programmgeschichte interessierte Forschung höchstens zufällig auf etwas aufmerksam machen können, das – wider erwarten – doch aufbewahrt wurde. Im Gegensatz zu Wiederholungen historischer Programme, wie sie etwa auf *3sat* zum fixen Programmbestandteil gehören, lässt sich aus den Vergangenheitsschnipseln, die *Déjà vu* präsentiert, keine Fernsehgeschichte rekonstruieren. So gesehen liefert *Déjà vu* in noch einem anderen Sinn selbst den besten Beweis dafür, dass ohne Ansagen, Moderationsteile oder Programmüberleitungen die Vergangenheitsschnipsel wertlos wären: Interessant ist die Sendung nicht wegen des historischen Materials, sondern auf Grund der Art und Weise, wie dieses über Ansagen, Moderationsteile oder Programmüberleitungen perspektiviert wird.

Rekonstruktion

Vielleicht ist es ganz nützlich, die in dieser Zeitschrift bereits geführte Diskussion über den Stellenwert des Films als historischer Quelle auf das Fernsehen auszuweiten.²³ Das könnte am ehesten gelingen, wenn man an jenen Punkten ansetzt, welche die Unterschiede zwischen Film und Fernsehen hervorheben, ohne dabei zu vergessen, dass beide Medien dem größeren und für die Geschichte des 20. Jahrhunderts so bedeutenden Zusammenhang der Audiovision angehören.²⁴ Unter dem Titel *Das Fernsehen und sein Schatten* hat sich Serge Daney 1987 mit der Vermutung beschäftigt, »nichts wäre weniger sicher, als dass es eines Tages eine ›Geschichte des Fernsehens‹ geben wird«²⁵ und einige der Unterschiede zwischen Film und Fernse-

hen aufgezählt: »Die Parallele Kino/Fernsehen wird durch die Zahlen selbst entkräftet. Das Fernsehen existiert seit mindestens vierzig Jahren, und wir verfügen immer noch über nichts, was einer ›Geschichte des Fernsehens‹, einem kleinen Sadoul für künftige ›Fernsehphile‹ mit Legenden, Sagas und Filmographien gleicht. Jede sentimentale Erwähnung der Fernsehvergangenheit geht nicht über eine Litanei von zwei oder drei zu Mythen gemachten Magazinen hinaus (...). Als würde das genügen, die Illusion einer so reichhaltigen Geschichte wie der des Films hervorzurufen.«²⁶

Das Kino hingegen habe in seinen ersten vier Jahrzehnten (zwischen 1910 und 1950) »eine unglaubliche Anzahl großartiger Monumente hervorgebracht, Meisterwerke, die weltberühmt sind und laufend Publikum hatten.«²⁷ Unverkennbar nimmt Daney die Position des Cinephilen ein, der das audiovisuelle Material im Maßstab jener ästhetischen Wertschätzung beurteilt, die er diesem entgegenzubringen bereit ist. Der ästhetischen Bedeutungslosigkeit des Fernsehens entspreche die Perfektionierung von dessen sozialer Funktion, die Daney im Umstand realisiert sieht, dass die Bilder, die das Fernsehen ausstrahlt, weder eine zeitliche noch eine räumliche Beziehung zum »Anderen« unterhalten: »Schon jetzt ist das Fernsehen nicht ›wie‹ das Kino: seine Zeit ist nicht dieselbe. (...) Und da es Sklave einer reinen Gegenwart ohne Tiefe ist (darin liegt seine Größe), ist es nicht weiter verwunderlich, dass es nichts von sich weiß und, da es nichts weiß, weder seine Geschichte noch seine Historiker hervorgebracht hat.«²⁸

Tatsächlich fehlt dem Fernsehen, was in ästhetischen Kategorien als Werk bezeichnet werden kann. Wie Lorenz Engell geschrieben hat, »ist Fernsehen nicht mehr auf Objekte und Subjekte des kreativen Prozesses als Kern der Zeit zu bringen, es entzieht sich daher jeder Auffassung von Kunst und Kunstwerk.«²⁹ Im Gegensatz zum ästhetischen Versprechen des Films, endlich eine Kunst mit Massenbasis in Aussicht zu stellen, die – entgegen den engen Begrenzungen, die der Hervorbringung dieser Kunst durch Industrie, Wirtschaft, Gesellschaft und Technik gesetzt sind –, die Massen zu ihrem Ausdruck ebenso wie zu ihrem Recht kommen lässt, ist das Fernsehen im Nachkriegs-Europa als Medium der Massenkommunikation eingerichtet worden, das der öffentlich-rechtlichen Kontrolle staatlicher Institutionen untersteht. Zur – gegenüber dem Film als Kunstwerk ebenso wie als Industrieprodukt – veränderten Funktion des Fernsehens (nämlich eine nationale Bevölkerung zu informieren, zu bilden und zu unterhalten), gesellt sich eine andere Form der Begrenzung von Ausdrucksmöglichkeiten, die Stuart Hall mit dem Konzept der »determinierten Struktur« zu fassen versucht hat.³⁰

Das Konzept der determinierten Struktur erlaubt es, jener wenig ergiebigen Dichotomie zu entkommen, welche die Berichterstattung des Fernsehens entweder als unabhängig und unparteiisch oder als voreingenommen einschätzt, und die aus diesem Grund das komplexe Bedingungsverhältnis aus den Augen verlieren muss, dem die Repräsentationen dessen, was im Fernsehen als Wirklichkeit ausgestrahlt wird, unterliegen: Hall zufolge bewegt sich die Berichterstattung des Fernsehens in-

nerhalb eines staatlich legitimierten Konsenses, den herzustellen und dessen Umfang abzustecken es einen wesentlichen Beitrag leistet. »Konsens« ist dabei nicht im Sinne von »Übereinstimmung« zu verstehen, sondern als gemeinsamer Boden, auf dem Positionen sich bewegen, die im Detail scharf divergieren können. Ausgestattet mit einer gesetzlich verankerten Autonomie achtet und pflegt das öffentlich-rechtliche Fernsehen, wie Hall festgestellt hat, »die Grundstruktur gesellschaftlicher Verhältnisse (...) auf deren Fundamenten es schließlich selbst ruht«. ³¹ Das hat zur Folge, dass »die Definitionen politischer Wirklichkeit, die innerhalb des Staates als »legitim« angesehen werden, zugleich die Grenzen bilden, in denen sich die Medienversion der Wirklichkeit bewegt«. ³² Was für die Art und Weise politischer Berichterstattung gilt, kann aber auch auf den ästhetischen Formenkanon ausgeweitet werden: Immerhin versteht sich das Fernsehen nicht nur als nationale, sondern ebenso als kulturelle Institution, die sich innerhalb jener engen Grenzen des legitimen Geschmacks positionieren muss, den auszubilden und zu erweitern seine öffentlich-rechtlich definierte Aufgabe ist.

Im Gegensatz zum Kino, das, wie Thomas Elsaesser salopp formuliert hat, im »Was-wäre-wenn-Modus« funktioniert und damit als Ausdruck sowohl der Ängste, Befürchtungen, Fantasien als auch der Hoffnungen, Utopien etc. im Sinne einer »Geschichte des Imaginären« interpretiert werden kann, wird das Imaginäre des Fernsehens von den pluralistischen Begrenzungen ausschließlich an der unmittelbaren Gegenwart orientierter Definitionsversuche gesellschaftlicher Wirklichkeit eingeschränkt. Das mag dazu beigetragen haben, dass es tatsächlich bis heute keine Geschichte des Fernsehens gibt, die mit jener des Films vergleichbar wäre, unmöglich gemacht wird eine solche dadurch aber noch nicht. Schon Serge Daney hatte eingeräumt, dass »es natürlich immer möglich sein wird, in diesen Bildern [des Fernsehens] unzählige für den Historiker (...) oder den Soziologen brauchbare objektive Informationen über die Epoche zu finden«, ³³ auch wenn er damit die Untersuchung des televisuellen Materials auf den Aspekt der Spurensuche nach Fragmenten sozialer Realität einschränkte. An diese Einschränkung könnte sich aber die Frage anschließen, ob für das Fernsehen etwa nicht gelte, was Thomas Elsaesser für den Film festgestellt hat: Dass dieser »eben nicht die Spur eines Ereignisses, sondern selbst Ereignis ist«. ³⁴

Dem Film eigne ein schwieriger epistemologischer Status »zwischen Objekt und Spur«, ein Umstand, aus dem Elsaesser auf die Notwendigkeit schließt, Film nicht nur im Sinne der Filmgeschichte als Objekt bzw. im Sinne etwa einer Gesellschaftsgeschichte als Spur zu untersuchen, sondern dem Film auch mit einer symptomatischen Lektüre zu begegnen, die in der »Berücksichtigung des Möglichen« besteht, in der Berücksichtigung »der alternativen und anderen Geschichten, die im Filmbild vorhanden sind«. ³⁵ Indem aber Elsaesser einerseits diese Möglichkeit einer »Symptomatologie« eng an den bereits erwähnten »Was-wäre-wenn-Modus« der filmischen Fiktion bindet, andererseits im selben Zusammenhang davon spricht, dass »Tempus und Erzählmodi des Fernsehens noch einmal ein Kapitel für sich« seien,

scheint eine theoretische Vorentscheidung über die gesellschaftliche Relevanz einer »Geschichte des Fernsehens« von der Beantwortung der Frage abzuhängen, ob nicht auch im Fernsehbild alternative und andere Geschichten vorhanden sind.

Natürlich wäre man gerne geneigt, diese Frage mit einem leichtherzigen »Warum nicht?« zu beantworten, aber so einfach ist die Sache nicht. Denn offensichtlich stößt die Frage nach im Fernsehbild vorhandenen alternativen und anderen Geschichten auf jene Grenze des Denkbaren, die Michel Foucault mit dem Begriff »Archiv« als »historisches Apriori« definiert hat. Jedenfalls kommt Lorenz Engell in seiner Auseinandersetzung mit dem Negativbild, das Gilles Deleuze vom Fernsehen zeichnet³⁶, zu dem Schluss, dass dessen Zweifel und Vorwürfe wohl nur mit Hilfe einer detaillierten Archäologie zu entkräften wären – wobei eine solche ihre Grenze auch in der zuvor beschriebenen Archivsituation finden dürfte.

Darüber hinaus weist Engell im selben Atemzug darauf hin, dass eine detaillierte Archäologie des Fernsehbilds »ohne Autor und ohne Objekt« wird auskommen müssen, dass damit also die gängigen Orientierungspunkte von Filmtheorie ebenso wie von Filmgeschichte wegfallen: »Während der Film immer (...) vom Bild und vom Rahmen, von Einstellung und Montage aus aufgebaut gedacht wird, ist das Fernsehen immer vom Punkt, vom Intervall, vom Sprung, vom ununterbrochenen Fluss aus zu denken. Wo der Film, um Zeit-Bild zu werden, auf das Spiel mit und zwischen den gegebenen Größen des filmischen Bildes, der Mise-en-scène, der Kadrierung und Montage, der Erzählung angewiesen bleibt, wo der Film immer noch und immer wieder motivisch und thematisch verfahren muss, wo er ent-grenzen muss, weil er be-grenzt ist, da befindet sich das Fernsehen als Zeit, die Bild wird, immer schon jenseits eines solchen Spiels, da, wo es gar nichts mehr abzubilden gibt. Eben daher geht der Terminus Bild hier, beim Fernsehen, in die Irre.«³⁷

Fernsehen als Zeit, die zum Bild wird: Wäre das etwa so zu verstehen, dass das Fernsehen die Zeit direkt in ein Bild übergehen lässt? Und würde das bedeuten, dass die Zeit auf diese Weise überdauert, oder wäre gerade die Zeitvorstellung als solche durch diesen Übergang aufgehoben? Die Antwort lautet: weder noch. Worauf Engell abzielt, ist eine Charakterisierung des Fernsehbildes nicht im Sinne einer unbegrenzten Offenheit, sondern im Sinne eines vorläufigen Faktums, eines Prozessresultats, das seinerseits notwendig unabgeschlossen bleiben muss. Engell deutet die immanente Logik des Fernsehbilds in den Begriffen von Gilles Deleuze als Kristallbild, das ständig seine Vorder- mit seiner Rückseite vertauscht, das in einem ständigen Übergang begriffen ist zwischen Aktuellem und Virtuellem, ohne aber auf den offenen oder geschlossenen Rahmen eines Werkes bezogen werden zu können.

So verstanden, muss den Fernsehbildern eine andere Art der Vorsicht entgegengebracht werden als den Bildern des Kinos. Während letzteres, wie Thomas Elsaesser geschrieben hat, heutzutage als Identitätsmaschine fungiert, und zwar gerade auf Grund jener Erfahrung eines lust- oder angstvoll erlebten Anderen, welche die Gelegenheit zur temporären Aufhebung subjektiver Identität bietet, funktioniert das Fernsehen als das genaue Gegenteil: »Es braucht weder, noch toleriert es An-

dersheit, stattdessen macht es das Fremde vertraut, verwandelt es die Welt in das Bild einer Sitcom-Familie. Es sozialisiert das Selbst in seine Identität, indem es Partnerschaft und Hilfe anbietet, indem es den sich wohl verhaltenden Gast im Wohnzimmer abgibt, den amikalen Präsentator auf dem Dorffest, den Showmaster auf den Geburtstagspartys des Lebens. Kurz: Es will das Spiegelbild unserer häuslichen Fantasien sein.«³⁸

Eine symptomatologische Lektüre des Fernsehbildes, die ähnlich verfahren wollte wie das Elsaesser für das Filmbild skizziert hat, wäre demnach weniger auf die Suche nach im Fernsehbild vorhandenen alternativen oder anderen Geschichten angewiesen, sondern vielmehr auf die Herausarbeitung der Arten und Weisen, eine widerständige und unvorhersehbare Aktualität zu domestizieren. Man könnte also sagen, dass das Andere des Fernsehbildes, das letztlich seine Faszinationskraft ausmacht, die national oder kulturell codierte Identität ist. Interessant an der Rekonstruktion dieses Anderen des Fernsehbildes wäre dann nicht der Beweis, dass versucht wurde, eine solche Identität herzustellen, sondern die detaillierte Darstellung des Partikularen und Unabgeschlossenen, des Problematischen dieses Versuchs.

Anmerkungen

¹ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1981, 188.

² Ebd.

³ Aycha Riffi, *Zur Archivierung des Fernsehens*, unveröffentlichte phil. Diplomarbeit, Bochum 1999, 8.

⁴ Georges Sadoul, *Geschichte der Filmkunst*, Frankfurt am Main 1982, 11.

⁵ Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1990, 20.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., 25.

⁸ Ich übernehme den Begriff Retention aus der Terminologie Edmund Husserls. Retention bezeichnet dort einen Aspekt des Gegenwartsbewusstseins und damit eine Art unbewusste Erinnerung, während jede bewusste Erinnerung eine Rekonstruktionsleistung darstellt und mit der Retention nur insofern in Berührung kommt, als auch die Erinnerung von einem Gegenwartsbewusstsein getragen wird. Vgl. Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Tübingen 1980.

⁹ Vgl. Riffi, *Archivierung*, wie Anm. 3, 6.

¹⁰ William Uricchio, *Archives and absences*, in: *Film History*, 7 (1995) 259.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Vielleicht ist ja der auf der letzten FIAT/IFTA-Konferenz in Wien vorgestellte »Code of Conduct«, der Verhaltensmaßregeln von Forscher/inne/n wie Archivar/inn/en gleichermaßen festlegen soll, ein erster Schritt in Richtung formaler Intensivierung des Austauschs.

¹⁴ Vgl. Uricchio, *Archives*, wie Anm. 10, 260.

¹⁵ Vgl. Siegfried Mattl, *TV-Archive in Europa. Dokumentarische Beispiele*, in: *Zeitgeschichte* Nr. 7/8, 24. Jg., August 1997, 268–269. Das Deutsche Rundfunkarchiv (DRA) und die Österreichische Phonotheek sind zwar ebenfalls unabhängige Einrichtungen, die über audiovisuelles Material verfügen, allerdings wird das DRA von der ARD finanziert und befriedigt in der Mehrzahl

Programmrecherchen der Anstalten, während die Phonotheek zwar eine öffentliche Einrichtung ist, Fernsehsendungen aber in Eigenregie nur selektiv aufnimmt, und das auch erst seit 1980. Mit Jänner 2001 wurde die Österreichische Phonotheek zu einer Abteilung des Technischen Museums Wien (TMW). Damit verbunden war auch die Änderung des Namens auf Österreichische Mediathek des Technischen Museums Wien.

¹⁶ Mattl, TV-Archive, wie Anm. 15, 269.

¹⁷ Riffi, Archivierung, wie Anm. 3, 58 f. Als konkrete Vorteile für die Fernsehanstalten führt Riffi etwa den Umstand an, dass Fernsehprogramme »durch ihre Präsenz im Archiv beim interessierten Publikum am Leben erhalten werden«, weiters, dass »Wechselbeziehungen zwischen unterschiedlichen Film-Foren und Fernsehanstalten die Programmgestaltung des Fernsehens beflügeln« oder dass »die Mediathek für jede beteiligte Fernsehanstalt (...) als programmbegleitender Veranstaltungsort nutzbar wäre«. Ebd., 66.

¹⁸ Vgl. Peter Dusek, Die »Gnade« der späten Reform oder Das Methodendefizit der Historiker im Medienzeitalter, in: Medien & Zeit, Nr. 1, 1997, 4–12.

¹⁹ Ebd., 9.

²⁰ Zitiert nach Riffi, Archivierung, wie Anm. 3, 23.

²¹ Zitiert nach Riffi, wie Anm. 3, 24 f. [Susanne Pollert, Film und Fernseharchive. Bewahrung und Erschließung audiovisueller Quellen in der Bundesrepublik Deutschland, Potsdam 1996, 159 f.]

²² Lynn Spigel: From the dark ages to the golden age: women's memories and television reruns, in: Screen, vol. 36 (1995)1.

²³ Vgl. Film Geschichten, Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 8 (1997) Heft 4.

²⁴ Vgl. Siegfried Zielinski, Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Reinbek bei Hamburg 1989.

²⁵ Serge Daney, Das Fernsehen und sein Schatten, in: ders.: Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen, Berlin 2000, 192.

²⁶ Ebd., 193.

²⁷ Ebd., 194.

²⁸ Ebd.

²⁹ Lorenz Engell, Fernsehen mit Gilles Deleuze, in: Oliver Fahle u. Lorenz Engell, Der Film bei Deleuze, Weimar o.J., 480.

³⁰ Vgl. Stuart Hall, Die strukturierte Vermittlung von Ereignissen, in: ders., Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften, Bd. 1, Hamburg u. Berlin 1989, 126-149.

³¹ Stuart Hall, Massenkultur und Staat, in: ders., Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften, Bd. 1, Hamburg u. Berlin 1989, 123.

³² Ebd.

³³ Daney, Fernsehen und sein Schatten, wie Anm. 25, 193.

³⁴ Thomas Elsaesser und Christa Blümlinger, Filme Kinos Geschichten Archive Forschungen, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 8 (1997) 4, 567-586, 571.

³⁵ Ebd. 572.

³⁶ Stellvertretend für die vielen verstreuten Anmerkungen zum Fernsehen von Gilles Deleuze mag diese aus einem Brief an Serge Daney stehen: »Die sozialen Funktionen des Fernsehens (Unterhaltungssendungen, Nachrichten) ersticken seine mögliche ästhetische Funktion. In diesem Zustand ist das Fernsehen der Konsens par excellence: es ist die unmittelbar soziale Technik, die keinerlei versetzte Beziehung zum Sozialen bestehen lässt, es ist die Sozialtechnologie im Reinzustand.« Gilles Deleuze, Optimismus, Pessimismus, Reisen, in: ders., Unterhandlungen 1972–1990, Frankfurt am Main 1992, 110.

³⁷ Engell, Fernsehen mit Gilles Deleuze, wie Anm. 29, 479.

³⁸ Thomas Elsaesser, One Train May Be Hiding Another. History, Memory and Identity in Film and Television, in: The Low Countries Art and Society in Flanders and the Netherlands, 1996-97.