

Vrääth Öhner

## Konstitutive Unvollständigkeit

### Zur Archivierung und Rekonstruktion von Fernsehprogrammen<sup>1</sup>

Wiedersehen macht Freude. Das gilt nicht nur für verliehene Gegenstände, sondern auch für solche, die aus der Sicht des Gedächtnisses entweder bereits gänzlich vergessen waren oder von denen bloß eine notwendig undeutliche Erinnerung noch existierte. Es gehört zu den 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 sind als der Ausdruck jener Fiktion von der Aufhebung der Zeit, die ihrerseits nicht unwesentlich zur Entstehung von Archiven, Museen und Sammlungen beigetragen hat, so macht es tatsächlich einen Unterschied, ein Buch wieder zu lesen, dessen Inhalt man vergessen oder nur mehr in groben Zügen erinnert hatte. Die unterbrochene Kommunikation mit dem Werk wird in einer erneuten Lektüre entfaltet, deren Gewinn kaum von dem Umstand geschmälert wird, dass es nicht dasselbe Buch ist, das man liest – «Die Wiederholung», sagt Gilles Deleuze, «ändert nichts am sich wiederholenden Objekt, sie ändert aber etwas im Geist, der sie betrachtet» (1992, 99). Noch könnte die Lektüre jemals dieselbe Erfahrung wiederholen, die man in der Vergangenheit mit dem Buch gemacht hat. Obwohl der Sieg über die Zeit also nur ein scheinbarer ist, würde dennoch kein historisches Bewusstsein der Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart sich ohne die materielle Stütze des Aufbewahrten ausbilden können.

### Praktiken der Archivierung

Im Vergleich mit anderen Medien ist das Fernsehen ein relativ junges Medium. Trotzdem muss, wie Aycha Riffi schreibt,

<sup>1</sup> Der vorliegende Text wurde erstmals unter dem Titel «Wiedersehen macht Freude» in *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 12,4, 2001, S. 30–41 veröffentlicht. Er erscheint hier in überarbeiteter Form.

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 wiederhergestellt werden (1999, 8).

Dieser Befund wird nur jene überraschen, welche in der technischen Reproduzierbarkeit eines Abbildes schon die hinreichende Bedingung für dessen weitere Überlieferung erkennen wollten. Hinter der Feststellung des Verlusts aber verbergen sich 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 erst 1980 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 80 Jahre nach seiner Entstehung) mag seinen populärkulturellen Quellen ebenso geschuldet sein wie der marktförmigen Verwertungslogik audiovisueller Produkte und der gesellschaftlich marginalen Position jener, die 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 mehrbändigen Historiografien der Filmkunst, der *Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours* von Georges Sadoul (1949), 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 wichtigsten Zeugnisse ihrer wichtigsten 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 ([1949] 1982, 11).

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 Kunstform 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 feststellt, obwohl sie den Verlust notdürftig über die eigene wie auch über die Erinnerung der Pioniere und Erfinder 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. Ein Problem, für dessen Existenz Pierre Nora gerade den Verlust jenes «gelebten Gedächtnisses» verantwortlich gemacht hat, auf das Sadoul sich explizit stützt: Ohne dieses Gedächtnis nämlich ließe sich Nora zufolge «unmöglich im Voraus beurteilen, woran man sich später einmal wird erinnern müssen» (1990, 20) – was, wie er weiter ausführt, zur unweigerlichen Folge hätte, dass schlicht alles aufbewahrt würde. «Die Liquidierung des Gedächtnisses», so Nora, habe zu einer «allgemeinen Aufzeichnungswut» geführt (ibid.).

Pierre 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 sei 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. Nora beschreibt die gegenwärtige Haltung gegenüber der Vergangenheit als Spiegelung, als Versuch zu entschlüsseln, «was wir sind, im Lichte dessen, was

wir nicht mehr sind» (ibid., 25). An die Stelle einer notwendig vergesslichen Kontinuierung, die über das Vergessen hinweg die Verbindung zu Universalien wahrt, welche die Abstammung einer Gemeinschaft ausdrücken, 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 historische von der augenblicklichen Rekonstruktion trennt.

Für Archive, die an effizientem Funktionieren interessiert sind, kann es – gerade wenn es sich um audiovisuelles Material handelt – natürlich weder darum gehen, alles aufzuheben, noch darum, die Aufbewahrung einer einzigen Prämisse zu unterstellen. Einer Totalarchivierung von audiovisuellem Material stehen die hohen finanziellen Kosten eines solchen Vorhabens ebenso entgegen wie Probleme der Lagerung, der inhaltlichen Erschließung (die bei audiovisuellen Quellen aufwändiger ist als bei anderen) oder der Haltbarkeit der Trägermaterialien. Aber auch der legitime Anspruch der Archivare auf Bewertung der Materialien (vgl. Riffi 1999, 6) lässt die Idee der Totalarchivierung als problematisch erscheinen. Umgekehrt führt der Anspruch, den Pierre Nora mit der schönen Wendung «Kunst der kontrollierten Vernichtung» umschrieben hat, 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 (1995) festgehalten hat, aus einer historisch spezifischen Konfiguration im Feld der Filmwissenschaft, 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 archivarischen Aufbewahrungspolitik unter Umständen ausgeschlossen werden. 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 jener Filme konstituieren, die auf sie folgen, haben diese Werbefilme laut Uricchio eine nicht zu unter-

schätzende Bedeutung. Und obwohl die meisten Filmarchive heutzutage ihre Auslastungsgrenze schon mit der Konservierung von gefährdetem Material erreichen, schlägt Uricchio im Hinblick auf 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.

## Zugang und Erschließung

Nun sind die durch gängige Archivpolitiken verursachten strukturellen Absenzen nicht die einzigen Restriktionen, welche die Bandbreite wissenschaftlicher Forschung einschränken. Zu diesen gesellt sich, was William Uricchio den «kontrollierten» bzw. «eingeschränkten» Zugang zu vorhandenem Material nennt, aber auch jene Eindeutigkeit des Aufbewahrten, die ihrerseits zur Privilegierung des Faktischen gegenüber den Ambiguitäten widerstreitender Diskurse verführt. Alle diese Einschränkungen 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 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.<sup>2</sup> 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:

2 Das *Deutsche Rundfunkarchiv* (DRA) und die *Österreichische Mediathek* 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 Mediathek zwar eine öffentliche Einrichtung ist, Fernsehsendungen in Eigenregie aber nur selektiv aufnimmt, und das auch erst seit 1980.

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 (Mattl 1997, 269).

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» (1999, 58f.). Dass der Veröffentlichung des Archivierte darüber hinaus 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 interdisziplinäre kulturwissenschaftliche Forschungsinteressen befriedigen könnten.

Was nun die Archivierungspraktiken von Fernseharchiven betrifft, so unterscheiden diese sich von traditionellen Archiven auf Grund der je spezifischen Geschichte der Sendeanstalten sowie ihrer Funktion und Erschließungspraxis. Die Einrichtung des Historischen Archivs des ORF beispielsweise erfolgte erst 1984 im Zusammenhang mit der groß angelegten historischen Dokumentation zur österreichischen Nachkriegsgeschichte ÖSTERREICH II (vgl. Dusek 1997). 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 einen 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» (ibid., 9).

Dass vieles unwiederbringlich verloren ist, verdankt sich aber nicht nur der verspäteten Aufarbeitung der Bestände, sondern ist zum Teil auch direktes Re-

sultat einer Erschließungspraxis, die Material zunächst nach der programmlichen Relevanz für zukünftige Ausstrahlung bewertet, eine Praxis, die Susanne Pollert (1996) als «Ad-hoc-Erschließung» bezeichnet hat. 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 andere bringt es mit sich, dass Sendungen meist 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 laut Pollert 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» (1996, 36).

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* (ORF 2001) abzulesen ist. Die vom ehemaligen Generalintendanten des ORF, Thaddäus Podgorski, moderierte sechsteilige Sendereihe, die im Sinn kritisch-heiterer «Anmerkungen zur Fernsehgeschichte» gestaltet ist und mit dem Wiedersehen von Fernsehlieblingen und Programmhöhepunkten, von Kuriosem und so genannten «Hoppalás» 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 verlesen, 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 Trachtenaufzügen) lückenlos überbrückt.

Aber auch beim Wiedersehen mit Fernsehlieblingen hat man eher das Gefühl, dass nicht die Originalität des Ausschnitts Kriterium der Auswahl ist, 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 so auf den Punkt brachte: «Fernsehen steht für eine Art des historischen Bewusstseins, welches die Vergangenheit nur erinnert, um an den Fortschritt der Gegenwart zu glauben» (1995, 20; Übers. V.Ö.).

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 Vergangenheitschnipseln, die *DÉJÀ VU* präsentiert, keine Fernsehgeschichte rekonstruieren. So gesehen liefert *DÉJÀ VU* in noch einem anderen Sinn als dem oben erwähnten selbst den besten Beweis dafür, dass ohne Ansagen, Moderationsteile oder Programmüberleitungen die Vergangenheitschnipsel 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.

## Werk und Rekonstruktion

«Nichts wäre weniger sicher, als dass es eines Tages eine <Geschichte des Fernsehens> geben wird» – ausgehend von dieser Überzeugung hat Serge Daney ([1987] 2000, 192) unter dem Titel *Das Fernsehen und sein Schatten* einige der Unterschiede aufgezählt, die empirisch für die Möglichkeit einer Film- und gegen die Möglichkeit einer Fernsehgeschichte sprechen:

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 Filmografien 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 (ibid., 193).



Das Kino hingegen habe zwischen 1910 und 1950 «eine unglaubliche Anzahl großartiger Monumente hervorgebracht, Meisterwerke, die weltberühmt sind und laufend Publikum hatten» (ibid., 194). Unverkennbar nimmt Daney die Position des Cinephilen ein, der das audiovisuelle Material im Maßstab ästhetischer Wertschätzung beurteilt. Der ästhetischen Bedeutungslosigkeit des Fernsehens entspreche die Perfektionierung seiner sozialen Funktion, die Serge Daney in dem Umstand realisiert sieht, dass die Bilder, die das Fernsehen ausstrahlt, weder eine zeitliche noch eine räumliche Beziehung zu seinem «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 (ibid.).»

Tatsächlich fehlt dem Fernsehen, was in ästhetischen Kategorien als Werk bezeichnet werden kann. Wie Lorenz Engell ausgeführt 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» (1997, 480). Im Gegensatz zum ästhetischen Versprechen des Films, endlich eine Kunst mit Massenbasis hervorzubringen, 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 ein Medium der Massenkommunikation eingerichtet worden, das der öffentlich-rechtlichen Kontrolle staatlicher Institutionen untersteht. Während das Kino, wie Thomas Elsaesser salopp formuliert hat, im «Was-wäre-wenn-Modus» funktioniert, und damit als Ausdruck sowohl der Ängste, Befürchtungen und Fantasien, als auch der Hoffnungen, Utopien etc. im Sinne einer «Geschichte des Imaginären» interpretiert werden kann (vgl. Elsaesser/Blümlinger 1997), wird das Imaginäre des Fernsehens von den pluralistischen Begrenzungen der ausschließlich an der unmittelbaren Gegenwart orientierten Definitionsversuche gesellschaftlicher Wirklichkeit eingeschränkt.

Zusammengenommen mag das 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 hat eingeräumt, dass «es natürlich immer möglich sein wird, in diesen Bildern [des Fernsehens, V.Ö.] unzählige für den Historiker (...) oder den Soziologen brauchbare objektive Informationen über die Epoche zu finden» (2000, 193), auch wenn er damit die Untersuchung des televisuellen Materials auf den Aspekt der Spurensuche nach Fragmenten sozialer Realität be-

schränkte. An diese Einschränkung könnte sich aber die Frage anschließen, ob für das Fernsehen etwa nicht gelte, was Thomas Elsaesser für den Film festgestellt hatte: Dass dieser «eben nicht die Spur eines Ereignisses, sondern selbst Ereignis ist» (Elsaesser/Blümlinger 1997, 571).

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 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» (ibid., 572). Indem aber Elsaesser einerseits diese Möglichkeit einer «Symptomatologie» eng an den bereits erwähnten «Was-wäre-wenn-Modus» der filmischen Fiktion bindet, und andererseits andeutet, dass «Tempus und Erzählmodi des Fernsehens noch einmal ein Kapitel für sich» seien, scheint eine theoretische Vorentscheidung über die Möglichkeit einer «Geschichte des Fernsehens» von der Beantwortung der Frage abzuhängen, ob nicht auch in den Fernsehbildern alternative und andere Geschichten vorhanden sind.

Natürlich bietet es sich an, diese Frage mit einem leichtherzigen «Warum nicht?» zu beantworten, aber so einfach ist die Sache nicht. Denn offenbar kollidiert die Frage nach den alternativen und anderen Geschichten in den Fernsehbildern mit der (materiellen) Verfügbarkeit dieser Bilder. Lorenz Engell jedenfalls kommt in seiner Auseinandersetzung mit dem Negativbild, das Gilles Deleuze vom Fernsehen gezeichnet hat,<sup>3</sup> zu dem Schluss, dass die Zweifel und Vorwürfe, die Deleuze vorbringt, wohl nur mit Hilfe einer detaillierten Archäologie zu entkräften wären – wobei eine solche ihre Grenze zunächst und vor allem 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:

3 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» (1992, 110).

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 (1997, 479).

## Das Fernsehen und die Geschichte domestizierter Aktualität

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. Lorenz Engell charakterisiert das Fernsehbild nicht im Sinne unbegrenzter Offenheit, sondern im Sinne eines vorläufigen Faktums, eines Prozessresultats, das seinerseits notwendig unabgeschlossen bleiben muss. Er deutet die immanente Logik des Fernsehbildes in den Begriffen von Gilles Deleuze als die eines Kristallbildes, das ständig seine Vorder- mit seiner Rückseite vertauscht, das in einem ständigen Übergang begriffen ist zwischen Aktuellem und Virtuellem, ohne auf den offenen oder geschlossenen Rahmen eines Werks bezogen werden zu können.

So verstanden muss bei einer Rekonstruktion der Geschichte des Fernsehens – und zweifellos wäre es hier angebrachter, von Geschichten des Fernsehens zu sprechen (vgl. Keilbach/Thiele 2003) – den Fernsehbildern eine andere Art der Vorsicht entgegengebracht werden als den Bildern des Kinos. Während letzteres Thomas Elsaesser gemäß heute 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:

Weder braucht es Anderssein, noch toleriert es Andersheit, denn es macht jeden mit jedem bekannt und erschafft die Welt noch einmal nach dem Bild der Sitcom-Familie. Fernsehen weiß, wo es zuhause ist, spielt Ratgeber und Hand-

lungsreisender, ist der wohlerzogene Gast im Wohnzimmer, wenn es nicht den liebenswerten Moderator eines Dorffestes oder den Showmaster auf den Geburtstagspartys des Lebens mimt. Fernsehen will das Spiegelbild unserer Fantasien von Häuslichkeit sein, während Kino uns Fantasien des Fremdgehens vor Augen hält (2002, 13f.).

Eine symptomatologische Lektüre des Fernsehbilds, die ähnlich verfahren wollte wie Thomas Elsaesser dies für das Filmbild skizziert hat, wäre demnach weniger auf die Suche nach im Fernsehbild vorhandenen alternativen oder anderen Geschichten angewiesen, sondern vielmehr auf die Rekonstruktion der Art und Weise, die widerständige und unvorhersehbare Aktualität zu domestizieren. Keine «Geschichte des Imaginären», sondern eine Geschichte domestizierter Aktualität: Wenn das Fernsehen tatsächlich als Zeit betrachtet werden muss, die Bild wird, dann folgt aus der fundamentalen Instabilität, die sich aus diesem Bild-Werden ergibt und die das Fernsehen in seiner Erscheinungsweise ebenso wie in seiner Geschichtlichkeit konstituiert, dass das «Spiegelbild unserer Fantasien von Häuslichkeit» von einem gesprungenen Spiegel erzeugt wird. Wie Richard Dienst (1994) bemerkte, etabliert das Fernsehen zwar die Mechanik einer globalen Repräsentation, ohne aber in der Lage zu sein, diese zu verwirklichen: Kein anderes Fernsehbild und auch nicht das «Andere» des Fernsehbilds würde sich damit als Gegenstand einer symptomatologischen Lektüre anbieten, sondern die konstitutive Unvollständigkeit des Fernsehbildes und aller vom Fernsehen übertragenen Bilder, die sich nicht zuletzt in der Unvollständigkeit der Fernseharchive selbst bereits angekündigt hatte.

## Literatur

- Daney, Serge (2000) Das Fernsehen und sein Schatten. In: *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Hg. v. Christa Blümlinger. Berlin: Vorwerk 8, S. 192–194.
- Deleuze, Gilles (1992) *Differenz und Wiederholung*. München: Fink.
- Deleuze, Gilles (1993) Optimismus, Pessimismus und Reisen. In: *Unterhandlungen 1972–1990*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 101–118.
- Dienst, Richard (1994) *Still Life in Real Time. Theory after Television*. Durham: Duke University Press.
- Dusek, Peter (1997) Die «Gnade» der späten Reform oder Das Methodendefizit der Historiker im Medienzeitalter. In: *Medien & Zeit* 1, S. 4–12.

- Elsaesser, Thomas / Blümlinger, Christa (1997) Filme, Kinos, Geschichten, Archive, Forschungen. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 8,4, S. 567–586.
- Elsaesser, Thomas (2002) «Un train peut en cacher un autre». Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit. In: *Montage/AV* 11,1, S. 11–25.
- Engell, Lorenz (1997) Fernsehen mit Gilles Deleuze. In: *Der Film bei Deleuze*. Hg. v. Oliver Fahle & Lorenz Engell. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, S. 468–481.
- Keilbach, Judith / Thiele, Matthias (2003) Für eine experimentelle Fernsehgeschichte. In: *Hamburger Hefte zur Medienkultur* (Themenheft Fernsehgeschichte, hg. v. Joan Kristin Bleicher) 2, S. 59–75.
- Mattl, Siegfried (1997) TV-Archive in Europa. Dokumentarische Beispiele. In: *Zeitschichte* 24,7/8, S. 268–269.
- Nora, Pierre (1990) *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin: Wagenbach.
- Pollert, Susanne (1996) *Film- und Fernseharchive. Bewahrung und Erschließung audiovisueller Quellen in der Bundesrepublik Deutschland*. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg.
- Riffi, Aycha (1999) *Zur Archivierung des Fernsehens*. Phil. Dipl. Bochum: Ruhr-Universität Bochum.
- Sadoul, Georges (1982) *Geschichte der Filmkunst* (frz. Orig. *Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours*, Paris 1949). Frankfurt/Main: Fischer.
- Spigel, Lynn (1995) From the dark ages to the golden age: women's memories and television reruns. In: *Screen* 36,1, S. 16–33.
- Uricchio, William (1995) Archives and absences. In: *Film History* 7, S. 256–263.