

Lorenz Engell

Jenseits von Geschichte und Gedächtnis Historiographie und Autobiographie des Fernsehens

Im folgenden Beitrag geht es darum, die Geschichte des Fernsehens in ein Verhältnis zu setzen zur Geschichte im Fernsehen. Die bislang kaum diskutierte Darstellung der Fernsehgeschichte in den einschlägigen fernsehhistoriographischen Werken scheint mit der oft problematisierten Repräsentation von Geschichte im Fernsehen und durch das Fernsehen¹ zunächst nichts zu tun zu haben. Dennoch wird eine Klärung ihres Verhältnisses dann interessant, wenn man zwei Vorüberlegungen anstellt. Die Darstellung von Geschichte, so die erste Vorüberlegung, ist stets zugleich ein Produktionsverhältnis: Geschichte ist nicht nur Gegenstand, sondern auch Produkt der Geschichtsschreibung. Die historischen Fakten sind nicht weniger als ihr geschichtlicher Zusammenhang ein Konstruktionsresultat. Die Mittel der Konstruktion, die Medien der Geschichtsschreibung also, und die Art ihres Einsatzes haben dabei eine ermöglichende, aber auch eine konditionierende Funktion. Sie ermöglichen bestimmte historische Sichtweisen und setzen sie zugleich unter Bedingungen. Die Repräsentation der Geschichte und ihre Mittel wirken – wie das im übrigen für alle Repräsentationen gilt – an dem, was sie beobachten und beschreiben, im Zuge der Beobachtung und der Beschreibung selbst mit.² Das gilt für die Repräsentationen der Fernsehgeschichte nicht weniger als für die Geschichtsrepräsentationen im Fernsehen und durch das Fernsehen.

Die zweite Vorüberlegung ist eine bloße Arbeitshypothese. Sie bezieht sich hier auch ausschließlich auf das Fernsehen, obwohl sie vermutlich auch auf andere Formen der Geschichtsschreibung hin ausgedehnt werden könnte. Die Repräsentation der Geschichte im Fernsehen, so die Hypothese, geschieht nämlich grundsätzlich als Beobachtung der eigenen Geschichte des Fernsehens. Mittel und Gegenstand der Darstellung wechseln die Plätze. In der Geschichtssendung benutzt das Fernsehen die Folie des Historischen, um durch sie hindurch seine eigene Vergangenheit und seine Relation zur Vergangenheit zu beobachten, d.h. zu erzeugen. Die Repräsentation von Geschichte im Fernsehen kann so als ein Parallelunternehmen zur wissenschaftlichen und schriftlichen

1 Siehe stellvertretend Knopp/Quandt 1988, Sobchack 1996, Roberts 2001.

2 Dazu zuletzt Crivellari et al. 2004, siehe auch Engell/Vogl 2001.

oder musealen Historiographie des Fernsehens angesehen werden. Das Fernsehen, so die Behauptung, wartet mit seiner Geschichte nicht auf die Historiographen, sondern es schreibt sie schon immer selbst. Eine Aufgabe der Historiographie des Fernsehens könnte dann sein, diese Autobiographie des Fernsehens in seinen Bildern, Sendungen und Programmen freizulegen.

Bei dem folgenden Versuch, diese Hypothese zu erhärten, wird einer methodischen Unterscheidung, einer Leitdifferenz, eine Schlüsselrolle zufallen. Dies ist die Unterscheidung von Gedächtnis und Geschichte. Die Vergangenheit des Fernsehens wird möglicherweise geschichtsförmig und zugleich gedächtnisförmig erschlossen. Sie verweist zugleich auf den Außenhorizont des Geschichtlichen und auf den Binnenhorizont des Fernsehens selbst. Das Fernsehen würde dann in seinen Geschichtssendungen historisch uns an etwas erinnern und zugleich sich seiner selbst erinnern und vergewissern. Es würde Historiographie und Autobiographie miteinander verschränken. So würden fremdreferenzieller Außenverweis und selbstreferenzieller Binnenverweis in der Einheit ihrer Differenz zusammengebracht. Dann könnte auch ein Vergleichsgrund gewonnen werden, der die wissenschaftliche Historiographie des Fernsehens und ihr televisives Parallelunternehmen, die Produktion eigener Vergangenheit durch das Medium selbst, ins Verhältnis zueinander setzen lässt.

1. Geschichte und Gedächtnis

Die Unterscheidung zwischen Geschichte und Gedächtnis ist insbesondere von Maurice Halbwachs (1985, 1991) seit den zwanziger Jahren aufgebracht und entwickelt worden. Sie fand eine erste genauere Kenntnisnahme in den fünfziger Jahren und wurde in Deutschland in den siebziger und achtziger Jahren diskutiert und ausgebaut. Geschichte, so Halbwachs, ist ein hauptsächlich differenzielles, in Unterscheidungen und Abtrennungen verfahrenes Unternehmen (vgl. Halbwachs 1991, 66–77). Sie trennt das Vergangene vom Gegenwärtigen und vom unmittelbaren Erleben ab. Sie objektiviert und rekonstruiert das Vergangene, um dann erst gegebenenfalls die Beziehungen zwischen Vergangenen und Gegenwärtigen zu untersuchen. Indem sie diskrete chronologische Schnitte setzt, ermöglicht sie zugleich, in der Differenz zwischen den Schnitten, den Epochen- oder Stilgrenzen beispielsweise, den Wandel zu beobachten.³ Dabei operiert sie mit der Grundannahme, dass ihre Operationen ver-

3 Die Parallelen des historischen und des kinematographischen Projektes sind verschiedentlich bemerkt worden, so von Kracauer 1985, 115 ff und Kracauer 1971; 15 f, 60–65, 124 f. Siehe dazu auch Müller-Bach 1987.

allgemeinerbar sind, dass die historische Sicht der Dinge über das Einzelindividuum und die einzelne soziale Gruppe, ja sogar über eine einzelne Gesellschaft hinaus Bestand haben kann (vgl. Halbwachs 1991, 71 f). Das schließt konkurrierende Sichtweisen keineswegs aus und widerstreitet auch nicht der Einsicht, dass Geschichtsschreibung grundsätzlich interessegeleitet und gegenwartssteuert ist. Es bedeutet lediglich, dass Geschichtsschreibung einen Anspruch auf Verallgemeinerbarkeit einlegt, vor dessen Hintergrund im übrigen ja allein die Differenz der Sichtweisen ausgetragen werden kann und an dem sie sich immer messen lassen muss.

Das Gedächtnis dagegen geht davon aus, dass das Vergangene nicht vergangen, sondern in der Gegenwart weiterhin wirksam und vorhanden ist (vgl. Halbwachs 1991; 39 ff, 68). Es arbeitet kontinuierlich, nicht diskret. Entsprechend macht es auch nicht, wie die Geschichte, den Wandel sichtbar, das, was frühere Zustände voneinander und von gegenwärtigen Zuständen unterscheidet, sondern im Gegenteil das, was über alle erinnerbare Zeit hinweg konstant geblieben ist. Das Gedächtnis erzeugt, so Halbwachs, Identität. Aus diesem Grund artikuliert sich das Gedächtnis auch im und bindet sich bevorzugt an den Raum. Identität ist ohnehin eine grundsätzlich raumlogisch verfasste Größe. Das Gedächtnis wird an bestimmte Orte gebunden, die «Mnemotope» (Halbwachs)⁴ oder «lieux de mémoire» (Nora 1984–1992), weniger an Zeitpunkte, wie das für die Geschichte gilt. Und anders als die Geschichte erlaubt und beansprucht das Gedächtnis keine Verallgemeinerung über die das Gedächtnis tragende Instanz hinaus, sei dies das Individuum, sei dies die soziale Gruppe oder gar eine Gesellschaft⁵ als Ganzes. Das gemeinsame Gedächtnis begründet die Identität einer Erinnerungsgemeinschaft oder einer sozialen Gruppe. Durch das gemeinsame Gedächtnis grenzen sie sich auch voneinander ab. Die Pluralität der Gedächtnisse, die der Tendenz zur Universalität der Geschichte entgegen steht, begründet die soziale Funktion des Gedächtnisses. Beide, Gedächtnis und Identität, lösen sich auch gemeinsam wieder auf.

Diese Eigenschaft des Gedächtnisses, partikular zu sein, erzwingt, anders als dies für die Geschichte gilt, eine weitere Unterscheidung, nämlich die zwischen individuellem, personalem Gedächtnis einerseits und kollektivem Gedächtnis andererseits. Halbwachs besteht darauf, dass es ein personales, von ihm als «autobiographisch» geführtes Gedächtnis einzelner Menschen überhaupt nur in dem Maße geben könne, in dem ein Einzelwesen als unabhängig von seiner so-

4 Siehe dazu Maurice Halbwachs (1941) *La topographie légendaire des évangiles en terre sainte*. Paris. Zit. n. Assmann 1992, 41 & 60 ff.

5 Halbwachs spricht hier bevorzugt von der «Nation».

zialen Einbettung angesehen werden könne, also nur sehr begrenzt (vgl. Halbwachs 1991, 34). Dem entspricht die Lebenserfahrung. Woran wir uns überhaupt erinnern würden, wenn wir nicht von anderen daran erinnert würden, ist nicht ermittelbar. Das kollektive Gedächtnis als überindividuelle, soziale Instanz der Erinnerung ist an Kommunikation im weitesten Sinne gebunden. Worüber in einer sozialen Gruppe gesprochen wird, was kommunikativ zirkuliert, das macht das kollektive Gedächtnis dieser Gruppe aus. Über Halbwachs hinaus greifend ist dies der Ort, an dem die Medien als Agenten des kollektiven (und folglich des personalen) Gedächtnisses ins Spiel kommen.

2. Fernsehen und Gedächtnis

Seltsamerweise und gegen jede Wahrscheinlichkeit hat sich die Theorie des sozialen und kollektiven Gedächtnisses bis heute in nahezu keiner Weise für das Fernsehen interessiert.⁶ Ob dies am intellektuellen Hochmut, an der von Cavell (2002) prominent vermuteten Abwehrrangst oder an schlichter Ignoranz liegt, sei dahingestellt. Eine Ausnahme allerdings macht die Systemtheorie, die das soziale Gedächtnis in einem – und zwar sogar einem fundierenden – Zusammenhang mit den Massenmedien und namentlich mit dem Fernsehen betrachtet (siehe Luhmann 1996, 75ff.; Luhmann 1997, 569-594; Esposito 2002, 253–273). Dabei ist die Funktion des Fernsehens für das kollektive Gedächtnis der und in der Gegenwartsgesellschaft extrem augenfällig. Sie braucht hier nur in wenigen Stichpunkten aufgerufen zu werden. Die Zirkulation bestimmter Bilder im Fernsehen und durch Fernsehen, die immer und immer wieder, oft gleichsam rituell an wiederkehrende Termine gebunden sind, sorgt für das Eindringen ins kollektive und, dadurch vermittelt, sogar ins individuelle Gedächtnis: der Terroranschlag am 11. September 2001, die Leuchtspurgeschosse über Bagdad, die Öffnung der Berliner Mauer, aber auch ältere Bilder, Reportagebilder etwa, die das Fernsehen nicht hervorgebracht hat, aber immer weiter und immer wieder auswertet und so wach hält.

6 So findet sich etwa in dem programmatischen Sammelband *Medien des kollektiven Gedächtnisses* ein einziger Beitrag, der überhaupt – und das nur unter anderen Medien – auf das Fernsehen Bezug nimmt (Erl/Nünning 2004). In dem von Harald Welzer herausgegebenen Band *Das soziale Gedächtnis* fehlt jeder Beitrag zum Fernsehen (Welzer 2001), desgleichen in *Erinnerungskulturen* (Cornelißen/Klinkhammer/Schwentker 2004) und in *Kontexte und Kulturen des Erinnerns* (Echterhoff/Saar 2002). Auch Aleida Assmanns Buch *Erinnerungsräume* weist zwar ein ausführliches Kapitel über Medien auf, erwähnt aber darin das Fernsehen nicht (Assmann 1999).

Aber nicht nur derlei schon fast weltgesellschaftliche Erinnerungsbilder hält das Fernsehen bereit, sondern auch vielerlei partikularere Gedächtniselemente. Ereignisbilder geringerer Reichweite, etwa die Bilder gemeinsam erlebter Katastrophen (man denke an die sächsische Flut 2002), konstituieren schärfer konturierte Gedächtnisse; ebenso die kollektiven Triumphe, besonders im Sport, die vielleicht zuletzt in Bern 1954 – nahezu – ohne Fernsehen, nicht aber ohne Massenmedien denkbar waren. Nebenbei lässt sich die bevorzugt raumbundene Organisation des kollektiven Gedächtnisvermögens auch an der durchgängigen Lokalisierbarkeit solcher Bilder ablesen. Sie wird wiederum von der Übertragungsstruktur des Fernsehens besonders gestützt, und hier wieder in Sonderheit des Live-Fernsehens, dessen Grundprinzip im Raum als Sichtbarmachung eines Objektes (oder Ereignisses) an einem anderen Ort definiert ist.

Die Partikularisierung des kollektiven Gedächtnisses setzt sich im Bereich der Fiktionen fort. Durch Wiederholung von Unterhaltungssendungen werden etwa Generationenidentitäten erinnerbar, aber auch Gedächtnisgemeinschaften etwa der Fans bestimmter Serien oder Showformate. Auch die auslösende und strukturierende Funktion des Fernsehens für das autobiographische, personale Gedächtnis erweist sich deutlich, wenn man beachtet, in welchem Umfang wir beim Betrachten der vom Fernsehen wiederholten, also im kollektiven Gedächtnis zirkulierenden Bilder nicht nur an die gezeigten Ereignisse erinnert werden, sondern uns vor allem daran erinnern, wie und in welcher Situation wir diese Bilder früher, beispielsweise bei ihrem ersten Eintreffen, schon einmal gesehen haben. Die meisten Zuschauer dürften heute noch genau erinnern, wie und wo sie seinerzeit die Bilder der brennenden Türme des World Trade Center gesehen haben.

Andererseits macht das Fernsehen auch immer die Unabhängigkeit des kollektiven Gedächtnisses vom personalen, autobiographischen Gedächtnis sichtbar; die Tatsache, dass das kollektive Gedächtnis beileibe nicht als eine bloße Summe einzelner Gedächtnisse angesehen werden kann. Wir erkennen ein Bild im allgemeinen auch dann als Funktion kollektiven Erinnerns, wenn wir es persönlich zum ersten Mal sehen. Schriftvermerke, syntaktische Einbettungen in den Sendeverlauf, stilistische Hinweise und materiale Spuren weisen darauf hin. Genau darin wird die Präsenz und Eigenständigkeit kollektiven Gedächtnisses so deutlich wie kaum sonst: beim Eintreffen solcher Bilder unterstellen wir, dass sie im personalen Gedächtnis der – generalisierten – Anderen vorhanden sind; dass «das Publikum» mit ihnen vertraut ist oder doch vertraut sein könnte, auch wenn wir es nicht sind. Damit hat das kollektive Gedächtnis Anteil an der Konstitution unseres autobiographischen Gedächtnisses, auch wenn das aktuelle Ereignisbild darin nicht vorkommt.

3. Erinnern und Vergessen

Dabei ist auch die Funktion des Vergessens entscheidend (siehe Halbwachs 1985, 368; Assmann 1992, 37 und 70ff.). Das Aussortieren aus dem kollektiven Gedächtnis, also das kollektive Vergessen, ist womöglich die umfangreichere und relevantere Leistung, weil sie die Anpassungsfähigkeit der Gruppe und ihre Weiterentwicklung sichert und dafür sorgt, dass sich die Kapazitäten der Kommunikation nicht in Wiederholungen erschöpfen. Daher wird, so Halbwachs, nur gerade so viel erinnert, wie für die Identität der Gruppe über allen Wandel hinweg notwendig ist. Mehr noch als Halbwachs und nach ihm Jan Assmann (1992, 46) – in der Berufung u.a. auf Kierkegaard (1984 und 1960, 348f.) und Nietzsche (1988, 245–334) – haben Niklas Luhmann (1997) und nach ihm Elena Esposito (2002, 12–43) darauf bestanden. Für sie ist Gedächtnis überhaupt operational begründet, indem es die Unterscheidung von Vergessen und Erinnern durchführt. Gedächtnis ist demnach keinesfalls ein Speicher für Erinnerungen. Es operiert immer und ausschließlich in der Gegenwart und versieht die eintreffenden Ereignisse mit der Unterscheidung zwischen dem Neuen und dem schon Bekannten. Im ersten Fall wird dann Vergessen praktiziert, im zweiten Fall Erinnern.

Esposito (2002, 260–265) weist darauf hin, dass diese Unterscheidung zwischen dem Neuen und dem Bekannten auf der Basis von Vergessen und Erinnern für das System der Massenmedien fundierend ist. Die Unterscheidung des Bekannten oder Redundanten vom Informativen oder Neuen ist das Zentralmerkmal der Massenmedien und ihres Systems,⁷ und hier ist in Sonderheit an das Fernsehen zu denken. Das Fernsehen muss immer neu darüber entscheiden, was aus der Zirkulation ausscheidet, damit auch Platz für Neues ist. Dies geschieht offensichtlich in der Wiederholung (vgl. Esposito 2002, 266).

Die Wiederholungstätigkeit des Fernsehens ist von ungeheurer Vielgestaltigkeit und auch von konzeptioneller Feingliederigkeit geprägt. Allein im Bereich des Seriellen und in der Epistemologie des «Instant Replay» ließen sich vermutlich alle Strukturmerkmale nachweisen, die die Philosophie der Wiederholung von Kierkegaard (1998) und Nietzsche bis Deleuze (1997) reflektiert. Hier aber geht es speziell um die Gedächtnisfunktion der Wiederholung als Unterscheidung zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten. Die Praxis des Fernsehens⁸ reicht hier von den rituellen Wiederholungen ganzer Sendungen (das Paradebeispiel ist *DINNER FOR ONE*, das jedes Jahr am Sylvesterabend etwa zehn Mal ausgestrahlt wird) über die Nachspieltätigkeit (noch während der laufenden Sen-

7 Siehe dazu auch Luhmann 1996, 32–48.

8 Eine Übersicht über diverse Wiederholungsphänomene bietet Felix (2001).

derung wird mitunter der Wiederholungstermin eingeblendet) und die Nachfolgeauswertung etwa in der Kette der Dritten Programme (je nach Saison können drei bis fünf Folgen TATORT pro Woche laufen, und dieselben Spielfilme etwa der JAMES BOND-Reihe werden sowohl in den öffentlich-rechtlichen wie auch in den privaten Ketten immer wieder durchgereicht) bis zur regelmäßigen Wiederaufführung der Nachrichtensendungen früherer Jahrzehnte. In jedem einzelnen Fall wird nicht nur gleichsam redaktionell eine Entscheidung getroffen über die Wiedereinfügung in das laufende Programm oder das Ausscheiden daraus. Weit darüber hinaus wird jede Wiederholung auch als solche kenntlich gemacht. Die Entscheidung über das Erinnern – ich begrüße das Gezeigte als Bekanntes – oder Vergessen – ich versuche im Gezeigten etwas Neues, Interessantes zu sehen – ist beim Betrachten stets neu zu fällen (siehe dazu Kierkegaard 1960, 337 ff.; Engell 1989, 248–256). Sie ist das eigentliche Thema der Wiederholungssendung.

Gerade die offensichtlich weiter zunehmende und in Teilen auch raffinierte Wiederholungstätigkeit des Fernsehens⁹ lässt aber, so wären Esposito's Überlegungen zu ergänzen, zweierlei Spezifika erkennen. Erstens scheint es im Fernsehen keine binäre Polarität von Erinnern und Vergessen zu geben, sondern einen graduellen Übergang zwischen beiden, ablesbar etwa an der variablen Frequenz und Zeittiefe der Wiederholung bestimmter Bilder. Zweitens ist die Entwicklung des Fernsehens geradezu von einer Verweigerung des Vergessens geprägt. Das funktioniert nur, weil das Sendegeschehen rein quantitativ durch technologische Maßnahmen nahezu unendlich ausdehnbar gemacht wird. Dieser Ausbau, begleitet von einem deutlichen Anwachsen des Wiederholungsgeschehens im Fernsehen, reagiert auf die Unfähigkeit des Fernsehens zum Vergessen. Was das Fernsehen dabei vor allen Dingen nicht vergessen kann, das ist aber seine eigene Vergangenheit.

4. Fernsehen und Geschichte

Die Unterscheidung der Geschichte vom Gedächtnis nun ist keineswegs eine lediglich theoretisch-methodische. Sie ist vielmehr eine Operation des Fernsehens selbst und an sich selbst. Allerdings bezieht das Fernsehen dabei eine besondere Beobachterposition: es betrachtet beide Seiten der Unterscheidung zugleich. Geschichte und Gedächtnis, die distanzierte und diskrete Vergangenheit seiner

9 Man denke in diesem Zusammenhang nicht zuletzt auch an die Sparte der Werbung. Siehe Esposito 2002, 266.

Umwelt und seine eigene, ihm gegenwärtige und identitätssichernde Vergangenheit, fallen in denselben Blick des Fernsehens; ganz so, wie es als Gedächtnis – nämlich in seiner Wiederholungstätigkeit – auch Erinnern und Vergessen zugleich betrachtet (vgl. Engell 1988). Das Fernsehen hat sogar eine privilegierte Sparte für diese Überlagerung von fremdreferenzieller Geschichte und selbstreferenziellem Gedächtnis geschaffen.

Nicht ohne Grund entzieht sich gerade die Geschichtssendung weitestgehend der Polarität von einerseits Nachrichten und Berichten und andererseits Unterhaltungssendungen, die, so erneut Luhmann (1996) und Esposito (2002, 264 ff.), das Fernsehen als Massenmedium überhaupt erst begründet. Anhand dieser Unterscheidung mache das Fernsehen die Differenz von Fremdreferenz, also Bezug auf Außenwelt im Format der Nachricht und des Berichts, und Selbstreferenz, also Bezug auf Innenwelt in den fiktionalen und unterhaltenden Formaten, sichtbar. In beiden Bereichen operiert demnach das Gedächtnis als Unterscheidung von Redundanz – oder Erinnern – und Information – oder Vergessen –, aber eben einmal als eine in der Außenwelt beobachtete Differenz in den Nachrichten und Berichten, einmal als selbstgeschaffene Differenz in den Fiktionen und Unterhaltungssendungen. Dadurch, dass es beide Bereiche strikt trennt, setzt sich das Fernsehen selbst als System in einen Unterschied zu seiner Umwelt, so Esposito (2002, 264). Die Geschichtssendung jedoch, so ist Esposito zu ergänzen, verwischt diesen Unterschied und macht dabei, wie ich noch zeigen werde, Gedächtnis als Einheit der Differenz von Redundanz und Information und zugleich Geschichte als Einheit der Differenz von Bericht und Unterhaltung sichtbar. Schließlich beobachtet es beide zugleich und stellt damit vielleicht jene selbstbegründende Reflexivität der Massenmedien her, deren Möglichkeit Esposito (2002, 267) grundsätzlich bezweifelt.

Die Formen, die das Fernsehen bei seinen Geschichtssendungen einsetzt, sind in erster Linie das Bilddokument und das Bild vom Dokument; das Zeugnis – einerseits als Zeugnis durch Gesprächspartner, die sogenannten «Zeitzeugen», andererseits als Zeugnis des Ortes eines Geschehens –, und die Rekonstruktion, das «re-enactment» historischer Szenen. Zusätzlich wird von Visualisierungen, Karten etwa oder Animationen, Gebrauch gemacht. Diese Erklärungsbilder stehen in enger Beziehung zu den – meist aus dem Off – eingesprochenen Kommentaren und zu den Expertenkommentaren oder -darstellungen. Schließlich ist die Montage als Organisation, als koordinierende Zusammenfügung der verschiedenen Material- und Formenebenen anzuführen. Nicht alle Geschichtssendungen machen zwingend von allen diesen Formen Gebrauch, und in der Art des Einsatzes unterscheiden sie sich zudem sehr stark. Dennoch können signifikante Gemeinsamkeiten festgehalten werden.

5. Präsenz und Vergangenheit

Als Bilddokumente finden in den Geschichtssendungen des Fernsehens nahezu ausschließlich technische Bilder, also Photographien, Dokumentarfilmausschnitte und Archivmaterial des Fernsehens selbst Verwendung. Das Interessante dabei ist, dass diese Bilder in den Geschichtssendungen des Fernsehens mit Vorliebe in ihren iconischen Funktionen, nicht aber, wie es doch zu vermuten gewesen wäre, in ihren indexikalischen Funktionen eingesetzt werden.¹⁰ Sie beglaubigen das Dargestellte nicht über die Relation von gezeigtem Ereignis als Ursache und verwendetem Bild als Folge, als Spur des Geschehens selbst, die vom Geschehen ursächlich und apparativ ausgelöst sei. Sie gehorchen nicht dem Bartheschen Diktum vom «So ist es gewesen»,¹¹ das ja nicht von ungefähr eine historiographische Maxime darstellt (siehe Ranke 1872), sondern einem «So ist es, dabei gewesen zu sein» oder «So habe ich es erlebt», das ebenso wenig zufällig ein Gedächtnismotiv darstellt. Sie beglaubigen das Geschehen über das Moment der Anteilhabe am Geschehen. So verschieben sie das historiographische Motiv der Dokumentation, die das Vergangene distanziert und verallgemeinert, in das Motiv der Erinnerung, die über Identifikation und Partikularisierung abläuft. Entscheidend ist nicht, dass die Dokumentaraufnahmen Aufnahmen eines vorfindlichen Geschehens sind, sondern dass sie aus derselben Situation, aus demselben Raum herkommen, in dem sich auch das Ereignis befindet. Die Dokumentarbilder werden nicht als Produkt der dokumentierten Situation, sondern als ihr Teil begriffen, nicht als ihre Folge, die ja auch zeitlich versetzt sein kann (die Folge folgt auf die Ursache), sondern als unmittelbar gleichzeitig mit dem Geschehen.

Ein gewiss extremes Beispiel kann dies erläutern. Die unglaubliche Präsenz und Wirksamkeit von Film- und Photographiedokumenten der nationalsozialistischen Zeit rührt daher, dass der Aufnahmeapparat und derjenige, der ihn bedient hat, in der gezeigten Szene hat anwesend sein müssen; und die – zweifellos grauenhafte – Faszination dieser Dokumente geht nicht zuletzt davon aus, dass es diese Bilder überhaupt gibt. Sie dokumentieren nicht so sehr das Geschehen selbst als vielmehr die Anwesenheit der bildgebenden Apparatur und ihrer Operateure. Das Dokument ist nicht Spur, sondern Teil dessen, was

10 Die Bestimmung des Icons und des Index erfolgt hier nach Peirce (1983, 64 ff.). Vgl. auch Walther 1979, 62–66.

11 Siehe Barthes 1985, 86 ff. Interessanterweise müsste allerdings der Wortlaut der Bartheschen Formulierung eher mit «Es ist dagewesen» übersetzt werden. Sie konnotiert mithin weniger historisch-positivistisch als vielmehr ontologisch. Die Differenz zum Memorativen, Kommunikationsabhängigen wird jedoch in dieser Formulierung noch deutlicher.

es dokumentiert. Es verweist nicht auf das Geschehen, sondern auf das Dabeisein. Es gehorcht, rhetorisch gesprochen, nicht der Figur der – indexikalischen – monstratio, sondern der des – iconischen – pars pro toto.

Das gilt noch stärker, wenn man die Bilder von Dokumenten, die Dokumente zweiter Ordnung, mit einbezieht, die abgefilmten Schriftstücke, die Bilder von Bildern und von Gegenständen, die in dem dokumentierten oder rekonstruierten Geschehen eine Rolle spielen. In aller Regel geht es hier zum Beispiel nicht um den Text der Schriftstücke, der nicht lesbar wird und der, wenn er denn bedeutsam ist, häufig als typographisch eigenständige Schrift über das Bild gelegt oder als Laufschrift über das Bild gezogen wird. Das Schriftstück selbst bezieht seinen Wert in der Fernsehdokumentation nicht aus dem, was darauf steht, sondern aus seiner iconischen Funktion: es gehört demselben Zusammenhang an, den es dokumentieren soll. Diese Vorliebe für Originalgegenstände hat das Fernsehen keineswegs erfunden, sie ist kennzeichnend für viele populäre und trivialisierende Formen der Geschichtsrepräsentation (siehe Eco 1986). Aber das Fernsehen instrumentalisiert und überformt diese populären Formen.

6. Archiv und Fiktion

In diesem Zusammenhang ist auch das Aufsuchen des Originalschauplatzes eines Geschehens sehr wichtig. In nahezu allen Fällen historischer Dokumentation im Fernsehen sehen wir Aufnahmen von den Gebäuden und Orten, an denen das zu rekonstruierende Geschehen stattfand oder stattgefunden haben könnte. Die Bindung des Zugangs zur Vergangenheit an einen festen, begehbaren Ort ist fester Bestandteil der Organisation des Gedächtnisses. Der Historiographie, die das Geschehen ja gerade an dem Ort aufschlüsselt, an dem es nicht stattfand, ist er dagegen fremd. Interessant dabei ist, dass das Fernsehen sich hier seine Grundfunktion zu Nutze macht, ein Übertragungsmedium zu sein, das einen Ort an einem anderen Ort sichtbar macht.¹² Damit trägt der andere Ort – hier: der Originalschauplatz – Züge von Anwesenheit, denn wir sehen den Ort so, wie er hier und jetzt sichtbar wird.

Zugleich aber wird die Distanz, die Differenz eröffnet, denn der andere Ort ist anders nicht nur deshalb, weil er nicht hier – in meinem Wohnzimmer – ist,

12 Das Fernsehen wird von Anfang an verstanden als «eine Apparatur mit dem Zweck, ein an einem Ort A befindliches Objekt an einem Ort B sichtbar zu machen», so die Patentschrift des Kaiserlichen Patentamtes für Paul Nipkow; zit. n. Hickethier 1998, 15.

sondern auch, weil er selbst, so, wie er sich zeigt, nur eine Folgeerscheinung dessen ist, worum es eigentlich geht. Er ist derselbe Ort und doch nicht derselbe. Erst das Bild kann, notfalls in der Zusammenfügung mit anderen Bildern, zeigen, dass und was vom ursprünglichen Geschehen noch an diesem Ort haftet. Das Bild semiotisiert den Ort. Es wird so selbst zur Quelle des Verhältnisses von einst und jetzt; und es gestaltet dieses Verhältnis erneut einmal selbstreferenziell als Gedächtnis, zum anderen aber fremdreferenziell als Geschichte.

Wo immer die Epistemologie des Dokumentarischen eingesetzt wird, da besitzt sie eine Begleiterin in der Epistemologie des Fiktiven. Von der Möglichkeit, historische Szenen in der Art des Spielfilms nachzuspielen, macht die Geschichtssendung des Fernsehens in aller Ausführlichkeit Gebrauch. Anders als im historischen Spielfilm oder Fernsehspiel jedoch wird gerade in der Geschichtssendung die Fiktionalisierung als eine Strategie der Künstlichkeit ausgewiesen, nämlich als eine medial fabrizierte. Und was für Szenen und Handlungen gilt, das gilt auch für Schauplätze und Objekte. Auch sie können als Kulissen und Requisiten nachgebildet werden; sie ersetzen oder ergänzen das Vorfindliche bzw. eben nicht mehr Vorfindliche.

In signifikant häufiger und auffälliger Weise werden derlei Rekonstruktionen aber auch als solche erkennbar gemacht. Das Fernsehen operiert hier also mit einer Zeitspaltung. Es lässt das Abwesende iconisch anwesend sein und verweist es dennoch zugleich in die modale Distanz als bloßes Re-Konstrukt. Es oszilliert zwischen einem memorativen und einem historiographischen Verfahren. Indem es beide zugleich als verschiedene Perspektiven auf ein- und denselben Vorgang anbietet, stattet es sich selbst mit einer Souveränität, einer Verfügungsgewalt über das Vergangene aus. Es setzt sich als Schaltstelle des Zugangs zur Vergangenheit ein und damit zugleich – und darum geht es hier – auch als Schaltstelle des Zugangs zu seiner eigenen Vergangenheit.

Besondere Aufmerksamkeit gebührt jedoch der Wiederaufführung von Fernsehdokumenten im Zuge der historischen Dokumentation. Hier breitet das Fernsehen umfänglich sein Archiv vor unseren Augen aus. Es markiert dabei seine eigene Wiederholungstätigkeit,¹³ und zwar eben in signifikanter Weise als Prozess der Generierung des Historischen. Die zahlreichen Sendungen beispielsweise, die im November 2004 dem Mauerfall im November 1989 gewidmet waren, wiederholten wieder und wieder die seinerzeit ausgestrahlten Nachrichtenbilder von der Schabowski-Pressekonferenz, vom Andrang an den Übergangsstellen und den nächtlichen Begrüßungsszenen. Aber auch historisch weiter zurückreichende Beiträge lassen die Archivbilder des Fernsehens

13 Anders als in der Werbung, die die Wiederholung unmarkiert lässt.

erneut zirkulieren. Heinrich Breloer hat in seinen Fernsehspielen wiederum einen Reflex auf diese Praxis in Gang gesetzt, wenn er, wie in *TODESSPIEL* (WDR 1997), Nachrichtenbilder wieder aufnimmt, den dargestellten Sachverhalt anschließend von Schauspielern nachspielen und schließlich noch einmal von Zeugen vor der Kamera beschreiben lässt. Mittlerweile wird das Archivmaterial des Fernsehens sogar zunehmend in laufende Nachrichtensendungen eingebaut (etwa: Bilder aus der aktiven Zeit eines heute verstorbenen Politikers, Bilder vom Verbrechen eines heute verurteilten Täters). Das Archiv des Fernsehens umgreift dabei auch Bildervorräte, die lange Zeit vor dem Fernsehen beispielsweise durch die Wochenschau angelegt wurden. Die wiederholte Aufführung etwa von Dokumenten aus der Zeit der Naziherrschaft hat diese Bilder dem Fernsehen gleichsam einverleibt als dem Ort, an dem sie ihre Aufführung wieder und wieder erleben können, wohingegen sie aus der Zirkulation in ihrem «eigenen» Verbreitungsraum, dem Kino, faktisch weitgehend ausgeschlossen sind. Das Fernsehen wird zum Gesamtrepertoire aller Bilder, die überhaupt in Umlauf gesetzt werden können, und alle anderen Bilder werden auf diese Weise in eine Art Vorgeschichte des Fernsehens eingereiht.

Jedes Mal wird durch Einblendung oder Kommentar auf den Wiederaufführungs-, den Archivcharakter der Bilder eigens hingewiesen. Damit wird rein operativ eine Unterscheidung in informativ-neues und redundant-wiederholtes Material eingeführt, und zwar tendenziell sogar ganz unbeschadet der «wirklichen» Zeitverhältnisse. Das Fernsehen macht die wieder aufgeführten Bilder, wie oben schon angedeutet, als bereits bekannte, nämlich schon durch die Verbreitungsmaschinerie des Fernsehens hindurchgegangene Bilder auch dann kenntlich, wenn der einzelne Zuschauer sie nicht wiedererkennt. Eben durch die Markierung als Wiederholung produziert das Fernsehen selbst, worauf es sich verlässt, nämlich das kollektive Gedächtnis. Darin realisiert sich nicht nur eine der strukturellen Paradoxien der Wiederholung (logisch eine *petitio principii*). Es macht auch die grandiose Bestätigungserfahrung deutlich, die schließlich zur Identitätsbildung führt, und zwar hier der Behauptung der Identität des Fernsehens mit sich selbst über alle historische Distanz zu dem chronologischen Zeitpunkt der Aufnahmen hinweg. So setzt sich das Fernsehen selbst als Instanz der Anteilhabe ein. Es weist sich als Medium buchstäblich verdoppelten Dabeiseins aus, das in der dokumentierten Szene und noch einmal in ihrer Vergegenwärtigung gegenwärtig ist. Es macht sich damit selbst zum – mehr oder weniger beteiligten – universalen Zeitzeugen (vgl. dazu umfangreich Dayan/Katz 1996).

7. Indexikalität und Selbstreferenz

Die iconische Epistemologie der Anteilhabe prägt also den Umgang des Fernsehens mit dem Vergangenen charakteristischerweise nicht allein. Das gilt nicht nur für das «Re-enactment» und andere Rekonstruktionsweisen, sondern auch erneut für die (eigenen) Dokumente. Das technische Bild weist, vor allem die Theorie der Photographie hat immer wieder darauf hingewiesen, grundsätzlich eine Überlagerung des Iconischen und des Indexikalischen auf. Die Geschichtsdarstellung im Fernsehen instrumentalisiert auch die indexikalische Schicht. Sie nutzt sie aber in spezifischer Weise, nämlich als Komplement zur positiven iconischen Kopräsenz des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen. Indexikalisch wird umgekehrt die Negation, die zeitliche Distanzierung zum Vergangenen vollzogen. Die dokumentarischen Bilder werden als «alt» ausgewiesen. Dazu dienen in erster Linie materielle Spuren und Indices, Kratzer etwa in und Sprünge zwischen den Bildern; Farbgebungen, Farbfehler und dergleichen. Dazu kommen stilistische Merkmale des Bildes selber. Lichtsetzung und Kadrierung etwa können erkennbar früher geltenden Standards entsprechen, ebenso das Verhalten der Personen vor und zur Kamera, beispielsweise die Art des Blicks in die Kamera oder ein einfaches Merkmal wie das Rauchen im Studio. Als abgeleitete Indices¹⁴ werden Merkmale eingesetzt, die der außerbildlichen, alltagskulturellen Wirklichkeit in ihrer Zeittiefe zugeordnet sind, Frisuren, Brillen, Moden, Autotypen, das Aussehen von Gebäuden und Orten. Diese Distanznahme lässt mithin einen abgestuften Übergang zwischen selbstreferenziellen und fremdreferenziellen Zügen erkennen, je nachdem, ob der Zeitindex durch die materialen Spuren des Mediums selbst, durch die Beziehung zwischen dem Bild und dem Aufgenommenen oder schließlich durch die Verweise des Bildes über das Bild hinaus realisiert wird.

Mit diesem Übergang ist ein weiterer Zwischenschritt verbunden. Der Zeitindex nämlich als Distanznahme zum Vergangenen kann sowohl als eine Gedächtnisleistung wie auch als eine historiographische Funktion interpretiert werden. Er kann auf Geschichte ebenso verweisen wie auf Gedächtnis. Für das individuelle, psychische Gedächtnis hat Edmund Husserl diese Markierung des Erinnerung als Erinnerung, als zeitlich Distantes, als Nicht-Gegenwärtiges, Negiertes beschrieben (siehe Husserl 1966). Für die Geschichtsschreibung ist die Distanzierung und die chronologische Markierung ohnehin, wie oben mit Halbwachs und Assmann gefasst, eine Grundvoraussetzung. Besonders die ab-

14 Der Begriff des «abgeleiteten Index» wird hier ebenfalls nach Peirce verwendet. Siehe dazu Walther 1979, 65.

geleiteten Indices, die auf Mode und Stile früherer Alltagskultur verweisen, sind für diese Überlagerung des Historischen mit dem Memorativen wichtig. Ein Charakteristikum dabei ist die Markierung des Vergangenen im Rahmen von Epochen- und Phasenbildung; etwa im Sinne eines «typischen 50er Jahre-Looks». Derlei Zuschreibungen sind genuin historiographische Techniken, und nicht selten werden sie zur Sicherheit vom Kommentar noch unterstützt. So wirken die Bilder als Aufzeichnung, als Dokument historiographisch; zugleich aber sind sie in die kollektive und oft – bei entsprechend geringer Zeitdistanz – auch in die individuelle Erinnerung eingelassen.

Für unseren Zusammenhang entscheidend ist dabei der Mechanismus, in dem das individuell, kollektiv und medial erinnerte als Historisches aufgezeichnet, entäußert und ausgebreitet wird. So, wie das kollektive Gedächtnis dabei zugleich durch die Fernsehaufzeichnung ins Historisch-Entfernte gerückt wird, so wird auch die Autobiographie des Mediums, sein selbstreferenzielles Gedächtnis, historisiert. Das Fernsehen erinnert sich an sich selbst und schafft sich so eine überzeitliche Identität; zugleich aber schreibt es diese Erinnerung historiographisch auf, distanziert und objektiviert sie damit und tritt in geschichtliche Distanz zu sich selbst. Vervollkommen wird dieses Verfahren, wenn die fernsehhistorischen Indices, die über das Material gelegt werden, schließlich sogar künstlich angebracht werden können. Damit schwingt sich das Fernsehen zum Herrn über seine eigenen Dokumente auf. Es kann jetzt – tendenziell: die Verfahren funktionieren noch keineswegs überzeugend – eigene Archivalien verfertigen.¹⁵ Es schreibt dann Geschichte, indem es seine eigene Geschichte umschreibt, etwa sich als präsent in Szenen ausgibt, denen es nie beigewohnt hat. Die ganze Geschichte wird so virtuell zum Gedächtnisraum des Fernsehens.

Verstärkt gilt dies für den allfälligen Einsatz bildlicher und zunehmend digital gestützter Animationssequenzen. Die Bildtechnologie gestattet rekonstruktive Teilhabe an beliebigen historischen Szenen. Besonders gern wird dabei der Grenzbereich zwischen mythischem Gedächtnis und historischen Rekonstruktionen aufgesucht, wie etwa Troja und Atlantis oder die frühen Pharaonenreiche; oder völlig fiktive Episoden der Naturgeschichte wie das Leben der Drachen; oder sogar eine Projektion zukünftiger Naturgeschichte: die Welt in 50 Millionen Jahren. Die Art des Einsatzes unterscheidet sich dabei klar von der

15 VIRTUAL HISTORY nennt der Fernsehsender *Discovery Channel* seine Sendereihe, in dem Mangel an «neuen» Archivmaterialien durch komplex verfertigte, in digital-analogen Mischverfahren erzeugte künstliche Archivalien ergänzt bzw. ersetzt werden. Später einmal, so die verwegene Voraussage, werde man die künstlich verfertigten Archivalien von den «echten» nicht mehr unterscheiden können. Für diesen wertvollen Hinweis bin ich meinem Kollegen Wolfgang Kissel sehr dankbar.

des historischen Spielfilms. Während der historische Spielfilm klassischer Provenienz wie auch die Geschichtsschreibung historistischer Provenienz einen unmittelbaren Zugriff auf die rekonstruierte Vergangenheit suggeriert, unterlässt dies das Fernsehen. Im Gegenteil, es greift stets durch sein eigenes Verfahren hindurch auf das Vergangene zu und weist es als Produkt dieser Verfahren aus. Alle Vergangenheit ist ihm seine eigene Vergangenheit, alle Geschichte seine eigene Geschichte. Der Selbstreferenzhorizont des Fernsehens für Geschichte ist nicht Geschichte, sondern Fernsehen. Gerade diese Bezugnahme auf das eigene Verfahren der Beglaubigung ist es, die die verschiedenen Formate des Genres miteinander verbindet. Das heißt natürlich noch keineswegs, dass eine Sendereihe wie die berühmte ZDF HISTORY mit einem Fernsehspiel Breloers, einer animierten Bebilderung des Pyramidenbaus oder gar der oben erwähnten VIRTUAL HISTORY identisch wäre. In allen diesen Fällen aber werden erstens verwandte Verfahren der Iconisierung und der Indexikalisierung angewandt, und zweitens haben alle diese Formate die Tendenz, die Präsentation und Thematisierung des Verfahrens vor die Repräsentation des historischen Vorkommnisses zu stellen. Dies kann implizit durch innere Kommentarverhältnisse geschehen wie bei Breloer, explizit durch Schematisierung und Quellenkritik wie bei Guido Knopp, oder performativ wie in der *Virtual History*, die uns stolz die technische Leistungsfähigkeit der Instrumente vorführt. Jedes Mal wird die repräsentierte Geschichte als Produkt des Repräsentationsvorgangs ausgewiesen und damit das Fernsehen als Quelle aller Quellen, d.h. als äußerste Grenze der Geschichte selbst markiert.

8. Zeugen und Experten

Ein weiteres Merkmal der Geschichtsrepräsentation im Fernsehen ist die Befragung von Zeitzeugen einerseits, von Experten und Historikern andererseits. Auch hier sind die Arbeiten Guido Knopps zweifellos standardsetzend; etwa wäre die Praxis der bildlichen Inszenierung der Zeugen in einem eigenschaftslosen Lichtraum eine eigene Betrachtung wert. Die Zeitzeugen belegen selbstverständlich, ähnlich wie oben für die Dokumente aufgezeigt, eine iconische Funktion der Anteilhabe am historischen Geschehen. Aus diesem Grund wird in der Regel durch Einblendung der Stellenwert ihrer Erinnerung für das Gesamtgeschehen deutlich gemacht, etwa: als Opfer, als Täter, als Unbeteiligte, als Nachfahre usw. Was für die Zeugen selbst Erinnerung, das ist für das Bild jedoch schon Geschichte. Der komplementäre Verweis auf die historische Distanz entfällt hier, wenn es sich nicht, in komplexeren Fällen als denen der ZDF

HISTORY, wiederum um historische, frühere Interviews handelt. Sie werden dann wieder als Fernsehdokumente eingeführt und verweisen unmittelbar auf die historiographisch-memorative Funktion des Fernsehens und auf die Geschichte des Fernsehens selbst.

Das Komplement zur Aussage des Zeitzeugen ist in der Regel das Expertengespräch. Viele Geschichtssendungen verwenden Historikeraussagen. Auf diese Aussagen trifft, von der Beteiligungslosigkeit bis zum Verallgemeinerungsanspruch, grundsätzlich die Kennzeichnung als historiographische, Vergangenheit als Geschichte entfernende und wieder aneignende Prozedur zu. Weder durch Anteilhabe noch durch Ursächlichkeit, sondern durch Verfahren, durch Vergleich von Quellen etwa, durch methodische Diskussion, durch Relativierung mit den vergangenen Geschehnissen verbunden, folgen die Expertengespräche einer relationalen Epistemologie, einer symbolischen Erkenntnis- und Repräsentationsweise. Nur am Rande bemerkt sei die paradoxierende Sonderform des Experten in eigener Sache; des Zeitzeugen, der das Geschehen nicht iconisch und positiv über die eigene Anteilhabe, sondern symbolisch und relativ über das zeitlich und nicht selten auch sachlich distanzierte Fachwissen hindurch vergegenwärtigt.

An die Stelle des Historikers oder zu seiner Ergänzung wird oft der Off-Kommentar herangezogen, die meist anonyme Stimme des impliziten Autors, also der personifizierten Selbstrepräsentation des Beitrags. Der Off-Kommentar setzt das Bildschirmgeschehen selbst als Experten, als Historiker ein, wo die Strategie der Dokumentation, wie ausführlich gesehen, es als Subjekt und Instanz des Gedächtnisses einsetzt. Damit gehorcht das Fernsehen selbst der Form des Experten in eigener Sache. Das gilt nicht zuletzt für die Montageformen, die zwischen den verschiedenen Dokumentar- und Interviewebenen den Zusammenhang herstellen. Zwischen den verschiedenen Quellen- und Rekonstruktionsebenen, den Beschreibungen und Kommentaren wird hin- und hergeschaltet; sie sind einander beigeordnet oder in wechselnder, revidierbarer Weise untergeordnet.

Die Anstrengung der Geschichtssendung gilt mithin charakteristischerweise nicht der rekonstruktiven historischen Darstellung eines Sachverhaltes mit anschließender Verstellung des rekonstruktiven Charakters. Vielmehr widmet sich das Fernsehen der Repräsentation der Rekonstruktionsanstrengung selbst. Die verschiedenen Zeitebenen und Zeitverhältnisse können wie in einem Regieraum zugriffsfrei angesteuert, ausgewählt und aktualisiert werden. Das Fernsehen breitet sich als ein Gang durch die eigenen Produktionsstätten und dabei vor allem durch sein eigenes Archiv, aber auch seine Animations- und Redaktionsabteilungen, vor uns aus. Genau das aber, nämlich der Verfahrens-

oder Funktionscharakter, ist kennzeichnend für die Arbeitsweise des Gedächtnisses. In den Geschichtssendungen macht das Fernsehen sein Gedächtnis sichtbar, also die Operation, in der es zwischen Erinnern und Vergessen unterscheidet; und damit zugleich die zweite Operation, durch die es zwischen selbstreferenziellem Gedächtnis und fremdreferenzieller Geschichte unterscheidet.

9. Fernsehgeschichte und Universalgedächtnis

Geschichte und mit ihr die ihr eingeschriebene Geschichte des Fernsehens wird vom Fernsehen nicht wie ein Gegenstand, sondern als ein Verfahren des Fernsehens dargestellt. Das unterscheidet die medienwissenschaftliche Beschreibung der Fernsehgeschichte in den Standardwerken von der Sichtweise des Fernsehens auf seine eigene Vergangenheit. Die Geschichte bewohnt das Gedächtnis des Fernsehens, d.h. seinen operativen Innenraum. Das Fernsehen beschreibt sich und seine eigene Vergangenheit dabei historiographisch selbst als den Ort, an dem das – idealisierte – Ganze und Eine der Geschichte als eine Art übersummenhafter Effekt aus der unendlichen Summe der partikularen Gedächtnisse entsteht. Es wird zu einem sich selbst reproduzierenden Universalgedächtnis.

Folgt man Aleida Assmann (1999, 130–143), dann ist ein solches Gedächtnis der Gedächtnisse – ein solches Gedächtnis zweiter Ordnung, das das Gedächtnis erster Ordnung erst ermöglicht oder aber re-memorierend beobachtet – nichts anderes als eben die Geschichte. Dieser Gedanke, obschon er systemtheoretischen Grundannahmen, die von einer Trennung des Historischen vom Gedächtnis als zwei verschiedenen Horizonten der Selbstreferenz ausgehen, widerspricht,¹⁶ ist hier in Bezug auf das Fernsehen interessant, gerade weil er, wie dieses Medium, die Polarität von Gedächtnis und Geschichte abschwächt. Assmann spricht statt dessen von (memorativem) «Funktionsgedächtnis» und (historiographischem) «Speichergedächtnis». Das Fernsehen, so wäre Assmanns Gedanke auszuweiten, würde dann in seinen Geschichtssendungen das «Speichergedächtnis» als (Unter-)Funktion des «Funktionsgedächtnisses» produzieren. Es bewerkstelligte dann den Übergang zwischen den beiden Ordnungen der Vergangenheit, aber notwendigerweise begleitet durch den Umstand, dass es sich selbst und sein (Funktions-)Gedächtnis als Grundlage und Horizont aller – auch seiner eigenen – Geschichte ansehen muss.

16 Siehe zum Beispiel Luhmann 1997, 573 f und 576 f.

Das Fernsehen bewegt sich in einem Raum jenseits der Differenz von Geschichte und Gedächtnis, genauer: es beobachtet die Einheit dieser Differenz. Es bewegt sich stets auf beiden Seiten der Differenz zugleich. Es markiert dabei revidierbar und wiederholbar – wie das dem Fernsehen entspricht – einmal die eine, einmal die andere Seite. Je nach Perspektive und Zusammenhang gibt es seine eigene Geschichte, seine Historiographie als größtmögliches und zugleich hoch differenziertes kollektives Gedächtnis zu lesen; oder aber sein eigenes Erinnerungsverfahren, seine Autobiographie als zugleich universale wie spezialisierte Geschichte. Die Geschichte des Fernsehens ist die Geschichte seines Gedächtnisses; sein Gedächtnis ist das Gedächtnis seiner Geschichte. Die Geschichte der Welt wird, vom Fernsehen aus betrachtet, zu seiner und ihrer Autobiographie. Das Fernsehen ist der Simultanraum, in dem alle Schichten der Vergangenheit nebeneinander liegen, und eben auch alle Schichten der Fernsehgeschichte. Diese nicht mehr chronologische, lineare und kausale, sondern horizontale, eventuelle und kontingente Autobiographie, das Universalgedächtnis des Fernsehens, das seine Identität begründet, aufzuschreiben, wäre eine Geschichte, die sich wohl lohnen könnte, wenn sie dabei nicht Gefahr liefe, fast zwangsläufig auf Fernsehgeschichtsschreibung verkürzt zu werden.

Literatur:

- Assmann, Alaida (1999) *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kollektiven Gedächtnisses*. München: Beck.
- Assmann, Jan (1992) *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Barthes, Roland (1985) *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Cavell, Stanley (2002) Die Tatsache des Fernsehens. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Hg. v. Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach et al. Konstanz: UVK, S. 125–164.
- Cornelißen, Christoph / Klinkhammer, Lutz / Schwentker, Wolfgang (Hg.) (2004) *Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Crivellari, Fabio / Kirchmann, Kay / Sandl, Marcus / Schlögl, Karl (Hg.) (2004) *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*. Konstanz: UVK.
- Dayan, Daniel / Katz, Elihu (1996) *The Live Broadcasting of History*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Deleuze, Gilles (1997) *Differenz und Wiederholung*. München: Fink.

- Echterhoff, Gerald / Saar, Martin (Hg.) (2002) *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des sozialen Gedächtnisses*. Konstanz: UVK.
- Eco, Umberto (1986) Reise ins Reich der Hyperrealität. In: Ders.: *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. München: Hanser, S. 36-99.
- Esposito, Elena (2002) *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Engell, Lorenz (1988) Wechselwirtschaft und vertauschte Ansprachen. In: *Tumult*, 11, S. 102-115.
- (1989) *Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens*. Frankfurt am Main u.a.: Lang.
- / Vogl, Joseph (Hg.) (2001) *Mediale Historiographien*. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität (= Archiv für Mediengeschichte, Bd. 1).
- Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hg.) (2004) *Medien des kollektiven Gedächtnisses*. Berlin / New York: de Gruyter.
- Felix, Jürgen (Hg.) (2001) *Die Wiederholung*. Marburg: Schüren.
- Halbwachs, Maurice (1985) *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (1991) *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Hickethier, Knut (1998) *Geschichte des Deutschen Fernsehens*. Stuttgart/Weimar: Böhlau.
- Husserl, Edmund (1966) *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Den Haag: Nijhoff.
- Kierkegaard, Sören (1960) Wechselwirtschaft. In: Ders.: *Entweder – Oder*. Köln: HeGENER.
- (1984) Die Wiederholung. In: Ders.: *Die Wiederholung. Die Krise*. Frankfurt/Main: Syndikat.
- Knopp, Guido / Quandt, Siegfried (Hg.) (1988) *Geschichte im Fernsehen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kracauer, Siegfried (1971) *Geschichte – vor den letzten Dingen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (1985) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1996) *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- (1997) *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Mülder-Bach, Inka (1987) Der Umschlag der Negativität. Zur Verschränkung von Phänomenologie, Geschichtsphilosophie und Filmästhetik in Siegfried Kracauers Metaphysik der Oberfläche. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 61, S. 359-361.
- Nietzsche, Friedrich (1988) Von Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: Ders.: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Zweites Stück. KSA. München u.a.: dtv, S. 245–334.
- Nora, Pierre (1984-1992) *Les Lieux de mémoire*. Tome 1–3. Paris: Gallimard.

- Peirce, Charles Sanders (1983) *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Ranke, Leopold von (1872) *Abhandlungen und Versuche*. Leipzig: Duncker & Humblot (= Sämtliche Werke, Bd. 24).
- Roberts, Graham (2001) *The historian, television, and television history*. Luton: University Luton Press.
- Sobchack, Vivian (Hg.) (1996) *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*. New York/London: Routledge.
- Walther, Elisabeth (1979) *Allgemeine Zeichenlehre*. Stuttgart: DVA.
- Welzer, Harald (Hg.) (2001) *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition.