

Annette Deeken

25 Bilder in der Sekunde - das televisuelle Gedächtnis

Das "Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit" begann nach Walter Benjamin mit der Photographie. Das Medium Fernsehen ist nicht nur mit beträchtlicher Verspätung aufgekommen, sondern war historisch und ist technologisch ganz anderer Natur, wiewohl es ebenso wie die Photographie und nachfolgend der Film zum Kanon der technischen Bildmedien zählt.

Die Television ist bis Ende des 20. Jahrhunderts dasjenige Medium geblieben, dessen Eigenart im Bezug zur Gegenwart liegt, aller audio-visuellen Quellen zum Trotz, die es gleichwohl im Lauf eines halben Jahrhunderts in Form von gekühlten Bildkonserven gestapelt hat: Das Präsenz bildet das Spezifikum und "Live" die Aura der Television.

Logisch und historisch gesehen funktioniert das Medium Fernsehen auch ohne Reproduktionsmöglichkeit. Es muß Inhalte senden, um sich in das Gedächtnis seiner Empfänger einzuschreiben, es muß aber diese seine Sendeinhalte nicht überliefern. - Aufnehmen, Übertragen, Wiedergeben - dieser Dreischritt umfaßt die Grundoperationen des Fernsehens. Speicherung ist in diesem elektronischen Prozeß dem Grundsatz nach erst einmal gar nicht enthalten. Das Medium Fernsehen funktioniert unabhängig von der Möglichkeit, Gesendetes zu

konservieren, um es zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal zu übertragen und/oder wiederzugeben. Fernsehen ist ein präsentisches Medium, es bietet sich zum Sofortverbrauch an, organisiert Kommunikationsprodukte für den Augenblick. Spuren muß es nicht hinterlassen. Jedenfalls keine physisch sichtbaren.

Ein Instant-Medium der Telekommunikation

Elektronische Sendungen können ihren Zweck als Kommunikationsmittel erfüllen, ohne gleichzeitig ihre Inhalte zu vergegenständlichen. Diese Eigenschaft unterscheidet das Medium Fernsehen wesentlich von den traditionellen "Ephemeriden" - jenen Eintagsfliegen der Medienkommunikation wie Tagebücher, Flugblätter, Briefe und Tagespresse. Und dies unterscheidet Television auch grundsätzlich von seinen Bildverwandten wie Photographie und Kinematographie, welche die vergangene Gegenwart repräsentieren und die sichtbar "aufgehobene Zeit"¹ dauerhaft auf Platte oder Film bannen.

Sender und Empfänger verwenden entsprechende Geräte, um ihre Kommunikation herzustellen. Die Verfügbarkeit eines technischen Arsenal mit erheblichem finanziellen Aufwand ist Bedingung dafür, daß selbst winzige Partikel an Information oder Unterhaltung bei den Mediennutzern ankommen können. Die televisuelle Kommunikation läuft dabei nach dem Prinzip der Echtzeit ab, wie eine persönliche Begegnung. Bei den traditionellen Medien, die Datenträger wie Papier oder Leinwand

¹ Virilio, Paul: Das öffentliche Bild. In: Rötzer, Florian (Hrsg): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt/M. 1991, S. 343-345

verwenden, ist die Message physisch vorhanden ("niedergelegt"). Sie zu dechiffrieren, bedarf der Kenntnis des in Schrift und/oder Bild niedergelegten Codes. Die televisuellen Botschaften hingegen sind körperlich gar nicht manifestiert; die Apparate enthalten elektrotechnische Konstruktionen, Röhren, Chips, aber keine sinnhaften Zeichen. Deshalb ist das televisuelle Medium seinem Grundprinzip nach geschichtslos, ohne Gedächtnis.

Diesen Instant-Charakter teilt das Fernsehen, das schließlich aus der Rundfunk- und Nachrichtentechnik stammt, mit dem Radio und dem Telefon. Diese Mediengruppe operiert notgedrungen, ihres technischen Charakters wegen, live. Die Tatsache, daß es Videorekorder, Bandmaschinen und Anrufbeantworter gibt, die vom Zwang zur Medienkonsumtion als Live-Veranstaltung befreien, ändert am a-historischen Grundprinzip der Telekommunikation nichts, wie allein schon die Tatsache beweist, daß die Speichermedien elektronischer Botschaften stets mit Zeitverzug erfunden und meist erheblich später marktrelevant wurden.

Neuartige Quellengattungen: FAZ und MAZ

Im elektronischen Prozeß wird Sprache in akustische Signale transformiert, werden Bilder in Pixel, Bildpunkt-Signale, zerlegt. Die Technologie, solche audio-visuellen Signale auf (ultrakurzen) elektromagnetischen Wellen auszustrahlen und quasi zeitgleich, aber ortsfern zu empfangen, wurde in der Zwischenkriegszeit des 20. Jahrhunderts entwickelt. Ein regelmäßiges Programm begann der nationalsozialistische

"Fernsehrundfunk" am 22. März 1935 zu senden.² Der Nordwestdeutsche Rundfunk startete offiziell am 25. Dezember 1952. Sendebeginn des bundesweiten "Gemeinschaftsprogramms Deutsches Fernsehen"³ war der 1. November 1954.

Die Möglichkeit, eine Fernsehsendung synchron aufzuzeichnen - einen sog. Sendemitschnitt anzufertigen - war technisch erst ab 1956 gegeben, als die Magnetische Aufzeichnung (MAZ) entwickelt war. Es handelte sich dabei um 2-Zoll-Magnetbandmaschinen, die bis 1981 hergestellt und von den Fernsehanstalten für Archivierungszwecke gebraucht wurden.⁴ In der Frühzeit des deutschen Fernsehens waren Videoaufzeichnungen "technisch extrem aufwendig und teuer"⁵, weshalb z.B. von dem TV-Klassiker "Tagesschau" die Sendungen der ersten Jahre nicht erhalten sind. Die erste Aufzeichnung dieser Nachrichten ist eine Probesendung aus dem Jahr 1962. Insgesamt gibt es also von den Versuchssendungen wie auch von den notgedrungen live gesendeten Fern-

² Vgl. Winker, Klaus: Fernsehen unterm Hakenkreuz. Organisation, Programm, Personal. Köln 1996

³ Am 27. März 1953 wurde eine länderübergreifende Zusammenarbeit vereinbart und die "Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland" (ARD) gegründet, Den Fernsehvertrag unterzeichneten die Intendanten von: "Nordwestdeutscher Rundfunk"(NWDR), "Radio Bremen", "Hessischer Rundfunk"(HR), "Südwestfunk" (SWF), "Süddeutscher Rundfunk" (SDR), "Bayerischer Rundfunk"(BR).

⁴ Nachfolger waren 1-Zoll- und 3/4-Zoll-Bänder. Zur begrenzten Lagerfähigkeit und den wechselnden Standards vgl. Welz, Gerhard: On the Problem of Storing Videotapes. In: Archiving the audio-visual heritage. A joint technical symposium. Berlin 20.-22. Mai 1987

⁵ ARD-aktuell 1998 auf dem Server des NDR

sehprogramm der frühen Jahre keine lückenlose Dokumentation. Es fehlen mehr als zwanzig Jahre Television⁶: "ein unwiederbringlicher Informations- und Substanzverlust an Programmbeiträgen".⁷

Daß die Anfänge der Fernsehgeschichte überhaupt rekonstruiert und einzelne Sendungen beschreibbar sind, liegt an dem Medium Film, das technisch speichern und physisch bewahren konnte, was dem elektronischen Konkurrenten noch nicht gelang. Die filmische Aufzeichnung (FAZ) bildete daher den Grundstock der Fernseharchive in den 50er Jahren, zuerst im 35-mm-Format und von 1956 an auch im 16-mm-Format. Mitunter wurde dieses Medium auch eingesetzt, um das Live-Geschehen im Studio zu dokumentieren, gelegentlich sogar als Abfilmen vom Bildschirm, was mit entsprechendem Flimmern quittiert wurde.

Die Halbwertszeit der Datenträger

Filmische und Magnetische Aufzeichnungsverfahren stellen relativ neuartige Quellengattungen - und werfen in dokumentarisch-archivarischer Hinsicht bislang ungekannte Schwierigkeiten der Erschließung und physischen Erhaltung auf. Beide Aufzeichnungsarten bilden zusammengenommen einen

⁶ Vgl. Mikos, Lothar: Kitzel des Unvorhergesehenen. Zum Live-Charakter des Fernsehens. In: Hickethier, Knut (Hrsg.): Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz. Frankfurt/M.u.a., 1992, S. 181-192, hier 182

⁷ Pollert, Susanne: Film- und Fernseharchive. Bewahrung und Erschließung audiovisueller Quellen in der Bundesrepublik Deutschland. Potsdam 1996, S. 142

immensen Teil des Lebens und Geschehens im 20. Jahrhundert ab, das damit zum ersten, kontinuierlich in audio-visuellen Medien dokumentierten Jahrhundert in der Geschichte wurde.

Ob aber die bewegten Bilder, Tonfolgen und Sprachaufnahmen auf lange Sicht nutzbar bleiben werden, ist zunächst einmal eine Frage der Haltbarkeit des Trägermaterials - eine Frage, die sich im 21. Jahrhundert für die digitalen Speichermedien stellen wird. Dabei zeigt sich, daß die physische Langzeitsicherung mit immer kürzeren Laufzeiten der Materialien rechnen muß. Auch nicht-elektronische Medien sind zunehmend mit diesem Problem konfrontiert. Da wäre zum Beispiel der "Datenträger" Papier, dessen Säurehaltigkeit (ab Herstellungszeit um 1860) gravierende Symptome der Zersetzung aufweist, der schlicht, wie sich nach nur einhundert Jahren zeigt, zerbröseln. Da wären die Filme aus der ersten Hälfte der Filmgeschichte: "Bis ungefähr 1955 bestand der Schichtträger des Filmbildes aus einer chemischen Nitratverbindung. Infolge der Verderblichkeit dieses Materials gehen alle Nitratfilme in ihrem ursprünglichen Zustand unwiederbringlich verloren".⁸ Und da wäre das „Vinegar-Syndrom, das auch bei Acetatfilm zur Ablösung der Emulsionsschicht führt".⁹

Verfallserscheinungen weisen also sämtliche Speichermedien auf, nur wird die Halbwertszeit offenkundig immer kürzer. Zusätzlich zum Trägermaterial kommt bei den Moving Images - und das unterscheidet sie wesentlich von den statischen

Festkörper-Medien, die Bild oder Text auf Papier oder Glas speichern - eine weitere Dimension hinzu: FAZ, MAZ und digitale Bewegbilspeicher sind auf "reading machines" angewiesen, so daß zur Haltbarkeit noch das gravierende Problem der Gerätegenerationen hinzutritt, die Frage also, ob künftig überhaupt noch die nötige "Hardware" - Filmprojektoren, Bandmaschinen, Videogeräte etc. - zur Verfügung stehen wird, um das Gespeicherte dechiffrieren zu können.

Die aktive Konstruktion von Fernsehgeschichte

Neben der technischen Basis spielt die inhaltliche Bewertung der Moving Images eine erhebliche Rolle. Eine weitere und mit Sicherheit nicht geringere Lücke in der Dokumentation dessen, was das Live-Medium Fernsehen in chronologischer Folge über Jahrzehnte gebracht hat, ist durch mangelndes Bewußtsein der historischen Dimension entstanden. Denn wenn das telekommunikative Produkt auch ein auf den Tag berechnetes Informations- und Unterhaltungsmittel ist, so ist gerade daß Fernsehen nicht bar jeder Geschichtlichkeit. Nur muß diese Antizipation künftiger Historizität im Tagesgeschehen rechtzeitig erkannt werden. Gerade weil die Speicherung bei elektronischen Medien nicht automatisch mitgeliefert ist, heißt es umgekehrt: wer Fernsehgeschichte will, muß sich rechtzeitig entscheiden. Und: Fernsehgeschichte ist unverkennbar das Resultat von bewußten Entscheidungen. Sie stellt sich nicht einfach ein, sondern bildet eine kulturpolitische (und auch kapitalintensive) Aufgabe, ist das Er-

⁸ Vorspanntext aus Delpeut, Peter: *Lyrisches Nitrat. Kompilationsfilm aus der Sammlung Jean Desmet*, Nederlands Film Museum Amsterdam, 1993

⁹ Pollert, Susanne: *Film- und Fernseharchive*. Potsdam 1996, S. 34

gebnis einer gesonderten Überlegung, Bemühung und Investition.¹⁰

Warum überhaupt den Blick rückwärts richten auf längst verflossene Datenströme der Telekommunikation? Warum Fernsehgeschichte als Programmgeschichte sozusagen künstlich wiederherstellen, indem man aufzeichnet, was nur für das Senden gedacht war? Die Antwort liegt nicht in der reinen Technologie des Mediums, das sich notorisch im Präsenz bewegt, wie Klaus Kreimeier meint.¹¹ Zur Verdeutlichung sei an das Kommunikationsmedium Nummer Eins der modernen westlichen Gesellschaften erinnert: das Telefon, neudeutsch auch Handy.

All die Ferngespräche aufzuzeichnen, erschiene selbst dem samelfreudigsten Historiker und hellhörigsten Nachrichtendienst sinnlos, weil dieses Medium erst nachträglich und mit viel Mühe zwischen privatem und öffentlichem Belang zu unterscheiden gestattet. Die stündlich anfallende Datenmenge allein führt jedes Ansinnen ad absurdum, das eine lückenlose Speicherung und damit künftige Reproduktion wollte. Der Aufwand für die Datensicherung und vor allem für die Datenerschließung wäre unvorstellbar hoch - im Verhältnis zum geistigen Nährwert.

¹⁰ Vgl. *The Moving Image Heritage: UNESCO-Recommendation on the Safeguarding and Preservation. Part 1: Filmarchives, Part 2: Television Archives.* Brüssel 1987

¹¹ Vgl. Kreimeier, Klaus: Auf der Überholspur. Das Fernsehen als Gegenwarts- und Zukunftsmedium. In: Ertel, Dieter / Zimmermann, Peter (Hrsg.): *Strategie der Blicke.* Konstanz 1996, S. 307-323

Radio und Fernsehen hingegen sind keine privaten oder mit öffentlichen Belangen durchmischte Formen der Medienkommunikation, sondern, da von Gesetzes wegen an feste Institutionen gebunden, rein öffentliche Veranstaltungen. Was mittels Technik übermittelt wird, hat den Charakter von Programmen. Je häufiger, intensiver und gleichförmiger dieses mediale Angebot genutzt wird, desto mehr wird ein Massenmedium daraus, desto stärker verdichtet sich "kollektives Erinnerungsvermögen"¹².

Mit der prinzipiellen Entscheidung der Rundfunkanstalten, ihre Sendungen zu archivieren, wanderte das Material sporadisch von den Redaktionen in die Dokumentation. Zumindest partiell war das Bewußtsein entwickelt, daß der Rundfunk und insbesondere das Fernsehen den Zeitgeist widerspiegeln oder gar Zeitgeschichte (mit)machen. Dieser kultur- und gesellschaftspolitische Gedanke führt allerdings nicht zwangsläufig zu einer brauchbaren Archivierung, die neben der tagesaktuellen Sendeproduktion und ebenso kontinuierlich geleistet werden muß. Eine nahezu vollständige Datensicherung - eine Speicherung und sachgemäße Erschließung des ausgestrahlten Programms in Fernseharchiven - wurde von den meisten Rundfunkanstalten erst seit der zweiten Hälfte der 70er Jahre angestrebt.¹³

¹² Zimmermann, Peter: Fernsehen im Fernsehen. Ein Medium sieht sich selbst. In: Ertel, Dieter / Zimmermann, Peter (Hrsg.): *Strategie der Blicke.* Konstanz 1996, S. 235-249, hier S. 235

¹³ Vgl. Pollert, Susanne: *Film- und Fernseharchive. Bewahrung und Erschließung audiovisueller Quellen in der Bundesrepublik Deutschland.* Potsdam 1996, S. 137

Verschlusssache: das Programm von gestern

Mit einer Serviceleistung für Zuschauer, die im unablässigen Sendefluß etwas verpaßt haben (und spätestens an dieser Furcht vor unwiederbringlichem Verpassen ist zu merken, daß Fernsehen ein alltägliches, lebensbegleitendes Life-Medium ist, so endlos, wie der "Fluß des Lebens"¹⁴ selbst), sind die Fernseharchive jedoch nicht zu verwechseln. Selbst professionell Interessierte, wie z.B. Studierende der Medien- oder Fernsehwissenschaft, tun sich mit der gezielten Beschaffung einer vergangenen Sendung schwer. Entgegen seines präsentischen Charakters nämlich hüten die Rundfunkanstalten ihre einmal archivierten Bestände mit Bedacht. Die Programmbestände bleiben für Außenstehende weitgehend unter Verschuß. Die mediengeschichtliche Dimension wird also als eine nachgelagerte Aufgabe betrachtet.

Schon das bürokratische Dickicht einer dezentralen Organisation will wenig einleuchten, in der jede Rundfunkanstalt in eigener Verantwortung archiviert. Zu der irrigen Annahme, eine für das kollektive Gedächtnis so bedeutende Institution wie das Fernsehen müsse auch ihr Quellenmaterial kollektiv bewahren, könnte das "Deutsche Rundfunkarchiv" verleiten. Entgegen seiner zentralen Bezeichnung hat dieses Archiv mit Sitz in Frankfurt am Main und Berlin für die westdeutsche Fernsehgeschichte bestenfalls Nachweise, nicht aber das

¹⁴ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung des äußeren Lebens. Frankfurt/M. 1994 S. 35

dazugehörige Anschauungsmaterial zu bieten, und erst recht nicht in nationaler Verantwortung.

Zum Vergleich denke man, auch in Sachen Nutzerfreundlichkeit, an die "Deutsche Bibliothek"¹⁵ - eine nationale Institution, die immer wieder als "Gedächtnis der Nation" bezeichnet wird, weil sie gesetzlich verpflichtet ist, das gesamte deutschsprachige Schrifttum zu sammeln, vom billigen Taschenbüchlein bis zur x.ten Goethe-Ausgabe. Ein analoges, zentrales Depot der audiovisuellen Produktionen gibt es nicht. Immerhin kursiert seit 1991 die Absichtserklärung von Medien und kommerziellen Anbietern, eine "Deutsche Mediathek" in Berlin einzurichten.

Während Zuschauer für gewöhnlich davon ausgehen, daß das Programm, das sie mehr oder minder frei Haus bekommen, auch als Sendemitschnitt kostenfrei zu haben sein müsse, nehmen sich die individuellen Nachfragen nach bestimmten Sendungen in der Sicht der Sender als kostenträchtiger Service aus, der, wenn er denn unbedingt gewollt ist, entsprechend vergütet werden muß. Solch simples Video-Ware gegen Geld-Geschäft leuchtet gerade unter der Bedingung, daß TV als billiges Freizeitmedium für jederman gilt, wenig ein, zumal der Aufwand irrtümlicherweise an den käuflichen Videofilmen (die ja gerade Massenware sind und nicht individuelle) gemessen wird.

Für interessierte Nutzer und vor allem für die Medienwissenschaft hat diese dezentrale und unzugängliche Archivpraxis

¹⁵ Die Deutsche Bibliothek hat ihre Bucharsenale in Frankfurt am Main und Leipzig

Konsequenzen: die individuelle Archivierung. Diese immerhin stellt seit Einführung des Videorekorders im Konsumbereich kein Problem mehr dar. Generiert wird hier das Zufallsprinzip: zufällig hat jemand den einen oder anderen Sender/Trailer/Spot-/Moderator usw. auf Video aufgenommen. Wer umgekehrt einen Sendetermin versäumt und keine private Aufzeichnung zur Hand hat, wird nur unter größten Mühen und erheblichen Kosten im Archiv der jeweiligen Rundfunkanstalt des Materials ansichtig. Die Folge liegt auf der Hand: auf der Landkarte der Fernsehgeschichte bleiben gravierende blinde Flecken. "Und die Gefahr ist groß, daß vor allem das bereits Bekannte recycelt wird."¹⁶

Fernsehgeschichte wurde, wie Peter Zimmermann herausgearbeitet hat, weitgehend von den Sendern selbst geschrieben, meist als Erfolgsstory und Hagiographie. Der Grund, warum sich das Fernsehen gern gegen seine historische Erforschung durch Dritte sperrt, liegt allerdings nicht in den beschönigenden Selbstreferenzen und ideologischen Feierstunden der eigenen Institution, sondern schlicht - im Wissen um die Archive als Kapital und Produktivkraft.

Archivbilder als Quelle von Profit und Inspiration

Seit die MAZ-Technik Einzug in die Fernsehanstalten gehalten hat, wurde der Videorekorder nicht nur als passiver Speicher gebraucht. Zunehmend - mit Dauer und Datenmenge steigend - wird das audio-visuelle Material ein aktives Element der Programmgestaltung. Die Produktionsökonomie betrachtet

¹⁶ Zimmermann, Peter: Fernsehen im Fernsehen. In: Ertel, Dieter / Zimmermann, Peter (Hrsg.): Strategie der Blicke. Konstanz 1996. S. 235

gewissermaßen selbstkritisch das oben benannte televisuelle Grundprinzip und kommt zu dem Befund, daß sich einige Bedingungen der Aufnahme erübrigen lassen: Bildszenarien wie der Studiobetrieb oder Aufnahmeteams, die an ihre Drehorte gereist sind. Einzelne Bildmotive, Sequenzen (sog. "Klammerteile") oder ganze Sendungen und Sendereihen liegen parat.

Längst vor seinen Zuschauern, die meist erst in den 80er Jahren die Möglichkeit eines zeitversetzten Fernsehens per Video entdeckten, hat das Fernsehen selbst die Vorteile der elektromagnetischen "Konserven" genutzt und Zweit-, Dritt-, Vielfachverwertung in seinen eigenen Programmablauf integriert. Und damit kräftig seine Produktionskosten gesenkt. Programmvermögen nennt man deshalb all das bereits gedrehte, geschnittene, gesendete Material, das in den hauseigenen Archiven lagert: die Sendungen von gestern sind das Produktionsmittel von morgen.

Das Instant-Medium sendet synchron zum Lebensrhythmus seiner Zuschauer. Definitiv seit Ende der 80er Jahre agiert das Fernsehen wie der Mensch atmet: rund um die Uhr, immer, pausenlos. Jeder neue Tag, so suggeriert die präsentische Television, bringe auch ein neues Programm. Eingebettet in diese Erwartungshaltung ist die "Konserven", die aus dem Archiv auf Sendung beförderte Programmware, die nur selten und äußerst dezent als Fernsehen von gestern gekennzeichnet wird. Oft verrät allein das Programmheft, daß es sich um eine (wenn nicht die x.te) Wiederholung handelt. Das Fernsehen setzt also auf den Gedächtnisschwund seiner Zuschauer, hofft auf den natürlichen Verschleiß der Erinnerungsvermögen.

Zwischen den Schein beständiger Innovation schiebt sich immer öfter die Wiederaufbereitung des Programms. Nicht nur, wie die Fernsehchronistin Joan Kristin Bleicher meint, zu nutzungs-schwachen Sendezeiten. "Die öffentlich-rechtlichen Sender entdecken ihr Archiv als Materialreservoir und füllen damit Programmflächen. Auch die kommerziellen Anbieter nutzen über die Kaufproduktion fernsehhistorisches Material. Der Programmwechsel per Fernbedienung gerät zur Zeitreise durch die Film- und Fernseh-Geschichte."¹⁷

Je vergeßlicher das Publikum, desto gegenwärtiger wirkt der elektronische Datenstrom. Umgekehrt und produktionsökonomisch fordert diese Praxis geradezu zu der Logik der Verweigerung des Präsenz heraus: Eine Sendung für die einmalige Ausstrahlung im Hier und Jetzt zu produzieren, wird im Verhältnis immer teurer, rechnet sich immer weniger.

Der Blick ins hauseigene Archiv impliziert jedoch nicht nur die prosaische Kosten-Nutzen-Kalkulation, sondern dient (ähnlich wie in der zeitgenössischen Literatur) auch dem kreativen Austausch.¹⁸ Redaktionsmitglieder erwarten sich häufig ein inspirierendes Potential von den bewahrten Aufzeichnungen: das Archiv spielt zunehmend eine aktive Rolle als Ideengeber.

¹⁷ Joan Kristin Bleicher: Der 25. April 1997. In: Kubitz, Peter Paul: Der Traum vom Sehen. Zeitalter der Televisionen. Dresden: Verlag d. Kunst, 1997, S. 186

¹⁸ Vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 8. Dezember 1997

Ästhetik des Testbildes

1994 gründeten österreichische Medienkünstler einen "Verein zur Erhaltung und Pflege bedrohter elektromagnetischer Gattungen" und richteten im Internet ein Museum für Testbilder aus aller Welt ein.¹⁹ Was mit diesem televisuellen Biotop sinnfölig wurde, war die Entwicklung der Fernsehgeschichte durch schleichende Veränderungen. Gerade wegen der immer im Präsenz wirkenden Abfolge von Bildern aus allen möglichen Stilen, Epochen und Genres werden grundlegende Änderungen des Mediums meist entweder gar nicht registriert oder nicht im Gedächtnis abgelagert. Das Rauschen und optische Schneien, das dem Gerät ehemals den Namen "Flimmerkiste" gab, gehört in diese Kategorie vergessener Geschichte: die audio-visuelle Funkstille ist "Schnee von gestern".

Auch Tafeln wie "Wir schalten um", "Gleich geht's weiter", "Bitte etwas Geduld" sind aus der modernen Fernsehlandschaft verschwunden. Im Zuge der Programmausweitung seit Mitte der 80er Jahre ist allmählich auch das Testbild von der Mattscheibe verschwunden, "das beliebteste Programm im Fernsehfachhandel"²⁰, das einst für die technische Justierung gemacht war. So unbemerkt, wie der passende Testpfeifton von 1.000 Hertz unüberhörbar gewesen war. Konstituiert hat sich stattdessen eine televisuelle Gleichschaltung von Lebens- und Fernsehzeit mit

¹⁹ ²⁰ <http://www.ping.at/users/staytuned> - Vgl. auch "Die Zeit magazin" vom 28. April 1995, die titelte: "Rettet das Testbild! Einem Fernsehklassiker droht der Sendeschluß"

²⁰ Frankfurter Allgemeine Magazin Heft 911 vom 15. August 1997

Vormittags-, Mittags-, Nachmittags-, Vorabend-, Abend- und Nachtprogramm. Eine Zeit, in der gar nicht gesendet wird und Rauschen den Nicht-Empfang zeigt, gibt es nicht mehr. Und immer seltener wird Sendezeit mit der audio-visuellen Bestätigung der Empfangsmöglichkeit gefüllt. Im Testbild - es signalisiert den technisch korrekten Empfang des angezeigten Senders, übermittelt jedoch kein Programm - hypostasiert sich eine archaische Art, Fernsehen zu betreiben. Television von gestern.

Das Testbild stellt ästhetisch gesehen einen Kontrapunkt zum Medium der Telepräsenz dar. In Form eines graphisch segmentierten Standbildes verkörpert es nüchterne Sachlichkeit und technisch herstellbare, potentielle Kommunikation - und repräsentiert damit in der Medienlandschaft die Television als solche. Fernsehen nicht als unüberschaubares, buntes Gemisch betriebssamer Bildwelten, sondern als streng definierter elektromagnetischer Ruhepol, der die Existenz des jeweiligen Senders in abstrakter Form meldet. Mit diesem technischen Zeichen einer Sendung ohne Botschaft und Programm wird Brechts Radiotheorie sinnlich erfaßt, derzufolge die Telekommunikation nach dem Prinzip der Einbahnstraße gestaltet ist: der Sender (die Anstalt) bestimmt nicht nur die Inhalte, sondern auch den Zeitpunkt der Kommunikation.

Fernsehen im Vorhof des Cyberspace

Ein Zweites Deutsches Fernsehen in den 60er Jahren, eine farbige Mattscheibe in den 70ern, privatwirtschaftliche Sender, Konkurrenz der Kanäle und Fernbedienung in den 80ern, Einführung des digitalen Fernsehens Ende der 90er Jahre - Daten

der Fernsehgeschichte, hinter denen sich ein steiler Aufstieg und ein schleichender Fall des Mediums verbirgt. Das "klassische Fernsehen", so Film- und Fernsehregisseur Edgar Reitz, schien vorübergehend allmächtig, nur werde es von der Entwicklung und Verschmelzung der audiovisuellen Medienformen dahingerafft. "Das, was wir heute noch Fernsehen nennen, die Ausstrahlung von Vollprogrammen, wird verschwinden. Es wird seinen hundersten Geburtstag, den das Kino immerhin noch recht rüstig feiern konnte, nur noch als Spartenmarkt erleben."²¹

Der Spartenmarkt kann technisch mit dem digitalen Satelliten-TV und durch Datenkompression Größenordnungen anpeilen, wie sie auf dem europäischen Fernsehmarkt des 20. Jahrhunderts undenkbar waren. Programmlich zielt die von Reitz angesprochene Entwicklung auf ein Zuschauerprofil, das spezialisierte Interessen bedient sehen will; Sport, Nachrichten, Kultur, Wetter etc. füllen je einen eigenen Kanal. Ähnlich wie es auf dem Zeitschriftenmarkt bereits die Regel ist, schält sich eine diversifizierte, breit gefächertes Angebot heraus, aus dem die Zuschauer ihr Programm zusammenstellen. Ein solcher Kiosk führt das Channel-Prinzip in ein Medium ein, das einst nur Vollprogramme kannte.

Mit der Vermehrung von Sendern und Kanälen - eine medienpolitisch gewollte Entwicklung, die 1984 ihren Anfang mit der Zulassung privatwirtschaftlichen Fernsehens nahm - hat die Idee des "klassischen Fernsehens" ausgedient, ein Fernsehen, das von

²¹ Reitz, Edgar: Diesseits der Zukunft - Die Filmkunst in Erwartung der digitalen Bilder. In: ders.: Bilder in Bewegung. Essays. Reinbek 1995, S. 257

sich jeweils behauptete, auf ein und denselben Kanal täglich ein Programm zusammengestellt zu haben, das alle/ das Publikum/ alt und jung, die heterogenen Interessen zu befriedigen weiß. Nur deshalb konnte Fernsehen in Deutschland jahrzehntelang ein Seismograph der gesellschaftlichen Entwicklung und ein Spiegelbild der Nation sein, weil die Tätigkeit "Fernsehgucken"²² -meßbare Einschaltquoten vorausgesetzt - Rückschlüsse auf das Ferngesehene erlaubte.

In der "neuen" Welt des televisuellen Sparten-und Programm-dschungels ist diese geradlinige Rezeptionsform nicht vorgegeben. Fernsehen als Zweck und Tätigkeitsbeschreibung wird notgedrungen relativiert, je mehr Relationen der Fernsehmarkt aufweist. Dies gilt umso mehr, je stärker die Medienkonvergenz sein wird und Television und Computer im Netz (per "webcasting", "broadcast online television") zusammenspielen. Wer ein Programm einschaltet, dem entgehen Dutzende anderer Angebote, solange der Begriff "Fernsehen" noch an seine eingangs betonte tele-präsente Qualität gebunden bleibt.

Der individuelle Zugriff auf wachsende Sendeangebote impliziert eine Senkung der relativen Einschaltquoten. Immer seltener vereinigt ein Programm die Mehrheit der Zuschauer auf sich, immer weniger Sendungen schaffen den quantitativen Knock-out der Konkurrenz. Paradoxerweise konnten die Sender zu einer Zeit die höchsten Einschaltquoten verbuchen, als es um diese noch gar nicht im kapitalträchtigen Sinn ging.

²² Wulff, Hans J.: Flow. Formationen des kaleidoskopischen Sehens. In: *montage/av*, 4/2/1995, S. 29

Klassisch Fernsehen: individuelle Erinnerung im Kollektiv

Das "klassische Fernsehen", dessen Ende in einem längeren Mediendiskurs diagnostiziert wurde²³, spielte sich drei Jahrzehnte eine staatlich gehegten Schutzsphäre ab. Dieser exklusive Status - im ersten Jahrzehnt sogar in einem Monopol der ARD - hat die Vorstellung von dem Medium - seine Programmleistungen, Rezeptionsformen und gesellschaftliche Bedeutung - wesentlich bestimmt.

Das TV gibt dabei, wie auch das Kino, kaum Spielräume für individuelle Phantasien frei, sondern es bündelt die kollektive Weltsicht.²⁴ Denn, wie ein Klassiker der Filmtheorie schrieb, "es kann sich nichts im Volke verbreiten, was dieses nicht von vornherein haben will. Und da mögen die Ästhetiker ihre reinen Nasen rümpfen, wir können daran nichts ändern."²⁵ Unübersehbar, ja von nahezu plumper Direktheit war das Fernsehen in Deutschland ein solch nationaler Fokus, der - je länger seine Laufzeit, umso stärker - den Unterschied zum Verschwinden brachte zwischen dem realen und dem medial vorgespiegelten Alltag.

²³ Vgl. Paech, Joachim: Digitales Fernsehen - eine neue Medienwelt? ZDF Schriftenreihe Heft 50, Mainz 1994- Vgl. auch "Mattscheibe oder Bildschirm - Ästhetik des Fernsehens", Symposium Hochschule für Film und Fernsehen, Potsdam, 12.-13. Dezember 1997

²⁴ Im Unterschied zum Kino in der Ära des Stummfilms ist Fernsehen primär national gebunden. Internationalisierung stellt sich über die Zweitverwertung des Programms her.

²⁵ Balázs, Bela: *Der sichtbare Mensch. Eine Film dramaturgie*. München 1976, S.11

Anders als das Kino, das quasi exterritorial wie ein unwirkliches Traumland wirkt (weshalb seine Stars auch "angehimmelt" werden), implantierte sich das Fernsehen in das tägliche Geschehen ein. Seine Erzählungen, Mitteilungen und Bilder hinterlassen Spuren in der eigenen, biographischen Erinnerung wie die Erlebnisse eines vertrauten Nachbarn. Man lebt mit dem Medium. Die persönliche Geschichte wird zu nicht unwesentlichen Teilen von Fernsehsendungen strukturiert, die umgekehrt oft deswegen zur Fernsehgeschichte gezählt werden müssen, weil sie von vielen Personen gesehen wurden.

In der biographischen Perspektive verbinden sich lebensgeschichtliche Phasen, Emotionen, Erinnerungen eng mit bestimmten Sendungen. Wer in den 60er Jahren jung war, kannte z.B. "Flipper", wer die Samstagabende 1969 bis 1972 vor dem Fernseher verbrachte, kannte die Samstagabend-Show "Wünsch Dir was"²⁶ usw. Die Benennung einer gewissermaßen mentalen Grundausstattung an Fernsehsendungen, die "man kennen muß" wie die Klassiker der deutschen Literatur, fällt naturgemäß umso leichter, je geringer das Angebot war. Auf die Frage, welche Sendung sie am liebsten sähen, antworteten die befragten Passanten 1963 bezeichnenderweise: "alles".²⁷

In jenen Zeiten, als "Fernsehgucken" noch versprach, nichts wichtiges zu verpassen, war das individuelle zugleich das kollektive Erlebnis. Im Ausdruck "Straßenfeger" ist diese Gleichung

²⁶ Frankfurter Allgemeine Magazin vom 10.05.1997

²⁷ Ertel, Dieter: Fernsehfieler. Feature in der Reihe "Zeichen der Zeit", SDR 1963

von geradezu sprichwörtlich geworden, wird damit doch die einst sehr hohe Einschaltquote und damit Wahrscheinlichkeit ausgedrückt: wenn 35 Millionen Menschen abends um viertel nach acht den Fernseher eingeschaltet hatten, dann haben sie auch dasselbe gesehen. Legendär die Krimiabende Anfang der 60er Jahre ... Fernsehabende, die Schlagzeilen machten, die Stadtgespräch waren, die zum Teil der eigenen Biographie wurden. und zwar millionenfach.

Je mehr Zuschauer und je länger die tägliche Fernsehzeit, desto heftiger gebärdete sich die Kritik am Medium, das freie Zeit absorbiert und die Freizeit gestaltet. Mit dem Aufstieg des Fernsehens zum Leitmedium der Gesellschaft in den 60er und 70er Jahren war ein bleibend schlechter Ruf verbunden. Kein anderes Medium hat dauerhaft ein derart "miserables Image"²⁸ bewahrt wie das Fernsehen. Ganz im Unterschied zu seinen artverwandten Nachfolgern wie Video und Computer, die in der Bewertung als Videokunst Museen bevölkern oder, wie beim Zusammenspiel von Internet und Rundfunk, als digitale Siegeszeichen einer künftigen Informationsgesellschaft subventioniert wurden.

Allenthalben wurde das Fernsehen geschmäht, als "Droge im Wohnzimmer", "Nullmedium", "ikonische Regression", "Schlafmittel für die Augen" usw.²⁹ Mit drastischen Worten,

²⁸ Winkler, Hartmut: Das Ende der Bilder? In: Hickethier, Knut (Hrsg.): Fernsehtheorien. Berlin 1992, S. 230

²⁹ Vgl. Deeken, Annette: Fernsehen im Zeitalter seiner rastlosen Konsumierbarkeit. In: Deutschunterricht 47 (1994) 2, S.58-63

aber typisch für die kulturkritische Anfeindung des Mediums urteilte Starregisseur Wim Wenders: "Jeder Scheißfernseher, überall, konstituiert die Mitte der Welt. Die Mitte ist eine lächerliche Idee geworden, und auch die Welt, ein Bild von der Welt, eine lächerliche Idee, je mehr Fernsehappate es auf der Welt gibt. Nieder mit dem Fernsehen!"³⁰

TV-Klassiker

Gleichwohl hat das Pixel-Universum, deutlich am gängigen Pasquill gegen das Fernsehen vorbei, Sendeformen und Sendungen hervorgebracht, die Klassiker genannt werden können, darunter sind Sendungen mit gigantischen Einschaltquoten und solche mit beharrlichem Rhythmus wiederkehrende Konstanten inmitten eines Mediums, das permanente Innovation suggeriert: Prototypen der Audiovision, die Fernsehgeschichte gemacht haben. Je stärker sich die Fernsehlandschaft insgesamt verändert, desto deutlicher tritt zutage, daß es (noch) einige Sendungen gibt, die sich dem elektronischen Kiosk und der damit verbundenen neuen Unübersichtlichkeit und visuellen Übermüdung entziehen.

Inmitten des televisuellen Programmflusses wirken Sendungen wie die "Tagesschau" oder "Das Wort zum Sonntag" schon in Anbetracht ihrer regelmäßigen Wiederkehr vertraut: sie sind für viele Zuschauer Bestandteil ihres Lebens geworden, allein weil diese Programmpunkte lebenslänglich (und für viele längst über

die eigene Lebenszeit hinaus) zum Fernsehen dazugehören - auch wenn es sich nurmehr um das "erste deutsche Fernsehen" handelt. Auch eine "Sendung mit der Maus" entzieht sich dem flüchtigen Medium und seinem Schema "Gesendet-Vergessen", wie sich ebenfalls die "Mainzelmännchen" dem unablässig dahinfließenden Datenstrom widersetzen.

Fernsehklassiker sind meist langlebige Exemplare der versinkenden Gattung Leitmedium, gewissermaßen nostalgische Wiederhänger jenes Zeitalters, das Edgar Reitz das "klassische Fernsehen" genannt hat. Es sind Sendungen mit Erinnerungswert, erheblichem Bekanntheitsgrad, mitunter hoher Wertschätzung. Daß sie über viele Jahre, gar Jahrzehnte hinweg gesendet werden, garantiert ihnen jedoch nur solange einen Platz im televisuellen Gedächtnis, wie sie im Medium öffentlich präsent und allgemein zugänglich sind. Zum Vergleich: Sendungen mit langjähriger Laufzeit wie der "Internationale Frühschoppen" - eine der wenigen Sendungen, die gleichzeitig Hörfunk- und Fernsehgeschichte gemacht haben, lief 1.874 mal über den Bildschirm. Zwischen 1952 und 1987, moderiert von Werner Hofer - sind schon morgen, wenn nicht bereits heute, vergessen und bestenfalls im Archiv nachvollziehbar.

Nichts altert so rasch wie Programmbeschreibungen und -beobachtungen, ein Phänomen, daß dem Medium selbst adäquat ist, denn die Spezifik des Fernsehens ist allemal sein Präsenz: Live-Sein. Analog zum Datenstrom ist der televisuelle Verzehr an Bildern und Schicksalen gewaltig gewachsen, wodurch die televisuellen Speicherkapazitäten immer geringer werden. Die

³⁰ Autorkommentar in dem Filmessay "Tokyo-Ga" von Wim Wenders. Vgl. Gemünden, Gerd / Töteberg, Michael (Hrsg.): Einstellungen. Verlag der Autoren 1993, S. 26

Betrachtung von "Fernsehklassikern" und überhaupt diese Kategorie als solche arbeitet gegenläufig zum medien-spezifischen Gedächtnisschwund und zum flüchtigen Vergessen des täglichen Sendeflusses. Damit ist medienwissenschaftlich nicht zwingend eine überaus hohe qualitative Wertung verbunden, wie es etwa im Kanon der Nationalliteraturen der Fall ist.

"Klassiker" eines Mediums, das die historische Dimension regelrecht zudeckt, um desto beständiger mit Wiederholungen innovativ zu wirken, sind typische Muster des televisuellen und über längere Zeit aktuellen Programms - und insofern gewollt, von den Zuschauern oder zumindest von den Programmverantwortlichen. Daß die Medienkultur ohne diese Fernsehklassiker mental oder ästhetisch entscheidend ärmer wäre, ist damit nicht behauptet ...