

## ZWISCHEN ECHTZEIT UND SPEICHER *ON DEMAND*: GEDANKEN ÜBER DIE KÜNFTIGE VERGANGENHEIT DES FERNSEHENS

[= *deutschsprachige* Vorlage für englische Übersetzung "Between Realtime and Memory on Demand: Reflections on/of television", in: The South Atlantic Quarterly 101, Heft 3 (Sommer 2002), 625-637]

[Einleitung]

TV-*trash* zwischen Fernseh- und Medienwissenschaft

Nachricht und Echtzeit

Zeitbasierte Bilder: Die Scheinbarkeit des *live*-Mediums Fernsehen

Programmatologie des Fernsehens

Fernsehen und das *recycling* des Archivs

**[Einleitung]**

Turbo-Medienwissenschaft schaut auf die Effekte der elektronischen Massenmedien unabhängig von der Fixierung klassischer Fernsehanalysen auf Programminhalt und entziffert diese Effekte vielmehr als Funktionen von Programmierung im Sinne der Informatik. Immerhin schrieb Hans-Magnus Enzensberger schon diesseits der Schwelle zum Internet über das "Nullmedium" Fernsehen: "Neu an den Neuen Medien ist die Tatsache, daß sie auf Programme nicht mehr angewiesen sind."<sup>1</sup> Werfen wir daher *programmatisch* einen Blick auf die künftige Vergangenheit des Mediums Fernsehens, also auf Fernsehen als Subjekt und Objekt des kulturellen Gedächtnisses. Sobald nämlich audiovisuelle Sendungen auf digitalen Speichern *online* zugänglich bleiben, bilden sie eine Herausforderung an die bisherige Praxis des *live*-Mediums Fernsehen. Daraus resultieren Konsequenzen für die Medienkultur des Gedächtnisses und für die traditionell eher von Philologen untersuchten kulturellen Erzählformen überhaupt.

Vielleicht aber ändern sich mit den technischen Medien nicht nur die *Formen* der Erzählung, sondern diese scheinbar anthropologische Konstante steht *in toto* zur Disposition. Ist dem technisch wie zeitlich unerbittlich linear ablaufenden Film die Form der Narration sozusagen naturwüchsig noch affin, gilt das nicht mehr für die elektronischen Sendemedien, deren Botschaft eben das Medium, nicht mehr der Mensch. Konzeuge für dieses narrationskritische Argument ist immerhin Walter Benjamin:

Man kann all diese Dinge als ewig ansehen (Erzählen z. B.), man kann sie aber auch als durchaus zeitbedingt und problematisch, bedenklich ansehen.

---

<sup>1</sup> Hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: Hans-Magnus Enzensberger, Baukasten zu einer Theorie der Medien. Kritische Diskurse zur Pressefreiheit, hg. v. Peter Glotz, München (Fischer) 1997, 150 (s. a. 168)

Ewiges im Erzählen. Aber wahrscheinlich ganz neue Formen. Fernsehen, Grammophon etc. machen all diese Dinge bedenklich.

Und dann benennt er die kulturelle Furcht,

daß das alles desavouiert wird: die Schilderung durch den Fernseher, die Worte des Helden durchs Grammophon, die Moral von der Geschichte durch die nächste Statistik, die Person des Erzählers durch alles, was man von ihr erfährt. <...> Nicht weinen. Der Unsinn der kritischen Prognosen. Film statt Erzählung.<sup>2</sup>

An dieser Bruchstelle beginnt die Medienarchäologie der Gegenwart, nahtlos. Daß die elektronische Technik fähig ist, neue und eigene Formen nicht auto-, so doch medienpoetisch zu generieren, zeigte sich besonders im dem Moment, wo Fernsehbilder durch MAZ-Band speicherbar, damit auch anders montierbar wurde - "Schnitt" ist hier noch noch eine Metapher fürs Umkopieren.<sup>3</sup> Digitale Bildverfahren schließlich "erzeugen aus sich heraus neue Bilder", die sogenannten "innere Montage" <Hickethier 1993: 156>, perfektioniert im Musikvideo. Was hier auf der Strecke bleibt, ist die Narrativität. Hickethier zeigt es anhand des Musikvideos *Vienna* von Univox (MTV 1992): Es lassen sich zwar noch "narrative Elemente in den stark elliptischen Konstruktionen" finden, und das Video zeigt noch "alle Anzeichen einer narrativen Geschichte"; tatsächlich aber hat die Ästhetik der Musikvideos bereits den Raum der Geschichten unterminiert. Lücken werden als Gestaltungsmittel gleichrangig zugelassen, die Anschlüsse sind nicht mehr linear, sondern lose Kopplungen. Es ist das elektronische Medium (Fernsehen), welches - etwa durch das Staccato der Schnittfrequenzen - eine "Auflösung der kontinuierlichen Bildräume" initiiert; "das Erzählen im Fernsehen selbst ist inzwischen längst zu den filmischen Produktionsmitteln abgewandert" <Hickethier: 158>. Womit der Inhalt des elektronischen Mediums die Botschaft seines Vorgängermediums ist: die Erzählung. Längst haben die privaten Sender - sei es MTV für die Videoclipästhetik, sei es CNN oder ntv mit der Immedialität von *breaking news* - die Medialität von Fernsehen, nämlich den schnellen *cut* und die Forcierung der *live*-Übertragung - entdeckt: die Ent-Deckung des Mediums selbst als Befreiung von der inhaltistischen Verengung der Perspektive des öffentlich-rechtlichen Fernsehens.

In herkömmlichen Medien <...> fällt die Verteilung von Linearität und Nichtlinearität im allgemeinen mit den Mustern von Narrativität zusammen. Die Narration erzeugt in der klassischen Struktur von Anfang, Mitte und Ende eine linear durchlaufende Folge, an deren beiden Enden Nichtlinearitäten Fortsetzungen zur Auswahl stellen. Im Fernsehen haben sich dabei andere Linearitäten etabliert als im Kino - die feste Länge des Kinofilms verteilt sich auf episodenhafte Serien in wöchentlicher Wiederholung. Web-TV-Propheten vermuten, dass diese Zeiteinheiten noch kürzer werden, je mehr parallele Ströme verfügbar sind - so als würde die

---

<sup>2</sup> Walter Benjamin, Vorstufen zum Erzähler-Essay, in: ders., Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1978-89, Bd. II/3, 1282. Dazu Jochen Hörisch, Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1999, 258f

<sup>3</sup> Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 1993, 154

Notwendigkeit, auf allen Kanälen aufmerksam zu sein, das Zeitlimit des Users beschränken. Tatsächlich aber scheinen andere, auch nicht-zeitliche Modi von Anfang und Ende denkbar. In vielen Computerspielen bestimmt der Raum die Verteilung von Nichtlinearität. <...> Und auch das Surfen im Netz bietet zuwenig Redundanzen und Formate an, als dass sich bislang ein fester Zeitrahmen zu etablieren vermochte.<sup>4</sup>

Ändert sich diese Sachlage, wenn es tatsächlich gelingt, in den sogenannten *Portalen* wieder den alten Modus des aus den Sendemedien vertrauten Programms durchzusetzen?

### **TV-trash zwischen Fernseh- und Medienwissenschaft**

Ist es im medienwissenschaftlichen Sinn, die Informationstheorie Claude Shannons und Warren Weavers auf die Analyse von TV-Serien anzuwenden? Stuart Halls ideologiekritischer Begriff von *de-* und *encoding* im Fernsehen läßt sich mit einem anderen Akzent, nämlich als Vokabular aus der Nachrichtentechnik statt der Cultural Studies lesen.

In seinem Aufsatz "Ding und Medium" insistierte Fritz Heider 1921 darauf, daß mediale Übertragungen (Lichtstrahlen etwa) "Kunde von Dingen geben"<sup>5</sup> - ein aus Herodots Begriff der *historia* vertrauter Begriff. Hier ist er auf elektronische Strahlen (TV) übertragbar - ein alternativer Begriff von "Nachrichten." Zugleich definiert sich die suggestive Macht des Fernsehbilds auf die menschlichen Augen analog zum Zustandekommen von Bildern gemäß der Neurophysiologie. Das Zeilenbild der Bildröhre korrespondiert mit der menschlichen Wahrnehmung:

Der Wahrnehmungsapparat macht <...> das Ding auch dort wieder zu einem einheitlich wirkenden, wo es nur mehr durch ihm zugeordnete falsche Einheiten wirkt. Durch die Sinnesapparate werden diese falschen Einheiten wieder zu echten Einheiten <...>. Vom Dinge gehen die Lichtstrahlen aus, die Wirkung zerspellt <sic> sich in Einzelheiten, in denen wohl etwas der Einheit des Dinges Zugeordnetes, aber nicht selbst eine Einheit vorhanden ist. Der Organismus fängt diese einzelnen Wirkungen auf, in ihm sammeln sie sich wieder und werden im Bereich der großen Dinge wirksam, indem sich der Organismus etws in einer Weise zu bewegen beginnt, die dem wahrgenommenen Dinge entspricht. <ebd., 332>

Ähnliches gilt für die Begriffe von Redundanz und Information in der Anwendung auf Trash-TV. In diesem Sinne analysiert Medienwissenschaft nämlich das Medium Fernsehen in seiner entbergenden Funktion, die - frei nach Martin Heidegger - kulturelle Semantik überhaupt erst hervorbringt, während sich etwa die Cultural Studies für Fernsehen als Inhalt und seine ideologischen Effekte zuständig erklären. Tendiert die Fernsehwissenschaft dabei zur Programmanalyse der kulturellen

<sup>4</sup> Stefan Heidenreich, Bilderströme. Lineare und nichtlineare Relationen zwischen Bildern (Typoskript Juli 2000), demnächst in: Kunstforum International, Themenheft *Non-Linearität*, 2000

<sup>5</sup> Fritz Heider, Ding und Medium, in: Symposium, Heft 2 / 1921, 109-157; Wiederabdruck in: Lorenz Engell et al. (Hg.), Kursbuch Medienkultur, Stuttgart (DVA) 1999: 319-333. Engl.: Thing and Medium, in: Psychological Issues 1.3 (1959), 1-31

Texte von Fernsehen, steigt Medienwissenschaft auf die Ebene einer subsemantischen Informationstheorie des Fernsehens hinab. „Sogar Katzen sehen fern“<sup>6</sup>, schreibt James Monaco auch in Hinblick auf die neuesten Medien; offensichtlich ist ein hermeneutisches Verständnis hier nicht nötig. Die medienkulturelle Erscheinungsweise von Trash-TV wird daher nicht nur im Rahmen von Michael Thompsons *Rubbish Theory* (1974) interpretierbar, sondern ansatzweise auch im Sinne einer wohldefinierten Medienwissenschaft, die das Phänomen als das entropische Verhältnis von Signal und Rauschen entziffert und damit populärkulturelle Diskurse nicht akademisch rediskursiviert, sondern statistisch-mathematisch formalisiert, also mit Michel Foucaults Diskursanalyse angeht: Häufungen beschreibend. Zwar erhebt der TV-Wissenschaftler Knuth Hickethier Einspruch, daß der mit dem Kriterium der Einmaligkeit verbundene Informationsbegriff vielleicht für eine ästhetische Theorie der Medien-Avantgarde verwendbar sei, "nicht aber für die Medien Radio und Fernsehen, die auch für redundante Mitteilungen unterschiedliche Funktionen im Gebrauch kennen" <Hickethier 1993: 434f>, doch machte gerade die TV-Übertragung jeder Fußballmeisterschaft die *signal-to-noise ratio* im Verhältnis von Spielzügen auf dem Platz gegenüber amorphen *La Hoola*-Wellen auf Seiten eines nur noch statistisch, nur im *close-up* individuell fassbaren Publikums sinnfällig.

Medienarchäologie sondiert die Untiefen der Hardware als Gesetz dessen, was überhaupt Programm werden kann. Ist nicht der Charakter von Fernsehshows nach Einführung des Farbfernsehens bis hin zur Kleidung der Showmaster wesentlich davon mitbestimmt worden, was der neue technische Standard an Farben und Bewegungen überhaupt verkräftete? Noch heute ist die Farbe Blau als mediales Veto des *chroma key*-Verfahrens im Spiel; dasselbe gilt für Stanzverfahren (*blue screen*), Veränderung der Struktur der Bildauflösung und Farbfilter.

Samuel Weber fragt an dieser Stelle nach der "distinctive specificity of the medium", und das in Opposition zum Inhaltismus der gängigen Fernsehanalysen: "What we most often find are content-analyses, which could just as well apply to other media, for example, to film or to literature."<sup>7</sup> Mashall McLuhan zufolge hat kein Medium Sinn oder Sein an sich, sondern nur aus der Wechselwirkung mit anderen Medien". Im François Truffauts Film *Fahrenheit 451* entdeckt die Feuerwehr, die nach Büchern fahndet, um sie zu verbrennen, hinter einer TV-Mattscheibe einen Stapel Literatur im hohlen Apparat – eine physische Größe, die keine mediale Funktion mehr erfüllen kann; bloßes Gehäuse ohne eine inhaltliche Botschaft. Im medienarchäologischen Sinne ist die einzige Botschaft des Fernsehens dieses *Signal: keine Semantik*. Wenn *trash TV* nicht

---

<sup>6</sup> James Monaco, *Film verstehen. Kunst, Technik, sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, mit einer Einführung in Multimedia, dt. Fassung hg. v. Hans-Michael Bock, a. d. Engl. übers. v. Brigitte Westermeier u. Robert Wohlleben, überarb. u. erweit. Neuausgabe, Reinbek b. Hamburg (Rowohlt) 1995, 152

<sup>7</sup> Samuel Weber, *Television: Set and Screen*, in: ders., *Mass Mediauras*, Stanford UP 1996, 108-128 (108)

inhaltistisch, sondern vom Medium her gesehen wird, sehen wir Rauschen - eine Art qualitatives Äquivalent zu dem, was technisch Interferenz ist und im Französischen für Radio und Fernsehen tatsächlich *parasite* heißt.<sup>8</sup> Genau das ist es, was das vom Optophonischen Institut (ein Begriff, der auf Raoul Hausmann zurückgeht) getragene *WorldhausTV* in Weimar zu seiner Kulturhauptstadtzeit 1999 99 Tage lang europaweit über Satellit und Anfang 2000 in Berlin im Internet und partagiert im Offenen TV-Kanal zeigte. Hier ging es nach Aussage des Präsidenten Reinhard Franz (Fakultät Medien, Bauhaus-Universität Weimar) gerade als Alternative zur Videokunst um „Kunst ohne Künstler“, d. h. eine Kunst, die sich im direktesten Sinne den Massenmedien stellt, die reine *Sendung*. Das Eigentliche am Fernsehen ist gerade die aktuelle Sendung, nicht das Filmarchiv, auch wenn der Anteil des Letzteren den Reportagen die Waage hält (Berichte, Übertragungen und Statements sind schon Geschichte, kaum daß sie einen Tag alt sind). Im Unterschied zum teuren, damit kalkulierter verwendeten Filmmaterial stehen elektronische Kameras (und Magnetbänder) auf Seiten der Echtzeit; gerade deshalb haben sie den Vorteil, in ihrer leicht trashigen Optik auch das Nebensächlichste festzuhalten - Zwischentöne, die man oft erst nachträglich erkennt.

*WorldhausTV* jedenfalls zeigte täglich eine Stunde *Rauschen*, wo *trash* nicht das Signifikat, sondern der Signifikant des Mediums Fernsehen ist: Sendung, nicht Programm. Hier wird das Mikro-Programm selbst zur Medialität der *Sendung*, und Programm wieder zu dem, was es akut ist: Fernsehsignalübertragung. „Wir testen Bilder“ hieß das Motto des *Kunstfernsehens*. Täglich wurde in diesem Rahmen 60min *Rauschen* an verschiedenen Sendeplätzen gesendet. Robert Lehninger von *WorldhausTV* definiert dieses Rauschen - das tatsächlich ein Verrauschen von ikonologisch identifizierbaren Bildern darstellt - folgendermaßen:

die wesentliche information des (weißen) rauschens ist weder null noch eins, sondern die behauptung daß es einen kanal gibt, der den zuschauer adressiert. das birgt die möglichkeit der signalübertragung, ein potential der kommunikation also. ohne das rauschen ist nichts. es ist metaphor für das verschwinden der differenz. es ist kein anfang, keine störung sondern endzustand. rauschen verschwindet im zeitalter des digitalen fernsehens. da rauscht nichts mehr. »rauschen« sendet täglich eine stunde analoges rauschen, das mit einer zimmerantenne im studio von »kunstfernsehen« live empfangen wird ins berliner kabelnetz.<sup>9</sup>

Durch die Heraufkunft eines neuen Mediums ändert sich jeweils das Verhältnis von Rauschen und Information. Etwa beim medienarchäologisch präzise als *Sachsystem* (also als technisches Dispositiv) bezeichneten Video<sup>10</sup> geht es nicht mehr

---

<sup>8</sup> Weber 1996: 115, Anm. 5; siehe Michel Serres, *Le Parasite*, Paris (Grasset) 1980; dt. übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1981

<sup>9</sup> <http://www.preset.de/worldhausTV/formate/format.html#farbfernsehen>

<sup>10</sup> Siegfried Zielinski (Hg.), *Video: Apparat/Medium, Kunst, Kultur*, Frankfurt/M. et al. (Lang) 1992, Einleitung, 9

um referenz-semantische, inhaltistische Kategorien, sondern um die Veränderung von Wahrnehmung überhaupt. Und genau so hat Nam June Paik begonnen, in seiner frühen Installation *Zen for TV*: mit einem elektronisch modulierten, schlichten Streifen quer über dem Monitor. Bei der Heraufkunft jeder neuen Generation elektronischer Medien (jüngst etwa der virtuellen Studios) ist es für Medienkünstler reizvoll, gerade die zunächst noch evidenten technischen Mängel nicht als Defekt beseitigen zu suchen, sondern als künstlerische Chance, als Differenz von Entwurf und Maschine zu nutzen.<sup>11</sup>

Das griechische Zauberwort in Aristoteles' Schrift *Über die Seele*, für das wir "Medium" übersetzen, lautet *to metazu* - der Zwischenraum oder das Dazwischenliegende, analog zum griechischen *dia-*, das ja so etwas wie die Mattscheibe an Fernsehen und Computerbildschirm darstellt, den buchstäblichen *screen*:

Das Medium wird hier also einerseits von einer einfachen Leere unterschieden, andererseits aber auch von der Undurchdringlichkeit der Materie: es trennt und verbindet zugleich, genauer: als Trennung ermöglicht es erst jegliche Verbindung. Da Aristoteles hier vor allem an die Sinneswahrnehmung denkt, wird das Medium zur Bedingung nicht bloß des Kontakts, sondern der *Übertragung*.<sup>12</sup>

Im Unterschied zum kybernetischen Begriff der medialen Übertragung, des nachrichtentechnischen Kanals, manipuliert dieses Dazwischen aber nicht die Signale, sondern bringt sich selbst scheinbar zum Verschwinden und schreibt damit eine vertraute Figur der medialen Dissimulation fort, die Selbstausschöpfung des Übersetzers für Texte (in der Sprache), und des Übersetzers für Zeiten (der Historiker). Information entsteht, Luhmann zufolge, erst im Moment des Unerwarteten - nämlich als das Gegenteil von Redundanz, von Vorhersagbarem. Auf dieser Ebene entspricht dem Unvorhersehbaren die Störung, die Kirchmann zum Proprium des Fernsehens erhebt: „Die paradoxe Struktur des Mediums verlange nach außergewöhnlichen Ereignissen, die doch nur im immergleichen Schema Gestalt gewinnen können. Die Live-Sendung wäre dann die Bedingung der Möglichkeit einer Störung im ansonsten überraschungsfrei dahinströmenden Programmfluß“ <paraphrasiert von Kämmerlings, a. a. O.>. Autopoetisch koppelt das Fernsehen diese Störungen zurück, indem Pannen und Pech-Situationen selbst zum Stoff, zum *content provider* für Sendungen wie *Raab TV* werden. „Gerade ihre Zurschaustellung in einem eigenen Genre weist auf die Paradoxie des temporalen Mediums Fernsehen hin, Unerwartbares auf Dauer stellen zu müssen. Die innere Beziehung des Mediums zu Unfällen und

---

<sup>11</sup> In diesem Sinne Georg Trogemann, Leiter des *Laboratory for Mixed Realities* - ein An-Institut der Kunsthochschule für Medien, Köln - über Experimente mit unkomprimiertem *Video streaming* über das Gigabit-Testbed der GMD, in seinem Beitrag: Einrichten im Dazwischen, demnächst in: Friedrich Reimers / Gabriele Mehling (Hg.), *Medienwissenschaften an deutschen Hochschulen*, München 2000 <???

<sup>12</sup> Samuel Weber, *Virtualität der Medien*, in: Sigrid Schade / Christoph Tholen (Hg.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München (Fink) 1999, 35-49 (47), unter Bezug auf die Bücher II und III von Aristoteles, *Über die Seele (peri psyches)*

Katastrophen kommt besonders in der Kriegsberichterstattung zum Ausdruck" <Kämmerlings, a. a. O.>. Diese Sicht, die das Unerwartete mit dem Begriff des Ereignisses – also letztlich dem historischen Diskurs – koppelt, ist noch auf der Ebene von Semantik und Narration angesiedelt. Medienarchäologie aber schaut auf den Fernseher als Signalmaschine, dessen Information die Störung im technischen Sinne ist. Die innere Beziehung des Mediums TV zum Krieg liegt nicht auf der Ebene der Inhalte, sondern der Genese des Mediums (Radar auf Seiten der Hardware, mathematische Informationstheorie mit ihrer *random-to-noise-ratio* auf Seiten der Software).

Unter diesem Blickwinkel war das aussagekräftigste Fernsehbild des Krieges der Zusammenbruch der Übertragung nach der Bombardierung des Belgrader Staatsfernsehens. <...> Hier wurde der plötzliche Programmausfall <...> zu einer Allegorie des Todes, der selber nicht abbildbar war: Der leere Bildschirm, der den Moment des Bombeneinschlags unmittelbar dokumentierte, war eines der schockierendsten Anlitze des Krieges. <Kämmerlings, a.a.O.>

Genau so vollzog sich, wie Andrej Ujica und Harun Farocki filmisch nachgewiesen haben, der Sturz des rumänischen Diktators Ceaușescu als Fernsehbild.<sup>13</sup> Das Bild des Realen kommt im technischen Zeitalter zu sich. An dieser Stelle jeder allegorisierenden, semantisierenden Lektüre zu widerstehen ist die Aufhalteleistung von Medienarchäologie.

Vermag Literatur den kulturästhetischen Wandel hin zu audiovisuellen, mithin rauschenden Umgebungen noch darzustellen, d. h. sprachlich aufzufangen und zu semantisieren? Lassen sich die audiovisuellen Medien "zur Rede stellen"? Don DeLillo versucht es in seinem Roman *White Noise* von 1985:

Der Titel schon ist der Fernsehkultur entnommen; er bezeichnet den sowohl akustischen als auch visuellen „Grundlärm“ eines eingeschalteten Fernsehapparats ohne Bild. DeLillo zeigt, wie der ständig laufende Fernsehapparat im nordamerikanischen Leben eine Art Hintergrundrauschen ausmacht.<sup>14</sup>

*White noise* ist hier nicht Unsinn, sondern ein „unaufhörlicher Partikelstrom von Information <...> in ständiger Bewegung“.<sup>15</sup> Tatsächlich transportiert das Rauschen permanent die Erinnerung an jenen medienarchäologischen Moment, als bei der frühen Entwicklung des Fernsehens die Bilder noch nicht technisch stabil waren:

In these early prototypes, a transmission could be considered successful as long as an image took shape against the choppy grey static. <...> But if these images rush to make a claim on reality, it rests on the fact of

---

<sup>13</sup> Hubertus von Amelunxen / Andrej Ujica (Hg.), *Television / Revolution. Das Ultimatum der Bilder. Rumänien im Dezember 1989*, Marburg (Jonas) 1990

<sup>14</sup> Walter Moser, *Eppur si muove!*, in: Eckart Goebel / Wolfgang Klein (Hg.), *Literaturforschung heute*, Berlin (Akademie) 1999, 238

<sup>15</sup> Edouard Bannwart / Daniel Fetzner, *Reflexionen – die Wissensmembran*, in: *Ausstellungskatalog 7 Hügel / VI: Wissen*, Budde / Sievenich (Hg.), Berlin 2000, 27

transmission - reproduction at a distance - not on the veracity of its representations.<sup>16</sup>

Rauschen gilt für den optischen Raum nicht minder als für den akustischen. Als der Engländer Philip Jeck auf dem Festival *Intermedium I* am 19. November 1999 in der Berliner Akademie der Künste Vinylplatten auf Kofferplattenspielern abspielte, ging es ihm nicht um die Musik, sondern um die Geräusche dazwischen: "Let Vinyl do the talking!"<sup>17</sup> Knacken ist dann kein ästhetisches Problem mehr; für Medienkunst liegt gerade im technischen Defekt der Apparate die Chance, Differenzen auszuloten, im Unterschied zu den perfektionierten Versionen der Softwarerpakete.

Im Gegenteil, in der zeitgenössischen Musik wie in der Fotografie verzeichnen wir „eine Tendenz der Rückkehr zu dem nicht perfekten Bild oder dem nicht perfekten Ton. Frühe Technoscheiben sind schlecht produziert auf Vinyl mit verstärktem Rauschen und Knacken; und das geht dann so weit, dass man nur noch so was hat wie Pink Noise, dass das Rauschen also wirklich an sich der Wert ist. Und man nur noch das Rauschen und das Dazwischen der Plattenrillen hört.“<sup>18</sup>

So wird der technische Signifikant (besser: der Impuls) selbst zur Aussage. Im Rauschen spricht das Medium - die Grundlage eines transharmonischen Verständnisses von Musik auch in der Rap-Kultur (*scratching*). Zapping und Skratzen meinen *das Medium surfen*, transitiv; und hier gilt also für Medien, was Walter Benjamin für die Sprache anhand der (Auto-)Referentialität von Eigennamen geschrieben hat: daß sie nämlich primär sich selbst kommuniziert.<sup>19</sup>

Noch drastischer erinnert das Video-Scratching an die Materialität des Mediums; hier wird im Reich des Visuellen praktiziert, was aus der Welt des Vinyl für Disc-Jockeys längst vertraut ist. Durch Rückkopplung entstehen Bilder, die das Auge verletzen. Der VJ Safy (Assaf Etiel, Israel) zeigt in Berlin regelmäßig *Live Scratchworks*: mit verschiedenen beschädigten, stehenbleibenden Laserplayern (Bild und Ton). Das Verhältnis von Signifikant und Signifikat (Videoclips) wird damit ausgehebelt - Arbeit der Entsemantisierung; Bedeutung wird hier selbst zum (medial-archäologischen) Material: Arbeit mit dem Vorgefundenen (also den Datenmanipulation des Speichers).

Analoges galt für die Ausstrahlung *farbfernsehen* (Lehniger und Gäste) im genannten WorldhausTV, die sich mit dem Konzept Farbfernsehen beschäftigte, also mit der Zeigung verschiedener Farbsysteme und Theorien im Fernsehen, nicht mit referentiellen Inhalten beschäftigte. Nehmen wir das klassische TV-Testbild als Beispiel: Das Medium wird im

<sup>16</sup> Richard Dienst, *Still Life in Real Time. Theory after Television*, Durham / London (Duke UP) 1994, 20

<sup>17</sup> Ankündigung der Radiosendung Vinyl Coda III, Deutschlandfunk, 14. April 2000 0.05, im Stadtmagazin: zitty <Berlin>

<sup>18</sup> Birgit Richard (im Gespräch mit Friedrich Kittler), *Zeitsprünge*, in: *Kunstforum International* Bd. 151, Juli-September 2000, 100-105 (104)

<sup>19</sup> Dazu Christopher Fynsk, *The Claims of History*, in: *diacritics* vol. 22, fall/winter 1992, 115-126 (118)



Testbild zum Inhalt, zum visuell buchstäblichen Programm. Das Testbild des Fernsehens funktioniert ganz in Dziga Vertovs kinematographischen Sinn strukturell ähnlich wie die Testbilder der Experimentalpsychologie, nur daß hier nicht Sinne vermessen werden, sondern Fertigungstoleranzen: "Es sind Bilder, die nicht entlang der Physiologie des Menschen, sondern entlang der Hardware von Maschinen entworfen sind."<sup>20</sup>

Ist es geradezu die Bildstörung, die TV definiert? Claus Pias spricht in diesem Zusammenhang von *kulturfreien Bildern*:

Das Testbild des Fernsehens funktioniert strukturell ähnlich wie die Testbilder der Experimentalpsychologie, nur daß hier nicht Sinne vermessen werden, sondern bspw. Fertigungstoleranzen. Es sind Bilder, die nicht entlang der Physiologie des Menschen, sondern entlang der Hardware von Maschinen entworfen sind.<sup>21</sup>

Im Super-Kurzfilmprogramm *Mega-morphine* (Kino Central, Berlin, Dezember 1999) zeigte der 16minütige Film *Kopplungen* von Eric Wilhelm de Cruz (Beta SP, 1998) das Phänomen Zufall als physikalisches Ereignis im TV-Apparat, nämlich unerwartete Erscheinungen auf dem Bildschirm. „Als integrierendes, alle Aspekte durchdringendes Element fungiert dabei der Fernsehapparat, als Metapher sowie als Rückkopplungs- und Zap-Maschine zugleich.“<sup>22</sup>

Früher schlossen Filmemacher durch wiederholte Aufnahmen desselben Sets das Unerwartete gerade aus. In der unmittelbaren elektronischen Übertragung aber ist auch die unbeabsichtigte Aufnahme von Material möglich, das nachher unerwartete Information tragen kann. Fernsehen holt diesen Verzug in die Gegenwart: „Das Unvorhersagbare bei totaler Kontrolle seiner Inszenierung ist das Ideal des Fernsehens“<sup>23</sup>, und in Sportsendungen kommt es als "Rekord" auf den Punkt. Besser noch auf Englisch; alles wird *recorded*, aber nur die Überraschung, die *record-making performance*, kommt zur Sendung <Weber 1996: 127>.

Der *Offene Kanal* - ein sogenanntes Bürgerfernsehen - hält in Berlin seit Jahren die Option von TV-Sendungen offen, die nicht professionell und nicht als Programm produziert wurden. Ein hohes Maß an Unerwartetem, doch „kritische Seher des Offenen Kanals, die zuweilen einmal durchzappen, konstatieren <...>, die Wiedererkennbarkeit des OK habe nichts mit seinen Sendungen zu tun, sondern mit der katastrophalen Bild- und Tonqualität.“<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Aus dem Exposé zu: Claus Pias (Hg.), *Kulturfreie Bilder. Zur Ikonographie der Voraussetzungslosigkeit*, Weimar (VDG) 2001

<sup>21</sup> E-mail v. 14. Juni 2000; Mailingliste „Bilder“

<sup>22</sup> Programmzettel Romano Welsch / Katrin Rothe

<sup>23</sup> Richard Kämmerlings, Ein Störfall möglicherweise, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 14. Mai 1999, 46

<sup>24</sup> Jeanette Goddar, *Offenem Kanal droht die Abschaffung. 500 Studen Fernseh-Demokratie monatlich*, in: *Zitty <Berlin>*, Heft 6/2000, 58

Das Katastrophale aber steht den Sendemedien am nächsten, auch medienarchäologisch gesehen. In den USA unterstützten Radio-Amateure das U.S. Army Signal Corps gerade dann, wenn durch Naturkatastrophen die Standleitungen der Stromzufuhr und der Telekommunikation (Telephon und Telegraph) zusammenbrachen - und das speicherlose Medium Radio in seiner Verwiesenheit auf Strombatterien ("storage batteries <...> in order to maintain communication") dennoch an Speicher - auf operativer Ebene - erinnert wird.<sup>25</sup> Der *state of emergency* überträgt sich auch auf das Fernsehen. 1963 vergleicht Max Egly das „lächerlich kleine<s>, graue<s> Bild“ des noch-s/w-Fernsehens mit dem etablierten Konkurrenten Kinofarbfilm auf Breitleinwand; (be)im Fernsehen „muß man immer darauf gefaßt sein, daß es plötzlich verschwindet oder zu einem Punkt zusammenschnellt“ - wie das *magische Auge* bei der Peilung von Radiosendern, *quasi* Radar. Wobei der Ton im Fernsehen - und hier ist die ästhetische Trennung von Klang und Bild eine Funktion ihrer technischen Übertragungskanäle - auch bei mangelhafter Bildqualität „fast so gut wie Radio“ ist. Anders die Verzerrungen der Lichtpunkte:

Ein Flimmern läuft über verzerrte Gesichter, in die Länge oder Breite gezogen oder zusammengepreßt. Wenn ein Moped draußen vorbeifährt, geht ein Flackern über den Bildschirm, begleitet von einem eigenartigen Geräusch. <...> Die gegebenen Größen im Raum werden nicht mehr berücksichtigt. Eine gerade Linie wird gekrümmt, ein Kreis zur Ellipse verzerrt. Wie oft haben wir Pianisten auf kreisförmig verzerrten Klavieren spielen sehen? <Egly 1963: 7>

Ganz im Sinne Terry Winograds sind es gerade die Störungen (*breakdowns*), welche die Natur einer Praxis enthüllen.<sup>26</sup> TV ist ein Funkmedium, und es wäre schön, nicht nur in Inhalten, sondern auch in der Materialität der Sendungen zappen zu dürfen. Das Proto-TV erinnert gerade mit seinen technischen Defekten den Betrachter drastisch an seine Medialität, die im perfektionierten Empfang zum ästhetischen Verschwinden gebracht ist „und bei manchen eine gefährliche Hypnose“ erzeugt. „Seine zeitweiligen Bildstörungen bewirken, daß man sich anstrengt, besser zu sehen“ <ebd., 8> - das *kalte Medium* TV (nach McLuhan) erzwingt also in seiner Medialität zunächst noch aktive Zuschauerpartizipation nicht auf inhaltistischer („interaktiver“), sondern medienarchäologischer Ebene. Kaum sind diese technischen Interferenzen zum Verschwinden gekommen, bemüht sich die Medienkunst um ihr arbiträres *re-entry* - Nam June Paiks elektrotechnischen Modulationen des TV-Bildes <s. u.>.

Das Gegenargument zur Fortführung des *Offenen Kanals* heißt Internet als neue Plattform demokratischen Forums. Genau an dieser Nahtstelle manifestiert sich die Differenz von TV und Netz. Schon jetzt ist ein Teil der OK-Sendungen eine Direktübertragung von *Videostreaming* aus dem Internet; an die Stelle der Sendung und des Programms treten DVB (Digital Video

<sup>25</sup> Dazu der Artikel von Talley, *The Army's Amateur*, in: *Radio News* 12 (April 1931), 892- 894, 925 u. 931 (925)

<sup>26</sup> Terry Winograd, *Understanding computers and cognition*, Norwood, N. J. 1986

Broadcast) und der Strom, sehr buchstäblich. In der italienischen Version von *Big Brother* wird ein Pay-TV-Sender mit dem sprechenden Namen *Stream* die Direktübertragung der Experimentalanordnung vornehmen und damit den Effekt der Internet-Webcams wieder ins Medium TV zurücktransportieren.<sup>27</sup> Das andere Extrem – das Gegenteil von Echtzeit-Experimenten mit Lebewesen in Containern – ist die filmische Langzeit-Dokumentation *Berlin – Ecke Bundesplatz* von Detlef Gumm / Hans-Georg Ullrich, die in sechs neunzigminütigen Filmfolgen für das Fernsehen zusammengefaßt sind.<sup>28</sup>

### **Nachricht und Echtzeit**

Ein Grundelement des TV-Formats, die Nachrichtensendung, war – so die *Tagesschau* der ARD – nicht so sehr aus Gründen der Redaktion, sondern der technischen Kanäle (Richtfunkstrecken<sup>29</sup>) lange Zeit im Rückstand gegenüber den Nachrichtenmedien Zeitung und Radio und wurde erst durch die Beschleunigung der Übertragungswege (Dezistrecke) zu jener Informationssendung, als die sie seitdem identifiziert wird <dazu Tetzner / Eckert 1954: 60> – *Zeitschrift* und *Zeitung* im ursprünglichsten Wortsinn, der zwischen der *Begebenheit* und der *Nachricht von einer Begebenheit*, also zwischen *res gestae* und der *historia rerum gestarum* noch nicht trennt. Derselben Logik gemäß sind Nachrichten der erste Programmbereich, auf dem das neue Immediataufzeichnungsmedium Video (auf *U-matic*) zum Einsatz kommt – das videomatische Paradox von Magnetspeicher und *live*-Effekt.

Zunächst vermag sich die TV-Nachricht auch ästhetisch nicht grundsätzlich von der kineastischen Wochenschau zu emanzipieren, was als schlichter Effekt der filmischen Aufzeichnung lesbar ist, die das Fernsehen bis heute – aller digitalen Kodierung zum Trotz – inkorporiert. Neu ist hingegen, dass digital abgelegte TV-Nachrichtentexte inzwischen *online* per Suchmaschine – wenngleich zunächst nur für den Wortbereich – abgerufen werden können (etwa in *Footage.net*).<sup>30</sup> Die 20 Uhr-Ausgabe der *Tagesschau* ist auf der Webpage der ARD als Text ab 20.30 Uhr und mit Videos ab 21 Uhr abrufbar – eine Verzögerung, die allerdings nicht mehr technischer (wie zu Beginn der Sendung), sondern dramaturgischer Natur ist. Entscheidend ist am digitalen Fernsehen nicht die differente Bildauflösung, vielmehr die Tatsache, daß nicht analoge elektrische Ströme oder Funken,

---

<sup>27</sup> FAZ-Meldung v. 14. Juni 2000

<sup>28</sup> Ausstrahlung am 28. Juni auf West III

<sup>29</sup> „Weil sich das breitbandige Fernsehsignal nicht wie ein Telefongespräch durch einen dünnen Draht über tausende von Kilometern hinweg transportieren läßt“: Karl Tetzner / Gerhard Eckert, *Fernsehen ohne Geheimnisse*, München (Franz) 1954, 103

<sup>30</sup> Siehe Karin Wenz, *Fernsehen-Online: Ein Riesenschritt ins nächste Jahrtausend?*, in: Sabine Flach / Michael Grisko (Hg.), *Fernsehperspektiven. Aspekte zeitgenössischer Medienkultur*, München (KoPäd) 2000, 268-280 (269)

sondern exakt kodierte *bits* übertragen werden, was ein genuin diskretes Zeitmanagement - ganz entgegen dem klassischen, von Raymond Williams definierten TV-*flow* - ermöglicht. Das Digitale trifft eine Grundeinsicht der kybernetisch informierten Kommunikationstheorie selbst: daß Kommunikation nämlich die Entscheidung eines positiv/negativ, also binär kodierten Sinnvorschlages ist (Niklas Luhmann). Die einzige Differenz zu Claude Shannons mathematischer Theorie der Information liegt hier darin, daß Shannon den Sinn-, also semantischen Aspekt ganz und gar ausklammert; als formale Operation aber wären Nachrichtenübertragung und Kommunikation hier identisch.

Shannon definiert ein Medium nicht nur von der Signalübertragung, sondern notwendig auch von der (Zwischen-)Speicherung der Daten her; das frühe Fernsehen ist, wie zunächst auch das Radio (Wolfgang Hagen), durch die fehlenden Aufzeichnungsmöglichkeiten in seinem Wesen geradezu charakterisiert (Knut Hickethier) - ein Zug zur Gedächtnislosigkeit. So ist der sogenannte Inhalt, die semantische Botschaft, in ihrer Formatierung nicht hinreichend, aber wesentlich Effekt der Medialität seiner Hard- und Software.

Als Übertragungsmedium wird Fernsehen zum Politikum im Falle Berlins, da in der damaligen „Ostzone“ keine Relais für Richtfunk installiert werden konnten, so daß ein Versuch mit Meterwellen-Übertragung (die Erdkrümmung überwinden) notwendig war <Tetzner / Eckert 1954: 105>. 1953 ist es die internationale Zeilentransformation (*de facto* ein Interface), die eine Übertragung der Krönungszeremonien in London ermöglichen - Schnittstellen von Diskurs und Technik. Transatlantisch war eine Zeitlang die Option einer fliegenden Fernsehbrücke angedacht, dann eine Richtfunkstrecke Berlin-New York (über Labrador). „Diese Verbindung wird, wenn sie wirklich kommt, zuerst eine Nachrichtenlinie und in zweiter Hinsicht eine Fernsehstrecke sein“ <ebd., 110>, da sie sich - auch aufgrund der Zeitverschiebung - für Zuschauerprogramme nicht rechnete. Genutzt wurde eben dieser interkontinentale Zeitverzug zum fast-*live*-Effekt der Direktübertragung der Krönung Elisabeths II. am 2. Juni 1953 mit Hilfe der Tele- (also Zwischen-)filmübertragung - "television film recording for time delay"<sup>31</sup> (später durch Videoaufzeichnung ersetzt<sup>32</sup>), also die bewußte Nutzung eines technischen Defekts, als relativistische Verschränkung von Zeitzonen- und technischer Zwischenspeicher-*différance*. So generiert die schiere Geographie Amerikas die Praxis des minimalen Zeitverzugs, der mit den technischen Optionen der Übertragung als zeitbaseirtem Prozess koinzidiert. Wobei auch manifest ist, daß die Autorisation der Qualität *live* für den Betrachter nicht im technischen Artefakt liegt: "Allein aus den Bildern kann er es

<sup>31</sup> Albert Abramson, Video Recording: 1922 to 1959, in: Siegfried Zielinski (Hg.), Video: Apparat/Medium, Kunst, Kultur, Frankfurt/M. et al. (Lang) 1992, 35-58 (38)

<sup>32</sup> Dazu Siegfried Zielinski, Zur Geschichte des Videorecorders, Berlin (Wissenschaftsverlag) 1986, 104f

spätestens mit der Einführung der Magnetaufzeichnung ab 1958/59 nicht entnehmen, ob es sich nicht doch um eine Aufzeichnung handelt"<sup>33</sup>; diese Information wird außerhalb des Bildes gegeben, *parergonal* - eine *verzeitlichte* (zeitlich verzerrte) Variante zum Begriff des Originals.

One can no longer distinguish, visually or aurally, between that which is reproduced and its reproduction <...> not even discern *that* or *when* reproduction or repetition, in the manifest sense of recording or replaying, is taking place. We must be informed whether or not what we are seeing is "live". <...> we cannot distinguish through our senses alone between what we take to be simply "alive" and what as reproduction, separated from its origin, is structurally posthumous <...> what Derrida called the irreducible "iterability" of the mark. <Weber 1996: 121>

Eine Verschleifung klassischer Zeitebenen zwischen (a) *live* und *recorded on tape*: "That is perhaps most uncanny when you hear a program about someone who is dead, and that person's voice is broadcast and is as 'real' sensorially, as 'present', as those who are speaking 'today' and who are alive" <Weber 1996: 160>. In Nachrichtensendungen vermag ein Satz wie *das geschah heute* "einem x-beliebigen Flugzeugabsturz (der nach seiner Bildinformation auch vor 5 oder 15 Jahren sich hätte ereignen können) Brisanz zu verleihen. <...> Gäbe es nicht bestimmte Verifikationsmöglichkeiten, so könnte man sich mit Leichtigkeit vorstellen, daß die Nachrichtensender uns dank ihres Archivmaterials jahrlang mit News versorgen könnten"<sup>34</sup> Der Benjamineske *historische Index* der Bilder liegt also gerade nicht in ihrer ikonischen, sondern textbasierten Referentialität. Erst interaktives TV, digitales Fernsehen macht den Test auf die Verizität des *live* durch die Option des technischen und kommunikativen Rückkanals möglich - die Kontrollfrage des Empfängers an den Sender, die Unmittelbarkeit des Feedback als Vetorecht der Gegenwart gegenüber dem medienarchivischen Raum. Umgekehrt fallen in dem Moment, wenn - wie im Golf Krieg - Fernsehkameras in den Kopf einer Flugbombe selbst eingesetzt werden, *event* und *transmission and reception, res gestae* und die *historia rerum gestarum* (als Lektüre) zusammen <Weber 1996: 165>.

Die Gedächtnislosigkeit von Fernsehen wird durch den andauernden *flow* des Sendens vergessen gemacht. So ist der sogenannte Inhalt, die semantische Botschaft, in ihrer Formatierung nicht hinreichend, aber wesentlich Effekt der Medialität seiner Hardware. Der nicht-inhaltistische Zugriff darauf trennt Fernseh- von exakter Medienwissenschaft, wie es aus der Perspektive der philologisch inspirierten Medienwissenschaft manifest wird:

Das Interesse der Mediennutzer, so die Basisannahme, richtet sich nicht auf das Zeilenschreiben des Kathodenstrahls beim Fernsehen, sondern auf die

<sup>33</sup> Knut Hickethier, Fernsehen, Modernisierung und kultureller Wandel, in: Flach / Grisko (Hg.) 2000: 18- 36 (32)

<sup>34</sup> Piero Steinle, Das tägliche Welttheater - die Fernsehnachrichten, in: News. Eine Videoinstallation von Julian Rosefeld & Piero Steinle, Katalog der gleichnamigen Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Heidelberg (Kehrer) 1998, 73-80 (75f)

durch das Fernsehen erzeugten Bilder der Welt, auf die medial vermittelte Teilhabe <Kommunikation, buchtstäblich> an Ereignissen und auf die televisuell erzeugte Unterhaltung. Deshalb stehen Sendungen, Genres, Erzähl- und Darstellugnwisen, Inhalte letztlich imVordergrund medienwissenschaftlicher Analyse.<sup>35</sup>

Von der germanistischen Philologie herkommend - wie ein Großteil von neuernannten Medienwissenschaftlern an deutschen Universitäten - argumentiert Hickethier hier *inhaltistisch*. Mediale Teilhabe aber ist primär eine technisch bedingte.

Ein Wort an dieser Stelle zum Begriff der *Sendung*, der natürlich, gekoppelt an den kulturhistorischen Diskurs, nicht nur postalische, sondern auch religiöse Implikation hat; der Papst-Segen etwa ist übertragbar per TV und gilt auch am Monitor noch als Empfang von Segen (ein umstrittener Entscheid von Papst Johannes Paul II.). Der Germanist und Medienwissenschaftler Jochen Hörisch spricht Rundfunk, Fernsehen und der Neuen Medienwelt ausdrücklich ein "Sendungsbewußtsein" zu: als Funktion einer "religiös-theologischen Semantik" in ihrer Grundbegrifflichkeit; die "Tiefenstruktur" der *Sendung* aber ist - gut medienarchäologisch - doch eher technisch denn kulturhermeneutisch zu beschreiben. Die erste globale *live*-Übertragung eines Ereignisses, die Krönung Elisabeths I. von England, geschah auf ihren ausdrücklichen Wunsch hin - *the Commonwealth goes eletronic*, und damit geschah ein Wiederanschluß des Britischen Empire an die Medialität des *imperium* im antiken Rom.<sup>36</sup> Und es ist mehr als ein medienphilologisches Wortspiel, auch an Goethes Roman *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* zu erinnern; darin nämlich figuriert in einer Szene die bürgerliche Wohnstube als medienspektakuläre Dunkelkammer, als optischer Kasten im Zuge der *camera obscura*.<sup>37</sup>

Und auch das Recht sucht den Begriff der Sendung zu fassen. Wer hat das *copyright* von Europas Kultur im Reich digitaler Medien? Die Association of Computer Manufacturing (ACM) schlägt vor, für alles Daten im Netz kostenfreie Auslesung zu erhalten, für das physische Printout (die zwei Körper der Medien) Gebühren zu erheben. So bliebe die Hardware bei Europa. Vielleicht krankt Europa an seiner Speicherfixiertheit gegenüber Amerika, das in Begriffen der Übertragung denkt; es ist also an der Zeit, für ein entsprechendes Umdenken der europäischen, medien-mobilisierten Kultur zu plädieren. Damit

---

<sup>35</sup> Knut Hickethier, Binnendifferenzierung oder Abspaltung. Zum Verhältnis von Medienwissenschaft und Germanistik. Das "Hamburger Modell" der Medienwissenschaft, in: Heinz-B. Heller u. a. (Hg.), Über Bilder Sprechen. Positionen der Medienwissenschaft, Marburg (Schüren) 2000, 35-56 (54)

<sup>36</sup> Dazu W. E. (Hg.), Die Unschreibbarkeit von Imperien. Theodor Mommsens Römische Kaisergeschichte und Heiner Müllers Echo, Weimar (Verlag & Datenbank für Geisteswissenschaften) 1995, 11-40

<sup>37</sup> Dazu Klaus Bartels, Vom Erhabenen zur Simulation. Eine Technikgeschichte der Seele: Optische Medien bis 1900 (Guckkasten, Camera Obscura, Panorama, Fotografie) und der menschliche Innenraum, in: Jochen Hörisch / Michael Wetzels (Hg.), Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920, München (Fink) 1990, 17-42 (17ff), hier unter Bezug auf Goethe (Berliner Ausgabe), Bd. 9, 3. Aufl. Berlin/Weimar 1976, 270

ist in der Tat das Medium Fernsehen auf den Plan gerufen, das originär von der Übertragung her operiert, oder anders ausgedrückt: von der *Sendung* her. Nun gibt es Überlegungen, weltweit Schutzgebühren für Veröffentlichungen im Internet nicht mehr auf die Tatsache der (tatsächlichen) Publikation oder *Sendung* (etwa TV, das Format), sondern auf die Tatsache der *Übertragung* zu gründen, die nicht unbedingt in ein Rahmenprogramm (wie beim TV-Sender) eingebaut sein muß.<sup>38</sup>

Weg vom Privilegieren des Speicherns, hin zu einer Ästhetik der permanenten Übertragung heißt die Forderung der aktuellen Medienkultur. Medienarchäologisch betrachtet aber lag der Weg umgekehrt. Ohne erhaltene Zwischenfilme wären alle ersten Fernsehprogramme für das kulturelle Gedächtnis verloren. Gerade der *live*-Charakter des Mediums schließt sein Gedächtnis zunächst aus: „So many television programs were performed live and are now thought to be lost forever.“<sup>39</sup> Daher bedarf es heute einer buchstäblichen Medienarchäologie wie das Projekt des New Yorker Museum of Television & Radio, gemeinsam mit dem TV-Sender Nick at Nite Classic TV (Sendeformat *The Museum of Television & Radio Showcase*), die „verlorenen“ Programme aufzuspüren: als Film- oder Videokopien. Die CBS Evening News vom 30. November 1956 markierten einen technologischen Durchbruch: „The first network news program recorded on videotape for rebroadcast on the West Coast“ <ebd.>. Ferner sucht das Projekt nach dem ersten Nachweis von *instant replay*, jenem Oxymoron im Verhältnis von Gegenwart und ihrem Arbeitsspeicher – zugleich ein Begriff, der im Zeitalter von *TV on demand* signifikant zum börsenfähigen Firmennamen (Replay) geworden ist.

### **Zeitbasierte Bilder: Die Scheinbarkeit des live-Mediums Fernsehen**

Fernsehbilder sind – anders als frühere Bilder – nicht mehr statisch gegeben, sondern müssen jeden Moment neu genriert und aufrechterhalten werden:

With transmission, images and sets of images pass the time and fill out the current: in this sense television is always "live". <...> scanning cannot deliver an image all at once – its composition is always in process, and a "stable" frame can be instantaneously switched midway through. Although pixels can retain luminosity long enough to await the next scanning cycle and thereby approximate the succession of discrete filmic images, the fact that no image is ever constituted entirely in a single instant grants television a range of technical options for framing and editing, including incision and torque of the image's surface.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Stefan Krempl, Kommt die GEMA-Gebühr für den Computer? (im Gespräch mit Peter Bartodziej), <http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/on/2471/1.html> <27. September 1998>

<sup>39</sup> Faltblatt: What if these programs disappeared forever? des Museum of Television & Radio und Nick at Nite Classic TV (MTV Networks), New York 1997

<sup>40</sup> Richard Dienst, Still Life in Real Time. Theory after Television, Durham / London (Duke UP) 1994, 20f

Fernsehen ist durch die technisch-ästhetische Qualität der *live*-Sendung im Unterschied zum Film geradezu definiert - eine Eigenschaft, die sich zu Beginn eher einem technischen Defekt denn einer Programmatik verdankte:

Das Programm wurde zum überwiegenden Teil live produziert, gesendet und empfangen. Der Mangel an geeigneten Aufzeichnungsmöglichkeiten gebot dieses "Prinzip live", das, obgleich in erster Linie in einem technischen Mangel begründet, bald zum wichtigsten Spezifikum des Fernsehens erklärt wurde. Aus dem transitorischen Charakter des Fernsehprogramms ergab sich die "Aura" der künstlerischen und publizistischen Produkte dieses Mediums, das, auf die "technische Reproduktion" von Originalereignissen gegründet, nach der Theorie von Walter Benjamin jegliche Aura entbehren müsste. Die Flüchtigkeit der Sendung als Live-Ereignis schien geeignet, die Aura des Einmaligen und Nichtwiederholbaren für das Fernsehprogramm und vor allem dessen künstlerische Formen zu retten. Diese "Aura" ist mit der "Filmisierung" des Programms und mit der Umstellung auf die elektronische Aufzeichnung als Grundlage eines Programmstocks verlorengegangen<sup>41</sup>

- eine kulturkritische Verlustrechnung, der Samuel Weber gerade im Anschluß an Benjamin widerspricht:

The aura <...> never fully disappears. Far from it, since it returns with a vengeance <...> in those forms of representation that would, according to Benjamin's account, seem most hostile to it: film <...> and we can now add, television as well. <...> What is condemned in the age of technical reproducibility is not aura as such but the aura of art as a work of representation, a work what would have its fixed place, that would take its place in and as a world-picture. What remains is the *mediaura* of an apparatus whose glance takes up everything and gives nothing back, except perhaps in the blinking of an eye<sup>42</sup>

- mithin ein dynamisierter, in kleinste Augen-Blicke zersplitterter Aura-Begriff, der mit der flüchtigen *time to live* der elektronischen Bildpunkten des TV-Monitors selbst zusammenfällt.

Peter Hoff zieht aus der spezifischen Struktur des Fernsehprogramms Konsequenzen für die Un-Schreibbarkeit von Fernsehen als Historie: Das Fernsehen sei mit seinen Sendeformen und -genres gerade deshalb noch kaum als Gegenstand der Geschichte erkannt, weil sich sein Programm im stetigen Fluss befindet und, "eben noch von brennender Aktualität, im nächsten Augenblick schon von neuen Ereignissen und ihrer Berichterstattung überholt und vergessen" ist <ebd.>. So werden Ereignis, Aufnahme, Übertragung, Botschaft und Betrachtung im Fernsehen temporal quasi identisch:

Aufnahme- und Lese-Intervalle entfallen ebenso wie Intervalle der dargestellten Zeit: der Sender befindet sich mit dem Empfänger ebenso an *derselben* Zeitstelle der *Gegenwart* wie das Ereignis der primären Wirklichkeit und seine Inszenierung als mediale Botschaft als Medien-Realität.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Peter Hoff, Schwierigkeiten, Fernsehgeschichte zu schreiben, in: Flach / Grisko (Hg.) 2000: 37-57 (41)

<sup>42</sup> Samuel Weber, Mass Mediauras, or: Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin, in: ders., Mass Mediauras, Stanford UP 1996, 76-107 (87 u. 107)

<sup>43</sup> Götz Grossklaus, Medium und Zeit. Zum Verschwinden des zeitlichen Intervalls, in: Kunstforum International Bd. 151, Juli-September 2000, 210-217 (213)



Scheinbar gilt für die *live*-Übertragung des Fernsehens programmatisch „die Vernichtung externer und interner Intervalle“ - nicht aber technologisch. Denn Zwischenspeicherung operiert auch auf der materiellsten aller Bildebenen, der Bildspeicherröhre, die auf dem 1923 von V. K. Zworykin patentierten Ikonoskop beruht. Bilder im *interim*:

Über eine Linse wird das zu übertragende Objekt auf eine viereckige Rasterplatte geworfen <...>, die aus vielen Tausend winzigen Photozellen besteht. Während einer Bildperiode (1/25 Sekunde) bleibt das Bild stehen, und es löst in dieser Zeit Elektronen aus, die durch einen zeilenförmig darüber hinstreichenden Katodenstrahl abgenommen werden und die an einem Widerstand Spannungsschwankungen erzeugen. <...> Jetzt wirkt das Bild tatsächliche eine fünfundzwanzigstel Sekunde auf jede Fotozelle ein. <Tetzner / Eckert 1954: 129f>

So wird deutlich, worin der dimensionale Unterschied zwischen technischen und nicht-technischen Bildern liegt: in der Zeitbasiertheit der medialen Bilder.

Der *live*-Charakter von Fernsehen liegt nicht allein auf der semantischen Ebene, sondern der Oberfläche seines Bildes selbst. Die ästhetische Urszene, die Faszination für den Betrachter war bei Einführung des öffentlichen Fernsehens das „waching something happen on TV“ - unabhängig, ob Gespeichertes oder Aktuelles gezeigt wird. Gegenwärtig bildet das *enhanced TV* ein Hybrid aus *live* und Archiv, wenn etwa das Schweizer Parlamentsfernsehen unter dem Titel *Live +* die Direktübertragung von Reden im Internet in Echtzeit mit abrufbaren Zusatzinformationen versieht.<sup>44</sup>

Handelt es sich beim elektronischen TV-Bild um ein zeitbasiertes Bild, oder schrumpft diese Zeit auf die Dimension eines (Fast-)Nullpunktes? Das Fernsehbild ist permanente Re-Aktualisierung (technisch: *refresh-circle*):

Damit gerät alles Zeit-Geschehen, das im historischen Bewußtsein als kontinuierlich ablaufend entworfen war, in den beschleunigten medialen Prozeß seiner Zerlegung in Punktelemente - und seiner mosaikhaften Wiederaussetzung auf der Oberfläche der Monitore. Hier entstehen nicht mehr linear sich entfaltende „*Texte*“, sondern zerfaserte „*Bildflächen*“, auf denen Benjaminisch „das Gewesene und das Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentrifft“ - und wieder zerfällt.<sup>45</sup>

Zerlesung also. Der elektronische Punkt gilt auch zeitlich als Schrumpfung von Ausdehnung auf ein *punctum* (fast) ohne Vergangenheit oder Zukunft. *Sendung* im technisch-medialen wie im dramaturgischen Sinn, insofern „das letzte Gelingen einer Fernsehsendung trotz aller Vorbereitungen immer noch vom Augenblick der Sendung selbst abhängt“ <Egly 1963: 31>. Mit

---

<sup>44</sup> Siehe Heinrich Reineremann, Verwaltungsreform und elektronische Bürosysteme, in: Andreas Metzger (Hg.), *Digitale Archive - Ein neues Paradigma?*, Marburg (Archivschule) 2000, 37-78 (59f)

<sup>45</sup> Götz Großklaus, *Medien-Zeit, Medien-Raum: zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1995, 52, unter Bezug auf: Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1991, 5. Aufl., 60f

diesem elektrotechnisch induzierten Moment korrespondiert die an-archivische Verausgabung von Fernsehen an die reine Gegenwart:

Außer einigen Fernsehfilmen und wichtigen Reportagen, die durch Aufzeichnung zu geschichtlichen Dokumenten <deklariert!> werden, geht das Gesendete im Augenblick der Ausstrahlung selbst in Nichts auf. <...> jeder echte Regisseur wird bei jeder Wiederholung wieder dieselben Ängste ausstehen. <ebd., 32>

Mit der Intervall-Löschung des elektronischen Bildes kommt eine genuin archivwissenschaftliche Kategorie ins Spiel: die Macht zur Selektion respektive Kassation. Im *live*-Medium Fernsehen führte dies anfangs zur völligen Gedächtnislosigkeit des Mediums, zu seiner signaltechnisch buchstäblichen Verausgabung:

Die Zeitlichkeit des Speichers hat <...> zwei Aspekte: einer Latenz-Zeit für diejenigen Aufzeichnungen, die im Medienzeitfenster späterer Gegenwart wieder erscheinen werden - und einer Verfallszeit für diejenigen Aufzeichnungen, die geringe oder keine Chancen haben, je reaktualisiert zu werden, bzw. einer selektiven Vernichtung anheimfallen. <Großklaus 1995: 47>

Die Vorstellung, daß die Fernsehkamera aus der Ferne Geschehen zeitgleich ins heimische Wohnzimmer übermitteln kann, ist ästhetisch konstitutiv für die soziale Durchsetzung dieses Mediums gewesen. Gilt dies auch noch für die Erkundungen erdferner Satelliten? Das Deutsche Zentrum für Luft- und Raumfahrt prozessiert und archiviert die von den Satelliten gesendeten Echtzeit-Daten. Diese Echtzeit aber ist selbst schon ein Verzug (*streaming*). Der *live*-Begriff verschiebt sich vom Fernsehen auf den Orbit, und der Echtzeit-Begriff im Datenstrom akzentuiert das residente zum dynamischen Archiv um (das Archiv in gerät in Bewegung: Datenmigration).

## **Programmatologie des Fernsehens**

Der nicht-inhaltistische Zugriff auf ihr Objekt trennt Fernseh- von exakter Medienwissenschaft. Um es noch provokativer zu formulieren: Hört die im wohldefinierten Sinne medienwissenschaftliche Beschäftigung mit der Fernsehgeschichte dort auf, wo das Medium technisch standardisiert ist und das Programmfernsehen einsetzt? Und was ist das, ein Programm? Der Pariser Medienwissenschaftler Frodon spricht von

un gigantesque domaine économique-symbolique, le *programme*. La grande force de celui-ci est d'être, *en même temps*, une forme et une matière première. <...> ce terme a l'avantage d'appartenir d'emblée aux domaines de l'informatique, de la télévision et de la politique.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Jean-Michel Frodon, *La Projection Nationale. Cinéma et Nation*, Paris (Jacob) 1998, 192 (dort auch Anm. 1)

Der Meisterdenker der philosophischen Dekonstruktion, Jacques Derrida, hat in der Einleitung seiner *Grammatologie* auf eine Art Programmatologie angespielt: Nicht länger ist Schrift eine Entäußerung des Wortes, des Logos; als Licht- und Bewegungsschrift in Photographie und Kinematographie hat Schrift den Raum der Physik selbst erobert. Seit der von-Neumann-Architektur des speicher-programmierbaren Computers ist Schrift sogar bedingend mit im Spiel der Logik, als Vor-Schrift.<sup>47</sup> Mathematisch konzipiert, muß sich doch schriftlich eingetragen werden: als Programmierung des Computers in seiner linearen Abarbeitung von Vorschriften. In welchem Verhältnis stehen Programme zur Programmierung einerseits und andererseits zur Narrativität? Jan Körbellin von der ProSieben Media AG benennt es ausdrücklich als *taktischen* Begriff:

"Programmplanung" ist ein sehr sprengendes und bürokratisches Wort; vielleicht sollte man besser sagen, Programmplanung ist "Programmierung". Wie bei einem Software-Hersteller werden verschiedene Sequenzen genommen, zusammengesetzt und dem Zuschauer (oder dem Kunden) präsentiert.<sup>48</sup>

Den Begriff des Programms<sup>49</sup> teilt sich die Fernseh- also mit der Medienwissenschaft, die darin allerdings vor allem den informatischen Algorithmus liest, der alle digitalen Bewegungen steuert. In diesem Programm-Begriff scheiden sich Fernsehen und Computer:

Die über die Computeranimation <...> erzeugten Bildfolgen ruhen bekanntlich auf Rechenprogrammen, nicht auf Abtastung, Zerlegung und Wiederausammensetzung von Vor-Bildern in der empirischen Wirklichkeit. Erzeugung tritt an die Stelle von Nachahmung und Inszenierung. Hergestellt werden „eigene Wirklichkeiten“ zweiten oder dritten Grades, deren mögliche Ähnlichkeit mit der Erstwirklichkeit unserer Wahrnehmung *programmatisch* und nicht *mimetisch* zustande kommt.<sup>50</sup>

Diese Lesart von Programmen als Funktion nicht ideologischer, sondern mathematischer Programmierung (so die Differenz zu den Cultural Studies, wenn nämlich Stuart Halls medienideologiekritisches Modell von *en-* und *decoding* zu einer Frage der diskreten Rechnung wird) spitzt sich zu, wenn sie auf die Analyse von Computerspielen übertragen wird, die endgültig nicht mehr in den Zuständigkeitsbereich von Film- und Fernseh-, sondern von Medienwissenschaften fällt. Computerprogramme nämlich sind Machtspiele der Hardware; die synthetische Ikone Lara Croft ist in den Funktionsweisen ihres Körpers bis hin zum Morphing von den Rechenkapazitäten der

<sup>47</sup> „The entire field covered by the cybernetic program will be the field of writing.“ Jacques Derrida, Of Grammatology <De la Grammatologie, Paris (Minuit) 1967>, transl. G. S. Spivak, Baltimore / London (Johns Hopkins UP) 1976, 9

<sup>48</sup> Jan Körbellin, Das Ganze ist mehr als die Summe der Teile, in: Hans Paukens / Andreas Schümchen (Hg.), Programmplanung: Konzepte und Strategien der Programmierung im deutschen Fernsehen, München (R. Fischer) 1999, 13-24 (13)

<sup>49</sup> Zum etymologischen und semantischen Bouquet des Programms siehe Knut Hickethier, Apparat – Dispositiv – Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens, in: ders. / Siegfried Zielinski (Hg.), Medien / Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation, Berlin (Spiess) 1991, 421-447 (422)

<sup>50</sup> Götz Großklaus, Medien-Zeit, Medien-Raum: zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1995, 53

Maschinen definiert - und daher so schwer verfilmbar.<sup>51</sup> In *Tomb Raider* wird also nur scheinbar noch narrativ erzählt, sondern tatsächlich gezählt, vollständig gerechnet im Unterschied zum klassischen Film - eine Differenz, die in *Terminator 2* den Zweikampf der Protagonisten zur Allegorie des Medienwechsels vom Analogen zum Digitalen, von der Materialität zur Information macht. Ist der künstliche Körper T800 in *The Terminator* (1984) noch ein Hybrid aus Fleisch und Metall (ein Cyborg also), besteht der Nachfolger T1000 nun aus flüssigem Metall in einer mimetischen Polylegierung, die eine digitale Option, das *morphing*, hier von der Technik auch zum Objekt des Films macht. Das analoge Medium Film vermag diese Gestaltwandlung selbst nicht mehr zu generieren, wie sie der römische Dichter Ovid in seinen *Metamorphosen* geahnt hat.

Zum anderen aber ist ein Computerprogramm auch auf dem Schauplatz seiner Oberfläche lesbar, dem konkreten Interface Monitor, wo es etwa als Adventure-Game aufscheint. Was ist (fragte der Film- und Fernsehwissenschaftler Lorenz Engell auf einer Tagung der Gesellschaft für Film und Fernsehen Oktober 1999 in Paderborn) das Eigentliche am digitalen Bild: die Wahrnehmung (*aisthesis*) oder die Notation (das Programm als Partitur)? Bleiben die Film- und Fernsehwissenschaften für die Inhalte der technischen Bilder zuständig, im Unterschied zur Medienwissenschaft, die Wissens- als Codearchäologie betreibt? Gibt es einen genuin fernsehwissenschaftlichen Zugang zum elektronischen Bild?

Hier kommt die ganze Differenz zwischen diskreten Operationen und *story-telling* ins (Computer-)Spiel, als Ende einer Parabel, die mit der graphischen Konfiguration der frühmittelalterlichen Annalistik einsetzt. Adressieren wir also an Computerspiele die Frage, wie die Maschine den Spieler entwirft (Claus Pias). Wo Medienanthropologie endet, beginnt eine wohldefinierte Medienwissenschaft. Und erlauben Sie mir, ein letztes Mal mit dem Begriff Programm zu spielen und mein Programm zu skizzieren, mit dem ich Forschung und Lehre in Bochum gestalten möchte, sofern Bochum mir zusagt: Beihilfe zur Verabschiedung, d. h. zur Historisierung, zur kultur- und medienwissenschaftlichen Positionierung des Fernsehbildes und des - in jedem Sinne - Fernsehapparats zu leisten, die so sympathisch dem Reich des Analogen, der physikalischen Umwandlung von Licht- in elektronische Punkte angehören. Demgegenüber ist das Herunterbrechen jedes audiovisuellen physikalischen Impulses auf eine kleinste Einheit namens *bit* ein Fast-Nullpunkt, von dem aus das Bild, die Übertragung und der Speicher neu zu denken sind.

Tatsächlich ist der Fernseher ja ein Umwandler von kontinuierlichen, analogen Prozessen (Gegenwart, in seiner Metaphorik als "Leben") in diskrete Signale respektive

---

<sup>51</sup> Dazu Jens Schröter, Lara Croft. Funktionen eines "virtuellen Stars", in: Ulrike Bergemann / Hartmut Winkler (Hg.), *TV-Trash. The TV-Show I love to hate*, Marburg (Schüren) 2000, 121-144

Zeichenmengen, die damit der Rekombinierbarkeit harren. Diesen Prozeß hat, implizit, Heider in seinem oben genannten Aufsatz von 1921 beschrieben:

Wenn wir einen Apparat konstruieren wollten, der auf äußere Dinge durch ein Medium sinnvoll zugeordnet reagiert, so müßten wir auch diesen Apparat so bauen, daß er die von den Einheiten ausgehenden Vielheiten der Wirkung wieder zu Einheiten zusammenführt. <...> Wir werden vermuten, daß auch ihre spezielleren Gesetze nicht gänzlich aus dem Psychischen abzuleiten sind <Heider 1921 / 1999: 332>

- vielmehr aus der Hardware von Apparaten nämlich.

Gibt es einen medienarchäologischen Nullpunkt der Hermeneutik und gar der Wahrnehmung? Vielleicht ja, insofern bei Videoaufnahmen in Fernsehproduktionen der sogenannte *Weißabgleich* vorweg erfolgt: Die Kamera wird mit einem weißen Blatt Papier konfrontiert, um sich von diesem ästhetischen Nullpunkt aus mit seinen Farbwerten zu kalibrieren.

Husserls bezeichnet die Ursituation des Hier, die keine bloße Lage (*situs*) unter anderen darstellt, als "Nullpunkt" der Erfahrung <...>, und in seinen Überlegungen zur Intersubjektivität <...> titulierte er den eigenen Leibkörper vielfach als "Nullkörper". Die raumzeitlichen Zusammenhänge mitsamt ihren thematischen Akzenten würden in der Luft hängen wie Muster fliegender Teppiche, wären sie nicht zentriert in dem, was Karl Bühler <...> die "Origo des Zeigfeldes" nennt. <Waldenfels 1998: 232>

Diese Begrifflichkeit wartet darauf, in die Terminologie von Fernsehtechnik übersetzt zu werden, die Husserls so nahelegt: "Wir vollziehen nun nicht nur ein Nahsehen, sondern auch ein *Fernsehen* mit *Ferndingen* (oder *Fernsehdingen*, S. 540), die in einem *Fernraum* auftauchen <...>. `Aber das Fern als Wirklichkeit ist dann eben nur eine leere Möglichkeit, ich kann weder sagen, es sei, noch, es sei nicht´ (S. 551)."<sup>52</sup> Genau diese Unentscheidbarkeit von Präsenz und Absenz im räumlichen wie zeitlichen Sinne charakterisiert das Fernsehbild zwischen Aufzeichnung und *live*-Sendung; letztere ist markiert durch eine "Absenz, die in die Präsenz eingezeichnet ist" <Waldenfels 1998: 238>, auch wenn es der logozentristische Gestus des Mediums ist, indexikalisch auf Realität zu verweisen - im Unterschied zu religiösen Ikonen etwa, in denen das Gezeigte wirklich anwesen soll.<sup>53</sup> In der ganzen Skala zwischen unmittelbar körperlicher Nähe, einer mechanischen Nähe durch den Gebrauch von Medien und der elektromagnetischen Nähe, in der die Differenz zwischen dem Hier und Dort in der Gleichzeitigkeit von Hier und Dort zu einem *kommunikativen Anderswo* zusammenschmilzt, lös(ch)t sich das gepixelte Bild des Menschen in der Tat wie sein Porträt am Sandstrand jenes Meeres namens *screen*.

---

<sup>52</sup> Bernhard Waldenfels, *Grenzen der Normalisierung*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1998, 236f

<sup>53</sup> Régis Debray, *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*, Rodenbach (Avinus) 1999 (\**Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris: Gallimard 1992)

## Fernsehen und das *recycling* des Archivs

Der Kulturauftrag der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten ist demgegenüber essentiell an das Archiv gekoppelt. Immer wieder findet bei Dokumentarfilmproduktionen der Rückgriff auf das öffentlich-rechtliche Fernseharchiv und damit auf die verwahrte Erinnerung statt - "auf jenes öffentliche Gedächtnis, das der Gebührenzahler finanziert"<sup>54</sup>. Es gab jüngst eine Initiative der australischen Nationbibliothek, eine Pflichtabgabe (legal deposit) nicht nur von Print-, sondern auch von Film-, Fernseh- und Tonmaterial durchzusetzen.<sup>55</sup> Die Totalarchivierung der audiovisuellen Sendungen ist aber weder technisch noch konzeptuell plausibel. Eine Überlegung sieht demgegenüber ein Verfahren vor, das aus der Archäologie als Suchschnitt durch eine vermutete Ausgrabungsfläche vertraut ist: daß nämlich alle Sender ihr Programm in regelmäßigen Abständen exemplarisch komplett mitschneiden. "Damit könnte die skelettartige und sehr bruchstückartige Überlieferung, die unsere Archive heute bilden, künftig wesentlich verbessert werden."<sup>56</sup> Statt Totalarchivierung also: Gedächtnis-*samples*, die aber - im Unterschied zur diskreten Programmarchivierung - auch den Programm*flow* dokumentieren. Nehmen wir eine medienarchäologische Grabung vor, einen solchen Suchschnitt: einen zufälligen Blick auf einen Programtag Fernsehen. Erinnern wir daran, daß Fernsehen zunächst analog zu Radioprogrammen modelliert war:

Der Zuhörer stellt sich sein Programm nicht selbst zusammen, er kann nur innerhalb des festen Programms wählen. Im allgemeinen beschränkt sich die Möglichkeit der Wahl auf wenige Sender. Nichts spricht aber dagegen, daß die Fernsehteilnehmer der Zukunft, dank des Fortschritts der Technik, eine Unzahl von Wahlmöglichkeiten besitzen werden.<sup>57</sup>

Und das heißt Optionismus. Der aber steht mit den medialen Speichern selbst im Bund. Wir wissen und sehen es beim Blick auf die Programmzeitschrift schon vorweg: Das Programm besteht aus einem hohen Anteil von Film-Archivmaterial und wiederholten TV-Produktionen; die Wiederholung ist geradezu das „Konstituens des Speicherfernsehens“ <Hickethier 1999: 72>, unterbrochen von aktuellen Nachrichtensendungen. Je privatwirtschaftlicher der Sender, desto höher der Anteil an Sende-Wiederholungen und recycelten Filmen. Neben dem fernsehspezifischen Drang zum ständig Neuen und Aktuellen wurde durch den Start des Privatfernsehens in Deutschland 1984

---

<sup>54</sup> Horst Königstein, Spiel mit Wirklichkeiten. Stichworte zu einigen „Doku-dramatischen Formen“ im Fernsehen, in: Lab. Jahrbuch 1996/97 für Künste und Apparate, hg. v. Verein d. Freunde d. Kunsthochschule für Medien Köln, Köln (Walther König) 1997, 183-195 (188)

<sup>55</sup> Submission to the Copyright Law Review Committee on Legal Deposit, August 1995

<sup>56</sup> Hansjörg Xylander (Referatsleiter Dokumentation Wort beim Bayerischen Rundfunk), Bewertung, Formalerfassung, inhaltliche Erschließung und Lagerung von Fernsehproduktionen, in: Bayerische Landeszentrale für neue Medien (BLM), Löschen und vernichten oder bewahren und nutzen: Kolloquium zur Archivierung von Rundfunkproduktionen bei privaten Anbietern in Bayern, München (R. Fischer) 1999, 73-86 (84)

<sup>57</sup> Max Egly, Eintritt frei Fernsehen, hg. v. Jean-Pierre Moulin / Yvan Dalain, übers. v. Nino Weinstock, Lausanne (Ed. Rencontre) 1963, 5

das bereits Gezeigte und Bekannte aufgewertet.<sup>58</sup> Andererseits praktizierte der Privatsender RTL *plus* das *Programmstripping*, ein vertikal gegliedertes, vor allem an den Werktagen tagsüber relativ striktes lineares, gleichbleibendes Zeitraster mit möglichst gleichen Serientiteln, die auf Zuschauererebene ein „strukturelles Gedächtnis“ formen, „Patterns der Wirklichkeit“ durch wiederholte Abbildung.<sup>59</sup> Digitales Fernsehen *on demand* unterläuft nun das Aktualitätsprivileg des klassischen Rundfunks in Richtung (Zwischen-)Speicherung:

A site of a web-based TV or radio station offers a collection of video or audio programmes along with the option to listen to the current broadcast; but this current programme is just one choice among many other programmes stored on the site. Thus the traditional broadcasting experience, which consisted solely of a real-time transmission, becomes just one element in a collection of options.<sup>60</sup>

Der Eintritt in das Reich der digitalen Bandbreiten gibt das Stichwort vor: *Optionen*, eine begriffliche Alternative zum Begriff der Virtualität. Der Begriff des Virtuellen selbst kann medien(im)materialistisch gefaßt werden: „Since all data is stored as electronic signals, <...> we should talk about different degrees of virtuality“ <Manovich 1999: 90>. Wir fassen hier das digitale Äquivalent zum Medienbegriff Walter Benjamins, der diese Option des Virtuellen angedacht hat. Samuel Weber entdeckt schon in dessen frühen Texten "die Tendenz, entscheidende Begriffe in einer bestimmten Art von `Virtualität´ zu artikulieren, und zwar dadurch, daß sie mit dem Suffix *-bar* gebildet werden: Mittelbarkeit ist einer jener zentralen Begriffe, mit denen Benjamin den virtuellen Charakter der Begriffe als *-barkeiten* herauszuarbeiten beginnt."<sup>61</sup> Und in seiner Diskussion des "Seins zum Tode" öffnet Martin Heidegger den Weg, "Möglichkeit" nicht mehr aristotelisch als einen Modus von Wirklichkeit zu denken, sondern jenseits dieser Bemessbarkeit.<sup>62</sup> Damit aber tritt das (elektronisch) Archivierbare an die Stelle des Archivs in seiner Positivität (Derrida: „*la pleine et effective actualité de l'avoir-lieu, la réalité, comme on dit, de l'événement archivé*“), das die Möglichkeit zur Aktualisierung bereithält gleich Benjamins kabbalistischer Ästhetik von Lesbarkeit multimedialer Daten: "ihre Lesbarkeit erschöpft sich nie in der Lektüre, ihre Erkennbarkeit nie in der Erkenntnis. Ihre Aktualität besteht darin, daß sie `immer von neuem´ lesbar und erkennbar werden, doch `nie auf die gleiche Weise´" <Weber 1999: 46>.

Aus der Konvergenz von Radio zu Netradio und von Fernsehen zu WebTV im digitalen *streaming* ergeben sich kritische Fragen:

---

<sup>58</sup> Knut Hackett, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart / Weimar (Metzler) 1998, 444

<sup>59</sup> Peter M. Spangenberg, *Beobachtungen zu einer Medientheorie der Gedächtnislosigkeit*, in: *Kunstforum international*, Bd. 127 (Juli-September 1994), 120-123 (121)

<sup>60</sup> Lev Manovich, *Database as Symbolic Form*, in: *Convergence 1999* (vol. 5 no. 2), 80-99 (82)

<sup>61</sup> Samuel Weber, *Virtualität der Medien*, in: Sigrid Schade / Christoph Tholen (Hg.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München (Fink) 1999, 35-49 (39)

<sup>62</sup> Weber 1999: 36, Anm. 7, unter Bezug auf: Martin Heidegger, *Sein und Zeit* [\*1927], 1967, § 53, 260ff

Wie kommt es, dass wir senden und archivieren dürfen, was uns gar nicht gehört? <...> Alles streamt - aber selbst die glattesten Formate geraten dabei mitunter ins Ruckeln. Wenn alles konvergiert, dann tun sich nicht nur juristische, sondern auch konzeptionelle und ästhetische Lücken auf, durch die mit ein wenig Phantasie ganze Sender hindurchpassen.<sup>63</sup>

Die Form des Recyclings von TV-Sendungen folgt der modularen Ästhetik des Digitalen. Denn daß hier die Praxis des Computers mit der Ästhetik des Fernsehens längst mehr als den Begriff des Programms teilt, hat Joachim Metzner an dem uns auch als kommender Studiengang vertrauten Begriff der *Modularisierung* expliziert. Technisch gemeint ist damit „ein austauschbares, komplexes Teil eines Geräts oder Maschine, das eine geschlossene Funktionseinheit bildet“<sup>64</sup> und damit die Kombination vorgefertigter Teilsysteme ermöglicht. Aus der industriellen Produktion ist die Ästhetik des Moduls auf die elektronischen Massenmedien vorgedrungen:

Im amerikanischen Fernsehen wird darauf geachtet, daß unabhängig von der jeweiligen Sendung das Programm aus Acht-Minuten-Segmenten besteht, die in sich geschlossen sind. Bei Serien werden massenhaft Einzelszenen abgedreht, und aus diesem Vorrat kombiniert man später, nach Bedarf, den jeweiligen Film. Manche dieser Module werden durchaus mehrfach verwendet. Sie müssen nur in sich stimmig sein und die Anschlüsse müssen passen - wie bei technischen Geräten die Steckverbindungen. <ebd.>

Auf Seiten des Betrachters korrespondiert damit die Praxis von Zwitching und Zapping; „das Programm wird gewaltsam modularisiert“ <Metzner 1987: 148>, d. h. im Grunde: remodularisiert, d. h. seinen Bausteinen gemäß analysiert. Die Ankunft der Fernsteuerung trainierte das Navigieren im hypertextuellen Raum vorweg; dem entsprechen auf Strukturebene Serienfilme und Videoclips. Genauso wird in modernen Programmiersprachen die Anweisung des Computers nach in sich geschlossenen Bausteinen vorgenommen, und Textverarbeitung wiederum erlaubt die modulare Produktion von Drehbüchern. Der (Schalt-)Kreis schließt sich, buchstäblich <ebd., 147>.

Diese Praxis ist Teilmenge einer zunehmend visuell navigierenden Wissensgesellschaft, in der Sortierung an die Stelle von Bildung tritt und medienkulturell - im Sinne der hier vorgetragenen These - eine Umakzentuierung von der kulturellen Speicherung zur permanenten Übertragung erfolgt. Denn zugleich transformiert im *shift* vom emphatischen kulturellen Gedächtnis zur unmittelbaren Datensortierung, d. h. -selektion auch der Bildungsbegriff. Der Essener Kommunikationsdesigner Norbert Bolz diagnostiziert, dass Wissen heute instabil ist, das „recht zufällige Resultat riskanter Selektionen“ und damit der sprunghaften Programmrezeptionspraxis der Fernseh- als Präfiguration der Internetgemeinde analog:

---

<sup>63</sup> Diskussionsvorlage zur *mikro.lounge* # 25 „Alles streamt - vom pirate radio zum web tv“, Berlin, 12. Juli 2000 (e-mail Inke Arns v. 11. Juli 2000)

<sup>64</sup> Joachim Metzner, *Der Computer - eine sozialpädagogische Herausforderung?*, in: Jürgen Fitz (Hg.), *Computer in der Jugendarbeit*, Mainz 1987, 144-153 (146)



Das Internet, dieser Supermarkt der Ideen, bietet so viele Optionen, dass ein großer Teil der Zeit beim Scannen der Möglichkeiten verstreicht. Wenn man die Fernsehzeitschrift gründlich lesen würde, hätte man ja auch kaum mehr Zeit zum Fernsehen. Scannen und Zappen sind deshalb die neuen Stilformen im Umgang mit den Weltinformationen.<sup>65</sup>

An die Stelle der Narrativität tritt aber tatsächlich als übergeordnetes Organisationsmuster der Sendungen und ihrer Intervalle der Programmfluß, der *flow* (korrespondierend mit der Zuschauer*fluktuation* auf Seiten der Rezipienten), im Unterschied zur vormals diskreten Natur von Kommunikationsformen, etwa Theater- und Kinoprogrammen, die jeweils in sich geschlossen wahrgenommen werden.

Broadcast TV has developed a distinctive aesthetic form. Instead of the single, coherent text that is characteristic of entertainment cinema, broadcast TV offers relatively discrete segments: small sequential unities of images and sounds. <Ellis 1992: 112>

Diese Diskretisierung von Programmen wird in Raum der digitalen Programmierung verinnerlicht - im Algorithmus als buchstäblich *sequential unities*. Die Ästhetik der Programmierung hat - zunächst mit John von Neumann - tatsächlich die *flow chart*, das Flußdiagramm zur symbolischen Darstellung logischer Operationen hervorgebracht, wobei zu ergänzen ist, daß erst eine Dame, Grace Hopper, mit Einführung des Compilers, der zwischen Maschine und Programm übersetzt, die Differenz von Hardware und Softwareprogrammierung definiert hat. Von Neumanns Flußdiagramm jedenfalls liest sich analog zu Raymond Williams' Bestimmung von Fernsehen als *flow*:

The replacement of a programme series of timed sequential units by a flow series of differently related units in which the timing, though real, is undeclared, and in which the real internal organisation is something other than the declared organisation. <Williams, Television: 93, zitiert nach: Ellis 1992: 117>

Hinter dieser Analyse verbirgt sich ein zutiefst technisches Dispositiv: die Durchsetzung des Videorekorders als *time shifting machine*, die sich nicht nur über Werbeunterbrechungen hinwegzusetzen, sondern den Betrachter auch von der "temporal tyranny" der Programmveranstalter zu lösen vermag<sup>66</sup> - die Bedingung der Cultural Studies im Video als Analyse- und Rezeptionsapparat und ihr verborgener Ursprung in der Werbeforschung? Williams' Schlagwort von der *mobile privatization* paßt nämlich genauer auf Video denn auf Fernsehen.<sup>67</sup> Und er weiß um das technisch-kulturelle *double-bind* seiner These: "This phenomenon, of planned flow, is then perhaps the defining characteristic of broadcasting, *simultaneously as a technology and as a cultural form.*"<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Norbert Bolz, Wirklichkeit ohne Gewähr, in: Der Spiegel 26/2000 [Serie „3. Das Informationszeitalter“, Untergruppe „3.3 Wege aus dem Datenchaos“], 130f (131)

<sup>66</sup> Hugh Beville, zitiert hier nach: Zielinski 1986: 322

<sup>67</sup> Zur Zeitmobilisierung in diesem Zusammenhang Zielinski 1986: 331

<sup>68</sup> Raymond Williams, Television: Technology and Cultural Form, New York (Schocken) 1974, 18; meine Hervorhebung. Zitiert nach: Zielinski 1986: 323

Nachdem Marshall McLuhan Innis' *Empire and Communication* gelesen hatte, schrieb er dem Autor und stellt darin die "very technological form" aller Kommunikation zur Debatte. Speziell über die moderne Presse: "Ihre ausgesprochen technologische Form bestimmt die *Wirksamkeit*, die *Effects* weit mehr als irgendeine informative Absicht".<sup>69</sup> Genau diese Einsicht wird dann später von den Cultural Studies vom Kopf auf die Füße gestellt, wenn Raymond Williams etwa, immerhin im Sinne des dialektischen *Materialismus*, von Fernsehen sowohl als technologischer und als kultureller Form schreibt. Die im Begriff des *flow* implizite Vorstellung einer medialen TV-Affinität zum „Fluß des Lebens“, zum „Strom materieller Situationen und Geschehnisse“, zum Zufälligen, Endlosen und Unbestimmbaren wurde zunächst gerade nicht für das Fernsehen, sondern für den Film diagnostiziert – von Siegfried Kracauer.<sup>70</sup> Nur daß im Fernsehen die metaphorische Rede vom Strom-Anschluß buchstäblich wird; die techno-phantasmatische Option, daß sich dieser Strom-Anschluß bis auf die Rezipienten erweitert, wird in aktuellen Science Fiction-Produktionen längst durchgespielt.

Das Paradox liegt darin, daß zwar tatsächlich die Programmeinheiten permanent zerstückelt, unterbrochen werden, auf der Zuschauerseite jedoch ein Programmfluß wahrgenommen wird<sup>71</sup> – ein aus der Filmmontage vertrautes Phänomen. Wsewolod I. Pudowkins Plädoyer für die filmische Montage deckt tatsächlich deren Antinomie auf, die indes erst in einer vom Primat der Erzählung befreiten Kultur der Diskontinuität gegen den Strich gelesen werden kann:

Überall Trennungen, Lücken verschiedenster Art, mitunter gemessen nach Minuten und Metern, mitunter nach Tausenden von Kilometern und Dutzenden von Jahren. Trennungen und Lücken dringen sehr tief ein. Die scheinbar einfachste Handlung oder Bewegung eines Schauspielers kann sich als in Teile getrennt herausstellen<sup>72</sup>

– der nicht mehr schlicht räumlich, sondern *in die Zeit* zerstückelte Körper. Der Fragmentierung, dem Torso, der Ruine wird also ein zeitlicher Vektor eingeschrieben. „Die Kunst, einzelne aufgenommene Teilstücke so zu vereinigen, daß der Zuschauer im Resultat den Eindruck einer ganzen, kontinuierlichen, fortlaufenden Bewegung bekommt, sind wir gewohnt, Montage zu nennen“ <Pudowkin ebd.>. Fällt der „Zeitvektor“ (Arnheim) jedoch fort, wird aus der linearen

<sup>69</sup> Letters of Marshall McLuhan, selected and edited by Matie Molinaro / Corinne McLuhan / William Toye, Toronto / Oxford / New York 1987, 221 u. 223. Dazu Karlheinz Barck, Harold Adams Innis - Archäologe der Medienwissenschaft, in: Harold A. Innis, Kreuzwege der Kommunikation. Ausgewählte Texte, hg. v. Karlheinz Barck, Wien / New York (Springer) 1997, 3-13 (bes).

<sup>70</sup> Kracauer 1973: 109, zitiert von Knut Hieckethier, Überlegungen zur Konstruktion einer Fernsehtheorie, in: ders. / Irmela Schneider (Hg.), Fernsehtheorien: Dokumentation der GFF-Tagung 1990, Berlin (Sigma) 1992, 15-27 (26)

<sup>71</sup> Williams 1974, Kapitel 4: "Programming: distribution and flow". Siehe auch John Fiske, Television Culture, London / New York (Routledge) 1989, Abschnitt „Segmentation and flow“, 99ff

<sup>72</sup> Wsewolod I. Pudowkin, Über die Montage, in: Texte zur Theorie des Films, hg. v. Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart 1979, 77f, hier zitiert nach: Hans Beller, Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung, in: ders. (Hg.), Handbuch der Filmmontage, 2. Aufl. München 1995, 9- 32 (25)

Folge ein „Nebeneinander gleichgeordneter Teile als ein Nacheinander“<sup>73</sup>.

Auch die alle TV-Produktion vorweg definierende Rücksicht auf Einschaltquoten wird nach Minutenschnitten gemessen, und damit jede Sendung, jedes Programm radikal diskretisiert, entzeitlicht (im Unterschied zum Internet, wo jedem Kunden Werte auf der x-, y- und z-Achse *qua* Rückkopplung des Klick-Verhaltens zugemessen werden können - und damit ein *bildhaftes* Kundenwert-Profil erstellt werden kann, strukturanalog zur Individualisierung von Zeit-, Orts- und Bedürfnismomenten im WAP-Bereich). Die das Fernsehen oder präziser: *broadcasting* definierende, hinsichtlich des Programmflusses dekonstruktive Zeitoperation vollzieht auf einer zeitlichen Makroebene, was der Film auf der physiologischen Mikroebene immer schon tut: nämlich das diskrete Fortschreiten und 24malige Unterbrechen der Bewegung pro Sekunde in den Augen des Betrachters zu einem *flow* verschwinden zu lassen.

Erst mit dem Fernsehen, der Vielzahl der Bildkanäle und dem Zapping wird die lineare Geschlossenheit der kinematographischen Form abgelöst - und zwar gleich von verschiedenen Seiten. Die Sender unterbrechen Filme, um Werbeblöcke einzufügen, und die Zuschauer schalten zwischen Programmen umher. Wenn die Summe des Zappings als Einschaltquote an die Sender zurückläuft wird, schliesst sich eine Rückkopplung, die kürzer ist, als die Box-Office-Zahlen des Kino. So konnte sich in Brasilien hat sich ein Showformat etablieren, bei dem sich die Ereignisse in Minutenschnelle einem statistisch errechneten Betrachter anpassen lassen, weil die Einschaltquoten nicht nur täglich, sondern in Echtzeit ermittelt werden - mit den zu erwartenden Folgen<sup>74</sup>

- nämlich dem bereits thesenhaft erwähnten elektronischen *streaming* an den Lebensstrom selbst (der in Kronenbergs Film *eXistence* 1999 thematisierte *Bio-port*).

Der Trend zur Diskretisierung manifestiert sich bis hinunter auf die Archivebene, das Film- oder Bandarchiv als „die Bibliothek für die audiovisuellen Produktionen, an denen der Sender Rechte besitzt“ <Karstens / Schütte 1999: 403> - Programmvermögen. „In vielen Fällen <...> ist die Programmbereitstellung im Archiv angesiedelt“ <ebd.>. Grundlage des schnellen Zugriffs ist die Dokumentation, und die erfaßt - im Unterschied zur Bibliothek - nicht Werke, sondern auch ihre diskreten Teile:

Im Idealfall liegt für alle Bildberichte, Reportagen und Nachrichtenfilme (NIFs) eine *Shot List* vor, die timecode-genaue, detaillierte Angaben über Bildmotive und Sound enthält. Anhand von standardisierten Schlagworten sind auf diese Weise selbst einzelne Aufnahmen (*takes*) schnell zugänglich und können wiederverwertet werden<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Arnheim (1970), 65, zitiert nach: Klaus Beck, Medien und die soziale Konstruktion von Zeit. Über die Vermittlung von gesellschaftlicher Zeitordnung und sozialem Zeitbewußtsein, Opladen (Westdeutscher Verlag) 1994, 219

<sup>74</sup> Stefan Heidenreich, Bilderströme. Lineare und nichtlineare Relationen zwischen Bildern (Typoskript Juli 2000), demnächst in: Kunstforum International, Themenheft *Non-Linearität*, 2000

<sup>75</sup> Eric Karstens / Jörg Schütte, Firma Fernsehen. Alles über Politik, Recht, Organisation, Markt, Werbung, Programm und Produktion, Reinbek (Rowohlt) 1999, 404

- ein Recycling der Bilder, das auf sprachlichen Mustern aufsitzt. Fernseh- als Programmanalyse bedeutet die Remodularisierung des *flow* „to break this experience back into units, and to write about the units for which there are readily available procedures“ <ebd., 95>. Die Emergenz des Aufzeichnungs- und Unterbrechungsmediums Video unterminierte die Dimensionen des Programmflusses; an die Stelle der Fremdsteuerung des Rezipienten tritt die Option des interaktiven Eingriffs (etwa durch den *Videoresponder*).<sup>76</sup>

Daneben aber tritt, als technisches Pendant zum *flow*, der Begriff der *streaming media*. Damit ist die Live-Übertragung nicht mehr nur von Audio-, sondern auch TV-Daten gemeint, bis hin zur Option der Einzelbildanalyse (*on demand ...*). Bedingung dafür sind breitbandige Netze (wenn es um Bilder, nicht nur um Audio geht). Hier werden unterbrechungsfrei visuelle Daten übertragen, (scheinbar) kontinuierlich - damit die diskrete Natur des Mediums überschreibend. *Streaming media* ist eine genuine Erscheinung des Internets, eine Kombination aus Radio, TV und Interaktivität.

Das *zapping* zwischen den verschiedenen Radio- und TV-Kanälen signalisiert keine Sinndiffusion mehr, sondern Fragmentierung. „Seine Stärke hat das Medium Fernsehen entsprechend dort, wo Sinn eine geringe oder keine Rolle spielt.“<sup>77</sup> An die Stelle der sozialromantischen Konreption einer "Zirkulation sozialer Energie" im *new historicism* (Stephen Greenblatt) tritt aus der technischen Perspektive die Ästhetik der Zäsur, der Diskontinuität. Zirkulation ist hier diskret als ein technischer Effekt zu lesen, als Logik der Schaltkreise, den die Rede von der Zirkulation sozialer Energie als Funktion populärer Aneignung vernebelt. Analog zu politischen Revolutionen fungiert hier der Kurzschluß als Ende aller Sendungen und erinnert daran, daß die technische Operation des Fernsehens vor allem darin liegt, Strom herunterzubrechen auf kleinste Impulse - das Katechontische im Medium. Die Musik-CD von Telarc mit der Aufnahme von Giya A. Kanchelis Komposition *Light Sorrow* für Stimmen und Orchester und *Mourned by the Wind* für Orchester und Solo Cello appelliert an die Hörer auf dem Cover in Form eines *Playback Warning* vor den dynamischen Kontrasten als Charakteristikum der Kompositionen Kanchelis. Da es Telarcs Philosophie sei "to present the dynamics as they actually occurred in performance", kann es zu wahrnehmungspychologischen Unfällen kommen:

While it will be tempting to increase the volume to better hear the softest of passages, you may find yourself diving for the controls when the music suddenly shifts to a dramatic *fortissimo* without warning ... *Caution is suggested!*<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Siegfried Zielinski, Audiovisuelle Zeitmaschine. Thesen zur Kulturtechnik des Videorekorders, in: ders. (Hg.), Video - Apparat / Medium, Kunst, Kultur. Ein internationaler Reader, Frankfurt a. M. u. a. (Lang) 1992, 91-114 (109, Anm. 32)

<sup>77</sup> Hartmut Winkler, Switching – Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm, Darmstadt (Häusser) 1991, 39

<sup>78</sup> Begleitheft zur Aufnahme in der Basilika Nôtre-Dame, Abtei Bonne Espérance, Vellereille-les-Brayeux, Belgien, vom 23. / 24. Juli 1996 <Telarc CD-80455>

Ähnliches gilt für die Algorithmisierung der Programmabfolgen in Computer und Fernsehen: Schon jetzt läßt sich durch ein digitales Zusatzgerät der private Videorecorder so vorprogrammieren, daß ein entsprechendes Computerprogramm das Fernsehangebot nach dem Wunschprofil des individuellen Zuschauers absucht und entsprechend die Aufnahmen vorprogrammiert. Die ARD konzipierte dafür die EPG, die Elektronische Programmzeitschrift mit „Lesezeichen“-Funktion. Ergebnis ist eine nach den Gesetzen der zeitlichen Sendung aufgebaute und mit individueller Exaktheit definierte und vorsortierte Schrittfolge – eben ein Algorithmus <nach Metzner 1987: 149>. Und doch wird mit dieser Ekstase der Übertragung aus Fernsehen wieder ein Speichermedium, insofern es digital an Server gebunden ist, die als Zwischenspeicher fungieren. Gleichzeitig mit der Fusion aus Fernsehen und Internet wird das User-Interface mit einem Kranz von Peripherie-Geräten umgeben, die ihrerseits die Zahl von Cache-Speichern erhöhen. Nur daß an die Stelle residenter, emphatischer Speicher die flüchtige Zwischenspeicherung, das dynamische Verzögerungsarchiv tritt.

Der Begriff Archiv meint hier nicht so sehr die konkrete Institution, sondern analysiert eine Situation, eine Umgehensweise: das *recycling* von Programmvermögen. Hier ist die Ökonomie des Gedächtnisses an die des Kapitals gekoppelt, das ja selbst eine Form des mobilisierten Gedächtnisses darstellt, mit Karl Marx gesprochen: im Unterschied zu *totem Kapital*. Und tatsächlich geht die Digitalisierung der Fernsehens ja nicht nur mit einer technischen Variation der Übertragungsmodi und einer Vermehrung von Programmangeboten, sondern mit einer Multiplikation von Kommerzialisierungsformen einher. „Häufe nicht ein Gold-Vermächtnis / Eile freudig vorzuziehn / Gegenwart vor dem Gedächtnis“, schreibt Goethe im *Buch der Betrachtungen des West-östlichen Divan*. Das Internet ist die Konsequenz daraus: "Today, in a networked world, money moves from place to place as data, invisibly, across wires and satellites and as light impulses on fiberoptic cable. Money moves at the speed of light."<sup>79</sup> So daß Kapitalströme, Bilder und Elektronik in Eins fließen.

---

<sup>79</sup> E-mail Laura Kurgan <kurgan@phoenix.Princeton.EDU an Wolfgang Ernst, Datum: 18. Januar 2000