

Klippel, Heike; Winkler, Hartmut: 'Gesund ist, was sich wiederholt'.
Zur Rolle der Redundanz im Fernsehen.

In: Hickethier, Knut (Hg.): Aspekte der Fernsehanalyse.

Methoden und Modelle. Münster/Hamburg 1994, S. 121-136.

"Gesund ist, was sich wiederholt"

Zur Rolle der Redundanz im Fernsehen

"Gesund ist, was sich wiederholt, der Kreislauf in Natur und Industrie. Ewig grinsen die gleichen Babys aus den Magazinen, ewig stampft die Jazzmaschine. Bei allem Fortschritt der Darstellungstechnik, der Regeln und Spezialitäten, bei allem zappelden Betrieb bleibt das Brot, mit dem Kulturindustrie die Menschen speist, der Stein der Stereotypie."¹

Daß Horkheimer/Adorno der industriellen Kulturproduktion und dem Fernsehen nicht eben freundlich gegenüberstanden, ist hinlänglich bekannt. Wenn ihre Kritik aber gerade und wiederholt das Phänomen der Wiederholung aufgegriffen hat, dann kaum allein im Sinne dieser Bewertung; denn was, so wird man fragen müssen, sagen Wiederholungsstrukturen über das Medium aus? Was über die Produkte, die eine Fernsehanalyse zum Gegenstand hat, und was hat eine Theorie der Wiederholung, wenn eine solche Theorie denkbar ist, zur Fernsehanalyse beizutragen?

Für den Film hat Raymond Bellour den Versuch unternommen, das, was Wiederholung alles bedeuten kann, systematisch zu beschreiben.² Bellours Zusammenstellung ist jedoch uneinheitlich und in vielen Punkten willkürlich. Sie zeigt jedoch, in welchem Ausmaß das Wiederholungsprinzip für den Film konstitutiv ist und wie viele Formen es annehmen kann. Der Text bietet damit einen ersten Ansatz, ein scheinbar schlichtes und offensichtliches Phänomen zu problematisieren.

Unter der Bezeichnung 'externe Wiederholung' stellt Bellour die Wiederholungsprozesse dar, die außerhalb des Filmtexts situiert sind, also der Produktion bzw. Rezeption des Films angehören. Kennzeichen der Filmproduktion ist eine Vielzahl von Probedurchgängen, die weniger das Ziel verfolgen, sukzessive die ideale Darstellung zu erarbeiten, sondern Auswahlmaterial bereitstellen sollen. Entsprechend wird im Dokumentarfilm das gleiche mehrfach aufgenommen bzw. unwiederholbare Ereignisse werden zur Sicherheit von mehreren Kameras zugleich gefilmt.

Die zweite dieser externen Wiederholungen ist - natürlich - die Aufführung des Films. Sie strebt an, immer wieder den gleichen Text zu reproduzieren; da der Filmstreifen aber bei jeder Projektion abgenutzt wird, wird die Vorführung von Mal zu Mal schlechter.

Innerhalb des Filmtexts selbst ist die elementarste Wiederholung die des Framings durch die einzelnen Filmbilder hindurch. Obwohl es sich um eine strukturelle Wiederholung handelt, ist die Bezeichnung paradox, da die einzelnen Bilder immer voneinander abweichen und das Spektrum dieser Abweichungen sehr breit ist.

Eine weitere von Bellour beschriebene interne Wiederholung ist die für den Film spezifische Alternation, das Prinzip des regelmäßigen Wechsels zwischen zwei Elementen. Bekannteste Beispiele hierfür wären etwa die Schuß/Gegenschuß-Technik oder die Regel, zwischen bewegten und statischen Einstellungen abzuwechseln. Hier handelt es sich weniger um konkrete Wiederholung, sondern um eine regelmäßige Rückkehr zu bereits vorgeführtem Material. Den Begriff der Alternation faßt Bellour so weit, daß er darunter sämtliche einander ablösenden Bewegungen der Wiederholung bzw. der Rückkehr aufsummiert und sie als Strukturprinzip des narrativen Films begreift. Durch dieses Prinzip wird die lineare Progression der Erzählung in einen Prozeß von Rückbezügen eingeflochten.

Von hier aus gelangt er zu Wiederholungen von Textbestandteilen im weitesten Sinn. An erster Stelle wäre hier die narrative Auflösung zu nennen: um sich zu lösen, muß jede Erzählung an ihren Ausgangspunkt zurückkehren. Die Kategorie der sich wiederholenden Textelemente allerdings grenzt Bellour so wenig ein, daß sie zum Sammelbecken heterogenster Elemente gerät; als Beispiele nennt er narrative Segmente, Gesten, Geräusche, Kamerabewegungen usw. auf einer Ebene. Ziel dieser Sammlung ist es, zu zeigen, wie jeder Film so etwas wie sein spezifisches Inventar, sein eigenes System aufbaut und wie Filme untereinander solche Elemente wiederholen, so daß verschiedene Stilformen sich herausbilden, Serien oder Genres entstehen.

Was Bellours Ansatz trotz seiner Schwächen interessant macht, ist die Tatsache, daß er bei der Frage nach Wiederholungen gerade nicht von bereits verfestigten Mustern, etwa Traditionen oder Produktionsformen ausgeht, - so hätte es beispielsweise auf der Hand gelegen, vom Begriff des Genres her Wiederholungsstrukturen sozusagen von rückwärts aufzurollen. Stattdessen geht er den umgekehrten Weg, indem er versucht, Elemente zusammenzustellen, die prinzipiell in jedem Film wiederholt werden und die -

wenn er sich auch weitgehend auf den narrativen Film bezieht - das Medium als ganzes betreffen.

Von hier aus läßt sich die Brücke zum Fernsehen schlagen. Gegenstand unserer Überlegungen sind nicht primär Gemeinsamkeiten bestimmter Sendungstypen oder Programmsegmente, sondern Wiederholungsstrukturen oder auch nur -Partikel im ganz konkreten Sinn, die sich durch all das hindurchziehen, was im Fernsehen gezeigt wird.

Der Begriff der Wiederholung bietet die Möglichkeit, nach Maßgabe der unterschiedlichsten Kriterien eine Vielzahl von Querverbindungen durch das Medium Fernsehen zu ziehen und auf diese Weise seinen Text als eine Art netzförmige Struktur zu beschreiben. Viele dieser Linien reißen irgendwann wieder ab, manche haben sehr weit auseinanderliegende Stützpunkte, andere wiederum überkreuzen sich und verknüpfen sich zu komplexen, ihrerseits wiederkehrenden Mustern.

Am augenfälligsten ist hier zunächst die Wiederholung im eigentlichen Wortsinn, die Mehrfachausstrahlung einzelner Sendungen bzw. Sendeteile; auf Detailebene sind hier etwa Bild- und Schrifttafeln, Trailer, Signets, Werbespots, Serienvor- und Abspänne, Pausenfüller zu nennen. Diese Wiederholungen finden sich nicht nur innerhalb einzelner Fernsehstationen: Serien, die einige Jahre zuvor in den öffentlich-rechtlichen Sendern gelaufen sind, werden jetzt von den Privaten gezeigt, Spielfilme wandern durch die Programme und werden oft innerhalb kürzester Zeit von mehreren Privatsendern hintereinander ausgestrahlt.

Beim Großteil dessen, was man als Wiederholung bezeichnen muß, handelt es sich allerdings nicht um exakte Reproduktion, sondern um Regularitäten, die sich im Material mehr oder minder deutlich abzeichnen. Am wenigsten auffällig scheinen hier Stilmittel, die nur temporär in Gebrauch waren, oder solche, die noch relativ neu sind, denen also noch die Möglichkeit anhaftet, sie könnten wieder verschwinden. Beispiele hierfür wären etwa die computergraphisch dekorierten Schnitte, vielleicht auch die Form des Zooms, die zur Auflockerung bewegungsarmer, als langweilig geltender Einstellungen eingesetzt wird, die inzwischen aber selbst wieder Langeweile produziert.

Längerfristig wiederkehrende Elemente entstehen vor allem durch regelmäßige Sendungen (Tagesschau, Talkshows, Magazine, Ansagen etc.), sowie durch konstante Figuren, die in wechselnden Kontexten auftauchen -, wie Produkte, für die geworben wird, Serienkulissen, 'Fernsehchauspieler' und natürlich das Personal der einzelnen Sender.

Darüber hinaus gibt es jedoch eine Vielzahl von Mustern, die mit einer solchen Beharrlichkeit wiederholt werden, daß es kaum vorstellbar ist, hier würde je etwas geändert. So scheint es unabdingbar, daß das Gesicht dessen, der die Nachrichten spricht, im Bild zu sehen ist, oder daß der Auslandsreporter wirklich und tatsächlich auf dem Roten Platz friert.

Schließlich gibt es ein einziges Element, das sich bei allen Fernsehbildern gleichermaßen wiederholt: das Gerät selbst, also sein Rahmen und die Rasterpunkte des Bildschirms. So schlicht dies auch klingen mag, hierin liegt sicher einer der wichtigsten Gründe dafür, daß sich selbst die heterogensten Bilder immer noch ähneln. Sie besitzen alle die gleiche Textur und sind alle unter die Herrschaft des gleichen Rahmens gezwungen.³

Wenn nun zu fragen ist, worin die Wirkungen oder Funktionen solcher Wiederholungsstrukturen bestehen könnten, ist noch einmal auf Bellour zurückzukommen: für ihn waren Wiederholungen auf den unterschiedlichsten Ebenen konstitutiv für die Narration und ihre Auflösung. Das gleiche gilt natürlich auch für Spielfilme, Fernsehspiele und den Großteil der Serien im Fernsehen; darüber hinaus bewirken aber die vielen, sich durch alles hindurchziehenden Wiederholungspartikel noch eine andere Form der Geschlossenheit; hier geht es nicht darum, eine Entwicklung zu ihrem Ende zu bringen, sondern, gerade umgekehrt, darum, dem Medium einen konstanten Bewegungsrhythmus zu verleihen. Während der einzelne Film dafür sorgen muß, daß das Publikum sich wieder von ihm verabschiedet, führt das Fernsehen dem Zuschauer Beharrlichkeit vor - es liegt ihm primär daran, daß nicht abgeschaltet wird, daß der Fluß aufrechterhalten bleibt.

Gleichzeitig zieht sich aber auch beim Fernsehen durch die Wiederholungen und Ähnlichkeiten hindurch die *Veränderung*. Anders als in den Narrationsbögen aber führt sie nicht zur Wende, motiviert nicht die Rückkehr und ermöglicht auch keine Lösung. Geradlinig und scheinbar ohne Ziel schreitet sie voran, kaum wahrnehmbar modifiziert sie kontinuierlich die sich wiederholenden Muster und sorgt für deren 'Updating'. Sie bewirkt, daß das, was uns als immer wieder das gleiche erscheint, nicht zu eintönig wirkt; die Wiederholungsstrukturen wiederum sorgen dafür, daß wir nicht schockiert werden. Die konstanten Settings federn Veränderungen ab und schaffen weiche Übergänge. Auf diese Weise wird der Eindruck der Gleichmäßigkeit verstärkt: würden die Wiederholungselemente nicht immer wieder überarbeitet, würden sie als statisch im negativen Sinn empfunden, als starr - so aber bekommen sie gleichsam die Qualität des Überzeitlichen.⁴

All dies hat nicht nur die Funktion, dem Zuschauer die Behaglichkeit des Vertrauten zu vermitteln.⁵ Das ständige Fließen der Fernsehbilder verspricht zwar Abwechslung, führt aber immer die Vorstellung des Unübersichtlichen, des Vergessens und damit des Verlusts mit sich. Die Wiederholungen arbeiten dem entgegen, das Medium gewinnt durch sie an Haltbarkeit und die Gefahr des Negativen wird gebannt. Auf diese Weise gelingt es, die Tatsache zu verleugnen, daß das, was den stetigen sanften Veränderungen zum Opfer fällt, ganz und gar verloren ist. Nicht nur gelten überwundene Darstellungsformen als unzeitgemäß und werden fallengelassen - auch ihr Verschwinden selbst bleibt unsichtbar. Niemand bemerkt es, und so werden sie denn auch nicht vermißt.

Deutlich zeigt sich nun ein merkwürdiger Doppelcharakter des Mediums: trotz des ständigen Verlusts gelingt es ihm, sich so ganz und gar auf die Seite der Fülle und des Sichtbaren zu schlagen. Oder anders gesagt, gerade durch die beständige Wiederholung des Ähnlichen, und damit des Nicht-Identischen gewinnt es seine Eindeutigkeit.

Um zumindest einen Ansatz zur Lösung dieses Widerspruchs zu geben, möchte ich einen kurzen Exkurs auf das Terrain der an Gedächtnismodellen orientierten Medientheorie unternehmen. Diese, meist aus dem Umfeld der Altphilologie kommenden, von Platos Schriftkritik inspirierten Überlegungen bemühen sich um eine Vermittlung zwischen der Rolle der Medien, vor allem natürlich der Schrift, und Gedächtnistheorien in der Tradition von Bergson, Durkheim und Halbwachs. Von hier aus wird ein veränderter Blick auf das Phänomen der Wiederholung möglich: es kann unter dem Aspekt der Erinnerungsfigur und ihrer sozialen Funktion reflektiert werden.

Diese Theorien unterscheiden zwei Formen der Überlieferung: die nicht-literaler und die literaler Gesellschaften.⁶ Kennzeichen nicht-literaler Gesellschaften - um es grob zu umreißen - sind: eine überschaubare Sozialstruktur, gesellschaftliche Partizipation für alle, strukturelle Amnesie und Ahistorizität. Ihre homöostatische Organisation sorgt dafür, daß Gegenwart und Vergangenheit immer wieder in Übereinstimmung gebracht werden.

Betrachtet man die spezifischen Textformen, so schaffen die Texte nicht-literaler Gesellschaften Fixpunkte und verhindern ein zu schnelles Fließen des kulturellen Wissens. Da der Text nie ganz erinnert werden kann und es keine Möglichkeit gibt, zurückzublättern, muß er einen Widerspruch lösen: während er linear voranschreitet, führt er durch unterschiedliche Formen von Wiederholung frühere Teile des Textes jeweils latent mit.

Kurz gesagt, Texte nicht-literaler Kulturen sind additiv, redundant, narrativ, personenzentriert und konservativ - die Texte literaler Kulturen dagegen subordinativ, ökonomisch (indem sie Wiederholungen vermeiden) und innovativ.⁷ Das wichtigste Merkmal der Schriftkulturen jedoch, und darin ist sich eine Reihe von Autoren einig, ist das historische Bewußtsein: die schriftliche Überlieferung erzwingt, zwischen dem was war, und dem was ist, zu unterscheiden. Da keine Prozesse struktureller Anmesie wirksam sind - so Goody/Watt - wächst das kulturelle Repertoire ständig an. Dementsprechend differenziert sich der Diskurs aus, was die Möglichkeiten faktischer Teilnahme des einzelnen verringert und damit auch identifikationsstiftende soziale Bezüge.⁸

Auf dem Hintergrund dieser polarisierten Gegenüberstellung von Schriftlichkeit und Mündlichkeit zeigt sich ein strukturelles Dilemma des Fernsehens. Als technisches Medium unterliegt es eindeutig den Bedingungen der Schriftkultur: Geschichtlichkeit, Nicht-Identität, prinzipiell unbegrenzte Speicherkapazitäten.⁹ Seiner Struktur nach aber nähert es sich offensichtlich nicht-literalen Kulturformen an: es ist gegenwartsfixiert und ahistorisch; seine Darstellungsformen enthalten eine Vielzahl retardierender Momente, wodurch ständig zwischen Statik und Dynamik moderiert wird.¹⁰

Möglicherweise ließe sich das Paradox dadurch entschärfen, daß man die hier überklar gezogene Trennlinie zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit wieder aufweicht. In Schriftkulturen bleiben orale Tradierungsformen natürlich weiter bestehen - und wie Assmann zeigt,¹¹ organisiert auch das kulturelle Gedächtnis komplexer Gesellschaften seine Bestände nach aktuellen Erfordernissen, verfügt über Methoden der Eliminierung, schafft festgelegte Erinnerungsfiguren und stiftet soziale Identität. Dieses kulturelle, weitgehend über Medien organisierte Gedächtnis zerfällt allerdings in zwei Hälften: in die potentiell unbegrenzten Archive und in das, was durch aktuelle Diskurse flüssig gehalten wird. Kaum einer dieser Medien-Diskurse scheint jedoch die spezifischen Qualitäten des Fernsehens zu besitzen, eine gleichsam monolithische Abgeschlossenheit mit einer extremen Geschwindigkeit des Materialdurchsatzes zu verbinden. Für das Fernsehen, bzw. für das, was über die Bildschirme ausgeliefert wird, spielt das Archiv, mag es noch so riesig sein, kaum eine Rolle, während der Aktualität, mag sie noch so unbedeutend sein, nahezu uneingeschränkte Dominanz zukommt. So scheint es sich gleichsam abzuspalten von seiner Speichernatur, also vom Prinzip des absoluten Aufbewahrens, und wird zu einer Art mechanisierten

Vergessens im Gewand der Beständigkeit. Nicht nur der Ausschluß des Publikums sowohl von der Produktion wie den Archiven steht dem Geschichtsbewußtsein des Fernsehens im Wege - es ist in erster Linie seine innere Struktur; der Druck, eine scheinhaft gleichmäßige Oberfläche bewahren zu müssen, die jeder Veränderung ihre relativierende Kraft nimmt.

Nach dieser Beschreibung muß das Fernsehen als eine Art Gegenentwurf zu den Pyramiden erscheinen. Daß Historizität und Schriftkultur nicht unbedingt Hand in Hand gehen müssen, zeigt Assmann in einer Analyse der ägyptischen Monumentalarchitektur.¹² Monumente, Archive und Annalen dienten hier nicht dazu, Veränderungen aufzuzeichnen, sondern sollten Geschichte als das von Anfang an Vollkommene, sich nur immer wieder selbst Reproduzierende darstellen. Sie existierten getrennt von der sich weiterentwickelnden Alltagskultur und versuchten, die immergleiche Ordnung statt durch ständige Neuanpassung zu erhalten, durch absolutes Festschreiben zu überhöhen: ihre Erinnerung bringt nicht immer wieder Vergangenheit und Gegenwart zur Übereinstimmung, sondern hält an einer ins Kolossalische vergrößerten Wiederholung des Vergangenen fest.¹³

Mag das Fernsehen auch durch die entgegengesetzte Strategie die Stabilisierung der Diskurse erreichen, so wissen wir doch zumindest, daß es unsere Gesellschaft nicht vergleichbare Qualen kostet und daß die Macht, die es stützt, nicht unumstößlich ist.

In einem zweiten Teil möchten wir eine semiotische Ausdeutung des bisher Gesagten vorschlagen. Die Wiederholung, die unser Ausgangspunkt war, nämlich hat eine verdeckte semiotische Dimension, die für die Funktionsweise des Fernsehens relevant ist, und die, so glauben wir, bestimmte systematische Schwierigkeiten, vor denen die Fernsehanalyse immer wieder steht, erhellen kann.

Die Liste der Wiederholungstypen, die Bellour aufzählt, hat die Eigentümlichkeit, daß sie, an der Narration orientiert, den wohl häufigsten Typus von Wiederholung unterbelichtet; einen Typus, der die technischen Bilder von Beginn an begleitet und der mit bestimmten ihrer medialen Gesetze direkt zusammenzuhängen scheint: Wiederholungen auf der Ebene der einzelnen Bilder, visueller Schemata und ästhetischer Strukturmuster.

Zunächst wird man sich klarmachen müssen, daß die Geschichte der technischen Bilder mit zwei Versprechen verbunden ist, die beide der Wiederholung gerade entgegentreten scheinen: das Versprechen der Konkretion und das der Aktualität. Technische Bilder - Fotos, Film- oder Fernseh-

bilder - sind immer konkret. Anders als die Sprache, die alle möglichen Tische unter den allgemeinen Begriff des 'Tisches' subsumiert, bringen die technischen Bilder immer den jeweils einzelnen Tisch, das je konkrete Exemplar zur Abbildung. Dies bedeutet zunächst, daß die technischen Bilder die Abstraktion vermeiden können, die mit der Sprache immer verbunden ist, und die die Sprache allein durch Deskription, durch die Reihung einander konkretisierender Begriffe also, ausgleichen kann. Zum zweiten hat dies Konsequenzen für die Wiederholung.

In der Sprache nämlich wird der Signifikant 'Tisch' identisch in die unterschiedlichsten Texte und Äußerungen eingehen; jedesmal erscheint er frisch dem Lexikon entnommen, das Zeichen 'Tisch' erscheint identisch wiederholt.¹⁴ Photographie und Film dagegen würden immer neue und - wie geringfügig auch immer - anders geartete Tische präsentieren.¹⁵ In diesem Fall also variiert das signifizierende Material von Fall zu Fall, und dies auch dann, wenn das Signifikat als 100 Prozent konstant unterstellt werden kann.

Und mehr noch: auf dem Terrain der technischen Bilder gibt es einen ausgesprochenen Affekt gegen die "wörtliche" Wiederholung, und dies sowohl innerhalb des jeweiligen Einzelwerkes als auch im Diskursraum, der die Werke miteinander verbindet. So sind Zitate, anders als in der Literatur, ein ausgesprochener Sonderfall; ein rigides Urheberrecht blockiert das intertextuelle Wandern des Materials und produziert den Zwang, dieselben Bilder mehrfach und immer wieder neu zu machen.

Auf Seiten der Rezipienten äußert sich der Vorbehalt gegen die Wiederholung etwa in der Dauerdiskussion um die Wiederholung von Spielfilmen im Fernsehen¹⁶ und in der Tatsache, daß die Mainstreamkinos sich auf sogenannte Erstaufführungen weitgehend festgelegt haben, also kaum 'Repertoire' spielen.

Und drittens kennt jeder, der einmal am Schneidetisch oder mit dem Videorecorder gearbeitet hat, die Verblüffung, wie schnell eine filmische Bewegung, die eben noch als 'Natur' erschien, zerfällt und erstarrt, sobald man sie kurz hinter einander mehrfach betrachtet; allein die mechanische Wiederholung reicht dazu aus, die Mechanizität, die Starrheit und den Schriftcharakter der technischen Bilder unabweisbar zu Bewußtsein zu bringen.

Alle drei Indizien deuten darauf hin, daß die Wiederholung tatsächlich so etwas wie eine empfindliche Stelle des Bilderuniversums darstellt; ein Punkt, der der scheinbaren Selbstverständlichkeit und 'Spontaneität' der

Bilder gefährlich werden kann. (Und vielleicht, so könnte man weiter schließen, fällt dem Urheberrecht die Aufgabe zu, diese empfindliche Stelle zu schützen.)

Zweifellos aber, es wurde gesagt, ist unter der Oberfläche der immer 'neuen' Bilder ein um so rigiderer Mechanismus der Wiederholung in Gang. Schätzungsweise 80 Prozent seiner Sendezeit zeigt das Fernsehen Bilder von Menschen; ca 50 Prozent dieser Bilder zeigen ein oder zwei Personen im Brustbild oder in der Großaufnahme, wobei einer der Menschen und meist der, der der Kamera gegenübersteht, sprechen wird. Taucht ein solches Bild auf dem Schirm auf, wird der Rezipient zunächst das Muster 'gefilmter, sprechender Mensch' identifizieren, dann vielleicht, daß der Sprechende weiße Schläfen hat; er wird sich fragen: "'fact' oder 'fiction'", und erst dann wird er sich dafür interessieren, was der Betreffende sagt.

Zwei Prozent aller Fernsehbilder zeigen an- oder abfahrende Autos, wobei auf ein abfahrendes Auto mit signifikanter Häufigkeit eine Überblendung und dann die Ankunft an einem anderen Ort folgen wird. Zwei Prozent der Bilder zeigen Gebäude in der klassisch zentrierten Sicht...

Der in den Beispielen entworfene Blick mag abstrakt und gewollt-distanziert erscheinen, wichtig hier ist allein, daß unterhalb der konkreten Differenzen ein Apparat von Mustern angenommen werden muß, ein System von Konventionalisierungen und Gewohnheiten, das Spielfilmdialoge und 'Information', Talkshows und Kommentare, Features und Vorschulsendungen miteinander verbindet.

An anderer Stelle habe ich vorgeschlagen, diese Ebene als diejenige zu betrachten, auf der die technischen Bilder *Zeichen* generieren.¹⁷ Wenn diese Vorstellung stimmt, wäre eine Besonderheit, daß wir als Zeitgenossen dieses relativ jungen Mediums Gelegenheit haben, der Semiose - der Entstehung von Bildzeichen - beizuwohnen. Wir können ihr Heraustreten in der Wiederholung quasi beobachten, ein Prozeß, den im Fall der Sprache die Diskursstruktur verdeckt.

Die zweite Besonderheit wäre, daß das Bilderuniversum die Herausbildung von Bild-Zeichen offensichtlich nicht zugestehen will; daß kein Bild das Muster voll erfüllt, daß alle Bilder die Muster umspielen und mit einer statistischen Streuung regelhaft verfehlen, schafft den Eindruck jener scheinbar irreduziblen Vielfalt, die den Umgang mit den technischen Bildern so überproportional schwierig macht und die die Analyse häufig genug auf die Nacherzählung verweist.

Polemisch könnte man sagen, daß das Allgemeine Leinwand und Bildschirm *im Gewand der Konkretion* betritt; daß es sich camoufliert, weil es als ein Allgemeines nicht erkannt werden will. Indem die technischen Bilder die Wiederholung verleugnen, verleugnen sie gleichzeitig das Allgemeine, den Zeichenprozeß, der ihre Konkreta organisiert.

Das anfangs gestellte Rätsel hat sich damit erweitert: Wenn die TAGES-SCHAU den Eindruck von Identität über die Jahre gerade durch Nicht-Identität, durch subtile Veränderungs- und Anpassungsleistungen produziert, wenn Nicht-Identität also als Identität erscheint, so ist es nun - scheinbar konträr - der Fluß des immer Neuen, Differenten, von vornherein nicht Identischen, der unterhalb der Oberfläche Wiederholung und Identität generiert.

Wie nun ist die so entworfene Vorstellung an das oben skizzierte Gedächtnismodell anzuschließen? Zunächst durch einen Ausbau der semiotischen Apparatur, der den Begriff des Codes und des Zeichens dynamisiert und zu der Vorstellung eines zeichengenerierenden Prozesses, einer regelhaft ablaufenden Semiose übergeht. Im Grundzug ist diese Vorstellung bereits angesprochen worden.

Sie ist nun zu erweitern durch ein Modell, das der Sprachtheoretiker Bühler bereits in den dreißiger Jahren vorgetragen hat. Unter dem Eindruck des durch Saussure ausgelösten Paradigmenwechsels und unwillig, sich der synchronischen Perspektive völlig anzuschließen, hat er einen Mechanismus des Übergangs konzipiert, der Diachronie und Synchronie, Diskurs und System miteinander verbindet.

Stark vergrößert ist der Kern dieser Vorstellung, daß die Elemente eines symbolischen Systems einen Prozeß der *Verhärtung* durchlaufen. Ist die Bedeutung eines sprachlichen Elements bei seinem ersten, vereinzelt Auftreten völlig von seinem konkreten Kontext abhängig - die Neu-Definition eines Begriffes etwa geschieht immer durch seine Einbettung in eine Reihe bereits bekannter Begriffe¹⁸ - so wird es in der wiederholten Verwendung Schritt für Schritt vom Kontext sich ablösen; es wird in sich aufnehmen, was die Kontexte an Bedeutung zur Verfügung stellen, und diese Bedeutung in zunehmend generalisierter Form speichern. Bis hin zu jenem Punkt, wo das sprachliche Element stabil konventionalisiert erscheint und jedem neuen Kontext, wie Bühler sagt, als ein 'Fremdling' gegenübertritt.¹⁹

Das so skizzierte Modell ist im Zusammenhang interessant, zum einen, weil es die Semiose statt von einem ursprünglichen kreativen Akt, allein von konkreten Kontexten und vom Mechanismus der Wiederholung abhän-

gig macht. Zum zweiten und vor allem aber, weil es das symbolische System selbst als eine *Gedächtnismaschine* konzipiert. Das symbolische System erscheint als eine Apparatur, die mit dem Diskurs voranschreitet und *durch den konkreten Fluß der Diskurse seine Form erhält*; das System scheint in einem ständigen Umbau begriffen, indem es im Voranschreiten Inhalte aufnimmt, und gleichzeitig Inhalte - durch Restrukturierung und durch Vergessen - hinter sich läßt.

Bühlers Sprachmodell also geht in die Überlegungen zum Gedächtnis unmittelbar über: Sprache *ist* Gedächtnis - Kollektivgedächtnis -, und dies in einem ungleich komplexeren Sinn, als die mechanischen Speichermodelle uns suggerieren möchten; als ein dynamischer, diskursabhängiger, in ständiger Veränderung begriffener Speicher häufen die symbolischen Systeme Inhalte nicht einfach an, sondern komprimieren sie, arbeiten sie um, und scheiden durch 'Vergessen' aus, was sonst als Überfülle den Diskurs belasten würde.

Aber ist dies nicht exakt die Beschreibung, die oben vom sukzessiven Selbst-Umbau des Fernsehens, als eines einzelnen symbolischen Systems, gegeben wurde? Lösen also die Spezifität des Mediums und das überkreuzte Rätsel von Identität und Nicht-Identität in Bühlers allgemeinem Modell symbolischer Systeme sich auf?

Dies ist zweifellos nicht der Fall. Zum einen wird man konstatieren müssen, daß der Prozeß zeitrafferartig beschleunigt und synchronisiert sich vollzieht; die Bündelung des Diskurses in der Hand weniger Sender und der Ausschluß des Publikums von der Sprecherrolle schafft überhaupt erst jene Präsenz und Gleichzeitigkeit, die die Wiederholung verdrängen und die zeitliche Sukzession für eine Mischung aus Fortschritt und einem immer währenden Präsens ausgeben kann. Der Diskurs der sprachlichen Alltagskommunikation im Gegensatz dazu ist träge; 'demokratisch' auf Milliarden parallellaufender Äußerungsakte (und Aktanten) verteilt, wälzt er sich fort, immer gleichzeitig und ungleichzeitig zugleich, so daß die verschiedensten Stadien der Wiederholung und Konventionalisierung einander berühren.

Der augenfällige Mangel an historischer Reflexion, den das Fernsehen aufweist,²⁰ ist vielleicht weniger ein Versäumnis der ihrer eigenen Geschichte unbewußten 'Macher', als ein systematischer Defekt der Diskursstruktur, oder ein Programm, das das Zeiterleben selbst recodiert. Nur um den Preis eines ganzen Bündels von Verleugnungen, dies wird in der

Aufzählung deutlich, wird die scheinbare Versöhnung von Innovation und Beharrung auf dem Terrain einer scheinbaren Gegenwart möglich.

Drei konkrete Folgerungen sind aus unseren Überlegungen für die Produktanalyse abzuleiten; die Folgerungen haben überwiegend Frageform, vielleicht aber wird gerade darin klar, in welchem Maß das Theoriedefizit, das die Fernsehforschung nach wie vor bestimmt, auch die Möglichkeiten sinnvoller Produktanalysen beschädigt.

Die erste Folgerung betrifft eine Grundvoraussetzung jeder Produktanalyse, die Annahme nämlich, daß das analysierte Produkt - meist eine einzelne Sendung - aus seinem Umraum isoliert werden kann.²¹

Jede Produktanalyse wird in irgendeiner Weise mit der Tatsache umgehen müssen, daß intertextuelle Wiederholungsstrukturen die Produktgrenzen penetrieren, was die gewohnte, aus der Literaturwissenschaft übernommene Vorstellung geschlossener 'Werke' in deutliche Schwierigkeiten bringt. Dies wirft die Frage nach dem Textbegriff auf, der der jeweiligen Produktanalyse zugrundeliegt.²²

Die so umrissene Frage ist selbstverständlich auch für die Literatur diskutiert worden, für die Fernsehanalyse aber stellt sie sich in ungleich dramatischerer Form: Die Literaturwissenschaft nämlich hat den Vorteil, daß sie zumindest einen bestimmten Kern intertextueller Wiederholungen aus ihrem Gegenstandsbereich ausgliedern kann: jene Wiederholungen, die sie als Regularitäten der *Sprache* einer linguistischen Untersuchung überantwortet hat.

Auf dem Terrain der technischen Bilder hat eine vergleichbare Trennung - die kohärente Vorstellung einer 'Sprache' der technischen Bilder - bislang nicht erreicht werden können.²³ Die Analyse sieht sich dadurch grundsätzlich mit einem Übermaß an wiederholten Elementen konfrontiert.

Prinzipiell scheint es zwei Möglichkeiten zu geben, mit diesem Übermaß umzugehen. Die erste, und in der Produktanalyse wohl verbreitetere, ist die, wiederholte Strukturen aus dem Kreis des Interessierenden auszuschließen. Die Produktanalyse wird davon sprechen, dies oder jenes sei 'Konvention', Zeitstil oder genreüblich gewesen, und wird sich denjenigen Elementen zuwenden, die das analysierte Produkt neu, überraschend oder originell in den Diskurs eingebracht hat. Sie wird das analysierte Produkt gegen den Hintergrund des 'Üblichen', Durchschnittlichen abzusetzen suchen, allerdings ohne daß sie diesen Hintergrund theoretisch modellieren oder seine Einwirkung auf das Einzelprodukt beschreiben könnte.

Und allzu häufig wird ein hoher Konventionalisierungsgrad des analysierten Produkts vorschnell auf externe Faktoren wie den Mangel an Geld oder Zeit während der Produktion oder Restriktionen von Seiten der Produzenten zurückgeführt werden.²⁴

Die zweite Möglichkeit - und diese möchten wir durch unsere Überlegungen zur Wiederholung stärker machen - besteht darin, das Maß und die Mechanismen der Konventionalisierung selbst zu einem Gegenstand der Analyse - und zwar auch der Analyse am Einzelfall - zu machen.

Dies ist systematisch beispielsweise in den Stereotypenmodellen von Schweinitz und Wuss versucht worden.²⁵ Es bedeutet zunächst eine Umorientierung der Aufmerksamkeit vom Auffälligen zum Unauffälligen, zum Unausgesprochenen, zur Rückseite oder zur Explikation dessen, was das einzelne Produkt scheinbar immer schon zur Voraussetzung hat. Ein solches Vorgehen eröffnet die Möglichkeit, Wiederholungen und Konventionalisierung nicht allein als einen Defekt, sondern als eine ästhetische Technologie zu begreifen, als ein Programm und eine Investition in die Gedächtnisapparatur Fernsehen. Und dies exakt im Sinne jener scheinbaren Versöhnung zwischen Stabilität und Veränderung, die wir als ein Spezifikum dieses Mediums vorgeschlagen haben.

Eine Produktanalyse in diesem Sinne hätte nicht parallel zum Medium dessen die Inhalte zu verdoppeln, zu interpretieren oder zu kommentieren, sondern - eventuell gegen die 'Intentionen' des Mediums - jene Verleugnungen aufzubrechen, die Voraussetzung für sein Funktionieren sind. Was die Wiederholung angeht, wäre, vom Produkt ausgehend, aber immer auch über die Grenze des Einzelproduktes hinaus, in der scheinbaren Identität die Differenz, und in der scheinbaren Innovation das Moment von Beharrung aufzuweisen.

Als drittes schließlich ist die Aufmerksamkeit für die Wiederholung geeignet, die Vorstellung von Historizität zu verändern, die der Produktanalyse zugrundeliegt. Es kann nun nicht mehr primär darum gehen, das untersuchte Produkt in einer als linear fortschreitend konstruierten 'Geschichte' zu verorten, Vorläufer und Nachfolger zu benennen und damit jenen Mythos zu bedienen, der die zeitliche Abfolge in eine schwache Kausalität umdeutet. Von der Wiederholung aus betrachtet stellt jedes einzelne Produkt vielmehr eine Art Schauplatz dar, auf dem eine unabsehbare Zahl intertextueller Einflüsse sich kreuzen, zu Konventionen sich verdichten oder ihre Auflösung vollziehen. Diese Einflüsse sind sowohl linear als auch

zyklisch zu denken, insofern Wiederholung diese beiden Momente immer verschränkt.

Gleichzeitig und scheinbar konträr dazu aber wird es darum gehen müssen, dem Medium eine historische Dimension zu verschaffen; wenn das Fernsehen tatsächlich eine spezifische Historizität generiert, die sich als eine andauernde Gegenwart gibt und in dieser Gegenwart Innovation und Beharrung scheinbar versöhnt, so hat Fernsehanalyse die Grenzen dieses Zeitmodells und den Scheincharakter der Versöhnung zu zeigen.

Die Fernsehanalyse hat insofern jene historische Reflexion zu ersetzen, die das Medium selbst weitgehend verweigert, und jene Gesetzmäßigkeiten aufzudecken, die seine diachrone Entwicklung bestimmen. Das einzelne Produkt rückt damit in einen neuen, wenn auch äußerst komplexen Zusammenhang ein.

Wenn die Wiederholung also tatsächlich eine empfindliche Stelle des Bilduniversums bezeichnet, und wenn sie in Form von Klischees, ästhetischen Begrenzungen und Langeweile zunehmend lästig fällt, so wird man dies vielleicht als eine Art erkenntnisleitenden Affekt betrachten können, als ein Symptom und einen Anreiz, das Phänomen der Wiederholung für die Theorie zurückzugewinnen.

- 1 Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/M. 1986, S.157 (O.:1947).
- 2 Raymond Bellour: Cine-Repetitions. In: Screen, Vol.20, Nr.21979, S.65-72.
- 3 Ganz anders als im Kino, wo das Bild sich in scheinbarer Autonomie aus dem Dunkel heraus selbst produziert, ist das Fernsehbild gezwungen, sich in eine Umgebung einzufügen.
- 4 So entsteht beispielsweise der Eindruck, als habe es die Produkte, für die geworden wird, schon immer gegeben; oder als sei die Tagesschau immer gleich geblieben - wider das bessere Wissen, daß dem nicht so ist.
- 5 Nicht nur wird ihm ausreichend Gelegenheit geboten, versäumte Sendungen nachzuholen, auch das Erinnern des Gesehenen wird durch das hohe Maß an Redundanz erleichtert. Vielleicht hält ihm das Fernsehen sogar den Kopf frei, indem es sich immer wieder an sich selbst erinnert: wenn man das Gerät anschaltet, findet man sogleich alles mögliche wieder, ohne daß man sich selbst darum hat bemühen müssen.
- 6 Jack Goody / Ian Watt: Konsequenzen der Literalität. In: Dies. / Kathleen Gough: Entstehung und Folgen der Schriftkultur. Frankfurt/M. 1986, S.63-122.

- 7 Vgl. Walter J. Ong: *Orality and Literacy*. London, New York 1982, S.31-57. - Der Aspekt der Innovation bezieht sich auf den Gebrauch sprachlicher Mittel.
- 8 "[Dies] führt, wie wir annehmen, unvermeidlich zu einer stets größer werdenden Zahl kultureller Lücken.[...] [Das] Individuum [verfügt] in einer literalen Gesellschaft über ein so großes Feld persönlicher Selektion aus dem gesamten kulturellen Repertoire, [...] daß es äußerst unwahrscheinlich ist, daß es die kulturelle Tradition als ein strukturiertes Ganzes erlebt." J. Goody / I. Watt: *Konsequenzen der Literalität*, a.a.O. (Anm.6), S.107.
- 9 Die mangelnden Selektionskriterien der technischen Medien und die dadurch entstehenden riesigen Archive werden häufig mit der Mnemopathologie, also mit dem Zwang, alles erinnern zu müssen, verglichen: "Es geht den modernen Gesellschaften [...] ähnlich wie Lurias Patienten: weil sie alles behalten, erinnern sie sich am Schluß an nichts mehr." Raulff, Ulrich: *Ortstermine*. In: *Merkur*, Nr.489, Nov. 1989, S.1016. Eine ähnliche Argumentation findet sich auch bei Beilenhoff, Wolfgang: *Licht - Bild - Gedächtnis*. In: Anselm Haverkamp / Renate Lachmann (Hg.): *Gedächtniskunst: Raum - Bild - Schrift*. Frankfurt/M. 1991, S.446.
- 10 Das Fernsehen ist schon öfter mit nicht-literalen Kulturformen verglichen worden, dies aber vor allem unter dem Gesichtspunkt der Partizipation, da es Zugang für alle und Gemeinsamkeit des Erlebten bietet. (Vgl. z.B. J. Goody / I. Watt, a.a.O. (Anm.6), S.115) Der Vergleich hinkt allerdings, insofern man zwischen sozialer und parasozialer Kommunikation wird unterscheiden müssen und zweitens das, wozu alle Zugang haben, bereits extrem vorselektiert ist.
- 11 Jan Assmann: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*. In: Ders. / Tonio Hölscher (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt/M. 1988, S.9-19.
- 12 Jan Assmann: *Stein und Zeit*. In: ebd.
- 13 Vgl. ebd., S.107f.
- 14 Daß Wiederholung immer die Abfolge zweier heterogener Ereignisse bedeutet, daß Wiederholung also gerade *nicht* Identität setzt, sondern jedes Identitätsdenken falsifiziert, zeigt Derrida in seiner 'Grammatologie'...
- 15 ...und wäre es das Abbild desselben Tisches, der von Photographie zu Photographie - wie geringfügig auch immer - altert.
- 16 Eine Diskussion, die nachdem sie seit den sechziger Jahren die Programmzeitschriften beschäftigt hat, gegenwärtig an Schärfe verliert, weil man sich offenbar mit der Existenz eines 'Repertoires' oder Kanons abzufinden beginnt.
- 17 Hartmut Winkler: - *Bilder - Stereotypen und Zeichen*. Versuch zwischen zwei sehr unterschiedlichen Theorietraditionen eine Brücke zu schlagen. In: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*. Berlin 1993; - *Metapher, Kontext, Diskurs, System*. In: Kodikas / Code. *Ars Semeiotika*. An International Journal of Semiotics. Vol.12, Nr.1/2, 1989.
- 18 ...dies gilt sowohl für die explizite, als auch für die implizite Definition, die in der Alltagssprache wesentlich häufiger sein dürfte...
- 19 Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena 1934, S.184.
- 20 ...einen Mangel, den das Abspielen historischer Wochenschauen (Sendereihe 'Vor vierzig Jahren', H3, 23.45 Uhr) eher verdeckt als behebt...
- 21 Diese Annahme liegt z.B. der Gewohnheit zu Grunde, Videoarchive nach 'Sendungen' oder Titeln aufzubauen.

- 22 'Text' hier ein weiteres Mal im wörtlichen Sinne von Textur, also Gewebe, und im Sinne der Frage, wie das 'Gewebe' innerhalb der Werkgrenzen von demjenigen, das den Diskursraum zwischen den Werken bestimmt, abgesetzt, eine Werkgrenze also überhaupt gezogen werden kann.
- 23 Die Versuche, die die Filmsemiotik der sechziger Jahre in diese Richtung unternommen hat, sind bekannt; keines der damals entworfenen Modelle aber hat die folgenden Paradigmenwechsel überdauert, und von den Fragerichtung der Semiotik ist kaum mehr geblieben als ein mehr oder minder metaphorischer Zeichenbegriff und die häufige, inhaltlich aber kaum gefüllte Rede von einer 'Grammar of the Film'.
- 24 Darüber hinaus beinhaltet der Ausschluß hoch konventionalisierter Elemente die Gefahr, daß die Konventionen auch den Gesichtskreis der Analyse selbst beschränken. Die 'Selbstverständlichkeiten' und Konventionen, die in der Filmgeschichte sich herausgebildet haben, werden nur allzu leicht in Gesetzmäßigkeiten des Mediums selbst umgedeutet, und damit das Terrain verspielt, das ein 'anderer' Film und eine anders verlaufene Filmgeschichte vielleicht hätte erschließen können.
- 25 Jörg Schweinitz: Stereotyp. Vorschlag und Definition eines filmästhetischen Begriffs. In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Nr. 29, 1987. - Wuss, Peter: Filmische Wahrnehmung und Vorwissen des Zuschauers. Zur Nutzung eines Modells kognitiver Invariantenbildung bei der Filmanalyse. In: Knut Hickethier / Hartmut Winkler (Hg.): Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989, Berlin 1990.

Knut Hickethier (Hrsg.)

Aspekte der Fernsehanalyse

Methoden und Modelle

LIT

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Aspekte der Fernsehanalyse : Methoden und Modelle /
Knut Hickethier (Hrsg.) . – Münster ; Hamburg : Lit, 1994
(Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte ; 1 .)
ISBN 3-8258-2106-4

NE: GT

© LIT VERLAG	Dieckstr. 73	48145 Münster	Tel. 0251–23 50 91
	Hallerplatz 5	20146 Hamburg	Tel. 040–44 64 46

Inhalt

Vorwort	7
<i>Knut Hickethier</i> Methodische Probleme der Fernsehanalyse	10
I Textstrategien	
<i>Heinz-B. Heller</i> Ästhetische Strategien als Politik. Aspekte des Fernsehdokumentarismus	29
<i>Heidemarie Schumacher</i> Zur Ästhetik des Fernsehens	41
<i>Jörg Adolph</i> Von der FLIEGENLIST, vom FLIEGENDRECK und den FLIEGENFÄNGERN Ein Video mit "U2" - EVEN BETTER THAN THE REAL THING	53
<i>Irmela Schneider</i> Zur Analyse der Liebes-Semantik in amerikanischen Serien	82
<i>Peter Ludes</i> Probleme bei Inhaltsanalysen von Fernsehnachrichtensendungen aus vier Jahrzehnten	107
II Programmstrategien	
<i>Heike Klippel / Hartmut Winkler</i> "Gesund ist, was sich wiederholt". Zur Rolle der Redundanz im Fernsehen	121

Joan Kristin Bleicher

Überlegungen zur Analyse der Programmgeschichte
und ihrer Methodik 137

Werner Faulstich

Fernsehtheorie, Fernsehanalyse, Fernsehinterpretation.
Methodologische Überlegungen am Beispiel von ANNA
als Fernsehserie, Buch, Kinofilm und Platte 155

III Situationsstrategien

Eggo Müller

Ausstellung der (Selbst-)Darstellung von
Geschlechtsrollenbildern. Zur fernsehanalytischen Strategie
John Fiskes am Beispiel HERZBLATT 169

Hans J. Wulff

Situationalität, Spieltheorie, kommunikatives Vertrauen:
Bemerkungen zur pragmatischen Fernseh-Analyse 187

IV Rezeptionsstrategien

Helmut Korte

Filmanalyse, das CNfA-System und das Fernsehen oder:
was ist der Gegenstand der Fernschwissenschaft? 204

Uwe Hasebrink / Friedrich Krotz

Individuelle Nutzungsmuster von Fernsehzuschauern
Vorüberlegungen zu Sekundärauswertungen
telemetrischer Zuschauerdaten und eine erste Pilotstudie 219