



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Bewegte Bilder sprengen den Rahmen....

Audiovisuelles Kulturgut in Fernseharchiven –

hochwertiges Produktionsmittel und zeitgeschichtliche Quellensammlung

Verfasser

Herbert Hayduck

angestrebter akademischer Grad:

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Oktober 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 312

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Geschichte

Betreuer: Univ.-Prof. MMag. DDr. Oliver Rathkolb

Ich versichere,

dass ich die Magisterarbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

dass ich diese Magisterarbeit bisher weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

dass diese Arbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, Juli 2012

Dankesworte

Ich danke meinen akademischen Lehrerinnen und Lehrern für alle Anregungen und konstruktiven Provokationen.

Ich danke allen Kolleginnen und Kollegen im Fernseharchiv des ORF für die Zusammenarbeit – wir lernen gemeinsam täglich weiter.

Danke an Trixi und Jakob - für Eure Geduld.

*Was zieht da mit, was zieht da mit mir mit,
was zieht da an mir ?
Mein Schatten kann es nicht sein,
den habe ich ans Vorbei abgegeben,
der war die ganze Zeit hinter mir,
bin schon mehrmals an ihm vorbei,
er wollte nicht mit, er wollte nicht mitziehen mit mir.*

*Kann man ihn eigentlich vorauswerfen
und dann entschlossen in ihn hineinspringen?
Kann der Schatten das, was war, durchbrechen,
indem er vor mir herläuft ?*

Elfriede Jelinek, Winterreise

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	13
2.	Ausgangslage und Problemstellung	21
2.1.	Digitalisierung der Produktions-Workflows	22
2.2.	...und der Rezeptionsbedingungen	23
2.3.	Von Echtzeit-Angeboten	25
2.4.	...zum Langzeitgedächtnis	26
2.4.1.	„Fahrenheit ???“ – ein Gedächtnis-Szenario ?	27
2.5.	UNESCO-Empfehlungen – „digitally revisited“	28
2.5.1.	Anwendung im Rundfunk-Zusammenhang	30
3.	Das Jahrhundert der Medien	33
3.1.	Mobilität und „Sesshaftigkeit“ von Medieninhalten	34
3.1.1.	Nomadische Inhalte	35
3.1.2.	„Neolithische Revolution“ für Medieninhalte	36
3.1.3.	Neue Erschließungstiefe – erste Vernetzungen	38
3.1.4.	Ausrollung der digitalen Technologien im Medienbereich	40
3.2.	Der (analoge) Rahmen wird gesprengt	41
3.2.1.	Von „Archivierung“ zu „Content Management“	44
3.2.2.	Copyright oder „copy and paste“ ?.....	45
3.3.	Aufgezeichnete Zeit	48
3.3.1.	„Moving Images“ – Fragmentierung von Zeit.....	48
3.3.2.	Bewegte Bilder sehen - nah oder „fern“	50
3.3.3.	Der gestaltete Blick – und seine Überlieferung.....	53

3.3.3.1. Abbildung – „Einstellung“ – Beobachtung.....	53
3.3.3.2. Montage.....	56
3.3.3.3. Überlieferung / Selektion / Quellenkritik	57
4. Von einer Film-„Wunderkammer“ zum multimedialen workflow - sechs Jahrzehnte Fernseharchivierung im ORF.....	59
4.1. 1955-1960: Pionierjahre mit Gedächtnislücken	60
4.1.1. Fernsehen als live-Medium.....	60
4.1.2. Verwandte aus der Kinowelt	61
4.1.3. „Filmaufzeichnung“ – hybride Bilder	61
4.2. 1960-1970: Vom optischen zum magnetischen Träger	63
4.2.1. „Magnetaufzeichnung“	63
4.2.2. Transport von Zeit.....	64
4.2.3. Moderne Palimpseste	65
4.3. 1970-1980: Von „MAZ“ zu „Video“	66
4.3.1. „Video“ – der „linguistic turn“ im audiovisuellen Medienbereich.....	67
4.3.2. Analoge Vergänglichkeit	68
4.3.3. “Save the content, not the carrier”	70
4.3.4. „Auflösung“	73
4.3.4.1. Film-Empfindlichkeit	74
4.3.4.2. Fernsehnormen.....	75
4.3.4.3. Video-Kompression.....	75
4.3.5. „Werktreue“ und „linguistic turn“	76
4.4. 1980-1990: „Video“ wird mobil	78
4.4.1. Miniaturisierung	79
4.4.2. Die Industrialisierung der Bewegtbildproduktion	80

4.5.	1990-2000: Spätphase der analogen audiovisuellen Medientechnik.....	81
4.5.1.	Digitale „Amateure“ – analoge „Profis“	82
4.5.2.	Aufspaltung von „Produktions“- und „Vorschau“-qualität.....	84
4.6.	2000-2012: Digitale Produktion und Archivierung – auf Bandträgern	84
4.6.1.	Archivspeicher.....	86
4.6.1.1.	„Zum Raum wird hier die Zeit...“ – analoge Lagerung	87
4.6.2.	2012ff.: Vernetzte, filebasierte Produktion und Archivierung	90
4.6.2.1.	„...zu Zeit wird hier der Raum...“ – digitale Speicherung	92
4.6.2.2.	Von analoger Lagerung zu digitaler Speicherung – ein Paradigmenwechsel...	93
5.	Von Be-„schreibungs-“systemen zu vernetzten Metadaten.....	95
	EXKURS: Parallel-Zeit <i>Anfangsszene aus „Es war einmal in Amerika“</i>	95
5.1.	Dokumentation	97
5.1.1.	Textuelle Dokumentation von Medieninhalten	97
5.1.2.	Repräsentation von Medieninhalten durch „Vorschau-/Vorhörmedien“	98
5.2.	„Media Asset Management“ („Content Management“).....	98
5.2.1.	Digitale Dekonstruktion/Rekonstruktion.....	99
5.2.2.	Struktur von Medien-Assets	99
5.3.	Maschinen-Dokumentation	100
5.4.	Metadaten – eine analog/digitale Chronologie – in Beispielen	101
5.4.1.	Metadaten - analog objektbezogen (1955-1967).....	101
5.4.2.	Metadaten - analog objektbezogen (1968-1988).....	102
5.4.3.	Digital objektbezogen (1988-1996).....	103
5.4.4.	Digital sequenzbezogen (1996-2008)	104
5.4.5.	Media Asset Management – „Eindringen in die Essenz“ (2009 ff.).....	105
6.	Archiv-Nutzung – Geschichte(n) aus dem Archiv	107

6.1.	Programmliche Nutzung von Archivinhalten	108
6.1.1.	Nutzungsstatistik	108
6.1.2.	Nutzungsformen	109
6.1.2.1.	„Archiv des Tages“	109
6.1.2.2.	„Stock-shots“	109
6.1.2.3.	„klassische“ Archivnutzung.....	109
6.2.	Die Archive des ORF als (inter-)nationales audiovisuelles Gedächtnis.....	110
6.2.1.	Medieninhalte und ihr „public value“	110
6.2.2.	Medienarchive als Teil der “Vierten Gewalt”	111
6.2.3.	Bundesarchivgesetz	112
6.3.	Public Access	113
6.3.1.	Relevanz für die zeitgeschichtliche Forschung	114
6.3.1.1.	Pilotprojekt „Recherche-Außenstelle des ORF-Archivs“	117
6.3.2.	EU-Forschungsprojekte.....	118
6.3.3.	Zeitgeschichtliche Themenarchive im Rahmen der „ORF-TVthek“	121
7.	Conclusio	123
8.	Literaturverzeichnis	127
9.	Film-Quellen	131
10.	FESAD-Quellen.....	132
11.	Anhang	133
11.1.	Abstract.....	133
11.2.	Lebenslauf.....	135
11.3.	Anhang Formatchronologie Film- & Video-Formate im ORF-TV-Archiv	137
11.4.	Benutzungsordnung des ORF-Archivs gemäß Bundesarchivgesetz.....	138
11.5.	Benutzerhinweise Recherche-Station/Institut für Zeitgeschichte	144

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Das „fliegende“ Pferd des Eadward Muybridge.....	S.47
Abbildung 2: 2-Zoll MAZ-Band (zum Größenvergleich eine Standard-DVD).....	S.61
Abbildung 3: 1-Zoll MAZ-Band (zum Größenvergleich eine Standard-DVD).....	S.65
Abbildung 4: U-Matic Video-Kassette (zum Größenvergleich eine Standard DVD).....	S.77
Abbildung 4: MII Video-Kassette (zum Größenvergleich eine Standard DVD).....	S.80
Abbildung 5: IMX Video-Kassette (zum Größenvergleich eine Standard DVD).....	S.83
Abbildung 6: „Zum Raum wird hier die Zeit....“	S.85
Abbildung 7: Struktur von Medien-Assets	S.97

1. Einleitung

"Bewegte Bilder", Sammelbegriff und – technisch unkorrekte – Metapher für jene audiovisuellen Medienkonstruktionen, die als "Kino", "Film" und "Fernsehen" das Zwanzigste Jahrhundert geprägt haben und seit der letzten Jahrtausendwende in digital-vernetzten Zusammenhängen auch als "content" Mediengeschichte schreiben. Eine Metapher, die in vielen Facetten schillert und zahlreiche Schichten und Widersprüche beinhaltet, die zu näherer Analyse und Strukturierung des Begriffsinhalts herausfordern.

Noch deutlicher wird die Vielschichtigkeit des Beschriebenen, in der entsprechenden englisch-sprachigen Formulierung, die im Fachjargon der audiovisuellen Medienindustrie auch im deutschsprachigen Bereich zur Alltagssprache gehört: "moving images".

- Bilder also, die vom menschlichen Wahrnehmungsapparat als bewegt empfunden werden - obwohl diese Bewegungswahrnehmung auf einer systematischen Sinnestäuschung beruht, aufgrund derer aus entweder analogen, statischen Einzelbildern oder einem Strom an digitalen Einzelinformationen beim menschlichen Rezipienten die Illusion kontinuierlicher Bewegung erzeugt wird.
- Bilder also, die auch selbst körperlich "bewegt" sein können - indem sie auf physischen Trägermaterialien, über Sendeanlagen oder in Form von digitalen Daten-"files" über Netzwerke lokal, regional, national oder global "versendet" werden können.
- Und schließlich Bilder, die "moving" - also in der Lage sind, beim Rezipienten eine - in der Regel vom jeweiligen Gestalter intendierte - innere Bewegung auszulösen, "bewegende" Bilder also, die positiv oder negativ gefärbte "E-motionen" hervorrufen können – und sollen.

Alle erwähnten Erscheinungsformen von "bewegten Bildern" teilen eine gemeinsame Grundlage - sie sind "zeitbasiert", verlaufen also sowohl bei ihrer Herstellung als auch bei ihrer Wiedergabe innerhalb der Zeit und bilden entsprechend auch Stücke der linear verlaufenden historischen Zeit ab. ¹

Findet die Wiedergabe dieser Bilder nicht nur zeitsynchron, "live" zum Ereignis statt, sondern erfolgt auch eine "Aufzeichnung" – in welcher Form von "Träger" oder „Speicher“ auch immer – wird ein begrenztes und von einer ganzen Reihe bewusst gewählter – subjektiver - oder zufällig entstandener dramaturgischer Rahmenbedingungen definiertes Zeitstück dem linear verlaufenden, historischen Zeitstrom „entnommen“ und aufbewahrt. Bei jeder später erfolgenden Wiedergabe und Rezeption erfolgt ein "Transport" dieser aufgezeichneten Zeitstücke entlang der historischen und durch die historische Zeit.

Audiovisuelle Archive - gleichgültig welcher systematischen Qualität und vor welcher Art von institutionellem oder privatem organisatorischem Hintergrund - sind also gleichsam Zeitmaschinen, die aufgezeichnete Zeitstücke aus der Vergangenheit in eine jeweils individuell vom Rezipienten gewählte Gegenwart transportieren.

Auf eine vielsagende Doppelbedeutung der Bezeichnung „Medienarchive“ sei dabei gleich zu Beginn hingewiesen: der Begriff „Medien“ meint einerseits jene Medienunternehmen und –institutionen, die als Vermittler und „magische Kanäle“ ² zwischen Sendern und Empfängern die Verbreitung von Informationen organisieren und realisieren; andererseits steht dieser Begriff aber auch für die physikalisch-technischen „Träger- bzw. Speichermedien“, die sowohl die Aufbewahrung als auch den Transport der „aufgezeichneten“ Zeitstücke entlang der historischen Zeit sicherstellen und die materiell-apparative Basis jeder Archivierungstätigkeit bilden.

¹ BAUDSON, Michel: Zeit, die vierte Dimension in der Kunst. Weinheim 1985

² McLUHAN, Marshall; Die magischen Kanäle, Düsseldorf 1968

Folgt man den philosophischen Grundideen des Konstruktivismus, so führt jeder Wiedergabe- und Rezeptionsvorgang zu einem neuerlichen "Entstehen" des historischen Zeitstücks, da jede Wiedergabe zu einem späteren historischen Zeitpunkt, unter jeweils individuellen und einmaligen Umständen und vor jeweils unterschiedlichen und einzigartigen Erfahrungshorizonten der jeweiligen Rezipienten stattfindet. Diese philosophische Grundlegung hat aber auch ganz praktisch-handfeste Konsequenzen, die Grundbedingungen für jede archivalische Arbeit und für die Nutzung von Archiven sind – sowohl im traditionellen, träger-bezogenen Zusammenhang, als auch im digital-vernetzten und file-basierten Umfeld:

Archivmaterialien sind weder im physikalisch-technischen Sinn, noch im Sinne des Informationsgehalts den sie transportieren, als langfristig statische und unveränderliche Objekte anzusehen. Beim Umgang mit Archivquellen sind – insbesondere im audiovisuellen Zusammenhang – jene Veränderungsvorgänge zu berücksichtigen, die sowohl in destruktiver als auch konstruktiver Form, Archivobjekte und –sammlungen zu dynamischen Körpern machen:

- Im analogen „Dispositiv“ sind destruktive Faktoren sowohl physikalisch-chemische Verfallsvorgänge der Archivstücke selbst, als auch die „Obsoleszenz“ von Geräte-/Trägerkonstellationen, die mit dem Ende der Verfügbarkeit von Abspielgeräten auch ein Ende der Benützbarkeit der Quellen bedeuten
- Darüber hinaus führt – zumindest im analogen, trägerbasierten Zusammenhang – jede Wiedergabe eines Archivstücks zu technischen Beeinflussungen (bis hin zu Beschädigungen) des Originals, die für die nächstfolgende Wiedergabe ein verändertes "Zeitstück" hinterlassen.³ Solche „Gebrauchsspuren“ sind einerseits als Beschädigungen der Quelle zu betrachten, andererseits können sie aber auch Auskunft über die archivische

³ Professionelle Gegenmaßnahmen zur „Milderung“ dieser Alterungsvorgänge s. Kapitel 4.3.2.

„Biographie“ des jeweiligen Stückes geben und damit eine Geschichte der Verwendungszusammenhänge unterstützen

- Im digital-„trägerlosen“ Dispositiv bestehen Archivstücke und -sammlungen, die „born-digital“ produziert wurden, aus virtuellen Datenobjekten, die komplexe Konstruktionen aus „Essenz“- also Medieninformationen selbst - und daran „anhaftenden“ Beschreibungs- oder „Metadaten“ darstellen, die sowohl Informationen zum Inhalt, als auch prozessbedingte, „biographische“ Informationen zum jeweiligen Archivstück enthalten. Neben mögliche Verfallsfaktoren treten hier also auch dynamisch anreichernde Veränderungen, aus der Tatsache, dass jede „Bewegung“, Benutzung, Veränderung oder „Manipulation“ der virtuellen, „born-digital“ Archiv-Objekte, Datenspuren erzeugt, die als spezielle Kategorie von Beschreibungs- oder „Metadaten“ an den eigentlichen „Essenz“-objekten dauerhaft mitgeführt werden. (s. Kapitel 3.2.)⁴

Die Bedeutung dieser rasant ablaufenden technologischen Veränderungen im Übergang von analog-objekthaften zu digital-prozessbezogenen Dispositiven für die Produktion, Rezeption und Archivierung von medialen Quellen ist tiefgreifend. Die Auswirkungen dieses Umbruchs und haben bereits gegenwärtig massive Konsequenzen auf den tagtäglichen Umgang mit Medienobjekten. Zur Bewältigung dieser Veränderungen ist pragmatisches und rasches „change management“ erforderlich, das im Bereich der Archive – in unterschiedlichen Geschwindigkeiten – stattfindet und Lösungen für den praktischen Archivbetrieb entwickelt. Die Analyse der langfristigen Folgen im gesellschaftlich übergreifenden und wissenschaftlichen Zusammenhang steht jedoch am Anfang.

⁴ im Suchalgorithmus von Google wird diese lückenlose Datenhaltung in mehrfacher Hinsicht angewandt und bildet die technische Grundlage des Geschäftsmodells („autocomplete“-Modus bei der Rechercheeingabe, „tracking“ des user-Verhaltens, etc.)

Elfriede Jelinek's poetische Frage, ob der Mensch seinen Schatten denn vorauswerfen könne, kann als Metapher für die insgesamt in allen gesellschaftlichen Bereichen rasant steigende Bedeutung und Frequenz des Rückgriffs auf „vorhandene Daten“ gelesen und im Übrigen mit Blick auf die Prognosefähigkeit des user-Verhaltens in volldigitalen, integrierten „Datenuniversen“, eindeutig bejaht werden – mit allen daraus sich ergebenden Konsequenzen. Der „Datenschatten“ ist weltweit für alle Menschen, die einen Internet-Zugang nutzen oder andere digitale Kommunikationswerkzeuge verwenden, längst Realität.

Aus dieser Perspektive eines radikal sich verändernden "Biotops", kann die Analyse der historischen Entwicklung der Archivierung audiovisueller Medien im direkten Vergleich mit der gegenwärtigen Veränderungssituation wesentliche Befruchtungen für die zeitgeschichtliche Forschung bringen.

„Je umfassender wir die Wirkungsweise und Logik der Medien-Vernetzung auf digitaler Grundlage zu nutzen wissen, desto leichter vermögen wir die Historizität des herkömmlichen, auf Analogaufzeichnungen gestützten audiovisuellen Dispositivs in seiner technisch-kognitiven Distanz zu den Schriftmedien zu erfassen.“⁵

Vor dem Hintergrund der - erfreulicherweise - rasant steigenden Bedeutung der audiovisuellen Medien als Quellen für die historische wissenschaftliche Forschung und Lehre wird klar, wie wichtig eine systematische Auseinandersetzung mit den technischen, organisatorischen, inhaltlichen aber auch medien-politischen Grundlagen der Archivierung dieser Quellen ist. Diese spezifischen Archivierungsaspekte sind - verglichen mit anderen Forschungsaktivitäten zum Quellencharakter von Medien für die historische Wissenschaft - bisher unterrepräsentiert.

Das „Wissen“ von Bildern und über Bilder in der analog-objekthaften, „statischen“ Tradition ist zu ergänzen um die Kompetenz im Umgang mit den beschriebenen

⁵ Lindenberger, Thomas; Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 1 (2004), H. 1, URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Lindenberger-1-2004> (25.9.2012)

dynamisch-prozesshaften „Datenlandschaften“ der digitalen medialen Produktion und Archivierung in Gegenwart und Zukunft im Hinblick auf ihre Funktion und Bedeutung als Quellen für die historische Forschung.

Die vorliegende Diplomarbeit soll sich dem beschriebenen Defizit stellen und ein Stück zur Klärung der historischen Entwicklung der Archivierung von audiovisuellen Quellen in der Gesamtbetrachtung des Zwanzigsten Jahrhunderts als "Jahrhundert der audiovisuellen Medien" beitragen. Der Zeitpunkt für diese Klärung scheint besonders relevant, da sich mit der Durchsetzung der digitalen Technologien auf allen gesellschaftlichen Ebenen -insbesondere aber auch im audiovisuellen Mediensektor - viele Fragen und Zusammenhänge grundlegend neu stellen.

Analysiert wird die beschriebene, gegenwärtige technologische Übergangssituation von „analog“ zu „digital“ im audiovisuellen Sektor und die zahlreichen noch nicht abgeschlossenen Entwicklungen und offenen Fragen, die sich daraus für bisherige rechtliche, organisatorische und ökonomische Modelle ergeben. Ein Längsschnitt der historischen Entwicklung der Medienarchivierung und –dokumentation zeigt, dass viele der „digitalen“ und non-linearen Logiken, die der gegenwärtigen Vernetzung in „web 2.0“ und „social media“-Anwendungen zugrunde liegen, bereits unter den Bedingungen des späten 20.Jahrhunderts in der Datenbankpraxis der Medienarchive entwickelt und angewendet wurden. Die Erstellung und Vermittlung von nutzerbezogenen und „on-demand“ maßgeschneiderten medialen Informationspaketen war in Medienarchiven bereits seit Jahrzehnten zentrale Aufgabe im Tagesgeschäft.

Mein persönlicher Bezug zum Thema ist naheliegend: ich habe selbst bereits dreißig Jahre an beruflicher dokumentarischer Arbeit in verschiedenen Rollen und Funktionen im Fernseharchiv des ORF - in seinen verschiedenen Entwicklungsstadien - geleistet und habe seit Mitte 2008 die Ehre und das Vergnügen als Leiter für dieses Archiv verantwortlich zu sein.

Im Hinblick auf die zuvor erwähnten Grundbedingungen von Medienarchiven als Entwickler und Betreiber von "Zeitmaschinen", die noch dazu permanenten technologischen Veränderungen unterworfen sind, stellen sich gerade im institutionellen Zusammenhang einer Rundfunkanstalt besondere Herausforderungen: unter den Bedingungen tagesaktueller Berichterstattung werden Zeitdruck, Reaktionsschnelligkeit und journalistische Präzision, aber auch regelmäßige selbständige journalistische Gestaltungstätigkeit zu selbstverständlichen Rahmenbedingungen für die tägliche archivalische Arbeit. Die dabei entstehende produktive Spannung zwischen dem Druck zu tagtäglichen und grundsätzlich immer vorrangigen Produktionsergebnissen, und der gleichzeitigen Aufrechterhaltung von Langzeitperspektiven in der Erfassung und Verwaltung des gesamten Bestandes, schafft eine kontinuierliche Herausforderung, die auch nach Jahrzehnten reizvoll bleibt.

Ray Edmondson dazu: „Audiovisual archives are part of the world of collecting and custodial institutions, conscious of the social responsibilities and ethos of public service that characterize that world. But they are also to varying degrees, part of another world: the international audiovisual industries and their culture. They recruit staff from it, they speak its language, they service its needs. They reflect its entrepreneurial spirit and passion for the media.“⁶

Und weiter mit leiser Selbstironie: „The field of audiovisual archiving rarely shares the glamour or profile of the industries whose output it protects. It is neither well funded nor well known, and is often very demanding of time and energy. It attracts and holds motivated individuals with a sense of vocation, for whom the achievements of their work are their own reward.“⁷

Als konkretes Forschungsobjekt und Fallstudie für die vorliegende Arbeit dient beispielhaft das Fernseharchiv des ORF mit seinen Beständen, die rein quantitativ

⁶ EDMONDSON, Ray: *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*, Paris 2004, S.36

⁷ Edmondson 2004, S.8

betrachtet die größte Sammlung an audiovisuellen Quellen in Österreich darstellen und als "audiovisuelles Gedächtnis des Landes" seit 1955 mittlerweile knapp 60 Jahre an zeitgeschichtlicher Entwicklung anhand medialer Quellenstücke aller Genres und Dramaturgien dokumentieren.

Der Fokus dieser Arbeit liegt weniger auf der Organisationsgeschichte des ORF-Fernseharchivs, sondern auf der Charakteristik seiner Bestände vor dem Hintergrund der medientechnologischen Veränderungen über sechs Jahrzehnte und den sich daraus ergebenden "Schichtenbildungen" innerhalb dieser Bestände und in der Tektonik des Gesamtbestands. Daraus sollen auch Querbezüge zu anderen audiovisuellen Sammlungen abgeleitet und Vergleichsmöglichkeiten mit der archivarischen Praxis in Archivbereichen möglich werden, die nicht in direktem Rundfunkzusammenhang stehen.

Um eine einfachere Lesbarkeit dieser Magisterarbeit zu gewährleisten, wird die grammatisch männliche Form bei der Bezeichnung gemischter Gruppen verwendet. Selbstverständlich ist dies geschlechtsneutral zu verstehen. Wenn nicht ausdrücklich die weibliche Form verwendet wurde, sind grundsätzlich immer beide Geschlechter gleichberechtigt angesprochen.

2. Ausgangslage und Problemstellung⁸

*Man muss sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet.*⁹

Paul Cézanne hat im Jahre 1904 mit prophetischem Weitblick die damals bevorstehenden, dramatischen Veränderungen in der visuellen Kultur vorausgesehen. Der Einbruch der Abstraktion in der Bildenden Kunst und die schrittweise Entwicklung der technischen Bildmedien führten zu Anfang des 20. Jahrhunderts zu einem tiefgreifenden Umbruch in der Kultur der optischen Wahrnehmung. Die Geschwindigkeit dieses Umbruchs hat Cézanne ganz offensichtlich als bedrohlich empfunden.

100 Jahre – und einige Schritte in der Medienentwicklung - später sind wir Zeugen einer hochinteressanten Parallele zur damaligen Situation. Die Etablierung der digitalen Technologien führt zu drastischen Veränderungen in den Produktions-, Distributions- und Rezeptionsmechanismen aller audiovisuellen Medien, deren Geschwindigkeit sehr an die von Cézanne empfundene Dramatik erinnert.

Audiovisuelle Inhalte werden zu digitalen „contents“, die in der jeweils adäquaten technischen Qualität über eine – stetig wachsende - Vielzahl von Verteilplattformen den interessierten „user“ on-demand erreichen. Diese Flexibilisierung und Beschleunigung der Erzeugung und des Konsums von technisch erzeugten „Ab“-Bildern steht erst am Beginn ihrer Entwicklung. Bereits jetzt führt sie zu einer Vervielfachung der erzeugten Bildermengen und stellt damit die Gesellschaft schlechthin vor die Herausforderung nach der Ausbildung neuer Rezeptionskulturen; ganz konkret aber die für die Archivierung von audiovisuellen Medien Verantwortlichen vor die Frage wie eine sinnvoll strukturierte Erhaltung dieser Mengen gelingen kann. Die scheinbar zunächst technische Problemstellung user-adäquater Bewältigung von ständig wachsenden Mengen audiovisueller „contents“ wird zur Frage nach dem Umgang einer

⁸ Dieser Abschnitt folgt in Teilen: HAYDUCK, Herbert: Medienarchive im digitalen Umfeld. Medien und Zeit, 3/2005. S. 12-16

⁹ zit. nach Bernard, Emile: Erinnerungen an Paul Cézanne 1904-1906. 1982. S.88

Gesellschaft mit ihrem Gedächtnis und seiner Integration in alltagskulturelle Zusammenhänge.

2.1. Digitalisierung der Produktions-Workflows....

Die gegenwärtig durchgreifende Digitalisierung der Produktion und Distribution von audiovisuellen Medien ist der beschleunigende Faktor für die Kultur der „Echtzeit“ mit ihrem stetig wachsenden „Output“. Gleichzeitig versprechen die digitalen Technologien – vor allem aber deren Anbieter - auch Lösungen für die langfristige Archivierung dieser Mengen an Medienprodukten: kontinuierlich wachsende digitale Speicher-Infrastrukturen sollen mit steigender Verdichtung und Komprimierung die erforderlichen Speicherkapazitäten für die rasant steigenden Datenmengen sicherstellen.

Basierend auf diesem Konzept von permanent verfügbaren, online zugänglichen und laufend wachsenden Speicherressourcen für digitale Medienprodukte entwickeln sich die Paradigmen der Interaktivität und Non-Linearität - wie sie im WorldWideWeb bereits realisiert sind und nun auch die Inhalte, workflows und Geschäftsmodelle der traditionellen Medien integrieren und verändern.

Dieser Prozess der „Digitalisierung“ der Produktions- und Distributionsworkflows ist – so wie im Print- bzw. Audio-Bereich bereits vor Jahrzehnten realisiert - auch im Bereich der audiovisuellen Medien in der Vorwärtsproduktion als technische Einbahnstraße anzusehen: Inhalte, die bereits unter file-basierten Bedingungen - „born-digital“ - hergestellt wurden, sind auch nur unter ebensolchen Bedingungen technisch adäquat, inhaltlich sinnvoll und ökonomisch leistbar langfristig zu sichern.

Der Versuch, „born-digital“-Produkte in analogen Technologien und Gefäßen „aufzubewahren“, entspricht einem „Retro-Engineering“, wie es in technologischen Übergangsphasen immer wieder praktiziert wurde und das aus dem – psychologisch

nachvollziehbaren – Impuls kommt, gewohnte (Un-)Sicherheiten zu erhalten¹⁰; grundsätzlich entzieht dieser Impuls die entsprechenden Inhalte aber der technologischen und wirtschaftlichen Dynamik der neuen Bedingungen und kann kein Lösungsszenario für die Bewältigung steigender Content-Mengen und neuer Nutzer-Ansprüche bieten.

2.2.und der Rezeptionsbedingungen

Der technische Vorgang der „Digitalisierung“ bedeutet die Zerlegung des linearen Kontinuums analoger Signalwellen in Reihen von diskreten Einzelinformationen in Form von Bits und Bytes. Dieser technische Prozess findet seine Entsprechung in Analogie in der Wandlung der Medienlandschaft. Die Digitalisierung der Fernseh-Distribution über Sender, Kabel und Satellit zeigt bereits seit Jahren Auswirkungen auf den audiovisuellen Medienmarkt und bewirkt deutliche Diversifizierungseffekte über quantitative Steigerungen und Auffächerung des Medienangebots.

Darüber hinaus eröffnen sich damit neue technische Möglichkeiten im Fernseh-Bereich unter dem Schlagwort „smart-TV“: Neben dem traditionellen Angebot an vorproduzierten oder live übertragenen und linear ablaufenden Medienprodukten, werden kleinere Informationseinheiten vom „user“ gesteuert – und damit „interaktiv“ – abrufbar gemacht. Die klassische audiovisuelle Produktion wird erweitert um thematische passende und multimedial aufbereitete Bündel an Medienstücken in Kombination von Text, Bild und Video, die dem Konsumenten angeboten werden und von ihm „on-demand“ abgerufen werden können – Fernsehen wird damit zum mehrschichtigen und „non-linearen“ Medium erweitert.

¹⁰ Die in frühen Phasen der elektronischen Textverarbeitung durchaus verbreitete Praxis, neben der elektronischen auch eine ausgedruckte Papierablage als „Beleg“ zu führen, entspricht diesem Muster. In einem historischen Vergleich hätte dies bedeutet, nach Einführung der Druckerpresse und dem Eintritt in die „Gutenberg-Galaxis“ auch die Praxis der mittelalterlichen Skriptorien in vollem Umfang weiterzuführen.

Die reale Umsetzung derartiger Szenarien wird in Pilotversuchen zum interaktiven Fernsehen bereits getestet und hat klare Vorbedingungen und Folgen:

- Das traditionelle Sender-Empfänger Schema wandelt sich zu einem interaktiven Zweiweg-Szenario. Die Rolle des Medienkonsumenten verändert sich hin zu größerer Aktivität – als „on-demand“-user wird er einbezogen und zum Mit-Gestalter des Medienangebots.
- Die notwendige technische Voraussetzung für solche Szenarien ist der bereits erwähnte Aufbau von entsprechend dimensionierten Speicher-Infrastrukturen für die erheblichen Datenmengen, die bei der digitalen Speicherung und Vorhaltung audiovisueller Medien anfallen.
- Zum Schlüssel für die Tauglichkeit derartiger interaktiver Konzepte in der Alltagspraxis werden die Qualität der inhaltlichen Aufbereitung der Medieneinheiten und der beschreibenden Datenstrukturierung; kurz: vom Konsumenten inhaltlich nachvollziehbare Dokumentations-, Archivierungs- und Suchstrategien.

Die konkrete technische und organisatorische Umsetzung dieser nächsten Entwicklungsstufe der audiovisuellen Medienpraxis wird in der unternehmensinternen Arbeitspraxis von Fernseharchiven bereits seit Jahren in Form von Content Management-Systemen getestet und laufend weiterentwickelt. Die Digitalisierung der Medieninhalte und der Verteilnetze schafft die Voraussetzung für die Belieferung der unternehmensinternen Archivkunden – der produzierenden Redaktionen – mit den von ihnen gesuchten Archiv-Ausschnitten in Form von digitalen files, die via Netzwerk an die Arbeitsplätze der Redakteure ausgeliefert werden.

Dieser Mobilisierungsprozess von Medieninhalten lässt sich mit einer anderen Phase der „Mobilitätsentwicklung“ vergleichen: Digitale contents bedeuten für die Informationsgesellschaft der Gegenwart und Zukunft jenen „Treibstoff“, der die Räder der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung antreibt, so wie Erdöl die „Räder“ der Industriegesellschaft angetrieben hat und immer noch antreibt. Effizientes „content management“ in einer archivalischen Tradition erzeugt aus halb-, teil- oder

unstrukturierten Daten, systematisierte und auffindbare Informationen, aus denen wiederum Wissen generiert werden kann; so wie die Raffinerien des Industriezeitalters aus rohem Erdöl einsetzbaren Treibstoff hergestellt haben und herstellen.

Die inhaltliche Bandbreite dieser „Daten-Raffinerien“ reicht dabei von komplexen „content management - Systemen“ in archivischer Tradition, bis zu den Softwarealgorithmen und Analysetools von „Google & Co“. Diese Lösungen sind nicht als sich gegenseitig ausschließend, sondern als sich ergänzende und für den jeweiligen konkreten Einsatzzweck zu optimierende Verfahren anzusehen, mit deren Hilfe ein individueller „user“ den für seine Bedürfnisse jeweils optimalen Datenraum schaffen kann.

2.3. Von Echtzeit-Angeboten...

Der beschriebene schrittweise Aufbau von Speicher- und Recherchestruckturen für die „born-digital“-Medienprodukte der Gegenwart entspricht der Etablierung eines Kurzzeit-Gedächtnisses für die letzten Jahre der Medienentwicklung.

Gelingt diese Strukturierung, so ergibt sich erstmalig in der Geschichte der Archivierung audiovisueller Medien eine „win-win Situation“ zwischen den im konventionell-trägerbasierten Betrieb oft widersprüchlichen – Ansprüchen der raschen und einfachen Zugriffsmöglichkeit einerseits und der langfristigen technischen Sicherung andererseits:

Neu hinzukommende Archivinhalte werden im non-linear und interaktiv erweiterten, digitalen Umfeld „in Echtzeit“ zum Wiedereinsatz verfügbar und gleichzeitig langfristig abgesichert.

Die dabei entstehenden, virtuellen Daten-„objekte“ bestehen aus relational vernetzten Essenz-, Meta- und Prozessdaten, die bei jedem Zugriffs- oder Bearbeitungsvorgang dynamischen Veränderungen unterliegen, deren Dokumentation wiederum zur Anreicherung der archivalischen Daten-„objekte“ beiträgt.

2.4. ...zum Langzeitgedächtnis

Parallel dazu droht jedoch der Verlust des Langzeitgedächtnisses – ausgelöst durch die technologische „Vergänglichkeit“ analoger Träger und Wiedergabegeräte. Ein halbes Jahrhundert an Fernsehgeschichte ist in seiner Erhaltung existentiell bedroht, wenn es langfristig nicht gelingen sollte, die aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Fernseharchiven erhaltenen Programminhalte in abgesicherte digitale Speicherstrukturen zu migrieren.

In den letzten Jahren wurden im ORF bereits erhebliche Aufwände aus eigenen Mitteln in Sicherungsprojekte investiert, die zur Umkopierung und damit „Rettung“ von Fernsehaufzeichnungen aus den Sechziger, Siebziger und Achtziger Jahren von fragilen und verfallsbedrohten, analogen Aufzeichnungsträgern auf zeitgemäße digitale Bandträger geführt haben. Der unter den zuvor beschriebenen technischen Rahmenbedingungen logische nächste Schritt besteht in der „Digitalen Migration“ dieser digitalen Band-Bestände in Massenspeicher-Strukturen, die im Fernsbereich des ORF im Verlauf des Jahres 2012 schrittweise in Betrieb genommen werden und die langfristige Sicherung aller eingespielten Bestände garantieren sollen (s. Kapitel 4.3.3.).

Die von Cézanne vor hundert Jahren empfundene bedrohlich Veränderung der herrschenden visuellen Kultur kehrt in Variation und als Herausforderung also immer wieder; in neuen Formen, aber – positiv betrachtet - mit vergleichbarem Potential für neue Möglichkeiten beim Umgang mit dem (audio-)visuellen Gedächtnis. Grundsätzlich gilt, dass die Verantwortung zur Erhaltung dieses Gedächtnisses eine kontinuierlich andauernde ist: „Preservation is not a discrete process, but rather a never-ending management task. How well the recording or film survives in the long term – if it survives at all – will be determined by the quality and rigour of that process, under a succession of management regimes, into the indefinite future. Nothing has ever *been* preserved – at best, it is *being* preserved !”¹¹

¹¹ Edmondson 2004, S.20

2.4.1. „Fahrenheit ???“ – ein Gedächtnis-Szenario ?

Die Schreckensvision der gezielten Gedächtnisvernichtung, wie sie im Roman „Fahrenheit 451“ von Ray Bradbury¹² und der danach produzierten Spielfilm-Verarbeitung¹³ entworfen werden, kann als Negativszenario dienen. Brandstifter in Feuerwehr-Verkleidung müssen verhindert werden – auch mithilfe der gesammelten Anstrengungen aller verantwortlichen Gedächtnisinstitutionen.

Vision bleibt für audiovisuelle Quellen aber auch, was Bradbury als „versöhnlich-optimistischen“ Ausklang in seiner Schlusssequenz entwirft: Das Schriftgedächtnis der Menschheit bleibt in dieser literarischen Fiktion – zumindest in Auswahl - erhalten, indem die wichtigsten Texte der Weltliteratur von einzelnen Menschen auswendig memoriert und diese Menschen damit zu lebenden Speichern und „Re-produzenten“ ihres jeweiligen „Textes“ werden.

Die Bilder und Töne des analogen audiovisuellen Kulturerbes sind mithilfe von technischen Aufnahme-„apparaten“ produziert und auf „Speichermedien“ aufgezeichnet und können dementsprechend auch nur im Rahmen dieser technischen „Dispositive“ wiedergegeben bzw. reproduziert werden. Allerdings ist der voll funktionsfähige Erhalt aller bisherigen Generationen sowohl an Geräteausstattung als auch der verfallsgefährdeten analogen Aufzeichnungsträger aus technischen sowie finanziellen Gründen kein machbares Szenario.

Der laufende Transfer von Inhalten in die jeweils zeitgemäße und robuste Form von „Speichern“ ist daher der einzige gangbare Weg um inhaltliche Substanzverluste zu vermeiden. (siehe Kapitel 4.3.3.). Digitale Speichertechnologien können dabei in der Gegenwart und absehbaren Zukunft erhebliche Unterstützung leisten. Das Fernseharchiv des ORF hat mit Juli 2012 die entsprechende Speicherstruktur in dauerhaften Betrieb übernommen.

¹² Bradbury, Ray; Fahrenheit 451, Zürich 1955

¹³ Francois Truffaut, Fahrenheit 451, Frankreich 1966

2.5. UNESCO-Empfehlungen – „digitally revisited“

Diese Vorgangsweise folgt den Vorgaben der von der UNESCO im Rahmen ihrer 21. Generalkonferenz am 27.10.1980 beschlossenen „Empfehlung zum Schutz und zur Erhaltung bewegter Bilder“¹⁴

In dieser Empfehlung wird eine Definition der schutzwürdigen „bewegten Bilder“ unternommen, die in inhaltlicher Analogie auf gegenwärtigen und zukünftige digitale Systembedingungen umgelegt werden kann:

I. Definitions

1. For the purposes of this Recommendation:
 - (a) 'moving images' shall be taken to mean any series of images recorded on a support (irrespective of the method of recording or of the nature of the support, such as film, tape or disc, used in their initial or subsequent fixation), with or without accompanying sound, which when projected impart an impression of motion and which are intended for communication or distribution to the public or are made for documentation purposes; they shall be taken to include *inter alia* items in the following categories:
 - (i) cinematographic productions (such as feature films, short films, popular science films, newsreels and documentaries, animated and educational films);
 - (ii) television productions made by or for broadcasting organizations;
 - (iii) videographic productions (contained in videograms) other than those referred to under (i) and (ii) above;
 - (b) 'pre-print material' shall be taken to mean the material support for moving images, consisting in the case of a cinematographic film of a negative, internegative or interpositive, and in the case of a videogram of a master, such pre-print material being intended for the procurement of copies;
 - (c) 'projection copy' shall be taken to mean the material support for moving images intended for actual viewing and/or the communication of the images.
2. For the purpose of this Recommendation, 'national production' shall be taken to mean moving images, the maker or at least one of the co-makers of which has his headquarters or habitual residence within the territory of the State concerned.

¹⁴ http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

(27.9.2012)

Dieser Empfehlung folgend hat Ray Edmondson zum 25-jährigen Jubiläum dieser UNESCO-Empfehlung adaptierte Definitionen von „Audiovisuellen Dokumenten“ und „Audiovisuellen Archiven“ vorgeschlagen:

„Definition of audiovisual documents:“

Audiovisual documents are works comprising reproducible images and/or sounds embodied in a carrier whose

- recording, transmission, perception and comprehension usually requires a technological device
- visual and/or sonic content has linear duration
- purpose is the communication of that content, rather than use of the technology for other purposes”¹⁵

„Definition of audiovisual archive:“

An audiovisual archive is an organization or department of an organization which has a statutory or other mandate for providing access to a collection of audiovisual documents and the audiovisual heritage by collecting, managing, preserving and promoting.”¹⁶

¹⁵ Edmondson 2004, S.23

¹⁶ Edmondson 2004, S.24

2.5.1. Anwendung im Rundfunk-Zusammenhang ¹⁷

In den einleitenden Erwägungen zur UNESCO-Empfehlung aus dem Jahre 1980 erfolgt auch ein Hinweis auf bereits erlittene Verluste: „.....sowie im Hinblick darauf, dass viele Teile des Erbes an bewegten Bildern durch Verderb, Unfall oder unbedachte Beseitigung verschwunden sind, was eine nicht wiedergutzumachende Verarmung dieses Erbes bedeutet,....“ ¹⁸

Die Erwähnung dieser Verluste im Rahmen der UNESCO-Empfehlung stammt nicht von ungefähr, sondern meint wohl auch die in den Sechziger und Siebziger Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts in allen (damals meist Monopol-) Rundfunkanstalten gängige Praxis, nicht alle der in der damals neuen Magnetbandtechnologie entstandenen Sendungs-Aufzeichnungen auch langfristig zu archivieren, sondern im Hinblick auf die hohen Kosten der Video-Aufzeichnungsmedien, bespielte Bandträger zur Löschung freizugeben und für die Aufzeichnung neuer Inhalte zu verwenden (siehe Kapitel 4.2.3.). Diese Praxis hat auch im Bestand des ORF-Archivs der Sechziger und Siebziger Jahre zu Verlusten geführt, und das vor allem im Bereich internationaler Berichterstattung sowie aktueller und semi-aktueller Reihensendungen bzw. live aufgezeichneter Großübertragungen aus dem Nachrichten- bzw. Sportbereich. Aufwändig produzierte Einzelsendungen waren – offensichtlich mit Rücksicht auf die ursprünglichen hohen Produktionskosten dieser Sendungen - vor dieser Praxis in der Regel gefeit. Die verbleibenden, wertvollen Bestände bilden – in Verbindung mit dem Bestand der aktuellen Nachrichtenberichterstattung bzw. großer Dokumentationsformate, die im 16mm-Filmformat produziert wurden – jene ältesten Bestände des ORF-Fernseharchivs, die als unverzichtbarer Teil des (inter-)nationalen audiovisuellen Gedächtnisses exklusiven Unikatswert haben.

¹⁷ Ergänzend dazu: Kofler, Birgit: Rechtsprobleme audiovisueller Archive: Versuch eines Überblicks. In: Das audiovisuelle Archiv Nr. 26, Dezember 1989 Wien. AGAVA

¹⁸ http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (27.9.2012)

Die ab den Achtziger Jahren im Zuge der Einführung kassettenbasierter Videosysteme eintretende Verbilligung der Aufzeichnungsträger hat - in Verbindung mit der in den späten Achtziger Jahren greifenden internen Reform der Archivierungsregeln im ORF-Fernsehbereich - zu einer drastischen Verbesserung in der Vollständigkeit der Überlieferung geführt und seit 1988 in der lückenlosen Dokumentation und Archivierung aller gesendeten Inhalte und ausgewählter Rohmaterialien resultiert.

3. Das Jahrhundert der Medien

Das 20. Jahrhundert wird im zeitgenössischen Diskurs häufig klischeehaft als das „Jahrhundert der audiovisuellen Medien“ geführt. Argumentiert wird diese Sicht mit der technologischen, organisatorischen und kommerziellen Entwicklung der audiovisuellen Mediengattungen zu Massenphänomenen, die sich im Verlauf dieses Jahrhunderts in einem – grob dargestellt - 3-schrittigen Prozess vom Kino über Rundfunk und Fernsehen vollzogen hat.

Innerhalb weniger Jahre wandelt sich zu Anfang des 21. Jahrhunderts das Klischee von dieser „Mediengesellschaft“ des 20. Jahrhunderts in das ebenso klischeehafte Bild von der „Informationsgesellschaft“ der Gegenwart.¹⁹ Diese Wandlung widerspiegelt den schnellen Einzug der digitalen Informationstechnologien in alle Lebensbereiche und die Umbrüche, die dadurch nicht zuletzt im Bereich der (audiovisuellen) Medien ausgelöst werden. Die jeweils nur unidirektional und synchron von einem Sender zu vielen Empfängern gerichteten Verbreitungsformen der „analogen“ elektronischen Medien verändern sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts rasant hin zur vernetzten, interaktiven und grundsätzlich viel-direktionalen Charakteristik der digitalen, multimedialen Informationsmedien. Diese Entwicklung macht deutlich, welche – technische – Grenze die Medienkommunikation im Zwanzigsten Jahrhundert nie überwinden konnte: Die Medienprodukte des 20. Jahrhunderts waren – quer durch die Gattungen – geprägt von ihrer grundlegenden Charakteristik als jeweils in sich abgeschlossene „Ganzstücke“ mit „Werkcharakter“, die in Frontalkommunikation vermittelt wurden. Mit dem Einzug der digitalen Technologien erfolgt die tiefgreifende Erweiterung dieser „werkverbreitenden“ Funktion der analogen Medien, hin zu einem komplex vernetzten und ständig multidirektional ablaufenden kommunikativen Prozess vieler Akteure, die gleichzeitig als Sender und Empfänger agieren.

¹⁹ PELZL, Bernhard: Die vermittelte Welt. Elemente für eine Medientheorie. Wien-Köln-Weimar 2011.

Diese Erweiterung des Kommunikationsraumes wird derzeit im Phänomen der „social-media“ am deutlichsten und prägt das erste Jahrzehnt des 21.Jahrhunderts.

3.1. Mobilität und „Sesshaftigkeit“ von Medieninhalten

Die Mobilisierung von Medieninhalten im Zuge der flächenhaften Etablierung der digitalen Technologien und die damit eintretenden, tiefgreifenden Veränderungen aller medialen Produktions-, Distributions- und Dokumentations- bzw. Archivierungsabläufe schärfen den Blick auch für eine Analyse der historischen Entwicklung der Mediendokumentation und -archivierung im Verlauf des 20.Jahrhunderts.

Die grundsätzliche Entwicklung verläuft dabei in allen drei großen audiovisuellen Mediengattungen des 20.Jahrhunderts – Kino, Hörfunk und Fernsehen – sehr vergleichbar. Der Begriff des „Audiovisuellen“ umgreift aus archivalischer Perspektive diese drei Mediengattungen:

„Audiovisual – ‘directed at the faculties of seeing and hearing’ – has gained increasing use as a convenient single word covering both images and recorded sounds of all kinds. It is the term adopted by UNESCO to draw together the separately originated fields of film, television and sound archiving which have found increasing commonality through technological change.”²⁰

²⁰ Edmondson 2004, S.16

3.1.1. Nomadische Inhalte

Die jeweils ersten Phasen der erwähnten Mediengattungen sind charakterisiert von „nomadenhafter“ Mobilität der Medienerzeugnisse ohne statische „Behausungen“ oder systematische Sammlungsaktivitäten; Zufallsüberlieferungen oder individuelle, private Initiativen sorgen für die Tradierung einzelner Inhalte bis in die Gegenwart. Im Kino-Zusammenhang sei hier auf die erste Phase der Kinogeschichte verwiesen, in der Film-Vorführungen in Wanderkinos²¹ meist den ersten Kontakt des Publikums mit dem neuen Phänomen der „bewegten Bilder“ bedeuteten. In dieser frühen Phase bewegt sich das neue Medium im Umfeld traditioneller Jahrmarktspektakel und in großer Nähe zum „Live-Erlebnis“ von Zirkus- bzw. Theaterinszenierungen²².

Ebenso sind die frühen Phasen des Rundfunks – sowohl in der ersten Ausprägung des Hörfunks, als auch in der späteren Entwicklung des Fernsehens – geprägt von der Dominanz langer „Live-Strecken“, die sich - schon aus dem Fehlen technischer Aufzeichnungsmöglichkeiten für längere Programmteile - quasi naturgemäß ergeben. Theaterhafte Improvisationskunst und Experimentierfreude prägen auch hier das mediale Alltagsgeschehen - sowohl für Produzenten als auch das Publikum.

²¹ Ernst Kieninger: *Das klassische Wanderkino 1896-1914*. Diplomarbeit. Wien 1992

²² ORF-Fernseharchiv, Wien-Heute, Wanderkino Nostalgie-Kino (Gestaltung: Eva Klimek), 28.06.1995

ORF-Fernseharchiv, Zehneinhalb 10 ½, Jugendstil-Pornos (Gestaltung: Ernst A. Grandits), 19.06.1995

3.1.2. „Neolithische Revolution“ für Medieninhalte

Darauf folgt - jeweils begleitend zu den Phasen der ersten Hochblüte sowohl des Mediums Kino bzw. Rundfunk die mediale Sesshaftwerdung in Form einer „neolithischen Revolution der Medieninhalte“ und der Beginn der Vorratshaltung von Inhalten in Form von dauerhafter Lagerung/Speicherung – getrieben entweder von „hagiographischen“ Motiven oder/und der Erkenntnis, dass Bevorratung das Überleben sichern kann und Wiederverwendung von bereits Vorhandenem zu günstigen ökonomischen Effekten führt.

Grundlegend ist dabei, dass in dieser Phase Inhaltsobjekte – einzelne Filme, Sendungen, Beiträge - als Einzelelemente des medialen Prozesses in ein jeweils übergreifendes Distributions- bzw. Präsentations-Dispositiv eingebettet sind, in dem die Wiederverwendung von Inhalten als Nebeneffekt und Zutat zu jeweils „neuen“, „aktuellen“ Inhalten dramaturgisch quasi unmerklich eingebaut wird.

„Audiovision wird zum Amalgam für eine Vielzahl – ehemals getrennter – medialer Kommunikationsformen und stellt die vorläufige Erfüllung jenes Projektes der Besetzung der Köpfe und Herzen mit kulturellen Industriewaren dar, das im 19.Jahrhundert begonnen wurde.“²³

Im Kino-Zusammenhang entstehen diese Dispositive in Form der umfassenden Etablierung der Kinoindustrie ab den Zwanziger Jahren des 20.Jahrhunderts und in ihrer ausgereiften Form mit dem Durchsetzen des Tonfilms ab den Dreißiger Jahren.²⁴ Die danach sich entwickelnden Strömungen bzw. „Wellen“ der Kinogeschichte – entweder aus der etablierten Kinoindustrie heraus sich entwickelnd oder dagegen opponierend, verbunden mit den entsprechenden Marketing- und Werbeaktivitäten, der Rolle von Star-Figuren bzw. -persönlichkeiten und ihrer auch ökonomischen

²³ Zielinski 1989, S.11

²⁴ Eine besonders gelungene Darstellung dieses Übergangs im Kinofilm „The Artist“, Michel Hazanavicius, USA 2012

Sogwirkung, werden begleitet von beginnenden Sammlungsaktivitäten einerseits im Rahmen der Produktionsumgebungen, andererseits mit der Einrichtung (halb-)staatlicher Archivstrukturen, die teils aus volksbildnerischen Motiven, aber vor allem in Erkenntnis der politischen Bedeutung des immer noch neuen Mediums Film auch die Sammlung von Dokumentarfilmen und des Nachrichtenmediums der Kino-Wochenschau institutionalisieren.²⁵

Im Bereich des Rundfunks ist diese Phase der „neolithischen Revolution“ - sowohl zunächst im Hörfunk- als auch später im Fernsehzusammenhang – charakterisiert durch die monopolhafte Dominanz staatlicher bzw. öffentlich-rechtlicher Rundfunkanbieter und ihrer gesamthaft angelegten Dramaturgien in Form der jeweils gültigen Programmschemata, die als eigentliche mediale Produkte vom Publikum wahrgenommen werden.²⁶

Mit der Etablierung einer steigenden Anzahl kommerzieller Hörfunk- bzw. Fernsehanbieter ab den Achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts und der damit verbundenen breiteren Wahlmöglichkeit für das Publikum, beginnt sich eine Ausdifferenzierung und Unterscheidungsmöglichkeit entlang einzelner Programminhalte und klar unterscheidbarer Qualitätsniveaus zu entfalten. Diese Wahlmöglichkeit wird unterstützt und begünstigt von einer technischen Innovation, die „pünktlich“ zum erweiterten Spektrum an Fernsehanbietern von den Geräteherstellern entwickelt wird: der TV-Fernbedienung, die erstmalig ein bequemes und „nahtloses“ Wechseln zwischen Kanälen und Inhalten „vom Sofa aus“ möglich macht und damit den Zuseher in die Lage versetzt, direkt und interaktiv in seine persönliche Programmgestaltung einzugreifen. Diese frühe und einfache, aber sehr effektive Form der „Interaktivität“ revolutioniert die Wahlmöglichkeiten des Publikums und rückt die Attraktivität des einzelnen Programminhalts als Konkurrenzfaktor zwischen mehreren Fernsehanbietern stärker in den Mittelpunkt. Nicht von allen

²⁵ GESEK, Ludwig: Zur Geschichte der Wochenschau in Österreich. In: MOLTMANN, Günter, REIMERS, Karl Friedrich (Hg.): Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. Göttingen 1970. S.177-182

²⁶ Mühlbauer, Josef: Fernsehen. Das Wunder und das Ungeheuer. Freiburg 1959

Fernsehmachern wird diese Entwicklung auch als positive Innovation und Fortschritt betrachtet: „Mit der Verbreitung der Fernbedienung war der Anfang vom Ende meiner Zeit als Autor und Dramaturg für das Fernsehen erreicht.“²⁷

3.1.3. Neue Erschließungstiefe – erste Vernetzungen

Nahezu zeitgleich mit dieser Auffächerung und Diversifizierung des Fernsehangebots in Richtung des Publikums, kommt es durch die Einführung der elektronischen Datenverarbeitung zur Ausdifferenzierung und Effizienzsteigerung der Verwaltung von Medieninhalten innerhalb der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanbieter, die zu diesem Zeitpunkt – im Gegensatz zu den gerade erst beginnenden kommerziellen Anbietern - bereits über große Archivbestände an audiovisuellen Inhalten verfügen:

Mit der Einführung der ersten Generation von Datenbanken – hierarchisch programmiert und auf Großrechenanlagen betrieben – halten erstmals digitale und computerbasierte Technologien im Bereich der medialen Archivverwaltung Einzug und lösen die bis dahin übliche Form der Inhaltsverwaltung über analoge und manuelle Karteikartensysteme ab (s. Kapitel 5.4). Begünstigt werden damit größere Erfassungstiefe und feinere „Granularität“ der Erfassungsstrukturen für die archivierten Medieninhalte; im Rahmen neuer Erfassungs- und Erschließungsstandards wird auch die detailliertere Recherche und der entsprechend gezieltere Wiedereinsatz von Archivinhalten gefördert.²⁸

Die nach außen in Richtung des Publikums gerichtete frühe Möglichkeit der Interaktivität in Form der Fernbedienung erhält damit eine spiegelbildlich nach innen - in die Produktionsstrukturen des Rundfunks - gerichtete Entsprechung durch

²⁷ Peter Turrini, 16.11.2005 Gala zum Jubiläum „50 Jahre Fernsehen“ im Metro Kino Wien. http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/129001_Fernsehgeschichte-ohne-Nostalgie.html

²⁸ ein frühes Beispiel eines Erfassungsstandards, das die spätere EDV-gestützte Erfassung bereits vorwegnimmt: Regelwerk Fernsehen, 1973; in der aktuellen Version: http://rmd.dra.de/arc/doc/REM_RDK_69.pdf (27.9.2012)

wesentlich verfeinerte und beschleunigte Suchmöglichkeiten in vorhandenen Inhalten für die produzierenden Redaktionen.

Diese technologische Innovation bedeutet für den Bereich der audiovisuellen Dokumentation und Archivierung das erste Eintreten in den daraus folgenden und bis in die Gegenwart andauernden und immer feingranularer werdenden Vernetzungsprozess von digitalen Daten, die zunächst in Form von in Datenbanken gespeicherten „Metadaten“ (Beschreibungsdaten) ²⁹ auf analoge, objekthafte Medienträger (und Trägermedien) verweisen. Im Rahmen der weiteren Ausrollungsschritte der digitalen Technologien erfolgt das „Eindringen“ der Beschreibungsinformationen direkt in die digitalen Medienfiles selbst, das im Rahmen von Content-Management Systemen die integrierte Verwaltung von Essenzen und Metadaten ermöglicht (s. Kapitel 5).

Allgemein betrachtet vollzieht sich damit der erste Schritt des „linguistic turn“ im Bereich der audiovisuellen Dokumentation – Relationen werden gleichrangig mit den Objekten auf die sie verweisen. Medienproduktion aber auch Geschichtsforschung werden damit im Bereich der visuellen Quellen zur Erzählung, die auf der Vernetzung von Daten beruht – zunächst der beschreibenden Daten, bald danach aber auch bereits der medialen Quelldateien (der „Essenzen“) selbst, die in digitaler File-Form in elektronischen Netzen aller Art verfügbar werden.

„Erzählt man Geschichte, interpretiert man sie notwendig durch die Art und Weise, in der man ihre einzelnen Daten strukturiert.“³⁰

²⁹ <http://www2.sub.uni-goettingen.de/intrometa.html> (19.7.2012)

³⁰ http://wiki.gsteignet.ch/doku.php?id=sozialwissenschaft:linguistic_turn (19.7.2012)

3.1.4. Ausrollung der digitalen Technologien im Medienbereich

Mit der Markteinführung der Audio Compact Disc im Jahr 1982 - ein wesentlicher Meilenstein war dabei die öffentliche Präsentation des neuen Mediums in Salzburg im Beisein von Herbert von Karajan und Sony-Konzernchef Norio Ohga³¹ - beginnt die rasante Ausbreitung der digitalen Aufzeichnungsverfahren für Produktions-, Distributions- und Archivierungszwecke zunächst im Audio-Bereich, ab den frühen Neunziger Jahren auch im Bereich Video.

Die trägergebundenen, digitalen „offline“-Medien der Audio-CD und DVD (als Hauptstandards neben anderen, kurzlebigen Verfahren wie VideoDisc, Bildplatte, CDinteractive u.a.) werden mit der durchgreifenden, weltweiten Verbreitung des „WorldWideWeb“ rasch von digital-filebasierten und trägerlosen online-Lösungen („download“) in ihrer Bedeutung eingeschränkt und zu Nebenerscheinungen am audiovisuellen Verbrauchermarkt – mit dramatischen Auswirkungen auf die bis dahin etablierten Geschäftsmodelle der Tonträgerindustrie.³²

Diese Entwicklung weg vom trägerbasierten Medium, hin zu vernetzten, online-Massenspeicherlösungen greift auch im professionellen Rundfunkbereich rasch; zunächst im Bereich des Hörfunks ab Ende der Achtziger Jahre - technisch bedingt entsprechend der deutlich geringeren Datenmengen bei Produktion-, Distribution und Speicherung; ab der Jahrtausendwende dann schrittweise auch im Bereich der Video- bzw. Fernsehproduktion.

³¹ ORF-Fernseharchiv, News-Zuschnitt EVN 0 / EVN 1, Weltpräsentation - Die Compact Disc (CD) von Sony, 15.04.1981

³² Neue Zürcher Zeitung, 24. August 2007, 02:10, Die Musik im Zeitalter des «Copy and Paste»

3.2. Der (analoge) Rahmen wird gesprengt

Mit diesen Veränderungen vollzieht sich im Bereich der audiovisuellen Medien eine Entwicklung nach, die in der Bildenden Kunst bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Begriff des Kunstwerks grundlegend und nachhaltig revolutioniert hat: der Rahmen des traditionellen Tafelbilds wird gesprengt. In Konsequenz wird der Folge der Werkbegriff aus seiner objektbezogenen Tradition herausgelöst und hin zu einem kommunikativen Prozess geöffnet, der den Betrachter miteinbezieht und zu erweiterten Interaktionen herausfordert.

Im Bereich der audiovisuellen Medien wird die digitale Technologie zum Auslöser für eine vergleichbare Entwicklung: die Herstellung und Speicherung von audiovisuellen Dokumenten in Form von digitalen Datenfiles beschleunigt den Zugriff auf diese Quellen und ihren Austausch über digitale Netze massiv und „mobilisiert“ damit diese Inhalte in einer Form und Geschwindigkeit, die den statischen technischen Rahmen des analogen und an einen Träger gebundenen Medien-„objekts“ sprengt – ebenso wie zu Anfang des Zwanzigsten Jahrhunderts der Rahmen des Tafelbilds und die damit verbundene Begrenzung gesprengt wurde. Mediale Objekte wandeln sich in diesem Vorgang zu prozesshaft organisierten Datenströmen, die interaktiven Umgang nicht nur ermöglichen, sondern erfordern und damit vom Nutzer pro-aktives und entscheidungswilliges Verhalten verlangen.

Diese Einbettung des inter-aktiv gestalteten Medien-„konsums“ in eine jeweils individuelle und einmalige Gegenwartssituation realisiert deutlicher als im analogen Objektzusammenhang die konstruktivistische Sicht auf den medialen Prozess, im Sinne eines neuerlichen „Entstehens“ der entsprechenden medialen „Zeitstücke“ bei jedem Wiedergabe- und Rezeptionsvorgang.

Spätestens mit dieser Entwicklung überschreitet auch der Bereich der audiovisuellen Medien die Grenzen der „Gutenberg-Galaxis“³³ und tritt ein in eine neue Logik der interaktiven und kleinteiligen Vernetzungen.

„Marshall McLuhan plausibilisierte, dass multicodierte Medien wie das Fernsehen, auf sinnliche Wahrnehmung abzielen und damit die ursprüngliche sensorische Wahrnehmung vor Gutenberg wiederherstellten ... Darauf nimmt Vilém Flusser Bezug, demnach „Technobilder“ den linearen Code der Schriftlichkeit ersetzen und damit die „Mediävalität“ des Mittelalters wiederherstellen. Flussers Theorie legt nahe, dass die gegenwärtige Kommunikationsstruktur als Rückkehr in einen alten Urzustand zu verstehen sei, welche im Gewand „Neuer Medien“ wiederkehre. Dementsprechend liegt ihre Funktion darin, die ursprünglich mündlich-körperlich gebundene Kommunikation des Menschen, die durch den Ausnahmezustand des Buchdrucks entstanden ist, durch die Medienformate des 20. Jahrhunderts (Film und Fernsehen) und 21. Jahrhunderts (Internet) wiederherzustellen“.³⁴

Bei aller Zustimmung zur Interpretation der sensorischen Wirkung audiovisueller Medien durch McLuhan, sehe ich Differenzierungsbedarf zu der hier dargelegten Sicht von Vilém Flusser. Der grundsätzlich objekthafte Charakter der Medienformate aus Film und Fernsehen im Zwanzigsten Jahrhundert ist in seiner Wirkung meiner Meinung nach eher der objektorientierten „Buch“-Logik der Gutenberg-Galaxis zuzuordnen, während die kleinteilig fragmentierte Interaktivität der digitalen „Neuen Medien“, insbesondere in der Charakteristik der „social media“-Phänomene jenen „mündlich-körperlichen“ Charakter wieder annimmt, der die direkte Kommunikation zwischen Menschen prägt.

In der Tätigkeit von Medienarchiven wird dieses „Eindringen“ in „großformatige“ und abgeschlossene Medienprodukte und ihre Fragmentierung in kleinteilige Datenstrukturen im Rahmen der detaillierten Inhaltserschließung in Datenbanken

³³ McLuhan, Marshall; Die Gutenberg-Galaxis, Das Ende des Buchzeitalters, Bonn 1995

³⁴ Michel J. Pfeiffer, Theoretische Grundlagen zur Bewertung visueller Kulturgüter, Dissertation Wien 2011

bereits seit über drei Jahrzehnten praktiziert. Die dadurch entstehende Möglichkeit im Zuge einer Inhaltsrecherche „zusammenpassende“ Fundstellen und Fragmente aus verschiedensten Inhaltsobjekten in neue „dialogische“ Bezüge zu setzen ist als spezifische Leistung von Medienarchiven in einer Pionier- und Vorläuferrolle bereits im analogen Zusammenhang zu den gegenwärtig bereits herrschenden, hochvernetzten digitalen Kommunikationsstrukturen zu beurteilen. Die im Rahmen dieser jahrzehntelangen Auswertungs-Tätigkeit angesammelten inhaltlichen Beschreibungsdaten sind eine entscheidende Grundlage und Vorarbeit für den Einsatz der zugehörigen Contents in aktuellen online vernetzten und interaktiven Distributionsformen.³⁵

³⁵ Dusek, Peter: Das Medienarchiv – ein Stiefkind des digitalen Zeitalters ?. in: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Nr.4. Juni 1998. <http://www.inst.at/trans/4Nr/dusek.htm> (4.10.2012)

3.2.1. Von „Archivierung“ zu „Content Management“

Die beschriebene, grundlegende Veränderung der Medientechnologie durch „Digitalisierung“ spiegelt sich auch in den Veränderungen der Verfahren und Methoden zur Archivierung audiovisueller Materialien wider. Dabei eröffnen sich Potenziale, die zu einem umfassenden Paradigmenwechsel im Umgang mit audiovisuellen Quellen führen:

- Die Umsetzung einer technisch und organisatorisch integrierten Content Management Struktur innerhalb eines Medienunternehmens schafft die Voraussetzung für eine durchgehende Wertschöpfungskette, die alle Schritte der Produktion, Distribution und Speicherung in einen gesamthaften Prozess bringt
- Dabei wird das WORM- Prinzip („write once, read many“) eingehalten: Daten werden am Ort ihrer Entstehung erfasst und in den folgenden Verarbeitungsschritten von contents nur mehr in der notwendigen Auswahl und Formatierung von System zu System „weitergereicht“; Doppelerfassungen entfallen
- der Fokus der archivarischen Aufgabe liegt nicht mehr nur auf der Bewahrung von content, sondern mindestens gleichbedeutend auf der einfachen und raschen Zugangsmöglichkeit zu diesen contents für breite Nutzergruppen.
- dieser Zugang bezieht sich nicht mehr nur auf ganze Inhaltsobjekte, sondern kann wesentlich fein-granularer auf Beitrags- Sequenz-, oder Einstellungsebene und mithilfe von Vorschauemedien direkt in die Medien-„essenz“ stattfinden
- die Archivierung von Medien-content in file-basierter Form schafft – bei Einhaltung entsprechender Speicherverfahren – erstmals die Perspektive, dass Quellenmaterialien in digitaler Form „verfallsfrei“ und dauerhaft im Ursprungszustand erhalten und für spätere (auch wissenschaftliche) Nutzungen in „Originalqualität“ verfügbar bleiben

3.2.2. Copyright oder „copy and paste“ ?

Die beschriebenen digitalen Vernetzungsschritte auf technischer Ebene haben auch tiefgreifende Auswirkungen auf die rechtlichen und kommerziellen Rahmenbedingungen der Medienproduktion, -nutzung und -verwertung.

Traditionelle – und derzeit nach wie vor gültige - Regeln des Urheberrechts und die darauf aufbauenden Verwertungslogiken und Geschäftsmodelle sind zugeschnitten auf die materielle Logik von physikalischen Trägern, die als „integrale“ Objekte zur Abbildung des jeweiligen „Werkes“³⁶ dienen. Oberstes Ziel ist der Schutz der Integrität und Unversehrtheit dieser Werke im Sinne der Wahrung der Interessen des Urhebers und der Möglichkeit, bei Nutzung dieser Werke entsprechende Abgeltungsvorgänge zu garantieren.

Ein erstes Wanken zeigt diese Logik im audiovisuellen Bereich mit der breiten Markteinführung von analogen Home-Videorecorder-Systemen zu Beginn der Achtziger Jahre und der damit ersten technisch einfachen und entsprechend preisgünstigen Möglichkeit zum Mitschnitt von Rundfunksendungen, bzw. zur Vervielfältigung von professionell vertriebenen „Werken“. Die Abgeltung dieser Mitschnitt-, Vervielfältigungs- und Nutzungsvorgänge konnte nur mehr über den Umweg der Einhebung einer pauschalen „Leerkassetten-Abgabe“ auf jeden verkauften, unbespielten Aufzeichnungsträger und die Ausschüttung der eingenommenen Erlöse über Verwertungsgesellschaften an deren Mitglieder in behelfsmäßiger Form gelöst werden.

Die technisch wesentlich ausgefeilten Möglichkeiten des Sampling, Remixing und der Verbreitung von Inhalten (file-„sharing“) die in digitalen Netzwerken aller Art mittlerweile zur Selbstverständlichkeit geworden sind, überholen die traditionellen rechtlichen Rahmenbedingungen und Geschäftsmodelle vollständig.

³⁶ Urheberrechtsgesetz Österreich
<http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001848>
(4.10.2012)

Die Grenzen zwischen Zitat und Plagiat werden dabei nicht nur ständig überschritten sondern geraten auch grundsätzlich ins Wanken – im Zuge einer theoretisch aber auch handfest politisch geführten Diskussion um das Prinzip des geistigen Eigentums und seiner Berechtigung in Zeiten der „Netzkultur“. ³⁷

Das Phänomen des Piraten ist keine abgeschlossene historische Erscheinung des frühneuzeitlichen Kolonialismus mehr - als „gesetzlose“ Freibeuter spanische Schatzgaleonen auf der Heimfahrt von den südamerikanischen „Goldländern“ ins Mutterland um ihre Sammlungen erleichterten: das Piratentum erfährt nicht nur als Hollywood-Blockbuster in (mittlerweile volldigitalen) Multiplex-Kinosälen eine beeindruckende Renaissance, sondern auch in Form realer Freibeuter vor dem Horn von Afrika und als politische Bewegung, die in europäischen Parlamenten demokratisch legitimiert Fuß fasst und mit der Forderung nach „Freiheit im Netz“ alle traditionellen urheberrechtlichen Grundsätze über Bord werfen will.

Die über Sesshaftigkeit und Vorratshaltung angehäuften Sammlungen von Medieninhalten in audiovisuellen Archiven sind dabei heißbegehrte Objekte, deren geregelte „Eroberung“ durch die schrittweise Öffnung dieser Sammlungen für die Öffentlichkeit in die digitalen Netzwerke der Gegenwart ein Hauptthema zukunftsgerichteter Archivstrategie sein muss. Der Ausgleich zwischen den legitimen Interessen aller Beteiligten – der Werkurheber, der Sammlungsbesitzer und der interessierten Öffentlichkeit - ist ein komplexer Prozess, der nur durch Anwendung neuer rechtlicher Modelle³⁸ ohne ungerechtfertigte „Enteignungsmaßnahmen“ gelingen kann.

Die in Folge der neolithischen Revolution errichteten Stadtmauern zum Schutz der Vorräte der sesshaften Stadt-Kulturen vor dem Zugriff nomadischer „Eroberer“ gestalten sich im audiovisuellen Bereich als traditionelle rechtliche Schranken aus; solche Schranken die in undifferenzierter Verweigerungshaltung jegliche Form des

³⁷ Gehlen, Dirk von: Mashup. Lob der Kopie. Berlin 2011

³⁸ Wie z.B. der „some rights reserved“-Ansatz von „Creative commons“
<http://creativecommons.org/about> (4.10.2012)

Zugriffs abwehren wollen, werden dabei auf Dauer nicht zu halten sein. So wie mit der Weiterentwicklung der Waffentechnologien die jahrhundertlang zweckmäßig aufrechterhaltenen Stadtmauern ab dem 19. Jahrhundert zwecklos und obsolet wurden und durch ihre Schleifung die Öffnung großzügiger Boulevards und damit neuer Bewegungs- und Freiheitsräume möglich wurde, wird die technologische Weiterentwicklung der digitalen Vernetzungsmöglichkeiten die Öffnung wertvoller audiovisueller Sammlungsbestände technisch erleichtern und zwingend notwendig machen. In innovativen und intelligenten Formen, die weder die Rechte und Einkunftsöglichkeiten der Urheber beschädigen, noch zu einer undifferenzierten Total-„Blockade“ des Zugangs zu diesen Inhalten führen, die sich als – wenn auch ungewolltes - „Einmauern“ vieler Werke langfristig wiederum nur gegen die Interessen der Urheber wenden würde.

3.3. Aufgezeichnete Zeit

3.3.1. „Moving Images“ – Fragmentierung von Zeit

Im Jahr 1878 gewinnt der kalifornische Eisenbahnunternehmer und Wirtschaftsmagnat Leland Stanford eine Wette, die er mit befreundeten Pferdeliebhabern seit Jahren laufen hatte. Es gelingt ihm, den Beweis zu erbringen, dass Pferde „fliegen können“ – genauer: dass es im Bewegungsablauf eines galoppierenden Pferdes eine Phase gibt, in der alle vier Hufe vom Boden abheben und das Pferd für einen „Moment“ schwebt. Der Beweis gelingt dank der völlig neuen Technik der Serienfotografie, die vom Fotografen Eadward Muybridge realisiert wird³⁹: mithilfe einer Reihen-Anordnung von anfangs 16, später 24 und 36 Fotokameras, die eine Reihe von Einzelbildern im Hochgeschwindigkeitsrhythmus liefert. Diese neue Technik – später als Chronofotografie bezeichnet – bereitet den Boden für die Entwicklung der Kinematographie und aller nachfolgenden Technologien für die Aufzeichnung und Wiedergabe von „bewegten Bildern“: Erstmals wird „die Sekunde zertrümmert“⁴⁰ und damit die Zerlegung von visuellen Eindrücken in einzelne Bestandteile technisch realisiert, die - auf der Grundlage einer Sinnestäuschung - dem menschlichen Auge durch „Reizüberflutung“ systematisch die Illusion von Bewegung vermitteln.⁴¹

³⁹ Hediger, Vinzenz (2005). Das Prinzip der Pferdewette. Muybridge als Anekdote der Mediengeschichte. In: Daniel Gethmann (Hg.) Daumenkino. Münster: LIT 2005.

⁴⁰ Schmundt, Helmar: Die zertrümmerte Sekunde, Der Spiegel 26.10.2010

⁴¹ Le Mouvement, Vom Kino zur Kinetik. Ausstellungskatalog Basel 2010

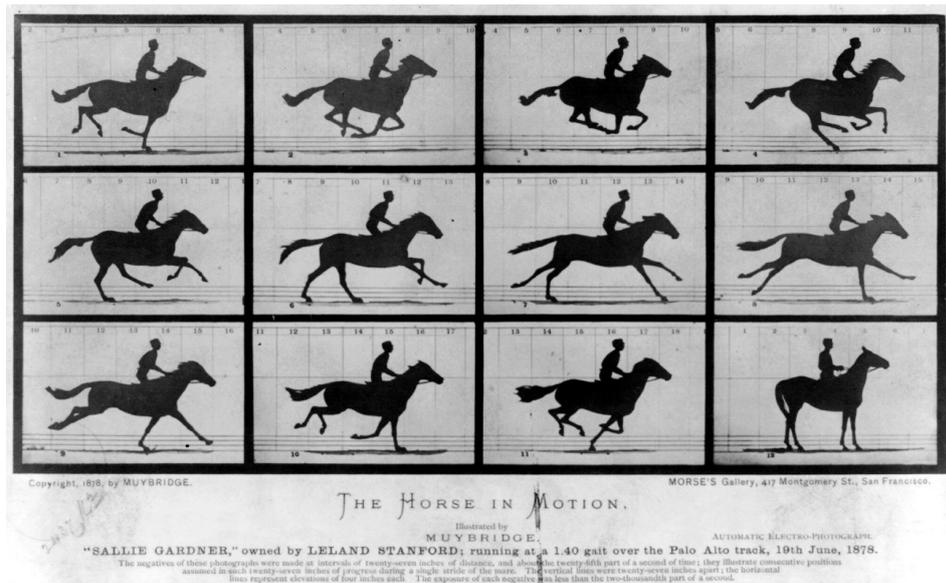


Abbildung 1: Das „fliegende“ Pferd des Eadward Muybridge

Quelle: <http://www.statesymbolsusa.org/California/historicalsociety.html>

Im technologischen Feld der „Kinematographie“⁴² bzw. des „Films“⁴³ erfolgt diese Fragmentierung von Zeit auf fotochemischem Weg in Form von anfangs 16, später standardisierten 24 Einzelbildern pro Sekunde, von denen jedes einzelne als Standbild („Kader“) die aufgenommene Szene für die menschliche Wahrnehmung erkennbar wiedergibt.

Beim Schritt vom foto-chemischen „Film“-zusammenhang in die elektronische „Bewegtbild“-Technologie des Fernsehens dringt die Fragmentierung noch einen weiteren Schritt in das Bild ein: die Aufzeichnung und Wiedergabe bewegter Bilder erfolgt nun in Form eines dynamischen Bildaufbaus durch Zerlegung („Kodierung“) visueller Eindrücke in einzelne Bildpunkte, die als elektrisches Signal in Zeilenanordnung abgetastet und - im Falle einer Aufzeichnung - als analoges Signal im Regelfall auf magnetisierbaren Trägermedien abgespeichert werden. Im Rahmen

⁴² wörtlich „Bewegungsaufzeichnung“

⁴³ Auch hier ist die etymologische Herleitung insbesondere aus archivalischer Perspektive reizvoll – die dünne „Folie“ des Trägermediums wird zum Namensgeber und zur Metapher für eine ganze Medien- und Kunstgattung

verschiedener Standards erfolgt jeweils die Festlegung der Anzahl von Bildpunkten und damit die Definition der „Auflösung“ der entsprechenden Fernsehbilder – also der wahrnehmbaren und/oder messbaren Qualität dieser Bilder.

Der Schritt vom analogen Fernsehen in die digitalen Technologien bedeutet noch einen weiteren Schritt in der Fragmentierung der übertragenen bzw. aufgezeichneten Bild-Informationen: die Signalwerte der einzelnen Bildpunkte („pixels“) werden in binärer Form als digitale Werte in Zahlenform abgespeichert und verwaltet. Diese „lingua franca“ neutraler Zahlenwerte schafft völlig neue technische Freiräume für den Austausch und die Bearbeitung/Manipulation von Daten aller Art und damit die Grundlage für multimediale Anwendungen, die ihre Charakteristik aus der Mischung von Bild-/Audio-/Text-/Grafik- und Animations-elementen erhalten.

3.3.2. Bewegte Bilder sehen - nah oder „fern“

Zwei Aspekte unterscheiden die beiden verwandten Bewegtbildtechnologien Kino und Fernsehen in ihrer Entwicklungsgeschichte grundlegend:

- „Kino“ in seiner traditionellen Form meint zunächst geographische Orte, an denen vorgefertigte und von Trägermedien wiedergegebene, abgeschlossene audiovisuelle Produktionen über Projektionstechniken einem Publikum vorgeführt werden, das sich zu diesem Zweck anlassbezogen zu diesen Orten bewegt; die Rezeption der audiovisuellen Produktionen erfolgt in der Regel ohne weitere technische Hilfsmittel über die menschlichen Wahrnehmungsorgane und -vorgänge des anwesenden Publikums.
- „Fernsehen“ (oder „Television“⁴⁴) ist charakterisiert durch komplexe Sender-Empfänger-Technologien, mithilfe derer die Übertragung von visuell-auditiven Signalen ausgehend von zentralen „Sendeanlagen“ an eine Vielzahl von Empfangsgeräten, an wiederum einer Vielzahl von geographischen Orten

⁴⁴ Griechisch-lateinisches Kunstwort, wörtlich „Fernsicht“

stattfindet. Die Anzahl der Zuseher je Empfangsgerät ist variabel und kann auch rasch wechseln. TV ist damit – neben Hörfunk - eine Form des „Rundfunks“, der in seiner englischsprachigen Bezeichnung „broadcast“ die Grundcharakteristik des „breit werfens“ von einem zentralen Sender aus, auch sprachlich versinnbildlicht. Neben der räumlichen Distanz zwischen Sender und Empfängern, ist für das Fernsehen in Differenz zum Kino die Möglichkeit des „live“-Erlebnisses eine charakteristische Grundbedingung. In der Mischung von live-Elementen und vorproduzierten „Ganzstücken“ im Rahmen der Gesamtdramaturgie eines Programmschemas, kann jener „audience flow“ entstehen, der die besondere Stärke und das Alleinstellungsmerkmal des Fernsehens ausmacht.

„every moment introduces the elsewhere and the world-wide into the home....this permanent intrusion ... of the other, of the stranger, of that which is far away, of the other language“⁴⁵

Im Rückblick und im Vergleich mit den theaterhaften Vorläufern und Vor-„Bildern“ der audiovisuellen Medien, greift Kino also den Aspekt der räumlichen Nähe und der gezielten Auswahl von Einzel-„Stücken“ auf, Fernsehen jenen des „live“-Erlebnisses und der Gesamtdramaturgie eines täglichen „Spielplans“ – des Programmschemas.

Im Vorgang der archivalischen Erfassung werden beide Mediengattungen und alle dabei vorhandenen Varianten „bewegter Bilder“ als potentiell wiederverwendbarer „content“ behandelt und nach festgelegten Regeln dokumentiert – abgestuft nach Prioritätsstufen, die im Hinblick auf leistbaren Erfassungsaufwand in jeder archivischen Organisation zu definieren sind. Diese „Normalisierung“ verschiedenster content-Formen im Erfassungsvorgang hat bereits vor der Einführung digital-vernetzter Produktions- bzw. Archivsysteme in der Erschließungsarbeit der audiovisuellen Archive zu einer Vernetzung von Inhalten geführt, die als Vorläufer und Wert für die

⁴⁵ Derrida, 2002

gegenwärtig beginnende technologische Konvergenz bisher getrennter Medienformen als Erfahrungsbasis und „content-pool“ hohen Wert hat.

Im Vorblick auf die Konvergenz von Medienangeboten in „multimedialen“ Erscheinungsformen, die über Interaktionsmechanismen zwischen Produzenten und Publikum interaktiv vermitteln und dabei auch „on-demand“ Abrufmöglichkeiten realisieren, zeichnet sich im Bereich der medialen Angebote die grundlegende Verschiebung von „push“- zu „pull“-Mechanismen ab. Als publikumsgerechte Lösungen werden diese erst auf Basis der digitalen Technologien entwickelbar, setzen dabei aber die inhaltlich dokumentierende Tradition der strukturierten, archivalischen Erfassung fort und bauen auf Ergebnissen jahrzehntelanger „Auswertungs“-tätigkeit im Archivbereich auf.

3.3.3. Der gestaltete Blick – und seine Überlieferung

3.3.3.1. Abbildung – „Einstellung“ – Beobachtung

„Es ist alles hier und jetzt.“⁴⁶

Kein „Augenblick“ des linear verlaufenden, historischen Zeitstroms, kann in der Gesamtheit all seiner Eigenschaften, Charakteristika und der damit verbundenen subjektiven Gefühlsempfindungen der Rezipienten als „Totalaufzeichnung“ gespeichert und zu einem späteren Zeitpunkt in seiner „originären Form“ wiederholt oder reproduziert werden – „wie es eigentlich gewesen“.

„...the moving images and sounds which these physical formats embody have **no objective existence** as such. Moving images are actually created in the mind through the phenomenon of *persistence of vision* – a sequence of still images revealed in a rapid succession beyond a certain frequency threshold is perceived as a moving image. Likewise, sound is a series of disturbances in the air impinging on our auditory senses which we *interpret* in meaningful ways – as music, speech, noise and so on.“⁴⁷

Jede Gedächtnisleistung und jeder Erinnerungsvorgang unterliegen den äußeren und inneren Bedingungen zum Zeitpunkt des Ereignisses, ebenso wie jenen zum Zeitpunkt des Wiederabrufs des „Erinnerten“. Aktive Erinnerungseistung besteht aus dem Wiederabruf jener Realitätsstücke, die als einzelne Elemente eines vergangenen Vorgangs in Form subjektiver Eindrücke vorliegen. Quellenkritische Annäherung behandelt diese Eindrücke als verifizier- oder falsifizierbare „Fakten“, die als aktiv „Gemachtes“ (ganz im Sinne des Wortsinns) kritisch hinterfragt werden müssen.

⁴⁶ Foerster, Heinz von, Wien, 14.11.1996; zit.nach: Rusch, Gebhard: Die Wirklichkeit der Geschichte – Dimensionen historiographischer Konstruktion. In: Müller, Albert; Müller Karl H.; Stadler, Friedrich (Hg.): konstruktivismus und kognitionswissenschaft. Kulturelle wurzeln und ergebnisse. Wien, New York 1997. S.151

⁴⁷ Edmondson 2004, S.44

„Audiovisual works presented in a contemporary environment can often speak for themselves in new ways. Compare films like *The Wizard of Oz* or *Los Olvidados* with Shakespearean plays. Both the films and plays are widely viewed today in contexts far removed from those originally intended, or indeed imagined, by their creators. They are accepted on their own terms, without contextual background, by modern audiences. To that extent they create a new context of their own and are perhaps speaking to contemporary audiences with new meaning.“⁴⁸

Dementsprechend setzt auch jeder Aufzeichnungsvorgang durch technische Geräte-Dispositive – auch jener bewegter oder unbewegter Abbildungen - bewusst oder unbewusst getroffene Vorentscheidungen voraus, die als Rahmenbedingungen den Umfang und die Aussagekraft der Abbildungen definieren. So wie der menschliche Blick gelenkt ist und gelenkt sein muss, wenn gezielte Wahrnehmungsergebnisse erreicht werden sollen, erfordern auch die Abbildungs- bzw. Aufzeichnungs-„apparate“ Auswahl- und Steuerungs- bzw. „Einstellungs“-entscheidungen.⁴⁹ Jede technische Abbildung (hier am Beispiel einer Bewegtbildaufnahme) bedingt die vorherige Auswahl von:

- Aufnahmezeitpunkt, Aufnahmestandort
- Perspektive („Blick“-richtung)
- Bildgestaltung (Einstellungsdetails – Großaufnahme, halbnah, halbtotale, Totale, Zoom, Schwenk etc.)
- Lichtgestaltung
- Technischer Aufzeichnungsqualität („Auflösung“)
- etc.

⁴⁸ Edmondson 2004, S. 49

⁴⁹ Der Begriff „Einstellung“ ist die im Alltagssprachlichen Zusammenhang der Medienbranche übliche Bezeichnung für die technische Einheit einer ununterbrochenen Bewegtbild-Aufnahme und drückt die Tatsache und Notwendigkeit von „Einstellungs“-Entscheidungen bei jedem Aufnahmevorgang direkt aus

Die Arbeit und Kunst von Regisseuren im Spielfilm besteht darin, diese Entscheidungen für ihr Werk zu treffen: „Die Formen des räumlichen Ausdrucks werden so mit den generellen Ausdrucksformen der verschiedenen Zeitebenen im Film schließlich zusammengebracht. Jede Verformung des Raumes wird von einer Verformung der Zeit, einer Beschleunigung oder Verlangsamung des Rhythmus, begleitet.“⁵⁰

Jenseits der Fiktionalität des Spielfilms, gelten diese Grundbedingungen auch für jede Form der dokumentarischen Bewegtbild-Aufzeichnung.

In der beschriebenen Auswahl der Rahmenbedingungen einer Aufnahme bildet sich die Charakteristik des „Blicks“ ab, der Subjektivität bedeutet. Der „blinde Fleck“ (im räumlichen Sinne hinter der Kamera oder im Sinne der Auswahl des Aufnahmezeitpunkts) muss im Regelfall größer sein, als jener – entsprechend schmalere – Ausschnitt der Wirklichkeit, der aufgezeichnet wird.⁵¹

Im Sinne Heinz von Foerstern stellt die archivische Erfassung und Beschreibung aufgezeichneter Bilder in Datenbanken eine Beobachtung zweiter Ordnung dar: die Beobachtung erster Ordnung durch die aufnehmende Kamera wird durch die inhaltliche Erfassung dieser Kamera-Beobachtung in Datenbanken in eine vernetzte Perspektive gebracht und damit zu einer „Beobachtung der Beobachtung“.⁵²

⁵⁰ Rohmer, Eric: Film, eine Kunst der Raumorganisation, in: La Revue du Cinema, Paris 1948, S.3-13, hier aus: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Frankfurt am Main, 2006. S.518

⁵¹ Vgl. Heinz von Foerster, Wissen und Gewissen, Versuch einer Brücke. Frankfurt am Main 1993.

⁵² Foerster, Observing systems (The system inquiry series), Seaside 1982

3.3.3.2. Montage

„Montage ist also Konflikt. Wie der Konflikt die Grundlage jeder Kunst überhaupt ist.“

⁵³

Nach der beschriebenen Auswahl der Aufzeichnungsbedingungen schafft die Montage von Bewegtbildern eine Auswahl auf zweiter Ebene.

„Der Filmschnitt kann durch Einrichtung seines eigenen Rhythmus, dem sich der jeweilige Rhythmus einzelner Einstellungen unterordnet, den Ausdruckscharakter speziell dieser oder jener Bewegung verändern.“ ⁵⁴

Im Vorgang des „Schnitts“ (der Montage) erfolgt das Aneinanderfügen zweier verschiedener Einstellungen zu einer Sequenz - im einfachsten Fall als „harter“ Schnitt, oder in Form diverser grafischer Übergangseffekte (Überblendungen, „Auflösungs“-effekte etc.). In diesem Vorgang vollzieht sich gleichzeitig ein Akt der Verbindung und Trennung: eine im ursprünglichen Aufnahmevorgang länger laufende Bilderfolge wird unterbrochen und abgetrennt, gleichzeitig erfolgt die Ankoppelung von bzw. Verbindung mit einer anderen Bildfolge. Aus dem Aufeinandertreffen der beiden Einstellungen an diesem „Schnittpunkt“ ergibt sich eine innere Spannung die als dramaturgisches Element „zwei selbständige ... „Bildausschnitte“ nebeneinandergestellt zu einem Begriff explodieren lässt“ ⁵⁵.

⁵³ EISENSTEIN, Sergej: Jenseits der Einstellung. Frankfurt am Main 2005. S. 58ff

⁵⁴ Rohmer 2006: S.518

⁵⁵ Eisenstein 2005.

Zwei grundsätzliche Formen der Montage sind möglich:

- Montage von Zeit

In der traditionellen, „kinematographischen“ Form der Montage werden Einstellungen – und damit Zeitstücke – aus verschiedenen historischen Zeitlinien zusammengefügt und damit ein neuer Zeit-„Raum“ konstruiert

- Montage von Raum

Als klassische „Fernsehtechnik“ entstehen Aufnahmen aus verschiedenen Kameraperspektiven entlang einer ununterbrochenen Zeitlinie und realisieren damit laufende „Blickwechsel“ auf ein „live“ (in Echtzeit) oder zeitversetzt „live“ ablaufendes Sendungsereignis

3.3.3.3. Überlieferung / Selektion / Quellenkritik

Nach den Auswahlvorgängen, die im Zuge der Abbildung und der Montage ablaufen, erfolgt ein dritter Auswahlschritt im Rahmen von Selektionsentscheidungen, die von Sammlungsverantwortlichen im Prozess der Archivierung getroffen werden.

Diese Entscheidungen können aktiv und bewusst als „aktive Selektion“ oder passiv/unbewusst in Form von Zufallsüberlieferungen („passive Selektion“) geschehen.

Im Rahmen aktiver Selektion folgen Sammlungsverantwortliche in der Regel Richtlinien, die entsprechend dem „mission statement“, also der institutionellen Aufgabe der Sammlungeinrichtung folgen.

„Durch den Bewertungsprozess avanciert die Archivierung zu einer reflexiven Steigerung des Speicherns, einer Systematisierung, Katalogisierung, einer mit einem diachronen Bewusstsein verbundenen Speicherung“⁵⁶

Die beschriebenen Auswahlsschritte bestimmen, welcher Korpus an bildlichen Quellen in institutionellen Sammlungen überliefert wird und für die spätere mediale sowie wissenschaftliche Nutzung zur Verfügung steht. Im Rahmen jedes Nutzungsvorgangs ist der quellenkritische Zugang daher eine Grundvoraussetzung für transparenten Umgang mit der Vergangenheit und die korrekte Bewertung der überlieferten „Fakten“.⁵⁷

Grundelemente des quellenkritischen Umgangs sind daher:

- die Analyse der Entstehungsbedingungen der audiovisuellen Quellen in ihren zeitgenössischen Kontexten
- die Analyse der Archivierungsbedingungen der audiovisuellen Quellen in ihren zeitgenössischen Kontexten
- die Analyse der Entstehungsbedingungen der Metadaten zu audiovisuellen Quellen in ihren zeitgenössischen Kontexten

jeweils in einer Reihe von Dimensionen (technisch / ökonomisch / inhaltlich / organisatorisch / institutionell / politisch)

⁵⁶ Kerlen, Dietrich: Einführung in die Medienkunde, Stuttgart 2003, zit.nach Pfeiffer 2011 S. 99

⁵⁷ Pfeiffer 2011. S.292ff

4. Von einer Film-„Wunderkammer“ zum multimedialen workflow - sechs Jahrzehnte Fernseharchivierung im ORF

Die vorliegende Diplomarbeit nimmt die gegenwärtige technologische Übergangssituation von „analog“ zu „digital“ - fokussiert auf die Dokumentation und Archivierung von audiovisuellen Medien - zum Anlass, um die historische Entwicklung der Medienarchivierung zu analysieren und dabei die Kontinuitäten und Brüche dieser Entwicklung herauszuarbeiten - am konkreten Beispiel des ORF-Fernseharchivs. Um bei einem filmischen Bild zu bleiben, wird diese Analyse als „Blick in den Rückspiegel“ erfolgen, der versucht mit einem Auge die Gewordenheit der gegenwärtigen Situation wahrzunehmen, während das andere Auge die kommenden Entwicklungen im Blick behält. Aus der Synthese beider Perspektiven sollte sich ein realitätsnahes Bild der Gegenwart ergeben.

Eine erste Überblicks-Analyse der historischen Entwicklung der Medienarchivierung und –dokumentation zeigt, dass viele der „digitalen“ Logiken und Lösungsansätze im Bereich der Medienarchive bereits unter den analogen Bedingungen des 20. Jahrhunderts entwickelt wurden – als schrittweiser Prozess der Einführung dieser „digitalen Mechanismen“ – zunächst beginnend mit textuellen Metadaten in Datenbankform, über die Integration von Vorschauemedien bis zur vollständigen Etablierung des „content Management“-Ansatzes für den Gesamtkorpus audiovisueller Quellen. Entsprechend dieser schrittweisen Entwicklung dient als Darstellungsraster die Abfolge der einzelnen Jahrzehnte der mittlerweile fast 60-jährigen Geschichte des ORF-Fernsehens und der Archivierungsaktivitäten entlang dieses Zeitraums mit ihren jeweils "typischen" Entwicklungsmerkmalen. Ein erster Blick auf den historischen Ablauf zeigt bereits, dass alle wesentlichen technologischen Veränderungsschritte nahezu synchron zu den historisch-chronologischen Jahrzehntübergängen erfolgt sind – es ergeben sich daraus sechs Phasen und Kapitel. Entlang dieser Kapitelgliederung

sollen alle wesentlichen Grundfragen der technischen Archivierung von audiovisuellen Medien angesprochen werden.⁵⁸

4.1. 1955-1960: Pionierjahre mit Gedächtnislücken

4.1.1. Fernsehen als live-Medium

„ Das ist die karge Ausbeute, die mir der Überlieferungszufall beschert hat – ein paar liegengebliebene Halme auf dem abgeheuten Feld.“⁵⁹

Fernsehen war zu Beginn seiner Entwicklung auch aufgrund der technischen Rahmenbedingungen überwiegend ein Live-Medium.⁶⁰ Wie in den frühen Jahren des Hörfunks in Österreich (ab 1924) überwiegen auch in der Fernsehfrühzeit die „live“ gesendeten Elemente. Auf Film (größtenteils im Format 16mm, vereinzelt auch im „Kinoformat“ 35mm) vorproduzierte „Einblendungen“ werden als Zuspielteile zur Anreicherung von Live-Sendungen verwendet. Die frühesten Sammlungsbestandteile des Fernseharchivs bestehen aus diesen auf Film produzierten Sendungselementen.

Die ersten fünf Jahre des Fernsehbetriebs des Österreichischen Rundfunks ab 1955 sind als Pionierjahre mit Gedächtnislücken zu beschreiben, die dem Muster der „nomadischen Inhalte“ (s. Kapitel 3.1.1.) folgen. Die technischen Grundlagen des Fernsehbetriebs der frühen Jahre zeigen eine Mischung von Technologien aus der „kinematographischen“ Tradition, die an die Notwendigkeiten des Fernsehbetriebs angepasst werden, mit sehr viel Sinn und Kreativität für Improvisation und Spontanentwicklungen.

⁵⁸ Dazu auch: Hörisch, Jochen: Eine Geschichte der Medien. Vom Urknall zum Internet. Frankfurt/Main, 2004.

⁵⁹ Arno Geiger, Der alte König in seinem Exil. 2011(2)

⁶⁰ Steinmaurer, Thomas: Tele-Visionen. Zur Theorie und Geschichte des Fernsehempfangs. Innsbruck 1999. S.253ff.

4.1.2. Verwandte aus der Kinowelt

Als Aufzeichnungsträger für bewegtes Bild stand nur die bereits ein halbes Jahrhundert davor entwickelte Filmtechnologie zur Verfügung. Die Anzahl der Sendetage war anfangs auf wenige Tage pro Woche beschränkt, der Programmablauf an diesen Tagen auf wenige Stunden. Im Ablauf eines Sendetages wechselten live aus dem Studio gesendete Elemente mit eingespielten Filmbeiträgen. Diese Filmbeiträge waren in klassischer Filmtradition vorproduziert und wurden als „Zuspielungen“ zum tragenden Element der frühen Fernseh dramaturgie.⁶¹

Mangels anderer Aufzeichnungsmöglichkeiten sind aus diesen Anfangszeiten nur die auf Film vorproduzierten Teile erhalten. Live-Elemente sind nur in Form von Standphotos und sehr raren Amateurfilm-Aufnahmen direkt vom Fernsehschirm - und in entsprechend niedriger technischer Qualität – dokumentiert.

4.1.3. „Filmaufzeichnung“ – hybride Bilder

Darüber hinaus stand in diesen ersten fünf Jahren keine einsatzreife elektronisch-fernsehgerechte Aufzeichnungstechnologie zur Verfügung: die elektronische Magnetbandaufzeichnung war zwar bereits als industrieller Standard entwickelt und in den USA im Einsatz, allerdings vom Österreichischen Rundfunk noch nicht erworben.⁶² Als spezielle Form der Aufzeichnung wurde daher eine Behelfsform der Aufzeichnung von elektronischen Bildern angewendet und über die Jahre perfektioniert: die „Filmaufzeichnung“ kurz auch „FAZ“, bei der die elektronischen Bilder des Fernsehens von einem Bildschirm durch eine Filmkamera abgefilmt und über diesen Weg zur späteren Verwendung „konserviert“ wurden.⁶³

⁶¹ Bernold, Monika: Zur Geschichte des Sendens. Der Einzug des Fernsehers ins Wohnzimmer. Wien 1998.

⁶² Abramson, Albert: A Short History of Television Recording. In: Fielding, 1967. S.250

⁶³ WEBERS, Johannes: Handbuch der Film- und Videotechnik. Film, Videoband und -platte im Studio und Labor, München 1987, S. 625ff

Die Filmkamera wurde dabei so vor einem Fernsehmonitor positioniert, dass keine störenden Fremdlichteinflüsse die Aufnahme beeinträchtigen konnten und die laufende Fernsehsendung damit abgefilmt. Dabei wurde die Bildwechselfrequenz der Kamera auf 25 Kader pro Sekunde erhöht - gegenüber der kinematographischen „Normalaufnahme“ mit 24 Bilder/sek. – um den Unterschied zur Fernsehfrequenz von 25 Bildern/sek. auszugleichen und störungsfreie Aufnahmen ohne durchlaufenden „Kaderstrich“ zu erreichen.

Diese Form des Mitschnitts mittels Filmkamera direkt vom Bildschirm wurde bereits in den ersten Jahren von Fernseh Technikern optimiert und als „Filmaufzeichnung“ die erste behelfsmäßige Aufzeichnungsmöglichkeit für live ablaufende Fernseh-Sendungen – mit immer noch deutlichen Einbußen in der Bildqualität. Aufgrund der damit verbundenen Kosten wurde diese Aufzeichnungsmöglichkeit allerdings nur bei „wertvollen“ Produktionen zum Einsatz gebracht - Ökonomie war maßgeblich für die Archivierungs- und Dokumentationspraxis.

Die so entstandenen „Filmaufzeichnungen“ stellen einen interessanten Fall von „Retro-engineering“ und aus archivalischer Sicht ein Hybrid-medium dar - aus elektronischen Fernsehbildern als technischer Signal-Quelle und der „kinematographischen“ Technik der optischen Bildspeicherung auf Zelluloid-Film als Speichermedium. Die zeilenweisen optischen Informationseinheiten der Bildpunkte des Fernsehbildes werden in optischer Filmtechnik aufgezeichnet und gehen damit wieder auf in der Gesamtbildcharakteristik des einzelnen Filmkaders.

Die ersten fünf Jahre des Fernsehbetriebes in Österreich waren von den beschriebenen technischen Produktionsbedingungen bestimmt. Die im Fernseharchiv aus dieser Phase erhaltenen Dokumente bestehen dementsprechend - technisch gesehen – aus Verwandten der Kino-Technologie.

4.2. 1960-1970: Vom optischen zum magnetischen Träger

4.2.1. „Magnetaufzeichnung“⁶⁴

In den frühen Sechziger Jahren wurde jene Aufzeichnungstechnologie etabliert, die danach jahrzehntelang geradezu sprichwörtlich als „Arbeitspferd“ der Fernsehproduktion im Einsatz war – die Magnetaufzeichnung („MAZ“).⁶⁵ Die Technologie der magnetischen Aufzeichnung von audiovisuellen Signalen auf Magnetbändern war in den folgenden Jahrzehnten kurzen Entwicklungszyklen unterworfen, die von den frühen analogen Bandformaten der 2-Zoll und 1-Zoll-MAZ zu digitalen tape-Formaten geführt haben. Als entscheidende Entwicklungsstufen sind der Wechsel von großvolumigen Formaten auf Bandspulen, hin zur kompakten Kassettentechnologie der Achtziger Jahre, sowie der Übergang von der analogen zur digitalen Aufzeichnung in den Neunziger Jahren zu betrachten.



Abbildung 2: 2-Zoll MAZ-Band (zum Größenvergleich eine Standard-DVD)

Foto: Christoph Bauer / ORF

⁶⁴ Dazu: ZIELINSKI, Siegfried: Zur Geschichte des Videorecorders, Berlin 1986

⁶⁵ WEBERS 1987. S.447ff

Mit Einführung der Magnetaufzeichnungstechnologie im „2 Zoll-Format“ erhält das ORF-Fernsehen ab 1961 erstmalig eine genuin elektronische Möglichkeit zur – temporären oder dauerhaften - Aufbewahrung von bewegten Bildern. Elektronische Bildsignale werden auf Bandträgern mit der Breite von zwei Zoll, durch Magnetisierung als magnetische „Bild“- und „Tonspuren“ abgespeichert.⁶⁶ Die Magnetspuren waren dabei quer zur Laufrichtung des Bandträgers angeordnet; dies ermöglichte in den ersten Jahren ihres Einsatzes und vor der Einführung elektronischer Schnittsysteme die Anwendung des mechanischen Schnittes zur Bearbeitung von 2-Zoll Aufzeichnungen: wie in der kinematographischen Tradition der Filmmontage wurde der Bandträger an ausgewählten Stellen mechanisch zerschnitten und mit der nächsten gewünschten Szene wiederum mechanisch zusammengefügt. Ein neuerliches Beispiel für „hybriden“ Technikeinsatz in technologischen Übergangsphasen.

4.2.2. Transport von Zeit

Ein wichtiger Faktor für die technologische Entwicklung und Marktreife der Magnetbandtechnologie, war der Bedarf der US-Fernseh-Networks an einem temporären Speicher und „Transportmittel“, um Sendungen entlang der verschiedenen Zeitzonen des nordamerikanischen Kontinents immer zur gleichen „prime time“ präsentieren zu können. Technische Aufzeichnung also als „container“ zum Transport von Zeitstücken durch die historische Zeit – ursprünglich als kurzfristiges technisches Vehikel zur Aufrechterhaltung der medialen Distributionslogik von Fernsehprogrammen in einem homogenen Marktgebiet; daraus entwickelt sich in der Folge die – zunächst nicht intendierte Funktion als „Zeit-Behälter“ zur dauerhaften Sammlung und Bewahrung von audiovisuellen Artefakten über Jahrzehnte.⁶⁷

⁶⁶ Webers, ebd. S.455

⁶⁷ ZIELINSKI 1986

4.2.3. Moderne Palimpseste

Dabei ergibt sich ein prinzipieller Unterschied zur traditionellen Form der Filmaufnahme: Magnetbänder sind „ephemere“ Aufzeichnungs-Träger, die im Gegensatz zu Filmmaterialien gelöscht – also „entmagnetisiert“ – und in der Folge für neue Aufnahmen eingesetzt werden können.

Vergleichbar mit der antiken und mittelalterlichen Tradition, Aufzeichnungsträger aus Pergament oder Papyrus durch „Abreibung“ für neue Aufzeichnungen heranziehen zu können, wurde auch die Löschung und Wiederbespielung von Videobändern in den ersten Jahrzehnten des Fernsehbetriebs routinemäßig betrieben. Die hohen Beschaffungskosten von fabriksneuen Magnetbandmaterialien führten zur gängigen Praxis, dass Aufzeichnungen von Sendungen, denen kein langfristiger „Wiederholungswert“ zugeschrieben wurde, nach einer ersten Phase des möglichen Wiedereinsatzes zur aktiven Löschung bestimmt und die so rückgewonnenen Bandmaterialien für eine neuen Bespielung herangezogen wurden.

Diese „Wiederbeschreibbarkeit“ wurde seitens der industriellen Hersteller dieser Bandsysteme als besondere Stärke und als Flexibilitäts-Faktor präsentiert, hat allerdings teils dramatische Auswirkungen auf den Umfang der Fernseh-Überlieferung: die ersten Jahrzehnte des Fernsehbetriebs sind bruchstückhaft überliefert und diese Überlieferung weist eher den Charakter einer – allerdings sehr umfangreichen und wertvollen – Wunderkammer auf, als den Charakter eines durchstrukturierten und einer umfassenden Sammlungsstrategie folgenden Archivs: Einzelsendungen mit „Unikatwert“ wurde in diesen frühen Jahren ein ungleich höheren Stellenwert eingeräumt, als Serien- und Reihensendungen, von denen meist nur die jeweils jüngsten für eventuelle Wiederholungszwecke vorübergehend archiviert und danach routinemäßiger Löschung zugeführt wurden.

Dramatische Folgen hatte diese „Palimpsest“-Vorgangsweise im Bereich der aktuellen Berichterstattung der Fünfziger und Sechziger Jahre, die von Beginn des Fernsehbetriebs 1955 bis in die späten Siebziger Jahre ausschließlich in „zweistreifiger“ Filmtechnik produziert wurde (16mm Bildstreifen mit separierter Tonaufzeichnung

auf Magnet-Cordtonband). Während die Bildstreifen – mit Ausnahme von einzelnen Lücken durch Beschädigung oder Verlust bis in die Gegenwart vorhanden sind, wurden die zugehörigen Magnettonbänder systematisch und breitflächig für immer neue Aufzeichnungen herangezogen und damit die ursprünglichen Tonaufzeichnungen zerstört. Nur bei einer vergleichsweise kleinen Zahl von Beiträgen, die „besondere Ereignisse“ abbilden und sich wiederum durch „Unikatwert“ auszeichnen, wurden auch die Tonstreifen zur dauerhaften Archivierung vorgesehen.

4.3. 1970-1980: Von „MAZ“ zu „Video“

Anfang der Siebziger Jahre vollzieht sich der Prozess der Einführung von Farbfernsehen, parallel dazu erfolgt die Inbetriebnahme der zweiten Generation professioneller Magnetaufzeichnungssysteme: Magnetbänder in der Breite von 1-Zoll ersetzen die ältere 2-Zoll Technik, der „Beschreibungsvorgang“ durch Magnetspuren erfolgt nicht mehr quer zum Bandträger, sondern im „Schrägspurverfahren“ – eine Technik, die zur besseren Flächenausnutzung am physischen Träger und damit zur Verkleinerung des Gesamtsystems beitragen sollte.⁶⁸ Damit beginnt jener technische „Miniaturisierungs“-Prozess, der über die folgenden Jahrzehnte zur dringend erwünschten leichteren Handhabbarkeit der Aufnahmegeräte und damit erhöhter Mobilität der Kamera führen sollte. Die dadurch zwangsweise herbeigeführte Miniaturisierung der Speicherinformation und erhöhte „Speicherdichte“ am Magnetträger sollte im Rahmen der folgenden Entwicklungsschritte im analogen Zusammenhang auch zu höherer Empfindlichkeit und reduzierter Lebensdauer für Archivierungszwecke führen. Trotz dieser ersten „Verkleinerungs“-schritte bleibt auch die 1-Zoll Technologie angesichts ihrer immer noch gegebenen Schwerfälligkeit in erster Linie Groß-Produktionen vorbehalten, die im Studio oder mithilfe aufwändiger Übertragungswagen-technik realisiert werden.

⁶⁸ Webers 1987, S.464



Abbildung 3: 1-Zoll MAZ-Band (zum Größenvergleich eine Standard-DVD)

Foto: Christoph Bauer / ORF

4.3.1. „Video“ – der „linguistic turn“ im audiovisuellen Medienbereich

Die in den Anfangsjahren der neuen Technologie übliche Bezeichnung „Magnetaufzeichnung („MAZ“), wird spätestens mit der Einführung markttauglicher „Home Video“-Formate ab den Siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts durch den Begriff „Video“ ergänzt bzw. ersetzt. Damit ergibt sich ein reizvoller und aussagekräftiger Bezeichnungs-Wechsel zwischen Film und Magnetaufzeichnungsverfahren: Meint der Begriff „Film“ – wörtlich „Folie, Schicht, Streifen“ – ursprünglich das physikalische Trägermedium, das die bewegten Bilder speichert, so steht der Begriff „Video“ – wörtlich „ich sehe“ - bereits für den Vorgang der Wahrnehmung. Die Perspektive verschiebt sich damit auch in der Bezeichnungsebene von objektorientierter zu einer prozesshaften Sicht, die ein handelndes Subjekt miteinbezieht und voraussetzt. Der „linguistic turn“ wirft auch im Medienbereich seine Schatten voraus.⁶⁹

⁶⁹ Dazu: Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt/Main, 2005

4.3.2. Analoge Vergänglichkeit

Technische Grundprinzipien der Videotechnologie über alle Entwicklungsstufen – ob analog oder digital – hinweg, sind einerseits die direkte, physikalische Bindung der Signalaufzeichnung an einen mechanischen Bandträger und andererseits das für eine Wiedergabe unumgänglich notwendige Zusammenspiel des Bandträgers mit dem entsprechenden Abspiel-Gerät.

Diese technischen Grundlagen sind gleichzeitig Wurzeln für die Gefahr des audiovisuellen Gedächtnisverlustes, der für die aufgezeichnete Fernsehgeschichte immer droht, wenn keine Gegenmaßnahmen ergriffen werden:

- Die Bindung der Aufzeichnung an den Bandträger schafft direkte Abhängigkeit zwischen der physikalischen Ausgangsqualität und dem Erhaltungszustand des Magnetbandes einerseits und der Qualität der Signalerhaltung andererseits. Die technische Weiterentwicklung der MAZ-Formate war seitens der industriellen Hersteller dabei immer vom Ziel der produktionserleichternden Optimierung in den Bereichen Signalaufzeichnung und Zusatzfeatures (mehrere Tonspuren, Signal-Bearbeitungsmöglichkeiten etc.), sowie der Verkleinerung der Aufzeichnungsgeräte geprägt. Die „industrielle“ Grundidee der „MAZ“-Technologie – nämlich die Aufzeichnung als zunächst temporärer Vorgang mit der Option auf spätere Löschung des Signals und Wiedereinsatz des Trägers in der Produktion – hat zwar zur Produktionsökonomie, nicht aber zur Langzeitstabilität beigetragen.⁷⁰

Gegenüber diesen Optimierungsstrategien war der für die Archivierung so entscheidende Aspekt der langfristigen Haltbarkeit der Trägermedien für die kommerzielle Attraktivität der Systeme immer nachrangig. Chemisch/physikalische Instabilitäten der Bandträger-materialien und daraus folgende, schleichende physikalische „Auflösungsprozesse“ der Bandträger sind

⁷⁰ Beschreibung dieser „Industrialisierungsprozesse“ s. Kapitel 4.4.2.

daher ein charakteristischer Belastungsfaktor jeder band-basierten Videosammlung.⁷¹

Die Einführung eines von Produktionstechnologien unabhängigen, für die langfristige Sicherung von Archivinhalten optimierten Aufzeichnungsträgers ist im band-basierten Zusammenhang aus Kosten- und Praxisgründen immer eine Vision der archivalisch Verantwortlichen geblieben. Im digitalen Dispositiv der file-basierten Massenspeicher zeichnen sich erstmalig machbare Lösungen ab, die Auswege aus der Zwangssituation des analogen Verfalls bieten.

- Die zuverlässige Wiedergabe jeder MAZ-Aufzeichnung ist abhängig vom Zusammenspiel des Bandträgers mit dem entsprechenden Abspiel-Gerät. Die raschen Entwicklungszyklen der MAZ-Formate – vor allem im analogen Bereich – und die dabei erreichten „technischen Innovationen“, haben über Jahrzehnte Kompatibilität zwischen den Formaten meist verhindert. In der Praxis bedeutet dies, dass auch für technische Formate, die in der laufenden Fernsehproduktion nicht mehr verwendet werden, passendes Abspielequipment und entsprechender technischer Support erhalten werden müssen, oder großflächige Projekte zum Formattransfer gefährdeter oder obsolet werdender Formate in aktuelle Produktionsträger umgesetzt werden müssen.

„Das ideale Medium, auf das sich alles Gedruckte, alle Bilder, Töne und Programme ultimativ und endgültig abspeichern lassen, wird es nie geben.Alles ist vergänglich, insbesondere unsere Medien, weshalb wir... Medientransfers aller Art nicht vermeiden können.“⁷²

⁷¹ Beschreibung der Risikofaktoren s. Kapitel 4.6.1.1.

⁷² Böhler, Karl, Non-books-Medien in Bibliotheken und Archiven, Zürich 1999. S.102

4.3.3. "Save the content, not the carrier"

Als Konsequenz aus dieser Situation hat sich für Langzeit-Sicherungsmaßnahmen in Fernseharchiven bereits seit Jahren das Grundprinzip „save the content, not the carrier“ durchgesetzt: Nicht die Erhaltung der originalen Trägerobjekte bzw. Archivstücke ist das Ziel der technischen Erhaltungs-Maßnahmen, sondern die Sicherung der audiovisuellen Inhalte selbst. Das physikalische Archiv-träger-Objekt verliert an Bedeutung, sobald der audiovisuelle Inhalt durch „Überspielung“ in eine anderes, modernes „Gefäß“ gesichert wurde. Wertvoller alter Wein wird in neue, haltbare Schläuche gefüllt.

Die Bedeutung des Informationswertes der Medieninhalte wird damit vor den Objektwert priorisiert – in einer Situation, wo die technische Erhaltung des Originals alleine, ohne weitere Sicherungsmaßnahmen langfristig zur Nicht-Abspielbarkeit und damit zur Vernichtung des Informationswertes führen muss.

„Unter diesen medialen Bedingungen kommt den traditionellen Institutionen des Speichergedächtnisses – den Museen, Archiven und Bibliotheken – eine ganz neue Bedeutung zu. Die Möglichkeit, Materialität von Objekten abzulösen und sie auf Informationen zu reduzieren, hat bereits mit der Alphabetschrift begonnen und ist mit der Digitalschrift unendlich gesteigert worden. Diese Virtuosität der Abstraktion hat den weltweit intermedialen Datenaustausch in Gang gesetzt...“⁷³

Diesem Prinzip folgend bestand die „Überlebensstrategie“ zur Sicherung audiovisueller Archiv-Inhalte in Überspielaktivitäten von audiovisuellen Inhalten aus obsoleten Bandformaten auf die jeweils zeitgemäße, bis zur Einführung von file-basierten Massenspeichern wiederum bandbasierte Aufzeichnungstechnologie.

Diese Form der Langzeitsicherung wurde in den meisten Fernseharchiven konsequent betrieben und hat gefährdete Archiv-Inhalte großflächig vor dem drohenden Verschwinden gerettet – allerdings unter hohem Aufwand und mit systembedingten

⁷³ ASSMANN, Aleida: Archive im Wandel der Mediengeschichte. In: EBELING, Knut; GÜNZEL, Stephan (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten. Berlin 2009. S.174

Verlust in der Signalqualität: jede Überspielung eines audiovisuellen Quellenmaterials von einem analogen Träger auf einen anderen analogen Träger kann die aufgezeichneten Signale schwächen und damit zur Verschlechterung der technischen Qualität führen („Generationenverlust“). Technische Sorgfalt im Zuge der Erhaltungsmaßnahmen ist ein entscheidendes Kriterium für Qualitätssicherung.

Erst mit der physischen Trennung des Aufzeichnungssignals von einzelnen, objekthaften analogen Bandträgern und der Etablierung von file-basierten, non-linearen Speichertechnologien, wie sie seit Ende der Neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts auch im Medienbereich einsatzreif werden, entsteht im Vorwärtsbetrieb ein völlig neues Gesamtszenario an nachhaltiger Archivierungsstrategie für audiovisuelle Inhalte, in der die systembedingten Schwächen der bisherigen von Kopiervorgängen und Generationsverlusten geprägten Situation überwunden werden.

Walter Benjamin hat in den Dreißiger Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts die technische Reproduktionsmöglichkeit von Werken der Bildenden Kunst als Ursache für den Verlust ihrer Aura beschrieben und in ihr die Wurzel für den Verlust der Kulturerbe-Tradition gesehen.⁷⁴ Im reizvollen Gegensatz dazu sind audiovisuelle Produktionen sowohl technisch als auch inhaltlich zur Reproduktion geschaffene und nur durch Reproduktion erhaltbare Werke.

Die fortlaufende und virtuelle Reproduktion von identischen digitalen Kopien („Klonen“) wird in diesen file-basierten Systemen zum Grundprinzip – der Benjamin'sche Begriff des Originals löst sich damit in digitalen und verteilten Speicherstrukturen auf.⁷⁵

Zur Rettung der Inhalte analoger Bestände bietet Digitalisierung die technische Chance; archivarische Sorgfalt bei der Erfassung von Begleit- und Zusatzinformationen aus dem analogen „Materialzustand“ in die richtige Kategorie digitaler Metadaten ist

⁷⁴ Benjamin 1929

⁷⁵ Nähere Beschreibung der systemimmanenten Reproduktionstechniken in digitalen Massenspeichersystemen siehe Kapitel 4.6.2.2.

dabei neben der technischen Signalsicherung die prioritäre inhaltliche Aufgabe. Im Sinne verantwortungsvoller Zielpriorisierung ist die dadurch erzielbare Erhaltung der medialen Inhalte vorrangig gegenüber der Erhaltung der analogen „Materialität“ der Originale – angesichts der Alternative des möglichen Totalverlusts dieser Bestände bei Nichtbehandlung oder „Nichthandeln“ der Verantwortlichen. Die damit vollzogene „Transmedialisierung“ ist als Teil der „Archiv-Biographie“ des entsprechenden Inhalts zu dokumentieren und damit für spätere Nutzer als Grundlage quellenkritischer Annäherung transparent zu machen.

„Aus der Erkenntnis von McLuhan, dass die informelle Bedeutungsebene und der technische Informationsträger sich gegenüber verpflichtet sind, ist Digitalisierung im Sinne einer Konversion von analogen visuellen Quellen in digitale Repräsentationen eine Verpflichtung an das Original und muss deshalb als kompromisslose Informationsmaximierung verstanden werden. Durch diese Transmedialisierung entstehen neue Probleme der Referenz, die hier nicht verschwiegen werden sollen...“⁷⁶ „Denn mit McLuhan wurde bereits auf die untrennbare Verbindung von Form und Inhalt hingewiesen, sodass der archivwissenschaftlich verwendete, technikorientierte Begriff der *Konversion* irreführend ist, weshalb hierzu der vom Kunsthistoriker Ernst Rebel verwendete Begriff der *Transmedialisierung* zu bevorzugen wäre. Im Hinblick auf die Quellenkritik würde damit deutlich gemacht, dass ein sekundäres Medium einen eigenen, mediengebundenen Erkenntnishorizont miteinschließt, der notwendigerweise immer epistemologisch verlustbehaftet ist.“⁷⁷

⁷⁶ Pfeiffer 2011, S.113, Anm. 487

⁷⁷ Ebd. S. 210

4.3.4. „Auflösung“

Angesichts der beschriebenen, von vielen technischen Unwägbarkeiten und unterschiedlichen Qualitätsniveaus bestimmten technologischen Ausgangssituation im Bereich der analogen Fernsehproduktion und –archivierung erscheint es wesentlich, auf eine der entscheidenden Grundlagen bei der Aufzeichnung und Bewahrung von audiovisuellen Materialien hinzuweisen:

Die technische Original-Qualität bei jedem einzelnen Artefakt ist bestimmt von den jeweils bei der Aufnahme herrschenden bzw. gezielt gewählten Aufnahmebedingungen, die meist in direkter Korrelation zu den vorhandenen finanziellen Möglichkeiten der Produktion stehen: dazu zählen die Auswahl des Equipments und das Können der technisch Agierenden ebenso, wie die Auswahl der detaillierten technischen Qualitätsniveaus bezogen auf die Signalaufzeichnung.

Ein entscheidendes Kriterium für die Qualität einer Signalaufzeichnung ist die gewählte oder gegebene „Auflösung“, also die Anzahl der für die Wiedergabequalität letztlich bestimmenden einzelnen Speichereinheiten, in die ein auditiver oder visueller Impuls zerlegt wird, um ihn speicherbar zu machen. Dabei gilt als Grundregel die direkte Korrelation von Anzahl der Informationseinheiten und Signalqualität – höhere Informationsdichte ergibt mehr an Qualität. Damit allerdings genauso direkt gekoppelt sind die finanziellen Aufwände im Bereich der Speicherung dieser größeren Anzahl an „Daten“.

Schon in der Bezeichnung „Auflösung“ ergibt sich damit ein vielsagender Hinweis auf den grundlegenden Konstruktionscharakter jedes Wahrnehmungs-, Abbildungs- und Aufzeichnungsvorgangs: Die kontinuierlich einströmenden Signale der Außenwelt können nur über die Zerlegung in einzelne Informationseinheiten abgespeichert werden; aus dem Signalstrom der realen Welt werden einzelne – subjektiv bestimmte - Impulse ausgewählt und - wie oben beschrieben - nach jeweils festzulegenden technischen Kriterien und Qualitätsniveaus als „Informationen“ aufgezeichnet. Daraus ergibt sich jene technische „Gedächtniskonstruktion“ die als Medienstück und historische Quelle Aussagen über „Vergangenheit“ liefern kann (s.Kapitel 3.3.3.). Die

Fülle der bei jedem dieser Konstruktionsvorgänge subjektiv getroffenen Entscheidungen - auch über die technischen Rahmenbedingungen - beeinflussen die Aussagequalität. Für spätere Rezipienten müssen diese als Bedingung für die notwendige quellenkritische Annäherung dekodierbar sein und im Rahmen kuratorischer Sammlungsverantwortung transparent gemacht werden.

4.3.4.1. Film-Empfindlichkeit

Bereits bei Zelluloid-Film entscheidet die „Empfindlichkeit“ des Filmmaterials über die technischen Möglichkeiten der Aufnahme; im Wechselspiel zwischen Lichtempfindlichkeit und Korngröße entscheidet sich das Qualitätsniveau der Aufnahme. Die Auswahl des für eine gegebene Situation „richtigen“, d.h. am besten angepassten Materials bestimmt nicht nur die Qualität, sondern auch die Haltbarkeit der Aufzeichnung.

Die in den Anfangsjahren der Kinematographie noch nicht normierte Bildwechselfrequenz – also die Anzahl der belichteten Filmkader pro Sekunde – ist ein weiteres Beispiel für die an den Einzelfall gekoppelten „Konstruktions“-umstände einer Aufnahme, die entsprechendes Verständnis beim Rezipienten voraussetzt, wenn sie im historischen Sinne „korrekt“ gelesen und verstanden werden sollen.⁷⁸

Die Tatsache, dass in diesen frühen Jahren die Bildwechselfrequenz nicht von einer maschinellen Vorrichtung „automatisch“ gesteuert wurde, sondern durch die manuell vom Kameramann bediente „Kamerakurbel“ – mit den sich daraus ergebenden Frequenzschwankungen - bestimmt wurde, ist ein besonders „augenfälliges“ Beispiel für die „Subjektivität“ der Aufnahmeumstände.

⁷⁸ Auch heute noch werden in manchen Fernsehdokumentationen frühe historische Filmaufnahmen, die mit 16 oder 18 Bildern/sek. aufgenommen wurden, unkritisch und verfälschend mit der Fernsehnorm von 25 Bildern/sek wiedergegeben; die dadurch entstehenden, viel zu schnell ablaufenden „Zappelbilder“ vermitteln einen „clownesk“ verzerrten Eindruck historischer Szenen, der den originalen Aufnahmebedingungen und Umständen in keiner Weise gerecht wird.

4.3.4.2. Fernsehnormen

Ein plakatives Beispiel für „Auflösungs-Phänomene“ aus dem Fernsbereich ist die Frage der jeweils angewendeten Fernsehnorm – und der damit gewählten Anzahl von Bildschirmzeilen und Bildpunkten und der daraus sich ergebenden Bildqualität.

Frühe Fernsehversuche aus den Dreißiger Jahren beruhten auf einigen wenigen Zeilen, mithilfe derer bewegte Bilder – in entsprechend niedriger Qualität - über wenige Meter von einem Raum in den nächsten übertragen wurden.

Die fernsehtechnische Entwicklung der folgenden Jahrzehnte führte zu einer kontinuierlichen Steigerung der Anzahl an übertragenen und aufgezeichneten Informationseinheiten, bis zu den gegenwärtigen Normen des digitalen „High Definition“-Fernsehens.

Die verschiedenen verwendeten Normen weisen dabei nur begrenzte technische Kompatibilität auf, sodass bei Wiederverwendung von Archivmaterial älterer Norm Veränderungen am historischen Material notwendig werden können oder auch aus dramaturgischen Gründen angewendet werden sollen, die zu Informationsverlusten – oder jedenfalls technischen Manipulationen - in den verwendeten Archivquellen führen.

4.3.4.3. Video-Kompression

Im Bereich digitaler Videoaufzeichnungen spielt die Technik der Video-Kompression eine entscheidende Rolle für Qualität und Haltbarkeit der Signale. Grundprinzip und Ziel ist dabei die Reduktion der zur Produktion und Speicherung von digitalem Video notwendigen Datenmengen durch Einsatz von Software-Algorithmen. Durch die Herstellung von Bezügen zwischen einzelnen Bildpunkten („pixels“) innerhalb eines Bildframes, aber auch durch Bezüge zwischen frames („group of pictures“), werden unveränderte Bildinformationen in Relationen zwischen diesen gleichen Informationseinheiten aufgelöst und damit das Weglassen redundanter Bild-

Informationen ermöglicht. Die insgesamt anfallende Datenmenge wird durch diese systeminternen „Vernetzungsschritte“ innerhalb der Bild- und Toninformationen drastisch reduziert.

Diese Kompressions-Technik stellt eine hochkomplexe Form der Bild-“manipulation“ dar, die nur im digitalen Bereich entwickelt werden konnte, letztlich aber die Logik der „Fragmentierung“ von Bewegtbildinformationen fortsetzt, die bereits mit den Serienfotografien von Muybridge ihren technischen Anfang genommen hat.

Die künstlerische und philosophische Annäherung des Futurismus an die Dynamik von Abläufen und Wahrnehmungsformen wiederholt sich damit in neuer technischer Form und Variation:

„Alles bewegt sich, alles fließt, alles vollzieht sich mit größter Geschwindigkeit. Eine Form ist niemals unbeweglich vor uns, sondern erscheint und verschwindet unaufhörlich.“⁷⁹

4.3.5. „Werktreue“ und „linguistic turn“

So wie die bei der Aufnahme von audiovisuellen Materialien gegebenen bzw. hergestellten technischen Bedingungen wesentlich sind für die Charakteristik der Aufnahme, sind auch die Bedingungen der Wiedergabe jeweils einmalige und prägen den Rezeptionsvorgang. Auch das Verständnis für diese Bedingungen ist wesentlich für die quellenkritische Urteilsfähigkeit des Rezipienten.

Abgesehen von der jeweils individuellen physiologischen Wahrnehmungsfähigkeit des einzelnen Rezipienten und der jeweils einmaligen Umgebungssituation bei der Wiedergabe, beeinflusst auch das Gesamtdispositiv der Wiedergabe-Geräte im Zusammenspiel mit den Medien-„trägern“ (Film, Videoband, digitale files) Umstände und Wirkung der Rezeption.

⁷⁹ Die futuristische Malerei, Technisches Manifest, Turin 1910

Am einfachen Beispiel einer traditionellen Filmvorführung im Kino-Zusammenhang wird klar, dass die räumlichen Bedingungen im Kinosaal - der großgewachsene Zuschauer direkt vor und der Popcorn-raschelnde Zuschauer direkt hinter dem Rezipienten - die Rezeption unmittelbar beeinflussen. Relevanter noch ist allerdings der technische Zustand der vorgeführten Filmkopie, die mit fortschreitendem Alter und steigender Anzahl an Vorführvorgängen deutliche Zeichen der Abnutzung tragen kann, die als „Narben der Zeit“ jeden einzelnen Vorführvorgang zu einem einmaligen Erlebnis machen.

Im analogen Fernsehzusammenhang wird die jeweilige Empfangssituation durch die komplexe Signalkette zwischen Sender und Empfänger deutlich beeinflusst. Die technische Empfangsqualität (bis hin zu atmosphärischen Bedingungen), sowie die Qualität des Empfangsgerätes sind hier nur zwei der wesentlichen Randbedingungen.

Besonders deutlich werden diese „Individualitäten“ an den Übergangszonen technischer Innovationen. Die Einführung der Farbfernseh-Technik war ein Prozess, der sich in den frühen Siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts über mehrere Jahre erstreckte und insbesondere in der Anfangsphase bedeutete, dass zwar Farbsignale ausgestrahlt wurden, die aber in den meisten Haushalten, die nur über ältere, nicht farbtaugliche Empfangsgeräte verfügten, weiterhin in schwarz-weiß konsumiert wurden.

Vergleichbar die Entwicklung im Hörfunkbereich bei der Einführung von Stereo-Ausstrahlungen, die von vielen Empfängern (sowohl im Sinne des Empfangsgerätes als auch der menschlichen Rezipienten) nur in mono empfangen wurden – und das bis heute. Vergleichbar, aber noch deutlicher die Situation bei der vergleichsweise jungen Innovation der „surround-sound“-Sendungen, die nur von einer kleinen Minderheit mit dem adäquaten Geräte-Equipment empfangen werden.

Im Bereich der digitalen Fernsehausstrahlung entstehen noch wesentlich komplexere Signalketten zwischen Sender und Empfänger, die oft vielfache „Modulationen“ und Manipulationen der Signale bedeuten, bis ein empfangbares „Produkt“ am Endgerät des Rezipienten verfügbar wird. Umso mehr noch gilt diese „individuelle Empfangssituation“ bei der Verbreitung von digitalem Video über interaktive

Netzwerke, mobile Endgeräte etc. Eine Normierung von Qualitäten und Festlegung von „Empfangsstandards“ erscheint in diesen komplexen Umgebungen nicht mehr realistisch und hat für den einzelnen Rezipienten meist auch an Bedeutung verloren.

Entscheidend ist – ähnlich der Inszenierungswirkung im Theater-zusammenhang – dass der Rezeptions- und Wahrnehmungsprozess im Rahmen einer „Ereignisästhetik“ erlebt wird, die nicht mehr auf ein „hermetisches“ Werk fokussiert.

Der „linguistic turn“ ist somit auch im Medienbereich eingeleitet und im Rahmen der kontinuierlichen Weiterentwicklung interaktiver Medienformen über digitale Netzwerke, mobile Endgeräte etc. auch gegenwärtig noch lange nicht an einem Endpunkt angelangt.

Gerade im Zeichen solcher immer komplexer werdender Verbreitungs- und Rezeptionsbedingungen bleibt die quellenkritische Urteilsfähigkeit des Rezipienten gegenüber den „empfangenen“ Medieninhalten wesentlichstes Kriterium für kritische Einordnung der Medieninhalte.

4.4. 1980-1990: „Video“ wird mobil

Mit der Einführung des ersten kassetten-basierten, analogen Videosystems „U-Matic“ in die Produktionsworkflows des ORF vollzieht sich der technische Schritt weg von den traditionellen „open-reel“-Formaten 2-Zoll und 1-Zoll (die das Videoband auf „offenen“ und voluminösen Spulen aufgewickelt hatten), hin zur neuen Technologie der „Videokassette“. ⁸⁰ Im konkreten Fall des „U-Matic“-Systems diente als Träger für die Magnetaufzeichnung ein $\frac{3}{4}$ -Zoll breites Videoband, das in einer zweispuligen Kassettenhülle aufgespult war – wobei der Transportweg des Bandes während der Wiedergabe in U-Form verlief. Diese technische Lösung wurde auch für die Namensgebung des Systems prägend – ein symbolischer Hinweis auf die wichtige Rolle innovativer mechanischer Lösungen im Bereich der analogen elektronischen

⁸⁰ Webers 1987. S.487

Mediensysteme. Die Aufzeichnung und Wiedergabe erfolgte mithilfe eines Abspielgerätes, das erstmals die Charakteristik der später auch im „Amateur“-bereich allgegenwärtigen „Videorecorder“ aufwies.



Abbildung 4: U-Matic Video-Kassette (zum Größenvergleich eine Standard DVD)

Foto: Christoph Bauer / ORF

4.4.1. Miniaturisierung

Die damit einhergehende Verkleinerung der Geräteausstattung entlang der gesamten Produktionskette – von den ersten alltagstauglichen „Schulter“-kameras bis zu transportablen Schnittstudios - führte zu drastischer Steigerung der Mobilität im Aufnahmebereich. Erstmals erreichten Videoequipments jene mobile Einsatzfähigkeit für aktuelle Berichterstattung, die bis zu diesem Zeitpunkt nur mit 16mm-Filmkameras erreicht werden konnte. Gleichzeitig bot die neue Videotechnologie aber auch den entscheidenden Vorteil gegenüber der Filmtechnologie, dass aktuelle Aufnahmen nicht mehr in einem Labor filmtechnisch entwickelt werden mussten, sondern unmittelbar nach Aufzeichnung für Bearbeitung und Sendung zur Verfügung standen.

Diese technischen Vorteile der neuen Videotechnologie führten rasch zur endgültigen Verdrängung der Filmtechnik aus der aktuellen Fernseh-Berichterstattung. Film als Aufnahmetechnik blieb von diesem Zeitpunkt an aufwändigen – meist fiktionalen – Produktionen mit langen Produktionsfristen vorbehalten.

4.4.2. Die Industrialisierung der Bewegtbildproduktion

Die leichte Handhabbarkeit der neuen Technik in Verbindung mit den geringeren Anschaffungskosten sowohl für Geräte als auch für Leerkassetten (im Vergleich zum wesentlich teureren Rohfilm) sowie der raschen und einfachen Bearbeitungsmöglichkeit, sorgten für einen sprunghaften Anstieg der für eine Produktion gedrehten „Bild-Menge“ und damit auch zu einem erheblichen Anstieg der zur Archivierung angelieferten Materialmengen.

Diese Möglichkeit zur Mengensteigerung am Produktions-„back-end“ kommt zeitgerecht zur nahezu zeitgleich in den Achtziger Jahren stattfindenden Auffächerung und Vervielfachung der Verteilkanäle durch das Auftauchen kommerzieller Anbieter am Fernsehmarkt und neuer Verteiltechnologien in Form analoger Kabelfernsehnetze sowie analoger Satellitenausstrahlung.

Die Effekte dieser medialen Industrialisierung unter analogen technischen Bedingungen erinnern deutlich an die erste Welle der Industrialisierung der traditionellen Wirtschaftsstruktur im 19. Jahrhundert, unter den neuen technischen Bedingungen der Dampfmaschine und des daraus sich ergebenden neuen Zeittakts.

Für das Publikum ergeben sich Veränderungen in der Wahrnehmung, die mit den Beschleunigungs- und Verdichtungseffekten verglichen werden können, die das neue Phänomen der Eisenbahn mit ihrer bis dahin unbekanntem Geschwindigkeit im Industriezeitalter auslöste ⁸¹:

- Steigerung der Anzahl der Sinnesreize
- Beschleunigung führt zu „Bilderflut“
- Entwicklung des „panoramatischen Blicks“
 - Betonung des Gesichtssinns
 - Gewöhnung an beschleunigte Wahrnehmung

⁸¹ Im Folgenden beziehe ich mich auf: SCHIVELBUSCH, Wolfgang. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1989

- Ständiger Perspektivenwechsel
- Unschärfe des Vordergrund

Heinrich Heine bemerkte zu diesen Entwicklungen bereits 1843: „Sogar die Elementar-begriffe von Raum und Zeit sind schwankend geworden. Durch die Eisenbahn wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig.“⁸²

Die Industrialisierungs-effekte in der analogen audiovisuellen Medienlandschaft in den Achtziger Jahren des 20.Jahrhunderts gleichen jenen Effekten, die von der Dampftechnik im traditionellen Wirtschaftssystem des 19.Jahrhunderts ausgelöst wurden. Die nur ein Jahrzehnt später – zum Ende des 20.Jahrhunderts - beginnende Welle der digitalen Medien-Technologien hingegen kann verglichen werden mit den weitreichenden Auswirkungen der Elektrifizierung auf die Wirtschaft zu Anfang des 20.Jahrhunderts.

4.5. 1990-2000: Spätphase der analogen audiovisuellen Medientechnik

Das letzte Jahrzehnt des 20.Jahrhunderts bringt auch den Schlusspunkt für die Entwicklung der analogen „Video“-technologie mit sich. Ein letzter äußerer Verkleinerungsschritt erfolgt durch die Einführung der analogen „Halbzoll“-Aufzeichnungsformate als Ablöse der „3/4-Zoll Formate“ der Achtziger Jahre. Aufzeichnungsträger sind Videobänder in der Breite von einem halben Zoll, die weiterhin in – wieder kleiner gewordene – Kassetten mechanisch eingebettet sind.⁸³

Von mehreren industriellen Anbietern werden konkurrierende System-lösungen im Halbzoll-Format angeboten, der ORF entscheidet sich für das System „MII“ (sprich „M zwei“) von Panasonic.

⁸² Zit.nach: Gall, Lothar; Pohl, Manfred (Hg.): Die Eisenbahn in Deutschland, München 1999.

⁸³ Webers 1987. S.498



Abbildung 4: MII Video-Kassette (zum Größenvergleich eine Standard DVD)

Foto: Christoph Bauer / ORF

Die Signalaufzeichnung am Videoband erfolgt erstmals in der neuen „Komponenten“-technik, die dadurch charakterisiert ist, dass die Aufzeichnung der Farb- bzw. Helligkeitsinformationen in getrennten „Komponenten“ erfolgt, die bei der Wiedergabe wieder zusammengefügt werden. Im Vergleich zur bis dahin üblichen „Komposit“-technologie, bei der sowohl Farb- als auch Helligkeitssignale in einen Signalstrom eingebettet waren, ergeben sich damit Qualitätsvorteile in der Bildqualität, allerdings erhöht sich damit auch die Empfindlichkeit der Aufzeichnung und sinkt die Stabilität und entsprechend die Haltbarkeit für Archivzwecke.

Grundsätzlich vollzieht sich mit der Komponenten-Zerlegung ein weiterer Schritt der Fragmentierung der optischen Ausgangssignale im Zuge des „recordings“.

4.5.1. Digitale „Amateure“ – analoge „Profis“

Mit der rasanten Ausbreitung des „Personal Computers“ in den Neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts - sowohl im „office“-Bereich als auch im privaten Zusammenhang -

erfolgt rasch die flächenhafte Durchdringung aller Lebensbereiche mit digitaler Informations- und Kommunikationstechnologie.⁸⁴

Mit der schnellen Verbreitung des „WorldWideWeb“ werden auch multimediale Anwendungen selbstverständlicher Teil der Alltagspraxis. Die Komponente der bewegten Bilder wird dabei in den ersten Jahren noch von geringen Netzwerkbandbreiten und daraus resultierenden „langsamen Verbindungen“ behindert - lange „download“-Zeiten und „Ruckelbilder“ sind das häufige Ergebnis.

Trotzdem - oder gerade deshalb - entwickelt sich online-Video – das bewegte Bild im Netz – zur „killer application“, die auch entsprechenden Marktdruck zur Steigerung der Netzwerkbandbreiten entwickelt.

Ergebnis ist eine Asynchronität zwischen der dynamischen Weiterentwicklung der digitalen Technologien im technischen „low-quality“-Bereich im Rahmen einer sich laufend beschleunigenden multimedialen Aufbruchsstimmung „im Netz“ einerseits und der langsamen Stagnation in der Spätphase der analogen, „professionellen“ Videotechnologie im Fernsehbereich.

Parallel zu dieser „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ im technischen Bereich, steigt laufend der Bedarf nach Wiederverwendung von Archivcontent im Fernsehbereich. Die steigende Anzahl neuer Distributionskanäle und der wachsende ökonomische Druck auf alle Marktteilnehmer begünstigt und erfordert den verstärkten Wiedereinsatz von Archiv-Content zur Senkung der Produktionskosten – sowohl im Rahmen von Gesamtwiederholungen, als auch bei der Nutzung von Ausschnitten im Rahmen von Neuproduktionen.

⁸⁴ Als Anmerkung sei ergänzt, dass das erste Auftauchen des Begriffs „digital“ im allgemeinen Sprachgebrauch mit der Verbreitung von „Digital“-Uhren als Alltagsgegenstand in den Siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts verbunden werden kann. Die binäre Logik popularisiert sich also genau dort, wo sie strukturell auch die tiefgreifendsten Veränderungen mit sich bringt – bei der Taktung der Zeit.

4.5.2. Aufspaltung von „Produktions“- und „Vorschau“-qualität

Die Erleichterung und Beschleunigung des Zugangs zu Archivmaterialien rückt damit in der Zielpriorisierung der Fernseharchive gleichauf mit der langzeitigen Bewahrung der Inhalte. Die digitalen Vernetzungstechnologien bieten mit der Zeit immer ausgereifere Möglichkeiten zur produktiven Verbindung der beiden Ziele.

Im Rahmen des EU-geförderten Forschungsprojektes „EUROMEDIA“⁸⁵ entwickeln Mitarbeiter des ORF-Fernseharchivs in Zusammenarbeit mit Kollegen aus den Archiven anderer großer öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten eine erste technische Lösung zur großflächigen Erzeugung von digitalen Vorschauedien („keyframes“, „low-resolution video“) als Zugangswerkzeug zu den analogen Videobeständen des Fernseharchivs.

Als multimediale Ergänzung und Anreicherung der Recherchefunktionalitäten der Archiv-Datenbanken werden sie zur Brücke zwischen den Medien-„Essenzen“ der Archiv-sammlungen und den sie beschreibenden, textuellen „Metadaten“. (s. Kapitel 5.4).

4.6. 2000-2012: Digitale Produktion und Archivierung – auf Bandträgern

Gegen Ende der Neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts wird auch im „professionellen“ Fernsehbereich der Schritt in die volldigitale Bildaufzeichnung in Produktions- und Sendequalität vollzogen. Dabei entwickeln sich neuerlich „hybride“ technische Systemlösungen - als Charakteristikum von Übergangsphasen: so wie die Technik der „Filmaufzeichnung“ in den ersten Jahren des Fernsehens, ist auch die Aufzeichnung von digitalen Videosignalen auf Band eine Übergangstechnologie zwischen zwei technischen Paradigmen. Im Fall der digitalen Bandaufzeichnung ist es ein Hybrid zwischen der analogen „Trägerwelt“ und der konsequenten Umsetzung digitaler File-Speicherung auf Festplatten oder Hierarchischen Speicher Management Systemen:

⁸⁵ <http://cordis.europa.eu/esprit/src/ep20636.htm> (4.10.2012)

Die binären Daten der Signalaufzeichnung werden dabei immer noch nicht auf Datenträgern sondern auf Videobändern aufgezeichnet. Dabei wird bei einzelnen technischen Systemlösungen das digitale Signal bereits in Form eines Datenfiles abgespeichert.⁸⁶ Dies ermöglicht im Zusammenwirken mit einer speziell dafür konzipierten Form der Abspielgeräte eine Wiedergabe der aufgezeichneten Signale vom Videoband als Datenstrom in mehrfacher Echtzeit – eine Systemeigenschaft, die ansonsten nur bei der File-verwaltung im Rahmen von Computer-Netzwerken realisierbar war.



Abbildung 5: IMX Video-Kassette (zum Größenvergleich eine Standard DVD)

Foto: Christoph Bauer / ORF

Hintergründe für diese Übergangssituation zu Anfang des 21. Jahrhunderts sind unter anderem die Ende der Neunziger Jahre für digitale Fernsehsendequalität erforderlichen, hohen Datenmengen und die noch nicht weit genug ausgereifte Netzwerk-technologie zur Verbindung von Speichermedien mit Bearbeitungs- und Sendesystemen. Damit verbunden auch die hohen Kosten für die entsprechenden Speicher- und Netzwerkkapazitäten. Ergebnis ist eine „hybride“ Situation auch in der Organisation der Arbeitsabläufe zur Produktion und Archivierung von Fernsehbeiträgen und – sendungen.

⁸⁶ <http://pro.sony.com/bbs/ssr/cat-videorecorders/cat-recmpeгимx/product-MSWM2100%2F1/>
(4.10.2012)

- Der Aufnahmevorgang bewegter Bilder erfolgt mit Kamerasystemen, die als Aufzeichnungsmedium digitale File-Speicher verwenden.
- Die Bearbeitung (Montage) und Sendefertigstellung erfolgt in „non-linearen“ Schnittsystemen (NLE = „non-linear edit“), die voll computer-basiert sind und als Arbeitsspeicher ebenfalls aus der EDV-Charakteristik stammende Festplattensysteme verwenden
- Die fertigen Beiträge und Sendung müssen zur Archivierung – aus den beschriebenen Gründen der Speicherkapazitäten und der damit verbundenen Kosten – wieder auf (digitale) Bandträger ausgespielt werden, um konventionell im traditionellen Archivlager aufbewahrt zu werden.

4.6.1. Archivspeicher

Die Content-Lager von audiovisuellen Archiven sind systematisch organisierte Zeitspeicher. Die Summe aller gespeicherten audiovisuellen Produktionen (Sendungen, Beiträge, Ausgangsmaterial), die wiederum selbst als Montagen von „Zeitstücken“ konstruiert sind (siehe Kapitel 3.3.3.2.), ergeben die Sammlung aller im Archiv verwalteten audiovisuellen Quellen als Ergebnis jahrzehntelanger Dokumentations- und Archivierungstätigkeit. Die entsprechenden Räume bzw. Speicher sind also angefüllt mit Bildern und Tönen der Vergangenheit, die erst im Verlauf der jeweils nächsten Wiedergabe zu (buchstäblich) „neuem Leben“ erweckt werden – und dabei wiederum neuen Gefährdungsfaktoren ausgesetzt sein können (siehe unten 4.6.1.1.f).

- In ihrer konventionellen, analogen Form bestehen Archivlager aus entsprechenden Baulichkeiten bzw. Räumlichkeiten, die mithilfe entsprechender Ausstattungen für die langfristige Erhaltung der gesammelten Archivstücke sorgen sollen.
- Die für die Speicherung großer digitaler Datenbestände künftig erforderlichen Massenspeichersysteme bilden ein völlig neues „Biotop“ mit neuen

Rahmenbedingungen, die beachtet werden müssen, um das weiterhin unveränderte Ziel der langfristigen Erhaltung von audiovisuellem Kulturgut sicherzustellen.

Sowohl analoge, wie digitale Archivierungsbedingungen unterliegen jeweils unterschiedlichen Risikofaktoren, die das Ziel der langfristigen Erhaltung der Archivalien gefährden. Die grundsätzliche Gefahr besteht in zunehmender „Entropie“ – also Informationsverlust – in den Aufzeichnungsbeständen, die systembedingt im analogen bzw. digitalen Zusammenhang völlig anders verläuft:

4.6.1.1. „Zum Raum wird hier die Zeit...“⁸⁷ – analoge Lagerung

Die Räume konventioneller Archivalager sind Schutzumgebungen für gespeicherte Zeit. Entsprechende Einrichtungen sollen die systembedingte „Vergänglichkeit“ analoger Speichermedien möglichst lange hinauszögern – verhindert werden kann diese nicht (siehe Kapitel 4.3.2.f).



Abbildung 6: „Zum Raum wird hier die Zeit...“ (Foto: Gerhard Stanz / ORF)

⁸⁷ WAGNER, Richard: Parsifal. Stuttgart 2005. S.28 <http://12koerbe.de/lapsitexillis/parsgral.htm> (4.10.2012)

Beim Gang durch die Lagerräume von Medienarchiven mit hunderttausenden an gelagerten Medienproduktionen sind Halluzinationen über die in diesen Produktionen enthaltenen Millionen an Stimmen, Gesichtern und Geschichten vorstellbar:

„Halluzinationen historischer Imagination stellen sich oft in dunklen Archivräumen ein. Der Nacht der Daten wird eine Figuration angelesen, die bereits eine prosopopoietische Verlebendigung gegenüber ihrer mechanischen Konstellation als Datenfriedhof darstellt – eine kulturanthropologisch vertraute rhetorische Operation.“

88

Mehrere Faktoren sind bestimmend für das Ausmaß und die Geschwindigkeit der Qualitätsverschlechterung analoger Aufzeichnungen bis hin zu möglichem Totalverlust - je nach genauer Zusammensetzung der komplexen Systemumgebungen zur Aufnahme und Wiedergabe von audiovisuellen Aufzeichnungen und ihrer einzelnen Komponenten:

- Physikalisch/chemische Stabilität der Aufzeichnungsträger
 - Zusammensetzung des Filmmaterials bzw. des Videobandes das die Aufzeichnung trägt (ein Extrembeispiel hierfür ist der frühe „Nitro“-film (Filmmaterial auf Basis von Nitrozellulose), der – je nach Lagerungsbedingungen – raschen Verfalls- bzw. Zersetzungsprozessen unterworfen war und ab einem bestimmten Zersetzungsgrad bei vergleichsweise niedrigen Temperaturen selbstentzündend ist

- Verfügbarkeit der entsprechenden Wiedergabe-Geräte
 - Die vergleichsweise kurzen Innovations- und Modernisierungszyklen in der Produktionstechnik insbesondere im Fernsehbereich machen ältere Geräte-/Formatgenerationen rasch obsolet, im Regelfall ohne dass seitens der industriellen Hersteller für „Aufwärtskompatibilität“ (also

⁸⁸ ERNST, Wolfgang: Das Archiv als Gedächtnisort. In: EBELING, Knut; GÜNZEL, Stephan (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten. Berlin 2009. S.179

- die Abspelbarkeit älterer Aufzeichnungen auf neuen Gerätegenerationen) gesorgt wird; für Archivcontent entsteht in diesen Formaten das Risiko der Nichtbenützbarkeit aufgrund nicht mehr funktionsfähiger bzw. vorhandener Abspelgeräte, das häufig bereits durch fehlende Verfügbarkeit von Ersatzteilen für Geräte ausgelöst wird
- Ein „neutrales“ Aufzeichnungsformat nur für Archivzwecke, das über die wechselnden Generationen an Produktionsmitteln hinweg, für die langfristige Sicherung der Inhalte sorgen könnte, wurde aus Kosten- und Praktikabilitäts-erwägungen im analogen Zusammenhang nie realisiert
 - Der laufende Transfer von älteren Materialien in das jeweils aktuelle Produktionsformat ist ein kosten- und zeitintensives Unternehmen, das zur Sicherung der wertvollen analogen Bestände eingesetzt wurde, das im analogen Zusammenhang aber mit dem Makel des Qualitätsverlusts („Generationsverlust“) bei jedem Kopiervorgang behaftet war
- Abnutzung/Beschädigung durch häufige Besichtigung/Benützung
 - der physische „Stress“, dem Archivalien bei Benützung unterworfen sind, kann im Extremfall zu massiver Beschädigung bzw. Totalverlust führen; eine Gegenstrategie im „analogen“ Umfeld ist die konsequente Erzeugung und Archivierung von Benutzungskopien, die Besichtigungen der Originale auf ein Mindestmaß reduzieren
 - Verlust im Zuge von Entlehnungen
 - Auch für dieses Risiko ist das Vorhalten von Benutzungskopien die einzigen Möglichkeit zur Sicherung der Originale

Lagertechnische bzw. organisatorische Maßnahmen zur Verringerung dieser Risikofaktoren sind:

- Konstante klimatische Bedingungen im Lagerbereich
 - Raumtemperatur zwischen 16 und 18 Grad C
 - Kontrollierte Luftfeuchtigkeit unter 40%
- Möglichst seltener Wechsel von Archivalien in andere Klimabedingungen
 - Entlehnung nur von Benutzungskopien
- Konsequente Entlehnordnung inkl. strikter Mahnordnung
- Sicherheitstechnische Absicherung des Lagers gegen widerrechtlichen Zugriff
- Laufende Stichprobenkontrollen älterer Bestände auf Signalqualität

4.6.2. 2012ff.: Vernetzte, filebasierte Produktion und Archivierung

Im Zuge und als Folge der „Digitalisierung“ der Produktions- und Distributionsstrukturen die sich gegenwärtig im gesamten Fernsehbereich entfaltet, wird die gesamte technische Produktionskette auf digitale, filebasierte Technologien und Arbeitsabläufe umgebaut⁸⁹:

- Kameraaufnahmen werden in file-Speichern aufgezeichnet
- Die Bearbeitung erfolgt in file-basierten, „non-linearen“ Schnitteinheiten
- Die Ausstrahlung der fertigen Produktion erfolgt aus file-basierten Speichern
- Distribution über andere Verteilkanäle (online-Zugriff, on-demand Bereitstellung) erfolgt ebenso filebasiert
- Die Archivierung erfolgt in file-Form in Massenspeichern bzw. Hierarchischen Speicher-Management Systemen

⁸⁹ Der Fernsehmarkt folgt hier im 20-Jahresabstand vergleichbaren Prozessen im Print-Bereich, sowie im 10-Jahresabstand dem Hörfunksektor; im Bereich der öffentlichen Verwaltung entspricht die Einführung des „Elektronischen Akts“ einem vergleichbaren Vorgang

Ergebnis dieser „digitalisierten“ Produktionskette sind „born-digital“ Produktionen, die authentisch, ihren Entstehungsbedingungen gerecht werdend und ohne Informationsverluste nur in file-Form archiviert werden können.

Die für die Speicherung dieser digitalen Datenbestände künftig erforderlichen Massenspeichersysteme bilden völlig neue Archiv-„Biotope“, mit eigenen Risikofaktoren, die gekannt und beherrscht werden müssen um die langfristige Erhaltung der gespeicherten Archivalien und Kulturgüter sicherzustellen.

Risikofaktoren die sich aus ausschließlich file-basierter Archivierung ergeben können:

- File-Verlust durch technischen Ausfall der Speicher-Infrastruktur
- Inkompatibilitäten von file-Formaten
- Zugriffsprobleme durch unregelmäßigen, zeitgleichen Zugriff und daraus folgende Netzwerküberlastung

Gegenstrategien zur Minimierung dieser Risikofaktoren:

- Mehrfache Speicherung der Datenbestände („Spiegelung“) in technisch voneinander unabhängigen, aber vernetzten Speicherinfrastrukturen an verschiedenen Standorten mit ausreichender geographischer Distanz (auch im Sinne der Vorsorge bei Zerstörung eines Standorts im Katastrophenfall)
- entsprechend häufige, regelmäßige Updates der Bestände im Sinne der Absicherung der Neuzugänge
- Definition und Festlegung eines Regelwerks für file-formate und Formatwandlungsprozesse im Bedarfsfall
- Regelung der Zugriffsmechanismen zum Schutz der Speicher- und Netzwerkstrukturen vor Überlastung

Klare Vorteile des digitalen, file-basierten „Biotops“ gegenüber konventionell-trägerbasierten Archivprozessen sind:

- Keine physische Abnutzung der „Archivalien“ bei Benutzung
- Keine Verlustgefahr durch „Entlehnung“

- Ausgeliefert werden im Zugriffsfall automatisch erzeugte Kopien („Klone“)
- In die Archivdatenbank eingebettete Vorschauemedien in reduzierter Qualität und damit Datenmenge ermöglichen
 - Archivrecherche, -sichtung und -auswahl unternehmensweit vom Arbeitsplatz des Benutzers aus („Integrierter Redakteursarbeitsplatz“)
- Automatisierte Kontrollen der Datenqualität
 - Bei abnehmender Datenintegrität automatisierte Erstellung entsprechender Ersatz-Dateien – ohne Generationsverluste
 - Keine kostenintensiven Format-Transfer-Maßnahmen

4.6.2.1. „...zu Zeit wird hier der Raum...“ – digitale Speicherung

Im analogen Zusammenhang waren und sind audiovisuelle Archive systembedingter „Entropie“ ausgesetzt – also jenem sukzessiven und irreversiblen Informationsverlust, der in der technisch-physikalischen Vergänglichkeit sowohl der Aufzeichnungsträger als auch der für die Wiedergabe der Aufzeichnungen notwendigen Geräte-Infrastruktur begründet ist.

Der Ersatz dieser konventionellen Archivpraxis durch digitale, file-basierte Massenspeicher setzt den analogen Entropie-Phänomenen und den daraus folgenden Langzeitschäden und den sich aus deren Behebung wiederum ergebenden Mehrkosten wie oben beschrieben ein Ende. Gleichzeitig ergibt sich eine grundsätzliche Verschiebung der notwendigen Aufwände für die langzeitige, verlustfreie Erhaltung der audiovisuellen Archivbestände. Die im analogen Zusammenhang zunächst scheinbar kostengünstige Lagerung der Trägermaterialien - nahezu ohne laufende technische Betriebskosten - verursacht durch sukzessiven Alterungs-Verfall der Bestände laufende Sanierungsaufwände zur nachträglichen Schadenseindämmung – die trotzdem nie ein verlustfreies Erhalten der Originalqualität erreichen können. Diese

„verlustbehafteten“ Aufwände im analogen Betrieb werden im file-basierten Betrieb zum Teil umgeschichtet in Betriebskosten der Archiv-Massenspeicher, die zur Aufrechterhaltung des laufenden Betriebs Aufwände und Kosten verursachen – dabei aber die oben beschriebenen Nachhaltigkeitseffekte, sowohl in der Erhaltungs- als auch der Service-Qualität bieten können.

4.6.2.2. Von analoger Lagerung zu digitaler Speicherung – ein Paradigmenwechsel

Dabei ergibt sich auch ein Perspektivenwechsel in der grundsätzlichen Charakteristik von „Archivhaltung“: analoge Lager-Bestände bestehen aus „unbelebten“ Objekten, die nur im Fall neuerlicher Wiedergabe zu „neuem Leben“ erweckt werden und im Übrigen irreversiblen Verfallsprozessen unterworfen sind, die nur durch kostenaufwändige Maßnahmen unvollkommen und temporär „saniert“ werden können.

Die laufenden Betriebsaufwände file-basierter Archivspeicher ergeben sich aus der ununterbrochenen Aufrechterhaltung eines dynamischen - „lebenden“ - Systems, in dessen Rahmen auch die einzelnen Archiv-dateien in kontinuierlicher „Spannung“ – und damit in dauerhafter Qualität - gehalten werden.

Die objekthafte Abgeschlossenheit analoger Archivstücke und die damit systembedingt verbundene Vergänglichkeit wird aufgebrochen - hin zu einem „spannungsgeladenen“ System binärer Einzelinformationen, die durch permanente und prozesshafte Aufrechterhaltung der technischen Relationen zu user-adäquaten, vernetzten Zusammenhängen verbunden werden.

Der Paradigmenwechsel von „Objekt“ zu „Relation“ greift damit auch auf der Ebene der Archiv-„Essenzen“ und ihrer langzeitigen, technischen Erhaltung. Der analoge Rahmen ist gesprengt....

5. Von Be-,„schreibungs-“systemen zu vernetzten Metadaten

„Auf der Suche nach der verlorenen Zeit...“⁹⁰

In einer Paraphrase auf Marcel Proust könnte die in einem Satz formulierte Aufgabenbeschreibung für audiovisuelle Archive wie folgt formuliert werden: „Auf der Suche nach der *aufgezeichneten* Zeit...“

Oder in längere Form gefasst: Ziel der Archivtätigkeit ist die systematische Erschließung audiovisueller Produktionen und der in ihnen enthaltenen Zeitstücke aus der Vergangenheit, zum Zweck ihrer Wiederauffindbarkeit und des Wiedereinsatzes in neuen dramaturgischen Zusammenhängen.

Schlüssel für das Gelingen dieser Aufgabe ist die Etablierung einer systematisch organisierten „Gedächtnisstruktur“, die nicht auf subjektiven Erinnerungen einzelner Personen aufbaut, sondern auf standardisierten und nachvollziehbaren Verfahren für die Be-,„schreibung“ und Recherchierbarkeit der audiovisuellen Spuren der Vergangenheit.

EXKURS: Parallel-Zeit Anfangsszene aus „Es war einmal in Amerika“⁹¹

„Bedeutungsschwanger und kühn beginnt der Film: Ein Telefonklingeln, das minutenlang nicht enden will, das Bilder verschiedener Zeit-Ebenen akustisch überdauert, und damit eine subjektive Gegenwart – die von Noodles (Robert De Niro) – impliziert und die gesamte Film-Erzählung determiniert. Noodles in der Opiumhöhle: Ein schöner oder schwerer Traum, aus dem er nicht erwachen will, obwohl der „Wecker“ lange schon klingelt. Das Klingeln als ein Ruf aus einer (welcher?) Gegenwart in die Zeit(en), die Geschichte hinein, das gleichzeitig eine Verschmelzung von Zeit

⁹⁰ Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit

⁹¹ Sergio Leone, Es war einmal in Amerika, USA 1984

bewirkt (Das Vergangene, aber auch das Zukünftige ist JETZT) und eine Ermahnung sein kann, zur Rekapitulation und Bestandsaufnahme.“⁹²

In dieser Filmsequenz wird das akustische Signal des Telefonklingelns zum Ariadnefaden, der durch das Labyrinth der individuellen Erinnerungen führt und verschiedene Zeitebenen und biographische Phasen des Proponenten in einer filmischen Gegenwart verbindet. Diese Schichtung von Zeitebenen entspricht den in historischen Schichten gewachsenen Sammlungen von Archiven. Als Ariadnefaden durch diese Sammlungstektonik können allerdings subjektive Assoziationsketten einzelner Personen nicht ausreichen – auch nicht jene erfahrener Archivarinnen und Archivare. Es braucht die zuvor erwähnten, systematisch organisierten Gedächtnisstrukturen, in denen durch Be-„schreibung“ und Beschlag-„wortung“ – in Vorgängen also der Versprachlichung – allgemein nachvollziehbare Recherchen und Diskurse über Vergangenheit möglich werden.

Die technischen Grundlagen und Werkzeuge für diese Beschreibungs- und Recherchevorgänge haben sich im Verlauf des analog-digitalen Paradigmenwechsels grundlegend verändert. Entlang dieser Veränderungen von analog-manuellen Karteikatalogen über erste rein textbasierte digitale Datenbanksysteme, hin zu den integrierten Content-Management Systemen der Gegenwart, hat sich auch die archivalische Perspektive auf die gesammelten Content-Bestände verschoben:

Stand zu Beginn nur die objekthaft orientierte Sicht auf die jeweilige Gesamtproduktion im Mittelpunkt der Dokumentationstätigkeit, so vertiefte sich die Auswertung noch in der Phase von analogen Zettelkatalogen durch Einführung von Beschlagwortungen auf Inhaltsebene. Mit dem Umstieg auf erste Datenbanksysteme

⁹² Andreas Thomas, Es war einmal ein Meisterwerk, <http://www.filmzentrale.com/rezis/eswareinmalinamerikaat.htm> (abgerufen am 7.8.2012)

erfolgte das Vordringen auf die Ebene der Bildmotive durch textuell-bildbeschreibende Dokumentation. Die Einführung von integrierten Content-Management-Systemen ermöglicht jene Feingranularität, die erst auf diesem technologischen Entwicklungsniveau möglich wird: Aus der Vernetzung digitaler Essenz-Daten direkt mit den textuell-beschreibenden Metadaten und den dazugehörigen Vorschaumedien in Form von keyframes oder low-resolution Videos entsteht ein umfassendes und dynamisches Dokumentationsprodukt, das die Qualität eines one-stop-shops und die damit verbundenen Beschleunigungseffekte für jeden Archivnutzer bringt.

5.1. Dokumentation

Unabhängig von den verwendeten Erschließungswerkzeugen gliedert sich die Aufgabe der audiovisuellen Dokumentation in zwei Hauptbereiche:

- Formalerschließung
 - Beschreibung der formalen, physikalischen Eigenschaften der erschlossenen Archiveinheit
- Sacherschließung
 - Beschreibung der Inhalte einer Archiveinheit
 - bei Medienobjekten auch Erschließung der Bild- und Toninhalte

5.1.1. Textuelle Dokumentation von Medieninhalten

Die content-Elemente werden durch sprachliche „Beschreibung“ - die in verschiedene Kategorien strukturiert wird – dokumentiert. Bilder und Töne werden damit stark verdichtet durch strukturierte Sprache „beschlagnahmt“. Dabei erfolgt ein Abstraktionsprozess von visuell/auditiver Wahrnehmung hin zu sprachlichem Ausdruck; auf Basis dieser abstrahierenden „Normierung“ werden Bilder und Töne über ihren ursprünglichen Entstehungszusammenhang hinaus recherchierbar.⁹³

⁹³ Siehe Anm. 68

5.1.2. Repräsentation von Medieninhalten durch „Vorschau-/Vorhörmedien“

„Stellvertretende“ Versionen der Medieninhalte in reduzierter technischer Qualität und entsprechend reduzierter Datenmenge („low resolution“, abgekürzt auch „lores“) ermöglichen Vor“schau“ bzw. Vorhören der Archivinhalte unter Schonung der Netzwerkkapazitäten bei gleichzeitig reduziertem Risiko widerrechtlicher (kommerzieller) Verwendung; integriert in die Archivdatenbank, unterstützen sie die Recherche des Archivnutzers direkt an seinem jeweiligen Arbeitsplatz/Endgerät .

Je nach technischer Konzeption bzw. Möglichkeit kann dies in verschiedenen Repräsentationstiefen stattfinden:

- Einzelframes pro Archiveinheit
- „Keyframes“⁹⁴ in „Lighttables“⁹⁵
- Lighttables + Audio-Ausschnitte
- „low-resolution“ Vorschauvideo + Tonspur

5.2. „Media Asset Management“ („Content Management“)

In Media Asset Management-Systemen erfolgt die technische Verbindung der zuvor beschriebenen Dokumentations-/Repräsentationsverfahren in benutzerdefinierter Kombination. Ergebnis ist die multimediale Visualisierung von Text- und Content-elementen, zur Rechercheunterstützung für den Archivnutzer, optional auch mit Bearbeitungswerkzeugen bzw. Anbindung der hochauflösenden („hires“-) Produktionsversionen der Medieninhalte aus Archiv-Massenspeichern.

⁹⁴ Durch Software-Algorithmen nach vorher definierten Regeln (fixe Zeitabstände, Bildveränderungsraten u.a.) automatisch ausgewählte Einzelbilder, die den Bewegtbild-Ablauf entsprechend mehr oder weniger repräsentativ wiedergeben

⁹⁵ Darstellung der ausgewählten keyframes in Form einer „Leuchttisch-Anordnung“

5.2.1. Digitale Dekonstruktion/Rekonstruktion

Die technisch-diskrete Speicherung von multimedialen Informationen in ihrer Vielfalt weist in technischer Hinsicht auf den Konstruktionscharakter von Medieninhalten hin. Die einzelnen Konstruktionselemente eines audiovisuellen Medienprodukts haben in ihrer binär gespeicherten Form den Charakter von „selbständigen“ Einheiten.

Die verteilte Speicherung dieser multimedialen Daten in verteilter Form in Massenspeichern unterstreicht diese „Selbständigkeit“ auch auf physikalischer Ebene. „Anonyme“ Bits und Bytes verlieren ohne beschreibende Daten als „namenlose“ Einzelteile ihren Inhaltzusammenhang. Meta-Daten („Über“-Daten) schaffen als „Namensgeber“ wieder die Verbindung der „dekonstruierten“ Datenteile und erzeugen in diesem Rekonstruktionsvorgang neue Kontexte auf inhaltlicher Ebene.

5.2.2. Struktur von Medien-Assets

Medienassets setzen sich aus drei Grundelementen zusammen, die nur in Vernetzung alle wesentlichen Informationen für den Wiedereinsatz dieser Archivinhalte liefern:

- Essenzen
 - Bild- und Toninformationen in Form digitaler files („bits and bytes“)
- Metadaten
 - Beschreibende Informationen zu den Essenzfiles („bits about the bits“)
- Rechteninformationen
 - Rechtliche Informationen zu urheberrechtlichen Bedingungen

Struktur von Medien-Assets

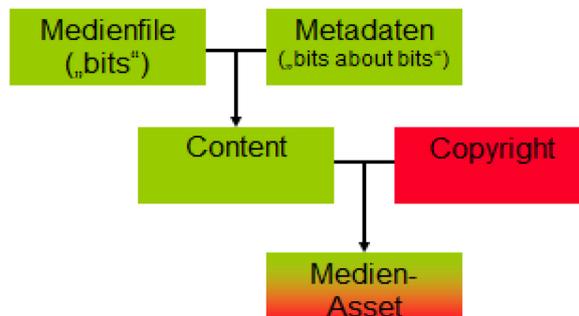


Abb. 7. Struktur von Medien-Assets

5.3. Maschinen-Dokumentation

Digitale Mustererkennung ermöglicht das software-basierte „Eindringen“ in die Medienessenzen selbst. Beispiele sind automatische Spracherkennung im Audibereich („speech-processing“), bzw. automatische Bildmustererkennung im Bildbereich.⁹⁶ Der Korrektheitsgrad beider Verfahren bewegt sich in Prozentbereichen, die – je nach technischem Aufwand, Systemtraining etc. – durchaus gewisse Trefferraten erzielen, gleichzeitig aber immer noch spektakuläre Fehlinterpretationen – sowohl im Audio- als auch im Bildbereich – liefern.

Eine vielversprechende Entwicklung liegt in der Technik der „query by example“ – also der automatischen Suche nach vorgegebenen Bild- oder Tonmustern, ohne Umweg über sprachliche Abstraktion, die unter anderem das Problem der Multilingualität im Bereich der Beschlagwortungen lösen kann.

⁹⁶ Der bekannteste Anwendungsfall ist wohl die automatisierte Erkennung von menschlichen Gesichtern; beispielhaft dazu: <http://derstandard.at/1347493293668/Facebook-schafft-Gesichtserkennung-fuer-Nutzer-in-der-EU-ab> (22.9.2012)

5.4. Metadaten – eine analog/digitale Chronologie – in Beispielen

Die Chronologie der Metadaten-Werkzeuge im ORF-Fernseharchiv verläuft – in vergrößerter Form und beispielhaft– über 5 Etappen:

5.4.1. Metadaten - analog objektbezogen (1955-1967)

Karteikarten-Katalog geordnet nach einer ORF-eigenen Dezimalklassifikation

Zeit im Bild Nr. 3305	
Sendetitel: Wien: SPÖ-Parteitag (ou)	
Arbeitstitel: PARTEITAG (SIGA)	
Film-Nummer: 9003/1	Einstellungen:
Aufnahme: 15.4.1966	Ausschnitte:
Sendung: 15.4.1966	Material: 170 m
Kamera: JOOSS	Schnitt: 20 m
<small>DS. 44. — Österreichische Staatsdruckerei, 9680 64</small>	STICHWORT

5.4.2. Metadaten - analog objektbezogen (1968-1988)

Karteikarten-Katalog mit alphabetischer Stichwortsystematik, vervielfältigt und nach jedem Stichwort alphabetisiert auffindbar

Ehrenring, der Stadt Wien Überreichung, durch Marek Bruno, Bürgermeister an Kalmar Hofrat Dr. Rudolf		Archiv Nr.: <u>16036/7</u>																	
		Titel: Überreichung des Ehren- ringes der Stadt Wien an Hofrat Dr. Rudolf Kalmar																	
Rechte: Produktion: FP 1 Aufnahme: 30.9.70 Sendung: 30.9.70 ZIB		Ausscheidung: Kamera: Gessl Länge: 6 m Rollen: 																	
SW	F	10	35	35	RK	ZIB	N	M	LT	MT	OT	IT	PT	PAZ					MAZ
720 / 003																		310	

5.4.3. Digital objektbezogen (1988-1996)

Datenbank FARAO – textuelle Beschlagwortung in hierarchischer Datenbank

```
FARAO * D.S. AUSKUNFT / SENDUNG,BEITRAG Aufruf: / Seite 1 von 2
ArchNr : Z /M2/0132375 Se/Beitr Nr : 01/02 MatNr : 00503912 Entlehn:
NEIN
SeDatum : 11. 3.1994 / FS1 Se/B Lng : 6 ' 03 " Dst : F2 Farbe: F
SeTitel : Wir-Aktiv B
UTitel : Tips & Trends
Beitrag : Dachstein-Überquerung
Inhalt : Dachstein-Überquerung von der Steiermark nach Oberösterreich über
die Simonyhütte.

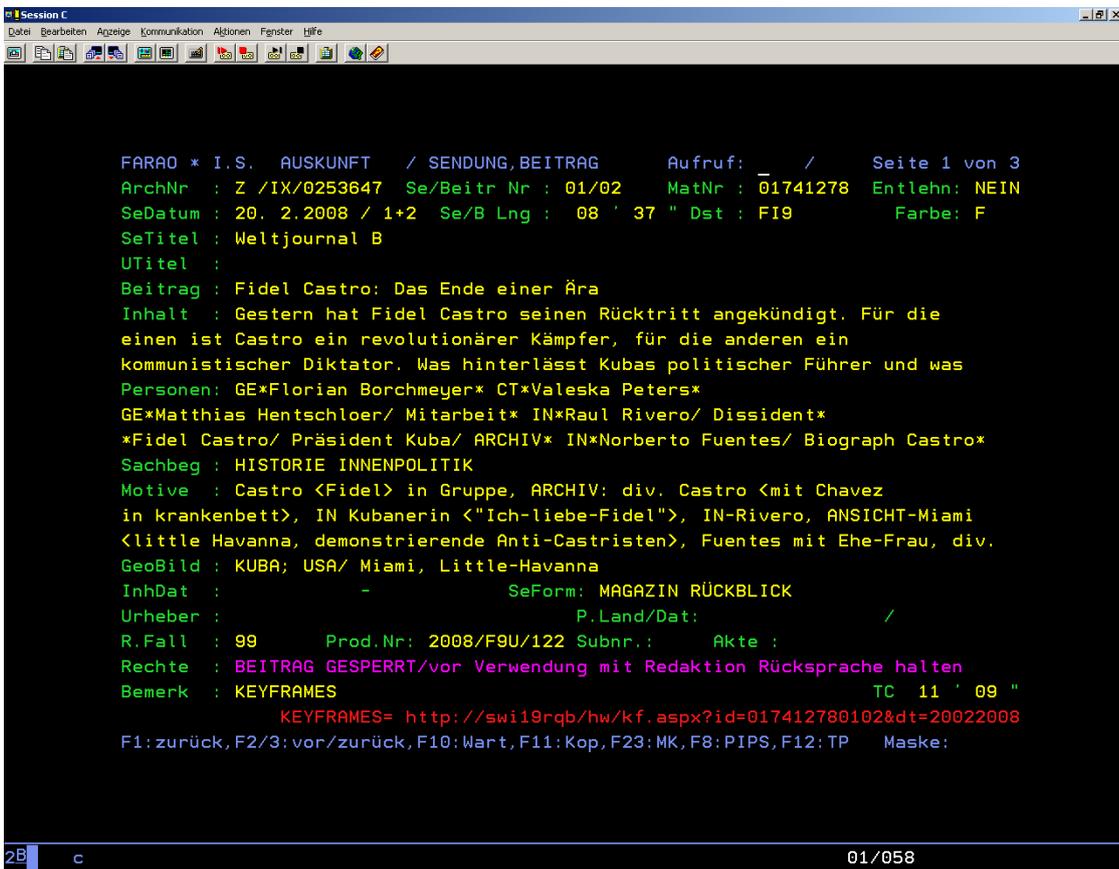
Personen: GE*Reinhard Wolf* IN*Toni Rosifka / Berg-Schiführer Simonyhütte*

Sachbeg : FREIZEIT SPORT
Motive : Dachstein-Massiv <Schwenk: Gebirge, Schnee>, Ramsau <Ansicht Win-
ter>,
Grafik-Landkarte, Seilbahn-Gondel, Rötelstein, Schi-Touristen mit Schiern
steigen aus Gondel aus, Bergstation, Schiführer mit Gruppe, Schifahrer,
GeoBild : ÖST., STEIERMARK / OÖ / Dachstein
InhDat : - SeForm: MAGAZIN
Urheber : P.Land/Dat: /
R.Fall : Prod.Nr: Subnr.: Akte :
Rechte :
Bemerk : TC 3 ' 27
"

F1:zurück,F2/3:vor/zurück,F10:Wart,F11:Kopieren,F12:PIPS Maske:
```

5.4.4. Digital sequenzbezogen (1996-2008)

Datenbank FARAO – textuelle Beschlagwortung mit Einbindung von digitalen Vorschau-Medien



```
Session C
Datei Bearbeiten Anzeige Kommunikation Aktionen Fenster Hilfe

FARAO * I.S. AUSKUNFT / SENDUNG, BEITRAG   Aufruf: _ /   Seite 1 von 3
ArchNr : Z /IX/0253647 Se/Beitr Nr : 01/02   MatNr : 01741278 Entlehn: NEIN
SeDatum : 20. 2.2008 / 1+2 Se/B Lng : 08 ' 37 " Dst : F19   Farbe: F
SeTitel : Weltjournal B
UTitel :
Beitrag : Fidel Castro: Das Ende einer Ära
Inhalt : Gestern hat Fidel Castro seinen Rücktritt angekündigt. Für die
einen ist Castro ein revolutionärer Kämpfer, für die anderen ein
kommunistischer Diktator. Was hinterlässt Kubas politischer Führer und was
Personen: GE*Florian Borchmeyer* CT*Valeska Peters*
GE*Matthias Hentschloer/ Mitarbeit* IN*Raul Rivero/ Dissident*
*Fidel Castro/ Präsident Kuba/ ARCHIV* IN*Norberto Fuentes/ Biograph Castro*
Sachbeg : HISTORIE INNENPOLITIK
Motive : Castro <Fidel> in Gruppe, ARCHIV: div. Castro <mit Chavez
in krankbett>, IN Kubanerin <"Ich-liebe-Fidel">, IN-Rivero, ANSICHT-Miami
<little Havanna, demonstrierende Anti-Castristen>, Fuentes mit Ehe-Frau, div.
GeoBild : KUBA; USA/ Miami, Little-Havanna
InhDat : - SeForm: MAGAZIN RÜCKBLICK
Urheber : P.Land/Dat: /
R.Fall : 99 Prod.Nr: 2008/F9U/122 Subnr.: Akte :
Rechte : BEITRAG GESPERRT/vor Verwendung mit Redaktion Rücksprache halten
Bemerk : KEYFRAMES TC 11 ' 09 "
KEYFRAMES= http://swi19rqb/hw/kf.aspx?id=017412780102&dt=20022008
F1: zurück, F2/3: vor/zurück, F10: Wart, F11: Kop, F23: MK, F8: PIPS, F12: TP Maske:
```

5.4.5. Media Asset Management – „Eindringen in die Essenz“ (2009 ff.)

Datenbank FESAD in Verbindung mit Suchmaschine mARCo – multimediale Integration von textueller Beschlagwortung in relationaler Datenbank, Vorschauemedien und Hi-Res-Files in Produktionsqualität

Video (FESAD)
1000 Treffer

Audio (KOKO)
109 Treffer

hugo & portisch
Suchabfrage ändern Alle Einträge exportieren

Video Ergebnisliste - 1000 Treffer Seite 1 von 100 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 > Letzte » Seiten: 1 ... 10

Prod. Nr.	Datum	Laufzeit	Titel	Preview	Sperre	Bestand	
2012F5X001	25.09.2012	4'55" 1'35"	Seitenblicke F: 8197 - 3 NATUR KOST: "Delikat Essen" - Horowitz Buchpräsentation		§98	Z5-S	in Sammelkorb übernehmen
2012F5X001	27.04.2012	4'46" 1'36"	Seitenblicke F: 8047 - 1 GESCHICHTS STUNDE: Dialog Forum - "Zeitgeschichte" mit H. Portisch		§98	Z5-S	in Sammelkorb übernehmen
2012056104	26.04.2012	k.A. k.A.	Kultur heute - 1 Maly Trostinez: Präsentation der ORF III - Dokumentation		§98	Z03-S	in Sammelkorb übernehmen
2012056106	26.04.2012	58'13" k.A.	DialogForum Mediale Verantwortung für Zeitgeschichte		???	Z03-S	in Sammelkorb übernehmen
k.A.	25.04.2012	k.A. 1'45"	ZIB 24 - 7 ZIB-24 / Portisch zur "Lage der Nation"		???	Z1-S	in Sammelkorb übernehmen
2012F5X001	26.03.2012	4'42" 1'34"	Seitenblicke F: 8015 - 2 GLÜCKWUNSCH SENDUNG: Prof. Dr. Paul Twaroch - 80. Geburtstag...		§1	Z5-S	in Sammelkorb übernehmen
k.A.	09.03.2012	k.A. 0'17"	ZIB-2 - 10 ZIB-2 / BLOCK / ORF-Archiv / Uni Wien		§1	Z1-S	in Sammelkorb übernehmen
k.A.	09.03.2012	k.A. k.A.	Ein Jahr ORF-TV-Archiv-Außenstelle am Institut für Zeitgeschichte... VO Zeitgeschichte als Geschichte des 20. und 21. Jahrhunderts	KEIN PREVIEW	???	ZZ2-AM	in Sammelkorb übernehmen

Lokales Intranet | Geschützter Modus: Inaktiv 16:28
08.10.2012

6. Archiv-Nutzung – Geschichte(n) aus dem Archiv

*Deshalb gelingt keine Erzählung ohne ein gewisses Maß an authentischem Material, also Dokumentation. Sie gibt den Augen und Sinnen sozusagen den Kammerton A: wirkliche Verhältnisse klären den Blick für die Handlung.*⁹⁷

Alexander Kluge weist hier darauf hin, dass – auch - mediale Darstellungen aller Art Erzählungen sind, die auf „Handlungen“ aufbauen und umso eher gelingen, wenn authentisches Material miteinbezogen wird. Die (Wieder)-Verwendungsrate von Archiv-Materialien im Fernsbereich zeigt seit Jahren kontinuierlich steigende Tendenz und beweist damit den wachsenden dramaturgischen und ökonomischen Wert von Archiv-Content für mediales „Story-telling“ – sowohl in Form von Ausschnitten als Teil neuproduzierter Beiträge, durch Wiederholung ganzer Produktionen oder als Programmvorrat und -substanz für den Betrieb neuer „special interest“- oder Spartenkanäle.

Mit Blick auf die zuvor beschriebenen technischen Innovationsprozesse in Produktions-, Distributions- und Archivierungsprozessen im Zuge der Einführung der volldigitalen Arbeitsabläufe (siehe Kapitel 5) lässt sich hier zweifellos ein wechselseitiger Befruchtungsprozess feststellen: steigender Bedarf aus der laufend wachsenden Anzahl an technischen Distributionswegen trifft auf wesentlich erleichterten und beschleunigten Zugang direkt zu Archivcontent. Eine win-win Situation, die auch deutliche positive ökonomische Effekte auslöst.

Dieselben technischen Veränderungsprozesse erfordern auch eine Standortbestimmung und Neudefinition von „Archiv“-prozessen in der Wertschöpfungskette der audiovisuellen Produktion:

Archivierungsvorgänge sind nicht mehr der finale Schlusspunkt nach dem endgültigen Abschluss einer Produktion, die nur darauf abzielen spätere Wiederauffindbarkeit zu

⁹⁷ KLUGE, Alexander: Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6. Frankfurt/M. 1979, S.41

einem noch ungewissen Anlass zu gewährleisten. Unter volldigitalen Produktionsbedingungen ist zeitnahe Content Management über alle aufgezeichneten Materialien gefordert – gleichgültig ob zwei Stunden, zwei Jahre oder zwei Jahrzehnte alt – aufbauend auf dokumentarisches Know-How, das aus der archivarischen Tradition stammt und über alle jeweils vorhandenen Contents hinweg systematisch anzuwenden ist.

Um es in eine – englische – Faustregel zu packen: „Non-live is archive“. Alle Contents die nicht nur live und „undokumentiert“ ausgestrahlt werden, brauchen zu ihrer Wiederauffindbarkeit das „richtige“ - dem jeweiligen „Wiederverwendungswert“ angepasste - Ausmaß an Dokumentation.

6.1. Programmliche Nutzung von Archivinhalten

6.1.1. Nutzungsstatistik

Am Beispiel des ORF–Fernseharchivs zeigt sich der Nutzungsumfang von Archivinhalten im Programmzusammenhang beispielhaft an folgenden Kennzahlen:

- Im Gesamtjahr 2011 haben knapp 50.000 Archivrecherchen zur Entlehnung von knapp 200.000 Archivstücken, sowie zur Auslieferung von knapp 40.000 Archivfiles geführt.
- Die durchschnittliche Verwendungsrate von Archivausschnitten betrug 16% der Sendelänge aller neuproduzierten Sendungen bzw. Beiträge – die Wiederholungen von Gesamtsendungen sind hier noch nicht berücksichtigt.

6.1.2. Nutzungsformen

Versucht man eine Kategorisierung des Einsatzes von Archivmaterial in dramaturgischen Formen, so ergeben sich beispielhaft für den Bereich der Ausschnittsnutzung im aktuellen Bereich drei Grundtypen. Alle drei stellen wesentliche archivische Aufgaben im aktuellen Produktionsgeschehen dar – mit steigender Tendenz:

6.1.2.1. „Archiv des Tages“

Contents die „aus dem Tag“ stammen und für tagesaktuelle Berichterstattung verwendet werden sollen, brauchen – grobe - dokumentarische Bearbeitung; sie vermitteln dem Publikum

- Gegenwartseindruck
- keine historische Distanz
- kein „Archiv“-Eindruck

6.1.2.2. „Stock-shots“

Contents, die immer wiederkehrende Genreszenen transportieren und nicht für jede Verwendung neu gedreht werden können/müssen; sie vermitteln dem Publikum

- Gegenwartseindruck
- keine historische Distanz
- kein „Archiv“-Eindruck

6.1.2.3. „klassische“ Archivnutzung

Contents die aus dem Archiv stammen und aus formalen oder inhaltlichen Gründen als solche erkannt werden; sie vermitteln dem Publikum

- Historische Distanz
- Differenz als dramaturgisches Mittel
- Vergleichsmöglichkeit und Hintergrund

6.2. Die Archive des ORF als (inter-)nationales audiovisuelles Gedächtnis

6.2.1. Medieninhalte und ihr „public value“

Die Sammlungen von Rundfunk- und Fernseharchiven dokumentieren in einzigartiger Weise die zeitgenössische politische, kulturelle, soziale und gesellschaftliche Entwicklung und sind damit von hohem kulturellem und gesellschaftspolitischem Wert. Die gespeicherten (bewegten) Bilder und Töne sind Teil des (un-)bewussten audiovisuellen Gedächtnisses und haben starken Identitätswert mit hoher emotionaler Bindung – auf individueller, lokaler, regionaler und nationaler Ebene.

Für den einzelnen Konsumenten/Zuseher/User bedeutet das „Wiedersehen“ von selbst Erlebtem emotionalen Zugang zu individuellen Erinnerungen ebenso, wie zu Ereignissen in der Region, im nationalen und internationalen Rahmen. Für junge Generationen sind bisher ungesehene audiovisuelle Dokumente „neue“ Bilder und Töne, die als Teil des kollektiven Gedächtnisses mit Erzählungen älterer Generationen verbunden und damit ebenso emotional aufgeladen sind.

Im direkten Kontrast von Bildern und Tönen aus Vergangenheit und Gegenwart entsteht aus der Wahrnehmung von Differenz Verständnis für historische Veränderungen und die Möglichkeit zur kritischen Überprüfung von Identitätsvorstellungen des Einzelnen und der Gesellschaft insgesamt. Die breite und einfache Verfügbarkeit von audiovisuellen Archivmaterialien unterstützt diese Prozesse in besonderer Weise, die nachhaltige Sicherung und Zugänglichkeit dieser Dokumente ist damit eine der Voraussetzungen für die demokratiepolitische Weiterentwicklung des einzelnen Bürgers ebenso wie des Staates insgesamt.

„In other words, the conscientious and objective preservation of memory is an inherently political and value-laden act. There is no political power without control of the archive, if not of memory. Effective democratization can always be measured by

this essential criterion: the participation in and the access to the archive, its constitution and its interpretation.”⁹⁸

6.2.2. Medienarchive als Teil der “Vierten Gewalt”

Jacques Derrida weist in diesem Zitat auf die traditionelle Nähe der Archivfunktion zu staatlichen „Machthabern“ hin. Schon der Begriffsgehalt des Wortes „Archiv“ spiegelt diese Nähe der Archive zu „Herrscher“-funktionen der Antike („Archonten“), die ihre Legitimität unter anderem aus ihrer Aufgabe als „Hüter der Dokumente“ bezogen. Aus der Verfügungsgewalt und Interpretationsmacht über „tradierte Belege“ leitet sich legitime Herrschaft und Entscheidungskompetenz in Konfliktsituationen ab.

Diese affirmative Rolle von Archiven - die Legitimität staatlicher Strukturen zu belegen und die dazu notwendigen Dokumente zur Verfügung zu halten, ist die zentrale Aufgabe und älteste Existenzberechtigung für Archivstrukturen im Bereich der öffentlichen Verwaltung und unverzichtbarer Teil staatlicher Autorität.

Die Rolle von Medienarchiven – insbesondere wenn sie direkter Teil von medienproduzierenden Institutionen oder Unternehmen sind – ist davon differenziert zu betrachten. Folgt man der – pauschalen - These von der Rolle der Medien als „Vierter Gewalt“ im Staat, die durch redaktionell unabhängige Arbeit von Journalistinnen und Journalisten auch „Kontrollfunktionen“ gegenüber der staatlichen Verwaltung und ihren Organen, aber auch gegenüber politischen Akteuren ausüben, so sind auch die zugehörigen Medienarchive grundsätzlich nicht als unmittelbarer Teil staatlicher Verwaltung sinnvoll vorstellbar.

Im Rahmen der Gewaltenteilung zwischen staatlichen Akteuren und „kontrollierenden“ Medien, sind auch die Archive des Medienbereichs als wichtige

⁹⁸ Derrida 1996, S.4

Sammlungen von Belegen und Vergleichsstücken als Teil der kritischen Öffentlichkeit zu betrachten.⁹⁹

Dies unterstreicht ihre Rolle und Bedeutung für eine „nationale“ Gedächtnisfunktion aus nicht-staatlicher Perspektive (wie in 6.2.1. beschrieben); Medienarchive sind Quellensammlungen für emanzipierten Umgang mit Geschichte. Gerade aus der institutionellen Distanz des Mediensektors zu den staatlichen Autoritäten – und der Geschichte der gelebten Praxis dieser „Gewaltenteilung“, so wie sie sich in den medialen Quellen der Berichterstattung über Jahrzehnte in der Archivsammlung materialisiert - ergeben sich hochinteressante Reibungsflächen und Ansatzpunkte für mehrdimensionale und multiperspektivische „Geschichtserzählungen“.

6.2.3. Bundesarchivgesetz

Medienarchive – und im speziellen Rundfunkarchive – nehmen also grundsätzlich zwei Rollen gleichzeitig wahr:¹⁰⁰ die eines „Funktionsgedächtnisses“ – als unternehmensinternes Produktionsarchiv – und jene des „Speichergedächtnisses“ – als langzeitgesicherte Mediensammlung mit erheblicher Bedeutung für die Öffentlichkeit.

Dieser doppelten Funktion von Rundfunkarchiven entsprechend, ist der formale Status der Archive des ORF im Bundesarchivgesetz¹⁰¹ geregelt. Die Bestände des ORF-Fernseharchivs werden als „Archivgut des Bundes“ klassifiziert, für die Archivierung ist der ORF allerdings selbst zuständig und verantwortlich.¹⁰²

⁹⁹ Im Sinne des verstorbenen ORF-Moderators Robert Hochner: „Die Rache der Fernsehjournalisten an den Politikern ist der Griff ins Archiv“; ZiB-2 vom 18.6.1996, Studiogespräch Bundeskanzler Vranitzky

¹⁰⁰ Ich folge hier der Kategorisierung von A.Assmann in: ASSMANN, Aleida: Archive im Wandel der Mediengeschichte. In: EBELING, Knut; GÜNZEL, Stephan (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten. Berlin 2009

¹⁰¹

<http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10010143>
(4.10.2012)

¹⁰² Vgl. auch die gesetzliche Rolle der Archive der ARD-Landesrundfunkanstalten in der BRD, denen die „endarchivische“ Kompetenz und Verantwortung für ihre Bestände gesetzlich übertragen ist

Entsprechend unterliegen alle im Fernseharchiv des ORF – im Sinne seiner Rolle als internes Produktionsarchiv - archivierten, nicht gesendeten Materialien (ungeschnittene Interviews, Drehmaterialien etc.) besonderen Schutzbestimmungen, die sich u.a. aus Redakteursstatut, Journalistengesetz etc. ableiten, und die garantieren, dass es nur auf richterliche Anordnung zu einer Auslieferung dieser Materialien an unternehmensfremde Personen kommen kann.

Inhaltlich anders zu beurteilen und geregelt sind alle bereits gesendeten und archivierten Materialien, die durch die bereits erfolgte Publikation als „veröffentlicht“ anzusehen sind. In logischer Ableitung von der medialen Rolle der „Vierten Gewalt“ ist die Zugriffsmöglichkeit auf diese Bestände für die Öffentlichkeit gewährleistet und im Rahmen einer veröffentlichten „Benutzungsordnung“ im Detail geregelt.¹⁰³

6.3. Public Access

Die im Rahmen dieser Benutzungsordnung festgelegten, anlassbezogenen Zugangsmöglichkeiten werden ergänzt und vertieft durch Pilotprojekte zur proaktiven „Öffnung“ definierter Archivbestände durch das ORF-Fernseharchiv.¹⁰⁴

¹⁰³ Siehe Anhang 11.2.

¹⁰⁴ Zur Thematik „open access“ siehe die unter der Leitung von Prof. DDr.Rathkolb 2006 durchgeführte Grundlagenstudie „Creative Access“:
http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/creative_access_endbericht.pdf (27.8.2012)

6.3.1. Relevanz für die zeitgeschichtliche Forschung¹⁰⁵

Nach der klassischen Definition von Hans Rothfels ist Zeitgeschichte die „Geschichte der Mitlebenden und ihre wissenschaftliche Behandlung“.¹⁰⁶ Versucht man, diese Definition des Jahres 1953, aus der Perspektive des begonnenen 21. Jahrhunderts wörtlich zu nehmen, gleiten die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts (insbesondere auch das Jahr 1917, das von Rothfels als absoluter Beginnzeitpunkt für „Zeitgeschichte“ intendiert war) bereits schrittweise und unaufhaltsam aus dem Fokus der zeitgeschichtlichen Forschung.¹⁰⁷

Diese strenge Form der wörtlich – und „persönlich“ – genommenen Zeitgenossenschaft scheint daher als Arbeitsrahmen für eine strukturgeschichtliche Annäherung an die Ereignisse der jüngeren Vergangenheit wenig ergiebig. In einer Paraphrase auf Rothfels ließe sich seine Definition in die „Geschichte *des* Mitlebenden und *seiner* wissenschaftlichen Behandlung“ variieren. Der enge Blick und die Bedingung der persönlichen Zeitzeugenschaft könnte damit in eine erweiterte Perspektive auf Entwicklungen und Ereignisse gebracht werden, welche direkte Konsequenzen auf die Gegenwart haben.¹⁰⁸

Elfriede Jelinek's Bild des Schattens kann als poetische Visualisierung dieses Gegenwartsbezugs aus einer höchst-persönlichen Perspektive dienen: „Kann der Schatten das, was war, durchbrechen, indem er vor mir herläuft?“¹⁰⁹

Barbara Tuchman hat dazu ein definatorisches Bild geprägt, das noch direktere und praktischere Assoziationen zur Arbeit von Medienarchiven und ihren

¹⁰⁵ Dazu: Rumschöttel, Hermann: Archive als Häuser der Zeitgeschichte, in: *Scrinium* (2003) 57. S.5-21

¹⁰⁶ Rothfels, Hans: Zeitgeschichte als Aufgabe. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte(VfZ) 1,1953, S. 1–8.

¹⁰⁷ Als Beispiel: Die letzten Zeitzeugen des Ersten Weltkriegs - aus allen Nationen – sind innerhalb des ersten Jahrzehnts des 21.Jahrhunderts verstorben.

¹⁰⁸ Im Sinne der französischen Perspektive auf die „histoire contemporaine“

¹⁰⁹ Jelinek 2011, S.7

dokumentarischen, aber auch fiktionalen Sammlungen erzeugt: „Zeitgeschichte ist Geschichte, die noch qualmt“¹¹⁰

Diese Definition wiederum könnte aus der Sicht des Medienarchivars in weiterer Paraphrase wie folgt variiert und in eine endgültig quellenbezogene Perspektive gebracht werden: „Zeitgeschichte ist Geschichte, die sich (noch) bewegt“.

Als Zeit-Raum der Zeitgeschichte wäre damit jene Epoche definiert, aus der zeitbasierte – „bewegte“ – audiovisuelle Abbilder „mitleben“, und als Quellen für die historische Forschung vorliegen.

Gestützt wird diese Annäherung auch aus der klaren Erkenntnis über die stetig wachsende Bedeutung der audiovisuellen Medien als Akteure und Einflussfaktoren für zeitgeschichtliche Entwicklungen: „Die heutigen ‚Mitlebenden‘ müssen auch als ‚Mithörende‘ und ‚Mitsehende‘ konzipiert werden, um ihre Erfahrungen und Erzählungen angemessen deuten zu können. Ihre Lebenswelt war und ist bestimmt von der alltäglichen Gegenwart der Audiovision, ihre Erfahrung von Wirklichkeit auch vermittelt über die Klänge von Schallplatte und Radio, die Fotos in den Illustrierten, die bewegten (Ton-)Bilder in Wochenschauen, Spielfilmen und Fernsehen.“¹¹¹

Diese mit Blick auf die Ausbreitung der analogen „Audiovision“ des 20. Jahrhunderts getätigte Diagnose wird durch laufend steigende Zuwachsraten dynamisch-interaktiver, digitaler Informations- und Medienbestände und ebenso steigender Zugriffsraten unter den Bedingungen kontinuierlich wachsender Vernetzungsgrade nur weiter bestätigt.¹¹²

¹¹⁰ Tuchman, Barbara: Geschichte denken. Essays, Düsseldorf 1982, S. 32).

¹¹¹ Lindenberger, Thomas; Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 1 (2004), H. 1,
URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Lindenberger-1-2004> (25.9.2012)

¹¹² Eine Kritische Diagnose dazu könnte auch lauten, daß der von Paul Virilio vorhergesagte Zustand des „Rasenden Stillstands“ in manchen Lebensbereichen bereits realisiert scheint: Virilio, Paul: Rasender Stillstand. Essay, München, Wien 1992

Vermischungen von Kompetenzfeldern und Tätigkeitsbereichen sind naturgemäß Folgen der Geschwindigkeit dieser Entwicklungen: „Die komplexe Beziehung zwischen den audiovisuellen Medien und der Geschichte ist vielen Sachverhalten abzulesen: Einerseits sind die Medien selbst unter das Diktat ihrer Historizität geraten. (...) Zum anderen ist die Geschichtswissenschaft durch die Medien unter einen Legitimationsdruck gekommen. Mit dem Diktum der Unhintergebarkeit des Medialen gibt die Geschichtswissenschaft ihre ehemals originäre Aufgabe der Rekonstruktion von Vergangenheit zunehmend an die Medien selbst, aber auch an die Medienwissenschaften ab.“¹¹³

Unproduktive Zuständigkeitsdebatten können durch intensivere Vernetzung von Wissenschaft und Medien auf der operativen Umsetzungsebene verringert werden, interdisziplinärer Dialog ist das Gebot der Stunde. Dazu zählt auch die Öffnung der Sammlungsbestände von Rundfunk- und Fernseharchiven für die wissenschaftliche Nutzung durch Lehrende und Studierende.

¹¹³ HOHENBERGER, Eva: Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte (Texte zum Dokumentarfilm 9), Berlin 2003. S.7. zit. nach Pfeiffer 2011. S.108

6.3.1.1. Pilotprojekt „Recherche-Außenstelle des ORF-Archivs“

Ein wesentlicher Schritt zur Modernisierung des Zugangs zum ORF-Archiv für wissenschaftliche Nutzung wurde mit der Eröffnung einer Außenstelle der Archivdatenbank des Fernseharchivs am Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien im März 2011 gesetzt.

Erstmals gibt es damit für Studierende sowie Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der Universität Wien Zugriff auf alle seit 1955 archivierten Fernsehsendungen. Der ORF stellt damit allen Studierenden und Lehrenden an der Universität Wien den Bestand des ORF-Archivs als zitierfähige Quellensammlung für ihre wissenschaftlichen Forschungs- und Lehraktivitäten zur Verfügung.¹¹⁴

Mehr als 500.000 Programmstunden stehen über die ORF-Suchmaschine mARCo zur Inhaltsrecherche offen, direkter Zugriff auf mehr als 5,5 Millionen Datenbankdokumente und die damit vernetzten digitalen Video-Vorschaubestände des ORF-Archivs wird möglich. Etwa zehn Prozent dieser Datenbank enthalten derzeit bereits diese Vorschauvideos, der Schwerpunkt liegt dabei auf den jüngeren Beständen der letzten zehn Jahre. Sowohl über die tägliche Vorwärtserfassung als auch über die Digitalisierung wertvoller Altbestände erhöht sich dieser Anteil an Ansichtsvideos laufend.

Die Recherche-Station an der Universität Wien realisiert einen deutlichen Modernisierungsschritt im Rahmen des Bundesarchivgesetzes: Der wissenschaftliche Zugang zum Archiv des ORF wird damit deutlich vereinfacht und beschleunigt.¹¹⁵

Die Inbetriebnahme dieser Außenstelle erfolgte im März 2011 als Pilotprojekt für einen zweijährigen Probezeitraum. Die Praxiserfahrungen der ersten eineinhalb Jahre weisen bereits hohe Akzeptanz und Nachfrage nach dieser Recherchemöglichkeit sowohl unter Lehrenden als auch Studierenden der Universität Wien nach.

¹¹⁴ Die dafür erarbeiteten Benutzerhinweise s. Anhang 11.3.

¹¹⁵ Dazu grundsätzlich: Etmanski, Johannes: Der Film als historische Quelle. Forschungsüberblick und Interpretationsansätze. In: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/558/6/etmanski-film.pdf> (18.8.2012)

Ein konkretes Zwischenergebnis ist die Festlegung exakter Zitierregeln für audiovisuelle Quellen aus dem Fernsehzusammenhang im Rahmen wissenschaftlicher Verwendungen.¹¹⁶

Eine dauerhafte Einrichtung dieser Außenstelle nach Ende des zweijährigen Pilotzeitraums scheint empfehlenswert. Ebenso erscheint eine Übernahme dieses Zugangsmodells zu Beständen des ORF-Fernseharchivs auch an andere interessierte Universitäten und wissenschaftliche Forschungseinrichtungen vergleichsweise einfach realisierbar.

6.3.2. EU-Forschungsprojekte

Im Sinne der proaktiven Entwicklung von Konzepten und Lösungen für kooperative „Public Access“-Lösungen beteiligt sich das Fernseharchiv des ORF bereits seit Jahren als Content-Partner an EU-geförderten Forschungsprojekten. In Zusammenarbeit mit anderen europäischen, öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, sowie Technologiepartnern entstehen dabei Modellösungen, die helfen auf technologisch oder rechtlich unsicherem Terrain Fuß zu fassen und die Errichtung dauerhafter Strukturen vorzubereiten.

Als exemplarisches Beispiel und Erfolgsmodell sei hier auf das Projekt „EU-screen“ und seine Vorgängerprojekte verwiesen: In Vorbereitung zum 50-Jahr Jubiläum des ORF-Fernsehens im Jahr 2005 wurde das ORF-Fernseharchiv eingeladen gemeinsam mit anderen öffentlich-rechtlichen, europäischen Rundfunkanstalten als Projektpartner an einem Forschungsprojekt im 6. EU-Förderrahmenprogramm zur Erforschung der Geschichte des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in europaweiter Perspektive mitzuwirken. Ein Hauptziel neben der technologischen Entwicklung war die Auswahl,

¹¹⁶ S. Anhang 11.3., S.12

Aufbereitung und online-Stellung ausgewählter Video-Inhalte zu diesem Thema auf einer gemeinsam zu errichtenden Internet-Plattform.¹¹⁷

Im Rahmen des Forschungsprojektes „BIRTH“ wurden mehr als 630 Fernseharchivbeiträge, über 370 Bilder, 110 Fernsehprogramminformationen und mehr als 80 Artikel online zugänglich gemacht. Aufgebaut wurde diese Sammlung von fünf großen europäischen Fernseharchiven, British Broadcasting Corporation (BBC), Österreichischer Rundfunk (ORF), Nederlandse Instituut voor Beeld and Geluid, Radio Télévision Belgique Française (RTBF) und Südwestrundfunk (SWR) gemeinsam mit den Technikpartnern Joanneum Research und Noterik Multimedia.

Im Folgeprojekt „videoactive“¹¹⁸ wurde dieser Bestand auf 10000 Archivmaterialien und das Konsortium auf elf Content-Provider erweitert. Ein Entwicklungsschwerpunkt bestand dabei in der besonderen Berücksichtigung des Themas „Multilingualität“. Realisiert wurde die Einbindung von Metadaten in insgesamt zehn europäischen Sprachen (Dänisch, Deutsch, Englisch, Französisch, Griechisch, Italienisch, Katalanisch, Niederländisch, Schwedisch und Ungarisch).

Im daraus wiederum weiterentwickelten Forschungsprojekt EUscreen erfolgte die Ausweitung des Angebots auf 30.000 Videobeiträge, zugeliefert von 30 Partnern aus 20 europäischen Ländern.¹¹⁹ Mit Unterstützung der „International Federation of Television Archives FIAT/IFTA“, der Europäischen Rundfunkunion (EBU) und der Europeana Foundation, bietet das „EUscreen Best Practice Network“ eine interaktive digitale Sammlung ausgewählter Fernsehmaterialien zur web-basierten Nutzung an. Das Projekt EUscreen ist der derzeit quantitativ größte „content-provider“ für audiovisuelle Inhalte für „europeana“¹²⁰, das europaweite Schwerpunktprojekt zum Aufbau einer web-basierten Wissensplattform.

¹¹⁷ <http://www.birth-of-tv.org/birth/> (27.8.2012)

¹¹⁸ <http://www.videoactive.eu/VideoActive/Home.do> (27.8.2012)

¹¹⁹ <http://www.euscreen.eu/index.html> (27.8.2012)

¹²⁰ <http://www.europeana.eu/portal/> (27.8.2012)

Neben der Aggregation von audiovisuellen Inhalten, liegt der inhaltliche Entwicklungsschwerpunkt des Projekts EUscreen auf der Kontextualisierung dieser Inhalte mit Begleitmaterialien in Form von Text, Fotos und Audioquellen. 14 als relevant bewertete Kategorien bilden einen thematischen Querschnitt über die europäische Geschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als zusätzliche Präsentationsmedien werden „Virtual Exhibitions“¹²¹, sowie ein „e-journal of European Television History and Culture“¹²² eingesetzt.

Pelle Snickars, einer der inhaltlichen Entwicklungspartner des Projekts, analysiert im Rahmen dieses „e-journals“ die gegenwärtigen Veränderungen der traditionellen, „analog-objektorientierten“ Arbeitssituation des wissenschaftlich Forschenden im Bereich des „cultural heritage“.

“If the computer is the cultural machine of our age, to invoke the notion of Peter Lunenfeld, the challenges of digital contextualisation in particular are immense, not to mention the issue of making sense of digital sources as thematic clusters of inquiry. These are, in fact, repeatedly posed epistemic questions – in short: what is a digital object? – within the field of digital humanities (which is rapidly picking up speed) – often linked to the cultural heritage sector. Hence, sitting in front of the computer screen, the discursive idea of the lone scholar, working in isolation with his or her own archiving solutions searching one ‘item’ at a time, will in various computational forms all likely (soon) fade away.”¹²³

Und Snickars formuliert auch einen Zielentwurf für das Projekt EUscreen ebenso wie für “digital-vernetzte” wissenschaftliche Arbeit – die immer mehr auch aus digitalen Medienquellen schöpft:

¹²¹ <http://www.euscreen.eu/exhibitions.html> (26.9.2012)

¹²² <http://journal.euscreen.eu/index.php/jethc> (26.9.2012)

¹²³ <http://journal.euscreen.eu/index.php/jethc/article/view/880> (26.9.2012)

„As the report ‘Our Cultural Commonwealth’ already stated in 2006, humanist researchers and users of ‘massive aggregations of text, image, video, sound, and metadata will want tools that support and enable discovery, visualisation, and analysis of patterns; tools that facilitate collaboration; an infrastructure for authorship that supports remixing, re-contextualisation, and commentary – in sum, tools that turn access into insight and interpretation’“¹²⁴

6.3.3. Zeitgeschichtliche Themenarchive im Rahmen der „ORF-TVthek“

Die online verfügbare „ORF-TVthek“¹²⁵ bietet jedem Interessierten die Möglichkeit alle ORF-Fernsehsendungen - für die entsprechende Verbreitungsrechte vorliegen - im Zeitraum von sieben Tagen nach Ausstrahlung zur zeitversetzten Besichtigung abzurufen. Im Rahmen dieses Angebotes werden künftig „zeitgeschichtliche Themenarchive“ zum Abruf zur Verfügung stehen, die anlassbezogen aus ausgewählten ORF-Archivhalten zusammengestellt werden. Ein erstes Pilotprojekt wurde zum Jubiläumsanlass „90 Jahre Burgenland“ im Herbst 2011 online gestellt¹²⁶; ein weiteres Pilotprojekt wird anlässlich der US-Präsidentschaftswahl im Herbst 2012 online gehen. Die in diesen Themenarchiven enthaltenen, ausgewählten Archivhalte aus der gesamten Fernsehgeschichte bleiben dauerhaft abrufbar. Im Rahmen des künftig geplanten, dichteren Publikationsrhythmus wird mit diesen zeitgeschichtlichen „Themenarchiven“ innerhalb weniger Jahre ein repräsentatives und laufend wachsendes „Content“-Netzwerk über die österreichische Zeitgeschichte entstehen, das zu einer schrittweise immer weiter gehenden Öffnung des ORF-Archivbestands in kontextualisierter Form führen wird.

¹²⁴ Snickars, Pelle: If Content is King, Context is its crown.

<http://journal.euscreen.eu/index.php/jethc/article/view/880> (26.9.2012)

¹²⁵ <http://tvthek.orf.at/> (26.9.2012)

¹²⁶ <http://tvthek.orf.at/topics/90%20Jahre%20Burgenland> (26.9.2012)

7. Conclusio

Der Rahmen ist gesprengt – audiovisuelle Inhalte und Produkte haben sich im Zuge der rasanten Ausbreitung digitaler, file-basierter Netzstrukturen und –angebote innerhalb weniger Jahre aus ihrer traditionellen analogen, objekthaften Form – im „Rahmen“ jeweils einzelner physischer „Trägermedien“ – in digitale, interaktive und prozesshaft organisierte virtuelle „Datenobjekte“ gewandelt.

Der Beginn der flächenhaften Ausbreitung dieses „aus dem Rahmen Fallens“ ist mit der letzten Jahrtausendwende anzusetzen und kennzeichnet damit auch eine inhaltliche „Zeitenwende“: das Ende des Zwanzigsten Jahrhunderts ist nicht nur chronologisch zu interpretieren, sondern auch als Ende des oft zitierten „Jahrhunderts der (audiovisuellen) Medien“ in ihrer traditionellen analogen Form.

Die Auswirkungen dieses technologischen Umbruchs hatten und haben naturgemäß – wie bei allen vergleichbar tiefgreifenden technologischen Veränderungsprozessen – zunächst Auswirkungen auf die Logiken und „workflow“-Modelle der Vorwärtsproduktion. Neue Formen der Zusammenarbeit, kooperative Produktionsformen, „mobile working“, Veränderungen von Arbeitsbildern („multi-skilling“) bis hin zu völlig veränderten Geschäftsmodellen sind Konsequenzen dieser Veränderungen.

Vergleichsweise – und für manche überraschend - schnell werden im Zuge dieses Technologiewandels Fragen der Dokumentation und Archivierung und diesbezügliche Lösungsmodelle nicht nur relevant, sondern darüber hinaus kritische Erfolgsfaktoren für das Gelingen neuer Abläufe.

In einer „Welt aus Daten“, in der Rückgriffe auf bereits Vorhandenes zu einer Selbstverständlichkeit jedes Arbeitsablaufs gehören, werden traditionelle Dokumentations- und Archivierungskennnisse zu Schlüsselkompetenzen.

Im digital-„trägerlosen“ Dispositiv bestehen Archivstücke und -sammlungen, die „born-digital“ produziert wurden, aus virtuellen Datenobjekten, die komplexe Konstruktionen aus „Essenz“- also Medieninformationen selbst - und daran „anhaftenden“

Beschreibungs- oder „Metadaten“ darstellen, die sowohl Informationen zum Inhalt, als auch prozessbedingte, „biographische“ Informationen zum jeweiligen Archivstück enthalten.

Im Rahmen der Wertschöpfungsketten der Medienproduktion wandern Dokumentations- und Archivierungsaufgaben daher von ihrer traditionellen Position „post festum“ – nach Abschluss der Produktion – an den Beginn des Produktionsprozesses, nämlich an jene Stellen, wo erstmalig Essenz- oder Metadaten entstehen und aufgezeichnet werden. Im Sinne des WORM-Prinzips („Write once, read many“) werden solche einmal vorhandenen Daten an späterer Stelle des workflows nicht nochmals erzeugt, sondern in strukturierter und im Detail gesteuerter Form entlang der Produktionskette weitergegeben.

Im Rückblick auf die Geschichte der audiovisuellen Medien im Zwanzigsten Jahrhundert, wandelt sich daher auch die Einschätzung der damit verbundenen Archivierungspraxen: Die spätestens seit Ende der Siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts geübte Praxis der Datenerfassung zu audiovisuellen Produktionen in elektronischen Datenbanksystemen ist als frühe Form des „Eindringens“ in die objekthafte Abgeschlossenheit analoger audiovisueller Quellenstücke und der relationalen Datenvernetzung anzusehen. Darüber hinaus stellen die in diesen Jahrzehnten aufgebauten – und in ihrem weltweiten Volumen enorm großen - Datenbestände an „Metadaten“ wertvollen „Rohstoff“ für gegenwärtige und künftige Nutzungen in zeitgemäßen, vernetzten Systemen dar.

Dieser Wert bleibt dabei nicht auf die „interne“ Nutzung im Bereich der Medienproduktion selbst beschränkt. In Kombination mit stetig hinzukommenden Beschreibungsdaten aus der laufenden Vorwärtsproduktion haben diese Datenbestände als ständig wachsende Sammlungen von audiovisuellem Kulturgut auch hohe Bedeutung als Quellenmaterialien für wissenschaftliche und öffentliche Nutzung. Aus diesen Tatsachen heraus behaupten Rundfunk- und Fernseharchive zu Recht ihren Stellenwert als (inter-)nationale „audiovisuelle Gedächtnisse“.

Die gezielte Vernetzung und Öffnung dieser Sammlungen hin zu wissenschaftlicher und öffentlicher Nutzung stellt eine beiderseitige Entwicklungschance dar, die einerseits zur Auswertung „neuer“ Quellenbestände für die wissenschaftliche Arbeit führt und im Gegenzug durch vertiefte Analyse und Anreicherung der Zeit- und Mediengeschichte wesentliche Ressourcen für die mediale Produktion schafft.

8. Literaturverzeichnis

ABRAMSON, Albert: A Short History of Television Recording. In: Fielding, 1967. S.250

ASSMANN, Aleida: Archive im Wandel der Mediengeschichte. In: EBELING, Knut; GÜNZEL, Stephan (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten. Berlin 2009

BAUDSON, Michel: Zeit, die vierte Dimension in der Kunst. Weinheim 1985

BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Paris 1936

BERG, Olaf: Film als historische Forschung: Geschichte in dialektischen Zeit-Bildern. Perspektiven für eine kritische Geschichtswissenschaft in Anschluss an Gilles Deleuze, Walter Benjamin und Alexander Kluge, Hamburg 2004

BERNARD, Emile: Erinnerungen an Paul Cézanne 1904-1906. 1982. S.88

BERNOLD, Monika: Zur Geschichte des Sendens. Der Einzug des Fernsehers ins Wohnzimmer. Wien 1998.

BRADBURY, Ray; Fahrenheit 451, Zürich 1955

BRUNNER, Gerhard / ZALFEN, Sarah: Werktreue. Was ist Werk, was Treue?, Wien 2011
Bundesarchivgesetz

DERRIDA, Jacques: Archive fever: a Freudian impression, Chicago 1996

DERRIDA, Jacques: Echographies of Television, Cambridge/Oxford 2002

DUSEK, Peter: Das Medienarchiv – ein Stiefkind des digitalen Zeitalters ?. in: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Nr.4. Juni 1998.
<http://www.inst.at/trans/4Nr/dusek.htm> (4.10.2012)

EDMONDSON, Ray: Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles, Paris 2004

EISENSTEIN, Sergej: Jenseits der Einstellung, Frankfurt am Main 2005

ERNST, Wolfgang: Das Archiv als Gedächtnisort. In: EBELING, Knut; GÜNZEL, Stephan (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten. Berlin 2009

FIELDING, Raymond: A technological History of Motion Pictures and Television, Berkeley, Los Angeles, London 1967

FLUSSER, Vilem: Die Revolution der Bilder. Mannheim 1995

FLUSSER, Vilem: Virtuelle Räume – Simultane Welten. In: ARCH+ 111, März 1992

FOERSTER, Heinz von; PÖRKSEN, Bernhard: Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners. Gespräche für Skeptiker. Heidelberg 2011 (9)

FOERSTER, Heinz von: Wissen und Gewissen, Versuch einer Brücke. Frankfurt 1996 (3)

FOERSTER, Heinz von: Observing systems (The system inquiry series), Seaside 1982

FREUND, Gerhard: Fernsehen in Österreich. Betrachtungen des österreichischen Fernsehdirektors. Wien 1962

GALL, Lothar; Pohl, Manfred (Hg.): Die Eisenbahn in Deutschland, München 1999.

GEHLEN, Dirk von: Mashup. Lob der Kopie. Berlin 2011

GEIGER, Arno: Der alte König in seinem Exil, 2011(2)

GESEK, Ludwig: Filmzauber aus Wien, in: Filmkunst Jahresband 1965/66, Wien 1966

GESEK, Ludwig: Zur Geschichte der Wochenschau in Österreich. In: MOLTMANN, Günter, REIMERS, Karl Friedrich (Hg.): Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. Göttingen 1970. S.177-182

HAYDUCK, Herbert: Medienarchive im digitalen Umfeld, Medien und Zeit, 3/2005. S. 12-16

HEDIGER, Vinzenz (2005). Das Prinzip der Pferdewette. Muybridge als Anekdote der Mediengeschichte. In: Daniel Gethmann (Hg.) Daumenkino. Münster: LIT 2005.

HOHENBERGER, Eva: Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte (Texte zum Dokumentarfilm 9), Berlin 2003. S.7. zit. nach Pfeiffer 2011. S.108

HÖRISCH, Jochen: Eine Geschichte der Medien. Vom Urknall zum Internet. Frankfurt/Main, 2004.

JELINEK, Elfriede: Winterreise, Hamburg 2011

KERLEN, Dietrich, Einführung in die Medienkunde, Stuttgart 2003

KIENINGER, Ernst: Das klassische Wanderkino 1896-1914. Diplomarbeit. Wien 1992

KLUGE, Alexander: Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6. Frankfurt/M. 1979

KOFLER, Birgit: Rechtsprobleme audiovisueller Archive: Versuch eines Überblicks. In: Das audiovisuelle Archiv Nr. 26, Dezember 1989 Wien. AGAVA

LANGE, Eckhard (Hg.): Wer zappelt im Netz, wer knüpft die Fäden ? Die Rolle der Medienarchive im modernen Informationsmanagement: Kernaufgaben, Digitalisierung, Rechtsfragen, Spezielle Lösungen. Baden-Baden 1997.

Le Mouvement, Vom Kino zur Kinetik. Ausstellungskatalog Basel 2010

LINDENBERGER, Thomas, Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 1 (2004), H. 1, URL: <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Lindenberger-1-2004>>

McLUHAN, Marshall; Die magischen Kanäle

McLUHAN, Marshall; Die Gutenberg-Galaxis, Das Ende des Buchzeitalters, Bonn 1995

MÜHLBAUER, Josef: Fernsehen. Das Wunder und das Ungeheuer. Freiburg 1959

NEGT, Oskar; KLUGE, Alexander: Geschichte und Eigensinn. Frankfurt 1981.

PELZL, Bernhard: Die vermittelte Welt. Elemente für eine Medientheorie. Wien-Köln-Weimar 2011.

PFEIFFER, Michel J.: Theoretische Grundlagen zur Bewertung visueller Kulturgüter, Diss. Wien 2011

PROUST, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit

RASCH, Manfred; DÖRNEMANN, Astrid (Hg.): Filmarchivierung. Sammeln – Sichern – Sichten – Sehen. Essen 2011

RATHKOLB, Oliver (Hg.): Creative Access. Digital Archives between Open Knowledge Society and Commodification in Vienna (2006).

http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/creative_access_endbericht.pdf

REIMANN, Norbert (Hg.): Praktische Archivkunde. Ein Leitfaden für Medien- und Informationsdienste. Fachrichtung Archiv. Münster 2004

ROHMER, Eric: Film, eine Kunst der Raumorganisation, in: La Revue du Cinema, Paris 1948, S.3-13, hier aus: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Frankfurt am Main, 2006

ROTHFELS, Hans: Zeitgeschichte als Aufgabe. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte(VfZ) 1,1953, S. 1–8.

RUSCH, Gebhard: Die Wirklichkeit der Geschichte – Dimensionen historiographischer Konstruktion. In: Müller, Albert; Müller Karl H.; Stadler, Friedrich (Hg.): konstruktivismus und kognitionswissenschaft. Kulturelle wurzeln und ergebnisse. Wien, New York 1997.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19.Jahrhundert, Frankfurt am Main 1989

SCHMUNDT, Helmar: Die zertrümmerte Sekunde, Der Spiegel 26.10.2010

SNICKARS, Pelle: If Content is King, Context is its crown.

<http://journal.euscreen.eu/index.php/jethc/article/view/880> (26.9.2012)

SPIELMANN, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt/Main, 2005

STEINMAURER, Thomas: Tele-Visionen. Zur Theorie und Geschichte des Fernsehempfangs. Innsbruck 1999.

TUCHMAN, Barbara: Geschichte denken. Essays, Düsseldorf 1982, S. 32).

VIRILIO, Paul: Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1986

VIRILIO, Paul: Die Sehmaschine, Berlin 1989

VIRILIO, Paul: Rasender Stillstand. Essay, München, Wien 1992

WEBER, Stefan: Die Dualisierung des Erkennens. Zu Konstruktivismus, Neurophilosophie und Medientheorie. Wien 1996

WEBERS, Johannes: Handbuch der Film- und Videotechnik. Film, Videoband und –platte im Studio und Labor, München 1987

WEIBEL, Peter: Die Beschleunigung der Bilder. Karlsruhe 2003 (2)

ZIELINSKI, Siegfried: Zur Geschichte des Videorecorders, Berlin 1986

ZIELINSKI, Siegfried: AUDIOVISIONEN, Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Reinbek bei Hamburg 1989

9. Film-Quellen

Es war einmal in Amerika, Sergio Leone, USA 1984

Fahrenheit 451, Francois Truffaut, Paris 1966

The Artist, Michel Hazanavicius, USA 2012

10. Quellen ORF Fernseharchiv

Wien-Heute, Wanderkino Nostalgie-Kino (Gestaltung: Eva Klimek), 28.06.1995

Zehneinhalb 10 ½, Jugendstil-Pornos (Gestaltung: Ernst A. Grandits), 19.06.1995

ZiB-2 vom 18.6.1996, Studiogespräch Bundeskanzler Vranitzky – Robert Hochner

11. Anhang

11.1. Abstract

Das Zwanzigste Jahrhundert hat als „Jahrhundert der Medien“ Geschichte „gemacht“ – in diesem Zwanzigsten Jahrhundert haben Medien Geschichte „gemacht“. Diese schillernde Beziehung zwischen Geschichte und Medien war insbesondere geprägt von den medialen Formen des „Audiovisuellen“: in einem dreischrittigen Entwicklungsverlauf vom kinematographischen Film, hin zum Rundfunk in seinen beiden Ausprägungen zunächst des Hörfunks und schließlich des Fernsehens, das die zweite Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts medial dominiert hat.

Der Einzug der digitalen Technologien zu Ende dieses Zwanzigsten Jahrhunderts hat die technologische Basis für alle Formen des Audiovisuellen rasant geändert und jenen Prozess der technischen Konvergenz zwischen bisher getrennten medialen Gattungen eingeleitet, der bereits im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts prägend für die Medienlandschaft geworden ist. Dramatische Veränderungen in den technischen, rechtlichen und ökonomischen Rahmenbedingungen der Medienproduktion, -distribution und -rezeption sind die Folge; multimediale und interaktive Werkzeuge und Verteilwege für Inhalte aller Art prägen diese Entwicklung und fordern Neupositionierungen von „klassischen“ Mediengattungen.

Gleichzeitig klären diese Entwicklungen den Blick auf die Charakteristika und inneren Grenzen im analogen Dispositiv der Medienproduktion des Zwanzigsten Jahrhunderts: alle medialen Formen dieses Jahrhunderts waren dominiert von der objekthaften Abgeschlossenheit der einzelnen Medienprodukte, der einzelnen „Werke“, die in Einweg-Kommunikationen an Empfänger bzw. Konsumenten vermittelt wurden.

Die interaktiven und non-linearen Verbreitungsformen im digitalen Dispositiv des 21. Jahrhunderts brechen diese Grenzen auf; der „Rahmen“ des analogen Medienobjekts wird gesprengt, hin zu einem prozesshaft organisierten, multi-dimensionalen und multi-direktionalen Kommunikationsgeschehen kleinteiliger Informationseinheiten in vernetzten „Datenwelten“.

Im Zuge dieser Veränderungen hin zum digital-filebasierten Dispositiv wird klar, welche entscheidende Bedeutung der Rückgriff auf bereits vorhandene Daten aller Art für die Erzeugung, Verteilung und „Adressierung“ medialer Inhalte hat. Detaillierte Inhaltserschließung und Datenaufbereitung von Medieninhalten – wie sie in archivalischen Anwendungen und vernetzten Datenbanken bereits seit Jahrzehnten praktiziert wurde - werden in „content management“-Systemen zu Schlüsselfaktoren des multi-medialen Prozesses. Aus diesen Jahrzehnten vorhandene Erschließungsdaten stehen als Datenvorrat für die Recherche und Nutzung der Medien-„Steinbrüche“ des Zwanzigsten Jahrhunderts zur Verfügung.

Entsprechend sind diese Daten- und Archivbestände von laufend steigender Bedeutung nicht nur für die mediale Nutzung, sondern auch wesentliche Quellenbestände für die wissenschaftliche Forschung und Lehre. Multimediale Erschließungs- und Zugangswerkzeuge erleichtern völlig neue Kooperations- und Öffnungsmodelle.

Die vorliegende Diplomarbeit analysiert diese Entwicklungen aus der Perspektive des technologischen Übergangs von analogen zu digitalen Dispositiven zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Als konkretes Forschungsobjekt und Fallstudie dient für diese Arbeit beispielhaft das Fernseharchiv des ORF: vor dem Hintergrund der medientechnologischen Veränderungen über sechs Jahrzehnte und den sich daraus ergebenden "Schichtenbildungen" innerhalb der Tektonik des Archivbestands. Aus dieser „Fallstudie“ sollen auch Querbezüge zu anderen audiovisuellen Sammlungen abgeleitet und Vergleichsmöglichkeiten mit der archivarisches Praxis in Archivbereichen möglich werden, die nicht in direktem Rundfunkzusammenhang stehen.

11.2. Lebenslauf Herbert Hayduck

17.06.1962	Geboren in Wien
1980	Matura am neusprachlichen Gymnasium Unterberggasse 1, 1200 Wien
1980ff.	Studium Politikwissenschaft und Geschichte an der Universität Wien
1982ff.	Freier Mitarbeiter im „Historischen Archiv“ des ORF
1984ff.	Gestaltung von Fernsehbeiträgen zu historischen Themen („Zeitzeugen“, „Flucht aus dem Frieden – wie der 1. Weltkrieg begann“, „Erinnerungen“ – 70 Folgen, „Zeit im Bild da capo“ etc.)
1989	Stellvertretender Leiter Dokumentation und Archive ORF
1990	Mitautor „Erinnerung und Vision - Eine Geschichte der Austria Wochenschau“ (gem. mit Georg Schmid und Dr. Hans Petschar)
1992ff.	Mitarbeit in der FIAT/IFTA (International Federation of Television Archives), Mitglied der „Documentation Commission“, später „Media Mangement Commission“ Laufende Vortragstätigkeit im Rahmen internationaler Konferenzen der FIAT/IFTA zu Fragen der audiovisuellen Archivierung
1995ff.	laufende ORF-seitige Koordination von EU-Forschungsprojekten im Themenbereich „Audiovisual Archiving and Preservation“
2003	Umstieg in neuen Studienplan „Geschichte“
seit 2005	Tätigkeit als Lektor an der Universität Wien (gem. mit Prof. Dr. Peter Dusek VO „Einführung in die audiovisuellen Quellen für Historikerinnen und Historiker“
2006-2008	Generalsekretär FIAT/IFTA
seit 2008	Leiter Dokumentation und Archive ORF
2008-2012	Präsident FIAT/IFTA
ab 2012	Vizepräsident FIAT/IFTA

11.3. Anhang Formatchronologie Film- & Video-Formate im ORF-TV-Archiv

Formatchronologie

Chronologie der Film- & Video-Formate im ORF-TV-Archiv

Formate	Jahr																																															
	50's					60's					70's					80's					90's					2000 ff																						
	5	6	7	8	9	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
FILM (16mm + 35mm)																																																
FILM (16mm NEWS)																																																
2-Inch VTR																																																
1-inch VTR B-Format																																																
1-inch VTR C-Format																																																
U-Matic VTC																																																
M2 VTC																																																
Betacam-SP VTC																																																
VHS VTC																																																
Beta Digital VTC																																																
IMX																																																
HDCAM																																																
DVD																																																

11.4. Benutzungsordnung des ORF-Archivs gemäß Bundesarchivgesetz

Benutzungsordnung des ORF-Archivs gemäß Bundesarchivgesetz

- I. **Begriffsbestimmung - Geltungsbereich der Benutzungsordnung**
- II. **Benutzungsarten**
- III. **Nutzbare Archivgut**
- IV. **Verpflichtung bzw. Verweigerung zur Auskunftserteilung und Beifügung einer Gegendarstellung (§ 7 Bundesarchivgesetz)**
- V. **Nutzung bzw. Beschränkungen der Nutzung von Archivgut (§ 9 Bundesarchivgesetz)**
- VI. **Veröffentlichungen**
- VII. **Haftung/Schadenersatz**
- VIII. **Archivzugang für berechnigte Personen**
- IX. **Inkrafttreten der Benutzungsordnung**

I. Begriffsbestimmung - Geltungsbereich der Benutzungsordnung

1. Das Bundesarchivgesetz regelt gemäß § 1 die Archivierung und die Nutzung von Archivgut des Bundes. Das Archiv des Österreichischen Rundfunks (ORF) stellt nach § 2 Z 4 lit. b iVm Z 7 Bundesarchivgesetz ein Archiv des Bundes dar. Archivgut, das beim ORF, als einer durch einfaches Bundesgesetz eingerichteten juristischen Person (§ 2 Z 4 lit. b Bundesarchivgesetz), in Wahrnehmung seiner Aufgaben anfällt, ist somit als Archivgut des Bundes iSd Bundesarchivgesetzes zu qualifizieren.

2. § 3 Abs. 3 Bundesarchivgesetz verpflichtet Einrichtungen gemäß § 2 Z 4 lit. b bis e, wie den ORF, das in ihrem Bereich anfallende Archivgut selbst zu archivieren oder für dessen Archivierung zu sorgen.

3. Das Archiv des ORF ist ein reines Arbeitsarchiv auf Basis des ORF-Gesetzes, das audiovisuelle Werke, wie Film- und Videomaterial, Lichtbilder (Bildmaterial), Werke der Tonkunst (Tonmaterial), aber auch rein literarische Werke, Schriftgut iS des Bundesarchiv- bzw. Denkmalschutzgesetzes, welche in Wahrnehmung seiner Aufgaben anfallen, für den zum Zugang berechtigten Personenkreis, unter Einhaltung gerechtfertigter Interessen der Zutrittsberechtigten (einerseits zur Erfüllung ihrer Arbeitsaufgaben bzw. zur Darlegung der Legitimation gemäß Punkt IV), bereit hält.

4. Jedes Archiv des Bundes hat gemäß § 10 Abs. 1 Bundesarchivgesetz eine Benutzungsordnung zu erlassen, welche im Amtsblatt zur Wiener Zeitung und im jeweiligen Archiv durch Anschlag zu veröffentlichen ist.

Diese Benutzungsordnung regelt den Zugang zum Archivgut des ORF.

II. Benutzungsarten

1. Die Benutzung des Archivguts kann durch folgende Benutzungsarten erfolgen:

- a) Einsichtnahme in das Archivgut oder in Kopien (Reproduktionen);
- b) Mündliche und schriftliche Anfragen;
- c) Anforderung von Kopien von Archivgut;
- d) Entlehnung von Archivgut oder von Kopien – dies ausschließlich im Einzelfall, wenn nachgewiesen wird, dass der durch die Einsichtnahme verfolgte Zweck nicht durch eine der anderen Benutzungsarten erreicht werden kann.

Näheres regelt Punkt V Ziffer 5.

2. Die Benutzung des Archivguts auf eine gemäß Ziffer 1 lit. a bis d genannte Art ist ausschließlich ORF Mitarbeitern und externen Produktionsfirmen zur Verfolgung berechtigter Interessen bei der Erfüllung ihrer Arbeitsaufgaben (wie insbesondere die Herstellung bzw. Planung von ORF-Sendungen, Auftrags- und Koproduktionen) bzw. den gemäß Punkt IV legitimierten Personen erlaubt.

III. Nutzbares Archivgut

1. Grundsätzlich ist nur jenes Archivgut nutzbar, das keiner Schutzfrist gemäß § 8 oder § 5 Abs. 2 Bundesarchivgesetz unterliegt.

2. Archivgut, das der Schutzfrist gemäß § 8 Abs. 1 oder 2 Bundesarchivgesetz unterliegt, ist ausschließlich für jene Personen nutzbar, die eine von der das Archivgut abgebenden Stelle oder deren Rechtsnachfolger ausgestellte schriftliche, auf ihren Namen lautende Ermächtigung zur Nutzung besitzen. Sind in diesem Archivgut personenbezogene Daten enthalten, kommt außerdem Ziffer 3 zur Anwendung.

3. Archivgut, das personenbezogene Daten enthält, ist vor Ablauf der 50-jährigen Schutzfrist gemäß § 8 Abs. 3 Bundesarchivgesetz nur für jene Personen nutzbar,

- a) die eine vom Betroffenen auf ihren Namen lautende ausdrückliche schriftliche Zustimmung zur Nutzung, im Falle des Ablebens des Betroffenen die Zustimmung der unmittelbaren Nachkommen, vorweisen oder
- b) die derartiges Archivgut für Forschungsvorhaben, welche die Voraussetzungen gemäß § 8 Abs. 5 Z 1 oder 2 Bundesarchivgesetz erfüllen, benötigen.

Unterliegt das Archivgut außerdem noch der Schutzfrist gemäß § 8 Abs. 1 oder 2 Bundesarchivgesetz, bedarf es darüber hinaus noch der Zustimmung gemäß Ziffer 2.

4. Archivgut privater Herkunft ist nur entsprechend der Übereignungsvereinbarung nutzbar. Sind in ihr über die Nutzung keine Regelungen enthalten, ist dieses vor

Ende der Schutzfrist von 30 Jahren nur mit Zustimmung des Übergebers oder dessen unmittelbaren Nachkommen nutzbar. Sind personenbezogene Daten im Archivgut enthalten, gilt überdies Ziffer 3.

5. Archivgut, bei dem seit Beginn der Schutzfrist gemäß § 5 Abs. 2 Bundesarchivgesetz weniger als 20 Jahre vergangen sind, ist nicht nutzbar.

IV. Verpflichtung bzw. Verweigerung zur Auskunftserteilung und Beifügung einer Gegendarstellung (§ 7 Bundesarchivgesetz)

1. Das ORF-Archiv hat, soweit Daten nicht ohnehin dem Auskunftsrecht nach dem Datenschutzgesetz unterliegen, Betroffenen auf Antrag Auskunft über die sie betreffenden Daten zu erteilen sofern:

- a) das Archivgut erschlossen ist;
- b) die Betroffenen Angaben machen, die das Auffinden der Daten ermöglichen, und
- c) der für die Erteilung der Auskunft erforderliche Aufwand im Verhältnis zu dem geltend gemachten Informationsinteresse steht.

2. Die Auskunft nach Ziffer 1 kann auch durch Einsicht in das Archivgut gewährt werden, wenn der Erhaltungszustand des Archivgutes dies erlaubt.

3. Die Auskunft ist nicht zu erteilen, soweit überwiegende berechnigte Interessen eines anderen oder überwiegende öffentliche Interessen der Auskunftserteilung entgegenstehen.

Überwiegende öffentliche Interessen können sich hierbei aus der Notwendigkeit

- a) des Schutzes der verfassungsmäßigen Einrichtungen der Republik Österreich oder
- b) der Sicherung der Einsatzbereitschaft des Bundesheeres oder
- c) der Sicherstellung der Interessen der umfassenden Landesverteidigung oder
- d) des Schutzes wichtiger außenpolitischer, wirtschaftlicher oder
- e) finanzieller Interessen der Republik Österreich oder der Europäischen Union oder
- f) der Vorbeugung, Verhinderung oder Verfolgung von Straftaten ergeben.

4. Machen Betroffene glaubhaft, dass das Archivgut eine falsche Tatsachenbehauptung enthält, die sie erheblich in ihren Rechten beeinträchtigt, so können sie verlangen, dass dem betreffenden Archivgut eine vom Betroffenen verfasste Gegendarstellung beigefügt wird. Die Gegendarstellung hat sich auf die Tatsachenbehauptung zu beschränken und die entsprechenden Beweismittel anzuführen, auf die die Unrichtigkeit der Tatsachenbehauptung gestützt wird.

5. Zur Entscheidung in den Fällen gemäß Ziffer 3 und 4 ist jene Stelle zuständig, bei der die Unterlagen (bzw. Material) entstanden sind.

6. Das ORF-Archiv darf Archivgut zur Erschließung mittels elektronischer Informationsträger erfassen und speichern.

V. Nutzung bzw. Beschränkungen der Nutzung von Archivgut (§ 9 Bundesarchivgesetz)

1. Die gegenständliche Benutzungsordnung regelt entsprechend der rechtlichen Grundlage in § 9 Bundesarchivgesetz die Nutzung von gemäß § 8 Bundesarchivgesetz freigegebenem Archivgut zu amtlichen, wissenschaftlichen oder publizistischen Zwecken sowie zur Wahrnehmung berechtigter persönlicher Belange.

2. Das gemäß § 8 Abs. 4 und 5 Bundesarchivgesetz vorzeitig freigegebene Archivgut darf nur für wissenschaftliche Zwecke oder nur für Zwecke, für die die Einwilligung erteilt worden ist, verwendet werden.

3. Das ORF-Archiv kann Personen, die gegen Ziffer 2 oder wiederholt oder schwerwiegend gegen die Benutzungsordnung verstoßen, die Nutzung von Archivgut untersagen.

4. Die Nutzung von Archivgut ist gemäß § 9 Abs. 4 Bundesarchivgesetz einzuschränken oder zu versagen, soweit

- a) das Archivgut dadurch gefährdet wird;
- b) ein nicht vertretbarer Verwaltungsaufwand verursacht wird;
- c) die Aufgaben des Archivs des Bundes in einem unververtretbaren Maße erschwert werden;
- d) eine Vereinbarung mit dem Eigentümer des betreffenden Archivgutes oder eine testamentarische Verfügung oder Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes entgegenstehen;
- e) der Benutzungszweck anderweitig, insbesondere durch Einsichtnahme in Druckwerke oder Reproduktionen hinlänglich erreicht werden kann oder
- f) das Archivgut wegen gleichzeitiger anderweitiger Nutzung nicht verfügbar ist.

5. Die Nutzung des Archivgutes erfolgt in der Regel durch persönliche Einsicht. Schriftliche Auskunft ist dann zu erteilen, wenn damit ein vertretbarer Arbeitsaufwand nicht überschritten wird.

VI. Veröffentlichungen

1. Die Abbildung von Archivgut des ORF in Veröffentlichungen ist nur mit schriftlicher Genehmigung des ORF unter Nennung der Quelle zulässig.

2. Die Archiv-Benutzer bzw. Medieninhaber (Verleger) sind verpflichtet, von veröffentlichten Werken, die unter wesentlicher Verwendung von Archivgut des ORF verfasst wurden, gemäß § 11 Abs. 3 Bundesarchivgesetz kostenlos ein Belegexemplar dem ORF-Archiv abzuliefern.

3. Vor/bei Veröffentlichungen sind Urheber- und Persönlichkeitsrechte sowie andere schutzwürdige Interessen Dritter, insbesondere Belange des Datenschutzes gemäß § 11 Abs. 1 und 2 Bundesarchivgesetz, in Übereinstimmung mit den Gesetzen zu berücksichtigen.

VII. Haftung/Schadenersatz

1. Benutzer des ORF-Archives haften für die von ihnen verursachten Verluste oder Beschädigungen an Archivgut sowie für sonstige Schäden, die dadurch beim ORF kausal eingetreten sind.
2. Der ORF übernimmt keinerlei Haftung für Schäden am Eigentum von Benutzern oder für gesundheitliche Schädigungen in Folge der Benutzung von Archivgut.
3. Der Benutzer hat bei Verletzung der Benutzerordnung den ORF gegenüber Ansprüchen Dritter schadlos zu halten.
4. Wird Archivgut des ORF ohne Einwilligung des ORF veröffentlicht (soweit die Öffentlichkeit noch keinen Zugang hatte), vervielfältigt oder verbreitet bzw. fehlt jeder Quellenhinweis, so hat der ORF Schadenersatzanspruch auf das dreifache Entgelt, das gemäß Punkt VIII für die Herstellung der betreffenden Reproduktion bzw. zum rechtmäßigen Erwerb der für die Nutzung des Archivguts benötigten Rechte zu entrichten wäre.
5. Die Geltendmachung sonstiger über die in Ziffer 4 hinaus gehender Ansprüche, insbesondere ein etwaiger entgangener Gewinn, bleibt dem ORF unbenommen. Der ORF behält sich in jedem Fall vor gemäß den Punkten IV bzw. V die Auskunftserteilung zu verweigern bzw. die Nutzung von Archivgut zu untersagen und haftet nicht für allfällige Nachteile, die aus dem Nichtausfolgen von Archivgut dem Antragsteller entstehen können.

VIII. Archivzugang für berechtigte Personen

Der gemäß Punkt IV legitimierte Personenkreis, der berechtigte Interessen als Betroffener nachweist, hat für die Benutzung des ORF-Archives im Anlassfall ein dem Arbeits- und Materialaufwand des ORF-Archivs entsprechendes Entgelt zu bezahlen:

- a) Privatpersonen haben sich hinsichtlich der Herstellung von Videokopien für den privaten Gebrauch an das ORF Videoservice zu wenden.
- b) Archivbenutzer, die wissenschaftliche, universitäre und schulische Zwecke verfolgen, müssen einen Antrag auf Archivzugang beim Administrator der zuständigen Direktion stellen.
- c) Andere Fernsehveranstalter haben das gewünschte Material über die ORF-Enterprise „Content Sales International“ zu erwerben.
- d) Der Verkauf an kommerzielle Kunden erfolgt ebenfalls über die ORF-Enterprise „Content Sales International“.
- e) Journalisten und Presse sowie andere Medien haben sich an die Abteilung „Marketing und Kommunikation“ (GMK) zu wenden.

IX. Inkrafttreten

Diese Benutzungsordnung tritt mit 01. Juli 2010 in Kraft.

Wien, 16. Juni 2010

11.5. Benutzerhinweise Recherche-Station/Institut für Zeitgeschichte



BENUTZUNGSHINWEISE
ORF / Dokumentation & Archive

Recherche-Station
Institut für Zeitgeschichte

Stand: Juli 2011

INHALT

Informationen zur mARCo Suche	146
Video-Bestand	146
Suche in allen Textfeldern	147
Sendedatum	147
Nur mit Preview	148
Titel	148
Inhalt	148
Personen	149
Archivnummer	149
Geografie / Indexat	150
Kategorie / Sparte	150
Informationen zur mARCo Suchergebnis-Liste	153
Prod. Nr.	153
Datum	153
Laufzeit	153
Titel	153
Preview	153
Sperr	154
Bestand	154
Informationen zur mARCo Detailanzeige	154
Zitierregeln	155
Wie komme ich an zusätzliches Material aus dem ORF-Archiv?	Error! Bookmark not defined.
Preisliste	Error! Bookmark not defined.

Informationen zur mARCo Suche

Video-Bestand

Die Einschränkung des Bestandsbaumes „**Video**“ ermöglicht eine gezieltere und schnellere Suche.

Bestandsbaum - ORF Zentrum

Mit einem Hakerl können Sie einzelne ORF-Zentrum-Abteilungen aktivieren bzw. deaktivieren, bei einer Suchabfrage werden nur die ausgewählten Abteilungen durchsucht.

ORF Zentrum

- Z1** ... Zentrum **Information**
- Z2** ... Zentrum **Bildung**
- Z3** ... Zentrum **Sport**
- Z4** ... Zentrum **Kultur**
- Z5** ... Zentrum **Familie/Unterhaltung**
- Z6** ... Zentrum **Fernsehfilm**
- Z7** ... Zentrum **Film und Serien**
- Z8** ... Zentrum **Religion**
- Z9** ... Zentrum **Magazine**
- ZLS** ... **LST Landesstudios im Zentrum**
- ZSP** ... andere Kanäle **3sat, BRalpha, arte**

Bestandsbaum – Landesstudios

Mit einem Hakerl können Sie einzelne ORF-Landesstudios aktivieren bzw. deaktivieren, bei einer Suchabfrage werden nur die ausgewählten Landesstudios durchsucht.

Landesstudios

- B** (Burgenland)
- K** (Kärnten)
- N** (Niederösterreich)
- O** (Oberösterreich)
- S** (Salzburg)
- ST** (Steiermark)
- T** (Tirol + Südtirol)

V (Vorarlberg)
W (Wien)

Suche in allen Textfeldern

In diesem Suchfeld können Sie einen oder mehrere Suchbegriff/e "in allen Textfeldern suchen", also "überall suchen".

Wenn Sie mehrere Suchbegriffe eingeben, so werden diese bei der Suche automatisch mit "**und**" verknüpft.

Wollen Sie ein ganz bestimmtes Wort oder eine **Phrase** suchen, so verwenden Sie das **Hochkomma**.

Wollen Sie einen Suchbegriff **ausgrenzen**, so stellen sie direkt davor ein **Minus**. Geben Sie ein **Sternchen *** ans Ende des Wortes, so wird das Wort **trunkiert** (d.h. das System betrachtet den Suchbegriff als Wortstamm und sucht nach weiterführenden Optionen, siehe Beispiele).

Eingabe: **Hund** bzw. "**Hund**"
--> gesucht wird nur **Hund**

Eingabe: "**Ein Hund kam in die Küche**"
--> gesucht wird die Phrase **Ein Hund kam in die Küche**

Eingabe: **Hund Katze Maus**
--> gesucht werden **alle drei Begriffe innerhalb einer Sendung / eines Beitrags**

Eingabe: **Hund -Katze**
--> gesucht wird nur **Hund ohne Katze**

Eingabe: **Hund***
--> gesucht wird **Hund, Hundert, Hundehütte, ...**

Sendedatum

Sie können ein einzelnes Datum in das "von" Feld eingeben, dann wird genau dieser Tag gesucht, oder Sie geben einen Zeitraum "von" "bis" ein. Sie können das

Datum aber auch über den Kalender auswählen. Wenn Sie eine "**Zeitspanne auswählen**", wird das Datumsfeld dementsprechend automatisch befüllt.

Sie können das Datum folgendermaßen eingeben:

010108 oder 01012008 oder 1.1.08 oder 01.01.08 oder 1.1.2008.

Nur mit Preview

Wenn Sie "nur mit Preview" anhängen, dann erhalten Sie bei Ihrer Video-Suchabfrage ausschließlich Treffer mit Preview, also mit Vorschau-Medien wie **Lighttable** (Keyframes) bzw. **Video**-Browsing.

Titel

Hier können Sie nach einem bzw. mehreren Titel/n einer Sendung bzw. eines Beitrags suchen.

Inhalt

Hier können Sie Suchbegriffe eingeben, die sich auf den Inhalt einer Sendung bzw. eines Beitrags beziehen bzw. auf im Beitrag vorkommende Bilder. Bei dieser Suchabfrage wird sowohl der Sach- als auch der Bildinhalt durchsucht.

ACHTUNG: Bestimmte Bildinhalte sind mit Zusätzen versehen, die eine exaktere Suchabfrage ermöglichen. Hier einige Tipps zur gezielten Suchabfrage mit **Bindestrich:**

Eingabe: **ANSICHT**-Stadt
z.B.: Ansicht-Berlin (Stadtansicht)

Eingabe: **STRASSENSZENE**-Stadt
z.B.: Strassenszene-London (Passanten, Verkehr, ...)

Eingabe: **INTRO**-Nachname
z.B.: Intro-Sarkozy (neutrale Einstellung der Person)

Eingabe: **EHEPAAR**-Nachname
z.B.: Ehepaar-Obama

Eingabe: **Personendoppel**
Nachname-Nachname
z.B.: Faymann-Pröll (in alphabetischer Reihenfolge)

Eingabe: **BEGRÄBNIS**-Nachname
z.B.: Begräbnis-Arafat

Eingabe: **IN**-Nachname (Interview), **FO**-Nachname (Foto), **RD**-Nachname (Rede),
KM-Nachname (Kommentar)
z.B.: IN-Barroso, FO-Merkel, RD-Bush, KM-Portisch

Eingabe: **LOGO-**, **FAHNE-**
z.B.: Logo-Microsoft, Fahne-Australien, Fahne-Unicef

Eingabe: **1A**-Motiv (Motiv von besonderer filmischer Qualität)
z.B.: 1A-Parlament, 1A-Mandelblüte

Eingabe: **GA**-Motiv (Großaufnahme)
z.B.: GA-Rose

Personen

Hier können Sie Personennamen abfragen. Da mehrere Suchbegriffe automatisch mit "und" verknüpft werden, empfiehlt sich die gezielte Suche nach einer bestimmten Person mittels **Hochkomma** ("Familiename Vorname").

Eingabe: "**Pröll Erwin**"
--> sucht nur nach **Erwin Pröll**

Eingabe: "**Pröll Erwin**" **-Josef**
--> sucht nur nach **Erwin Pröll**, Josef wird bei der Suche ausgeschlossen.

Eingabe: "**Pröll Erwin**" "**Pröll Josef**"
--> sucht beide gemeinsam in einer Sendung bzw. einem Beitrag

Archivnummer

ACHTUNG: Diese Funktion steht vor allem ORF-Redakteuren für die Bestellung von Material zur Verfügung. Das Suchfeld konnte aus technischen Gründen nicht aus den Suchfeldern für externe User entfernt werden.

BITTE BEACHTEN:

Zur Präzisierung von Suchabfragen ist zu bedenken, dass bei der Auswertung der ORF-Sendungen und -Beiträge einige wichtige Begriffsfelder verwendet werden,

die in der mARCo-Suchmaske nicht aufscheinen, aber über die „**Suche in allen Textfeldern**“ abgefragt werden können.

- Geographie/Indexat
- Kategorie/ Sparte: erfasst Präsentationsform (Magazin, Dokumentation ...) und Inhalt („Schlagwort“)

Geografie / Indexat

Staaten bzw. Bundesländer werden üblicherweise ausgeschrieben und sind auch so abzufragen. Ausnahmen davon sind: ÖST, BRD, GB, USA, CSFR, CSSR, DDR, OÖ, NÖ

Kategorie / Sparte

Es handelt sich hier um eine fixe Liste an Suchbegriffen für Präsentationsformen und Inhalten („Schlagwort“)

ABENTEUER	COMEDY
ACTION	DISKUSSION
AKTUELL	DOKUMENTATION
ALLTAG	DROGEN
ALTER	EASTERN
ALTERNATIV	EHRUNG
AMATEURFILM	E-MUSIK
ANSPRACHE	ENERGIE
ANTISEMITISMUS	EPISODEN
ARBEIT	ERNÄHRUNG
AUSSENPOLITIK	EROTIK
AVANTGARDE	EU
BALLETT	EXEKUTIVE
BAUERNSCHWANK	FAMILIE
BAUWESEN	FANTASY
BEGRÄBNIS	FAUNA
BENEFIZ	FEATURE
BESATZUNG	FEIER
BILDUNG	FERNSEHFAMILIE
BIOGRAPHIE	FERNSEHFILM
BRAUCHTUM	FEST
BÜRGERKRIEG	FICTION

FINANZ
FLORA
FLÜCHTLING
FÖDERALISMUS
FRAUEN
FREIZEIT
FREM DENVERKEHR
GAME-SHOW
GASTRONOMIE
GESELLSCHAFT
GESPRÄCH
GESUNDHEIT
GEWERBE
GLÜCKS-SPIEL
GOTTESDIENST
HANDEL
HEIMAT
HISTORIE
HORROR
INDUSTRIE
INNENPOLITIK
INTERNATIONAL
IT
JAHRESTAG
JAZZ
JUBILÄUM
JUGEND
JUGENDSENDUNG
KABARETT
KATASTROPHE
KINDER
KINO
KINO-WOCHENSCHAU
KLAMAUK
KLASSIKER
KOMMUNAL
KOMMUNIKATION
KOMÖDIE
KONZERT
KOSTÜM
KRIEG

KRIMINALITÄT
KRISE
KROATEN
KULINARIUM
KULTUR
KUNST
KUNST-FÜHRER
KURIOS
KURZ-DOKUMENTATION
LANDSCHAFT
LANDWIRTSCHAFT
LESUNG
LIEBE
LITERATUR
MAGAZIN
MANTEL-UND-DEGEN
MÄRCHEN
MEDIEN
MEDIENVERBUND
MELODRAM
MESSEPROGRAMM
MIGRATION
MILITÄR
MINDERHEITEN
MODE
MONUMENTAL
MUSEUMS-FÜHRER
MUSICAL
MUSIK
NACHRUF
NATIONALSOZIALISMUS
NATUR
NEWS
NON-FICTION
OPER
OPERETTE
ORF
PARODIE
PAUSENFÜLLER
POLITIK
PORTRÄT

PR
PRIVAT
PROBLEM
PROGRAMMVORSCHAU
PSYCHO
PUPPEN
QUIZ
RASSISMUS
RÄTSEL
RECHT
REGIONAL
RELIGION
REPORTAGE
RITTER
ROMANZE
RÜCKBLICK
SCHULSENDUNG
SCIENCE-FICTION
SENIOREN
SENSATION
SERIE
SERVICE
SEX
SHOW
SKANDAL
SLOWENEN
SOZIALES
SOZIAL-SPOT
SPIEL
SPIEL-DOKUMENTATION
SPIELFILM
SPIONAGE
SPORT
SPRACHSENDUNG
STUMMFILM
SÜDTIROL
TALK-SHOW
TANZ
TECHNIK
TERROR
THEATER

THRILLER
TIERSENDUNG
TRAILER
TREND
TRICK
TRUE-STORY
TV-HIT
ÜBERTRAGUNG
U-MUSIK
UMWELT
UNFALL
UNGEKLÄRT
UNTERHALTUNG
UNWETTER
UTOPIE
VARIETE
VERKEHR
VERWALTUNG
VIP
VOLKS-MUSIK
WAHL
WAHLSSENDUNG
WERBERAHMENSENDUNG
WERBUNG
WESTERN
WETTBEWERB
WIDERSTAND
WIEDERAUFBAU
WIRTSCHAFT
WISSENSCHAFT
WUNSCHSENDUNG
ZERSTÖRUNG
ZIRKUS

Informationen zur mARCo Suchergebnis-Liste

Grundsätzlich ordnet mARCo die Suchergebnisse nach Datum, absteigend vom jüngsten zum ältesten Dokument.

Prod. Nr.

In der Spalte "Prod. Nr." ist die **Produktionsnummer** einer Sendung angegeben, k.A. bedeutet "keine Angaben vorhanden".

ACHTUNG: Die Produktionsnummer ist ausschließlich für das ORF-interne Produktionsmanagement relevant. Bitte NICHT zur Zitierung verwenden.

Datum

In der Spalte "Sendedatum" ist das **Datum einer Sendung** bzw. eines **Beitrags** angegeben. k.A. bedeutet "keine Angaben vorhanden".

ACHTUNG: In der Regel ist das Datum der Erstsending angegeben. Wiederholungen und andere Produktionsdaten können nur vom ORF recherchiert werden.

Laufzeit

In der Spalte "Laufzeit" ist die **Dauer einer Sendung** und darunter die **Dauer eines Beitrags** angegeben, k.A. bedeutet "keine Angaben vorhanden".

Titel

In der Spalte "Titel" sind die **Titel einer Sendung bzw. eines Beitrags** angegeben.

Klicken Sie mit der linken Maus-Taste auf den Titel, so kommen Sie zur „**Detailanzeige Inhalt**“ mit den Metadaten der gesuchten Sendung oder des gesuchten Beitrages

ACHTUNG: Manche ältere Sendungen/Beiträge verweisen im Feld „Sachinhalt“ mit einer achtstelligen Materialnummer auf jene Kopie, der die Inhaltsbeschreibung zugeordnet ist. Entweder suchen Sie mit Hilfe dieser Nummer („Suche in allen Textfeldern**“) die betreffende Kopie oder Sie rufen mit Hilfe von Sendungstitel und Sendedatum alle verfügbaren Kopien auf. Eine dieser Kopien ist mit der Inhaltsbeschreibung versehen.**

Preview

In der Spalte "Preview" sehen Sie, ob die Sendung bzw. der Beitrag mit Preview, also mit **Vorschau-Medien** wie Lighttable (Keyframes) bzw. Video-Browsing, versehen ist.

Klicken Sie mit der linken Maus-Taste einmal auf das kleine Bild in der Spalte, so werden die **Keyframes** in einem eigenen Fenster geöffnet.

Wenn Sie mit der linken Maus-Taste einmal auf ein Keyframe-Bild klicken, so öffnet sich der **Video-Player** und startet das Vorschau-Video.

Sperre

In der Spalte "Sperre" wird durch ein "Einfahrt verboten"-Schild angezeigt, wenn die Sendung bzw. der Beitrag mit einer **Verwendungsbeschränkung** bzw. einer **Sperre** belegt ist.

ACHTUNG: Diese Sperrvermerke beziehen sich nur auf eingeschränkte Verwendung für Produktion und Ausstrahlung im ORF, nicht auf die Sichtung durch User.

Bestand

In der Spalte "Bestand" ist angegeben, welchem **Bestand eine Sendung zugeordnet** ist (Zentrum + Abteilung oder Landesstudio. –S steht für Material, das tatsächlich ausgestrahlt wurde).

Informationen zur mARCo Detailanzeige

Klicken auf den Reiter „**Detailanzeige**“ öffnet die „**Detailanzeige Inhalt**“ aller aufgerufenen Sendungen/Beiträge, die mittels Pfeiltaste (links und rechts oben) durchgeblättert werden können.

Zugleich haben Sie über den Reiter „**Preview**“ Zugang zu Keyframes und Preview-Video.

ACHTUNG: Die Funktionen um **Ausschnitte aus dem Preview abzustecken (TC-In, TC-Out), Material auszuwählen (Vorzugs-BTT) und in einen Sammelkorb zu übernehmen** steht nur ORF-Redakteuren für die Produktionsvorbereitung und Bestellung zur Verfügung.

Zitierregeln

Archivnummer, Verweise auf Materialnummern, Produktionsnummern, Timecode-Angaben und andere Nummern, die aus der internen Verwaltung des ORF entstanden sind, eignen sich NICHT für eine Zitierung.

Eine korrekte, auch langfristig nachvollziehbare Zitierung des ORF-Materials muss beinhalten: ORF Fernseharchiv, Titel der Sendung, Untertitel bzw. Beitragstitel, Name der/des Gestalterin/Gestalters (lt. Insert „Gestaltung“, „Bericht“, „Bearbeitung“) und Sendedatum, eventuell auch Zählungen von Folgen oder Teilen.

ORF Fernseharchiv, Der Zweite Weltkrieg III, Idole der Nazis, Folge 3, Marika Röck – Ein Star für alle Jahreszeiten (Gestaltung: Andreas Novak), 16.12.2010.

ORF Fernseharchiv, Der Report, Folge 149, Russenmafia (Gestaltung: Rainer Hazivar), 24.3.1998.

ORF Fernseharchiv, Horizonte, Abwanderung von Akademikern (Gestaltung: Inge Polanz), 8.8.1967.

ORF Fernseharchiv, Audimax – Der Hochschulreport, Folge 7, Studium mit Karriere (Gestaltung: Lukas Beck), 28.10.1993.

ORF Fernseharchiv, Die Barbara Karlich-Show, Folge 2207, Bei uns zu Hause hat die Frau das Sagen, 7.6.2011.

Kommentare und Moderationen, die nicht Bestandteil eines Beitrages oder einer Gesamtsendung sind, sind gesondert auszuweisen:

ORF Fernseharchiv, Report, 12.4.2011 (Moderation: Gabi Waldner). ABER:

ORF Fernseharchiv, Report, Studio live Holzinger (VAZ), 12.4.2001.

Möglich ist auch ein Verweis auf bestimmte Ausschnitte einer Sendung, wenn das von besonderer Relevanz ist:

ORF Fernseharchiv, Österreich II, Folge 17, Keine Zeit für Südtirol (Gestaltung: Hugo Portisch, Sepp Riff), 11.11.1984, Interview Karl Gruber.

Für die Nachrichtensendung „Zeit im Bild“ ist zusätzlich die Beginnzeit anzuführen, wie sie im Titel angegeben ist oder sonstige Zusatzbezeichnungen (ZiB-2, Spätnachrichten), um die entsprechende Ausgabe zu kennzeichnen.

ORF Fernseharchiv, Zeit im Bild (ZiB) 19.30, Mostar (Gestaltung: Malte Olschewski), 9.11.1993.

ORF Fernseharchiv, ZiB-1, Tschernobyl, 25.5.1986.

ORF Fernseharchiv, ZiB-Flash 2, Vorschau Bundesligafinale (Gestaltung: Philipp König), 25.5.2011.

Übergeordnete Titel von Sammelbändern, wie z.B. „Tageskassette“ oder „Sammelband“ und Bezeichnungen für bestimmte Produktionsstadien wie „Beitragskassette“, „Kopie“, „Mitschnitt“ oder „Sendeband“ werden nicht zitiert.

