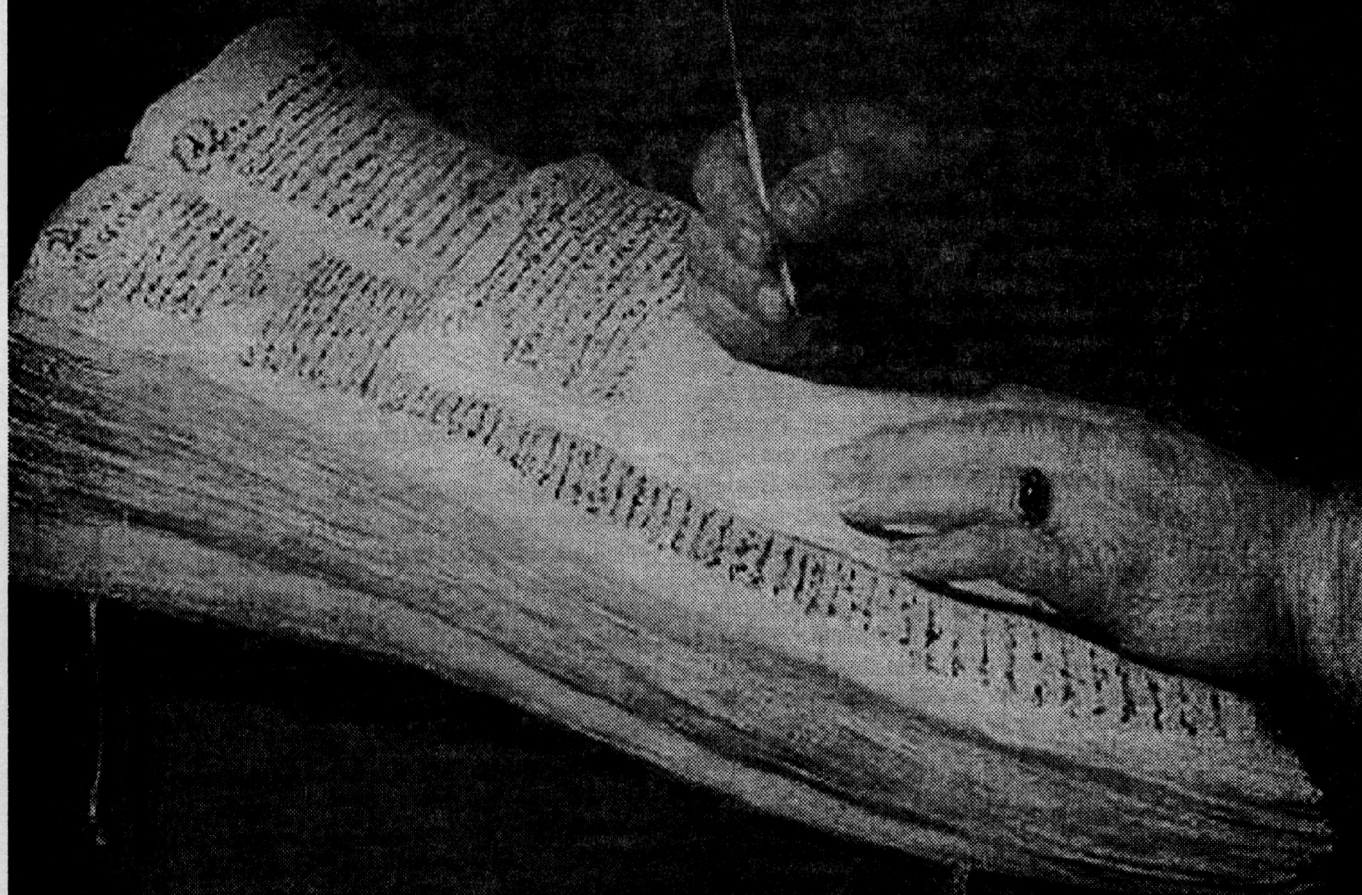


tiefenschärfe

Zentrum für Medien und Medienkultur / Medienzentrum FB 07 Uni Hamburg

SoSe 2002

ISSN 1619-5450



medien & literatur

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser,

die *tiefschärfe* erscheint diesmal etwas verspätet - mittlerweile sind die Computerprobleme aber behoben und wir sehen der nächsten Ausgabe gelassen entgegen.

Im Wintersemester 2001/2002 wurden zahlreiche Medienkultur-Veranstaltungen angeboten, die sich mit dem Verhältnis zwischen Medien und Literatur beschäftigten. Daraus ist das Schwerpunktthema dieses Heftes entstanden. Dabei zeigt sich, dass die Thematik mehr zu bieten hat als die so beliebten wie verbrauchten Vergleiche zwischen literarischer Vorlage und filmischer Umsetzung. Ein buntes Spektrum an Aspekten fächert sich auf. Harro Segeberg stellt dar, wie die Schriftsteller der Weimarer Republik auf das neue Medium Film reagierten: durch die Arbeit im neuen Medium, das Aufgreifen filmischer Themen und Techniken sowie die Besinnung auf die Spezifika von Literatur. Joan Kristin Bleicher zapft sich durch eine Vielzahl zeitgenössischer Romane und entdeckt in ihnen unterschiedliche Bilder des Fernsehens. Horst Ohde schärft das Gehör für die mediale Inszenierung von Literatur im Radio. Peter von Rüden macht sich auf die Suche nach dem Rundfunkautor Siegfried Lenz. Tom Kindt entwickelt eine präzise Explikation der "erzählerischen Unzuverlässigkeit" in Literatur und Film. Die Japanologin Miriam Rohde berichtet über die Besonderheiten der Intermedialität von Literatur und Film in Japan. Daniel Herrmann deckt Strategien des Autor(inn)enphotos auf.

Im allgemeinen medientheoretischen Teil denkt Annamaria Benckert über den Begriff der "Spaßgesellschaft" nach, mit dem sich die 34. Tage der Mainzer Fernseh-Kritik auseinandersetzen. Knut Hickethier antwortet auf die Kritik, die Jan Hans im letzten Heft an der Aneignung des Dispositiv-Begriffs durch die deutschsprachige Medienwissenschaft geäußert hat.

Neues von der Hamburger Medienwissenschaft: Dieses Semester hat ein Projektseminar zur Wochenschau begonnen, bereits letztes Semester setzte sich ein Seminar mit dem "Filmjournalismus in der Deutschen Wochenschau" auseinander. In diesem Rahmen haben Chrissovalantou Dalaki und Sarah Maass Wilfried Wedde, den Archivleiter der "Neuen Deutschen Wochenschau", zu seiner Tätigkeit befragt; Margret Mackuth und Marika Schmidt-Glenewinkel führten ein Interview mit der Wochenschau-Cutterin Gudrun Pohl. Beide Interviews geben interessante Einblicke in die Mediengeschichte. Es gilt aber auch, Stellung zu ersten Problemen des Studiengangs zu beziehen: Die Entscheidung des Verwaltungsgerichts, trotz der Überlastung von Lehrenden und Infrastruktur zusätzlich Medienkultur-Studierende zuzulassen, ruft bei Lehrenden wie Knut Hickethier und Studierenden wie Andreas Bade Kritik hervor.

Eine spannende Lektüre wünscht
Die Redaktion.

Inhalt

Schwerpunktthema: Medien und Literatur	
Die Schriftsteller und das Kino Harro Segeberg	3
Zwischen Faszination und Kritik Joan Kristin Bleicher	7
Radio und Literatur Horst Ohde	12
Spurensuche. Der Rundfunkautor Siegfried Lenz Peter von Rüden	14
<i>Erzählerische Unzuverlässigkeit</i> in Literatur und Film Tom Kindt	17
Zur Intermedialität von Literatur und Film in Japan Miriam Rohde	20
Autorenphotos Daniel Herrmann	23
Medien allgemein	
Kann man es denn überhaupt noch hören? Annamaria Benckert	26
Das Medien-Dispositiv oder eine Theorie des Mediensubjekts - eine Erwiderung Knut Hickethier	28
Universität Hamburg Projektseminar Wochenschau	31
Das Archiv der "Neuen Deutschen Wochenschau" Interview mit Wilfried Wedde von Chrissovalantou Dalaki und Sarah Maass	32
Cutterin bei der "Neuen Deutschen Wochenschau" Interview mit Gudrun Pohl von Margreth Mackuth und Marika Schmidt-Glenewinkel	37
Studieren nach Maßgabe der Justiz Knut Hickethier	39
Zu den veränderten Studienbedingungen im Haupt- und Nebenfach Medienkultur Andreas Bade	41
Kongress "Tonfilmfrieden / Tonfilmkrieg"	43
Impressum	41

Die Schriftsteller und das Kino Zur Literatur- und Mediengeschichte der Weimarer Republik

Der folgende Text geht zurück auf eine Vorlesung im Rahmen der mehrteiligen Vorlesungsreihe *Literatur im Medienzeitalter*. Er skizziert Um- und Neuschichtungen innerhalb der Literatur, die sich in der Auseinandersetzung mit Hörfunk und Fernsehen wiederholen und insofern die Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts insgesamt prägen.

Von Harro Segeberg

Der eifrige Kinogänger und Autor zahlreicher Filmerzählungen, Drehbücher und Treatments Bertolt Brecht (1898-1956), der von sich selbst gesagt hat "Stürze mich auf Filmstücke" (1), hat in einer knappen Notiz aus dem Jahre 1922 über den damaligen Film ohne eigene Tonspur, den sogenannten Stummfilm, und die Chancen des Schriftstellers im Filmgeschäft festgehalten:

Das Filmmanuskript ist eine Art Stregreifmanuskript. Der außenstehende Dichter kennt nicht die Bedürfnisse und Mittel der einzelnen Ateliers. Kein Ingenieur entwirft eine komplizierte Wasseranlage auf Vorrat, in der Hoffnung, es werde sich schon einmal eine Firma finden, die gerade diese Anlage dringend braucht.

Sowie wenige Passagen weiter:

Wenn die Filmindustrie meint, Kitsch schmecke besser als gute Arbeit, so ist das ein verzeihlicher Irrtum, hervorgerufen durch die unbegrenzte Fähigkeit des Publikums, Kitsch zu fressen (der Teufel frisst in diesem Falle Fliegen), sowie durch jene Dichter, die unter höherem Niveau Langeweile verstehen, durch die »unver-

standenen Dichter«, die unter Ausschluss der Öffentlichkeit vortragen. Der Irrtum der Dichter aber, die Filme für Kitsch halten und Filme schreiben, ist unverzeihlich. Es gibt wirksame Filme, die auch auf Leute wirken, die sie für Kitsch halten, aber wirksame Filme, die von Leuten stammen, die sie für Kitsch halten, gibt es nicht. (2)

Daraus lässt sich folgern: Der Film, mit dem sich die Schriftsteller der Weimarer Republik auseinandersetzen, das ist nicht mehr jener als anarchisch-subversiv empfundene Kurzfilm der Frühzeit, aus dem sich seit den zehner Jahren die etablierten Erzählformen der abendfüllenden Spielfilme entwickelt haben. Film ist jetzt vielmehr Teil einer prosperierenden Filmindustrie, die nicht länger - wie noch im Autorenfilm der zehner Jahre (3) - auf den "außenstehenden Dichter" wartet, sondern in großen Ateliers und Studios ihre eigenen kulturindustriell normierten "Bedürfnisse und Mittel" entfaltet und vom Dichter als Filmautor folglich erwartet, daß er sich nach ihnen richtet. Und diese Kulturindustrie Film hat dazu Erzählstandards entwickelt, deren anscheinend unaufhaltsame Wirksamkeit nicht nur die - in Brechts Diktion

- davon abgestoßenen »unverstandenen Dichter« am liebsten zum bloßen "Kitsch" perhorreszieren würden.

Was aber ist es dann das, was nicht in seiner Wirkung als Kitsch aufgeht, wiewohl es wie Kitsch auf die Zuschauer einwirkt? Es ist, so ein anderer Kritiker, die "demokratische Kultur" eines Films, "aufgebaut auf den Herzen und auf den Sinnen der Masse": Diesen in allen Klassen auf alle Sinne zielenden "klassenlosen" Film, "nennen wir [...] Kitsch", (4) und mit ihm muß auch rechnen, wer wie Brecht, mit seinen Filmprojekten nicht im Kitsch aufgehen, sondern auf das im Kitsch heimisch gewordenen Publikum kritisch-auflärend einwirken möchte.

An solchen und ähnlichen Feststellungen aus der Kino-Debatte der zwanziger Jahre läßt sich erkennen, daß sich durch alle kulturindustriellen Wandlungen eine Faszination des Films durchgehalten hat, die nach wie vor darin besteht, daß hier - nach Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) - "Mienen und Blicke, aus denen die ganze Seele hervorbricht", direkt "vor den Augen des Träumenden" "leben und leiden, ringen und vergehen"; es ist diese unmittelbare Wirkung auf die Sinne, mit deren Anschaulichkeit die mit der Abstraktion von Ziffern-Buchstaben arbeitende Schriftsprache nicht mithält. (5) Denn, so sogar Thomas Mann (1875-1955), der angesichts der Verfilmung seines Romans *Die Buddenbrooks* meint, daß er "mit dem Kino bisher nicht viel Glück gehabt" habe: Der "Film ist nicht Kunst, er ist Leben und Wirklichkeit, [...] seine Wirkungen sind (gerade) in ihrer bewegten Stummheit, krud sensationell." (6) Es ist die Aussagekraft eines in der Gestik und der Mimik seiner Körpersprache sich mitteilenden *Sichtbaren Menschen* (1924), der - so der Titel einer zu ihrer Zeit vielgelesenen Filmtheorie von Béla Balázs (7) - die Wahrheit des zu dieser Zeit noch eine eigene Tonspur arbeitenden Stumm-Films begründet.

Dabei ist allerdings zu bedenken, daß dieser noch bis 1929 ohne eigene Tonspur aufgezeichnete und in dieser Hinsicht tatsächlich "stumme" Film in der Aufführungskultur zumal der zwanziger Jahre die Kunst der musikalischen Illustration bis Interpretation, der Geräuschimitation, der Viragierung

sowie der eingeschnittenen Zwischen-
texte derart erfolgreich perfektionier-
te, daß der Kultur- und Filmkritiker
Kracauer in den "optischen Feenlo-
kalen" der *Berliner Lichtspielhäuser*
der zwanziger Jahre ein audiovisu-
elles "Geamtkunstwerk der Effekte"
bewundern konnte; es entfaltet seine
Wirksamkeit, ergänzt um "Pantomime,
Ballet", zusammen mit der "selbstän-
digen Macht" der Film-Orchester, "vor
sämtlichen Sinnen mit sämtlichen Mit-
teln". (8) Oder anders: Film ist schon
zu dieser Zeit das mit Bildern und mit
Tönen arbeitende affektive Überwäl-
tigungsmedium einer alle etablierten
Kulturklassen einschmelzenden Popu-
larkultur, und der Umbau dieses in
seiner Aufführung schon längst nicht
mehr "stummen" Films zum Film mit
eigener Tonspur bedeutet so gesehen
über alle Brüche, Transformationen
und Neuschöpfungen hinweg (von
denen hier nicht im einzelnen zu
handeln ist (9)) keineswegs das Ende,
sondern die Radikalisierung filmischer
Real-Illusion.

Diese Radikalisierung hatte zur
Folge, daß jetzt neben dem Bild auch
der Ton „real“ aufgezeichnet werden
konnte, was keineswegs für alle Film-
und Literaturkritiker auf eine - so
der engagierte Tonfilmkritiker Rudolf
Arnheim - unversöhnliche Frontstel-
lung zwischen *Stummer Schönheit und*
tönendem Unflug (1929) hinauslief.
(10) Es gab vielmehr von Anfang an
auch Stimmen, die meinten, daß dort,
wo jetzt neben dem Bild "wenn auch
nur in zweiter Front [...] die Sprache
regiert," nun endlich "der Schriftstel-
ler regieren" könne, ja der zu dieser
Zeit im Zenit seiner Erfolge stehende
Theater-Autor Carl Zuckmayer hoffte
sogar, daß die "fortschreitende Ent-
wicklung des Tonfilms" die "Souverä-
nität des (Schriftsteller-)Manuskripts"
schützen könnte. (11) Andere dagegen
warnten vor der Illusion, der Tonfilm
könne sich damit begnügen, ein mög-
lichst naturalistischer Sprechfilm sein
zu wollen, um darin erneut mit dem
"Theaterstück" zu wetteifern. Statt
dessen wurde darauf hingewiesen, daß
auch der Tonfilm "episch, erzählend
mit Hilfe der aufeinanderfolgenden
Vorgänge" zu sein habe, (12) weshalb
auch die Ästhetik des Tonfilms von
den "Längenproportionen der wech-
selnden Bilder und Einstellungen",

dem "Filmrhythmus" der Bilder her
operieren müsse. Die mit gleitender
Kamera, sanften Schnitten oder raf-
finierten Überblendungen arbeitende
optische "Filmmusik" der Stummfilm-
bilder bleibe insofern in Geltung. (13)

Nur dann werde es - so der soeben
zitierte Literatur- und Filmkritiker
Willy Haas - möglich, aus "Ton, Bewe-
gung, Bild eine durchaus homogene
Gußmasse (zu) bilden", und niemand



G. W. Pabst

anders als der anfängliche Tonfilmkri-
tiker Rudolf Arnheim hat in diesem
Sinn anlässlich des G. W. Pabst-Films
Die 3-Groschen-Oper festgehalten, wie
sehr hier eine "geschmeidig gleitende
Kamera den Schauplatz der Handlung
in lautlose Drehung versetzt und ihm
dadurch aufs Glücklichste eine mär-
chenhafte Unwirklichkeit" verleiht.
(14) Die Befürchtung Alfred Polgars,
Sprache und Ton müßten die "Einbil-
dungskraft" eines bis dahin akustisch
ergänzenden Stumm-Filmzuschauers
in jedem Fall zunichte machen, (15)
darf man insofern zumindest für die
Zeit des frühen Tonfilms als erledigt
betrachten, und der Stoßseufzer *Hätte*
ich das Kino (so der Titel einer Schrift
von Carlo Mierendorff von 1920) läßt
sich daher auch weiterhin auf die
Faszination von Schriftstellern über-
tragen, die am Film unverändert die
direkt auf den Zuschauer einwirkende
Illusionswirkung einer technisch
erzeugten Überrealität bewundern.

Um zu verstehen, worin diese spezi-
fische Wirkung besteht, gilt es sich für
einen Augenblick noch einmal in die
Entstehungsgeschichte des Kinematog-
raphen, das heißt des "Bewegungs-
aufzeichners" zurückzusetzen,

und sich daran zu erinnern, daß der
technische Mechanismus dieses Kine-
matographen von Anfang an darin
bestand, die „natürlichen“ Bewegungen
des Menschen zuerst in exakt kalku-
lierte Momentaufnahmen zu zerteilen,
um diese Bilder dann im maschinell
erzeugten Projektionsmechanismus
einer „Bewegt“-Photographie aus 16
bis 24 Bildern pro Sekunde zur Illu-
sion eines sich auf der Netzhaut des
Zuschauers bildenden Bewegungsbil-
des wieder zusammensetzen. (16)
So gesehen kann es eigentlich nicht
überraschen, daß dieser "Bewegungs-
aufzeichner" wie kein anderes tech-
nisches Gerät dazu bestimmt schien,
die Prägwirkungen eines Zeitalters zu
speichern, dessen maschinelle Dyna-
mik - wie in der Kulturkritik der Zeit
zustimmend oder ablehnend vermerkt
- von einem Fließband bestimmt wur-
de, das in ganz ähnlicher Weise die
organischen Bewegungen des Men-
schen in einzelne Momenthandgriffe
zerteilte, um diese dann im maschinell
bewegten Fließrhythmus eines Fließ-
bandes zu einer in sich geschlossenen
maschinellen Bewegung wieder zusam-
menzufügen. Und dies mit einer Wir-
kung, die den Illusionswirkungen des
Kinos in nichts nachstand.

Um dies zu sehen, begleiten wir den
Reiseschriftsteller Heinrich Hauser
(der auch selber mit einem Dokumen-
tarfilm über Amerika hervorgetreten
ist) auf seinen *Feldwegen nach Chicago*
(1931), auf denen er zuerst die das
Töten am Laufenden Band ermög-
lichenden Transportbänder in den
Schlachthäusern von Chicago und
danach die Fabriken des Fließbandkö-
nigs Henry Ford in Detroit besuchte.
Dort hebt er bewundernd hervor, wie
in Fords Fabriken aus dem Ineinander
vieler anscheinend ins Unendliche
zielender Transport- und Fabrikbänder
der in sich geschlossene "Kosmos"
einer in sich ruhenden maschinellen
"Harmonie" entstehe, und Hauser
beschreibt den dafür verantwortlichen
Maschinen-"Rhythmus" so, als ob er
inmitten der Fabriken von Detroit in
eines der von Kracauer so genannten
"optischen Feenlokale" des Kinos ver-
setzt wäre: "Ich dachte an eine Mes-
singstadt aus Tausendundeiner Nacht,
als ich heranfuhr. Es bezauberte mich.
Man gerät in ein ganz anderes Gefühl,
in eine andere Dimension, schwer zu

beschreiben. Von den vielen Fabriken,
die ich gesehen haben ist diese so
verschieden, wie Gehen verschieden
ist von Schweben" (225). Präziser
hätte man die hypnotische Wirkung
der zuerst zerteilten und dann wieder
zusammengesetzten mechanistischen
Fabrikarbeit nicht so charakterisieren
können, als wenn man die imaginäre
Traumwirkung der in ähnlicher Weise
zuerst zerkleinerten und dann auf
der Netzhaut des Betrachters wieder
zusammengefügt Bewegungsbilder
des Films beschrieb.

Aus solcher Faszination folgt: der
Mensch im Zeitalter seiner mecha-
nischen Reproduzierbarkeit verlangt
geradezu nach seiner kinematograp-
hisch traumhaften Zerkleinerung
und Neuzusammensetzung, und dies
keineswegs nur im Hinblick auf die
damit jeweils im einzelnen verfolgten
Verhaltensnormierungen, sondern
noch mehr im Hinblick auf die „mecha-
nistische“ Methode ihrer Herstellung.
Denn, wenn es - woran für den erst
behavioristisch und dann marxistisch
tantierten Verhaltensforscher Brecht
kein Zweifel bestand - in der Logik dieses Zeital-
ters lag, "die industrielle
Mechanisierung" nicht
aufzuhalten, sondern "zu
betonen, weiterzutreiben
- bis zur Gestik" (17),
so ist der Film für eine
moderne Kunst gerade
deshalb unverzichtbar,
weil er die kongenial in
Bewegung versetzten
photographischen "funk-
tionellen Bildnisse" eines
mechanistischen umgeba-
uten „modernen“ Menschen
zum Zwecke seiner strikt
mechanistischen Neukon-
struktion herausstellt.

(18) Dies sind die Gründe
dafür, daß der Film einen
Index für Modernisierung darstellt,
der - so Linksrevolutionär Brecht,
der darin mit dem Rechtsrevolutionär
Ernst Jünger übereinstimmte (19)
- den anderen Künsten einen nicht zu
übersehenden Maßstab für deren eige-
ne Modernisierung vorgibt. Exakt darin
läßt sich - über alle ideologischen
Fronten hinweg - die *Leit- und Schlüs-
selfunktion* des Mediums Films für die

Gesamtkultur der Weimarer Moderne
bestimmen.

Für die Literatur ergeben sich
daraus Konsequenzen, die Entwick-
lungslinien fortschreiben, die sich
bereits in der Kino-Debatte der zehner
Jahre abgezeichnet hatten, und die-
se Entwicklungslinien lassen sich als
Tendenzen zur (1) *Integration*, zur (2)
Angleichung sowie zur (3) *Separiierung*
bezeichnen.

Das heißt genauer: der Schrift-
steller konnte - *erstens* - als Autor
von Filmskizzen, Film-treatments, Fil-
merzählungen und Filmdrehbüchern
in die Filmproduktion hineingehen,
mußte sich dort aber in einen strikt
arbeitsteiligen Produktionsprozeß
einfügen und in diesem die Leit- und
Schlüsselfunktion des neuen Mediums
Film akzeptieren. Die daraus folgen-
de Anpassung an die dem Drehbuch
eigene "Ästhetik der Beschränkung"
ist ein Vorgang, der bis in die Reihen
der mehr oder weniger exklusiv für den
Film arbeitenden professionellen Dreh-
buchautoren nicht nur eine Erfolgs-
sondern auch eine Leidensgeschichte



Barbara la Marr

darstellt. (20) Dies macht verständlich,
daß auch literarische Autoren, die
wie Brecht oder Carl Zuckmayer (21)
filmfasziniert im neuen Medium arbei-
teten, keineswegs darauf verzichten
wollten, auch außerhalb des Films wei-
ter zu schreiben.

Dazu konnten Schriftsteller - *zwei-
tens* - versuchen, als Autor von Texten
zu, neben oder nach dem Film den Ort
der Literatur in der mehr oder weniger

spannungsfreien Wechselwirkung mit
dem Film neu etablieren. Aus solcher
Wechselwirkung entstehen Romane
zum Film (wie etwa Arnolt Bronnens
Roman über *Film und Leben* des Film-
stars *Barbara la Marr* von 1927) oder
populäre Medien-Bestseller, die - wie
Vicki Baums *Menschen im Hotel* (1929)
- ihre bis heute anhaltende Karriere
aus dem überaus erfolgreich gehand-
habten medialen *Nebeneinander* von
Illustriertenroman, Buch, Bühnenstück
und Film herleiten.

Hinzu kommt die "filmische
Schreibweise" neuschalicher Autoren
in ihren Medien- und Zeitemanen.
Sie ist *filmisch* darin, daß die Autoren
sich in dem, was sie in ihren Zeichen-
reihen wahrnehmen und darstellen,
der *Leitfunktion* des "Kinoblicks" (22)
unterstellen und *literarisch* darin, daß
sie in der Aufzeichnung dieses Kino-
blicks an der Medientechnologie der
Schrift festhalten, wodurch sie auf
neue Weise die *Schlüsselfunktion* eines
"Filmisches" erst aufschließenden
Mediums Literatur begründen. Überall
dort, wo (wie in Döblins *Welterfolg*
Berlin Alexanderplatz

1929) aus dieser
Mischung aus filmnaher
Zeichen-*Repräsentation*
und dezidiert literari-
scher Schrift-*Aufzeich-
nung* ein literarischer
Mehrwert entsteht, ist
der Übergang zu *ultra-
kinematographischen*
Schreibweisen vorge-
zeichnet.

Von ihnen läßt sich
- *drittens* - überall
dort sprechen, wo die
Literatur als Radikal-
Literatur in der Aus-
einandersetzung mit
dem Film einen Ort
jenseits des Films neu
etablieren wollte. Hier

ging es dann darum, in der Ausein-
dersetzung mit dem Film Wahrneh-
mungs- und Darstellungsverfahren
zu entwickeln, die sich sowohl in der
inscriptio wie auch in der *repräsentatio*
ihrer Zeichen als dezidiert über- bis
unfilmisch begreifen. Hier läßt sich
dann, wie im einzelnen an Robert
Musils Diskursroman *Der Mann ohne*
Eigenschaften gezeigt werden könnte,
(23) von der *Leit- und Schlüsselfunktion*

einer vom Film sich ausgrenzenden neuen Radikal-Literatur sprechen. Auch sie ist aus der *Geschichte einer Literatur im Medienzeitalter* nicht wegzudenken.

Über das Thema wird demnächst in einem Buch im Verlag der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft mehr zu lesen sein.

Anmerkungen

1. So eine Notiz von 1920, zit. nach Wolfgang Gersch: *Film bei Brecht*. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film. München 1976 (zuerst Berlin [DDR] 1975), S. 21.
2. Vgl. Bertolt Brecht: [Über den Film]]. In: *Berliner Börsen-Courier* v. 5.9.1922. Zit. nach Bertolt Brecht: *Schriften* 1. Hrsg. v. Werner Hecht u.a. Berlin, Weimar, Frankfurt a.M. 1992 (=B. Brecht: *Werke Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 21), S. 100.
3. Vgl. dazu die Beiträge von Corinna Müller in dies., H. Segeberg: *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6-1918)*. München 1998 (=Medien-geschichte des Films, Bd., 1), S. 43 bis 72 und 153 bis 192.
4. Vgl. Adolf Behne: *Die Stellung des Publikums zur modernen Literatur*. In: *Die Weltbühne* 22 (18.5.1926), Nr. 20, S. 774 bis 777. Zit. nach Anton Kaes (Hrsg.): *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933*. Stuttgart 1983. S. 219 bis 222. S. 219. Genau genommen spricht Behne hier zuerst von dem, was er als "amerikanische (Massen-)Zivilisation" (ebd.) von der deutschen Hochkultur abgrenzt, nennt dann aber im folgenden "den amerikanischen Film" als die für diese Massen-"Zivilisation" maßgebliche und typische "demokratische" Kunstform (221). Den Ausdruck "klassenlos" habe ich einmontiert aus Carlo Mierendorff. Hätte ich das Kino. In: *Die weißen Blätter* 7 (1920), H. 2, S. 86 bis 92. Hier zit. nach Kaes, Anton (Hrsg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. München 1978. S. 139 bis 146. S. 141. Mierendorff spricht hier vom "klassenlosen Publikum" des Films.
5. Hugo von Hofmannsthal: *Der Ersatz für die Träume*. In: *Das Tagebuch* 2 (1921), S. 685 bis 687. Hier zit. nach Kaes: *Kino-Debatte*, S. 149 bis 152. S. 151. Auch in H.

v. Hofmannsthal: *Rede und Aufsätze II: 1914-1924*. Hrsg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt a.M. 1979 (=Gesammelte Werke), S. 141 bis 145. S. 144.

6. Thomas Mann: *Über den Film*. In: *Schünemanns Monatshefte* H. 8 (August 1928). Zit. nach Kaes: *Kino-Debatte*, S. 164ff. S. 166, 164. Auch in Th. Mann: *Miszellen*. Hrsg. v. Hans Büring. Frankfurt a.M. 1968 (=Das essayistische Werke, Bd. 8), S. 149ff. S. 151, 149.

7. Vgl. die Neuauflage Béla Balz's: *Schriften zum Film*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs u.a. Band 1: *„Der sichtbare Mensch“*. Kritiken und Aufsätze 1922-1926. München 1982.

8. Siegfried Kracauer: *Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser*. In: *Frankfurter Zeitung* vom 4.3.1926, Nr. 167. Zit. nach Kaes: *Weimarer Republik*, S. 248 bis 252. S. 249. (Im Text hervorgehoben.)

9. Denn dies geschieht wegweisend in Corinna Müller: *Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm*. 2 Bde. Hamburg (Habil.-Schrift) 2001.

10. Rudolf Arnheim: *Stumme Schönheit und tönder Unfug*. In: *Die Weltbühne* Nr. 41 (8.10.1929), S. 557-562. Auch in dies.: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt a.M. 1979 (=Fischer Cinema 3653), S. 217-221.

11. Vgl. Carl Zuckmayer: *Aufmarsch der Filmautoren*. In: *B.Z. am Mittag* v. 31.3.1930. Zit. nach Gunther Nickel, Ulrike Weiß: *Carl Zuckmayer 1896-1977*. »Ich wollte nur Theater machen«. Marbach a.N. 1996 (=Marbacher Kataloge), S. 170f. S. 171.

12. So Paul Kornfeld: *Ein Tonfilm ("Der Mörder Dimitri Karamasoff")*. In: *Das Tagebuch* 12 (14.2.1931), S. 256ff. S. 257 (ebd. auch das zuvor genannte Zitat).

13. Vgl. Willy Haas: *Wortdichtung im Film?*. *Die Sensation der neuen Filmsaison: Der Tonfilm*. In: *Die literarische Welt* 4 (27.8.1928), Nr. 30, S. 234f.

14. Rudolf Arnheim: *Post scriptum*. In: *Die Weltbühne* Nr. 16 (21.4.1931), S. 584ff. S. 585. Zum hier angesprochenen Problemkomplex Brecht/Pabst vgl. genauer H. Segeberg: *Über den Umgang mit Medienrealität*. Bertolt Brecht, G.W. Pabst und der Dreigroschenkomplex. In: H. Segeberg: *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*. München 2000 (=Medien-geschichte des Films, Bd. 3), S. 319-342.

15. So Alfred Polgar: *Zum Thema: Tonfilm*. In: *Die Weltbühne* 25 (30.7.1929), Nr. 31, S. 176ff. S. 177.

16. Zu dieser spezifisch kinematographischen Mobilisierung des Sehens vgl. den gleichnamigen ersten Band der Medien-

geschichte des Films zurVor- und Frühgeschichte des Films (Hrsg. H.S., München 1996).

17. B. Brecht: *Die Gestik* (1929). In: *ders.: Schriften* 1, S. 357.

18. Vgl. B. Brecht: *[Fotografie]* (um 1928). Zit. nach Brecht: *Schriften* 1, S. 265.

19. Vgl. Ernst Jünger: *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*. Hamburg 1932, in den als *Filmtheorie* immer noch zu entdeckenden § 37 und 38 dieses Großessays.

20. Vgl. dazu genauer Jürgen Kasten: *Literatur im Zeitalter des Kino I: Zur Theorie und Geschichte des Drehbuchs im Stummfilm*. In: *Segeberg: Perfektionierung des Scheins*, S. 241 bis 274. Zitat S. 243. Sowie Alexander Schwarz: *Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*. München 1994.

21. Vgl. Gunther Nickel (Hrsg.): *Carl Zuckmayer und die Medien. Beiträge zu einem internationalen Symposium*. 2 Bde, St. Ingbert 2001 (=Zuckmayer-Jahrbuch 4,1 und 4,2)..

22. *Den Begriff übernehme ich aus einem Aufsatztitel von Karl Prümmer über Hans Falladas Roman »Kleiner Mann - was nun?«* in: *Becker, Sabina; Weiß, Christoph* (Hrsg.): *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart, Weimar 1995, S. 255 bis 272.

23. Vgl. dazu den Aufsatz von Christian Jürgens in *Segeberg: Perfektionierung des Scheins*, S. 275 bis 296.

Zwischen Faszination und Kritik

Das Fernsehen im Spiegel der zeitgenössischen Literatur

Von Joan Kristin Bleicher

Literatur, Film und Fernsehen stehen als zentrale Narrationsinstanzen der Kultur in einem spannungsvollen Wechselverhältnis. (1) Sie nutzen sich in verschiedenen Formen wechselseitig als Motiv, kritisieren aber auch Produktionspraktiken, Darstellungs-konventionen und Inhalte der konkurrierenden Angebote. Das Verhältnis aus gegenseitiger Beeinflussung und kritischer Distanzierung lässt sich beispielhaft am Verhältnis zwischen Literatur und Fernsehen darstellen. Beide beeinflussen sich bei Formen der Handlungs-Strukturierung, der Figuren- und Dialoggestaltung und Formen der Visualisierung.

Zur wechselseitigen Abhängigkeit der Erzählsysteme Literatur und Fernsehen

Mit der zunehmenden Bedeutung der Medien innerhalb der gesellschaftlichen Kommunikation sind seit der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts Literaturbetrieb und Medienlandschaft in eine immer engere wechselseitige Verwertungsabhängigkeit geraten: Schriftsteller erhöhen durch

gekonnte Nutzung medialer Aufmerksamkeitsstrategien ihre Auflagenzahlen (Benjamin von Stuckrad-Barre inszeniert sich selbst als Dauerbösewicht in zahllosen Talkshows). Das Fernsehen erhält mit den inszenierungs-bereiten Autoren nicht nur interessante Köpfe, sondern auch neue provokative Inhalte für den ständigen Redefluss der Talk- und Latenight-Shows.

Die Autorenrunde von „Tristesse Royal“ – Benjamin von Stuckrad-Barre, Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel und Alexander von Schönburg – steigert nicht nur ihren Bekanntheitsgrad durch mediengerechte Selbstinszenierungen in diversen Fernsehauftritten, sie nutzen das Rollenrepertoire des Fernsehens auch zur literarischen Selbstbeschreibung ihrer Generation. In ihrer im Berliner Luxushotel Adlon als medienwirksamer Bühne inszenierten dreitägigen Komödie demontieren die Schriftsteller lustvoll nacheinander die Ideale der 68er Väter mit ihren Utopien sozialer Gleichheit und ersetzen sie durch eine vielstimmige Liebeserklärung an die Konsumwelt. Sie nutzen die Rollen- und Sprachmuster des „Literarischen

Quartetts“, um eine Kritik der Marktwelt zu liefern.

Mediale Strukturierungsprinzipien der Literatur

Die Literatur erweitert nicht nur ihr thematisches Spektrum durch die Integration des Fernsehens als Inhalt, sie nutzt auch mediale Strukturierungsprinzipien. Joachim Paech hat gezeigt, wie Autoren unter dem Einfluß des Films ihre Schreibweisen veränderten. Eine ähnliche Entwicklung ist auch unter dem Einfluß des Fernsehens erkennbar. Josef Haslinger nutzt in seinem Roman „Opernball“ (2) Montageprinzipien der Fernsehvermittlung, aber auch die Ausschnitte von Kameraeinstellungen. Er erzählt mit den Vermittlungstereotypen kommerzieller Nachrichtenbeiträge:

Rote Klumpen mit gelben, schmierigen Patzen. Dazwischen weiße Splitter. Zer-rissenes Fleisch. Kleidungssetzen. Dann ein abgetrennter Fuß, gezoomt. Schwenk zu einer zugedeckten Blutlache. Jemand hebt das Papier. Darunter ein Kopf mit einer Schulter und einem Oberarmstummel. Großaufnahme der offenen Augen. Schnitt. Schwarz gekleidete Frauen heulen, stützen einander. Schnitt. Weinendes Gesicht in Großaufnahme. Schnitt. Kinder mit Kalaschnikovs, vor der Kamera posierend. (163)

Haslinger verwendet das schon von Alfred Döblin verwendete Darstellungsprinzip der nahtlosen Aneinanderreihung von Einzelbildern, beschleunigt die Bilder aber und fragmentarisiert sie in eine Fülle einzelner Motive.

Haslingers Protagonist, der Journalist Kurt Fraser, bleibt in seiner Wahrnehmung auf den Kameraausschnitt begrenzt. Er nimmt das Giftgasattentat auf den Opernball im Übertragungswagen nur durch die Kameraausschnitte seines Senders wahr. Die mediale Wahrnehmung tritt in an die Stelle des subjektiven Blickes. Die Abschnitte des Romans markieren den Wechsel von Stimmen der Augenzeugen mit den aus der Berichterstattung von CNN bekannten harten Schnitten und Untertiteln des jeweiligen Sprechers. (3) Haslinger nutzt das Fernsehen nicht nur als Motiv und orientiert seine

Schreibweise an den Vermittlungskonventionen des Mediums, er nutzt auch televisionäre Strategien des Sensationellen für den Sensationscharakter des eigenen Buches.

Bodo Kirchoff verknüpft in seinen Texten fernsehspezifische Formen der Montage mit wechselnden Kamera- und Perspektiven. In „Zweifalten“ (1983) bemerkt der Protagonist auf dem seinem Hotelzimmer gegenüberliegenden Balkon eine Frau, die in suizidaler Absicht auf die Brüstung klettert. Um ihr ihr eigenes Tun zu verdeutlichen, vollzieht er in in der Imitation zeitgleich eine Spiegelhandlung. Die auf Schuß-Gegenschuß beschränkte Perspektive der Beschreibung setzt sich in der Umgebung der Protagonisten fort. Beide werden wechselseitig jeweils von den Menschen der gegenüberliegenden Balkone wahrgenommen.

Beschreibungen von Fernsehszenen dienen Kirchoff auch als Katalysatoren des Erzählflusses. Die Live-Übertragung eines Boxkampfes prästrukturiert die spätere Konfrontation Zweifaltens mit Maureen. Handlungsabläufe im Medium dienen als Vorweg-Verweise auf Handlungsabläufe in der literarischen Fiktion. Dabei entwickelt sich die literarische Gewalt ebenso unvermittelt wie die televisionäre.

Die Übernahme von Erzählenszenarien des Fernsehens in literarische Texte

Andere literarische Texte übernehmen ganze Erzählenszenarien des Fernsehens. Eva Demski nutzt für „Das Narrenhaus“ (1997) Konventionen der offenen Erzählstruktur der Fernsehserie. Ein Hochhaus mit den unterschiedlichen Bewohnern bietet den idealen Handlungsort für ganz verschiedenartige Erzählstränge. In der additiven seriellen Erzählweise der Daily Soap, die ihren Spannungsbogen durch einen Kriminalfall erhält, werden die Erlebnisse der Bewohner von dem Fernsehsattler Dienheim erzählt. Eva Demski nutzt dramaturgische Lösungen des Fernsehens für den Spannungsaufbau des Romans. An den Kapitelenden sind Cliffhanger als Spannungshöhepunkte eingebaut, die den Leser zum nächsten Kapitel hinübergreifen lassen. Die Kapitel-Überschriften beziehen sich auf Stockwerke

und informieren über Handlungsorte und das jeweilige Kernpersonal. Wie eine bewegliche elektronische Kamera bewegt sich der Erzähler durch Flure und Wohnungen, erfasst Details ebenso wie die jeweiligen Befindlichkeiten der beobachteten Personen. Schicksale und Erlebnisse der Bewohner sind so humorvoll, tragisch und spannend, daß der Erzähler am Schluß bekennt: „Wenn im TV nur die Wahl zwischen Witta Pohl und Baumkänguruhs bleibt, höre ich dem Haus zu.“ (448)



Josef Haslinger

Die Collage als Medienkritik mit Medientexten

Viele Texte der zeitgenössischen Literatur leisten im Unterschied zu anderen Formen der Medienkritik eine explizite Auseinandersetzung mit den Inhalten und der spezifischen Struktur der formalen Vermittlung im Fernsehen. Durch ihre Verwendung der literarischen Collagetechnik versuchen Autoren wie beispielsweise Rainald Goetz, Formen sprachlicher Sinnentleerung der Fernsehvermittlung offen zu legen. Neben Texten aus Nachrichtensendungen nutzen die Collagen insbesondere Werbeslogans, Spielfilm- oder Seriedialoge als Material. Dass Bilder im Fernsehen als eigene Bedeutungsträger zur Sinnbildung beitragen, ignorieren diese Versuche. Die Reduktion auf die Sprachvermittlung impliziert bereits die negative Blickrichtung auf das Medium. Sprache ergänzt nur die visuelle Information, fehlen die Bilder, so wirken die verbleibenden Worte zwangsläufig nur noch sinnentleert.

Das Medium Fernsehen erscheint als Großherzeuger sprachlicher Banalitäten.

Mit den eigenen Waffen schlagen: Die Kritik des Fernsehens mit Fernsehertexten

Die gleiche Falle hat auch Walter Kempowski für das Fernsehen aufgebaut. Sein Vorhaben ist es, Tageshistorie des Fernsehens in einer dokumentarischen Montageliteratur zu erfassen. Der Autor filtert die Sprachwelt des Mediums mit seiner Fernbedienung. Individuelles Zapping ist die formale Begrenzung der Montage und zentrales Rhythmusprinzip. Mit seinem Vorhaben zieht Kempowski gleichzeitig einen 19-stündigen Längsschnitt durch die Zeitgeschichte. Im heimischen Nartumer Wohnzimmer durchstreifte der Schriftsteller am „Bloomsday 97“ 37 Fernsehkanäle. Zappen ohne Bilder ist ein Flanieren durch die deutsche Fernsehwirklichkeit am 16.6.1997 von Aufnahmegeräten festgehalten und später schriftlich protokolliert. Kempowski beginnt seinen Fernsehtag beim Frühstückfernsehen und wird nachts um 2.59 Uhr von einer männlichen Stimme in den wohlverdienten Schlaf gesungen: „Das Leben kommt, das Leben geht.“ Die Chronologie des Fernsehflanierens begleiten Zeitangaben in der oberen Seitenhälfte.

Kempowski reiht sich mit „Bloomsday 97“ bewußt in die literarische Tradition des irischen Flaneurs Leopold Bloom ein, der in James Joyce „Ulysses“ am 16. Juni 1904 Dublin durchstreifte. Zeitgleich zu Kempowskis Streifzügen durch die Fernseh- und Hörfunkprogramme seines Kabelangebots wird Leopold Blooms Tagesablauf an den Kapitelanfängen jeweils kurz und damit um so ironischer pointiert. (4) Das Sinnpotential der Literatur wird so mit den Sprachbanalitäten des Fernsehens kontrastiert.

Die Textabschnitte folgen einer eigenen Dramaturgie. Dadurch, daß Kempowski Szenen meistens vollständig rezipiert, ermöglicht er zwar dem Leser, die Gags von Sitcoms oder Comedy-Sendungen zur Kenntnis zu nehmen, verhindert aber so Dialoge zwischen Fernsehfragmenten, in denen Sendung Y den Satz der Sendung X mit

einer überraschenden Formulierung abschließt. (5)

Trotz der Reduktion auf das fragmentierte Sprachmaterial lassen sich aus diesem Buch viele Informationen über die aktuelle Fernsehentwicklung gewinnen. Heiner Müller stellt im Gespräch mit Alexander Kluge fest, daß die Kunst eine Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft habe. (S. 335) Diese Gleichzeitigkeit kennzeichnet auch das von Kempowski fixierte Programmangebot des Fernsehens. Produktionen aus unterschiedlichen Zeiträumen - aktuelle Nachrichten stehen neben Serien der sechziger Jahre - beinhalten auch unterschiedlichste Zeitbezüge ihrer Erzählungen. Zahllose Sendungswiederholungen schaffen Zyklen im linearen Programmangebot, einzelne Textfragmente etwa aus den Lebenserinnerungen von Helmut Kohl kehren immer wieder.

Erst dieser scheinbare Stillstand der Zeit macht aus dem Fernsehen den von Peter Rühmkorf in seinem Journal „Tabu 1“ beklagten Zeitfresser, der die Dauer seiner Rezeption vergessen läßt. Zwischen dem Weg-Zappen und der Rückkehr zur gleichen Sendung scheint nichts geschehen zu sein. So preisen H.O.T.-Verkäufer noch immer das gleiche Produkt an. Dieser Kanal, so der Eindruck bei der Lektüre, hat den Stillstand der Zeit perfektioniert.

Kempowski reduziert das Fernsehen auf seine verbale Vermittlungsebene in einer „geschwätzigen, allumfassenden, mischmaschigen Chronik“ (James Joyce) aus männlichen und weiblichen Stimmen. Kommentarlos reiht er die gesammelten Wortfrüchte seines Flaneuriums aneinander: Banalitäten aus Talkshows treten neben die nach der dritten Wiederholung nicht mehr ganz so aktuellen Wetterberichte.

Andere zeitgenössische Autoren recyceln das Sprachmaterial der Erzählmaschine Fernsehen für neue Textkonstruktionen. Rainald Goetz montiert in seinem Stück „Festung“ (1993) von ihm aufgezeichnete Fernsehertexte des Jahres 1989 zu einem vieltimmigen Fragment aus heterogenen Einzeltexten, das neben Sprachstereotypen aus Unterhaltungs- und Informationssendungen die Vergangenheit des Holocaust durchschimmern läßt. In das Palimpsest des Fernsehertextes

ist die Vergangenheit eingewoben.

Die Dekonstruktion durchbricht den gegenwärtigen medialen Sprachfluß durch Fragmentarisierung und legt die Strukturen der Geschichte frei. Der Sprachfluß des Fernsehens wird in seiner Stereotypizität offengelegt, aber gleichzeitig in seiner potentiellen Funktionsvielfalt etwa als kollektives Gedächtnis der Gesellschaft zu dienen, genutzt. Goetz legt in seiner Collage die Strukturen und Funktionsweisen von Medienkommunikation offen.

Fernsehen als Realitätspartikel in der Fiktion

Im Rahmen der formalen und funktionalen Ausdifferenzierungen der Narration zwischen Literatur und Medien steigt der Anteil von Intermedialität auf der Narrationsebene. Die Literatur erweitert ihr inhaltliches Spektrum durch die Integration der medialen Vermittlung. Das Fernsehen fungiert als Realitätspartikel in der literarischen Fiktion. Erzählungen betonen ihren Realitätsgehalt durch Verweise auf den Bildschirm. Als Fenster zur Welt wird das Fernsehen in vielen Romanen als Fenster aus der Fiktion in die außerliterarische Realität gebraucht. Autoren nutzen in ihren Romanen das Fernsehen als medialen Botenbericht aus der vom Handlungsort entfernt liegenden Wirklichkeit. Durch die Fernsehnachrichten wird Wirklichkeit mit der fiktionalen Handlung verknüpft. (6) Fernsehbilder fungieren dabei als Augenzeugen von Zeitgeschichte. Sie positionieren die fiktionale Handlung in die lineare Zeitebene der Geschichtschronologie. Hanns Josef Ortheils Konrad Fischer aus „Schwerenöter“ erlebt wie viele andere Protagonisten Weltereignisse via Bildschirm. Konrad Fischer sieht die Verurteilung seines Zwillingbruders Josefs zum Umweltminister im Fernsehen. Mediale Schlüsselbilder wie die Verurteilung des Turnschuhministers dienen im Text der pointierten Darstellung von Geschichte.

Literatur als Instanz der Medienkritik

Nach dieser Darstellung vielfältiger Wechselbeziehungen zwischen Fern-

sehen und Literatur wende ich mich nun dem Fernsehen als Motiv in der zeitgenössischen Literatur zu. Der literarische Blick auf das Fernsehen sagt sehr viel über das Medium selbst. Es lassen sich verschiedene Motivmodelle unterscheiden, die die Autoren der zeitgenössischen deutschsprachigen Prosa zu ihrer kritischen Beschreibung des Fernsehens nutzen. Mit dieser Motivwahl grenzt sich die Literatur von dem konkurrierenden Erzählanbieter Fernsehen ab. Das Fernsehen wird zur Negativfolie, die die eigene Kompetenz im Rahmen der psychologischen Darstellung und der narrativen Weltvermittlung umso deutlicher hervortreten läßt.

Die Machtlosigkeit des Autors im Produktionsprozess des Fernsehens

Im ersten Modell der Motivbildung gehen die Autoren von eigenen Erfahrungen aus. Sie thematisieren und kritisieren ihre Rolle im Produktionsprozess des Fernsehens. So kritisiert Eva Demski in „Das Narrenhaus“ die Wertungsmechanismen des Mediums, die jegliches individuelle Darstellungsinteresse im Keim ersticken. Aus der Erzählmaschine wird eine Verwaltungsmaschine, die nicht kreativen, sondern bürokratischen Vorgaben folgt. Gabriele Wohmanns Roman „Schönes Gehege“ liest sich wie eine Aufarbeitung eigener Erfahrungen im Produktionsbetrieb des Fernsehens. Bereits die Motivsuche für eine Literaturverfilmung ist für ihren Protagonisten, den Schriftsteller Robert Plath, eine leidvolle Erfahrung mit der gelangweilten Inkompetenz des Kamerateams, Plath muss sich auch immer wieder der stereotypen Inszenierungsvorgaben des Regisseurs erwehren. Es entsteht ein Zyklus: das Fernsehen sucht das Leid beim Autoren abzubilden, das es in der Produktion des Beitrages über den Autor selbst hervorruft.

Die Kriminalisierung der medialen Produktion

Die Sendeanstalt ist auch Gegenstand eines zweiten Modells der literarischen Thematisierung des Fernsehens. Im Dispositiv der Fernsehrezeption,

also in der Anordnung von Apparat und Zuschauer, bildet die Sendeanstalt den blinden Fleck der Wahrnehmung. Autoren nutzen diesen unzugänglichen Bereich als Anknüpfungspunkt ihrer Fiktionalisierung. Die kritische Auseinandersetzung mit Fragen der Medienethik erfolgt durch die Problematisierung des Bereichs Programmplanung und -produktion.

Eine besondere Form der literarischen Medienkritik nutzt dabei Spannungsstrategien der Fernsehvermittlung. Zahlreiche Krimis präsentieren den Handlungsort Sendeanstalt als symbolischen Raum, in dem skrupellose Mitarbeiter den Produktionsapparat bestimmen. An die Seite von Norbert Klugmanns skrupellosen Programmleitern in „Der Krieg der Sender“ oder in Tim Staffels „Terrordrom“ und Josef Haslingers verbrecherischem Fernsehredirektor in „Der Opernball“ treten Gert Heidenreichs Anti-Medienterroristen in „Die Nacht der Händler“ und Robert Bracks Medienmanipulateure in „Nachtkommando“. Sie personifizieren die von Pierre Bourdieu kritisierte „strukturelle Korruption“ (7) des Fernsehsystems. Die Texte signalisieren die ethische Zielsetzung der Literatur gegenüber dem selbst konstruierten Gegenpol der wertfreien ökonomischen Verwertungsmechanismen des Fernsehens.

Im dritten Modell kritisiert die literarische Fiktion den Realitätscharakter der medialen Fiktion. Simulation und Verzerrung der Realität – so lauten die Vorwürfe der Literatur an die Vermittlungsformen des Fernsehens. In Bodo Morshäusers Roman „Berliner Simulation“ vergleicht der Protagonist die eigene Erfahrung mit der Vermittlung im Fernsehen: Was sah er von der Demonstration, was die Fernsehkamera. Das Modell der literarisch erzählten Demonstration trifft auf das Modell der Vermittlung einer Demonstration in Informationssendungen. Der Protagonist kehrt nach der Demonstration nach Hause zurück und sieht „das Modell eines Fernsehbeitrags über das Modell einer Demonstration. Was wirklich ist, rutscht, wie üblich, hinten weg, und in der Hauptsache wird das gesagt, was an anderer Stelle auch schon gesagt worden ist. So geht das Tag für Tag. Nicht die Ereignisse, sondern die Modelle werden wiederholt.

Längst dominieren sie, was passiert. (...) In diesem Modell sollen wir bleiben wie in einem Hamsterrad, denn in ihnen bleibt nichts wirklich; nur die Simulation.“ (8) Die modellbildende Addition der Fernsehvermittlung tritt in Opposition zum literarischen Ideal der singulären Erfahrung. (9)

Im vierten Modell nutzen Autoren die ironische Kritik an Stereotypen der Fernsehvermittlung als zusätzliches Unterhaltungselement ihrer Erzählung. Plotabläufe aus Film und Fernsehen strukturieren die Erzählabläufe des Textes. Viele Protagonisten orientieren sich in ihrer Wirklichkeit, indem sie sie in vorhandene Stereotypen der Fernsehvermittlung einordnen. Stasi-Mitarbeiter Klaus Uhltschut aus Thomas Brussigs Roman „Helden wie wir“ vergleicht die eigene Einbruchstätigkeit mit den Handlungsstereotypen der Fernsehkrimis. Dort, so weiß er, „werden die Einbrecher meistens über rascht und müssen dann die Zeugen erschlagen! (...) Fliehende Einbrecher treffen immer auf einen Nachbarn, der sich verdutzt in den Weg stellt, worauf es Handgemenge und Treppenstürze gibt, die laut Obduktionsbericht zum Bruch des zweiten Halswirbels oder Blutgerinsel im Hirn führen.“ (S. 224f.) „Helden wie wir“ beinhaltet vielfältige Systemreferenzen durch vergleichbare Parodien unterschiedlicher Gattungsmuster des Fernsehens.

Im fünften Modell überprüfen Protagonisten zeitgenössischer Romane ihre eigene Erfahrung immer wieder mit Vergleichsfolien medialer Erfahrung. Die Wirklichkeitsaffinität der visuellen Fiktion dient als Bestätigung des Wirklichkeitscharakters sprachlicher Fiktion. (10) In Norbert Niemanns Roman „Wie mans nimmt“ (1998) werden Medien zur Projektions- und Vergleichsfolie subjektiver Erfahrungen. Peter Schönlein sieht sein Leben als ein Drehbuch, das seiner Regie unterliegt, sich aber seiner Realisation verweigert. Er überprüft jede seiner Erfahrungen auf ihre Drehbuchgerechtigkeit. Der Erzähler Schönlein beschränkt sich auf die reine Beobachterperspektive (11) und erzählt auch die Ebene der Emotion in seiner visuellen Beschreibung. Im „sich selbst spiegelnden Spiegel des Mediums“ (S. 425) findet Schönlein den Spiegel seiner eigenen Identität, die sich

jedoch als widersprüchlich und brüchig erweist. Die Komplexität der literarischen Charakterdarstellung entlarvt die Geschlossenheit der medialen Figurengestaltung als Illusion.

Formen der literarischen Kritik an der Fernsehwirkung

Das sechste Modell thematisiert kritisch die Fernsehwirkung. Norbert Niemann kreiert mit „Schule der Gewalt“ einen gewaltigen Monolog gegen das Fernsehen. Sein Protagonist, der Lehrer Frank Beck, setzt sich nicht nur akribisch mit den Darstellungskonventionen des Mediums auseinander, er sucht in ihnen auch die Ursache für die unerklärlich bleibenden Gewaltausbrüche seiner Schüler.

Gerne entwerfen die Autoren den Konsum der konkurrierenden Erzählmaschine, indem sie ihn als Krankheit oder Sucht beschreiben. Der Erzähler von Heiko Hartmanns „Moi“ leidet nicht nur an einer tödlichen Viruskrankheit, sondern vor allem an der Fernsuecht seiner Mitpatienten. Eigene Reflexionen über den Sinn des Lebens werden gnadenlos von Banaldialogen des laufenden Fernsehprogramms unterbrochen. Gleichzeitig bestimmt die Fernsehwelt immer mehr die Phantasien des Ich-Erzählers.

Christoph Ransmayr entwirft sein spezifisches Idealbild der Fernsehnutzung, nämlich die völlige Ignoranz der Menschen gegenüber den Fernsehangeboten. In „Morbus Kithara“ flimmert der Fernsehapparat in einer „leeren Bibliothek der Villa Flora oft stundenlang unbeobachtet vor sich hin und zeigte allein dem Hunderudel die Wetterkarten eines Militärsenders oder uniformierte Sprecher, die sich im elektronischen Gestöber einer Störung in funkensprühende Phantome verwandelten.“ (S. 142) Botho Strauß geht noch weiter und hofft auf das Verenden des Fernsehens, auf „einen Bildersturm, wie die Welt ihn noch nicht erlebt hat.“ (Wohnen, Dämmern, Lügen, S.180)

Die Beziehung zwischen Literatur und Fernsehen ist symptomatisch für die Veränderungen der Kultur unter dem Einfluß des Mediensystems. Mit jedem neuen Medium verändert sich nicht nur die Funktionsverteilung zwi-

schen den etablierten Medien, auch die Struktur der narrativen Vermittlung wird neu definiert. Die Literatur versichert sich in der Auseinandersetzung mit dem Fernsehen ihrer Kernkompetenzen als komplexe narrative Reflexion von Ereignissen und ihrer detailgenauen psychologische Darstellung, versucht aber gleichzeitig mit neuen Vermittlungsformen und Inhalten ihr Angebotsspektrum zu erweitern. Zeitgenössische Autoren üben sich nicht allein in Abgrenzung und Nutzung der Erzählmaschine Fernsehen, sie setzen sich auch zunehmend mit der Komplexität und den Vermittlungsmöglichkeiten des World Wide Webs auseinander. In Hypertextstrukturen setzen sich die schon unter dem Einfluß des Fernsehens zu beobachtenden Fragmentarisierungstendenzen der Romane weiter fort, gleichzeitig wird eine Subjektivierung erkennbar. Rainald Goetz „Abfall für alle“ (1999) macht dies exemplarisch sichtbar.

Fazit:

In ihren vielfältigen intermedialen Bezügen haben Medien und Literatur ein komplexes Spektrum narrativer Angebote geschaffen. Das Fernsehen folgt seinem synkretistischen Strukturprinzip und integriert die literarischen Inhalte aber auch die Autoren in seine Vermittlungskonventionen. Die Literatur setzt sich wiederum konstruktiv mit den formalen Möglichkeiten medialer Vermittlung auseinander und nutzt die Medienformen und Inhalte für die eigenen Texte: etwa Schlüsselbilder der Nachrichten als Realitäts- und Geschichtspartikel in fiktionalen Erzählzusammenhängen. Auch verschiedene Themenkomplexe der Medienkritik werden in die Erzählungen integriert. In der ironischen Auseinandersetzung mit dem Fernsehen kommt es zur Hypertextualität im Sinne Genettes, in der der literarische Text den Fernsehtext als Folie nutzt.

Viele Texte erweitern durch ihre Fragmentstruktur das Spektrum geschlossener linearer medialer Vermittlungseinheiten und suchen in selbstreferentiellen Bezügen nach den Spezifika literarischer Vermittlung. Intermedialität erweitert das formale und inhaltliche Angebotsspektrum der

Literatur, erlaubt aber auch einen kritischen Blick auf die Medien.

Anmerkungen

1. Schon das Dispositiv Fernsehen mit seinem individuellen Empfang im privaten Umfeld nähert sich dem klassischen Dispositiv der Literatur an.
2. Das Fernsehen nutzt diese literarische Beschreibung des eigenen Mediums als Inhalt, verweigert sich dabei in der zweiseitigen Verfilmung aber seiner Kritik.
3. Bei Sibylle Berg: Sex 2. Reclam Stuttgart 1998. werden schnelle Schnitte wie bei MTV mit narrativen Schockelementen, die dem schnellen Bildwechsel entsprechen., verbunden.
4. Diese Zusammenfassung, so erfährt der staunende Leser, ist dem Internet entnommen.
5. Neben Themen aus den Bereichen Schreiben und Literatur sind für ihn stellvertretend für die Zuschauer gerade auch jene Informationen von Interesse, die ihn nicht unmittelbar in seiner Lebenswelt betreffen: für operative Brustvergrößerungen vermag er ebensoviel Interesse aufzubringen wie für die besonderen Vertragsbedingungen bei der Mitgliedschaft in Fitnessstudios.
6. So bemerkt der Protagonist aus Thomas Meineckes „The Church of John F. Kennedy“: „Allein, der Blick in den Fernseher erwies sich kaum erfreulicher. Afroamerikaner und Juden prägeln sich in Brooklyn Straßens, Jelin verbot die KPDSU und Raissa Gorbatschowa erlitt einen Schlaganfall.“ (95)
7. Pierre Bourdieu: Über das Fernsehen. Frankfurt am Main 1998. S.21.
8. Bodo Morshäuser: Die Berliner Simulation. Frankfurt am Main 1983. S.96f.
9. Christoph Dieckmann beschrieb in einem „Zeit“-Artikel wie die Leipziger Demonstranten an den Montagabenden des Jahres 1989 nach Hause eilten, um sich selbst in der „Tagesschau“ vom gleichen Abend zu sehen.
10. Er gibt nur visuelle Beschreibungen wieder und verzichtet auf eine Emotionalisierung. Das wie der Beobachtung schildert so gleichzeitig sehr wirkungsvoll das Was seiner Gefühle.

Literaturhinweise

- Sybille Berg: Sex 2. Stuttgart, Leipzig 1998.
- Joachim Bessing: Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhardt Nickel, Alexander von Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre. Berlin 1999.
- Robert Brack: Nachtkommando. Hamburg 1997
- Thomas Brussig: Helden wie wir. Berlin 1995.
- Eva Demski: Das Narrenhaus. Frankfurt am Main 1997.
- Gerard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main 1993.
- Rainald Goetz: Festung. Frankfurt am Main 1993.
- Ders.: Abfall für alle. Roman eines Jahres. Frankfurt am Main 1999.
- Josef Haslinger: Opernball. Frankfurt am Main 1995.
- Heiko Michael Hartmann: MOI. München 1997.
- Gert Heidenreich: Die Nacht der Händler. München 1995.
- Walter Kempowski: Bloomsday 97. München 1997.
- Bodo Kirchoff: Zwiefalten. Frankfurt am Main 1983.
- Norbert Klugmann: Der Krieg der Sender. Reinbek 1991.
- Thomas Meinecke: The Church of John F. Kennedy. Frankfurt am Main 1996.
- Bodo Morshäuser: Die Berliner Simulation. Frankfurt am Main 1983.
- Norbert Niemann: Wie mans nimmt. Frankfurt am Main 1998.
- Ders.: Schule der Gewalt. Frankfurt am Main 2001.
- Hanns Josef Ortheil: Schwerenöter. Frankfurt am Main 1987.
- Christoph Ransmayr: Morbus Kithara. Frankfurt am Main 1995.
- Peter Rühmkorf: Tabu I. Tagebücher 1989-1991. Reinbek 1995
- Tim Staffels: Terrordrom. Zürich 1998.
- Botho Strauß: Wohnen, dämmern, Lügen. München 1994.
- Gabriele Wohmann: Schönes Gehege. Darmstadt

Radio und Literatur

Ein Resummée der Vorlesung aus dem Wintersemester

2001/2

Von Horst Ohde

Die Beschäftigung mit radiophonisch (oder überhaupt akustisch) realisierten Texten als einem besonderen Zweig von Literatur muß sich heute nicht mehr rechtfertigen. Die Institutionalisierung eines Studiengangs Medienkultur hat dafür einen gesicherten Rahmen geschaffen, ohne daß die Anbindung an ‚traditionelle‘ Literaturwissenschaft aufgegeben wird. Allerdings ist es notwendig, den gewohnten Umgang mit Literatur als Lese-Texten in Büchern um mindestens zwei wichtige Momente zu erweitern. Zum einen muß das ‚Akustische‘ als ein Material mit eigenen semantischen Implikationen wahrgenommen und berücksichtigt werden. Zum anderen muß, zumal wenn wir von Rundfunkproduktionen sprechen, das ‚Radio‘ als mediale Inszenierung von Literatur verstanden, d.h. die technischen und institutionellen Implikationen dieses Massenmediums mitbedacht werden.

Vor dem Hintergrund, daß heute die visuellen Medien Film und Fernsehen die dominanten ästhetischen Orientierungen abgeben, bietet das akustische Medium Radio für Studierende der Medienkultur eine Möglichkeit, sich mit dem ‚Anderen‘ dieser wegen ihrer

Ein-Sinnigkeit scheinbar defizitären Technik von Wahrnehmung und Kommunikation auseinanderzusetzen. Es liegen riesige Abstände zwischen der panikerzeugenden CBS-Produktion *„The War of the Worlds“* von 1938 und dem begleitenden Musikeppich des Dudelfunks von heute. Und doch weisen die beiden historisch so weit auseinander liegenden Nutzungsweisen Ähnlichkeiten auf, die als Konstanten Muster ergeben, die noch darauf warten, als Modell einer eigenen Radio-Ästhetik zusammengesetzt zu werden. In besonderer Weise gilt diese Herausforderung für einen Bereich, der mich vor allem interessiert, nämlich das weite Feld literarischer Texte, die als Hörspiel-, Libretti‘ für den Rundfunk geschrieben worden sind oder sonstwie in verschiedensten Formen als literarische Vorlagen für das Radio gedient haben. Ich nenne diesen Bereich *„Radio-Literatur“*.

Die Vorlesung *„Radio und Literatur“*, die als einführende Veranstaltung in die Geschichte solcher Radio-Literatur geplant war, hat verschiedene der genannten Aspekte zu berücksichtigen versucht. Roter Faden ist eine Stationen-Reihe gewesen, die exemplarisch

(aber in der Auswahl sicherlich auch persönlichen Vorlieben folgend) die Geschichte des Rundfunks als eine eigene Art von Literaturgeschichte vorstellen sollte. Ich habe mich dabei strikt auf historische Radio-Produktionen konzentriert, deren Präsentation und Kommentierung allein schon viel Zeit beansprucht hat. Doch lohnt m.E. dieser Aufwand, weil die Ausstattung des Studiengangs mit Basismaterial (z.B. Audiothek, Mehrfach-Abhörplätzen) noch längst nicht den notwendigen Standard besitzt, um Eigenstudium genügend zu unterstützen. Auch macht es Sinn, im Rahmen einer kolloquialen Vorlesung über unmittelbar Gehörtes zu diskutieren, zeigt sich doch, daß interpretative Verständigung in diesem Medium durchaus noch ästhetisches und intellektuelles Abenteuer sein kann.

Ein *„gelenkiges Ohr“* hat Franz Mon seinen Lesern gewünscht, wenn sie sich auf die akustischen Realisationen seiner Texte einlassen wollten. Der Autor der *„Konkreten Poesie“* muß als einer der wichtigsten Impulsgeber für die intermedialen Vernetzungen von Literatur seit den 50er Jahren gelten. Dieser Autor – aber natürlich nicht nur er allein – steht an einer literaturgeschichtlichen Schnittstelle, wo der Begriff *„Text“* sehr weit markiert ist, erweitert nicht zuletzt um die materialen Bedeutungspotentiale des gesprochenen Wortes und seiner Elemente. Das Publikum ist nicht mehr nur *„Leser“* in einem traditionellen Sinne, sondern wird gefordert als Interpret von visuellen *„Text-Räumen“* und akustischen *„Hör-Spielen“*. *„Hörspiel ist immer auch Sprachspiel“* (1) ist ein Credo, das Mons Radio-Experimente bestimmt (z.B. *„das gras wies wächst“*, 1969; *„hören und sehen vergehen“*, 1977; *„von den fahrplänen braucht man nicht zu reden“*, 1996).

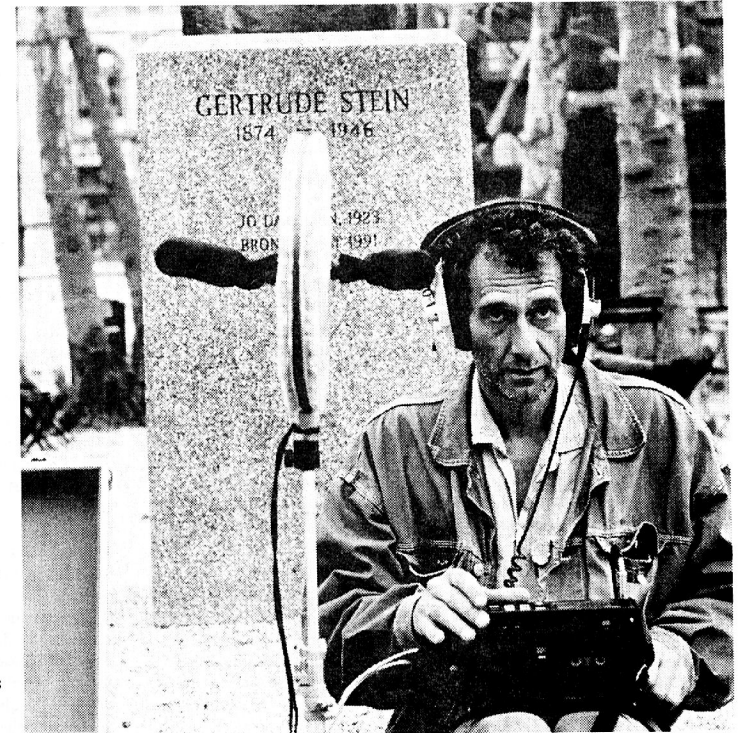
Franz Mons theoretische Überlegungen, seine praktischen Experimente und deren Wirkung vor allem für die Gattung Hörspiel sind nicht ohne die geschichtlichen Erfahrungen mit dem Medium Radio aus den Jahrzehnten zuvor denkbar. Das gilt schon für die Anfänge. Seit Mitte der 20er Jahre haben Autoren mit dem neuen Massenmedium Radio gearbeitet, seine Möglichkeiten erprobt und seine Grenzen erfahren. Neben bekannten Namen

wie Brecht und Döblin erscheinen auch weniger bekannte, die das Radio erfolgreich als Experimentierpodium nutzten (z.B. Friedrich W. Bischoff, Eugen Kurt Fischer, Hermann Kesser).

Politisches Engagement bestimmte viele Produktionen. Das Programm der 20er und 30er Jahre spiegelt insofern die dominanten Muster des politischen Spektrums jener Jahre, zunächst der Weimarer Republik und dann in zugespitzter Weise des sog. Dritten Reiches mit seinen strikten Propaganda-Strategien. Diese *„Sprache“* ist bis heute in Relikten mahnend jedem Reden als Erinnerung eingeschrieben, wie in eindringlicher Weise Franz Mons *„von den fahrplänen braucht man nicht zu reden“* zu demonstrieren vermag.

Die Nachkriegszeit verstand sich weithin als ein Neuanfang, neue Stimmen, neue Formen (wofür man etwa das *„Feature“* hielt, das so neu aber eben doch nicht war) bestimmten ein neues Programm für ein Publikum, das dem Radio in den folgenden zwei Jahrzehnten mit nie wieder erreichten *„Einschaltquoten“* (ein Wort, das es damals noch nicht gab) anhängen sollte. Das Hörspiel erlebte in den 50er Jahren mit Beiträgen z.B. von Günter Eich, Wolfgang Hildesheimer, Fred von Hoerschelmann seine *„Blütezeit“*. Schriftsteller sein hieß damals fast immer auch *„für den Funk arbeiten“*, was oft genug Brotarbeit war, was aber eben auch den finanziellen Lebensraum für das Entstehen anderer Werke schaffte.

Mit der wachsenden Dominanz des Fernsehens schwand die Bedeutung des Radios oder wandelte sich bis hin zu der Rolle, die es heute spielt. Dadurch ist einiges Geschichte gewor-



Aufnahmen in New York für das Hörspiel *„Stadt aus Glas“* (Alfred Behrens/Manfred Herold, nach Paul Auster)

den, doch bot die Verbannung in die Nische auch Chancen zu einer Neubestimmung, wie sie etwa in der Programmatik des *„Neuen Hörspiels“* Ende der 60er Jahre und symptomatisch etwa an der Bedeutung Franz Mons erkennbar ist. Die Neuorganisation der Rundfunklandschaft in den 80er Jahren mit der Durchsetzung von kommerziellen Sendeprogrammen und der Rückwirkung auch auf den Öffentlich Rechtlichen Rundfunk (*„Diktatur der Einschaltquoten“*) hat die Räume noch enger gemacht.

Vorlesungen wie die angesprochene haben insofern eine betont historisch orientierte Perspektive. Sie können aber auch helfen, Literatur in einem wahrnehmungstästhetisch erweiterten Rahmen zu verstehen. Das Radio ist dafür immer wieder der geeignete Ort. *„Radio-Kultur“* ist oft genug auch *„Hör-Kunst“*, wie eine Ringvorlesung unseres Instituts vor einiger Zeit zu

demonstrieren suchte (nachzulesen in einem von Andreas Stuhlmann mit zahlreichen Erweiterungen zum Thema herausgegebenen Sammelband *„Radio-Kultur und Hör-Kunst“*). Die Grenzen des literarischen Feldes weisen sich, wenn ein *„medienkulturell“* geschärfter Blick sie trifft. Das bringt Literatur und Literaturwissenschaft nicht zum Verschwinden, sondern verschafft beiden neue Herausforderungen und Perspektiven. Für die Studierenden an unserem Institut ergeben sich so Möglichkeiten, die als Chancen wahrgenommen werden sollten, die als Bestandteile eines langfristigen Lehrangebots aber auch eingefordert werden müssen.

Anmerkung

(1) Franz Mon, Hörspiele werden gemacht. In: Essays. Berlin 1994, S.264

Spurensuche Der Rundfunkautor Siegfried Lenz

Gesucht wird der Rundfunkautor Siegfried Lenz, seine Anfänge, seine Themen, seine Arbeit für Hörfunk und Fernsehen und ihre Bedeutung für die Rundfunk- und Literaturgeschichte. Der Beitrag basiert auf dem Festvortrag, den der Verfasser anlässlich der Verleihung der Ehrensenatorwürde der Universität Hamburg an Siegfried Lenz gehalten hat.

Von Peter von Rügen

Siegfried Lenz ist am Ende des Zweiten Weltkrieges 19 Jahre alt. Der gebürtige Ostpreuße kommt 1945 im zerbombten Hamburg an und will Lehrer für Deutsch und Englisch werden. Den Unterhalt verdiente sich Siegfried Lenz als erfolgreicher Schwarzmarkthändler. Seine Karriere begann damit, dass er unverhofft in den Besitz einer großen Anzahl von Sahnelöffeln kam. Literarisch verarbeitet hat er diese Erfahrungen in „Lehmans Erzählungen“. Gelesen von Siegfried Lenz finden sich „Lehmans Erzählungen“ im Schallarchiv des NDR in einer Produktion aus dem Jahre 1959. Als Buch erscheinen „Lehmans Erzählungen“ erst fünf Jahre später, 1964.

Radio- und Pressejournalismus

Im Jahre 1946 verschafft Professor Hans Wolfheim dem 20-jährigen die Möglichkeit, die ersten Fünf-Minuten-Radiosendungen für den NWDR zu machen. Wolfheim hatte gute Kontakte zu Walter Hilpert, dem späteren NDR-Intendanten, der damals die Abteilung „Kulturelles Wort“ beim NWDR leitete. Tonaufnahmen aus

schen Rundfunk fortgesetzt hat. Es waren kurze Stücke, über die Themen, die Siegfried Lenz bearbeitet hat, wissen wir noch nichts. Die Spurensuche muss also weiter gehen.

Junge Schriftsteller beim NWDR

Nicht nur der junge Schriftsteller Siegfried Lenz war auf die Einnahmen aus den Radiobeiträgen angewiesen. Viele der jungen Nachkriegsschriftsteller, die sich dann in der „Gruppe 47“ sammelten, hätten als Schriftsteller ohne die Einnahmen aus ihrer Hörfunkarbeit nicht überleben können. Leiter der Featureabteilung des Nordwestdeutschen Rundfunks war von 1952 bis 1953 Alfred Andersch. Ab 1953 leitete die Featureabteilung Rüdiger Proske, persönliches Mitglied der „Gruppe 47“ und befreundet mit Hans Werner Richter.

Es entstand als Vorläufer des späteren dritten kulturellen Hörfunkprogramms das Nachtprogramm im NWDR mit philosophischen und literaturkritischen Sendungen. Verbunden ist dieses NWDR-Nachtprogramm mit zwei Namen: Jürgen Schüddekopf und Ernst Schnabel. Siegfried Lenz hat diese Situation in einem Interview mit Klaas Jarchow als „eine ungewöhnlich glückliche Kombination und Konstellation für die Literatur“ beschrieben. Die Lenzens wohnten damals in der Oberstraße „dicht am Funk“. Siegfried Lenz war zwar nie festangestellter Mitarbeiter des Nordwestdeutschen Rundfunks, aber er war weit mehr als ein freier Mitarbeiter. Siegfried Lenz beschreibt es so: „1957, da hatte ich eine ominöse Funktion im Funk, ich war Ratgeber. Ich habe Ratschläge abgegeben, und eines Tages erschien ein Herr aus Warschau, mit dem ich fünf Minuten sprach und ihn dann fragte: Wären Sie bereit, das, was Sie mir eben über Spielarten der Zensur, vor allen Dingen über die enorme Bildung der Zensoren, gesagt haben, auch vor dem Mikrofon zu äußern? Er sagte: Ja, unter einer Bedingung, wenn Sie keine Veränderung vornehmen.“ Der Mann aus Warschau war Marcel Reich-Ranicki, und dies sollte nicht der letzte Beitrag von Marcel Reich-Ranicki für den NDR bleiben.

dieser Zeit mit den Beiträgen von Siegfried Lenz gibt es nicht mehr. Tonaufnahmen und Bandmaterial waren knapp. Es wurde gelöscht und neu bespielt. Die ersten Radiobeiträge von Siegfried Lenz waren für die tägliche Reihe „Wir erinnern an“. Siegfried Lenz muss etwa ein Dutzend solcher kurzer Stücke über bedeutende Menschen geschrieben haben.

1948 bekommt Siegfried Lenz das, was er selbst in einem späteren Interview einen „Job“ genannt hat, nämlich ein Volontariat bei der britischen Zonenzeitung „Die Welt“. Nach dieser Ausbildung arbeitete er als Jungredakteur mit reduziertem Gehalt und war unter anderem für den Zeitungsroman in der „Welt“ verantwortlich und da hatte er, so beschreibt er es, „die Lust, etwas Gleiches zu tun“ – nämlich einen Roman zu schreiben. Als Buch erschien er 1951 unter dem Titel „Es waren Habichte in der Luft“. Dieser Text wird zunächst als Zeitungsroman in der „Welt“ abgedruckt.

Es muss 1950 gewesen sein, so erinnert sich jedenfalls der spätere NDR-Hörfunkprogrammdirektor Wolfgang Jäger, dass Siegfried Lenz seine Arbeit als Radioautor beim Nordwestdeut-

Der Nordwestdeutsche Rundfunk versuchte in den 50er Jahren, besonders die jungen deutschen Autoren für eine verstärkte Zusammenarbeit zu gewinnen, durchaus auch schon für das neue Medium Fernsehen. So veranstaltete die NWDR-Rundfunkschule – die erste professionelle Ausbildungsstätte für Rundfunkjournalisten nach dem Krieg – 1954 eine Arbeitstagung für „junge Autoren“. „Ihr Ziel“ – so heißt es in einem internen Papier – „war, begabten Schriftstellern zwischen 20 und etwa 30 Jahren ihre eigenen Hörspiele vorzuführen und sie miteinander darüber ins Gespräch zu bringen. Drei Tage waren dem Hörspiel und zwei dem Fernsehen gewidmet“. Einer der Teilnehmer war Siegfried Lenz, zu den anderen gehörten Klaus Hubalek und Richard Hey, Gerd Oelshlegel, Benno Meyer-Wehlack und Rolf Schroers.

Lenz' frühe Radioarbeiten

Schaut man sich an, was aus den frühen Radiojahren noch im Schallarchiv des NDR von Siegfried Lenz vorhanden ist, so fällt nicht nur die Vielfalt der Themen auf, sondern auch, dass diese Arbeiten, soweit sie nicht Hörspiele waren, die dann später in gedruckter Fassung vorgelegt wurden, weitgehend unbekannt sind und von der literaturwissenschaftlichen, aber auch von der rundfunkhistorischen Forschung bisher unbeachtet geblieben sind. Einige Radioessays und Radiofeatures von Siegfried Lenz sind auch in gedruckter Form erschienen, aber es wäre spannend und lehrreich, an diesen Beispielen das Problem des Medienwechsels als ein zentrales Problem der Literaturwissenschaft, die nicht nur am Bezugsmedium Buch klebt, genauer zu untersuchen. Die Radiowerke der 50er Jahre von Siegfried Lenz können hier nicht alle erwähnt werden, dazu ist die Liste zu vielfältig und umfangreich.

Einige Hinweise: Siegfried Lenz schreibt und spricht ein Radiofeature „Die Kunst des richtigen Hörens – Aus der Stimme lesen“. Als Anschauungsmaterial verwendet er Originaltöne von Thomas Mann, Thomas Eliot, Gottfried Benn, Ortega y Gasset, Ignazio Silone, Paul Valéry, André Gide und Paul Claudel. Es entsteht eine dreiteilige kon-

sumkritische Sendereihe mit dem Titel „Der hilflose Diktator Konsument“. Der Mitautor von Siegfried Lenz war Erich Kuby. Weitere Titel:
– „Der Hafen ist voller Geheimnisse“;
– „Glanz, der nie erlischt – Auf der Suche nach mythischen Schätzen“;
– „Der fliegende Holländer. Eine Betrachtung über die historischen und literarischen Vorbilder des fliegenden Holländers“;
– „Die Macht des Mythos“.

Aber auch seine Erfahrungen als „Welt“-Redakteur, der mit der Einrichtung des Fortsetzungsromans beschäftigt war, verarbeitet Lenz in einem Radiofeature unter dem Titel „Fortsetzung folgt – zur Entstehungsgeschichte eines illustrierten Romans“.

Für das Abendstudio entsteht das Feature „Die neuen Stützen der Gesellschaft“. In diesem Beitrag erlebt man Siegfried Lenz als einen eminent politischen Autor. Lenz selber bemerkte später zu dieser Sendung im Rückblick: „Ich wollte herausfinden, welche Zwänge gemeinsame Interessen nahe legen. Und schließlich wollte ich aus dem Umkreis meiner Erfahrung die sozialen und politischen Konsequenzen beschreiben, die sich aus einer Umschichtung der Gesellschaft ergeben.“ Lenz hat sich auch mit dem Sport und seiner Geschichte auseinandergesetzt. So schrieb er ein zweites Radiofeature mit dem Titel „Im Rücken des Siegers“.

Einige dieser Radiowerke von Siegfried Lenz waren auch Recherchen für spätere Bücher. Für die literaturwissenschaftliche Forschung wäre ein Vergleich der Themen und Formen im frühen Radiowerk von Lenz mit den späteren Romanen und Novellen sicher lohnend. Es ist jedenfalls auffallend, wie einfallreich, klischeearm und konkret der Radiojournalist Lenz seine Texte gestaltet.

Spurensuche in der Fernsehgeschichte

Der regelmäßige Programmbetrieb des Fernsehens im Nachkriegsdeutschland begann beim NWDR in Hamburg und Berlin am 25. Dezember 1952. Vorausgegangen war ein Testbetrieb. Bereits in dieser Versuchsphase im August 1952 wird ein erstes Fernsehspiel nach einer Vorlage von Siegfried

Lenz produziert. Der Titel: „Inspektor Tondi“. Schon in diesem Fernsehspiel ist ein Grundkonflikt zu entdecken, der im Werk von Siegfried Lenz immer wieder auftaucht. Inspektor Tondi ist auf der Spur eines Medizinstudenten, der widerrechtlich als Arzt praktiziert haben soll. Der Inspektor findet den jungen Mann, der seine wahre Identität zu verbergen sucht. In dieser Situation wird bei einem Unfall ein kleiner Junge lebensgefährlich verletzt. Sein Leben kann nur gerettet werden, indem der Student wieder gegen die Regeln verstößt und wie ein Arzt handelt. Der Inspektor stellt nicht nur die Verfolgung ein, sondern rät dem Studenten auch, den Jungen zu begleiten und damit zu entkommen. Diesen Konflikt zwischen einer Situationsethik und einer kasuistischen Ethik behandelt Lenz auch in späteren Werken: Meisterhaft im Roman „Heimatmuseum“ und in dem Fernsehspiel „Ein Kriegsende“ (1983), das Siegfried Lenz als Originalfernsehspiel für den Norddeutschen Rundfunk geschrieben hat. Die Vorlage von Siegfried Lenz war aber kein klassisches Fernsehspiel-drehbuch, sondern schon sehr nah am Text der Novelle, die parallel zum Fernsehspiel erschienen ist. Formal löst das Fernsehspiel dieses Problem dadurch, dass Siegfried Lenz als Erzähler aus dem Off den Text vorträgt und die Fernsehbilder über weite Strecken ohne Dialoge nur den Text des Autors visuell begleiten.

Das Rundfunkwerk von Siegfried Lenz ist das Ergebnis einer günstigen Konstellation. Der Autor hatte im NWDR und im NDR kompetente Partner. Die Namen Jürgen Schüddekopf und Ernst Schnabel habe ich schon genannt. Der Name Heinz Günter Deiters darf in diesem Zusammenhang nicht fehlen: Er war für Lenz Freund und Redakteur, Deiters hat mit Autoren wie Siegfried Lenz das Radiofeature im NDR zu einer Kunstform von größter Qualität entwickelt. Lenz hat seinem Freund Deiters mit einer Radio- sendung zum Geburtstag gratuliert.

Schriftsteller und Journalist

Ich habe von dem Zeitungsjournalisten, dem Hörfunkjournalisten, dem Verfasser von Radioessays, Hörspielen



kann. Der Schriftsteller Siegfried Lenz war und ist ein populärer Autor. Die Auflagen seiner Bücher, nicht nur im Inland, sind dafür ein beiderseitiger Beleg. In der Tradition der deutschen Literaturkritik, aber gelegentlich auch in der deutschen Literaturwissenschaft, gibt es zumindest eine Linie, die Popularität und Erfolg bei den Lesern als verdächtiges Indiz für mindere Qualität ansieht. Siegfried Lenz ist einer der schlagendsten Gegenbeweise gegen diese unsinnige These.

Siegfried Lenz war nie ein unkritischer Beobachter der Massenmedien. Aber er hat Hörfunk und Fernsehen aus guten Gründen nicht verdammt und ignoriert oder, wie es einige seiner Schriftstellerkollegen nach dem Krieg getan haben, nur zum Broterwerb benutzt. Alfred Döblin hatte sich bereits 1929 in einem Kolloquium von Reichsrundfunkgesellschaft und preussischer Akademie der Künste mit den Folgen der Distanz der Schriftsteller zum Rundfunk auseinandergesetzt: „Da ist die Auffassung: Der Rundfunk verfügt über eine ungeheure Hörermasse; aber das hat gar keinen Wert, denn die Hörermasse ist absolut unreif für Literatur und die Leitung der Rundfunkanstalten arbeitet privatkapitalistisch, und stellt sich nach Angebot und Nachfrage auf die Wünsche dieser Hörermassen ein. Man muss durchaus gegen diese nonchalante und gar zu großartige Geste etwas tun; denn es besteht bei einer Gleichgültigkeit der Schriftsteller gegen den Rundfunk die Gefahr, dass es mit dem Rundfunk so geht, wie mit dem Film, der ja eigentlich völlig abgerutscht ist zur Industrie und deren Angestellten“.

Siegfried Lenz hat sich mit seinen Beiträgen in die Hörfunk- und Fernsehgeschichte eingemischt. Er hat „sehr gern“, so sagt er in einem Fernsehinterview, für den Rundfunk gearbeitet. Er hat dies aber nicht nur als Schriftsteller und als Autor von Hörspielen, Radioessays und Radiofeatures getan. Als die niedersächsische Landesregierung im Jahre 1979 Pläne für eine Privatisierung des Norddeutschen Rundfunks vorlegte, war es Siegfried Lenz, der gemeinsam mit Heinrich Böll und Günter Grass, diesen Plänen entschieden widersprach. Auch dies ist als Tondokument im Schallarchiv des NDR vorhanden.

Betrachtet man die Hörfunkbeiträge von Siegfried Lenz für den Nordwestdeutschen Rundfunk und den Norddeutschen Rundfunk in den 50er Jahren, so sind hier neben den Hörspielen, Radioessays und Radiofeatures von höchster sprachlicher Qualität mit präziser Gedankenführung und großer Verständlichkeit entstanden. Lenz war und ist ein Aufklärer, der das große Experiment der Aufklärung noch nicht für beendet hält. Er kann sich nur wünschen, dass die erfundene Wahrheit der Literatur auch verstanden wird. Siegfried Lenz ist aber auch ein Rundfunkpionier, der zur Programmschichte von Hörfunk und Fernsehen wesentliche Beiträge geleistet hat. Dass die Literaturwissenschaft, aber auch die Rundfunkgeschichte sich in den letzten Jahren verstärkt dem komplizierten Wechselverhältnis von neuerer deutscher Literatur und Rundfunk zugewandt haben, war überfällig und notwendig. Aber die entsprechende Forschung sollte noch entschiedener vorangetrieben werden. Die Spurensuche am Beispiel Siegfried Lenz belegt es.

Wir wissen: Die Wirkung von Literatur ist nicht empirisch-statistisch zu erfassen. In einem Interview mit dem Leiter der Redaktion „Kulturelles Wort“ beim NDR, Hanjo Kesting, spricht Lenz selbst von „einem bemessenen Vertrauen“ in die Möglichkeiten der Literatur, zur Erkenntnis beizutragen. Ich kann nur für mich sagen, dass die Bücher von Siegfried Lenz mich seit meiner Schulzeit begleitet haben und mein Interesse für Literatur und Geschichte ganz wesentlich durch den Autor Siegfried Lenz beeinflusst wurde. Denn Lenz erzählt Geschichten, in denen „die Heimsuchung durch Historie eine erkennbare Rolle spielt“ – wie er selbst in dem Fernsehinterview mit Uwe Herms formuliert hat. Dafür ist ihm zu danken. Anlässlich von Lenz' Ernennung zum Ehrensenator der Universität Hamburg darf die Frage erlaubt sein, wer hier wen ehrt. Oder anders gesagt: Es ist eine große Ehre für die Universität Hamburg und das Institut für neuere deutsche Literatur und Medienkultur, dass sie Siegfried Lenz zu ihren Ehrensenatoren zählen dürfen.

In anderer Fassung wurde der Beitrag bereits in epd medien veröffentlicht.

„Erzählerische Unzuverlässigkeit“ in Literatur und Film

In literarischen und filmischen Erzählungen begegnen Lesern und Zuschauern manchmal Erzähler oder Erzählweisen, denen nicht zu trauen ist. Der Beitrag schlägt eine Explikation des Begriffs „unzuverlässiges Erzählen“ vor, die sich auf Literatur und Film anwenden lässt.

Von Tom Kindt

„Sie glauben doch wohl nicht, daß ein Arsch wie ich eine Geschichte ordentlich erzählt, oder?“ [1] Mit diesen Worten beginnt der Erzähler von Stephen Frys Roman *Das Mäppchen* seinen Bericht und er scheint so schon in seinem ersten Satz offenzulegen, was Normalleser und Literaturwissenschaftler gemeinsam mühevoll selbst herausfinden müssen: ob man sich auf die Angaben eines Narrators verlassen kann, ob er als „zuverlässig“ oder „unzuverlässig“ anzusehen ist. Natürlich gibt Frys Erzähler mit seiner Bemerkung nur scheinbar Auskunft über seine „Zuverlässigkeit“, um tatsächlich in subtiler Weise die Komplexität der Bestimmung narrativer Vertrauenswürdigkeit zu veranschaulichen. [2]

Aus dieser Komplexität erklärt sich neben der Hartnäckigkeit, mit der das Konzept des „unzuverlässigen Erzählers“ seit seiner Prägung in Wayne C. Booths *Rhetoric of Fiction* von 1961 diskutiert wird, auch die Fragestellung, an der sich die Debatte orientiert: Die Diskussion beschränkt sich weitestgehend auf die Frage der Operationalisierung von Booths Begriff, auf die Charakterisierung von Verwendungsbedingungen oder die Chancen

einer Nutzung des Konzepts im Bereich der Filmanalyse. [3] Versäumt wurde und wird dabei, was eigentlich die Voraussetzung einer Beschäftigung mit dem Problem sein sollte, wie und in welchen Zusammenhängen sich der Begriff verwenden läßt – nämlich dessen Explikation. [4] – Im folgenden möchte ich zumindest die Skizze einer solchen Erläuterung des Konzepts liefern; ihr Ansatzpunkt wird der Kontext der Begriffsprägung sein, ihr Ziel eine Modellierung des Begriffs, die ihn für eine als Beschreibungssprache verstandene Narratologie nutzbar macht (Abschnitt 1). Die Hinweise, die sich aus der Explikation für die Diskussion der Begriffsgebrauchs ergeben, werden ich anschließend anhand eines kurzen Blicks auf die Verwendbarkeit des Konzepts zur Analyse filmischen Erzählens verdeutlichen (Abschnitt 2).

1. Umriss einer Explikation des Begriffs

Es sind zwei grundlegende, bislang aber kaum beachtete Eigenheiten von Booths Auseinandersetzung mit dem Phänomen, bei denen eine Explikati-

on ansetzen sollte: Zum einen gilt es den engen Zusammenhang zwischen Booths Bestimmung „erzählerischer Unzuverlässigkeit“ und dem Ziel einer Rhetorik literarischer Normenvermittlung zu berücksichtigen, das er in seiner Rhetoric of Fiction in Fortführung des Ansatzes der *Chicago School of Criticism* verfolgt. Zum anderen darf nicht übersehen werden, daß Booths Verwendung des Konzepts nicht immer mit dessen Definition in Übereinstimmung steht.

A) Booth hat immer wieder betont, daß es ihm in *The Rhetoric of Fiction* um eine spezifische Form der Beschäftigung mit literarischen Erzähltexten zu tun war – um die Bestimmung der Techniken nämlich, mit denen in der Epik Wertvorstellungen vermittelt werden. Im Nachwort zur zweiten Auflage seines Buches hat er dessen Anspruch noch einmal ex negativo umrissen:

[T]his book [...] does not provide a complete 'theory of fiction', or a 'structuralist typology of narrative possibilities', or a developed doctrine of 'textuality', let alone of 'intertextuality'. It does not, indeed it does not, develop an adequate 'Rezeptionsstheorie', or an anatomy of criticism, or even a poetics of fiction. It is not a systematic science of anything, not even of 'narratology'. And the list could go on. [5]

In der Booth-Rezeption sind solche Hinweise kaum beachtet worden; man hat die *Rhetoric of Fiction* zumeist umstandslos als Beitrag zur Narratologie gelesen und die von Booth eingeführten Begriffe im Bedarfsfall in den je eigenen Ansatz übernommen. Nicht gesehen wurde dabei, daß viele der Konzepte von Booth so eng mit dem Vorhaben einer rhetorischen Literaturbetrachtung korreliert sind, daß sie sich nicht ohne weiteres in jeden beliebigen literaturwissenschaftlichen Ansatz integrieren lassen. Zu diesen Konzepten zählt aufgrund seiner Definition auch der Begriff des „unzuverlässigen Erzählers“ – Booth bestimmt ihn so:

For a lack of better terms, I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he is not. [6]

Der Grund für die begrenzte Verwendbarkeit des Begriffs ist leicht zu sehen: Das Konzept „erzählerischer (Un-)Zuverlässigkeit“ läßt sich im Gegensatz zu den meisten narratologischen Begriffen nicht in Untersuchungen mit unterschiedlicher Interpretationstheoretischer Ausrichtung verwenden, weil es mit Hilfe des „impliziten Autors“ bestimmt wird. Die Begriffsverwendung ist damit an eine Instanz gebunden, die für eine spezifische Sicht der Bedeutung literarischer Werke steht; wer das Konzept gebraucht, legt sich mit anderen Worten auf einen bestimmten Ansatz der Textinterpretationen fest.[7]

Will man dies vermeiden und den „unzuverlässigen Erzähler“ als Konzept einer Interpretationsheuristik ausgerichteten Narratologie erläutern, darf man bei der Begriffsbestimmung weder auf den „impliziten Autor“ noch auf eine entsprechende Interpretationstheoretische Kategorien wie den „Autor“, den „Rezipienten“ o.ä. Bezug nehmen. Dies läßt sich erreichen, indem Booths ‚verfängliche‘ Definition in eine Art ‚offenen Term‘ umformuliert wird, in einen Bestimmungsvorschlag, der auf die parenthetische Erläuterung zum Werkbegriff verzichtet:

Der Erzähler in einem literarischen Werk ist zuverlässig, wenn er ausdrücklich für dessen Normen eintritt oder in Übereinstimmung mit ihnen handelt; er ist unzuverlässig, wenn dies nicht der Fall ist.

Die Modifikation der Begriffsbestimmung erweitert die Interpretationstheoretische Anschließbarkeit des Konzepts, ohne ihm die definitorische Klarheit zu nehmen.

B) Betrachtet man neben seiner Definition auch Booths Verwendung des Begriffs „erzählerischer Unzuverlässigkeit“ in der *Rhetoric of Fiction*, wird eine weitere Schwierigkeit deutlich, die sich im Zuge der Auseinandersetzung um das Konzept noch verschärft hat: Der Bestimmung zufolge wird einem Erzähler mit der Klärung seiner „Zuverlässigkeit“ ein Platz in dem als Wertordnung verstandenen Werkzeugkasten zugewiesen. In Booths exemplarischen Textanalysen geht es jedoch weniger um die moralischen

Standpunkte von Narratoren als vielmehr um die prinzipielle Wohlgeformtheit ihrer Narration. Es kann hier dahingestellt bleiben, ob Booth die Ereigniswiedergabe in Erzählungen nur deshalb so genau untersucht, weil er die normative Vorbildlichkeit ihrer Erzähler überprüfen will, oder ob er nicht unter der Hand einen zweiten Begriff „erzählerischer (Un-)Zuverlässigkeit“ einführt. In der Diskussion des Konzept ist es jedenfalls durch das Festhalten an Booths Begriffsbestimmung und die gleichzeitige Ausrichtung an seinen Anwendungsbeispielen zu einer solchen Differenzierung der Begriffsbedeutung gekommen: Wenn die „Zuverlässigkeit“ eines Erzählers geklärt werden soll, dann wird sowohl gefragt, ob er für das Werk, in dem er spricht, *normativ repräsentativ* ist, als auch untersucht, ob er die Geschichte, von der er berichtet, *mimetisch adäquat* wiedergibt.

Es ist leicht zu sehen, daß kein zwingender Zusammenhang zwischen diesen beiden Fragen besteht: Erzähler, die von einer Geschichte oder Welt adäquat berichten, müssen in normativer Hinsicht nicht für das Werk stehen, dessen Bestandteil sie sind. Und ein Werk kann in seinen Leitwerten durch seinen Erzähler repräsentiert werden, auch wenn dessen Rede narrative Seltsamkeiten birgt. Hinter dem Begriff des „unzuverlässigen Erzählers“ verborgen sich also zwei gleichermaßen intuitions-gesättigte Konzepte, die hinsichtlich ihrer Zuschreibung voneinander logisch unabhängig sind. Das aber heißt, daß eine explikative Präzisierung des Begriffs zwei Spielarten „(Un-)Zuverlässigkeit“ unterscheiden muß. Im vorliegenden Zusammenhang kann ich keine eingehende Herleitung der folgenden Erläuterungsvorschläge liefern – nur soviel: Das erste Explikat stellt eine weniger mißverständliche Version von Booths Definition dar; das zweite Explikat versucht eine Vorstellung auf den Begriff zu bringen, die bislang nur in Listen von Indikatoren für „erzählerische Unzuverlässigkeit“ und Verfahren zu ihrer Validierung zum Ausdruck gekommen ist.[8]

Explikat 1 – „normativ (un-)zuverlässig“: Der Erzähler eines Abschnitts A eines literarischen Textes T ist normativ zuverlässig, wenn er ausdrücklich für

die Leitwerte_A eintritt oder in Übereinstimmung mit ihnen handelt; er ist normativ unzuverlässig, wenn dies nicht der Fall ist. (Es kann gelten: A = T.)

Explikat 2 – „mimetisch (un-)zuverlässig“: Der Erzähler eines Abschnitts A eines literarischen Textes T ist mimetisch zuverlässig, sofern es keinen als Bestandteil einer Strategie beschreibbaren Anlaß gibt, an der Angemessenheit seiner Präsentation der Geschichte_A (oder Welt_A) zu zweifeln; er ist mimetisch unzuverlässig, wenn dies nicht der Fall ist. (Es kann gelten: A = T.)

2. Überlegungen zur Attribution „unzuverlässigen Erzählens“

Für die Charakterisierung der Verwendung des Konzepts „erzählerischer (Un-)Zuverlässigkeit“ ergeben sich aus der Explikation zwei Aufgaben: Es sind einerseits die Bedingungen näher zu erläutern, die den Definitionen zufolge erfüllt sein müssen, damit ein Erzähler als „normativ“ oder „mimetisch (un-)zuverlässig“ eingestuft werden kann. Dies ist – wie bereits gesagt wurde – eine Fragestellung, die in der Debatte um den Begriff eingehend behandelt worden ist. Andererseits hat die Analyse des Begriffsgebrauchs genauer zu bestimmen, was in den Erläuterungsvorschlägen mit dem Konzept des Erzählers gemeint sein kann. Die abschließenden Hinweise werden sich auf die Diskussion dieser zweiten Frage beschränken – denn von ihrer Klärung hängt es entscheidend ab, ob sich das Konzept der „(Un-)Zuverlässigkeit“ nicht allein in Untersuchungen zur Epik, sondern auch in solchen zu anderen narrativen Medien wie etwa dem Film nutzen läßt.

Daß sich hinter dem Begriff des Erzählers in den unrisenen Erläuterungen Unterschiedliches verborgen kann, ist nicht auf den ersten Blick zu sehen; man kann es sich aber mit Hilfe von Marie-Laure Ryans Unterscheidung zwischen „personal“ and „impersonal narration“ leicht vergegenwärtigen: Von „personal narration“ spricht Ryan, sofern es in einem Erzähltext Hinweise darauf gibt, daß er als Rede einer Erzählerfigur zu verstehen ist. Mit „impersonal narration“ hat man es ihr zufolge dann zu tun, „when the

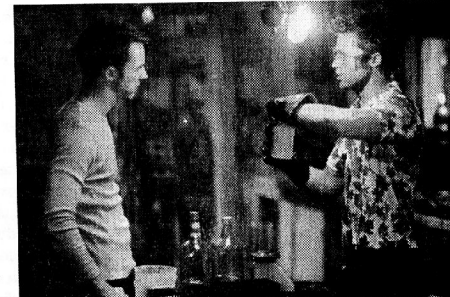
narrator's discourse presupposes only one property: the ability to narrate a story“ [9].

Vor dem Hintergrund dieser Unterscheidung lassen sich die Voraussetzungen der Begriffsverwendung wie folgt bestimmen: Um das Konzept „normativer (Un-)Zuverlässigkeit“ zuschreiben zu können, ist das Vorliegen von „personal narration“ erforderlich; die Begriffsverwendung setzt eine Instanz voraus, die sich vom Werk unterscheiden und im Vergleich mit ihm in normativer Hinsicht evaluieren läßt. Das Konzept „mimetischer (Un-) Zuverlässigkeit“ ist in seiner Verwendung nicht in dieser Weise restringiert. Es kann gleichermaßen im Fall von „personal“ oder „impersonal“ erzählten Texten zur Anwendung kommen, da seine Zuschreibung lediglich das Vorliegen von narrativen Anomalien und die Möglichkeit ihrer strategischen Motivierung erfordert – beide Bedingungen können auch durch Erzählungen erfüllt werden, die keine psychologischen Indizien für einen Narrator enthalten.

Nach diesen Vorklärungen kann man nun grundsätzlich angeben, ob und wie sich das Konzept der „(Un-)Zuverlässigkeit“ im Gebiet der Filmanalyse nutzen läßt, ohne sich mit der Grundsatzdiskussion zum Erzählerbegriff aufzuhalten. Filmisches Erzählen kann prinzipiell sowohl in „normativer“ wie in „mimetischer“ Hinsicht (un-)zuverlässig sein. Die normative Variante setzt dabei voraus, daß ein Film oder einzelne seiner Sequenzen erkennbar die Sichtweise einer extra- oder intradiegetischen Figur wiedergeben; die mimetische Variante hängt nicht von einer solchen Bedingung ab. Man hat also von drei grundlegenden Formen filmischer Unzuverlässigkeit auszugehen: von normativer Inkongruenz bei personaler Narration, mimetischer Inadäquatheit bei personaler Narration und mimetischer Inadäquatheit bei impersonaler Narration.[10] Die obigen Definitionen lassen sich wie folgt variieren:

Explikat 1' – „normativ (un-)zuverlässig“: Der Erzähler eines Abschnitts A eines Films F ist normativ zuverlässig, wenn er ausdrücklich für die Leitwerte_A eintritt oder in Übereinstimmung mit ihnen handelt; er ist normativ unzuverlässig, wenn dies nicht der Fall ist. (Es kann gelten: A = F.)

Explikat 2' – „mimetisch (un-) zuverlässig“: Der Erzähler/das Erzählen eines Abschnitts A eines Films F ist mimetisch zuverlässig, sofern es keinen als Bestandteil einer Strategie beschreibbaren



Edward Norton und Brad Pitt in *Fight Club*

ren Anlaß gibt, an der Angemessenheit seiner Präsentation der Geschichte_A (oder Welt_A) zu zweifeln; er/es ist mimetisch unzuverlässig, wenn dies nicht der Fall ist. (Es kann gelten: A = F.)

Wie die Bedingungen der Begriffszuschreibungen zu verstehen sind, welche der Grundformen von Unzuverlässigkeit im Film auch tatsächlich umgesetzt werden und welche weiteren Subtypen der Erzählweise Beachtung verdienen – auf all dies kann ich hier nicht mehr eingehen. Ich hoffe aber, für entsprechende Diskussionen zumindest den Boden bereitet zu haben.

Anmerkungen

[1] Stephen Fry: *Das Nilpferd*. Roman. Übersetzt von Ulrich Blumenbach. Zürich 1994, S. 9.

[2] Wenn man Frys Narrator glaubt, daß auf ihn kein Verlaß ist, warum sollte man ihm dann seine Eingangsbemerkung

abkaufen? Und sofern man ihm, wie er es nahelegt, mißtraut, was macht man dann mit seinem Hinweis auf die Berechtigung solcher Vorbehalte?

[3] Vgl. dazu Ansgar Nünning (Hrsg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens* in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier 1998, S. 287-302 sowie Gregory Currie: *Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 (1995), S. 19-29.

[4] Vgl. hierzu Lutz Danneberg: *Zwischen Innovation und Tradition: Begriffsbildung und Begriffsentwicklung als Explikation*. In: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Stuttgart 1988, S. 50-68.

[5] Wayne C. Booth: *Afterword to the Second Edition: The Rhetoric in Fiction and Fiction as Rhetoric: Twenty-One Years Later*. In: W. C. B.: *The Rhetoric of Fiction*. 2. Aufl. Chicago 1983, S. 404.

[6] Ebd., S. 158f. Hervorhebung im Original.

[7] Zum Begriff des „impliziten Autors“ vgl. Tom Kindt, Hans-Harald Müller: *Der „implizite Autor“*. Zur Explikation und Verwendung eines unstrittigen Begriffs. In: *Rückkehr des Autors*. Hrsg. von Fotis Jannidis u.a. Tübingen 1999, S.

284-287

[8] Vgl. zum folgenden Vorschlag auch Matias Martínez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999, S. 100-107 und James Phelan, Mary Patricia Martin: *The Lessons of „Weymouth“: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and „The Remains of the Day“*. In: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Hrsg. von David Herman. Columbus 1999, S. 88-109

[9] Marie-Laure Ryan: *The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction*. In: *Poetics* 10 (1981), S. 517-539, S. 518.

[10] Realisiert wird von diesen Spielarten unzuverlässigen Erzählens freilich zumeist nur die figural zurechenbare Spielart einer problematischen Ereigniswiedergabe – sei es in intradiegetischer Form wie in Hitchcocks *Stage Fright*, sei es in extradiegetischer Form wie in David Finchers *Fight Club*.

Zur Intermedialität von Literatur und Film in Japan

Eine ausgeprägte Intermedialität ist spezifisch für das Verhältnis zwischen Literatur und Film in Japan. Der Beitrag verdeutlicht dieses Phänomen anhand von Beispielen und zeigt einige Ursachen auf.

Von Miriam Rohde (Inst. für Sprache und Kultur Japans, Uni Hamburg)

Wechselwirkungen zwischen Film und Literatur

Dass sich Film und Literatur gegenseitig anregen und mit Themen versorgen, wird an zwei Beispielen der letzten Jahre deutlich, und zwar den Filmen „Audition“ und „Eureka“, die auch international Beachtung fanden.

Die Entstehungsgeschichte von „Audition“ verdeutlicht die enge Interaktion von Film und Literatur: Es handelt sich um die Verfilmung eines Romans des Autors (und Regisseurs) Ryū Murakami durch den Regisseur Takashi Miike. Die Idee zu dem Roman kam Murakami nach den Dreharbeiten zu seinem Film „Tokyo Decadence“ (japanisch: *Topāzu* nach eigenem, gleichnamigen Roman) Anfang der neunziger Jahre. Miike war damals an den Dreharbeiten beteiligt.

„Audition“ ist ein Psychodrama in Gestalt eines Horrorfilms: Um eine neue Frau zu finden, beschließt ein Witwer, mit Hilfe eines befreundeten Filmproduzenten eine Vorsprechprobe abzuhalten. Dabei verliebt er sich in eine mysteriöse junge Frau. Kaum ist er ein paar Mal mit ihr ausgegangen, fährt er schon mit ihr für ein Wochen-

ende aufs Land - sicher, die Frau für's Leben gefunden zu haben. Doch als er nach dem ersten Sex neben ihr einschläft, hat er äußerst realistische, grauenvolle Alpträume. Am Ende wird er durch das Objekt seiner Begierde einem Folterritual unterzogen. Beim Erwachen erklärt ihm die junge Frau, sie nehme seinen Heiratsantrag an - an den er sich nicht mehr erinnern kann.

Ryū Murakami gilt als ein anspruchsvoller Autor und Filmemacher. Takashi Miike ist dagegen dafür bekannt, dass er bis zu sechs Filme im Jahr dreht, vornehmlich low-budget-Filme für ein zumeist junges Publikum. Seine Filme sind oft schnell geschnittene, mit Blut und anderen Körperflüssigkeiten nicht gerade sparsam umgehende Actionfilme, die sich jedoch durch handwerkliches Geschick und virtuose Drehbucheinfälle auszeichnen.

„Audition“ fällt aus der Reihe: Die Charaktere sind sorgfältig aufgebaut, insbesondere am Anfang herrschen lange Einstellungen vor. Erst von der Mitte an beginnt sich die spröde Liebesgeschichte immer rasanter in einen Horrortrip zu verwandeln (wobei dem Zuschauer nicht immer klar ist, ob es

sich tatsächlich um einen Traum handelt).

„Eureka“ ist als Film entstanden und später vom Drehbuchautor/Regisseur Shinji Aoyama selbst in einen Roman umgearbeitet worden. In Europa und den USA werden Romanfassungen erfolgreicher Filme häufig als literarisch wenig anspruchsvolle Zweitvermarktung angesehen. Shinji Aoyama erhielt aber für seine Romanfassung 2001 den renommierten „Yukio Mishima Literaturpreis“. Der Film erzählt in ruhigen Bildern und scheinbar mit Abstand die Geschichte zweier Geschwister, die zuerst eine Busentführung überleben und kurz darauf beide Eltern verlieren. Daraufhin gehen sie nicht mehr zur Schule, reden nicht mehr und verlassen kaum noch das Haus. Erst als der Fahrer des ehemals entführten Busses - ebenfalls seit diesem Ereignis aus der Bahn geworfen - zu ihnen zieht und sich um sie kümmert, scheint sich ihre Abkapselung etwas zu lösen. Der Roman besteht nicht einfach aus einer Wiedergabe dessen, was im Film zu sehen war, sondern nutzt die besonderen Möglichkeiten literarischen Erzählens aus und weicht hierzu stellenweise auch von der Filmvorlage ab.

Die Verfilmung literarischer Vorlagen als Anime ist zwar ebenso wenig wie die Veröffentlichung eines filmischen Stoffes in Buchform etwas Japanspezifisches. Ein gradueller Unterschied zum westlichen Umgang mit Zeichentrickfilm ist aber darin zu sehen, dass auch literarisch anspruchsvolle Romane mit einem ernstesten Thema als Anime verfilmt werden. Ein Beispiel hierfür ist „Das Grab der Leuchtkäfer“ (*Hotaru no haka*) von Akiyuki Nosaka. Dieser halbautobiographische Roman erzählt die Geschichte eines 14-jährigen Kriegswaisen und seiner dreijährigen Schwester, die kurz nach Kriegsende im zerbombten Kōbe verhungern (die kleine Schwester des Autors ist tatsächlich verhungert). Die Verfilmung als Anime von Isao Takahata wurde hier der Darstellung mit Schauspielern vor allem deswegen vorgezogen, weil Zeichnungen einen höheren Abstraktionsgrad erlauben. Mit realen Darstellern hätte man für die Darstellung des Abmagerns, der Hungerödeme und schließlich des Verhungerns enorm teure Special Effects



Audition

einsetzen müssen. Außerdem wäre man - so Studio Ghibli (die auch Hayao Miyazakis Filme produzieren) - trotzdem Gefahr gelaufen, ins Melodramatische abzuschweifen, was dem Charakter der nüchtern erzählten Geschichte nicht gerecht geworden wäre.

Im Roman wird die Geschichte aus Sicht des Jungen erzählt. Im Film ist eine Rahmenhandlung eingeführt worden: Der Junge stirbt, und sein Geist erzählt, wie es zu allem gekommen ist. Auch dies war im Zeichentrick einfacher und effektvoller umzusetzen als in einem Film mit Schauspielern. Das Anime besticht durch eine ausgefeilte Ästhetik. Das Leiden der Kinder wird mit einer paradiesischen Landschaft kontrastiert. Die Gesichtszüge und Körper der beiden sind schematisch gezeichnet. Dadurch können Hungererscheinungen sehr wirkungsvoll allein durch ein paar zusätzliche Linien visualisiert werden.

Waren die oben angegebenen Filme Beispiele für die werkgetreue Umsetzung einer Literaturvorlage, so können einige der bekanntesten japanischen Filmklassiker als Beispiele dafür gelten, dass der Umgang mit der Literatur

häufig nur als Anregung oder Basis genommen wird, um etwas Neues daraus zu schaffen. Dies ist der Fall bei „Rashōmon“, dem Film, mit dem Akira Kurosawa 1951 auf den Filmfestspielen in Venedig den ersten Preis gewann und damit den internationalen Ruhm des japanischen Films begründete. Die zentrale Handlung des Films beruht auf der Erzählung „Im Gehölz“ (*Yabu no naka*) des berühmten Autors Ryūnosuke Akutagawa (1892-1927). Doch der Name des Films und die Rahmenhandlung verweisen auf eine andere Geschichte desselben Autors, nämlich „Rashōmon“ (Name eines Stadttors).

Indem Kurosawa die beiden Geschichten miteinander kombiniert, schafft er eine neue Geschichte mit einer anderen Aussage: Akutagawas Erzählungen aus den zwanziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts haben einen pessimistischen Grundton: Die Menschen werden aufgrund schlechter wirtschaftlicher Rahmenbedingungen zu unmoralischem Handeln gezwungen („Rashōmon“) und nehmen ihre Umwelt nur bezogen auf ihre eigenen Bedürfnisse wahr („Im Gehölz“). Kurosawa kombiniert die Frage nach der

Subjektivität menschlicher Erinnerung mit der Frage nach den Möglichkeiten moralischen Handelns in einer unmoralischen Umwelt. Anhand der Figur eines armen Holzfallers, der sich trotz widriger Umstände am Ende für altruistisches Handeln entscheidet, zeichnet Kurosawa ein Weltbild, in dem jedem Individuum jederzeit eine freie Gewissensentscheidung möglich ist. Indem Kurosawa für seinen Film zwei Erzählungen kombiniert und umdeutet, geht er übrigens ebenso vor wie der Autor Akutagawa, dessen Erzählungen Uminterpretationen ca. 800 Jahre alter japanischer Literatur sind, vor allem aus der Legendenammlung „Konjaku-Monogatari“.

Ein weiteres Beispiel dieser Art ist „Sansho Dayū“ (ein *dayū* ist ein Provinzgouverneur) von Kenji Mizoguchi. Die literarische Vorlage stammt von Mori Ōgai (1862-1922), einem der berühmtesten Autoren des beginnenden 20. Jhdts. Die Handlung spielt vor ca. 1000 Jahren. Während Ōgai angesichts der wachsenden westlichen Einflüsse eine Rückbesinnung auf alte japanische Werte anstrebte, ist Mizoguchis Film - passend für die fünfziger

Jahre - ein glühendes Manifest für Demokratie und Bürgerrechte.

Mögliche soziokulturelle und ökonomische Ursachen für die starke Interaktivität der Medien in Japan

1. *Literatur und Film haben für das kulturelle Leben in Japan einen anderen Stellenwert als z.B. in Deutschland.* Ob in Japan mehr gelesen wird als in Deutschland, oder ob das Lesen nur öffentlicher (z.B. in der S-Bahn) stattfindet, lässt sich schwer beurteilen. Die große Bedeutung, die Literatur für das kulturelle Leben in Japan hat, wird allein schon anhand der großen Zahl von Literaturpreisen deutlich. Anfang des neuen Jahrtausends gab es ca. 370 bis 380 solcher Preise (*Japanese Book News*, Nr. 32, S. 2). Insbesondere die jährliche Verleihung von renommierten Preisen für „aufstrebende“ Schriftsteller, vor allem der *Akutagawa-Preis*, der *Naoki-Preis*, der *Mishima Yukio-Preis* werden an prominenter Stelle in allen Tageszeitungen und im Fernsehen gemeldet. Die prämierten Werke werden regelmäßig Bestseller. Die Gewinner der Literaturpreise übernehmen als intellektuelle Leitbilder eine wichtige Funktion im öffentlichen Diskurs.

Einheimische Literatur dominiert den Markt. Das heißt, internationale Bestseller sind zwar in japanischen Bücherregalen vorhanden, haben aber nicht den Stellenwert, den sie z.B. in Deutschland haben. Auch der große, sowohl thematisch als auch von der Zielgruppe her stark ausdifferenzierte Manga-Markt wird praktisch ausschließlich von japanischen Produkten beherrscht.

Die Zahl der Kinobesucher ist zwar rückläufig, trotzdem liegen die Besucherzahlen in Japan aber noch über denen in Deutschland. Während in Deutschland nur etwa 12% der Kinofilme aus einheimischer Produktion stammen, ist dieser Anteil in Japan selten unter 30% gefallen.

Die Sprachbarriere dürfte ein wesentlicher Grund für die Dominanz einheimischer Produkte auf dem japanischen Buch- und Filmmarkt sein. Übersetzungen sind relativ teuer. Unterhaltungsliteratur ist aber in Japan relativ billig. Die weit verbreiteten Paperback-Romanausgaben kos-

ten oft unter 5 Euro. Gelesen werden Romane und Manga sehr oft auf dem Weg von und zur Arbeit, der insbesondere in den Ballungsräumen oft über eine Stunde in Anspruch nimmt.

Das große Angebot an Romanen und Manga ermöglicht es der Filmindustrie, aus einem umfangreichen Repertoire von Geschichten zu schöpfen und erleichtert zudem Drehbuchautoren die Arbeit. Manga- oder Romanvorlagen sind außerdem häufig beim Leser schon bekannt und sparen somit Werbekosten.

Das Repertoire der Stoffe, aus denen Kinofilme entstehen, ist gegen Ende des 20. Jhdts. zunehmend durch ein enges Spartenpublikum eingeschränkt worden. Die größte Gruppe der Kinobesucher ist zwischen 14 und 24 Jahren alt. Daneben gehen auch Hausfrauen mit erwachsenen Kindern und Männer im Pensionsalter ins Kino. Die ersten Kinovorstellungen des Tages findet bereits am frühen Nachmittag, Kinos die Vorstellungen am späten Abend anbieten, sind dagegen selten.

2. *Beziehung zwischen Klassik und Gegenwart:* Als hochwertig betrachtete Literatur nimmt häufig inhaltlich oder formal Bezug auf die japanische Klassik, d.h. die höfische Kultur des 9. bis 12. Jhdts.. Als ein Beispiel hierfür kann die junge Bestseller-Autorin Banana Yoshimoto gelten, die in ihrem Roman „Kitchen“ bewußt auf „*Mono no aware*“, einen schwer fassbaren Begriff der klassischen Kunsttheorie, zurückgreift, und dieses mit der Ästhetik von japanischen Mädchen-Comics (*Shōjō manga*) kombiniert. „Kitchen“ ist im Übrigen auch ein Zeichen für eine wachsende Transkulturation in Ostasien. Der Roman wurde sowohl in Japan als auch in Hongkong verfilmt.

Manga sind in ihrer heutigen Form in den fünfziger Jahren entstanden. Die Anregung dazu boten amerikanische Kurzcomics in Zeitungen. Dass diese Gattung jedoch in Japan so schnell so große Verbreitung gefunden hat, ist darauf zurück zu führen, dass die Verbindung von Text und Bild zu einem narrativen Ganzen bereits eine lange, ganz eigene Tradition besaß. Bereits in den *otogizōshi* des japanischen Mittelalters (12.-16. Jhd.) werden Sagen, Legenden und andere

Geschichten durch Bilder mit Begleittext erzählt. In der Edo-Zeit (17. bis 19. Jhd.) wurde diese Erzählform weiter ausgebaut.

3. *Tradition des Wiedererzählens mit anderen Mitteln:* Da Frauen, Kinder und weniger gebildete Schichten chinesische Schriftzeichen häufig nicht lesen konnten, war es üblich, klassische Texte - oft bebildert - in der Silbenschrift wiederzugeben, und damit einen narrativen Inhalt von einer Gattung in eine andere zu übertragen. Das mehr oder weniger originalgetreue Wiedererzählen eines Stoffes mit immer neuen, anderen narrativen Mitteln hat also in Japan Tradition.

Zusammenfassung

Als Ursachen für diese starke Interaktion zwischen den Medien sind vor allem folgende Aspekte erkennbar:

1. In Japan gibt es ein wesentlich größeres Angebot an Romanen und Manga, die als Vorlage für Verfilmungen dienen können.

2. Gerade gegen Ende der neunziger Jahre treten Regisseure als Buchautoren (Shinji Aoyama) und Buchautoren als Regisseure (Ryū Murakami) auf. Es gibt Regisseure, die sowohl mit Anime als auch Dokumentar- und Spielfilmen Erfahrung haben (z.B. Junji Sakamoto).

3. Ob ein Stoff als Roman oder Manga, als Spielfilm oder als Anime veröffentlicht wird, hängt weniger von Inhalt selbst ab als von ästhetischen oder ökonomischen Überlegungen. So können auch erste Themen mit einem starken Realitätsbezug („Das Grab der Leuchtkäfer“) in Form von Anime dargestellt werden. Nicht nur Buchvorlagen können in qualitativ hochwertige Filme umgesetzt werden, sondern auch Filme in qualitativ hochwertige Bücher („Eureka“).

4. Klassische Stoffe bilden auch heute noch ein wichtiges Repertoire für alle Erzählgattungen, wobei vor allem motivische Anleihen gemacht werden („Rashōmon“/ „Sansho Dayū“).

Autorenphotos

Das Seminar *Die Inszenierung des Autors – Medienformate und Literatur in der Postmoderne* von Klaus Bartels und Stephan Selle beschäftigte sich mit der Untersuchung auktorialer Inszenierungsstrategien. Zu den von Autoren zu ihrer Selbstdarstellung benutzten Medien gehört das Autorenphoto, das in der Tradition des Künstlerportraits steht. In seiner funktionalen Stellung in unmittelbarer Einheit mit dem künstlerischen Produkt, dem Buch, steht es dagegen für den Anspruch einer Einheit von Autor und Werk.

Von Daniel Herrmann

„Fühl mal! Ist rasiert!“

Die junge Autorin streckt ihren Arm aus, etwas zögerlich streicht Harald Schmidt darüber. „Aha.“ „Ganzrasiert. Außerdem trage ich nichts drunter. Hihi!“

Fragen, die sich bei Durs Grünbein oder Felicitas Hoppe nie stellen – wer hätte in letzter Zeit nach Maxim Billers Frisur gefragt? In der Schmidt-Show produziert sich Autorenschaft als körperliches Erscheinungsbild. Alexa Hennig von Lange Photo drängt sich sogar von „Zweitausendeins“-Plastiktüten dem Leser auf.

Vor Autorenphotos wird der Leser zum Betrachter. Adorno hakte in seinen „Bibliographischen Grillen“ noch das „Heranmachen des Buches an den Leser“ ab – doch mit Talkshow und Homestory, mit Vierfarbdruck und Softcoverillustrationen macht sich nun der Autor an den Leser heran. Textkörper und Autorenkörper sind gleichgesetzt.

Betrachtet man Photos der Alexa Hennig von Lange, sieht man vor allem Haare. Locken werden gehalten, gerafft und gebunden, offen getragen oder wehen im Wind. Durch Komposition und Bildanteil ist das Haupthaar

der Autorin wesentliches Mittel ihrer visuellen Selbstdarstellung.

Samson erhielt durch sein Haar übermenschliche Kräfte – und ging dieser verlustig, sobald Delila an der Manneskraft die Schere ansetzte. Männliches Haar ist wild, stark und irgendwie unheimlich potent. Nicht so das der Frau. Anders als bei männlichem Haar, das praktisch ausschließlich in seiner Symbolik von Virilität und Potenz thematisiert wird, überwiegen beim weiblichem Haar Fragen der – sexuellen – „Ordnlichkeit“, der Konformität etablierter Ordnung gegenüber. (1) Die Bildtraditionen der

„Bändigung“ des Haares gegenüber dem offenen und „wirren“ Haar ist hierbei hinlänglich untersucht – samt ihren Konnotationen einer ungebändigten Sexualität. (2)

Konsequenzen von Nonkonformität und deren Sanktionierung stellen sich ebenfalls visuell dar: Für das Ausleben ihrer Lust – die sexuelle Beziehung mit Poseidon – wird die schöne Medusa bestraft. Ihr goldenes Haar wird zu Schlangen, ihr reizendes Antlitz bringt von nun an den Tod. Das transformierte Haar ist Zeichen der Konsequenz sexueller Nonkonformität.

Wie weibliche Haare im Zusammenhang männlich-genialischer Kunstproduktion dargestellt werden, läßt sich anhand einer Anekdote Patrick Bades aus dem Leben des Künstlers Dante Gabriel Rossetti sehen:

Rossetti hatte seiner verstorbenen Frau Gedichtentwürfe in den Sarg gelegt und gelobt, nie wieder schreiben zu wollen. Einige Jahre nach ihrem Tod änderte er seine Meinung und wollte die Gedichte veröffentlichen. Es kam zur Exhumierung

Alexa Hennig von Lange RELAX

Roman





Franz von Stuck: *Medusa*

der Leiche. Im Sarg fand man den Leichnam, dessen friedliches Antlitz in den Wellen des Haares schlummerte, unversehrt wie das einer christlichen Heiligen. Ihr langes Haar allerdings hatte sich so fest um die Manuskripte geschlungen, daß Teile des Haares abgeschnitten werden mußten, um diese zu befreien. (3)

Mit dem visuellen Attribut ihrer Haare stellt sich Alexa Hennig von Lange in die Bildtradition der sexuell nonkonformen Frau. Diese Bildtradition hilft der Autorin, sich im Assoziationsfeld der *femme fatale* zu positionieren, einer modernen Hexe, deren "Zauberkräfte" sich allerdings "auf die sexuelle Wirkung ... beschränkt, die sie auf den Mann ausübt". (4) Es bleibe zu diskutieren, in wie weit die Autorin mit dieser Positionierung ihre Arbeit hinter der Selbstdarstellung unkenntlich werden läßt: Hat sich das Haar Alexa Hennig von Langes so fest um ihre Manuskripte geschlungen, daß man es abschneiden müßte, um ihre Texte zu befreien? Oder entspricht der Wunsch nach solch invertiertem Delüschschnitt lediglich einer Angst vor einem weiblichem Autorensamson?

Die visuelle Darstellung von Autoren steht also innerhalb sorgfältig untersuchter Bildtraditionen. Die im mittelalterlichen Manuskript illuminierte Darstellung des Schreibenden im Scriptorium drückt anderes aus als das lächelnde Dreiviertelportrait der modernen Umschlagklappe: Letzteres verweist auf den Anspruch einer Identität

mit Werk und Autor. In diesem Anspruch auf Identität korrespondiert die Einheit von Autorenbildnis mit Autorenprodukt: die Photographie im technisch reproduzierbaren Buch.

Diese Einheit läßt sich im Verfahren der Buchdruckkunst begründet sehen, insbesondere in den durch die Tiefdrucktechnik entwickelten Verfeinerungen der Vielfältigkeit von Abbildungen. Unter "direkter Einheit" wird dabei das im gedruckten Buch plazierte Portrait verstanden, sei es auf der Titelseite oder

im Anschluß daran. Eine Einheit des Textkörpers mit dem Bild dieser Art, einem Frontispiz, etabliert sich erst nach Erfindung der Druckkunst.

Der Zeitpunkt der Etablierung des Autorenportraits als festem Bestandteil des Buches findet zu einer Zeit statt, die "at the point of intersection between different genres, including the painted portrait and the biography" (5) verortet war. Seit dem späten 15. Jahrhundert wurden die Viten der Autoren ihren Texten als Vorwort, als Prätext beigeordnet. So steht in der Proben Edition von 1516 die Vita des Erasmus vor dessen Text über Hieronymus. (6) Wie die Biographie drückt auch das Porträt ein Interesse an der einzelnen Person, am Individuum, aus: "Wahrheit" in Portrait und Vita.

An Beispielen wie der Etablierung von Frontispiz und Autorenbildnis wird nichts Geringeres deutlich als das gesteigerte Interesse an der Autorenschaft des Individuums. Wouverius preist im 17. Jahrhundert die Ausstattung einer Bibliothek mit Büsten antiker Autoren: "Denn den Geist der Autoren sowohl durch ihre Werke als auch durch ihre Körper, Gesichter und Physiognomie schätzen zu können, erfreut eine großzügige Seele". (7) Im Nachweis des Zusammenspiels von Interesse am Autor, von getreuem Abbild und Physiognomie sieht Peter Burke den Beweis für das Interesse an der Individualität des Autors. Dieses Interesse entspringe aus der "idealistischen Vorstellung, ... in der Physi-

ognomie des Dargestellten lasse sich das Wesen der Person fassen, nur in unterscheidbaren Gesichtszügen zeige sich das Individuum". (8)

Dieser Anspruch auf Werksidentität, visuell institutionalisiert im 15. Jahrhundert, tradiert sich in Frontispiz und Autorenphoto, aber auch in Künstlerinterview, Rundfunkdiskussionsrunde, Lesung und Homestory bis ins 21. Jahrhundert. Der Anspruch des Verständnisses des Werkes durch Verständnis seines Autors als Individuum stellt jene Veränderung dar, auf deren Grundlage man überhaupt erst von einer "Inszenierung" sprechen kann. "Werkgetreu" heißt noch immer "autorgetreu", in der Autorendarstellung mit dem Anspruch des "getreuen Abbildes" verbunden. Der Begriff der "Inszenierung" setzt die Möglichkeit des nicht der "Wahrheit" entsprechenden Abbildes voraus.

In der Entwicklung vom Frontispiz zur Photographie steht das Autorenphoto nicht allein. Das Autorenphoto wird stets von Text begleitet. Es ist Parergon, ist dem Peritext (Genette) zuzuordnen. Dabei zeichnet sich das Autorenphoto durch eine besondere Eigenschaft aus: anders als z.B. der Klappentext verweist es nicht auf den Inhalt des Buches, sondern direkt auf den Autor als Person. Dennoch befindet es sich in direkter, physischer Einheit mit dem Buch. Das Bild fungiert als Schnittstelle zwischen Werk und Schöpfer. Diese Stellung bedingt das große kommunikationstheoretische Störpotential: In der dem Autorenphoto impliziten Identität von Werk und Schöpfer manifestiert sich das "hermeneutische Rauschen" des eindeutigen Werkverständnisses. (9)

In den inszenatorischen Verfahren der sogenannten "Popliteraten" und ihrer Autorenphotos zeigt sich das Dilemma der Werksidentität. Darum bemüht, deren "Unzuverlässigkeit auszutricksen", versuchen sie, den Paratext in das "ästhetische Geschehen des Haupttextes ironisch einzubauen". (10) Es wird versucht, den hermeneutischen Störlärm als Leitmotiv des Textverständnisses einzusetzen.

In entsprechenden Autorenphotos wird dieses Verfahren der ironischen Selbstinszenierung überdeutlich: Die Situation der inszenierten Aufnahme wird bewußt reflektiert, der Moment



Kristian Kracht: *Faserland*

der Bildentstehung wird antizipiert. Die Wahl von Bildzitat und Posen teilt dies dem Betrachter mit. Das Bild zwinkert dem Betrachter zu. Ironie soll Distanz zu jedweddem Authentizitätsanspruch des Images schaffen. Am verschiedensten geht auf diese Art vielleicht Christian Kracht vor. Der Autor als Person tritt hinter den deutlich markierten Eigenschaften des Autors als Darstellung auf einem Bild zurück. Auf der Umschlagseite der Hardcoverausgabe von "Ferien für immer", gemeinsam veröffentlicht mit Eckardt Nickel, geht Kracht noch weiter. Er expliziert die Bildverweigerung: Das Autorenphoto wird abstrahiert-ästhetisierte Zeichnung. Die Leerstelle der Bildverweigerung wird zur Schau gestellt - exhibitionistischer Ikonoklasmus.

Ein "Austricksen der Werksidentität" durch Ironie wird hier auf die Spitze getrieben. Die Künstlichkeit des Textes und die Künstlichkeit der Inszenierung des Autorenphotos werden gleichgesetzt. In das etablierte hermeneutische Gefüge von Paratext und Buchinhalt soll sich auf diese Art ein Provokateur einschleichen:

Vor etwa zehn Jahren - so überlegte ich - wäre es praktisch unvorstellbar gewesen, daß sich bei uns, der vorhergehenden Generation, ein Provokateur hätte einschleichen können (zumindest hätte er ein glänzender Schauspieler sein müssen). Seine Subkultur hätte sich nämlich - auch äußerlich - von unserer Kultur unterschieden. Wir hätten ihn an den Augen, der Nase, an den Haaren erkannt! Wir hätten ihn auf der Stelle demaskiert!

und ihm eine verdiente Lektion erteilt. Das ist heute nicht mehr möglich. Kein Mensch auf der ganzen Welt kann heute einen Revolutionär vom bloßen Aussehen her von einem Provokateur unterscheiden. Rechte und Linke sind körperlich eins. Wir sind jetzt im Jahr 1972. (11)

Pasolinis "Haare" der Provokateure können mit deren "Inszenierungsstrategien" gleichgesetzt werden: Das "lange Haar" der Provokateure Kracht oder Alexa Hennig von Lange ist ihre Ironie.

Hinter diesen ironischen Inszenierungsverfahren steht allerdings lediglich das langweilige Fahnnenschwenken des allseits bekannten "fecit non generit". Die ironische Selbstinszenierung ist neunmalkluger Zeigerfinger: Sie zeigt nicht wirklich Neues, löst auch nicht die Einheit von Werk und Autor auf, sondern spielt lediglich affirmativ mit deren Zeichen. Genau dies semiotische Florettspiel aber wird von dem Neo-Medialen Brat-Pack der Literatenzunft erwartet. Diese Erwartung umstandslos zu bedienen, zeigt die letztlich stumpfe Klinge der Protagonisten:

So drücken heute die langen Haare mit ihrer unartikulierten und zwanghaften Sprache nichtverbaler Zeichen in ihrer starken Bildlichkeit genau das aus, was Fernsehen und Werbung ausdrücken: eine Welt, in der ein Jugendlicher ohne lange Haare absolut unvorstellbar geworden ist und für die Interessen der Herrschenden geradezu skandalös wäre. ... (es) ist höchste Zeit, diesen Jugendlichen zu sagen, daß ihre Frisuren widerlich, weil servil und vulgär sind. Mehr noch, es ist höchste Zeit, das sie es selber merken und sich von diesem unentschuldbaren inneren Zwang befreien, der sie zu Herdentieren macht. (12)

Anmerkungen

1. Vgl. Stephan, Inge: Das Haar der Frau. Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung. In: Benthien, Claudia & Wulf, Christoph (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hamburg: 2001. S. 27-48. S. 31

2. Vgl. Plutat, Hanna: Das Haar in der bildenden Kunst. Volkskundliche und rechtliche Aspekte. Magisterarbeit, Hamburg 1983.

3. Vgl. Bade, Patrick: *Femme Fatale*. New York 1979.

4. Plutat, S. 37

5. Burke, Peter: *Reflections on the Frontispiece Portrait in the Renaissance*. In: Köstler, Andreas & Seidl, Ernst: *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*. Köln, Weimar, Wien: 1998. S. 151 - 162. Hier S. 151.

6. Ibid.

7. Jones, Pamela: *Federigo Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth Century Milan*. Cambridge 1993. S. 109. Zitiert nach: Burke, S. 161.

8. Köstler, Andreas: *Das Portrait: Individuum und Image*. In: Köstler/Seidl: S. 9-14. Hier S. 11.

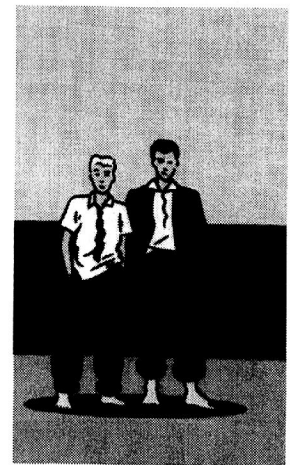
9. Vaihinger, Dirk: „Es rauschet die Klappe am einzigen Buch“. Über die Robbenbabies des Verlagswesens. in: *Neue Rundschau*, 111. Jahrgang 2000, Heft 4, S. 124-131. Hier S. 126.

10. Ibid.

11. Pasolini, Pier Paolo: *Die Sprache der Haare*. *Corriere della Sera*, 7. Januar 1973. In: ders.: *Freibüchereien*. Berlin 1980. S. 19-24. S. 22.

12. Pasolini, S. 24.

Kristian Kracht: *Ferien für alle*



Kann man es denn überhaupt noch hören? Wir leben in einer Spaßgesellschaft! Und nun?

Ein Erklärungsversuch, was es mit der Spaßgesellschaft auf sich haben könnte.

Von Annamaria Benckert

Leben wir in einer Spaßgesellschaft, oder ist es vielleicht doch eher die Erlebnisgesellschaft, Mediengesellschaft, Freizeitgesellschaft, Multioptiongesellschaft, Risikogesellschaft oder Single-Gesellschaft, in der die Wissensgesellschaft oder Informationsgesellschaft ihren Platz nicht mehr findet? Diese Schlagwörter für „Bündelstrichgesellschaften“ drücken alle das Gleiche aus, nämlich das Verlangen danach, die Zeichen der Zeit auf eine griffige Formel zu bringen. Wie verhalten sich die verschiedenen Gesellschaftsbegriffe zueinander, wer dominiert wann über wen, wie verändern sie sich?

Die Teilnehmenden der im Mai vergangenen Jahres stattgefundenen 34. Mainzer Tage der Fernseh-Kritik haben sich mit dem Begriff der „Spaßgesellschaft“ und ihren aktuellen Positionen auseinandergesetzt. Zum Thema „Fernsehen für die Spaßgesellschaft“ beklagte ZDF-Intendant Dieter Stolte in seinem Eröffnungsvortrag den Verlust der Mitte. Durch die vielfältigsten Unterhaltungsangebote würden wir nicht nur zerstreut, sondern auch verstreut werden. Daraus folgt für ihn der Verlust des Zusammenhaltes und des Ernstes; die Gesellschaft würde

sich von sich selbst abkehren. Ist das Fernsehen ein Abbild der Realität? Wie sieht das Wirklichkeitsverhältnis tatsächlich aus, wie ist es mit dem Wertgefüge unserer Gesellschaft bestellt? Während für Stolte die Funktion der Vermittlung von gesellschaftlicher Wirklichkeit noch die oberste Prämissen des Fernsehens darstellt, mußte er gleichzeitig feststellen, daß das Fernsehen durch Schaffung eigener Events und Prominenz immer eindeutiger selbstreferenziell wird. Der Spaß an und für sich sei nicht das Problem, vielmehr der verselbstständigte Spaß, der Spaß alleine um des Spaßes willen. Das Anstrengende, also Informierende, werde immer mehr verdrängt, weil sich keiner mehr dafür interessiert und die Quote dafür zu niedrig ist.

Aber verhält es sich wirklich so?

Wenn es um die Beschreibung der heutigen Gesellschaft geht, die mehr denn je durch die Medien geprägt wird, entstehen leicht Gegensatzpaare, die sich unvereinbar gegenüberzustehen scheinen: Der Spaß steht gegen den Ernst, die Ökonomie gegen die Moral, die Bildung widersetzt sich der Unterhaltung, die Prominenz spielt die Kom-

petenz aus. Oder ist vielleicht doch noch ein Fünkchen Hoffnung am Fernsehimmel zu sehen und Konträres vereint sich, so daß wir endlich Spaß beim Lernen/Informieren haben und nicht nur dumme Prominente auf dem Bildschirm sehen müssen (zum Prominenzbegriff später)? Ganz so einfach läßt sich diese Angelegenheit sicher nicht über einen Kamm scheren.

In seiner Programmgeschichte der Fernsehunterhaltung (ebenfalls bei den Mainzer Tagen der Fernsehkritik vorgetragen) meinte Krut Hickethier dazu, daß sich zwar vieles geändert hätte, einige Grundprinzipien aber heute noch gelten würden. Zwar wurde aus dem Bildungsmedium bald ein Unterhaltungsmedium, aber die Leistungsorientierung sei der TV-Unterhaltung nie abhanden gekommen. Also kein Spaß ohne Leistung, ohne Arbeit kein Vergnügen. Die Eskalation in der Fernseh-Unterhaltung trat seiner Meinung nach mit dem Aufkommen der kommerziellen Programme ein, als das Übertreten von Schamgrenzen plötzlich zum Innovationsprinzip avancierte. Voyeurismus wurde immer gesellschaftsfähiger und Konfrontation als Konzept wurde zur Masche für den Erfolg. Das Fernsehen hat immer schon Verhaltensweisen vermittelt, propagiert und gesellschaftlich durchgesetzt. So ginge es nach Hickethier in den 90ern um Verhaltensweisen wie z. B. Unsinniges zu ertragen, Risiken zu leben, keine Scheu vor dem Öffentlich-Machen des Privaten zu haben. Trash-Fernsehen stellt für die heutige Gesellschaft ein funktionsgerechtes Element der Steuerung dar, ergo: Jede Gesellschaft hat die Fernseh-Unterhaltung, die sie verdient.

Wie wird denn eigentlich mit Fernsehern umgegangen?

Elke Schmitter (Journalistin, Schriftstellerin) konstatiert ähnlich wie Stolte eine allmähliche Entgrenzung der TV-Unterhaltung. In ihrer Eröffnungsspreche der Mainzer Tage der Fernsehkritik erklärte sie, daß vor allem jüngere Zuschauer den im Hintergrund immer mitlaufenden Apparat als eine Art Bewegungsmelder betrachten. Er sagt ihnen, daß sie da sind; sie erfahren sich dadurch als Individuum, das sie fernsehen! Diese Selbstvergewisserung aus „zweiter Hand“ ersetzt die

Selbstbestimmung aus der Arbeitsgesellschaft, der immer mehr die Arbeit ausgeht. Aus der passiven Freizeitgestaltung wird „Freizeitvernichtung“. Schmitter beschreibt, wie wir nicht mehr aus dem Fenster, sondern in den Spiegel (= Fernsehen) schauen, denn dort helfen die Prominenten (dieser Begriff ist gerade in diesem Zusammenhang noch zu klären) bei der eigenen Meinungs- und Gefühlsbildung. Statt nun wie in literaturwissenschaftlichen Seminaren den Hamlet neu zu interpretieren, wird Lady Dis oder Madonnas Lebenswandel besprochen.

Und wer ist prominent?

Im Laufe der Fernsehzeit (gab es eine Zeit vor dem Fernsehen?) hat sich die Kompetenz von der Prominenz getrennt, denn mittlerweile zählen keine Ämter oder Leistungen im klassischen Sinne mehr, sondern worauf es ankommt, ist das Stillen des Aufmerksamkeitsbedürfnisses. Prominent kann jeder sein, der nur prominent sein möchte. Für Schmitter leben sie für uns das Bedürfnis nach Aufmerksamkeit aus. Die Prominenten der Spaßgesellschaft sind die aktuelle Antwort auf das zeitlose Streben nach Unterscheidung und Elitebildung, wobei jedoch die Prominenz gleichzeitig Elite und Leerstelle wird, denn die Hierarchie, die dabei entsteht, stellt nichts dar als allein das Bedürfnis nach Hierarchie.

Auch Jochen Hörisch (Medienwissenschaftler an der Mannheimer Universität und ebenfalls Gast in Mainz) verdeutlicht das Interesse der Medienbranche an den „Balla-Balla-Spielen“ im Fernsehen am Beispiel der Aufmerksamkeit. Prominenz durch Fachkompetenz sei nicht mehr gefragt, und so scheitere die klassische Kultur, in der die Wissensgesellschaft von Kompetenz abhängig sei. Die Medienbranche kämpfe mittlerweile um die knappe Ressource „Aufmerksamkeit“, die es erlaubt, ohne Sinn prominent zu sein. Die Logik der Aufmerksamkeitsökonomie erkläre schließlich, warum psychologisches Unterschichten-Fernsehen öffentlich-rechtliche Hochkultur verdränge: Schlechtes Geld verdrängt gutes. Und so wird der prominent, der am geschicktesten mit dem Aufmerksamkeitspotential umzugehen weiß. So ist das Boris-Becker-Phänomen als

Spezialkompetenz gefragt denn je: Keine Ahnung vom Computer, aber schon drin im Internet, bzw. 'auch ich blicke nicht mehr durch, aber ich weiß, wie das Mediensystem funktioniert'. Die Quote macht's.

In ihrem Artikel „Postskriptum zur Spaßgesellschaft“ (NZZ 03.11.01) schließen sich Markus S. Kleiner (Medien- und Kulturosoziologe der Universität Duisburg) und Hermann Strasser (Soziologe der Universität Duisburg) der allgemeinen Kritik an. Sie beschreiben das sinnfreie Lachen als Trumpf, die Ironie avanciert zum Mittel der Verständigung und ein Markt der tausend Unverbindlichkeiten öffnet sich, seit die Spaßkultur in den Medien Eingang gefunden hat. Die Familie schwächelt genauso wie Schule und Kirche bei der Orientierungshilfe nach Sinn. In diesem Wertewandel fehlen in zunehmendem Maße ein übergeordneter Sinnzusammenhang und allgemeinverbindliche Moralvorstellungen. Die Moral wird privatisiert, die gesellschaftlichen Maßstäbe verlieren/verschieben sich. Sinn, Orientierung und Verhaltensmaßstäbe finden sich, wie Schmitter schon gesagt hat, in den Medien, leicht verdäulich eingepackt. Dabei liegt der Ernst, über den keiner mehr spricht, gleich unter der Spaßoberfläche, denn es ist harte Arbeit, vermehrte Unsicherheiten, Enttäuschungen einfach mit Coolness, Mitfeiern oder Mitlachen zu kompensieren. Allerdings bieten die beiden Wissenschaftler im Gegensatz zu vielen anderen eine hoffnungsvolle Sicht nach vorn: Statt uns bald zum Kaputtzulachen zu bringen oder daß wir uns zu Tode amüsieren, wird es den Spaßformaten wie allen Phänomenen der Unterhaltungsindustrie gehen: live fast, get rich, die young! Die sinkenden Einschaltquoten von einschlägigen Shows deuten an, daß die Sättigungsgrenze erreicht zu sein scheint.

Und der 11. September?

„Es mag zynisch klingen...“ war wohl die am häufigsten benutzte Floskel, die unsere professionellen Spaßmacher vom Dienst nach den Terroranschlägen in Amerika benötigt haben, um einen Wiedereinstieg in ihre für kurze Zeit ausgefallenen Sendungen zu finden. Ob die Sendungen ausgefallen sind, weil die aktuelle Berichterstattung so

viel Platz benötigt hat oder weil „man“ es als pietätlos erachtet hätte, Spaß in Zeiten von Kriegen zu senden, sei dahingestellt, interessant jedoch war zu beobachten, wie der Wiedereinstieg gestaltet wurde. Obengenannte Formulierung oder auch solche, wie „irgendwie müssen wir ja zur Normalität zurückkehren“ fanden sich allerorten. Die Frage, ob der 11. September 2001 und seine Folgen dazu genutzt wurden, innezuhalten und an der Fernseh-Unterhaltung an und für sich etwas zu ändern, ist leicht zu beantworten. Nachdem Trauer und Entsetzen bildgerecht inszeniert wurden, hat alles wieder zu seiner alten Form zurückgefunden. Im Fernsehen hat sich nichts geändert: Der Zuschauer muß keine Position beziehen, muß sich nicht für oder gegen etwas entscheiden, alles bleibt folgenlos, denn Politik scheint mit der Spaßgesellschaft nichts zu tun zu haben, oder besser: Der Spaß läßt der Politik keinen Platz.

So ist es ungemeinlich schwer, zwischen Spaß und Ernst, Bildung und Unterhaltung, Moral und Ökonomie, Realität und Vermittlung von Wirklichkeit Brücken zu schlagen, denn Anstrengendes ist nicht lustig, bringt keinen Spaß. Oder doch?

Bleibt nur noch zu konstatieren, daß es wichtig ist, die Augen nicht vor den Bewegungen der Zeit (oder der bewegten Zeit!) zu verschließen und sie dennoch weder schwarz noch weiß zu malen, sondern mit der nötigen Humordosis „Bildung für Alle“ zu proklamieren, und zwar im Fernsehen! So werden vielleicht eines Tages „alle“ erreicht; und mithilfe innovativer Moderatoren, Showmaster, Comedystars und „Promis“ könnten wir es ja schaffen, wieder Spaß an Bildung, Kultur, Politik etc. zu bekommen.

Oder doch lieber den Fernseher wenigstens an einem Tag in der Woche ausgeschaltet lassen, wie es Ende der 70er der SPD-Politiker Albrecht Müller gefordert hat, und stattdessen Hamlet lesen?

Literatur:

epd medien Nr. 40/41, 23. Mai 2001

epd medien Nr.42, 30. Mai 2001

epd medien Nr. 50, 27. Juni 2001

Beilage zum IW-Medienspiegel, Jhg. 25, Nr. 22. (28.Mai 2001). Dt. Institutsvorlag Köln.

Das Medien-Dispositiv oder eine Theorie des Mediensubjekts Eine Erwiderung

In der letzten Ausgabe der tiefschärfe hat Jan Hans sich mit dem Dispositiv-Begriff beschäftigt und hier insbesondere seine deutschsprachige Rezeption und die darauf aufbauende Medientheorie- und Mediengeschichtsschreibung kritisiert. Gerade weil er ausführlich, überzeugend und unstrittig die Entstehung des Begriffs und dessen Implementierung in die Medientheorie darstellt, muss gegen einige Folgerungen Einspruch erhoben werden, nicht zuletzt weil der Verf. selbst angesprochen ist.

Von Knut Hickethier

Theorieverkürzung oder produktive Weiterarbeit?

Jan Hans konstatierte in der deutschsprachigen Rezeption des von Michel Foucault u. a. entwickelten Dispositiv-Begriffs innerhalb der Medienwissenschaft eine Verkürzung auf die Vorstellung einer räumlichen Anordnung von Zuschauer und Technik, die zu einem „sozialgeschichtlich orientierten Deskriptionsprogramm“ und damit einer Entledigung von dem „lästigen Subjekt-Problem“ (Hans 2001, 26) geführt habe.

Theorien haben, wenn sie einmal in die Welt gesetzt sind, die Eigenschaft, sich von ihren Urheberern zu verselbständigen. Gerade dann, wenn sie neue Paradigmen erzeugen, also neue Sichtweisen auf einen Gegenstand ermöglichen, bleiben sie nicht Besitz eines einzelnen Autors. Sie werden produktiv zu nutzenden Allgemeingut, selbst dann, wenn sie vom Altmeister Foucault stammen. Sie werden auch zu einem kanonischen Recht. Indem andere sich die Theorien zu eigen machen, werden diese modifiziert, erweitert oder eben auch verkürzt. Die

erfahren sie eine Veränderung. Dass Foucault wenig Handlungsanweisungen für die forschungsstrategische Verwendung des Begriffs gegeben hat, kann ja nun nicht bedeuten, auch weiterhin auf anwendungsbezogene Interpretationen zu verzichten.

Trotzdem ist natürlich zu diskutieren, in welcher Weise sich theoretische Konzepte durch die Rezeption verändern. Das Produktive des Dispositiv-Ansatzes besteht in seiner Vernetzung von Gesetzen, Richtlinien und Medienkonzepten, von Institutionsaspekten, Technik, Ökonomie, Formen und Inhalten der Sendungen miteinander und mit Wahrnehmungsphänomenen, Rezeption, Nutzungs- und Wirkungserfahrungen. Diese Aspekte in einen engen Zusammenhang zu bringen, war Ziel einer Medientheorie und Mediengeschichtsschreibung Anfang der neunziger Jahre, die damit die sektorale Zuwendung zu einzelnen Bereichen (Kommunikator- vs. Rezeptionsforschung) innerhalb der Theorie und der Geschichtsschreibung überwinden wollte.

Als der Dispositiv-Begriff in Deutschland erstmals auf das Fernsehen angewendet wurde, ging es darum, für die systematische Erforschung der Fernsehgeschichte (im Rahmen des Sonderforschungsbereichs ‚Bildschirmmedien‘) einen alle Aspekte der Entwicklung verbindenden Theorierahmen zu gewinnen. Das Konzept wurde auf einer Tagung der Historischen Kommission der ARD vorgestellt (vgl. Hickethier 1991a,b) und stand in der Folgezeit in einer gewissen Rivalität zu einem Konzept einer Programmtheorie und -geschichte, zu einer sozialwissenschaftlichen institutionsorientierten Fernsehtheorie usw. Vorher und gleichzeitig haben Siegfried Zielinski, Joachim Paech, Karl Sierek u. a. den Begriff für die Kinotheorie nutzbar gemacht.

Natürlich ist es amüsant zu lesen, die deutsche Rezeption mit ihren Verkürzungen sei eine Professorentheorie (Anm.9, S.28), noch dazu eine, die sich vor allem auf zwar sparsame Aufsätze eines „kinobegeisterten Zahnarztes“ (Hans 2001, S.22), nämlich von Jean-Louis Baudry, stützt und die eigentlichen Autoritäten (Foucault, Althusser, Deleuze

u.a.m.) nicht zur Kenntnis genommen habe. Witzig ist dies deshalb, weil die genannten deutschen Rezipienten (Zielinski, Paech, Hickethier, Winkler, Sierek, Hick, zu erwähnen wären noch Elsner/Müller/Spannenberg, Lenk, Walitsch u. v. a., vgl. Literaturliste) bis auf einen (Joachim Paech) Ende der achtziger/Anfang der neunziger Jahre alle keine Professoren waren, sondern Wissenschaftliche Mitarbeiter, Projektmitarbeiter, Privatdozenten. Es war der Versuch, in die Medientheorie und Mediengeschichtsschreibung einen neuen Ansatz einzubringen, mit dem man in verschiedenen Projekten produktiv arbeiten konnte. Die Professoren der Zukunft standen dem Ansatz damals eher distanziert-skeptisch gegenüber. Man könnte, wenn man denn wollte, eher vermuten, hier habe eine Generation von Nachwuchswissenschaftlern einen neuen Ansatz gepuscht, um sich als innovativ durchzusetzen – so wie es gegenwärtig (also etwa zehn Jahre später) eine nächste Nachwuchswissenschaftler-Generation mit den Cultural Studies wieder versucht.

Wo bleibt das Subjekt?

Hinter der von Jan Hans beklagten „Verkürzung“ um die Subjekt-Dimension in der deutschen Dispositivrezeption steht eine Differenz in der Interpretation der Rolle des Menschen beim Mediengebrauch. Jan Hans hat richtig bemerkt, dass dem Dispositiv-Konzept bei Baudry, Foucault, Comolli u. a. eine Vorstellung zugrunde liegt, dass das Medium über seinen technische Apparat „ideologische Effekte“ (Comolli) produziert, das Dispositiv also eine Art manipulative Überformung der individuellen Wahrnehmung erzeuge. Jeder kennt solche Effekte: der Eindruck, dass auf der Leinwand eine Realität entsteht – und sei es eine filmische Realität mit eigenen Gesetzen –, stellt sich bei den meisten Betrachtern ohne besondere reflexive Bemühungen ein.

Das Dispositiv „erzeugt“ die Subjekte“ (Hans 2001, S.26), bzw. „in den technischen Arrangements“ (ebd., S.24) „konstituiert“ sich das „medien-nutzende Subjekt“ (ebd., S.24) oder „das Zusammenwirken dieser Elemente

im Kino-Dispositiv (produziert) eine Subjektposition“ (ebd., S.25) – so lauten verschiedene mögliche Formulierungen -, und diese Subjektproduktion, so Hans, werde in der deutschen Rezeption der Dispositivtheorie unterschlagen, weil die deutschen Dispositivtheoretiker so täten, als gäbe es weiterhin unabhängig ein mehr oder weniger autonomes Subjekt. Sie haben wohl nur den Aspekt aus ihren Arbeiten ausgeklammert, vielleicht auch, weil sie andere Aspekte der Weiterentwicklung erst einmal für dringlicher hielten. Das von Hans diagnostizierte Defizit könnte ja zur Folge haben, es jetzt theoretisch auszufüllen. Defizite auszumachen ist ja bekanntlich der Anfang aller Forschung.

Hinter der These der Ausblendung des Subjekts steckt jedoch mehr: der Vorwurf eines falschen Subjektbegriffs, der von der Annahme eines homogenen, ganzheitlichen, sich selbst setzenden Subjekts ausgeht (Hans, Anm. 9).

Das Subjekt sei nicht als eine solche Einheit zu denken, sondern ist als ein durch das Dispositiv erzeugtes Konstrukt (ebd., S.26). Angesichts der Programmvielfalt, des Zappens und Switchens durch die Programme, der Partikularisierung der Gesellschaft sei das Subjekt heute dezentriert und fragmentarisiert. Die „ideologischen Effekte“, die Effekte also, die das Dispositiv auf unser Bewusstsein und unsere Wahrnehmung ausübe, bestünden letztlich auch in einer Dezentrierung des Subjekts und seiner Destruktion als einer sich selbst bestimmenden Einheit.

Hier bestehen in der Tat grundsätzliche Unterschiede in den Auffassungen. Die Vorstellung, die in einzelnen Elementen des Dispositivs vorfindbaren Strukturen (Vervielfachung der Programme, Auflösung der medialen Sinnkohärenz durch die Fragmentarisierung der Angebote) bildeten sich plan in der Struktur des Subjekts ab (Dezentrierung der Programme = Dezentrierung des Subjekts), halte ich für nicht zutreffend.

Die Ausdifferenzierung der immer zahlreicher werdenden Medienangebote wird – wie die Zuschauergeschichte des Fernsehens beispielhaft zeigt – gerade von einem sehr stark ausgewählten, sich teilweise verweigenden,

letztlich zum „Eigensinn“ (Alexander Kluge) neigenden Zuschauersubjekt konkretisiert.

Die Mediennutzer gebrauchen die Medien unterschiedlich und nutzen sie in weiten Stücken selbstbestimmt. Für sie sind die ‚Grafifikationen‘ entscheidend, die sie – oft auch wenig reflektiert – aus dem Mediengebrauch für sich selbst ziehen. Es gibt eben nicht nur ‚Wirkungen‘ und ‚Effekte‘, die den Zuschauer determinieren, sondern auch den Eigensinn der Zuschauer, der für einen ganz ungeplanten und unplanbaren Umgang mit den Medien steht. Das ist ja das Schöne, dass trotz aller Messungen und Planungen der Medienbetreiber die Zuschauer sich immer noch weitgehend unberechenbar verhalten. An diesen unterschiedlichen kulturellen Praktiken im Umgang mit den Medien setzten die medienkulturwissenschaftlichen Untersuchungen an.

Sicherlich prägt das Dispositiv die Art und Weise der Medienwahrnehmung und darüber hinaus auch die Wahrnehmung von Welt in entscheidendem Maße, aber der Mensch ist nicht willenloses Opfer der Medien, er ist nicht ‚hermetisch‘ von Medien umstellt. Die Annahme der Frankfurter Schule, das Publikum könne nicht unabhängig von den Medien etwas wollen, hat sich als falsch erwiesen, und auch die Vorstellung von einem im Mediendispositiv oder im Diskurs gefangenen Menschen ist nicht zutreffend. Wäre es so, könnte es z.B. keine diesen Zustand kritisch reflektierende Medientheorie geben, weil diese ja dann selbst ‚gefangen‘ wäre und keine Position außerhalb dieses Zusammenhangs beziehen könnte.

Sicherlich ist die Bemerkung von Hans richtig, dass das Mediendispositiv zwar Subjekte erzeuge, aber „subjektlos“ sei (ebd., S.26), aber die Menschen sind selbst ebenfalls ein Teil des Dispositivs, sie bilden einen aktiv mitgestaltenden Faktor.

Um den Mediengebrauch genauer zu bestimmen und dabei über die Wirkungen der einzelnen Sendungen hinaus auch die längerfristige Folgen, (damit auch die ‚Effekte‘ des Mediums insgesamt), ist zunächst nach Habitualisierung, Routinisierung, Ritualisierung im Mediengebrauch zu fragen, danach, was Bourdieu ‚Habitus‘ und die ‚Set-

zung von kulturellen Abgrenzungen“ nennt; danach, was in der Psychologie unter den Begriffen „Schema“ und „Script“ in der Ausbildung psychologischer Wahrnehmungsmuster erforscht wird; danach, wie die individuelle, mit Hilfe der Medien organisierte Emotionssteuerung erfolgt, usf. Hier fängt die Arbeit erst an. Im Kontext der Erforschung der Mediennutzer muss auch die Mediensubjekttheorie ihren spezifischen Beitrag formulieren.

In den Beiträgen zum Dispositiv-Ansatz, vor allem aber in der material-geprägten Mediengeschichtsschreibung muss zukünftig genauer differenziert werden: zum einen welches denn nun genau die ‚Effekte‘ sind, die aus dem medialen Dispositiv entstehen, zum anderen, worin die eigensinnigen Verhaltensweisen der Zuschauer bestehen und welche Dimensionen diesem Eigensinn zugestanden werden.

Subjekt oder Zuschauer, Hörer, Leser? Für eine Rezeptionsgeschichte des Films

Wenn Jan Hans eine Subjektorientierung einlakt, meint er mit dem Subjekt nur den Zuschauer, Hörer und Leser? Ist es auch der ‚Medienmacher‘, dem im Mediendispositiv eine doch wohl etwas andere Rolle und Funktion als dem Zuschauer zukommt? Oder ist das Subjekt allgemeiner gedacht, ist es nur mehr theoretisches Konstrukt, ist es der vom Dispositiv umstellte Mensch oder gar nur eine – letztlich vom Dispositiv erzeugte – Struktur, die in den Menschen als den zufällig vorhandenen biologischen Wesen implantiert wird? Zielt Jan Hans vielleicht sogar auf eine Medienanthropologie?

Man kann das Fehlen des Subjekts in den deutschsprachigen Mediendispositiv-Ansätzen beklagen, muss aber dann auch einen Ansatz mitliefern, als was das Mediensubjekt zu verstehen ist, der über die sehr allgemeinen Vermutungen von Foucault, Althusser, Lacan hinausgeht. Um hier mehr Material zu besitzen, halte ich es für notwendig, für die einzelnen Medien eine Geschichte des jeweiligen Mediengebrauchs zu schreiben. Zwar liegt für das Fernsehen ein Entwurf dafür vor (vgl. Hickethier 1995, 1998), aber für das Kino fehlt beispielsweise ein solche

Darstellung; eine Geschichte der Kinowahrnehmung, eine der Kinorezeption. Das Buch von Anne und Joachim Paech über „Menschen im Kino“ ist ein sehr auf deren Darstellung in Film und Literatur bezogener erster Versuch (Paech/Paech 2000). Vom Radio fehlt eine solche Darstellung ebenfalls, aber auch von den anderen Medien, etwa dem Telefon, der Grammophon, der Schreibmaschine.

Mit Hilfe von Rezeptionsgeschichten lässt sich zeigen, dass es in einer medialen ‚Subjektgeschichte‘ oder einer Rezeptionsgeschichte der Medien nicht immer nur um bloße „Re-Adjustierungen“ des Dispositivs geht, sondern dass die Menschen sehr unterschiedliche gesellschaftliche Praktiken im Gebrauch der Medien entwickelt haben. Hier wäre ein Anschluss zu suchen bei den Cultural Studies, die sich gerade um unterschiedliche Gebrauchsformen und Lesarten der Medien bemühen.

Es wird also auch zukünftig nicht die ‚reine Lehre‘ des Dispositivs geben, die von der begriffsgenauen Exegese der Foucaultschen Schriften lebt, sondern unterschiedliche Weiterentwicklungen, die unterschiedliche Akzente in der Verwendung des Dispositiv-Begriffs setzt. Deshalb ist die Diskussion über das Dispositiv und darüber, wie wir den Begriff und die vorhandenen Konzepte verstehen, wichtig und notwendig, weil nur durch derartige Theoriedebatten auch ein tieferes Verständnis der Medien und ihrer Realität entsteht.

Literatur

(Die schon in der Literaturliste bei Jan Hans genannten Titel werden hier nicht noch einmal aufgeführt.)

Elsner, Monika / Müller, Thomas / Spangenberg, Peter M. 1993: Zur Entstehungsgeschichte des Dispositivs Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland der fünfziger Jahre. In: Hickethier, Knut (Hrsg.): Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens. München, S. 31-66 (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland Bd.1).

Hans, Jan 2001: Das Medien-Dispositiv. In: tiefenschärfe. ZMM/FB 07/Uni Hamburg WS 2001/02, S.22-28.

Lenk, Carsten 1997: Die Erscheinung des Rundfunks. Einführung und Nutzung eines neuen Mediums 1923-1932. Opladen.

Paech, Anne/Paech, Joachim 2000: Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart/Weimar.

Walitsch, Herwig 1993: Neue Positionen zur Kommunikationsgeschichte. Grundlagen, Synopse und Konsequenzen. In: Medien & Zeit 8.Jg.(1993) H.3, S.2-37.

Zum Dispositivansatz vom Verf.:

Hickethier, Knut 1991a: Aspekte der Programmtorie des Fernsehens. In: Communications. 16.Jg.(1991) H.3, S.329-347;

Ders. 1991b: Apparat - Dispositiv - Programm. Skizze einer Programmtorie am Beispiel des Fernsehens. In: (ders./ Siegfried Zielinski): Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Knulli zum Sechzigsten. Berlin, S.421-447.

Ders. 1992: Kommunikationsgeschichte: Geschichte der Mediendispositiv. Ein Beitrag zur Rundfrage „Neue Positionen zur Kommunikationsgeschichte“. In: Medien & Zeit. 7.Jg. (1992) H.2, S.26-28.

Ders. 1993: Dispositiv Fernsehen, Programm und Programmstrukturen. Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens. München (Geschichte des deutschen Fernsehens. Seine Programme 1950-1992. hrsg. v. Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen, Bd.1), S. 171-243.

Ders. 1994: Zwischen Einschalten und Ausschalten. Fernsehgeschichte als Geschichte des Zuschauens. In: Werner Faulstich (Hrsg.): Handlungsrollen im Fernsehen. München (= Geschichte des Fernsehens der Bundesrepublik Deutschland, hrsg. v. Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen, Bd.5) München, S.237-306.

Ders. 1995: Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: montage/AV 4.Jg.(1995) H.1, S. 63-84.

Ders. 1998: Rezeptionsgeschichte des Fernsehens - Ein Überblick. In: Walter Klingler/Gunnar Roters/Maria Gerhards (Hrsg.): Medienrezeption seit 1945. Forschungsbilanz und Forschungsperspektiven. Baden-Baden 1998, S.125-137.

Projektseminar Wochenschau

Im Sommersemester 2002 und im Wintersemester 2002/03 findet ein Projektseminar zur Geschichte und Ästhetik der Wochenschau statt. Mit diesem Projektseminar geht der Studiengang dazu über, jedes Semester ein Projektseminar beginnen zu lassen. Das Vorhaben dieses Projektseminars erläutert der folgende Beitrag des Projektseminarleiters *Knut Hickethier*.

Wochenschau – was ist das?

Jeder kennt vom Fernsehen die ‚Tagesschau‘ – aber die ‚Wochenschau‘? Die Wochenschauen sind die im Kino gezeigten, wöchentlich neu erscheinenden filmischen Informationsmagazine, die in der Regel nach der Werbung und vor dem Beifilm (z.B. einem Dokumentarfilm) und dem Hauptfilm (Spielfilm) gezeigt wurden. Wochenschauen hatten in Deutschland einen Umfang von etwa 11 Minuten und wurden in Schwarzweiß produziert. Sie brachten – bevor es das Fernsehen gab – den Zuschauern eine audiovisuelle Anschauung vom Weltgeschehen, hatten damit einen bedeutenden Einfluss und prägten auch die Nachrichtensendungen im späteren Fernsehen. Die ‚Tagesschau‘ bezog z.B. von ihren Anfängen bis 1956 regelmäßig ihr Bildmaterial von der ‚Deutschen Wochenschau‘, eine Zeitlang saßen die Redaktionen im gleichen Haus (in der Heilwegstraße in Hamburg). Die Wochenschauen liefen auch noch während der Ausbreitung des Fernsehens in den Kinos, ihre Produktion wurde 1977 eingestellt.

Ausgangspunkt Hamburg-Rahlstedt

Die bundesdeutschen Wochenschauen („Neue deutsche Wochenschau“, „Ufa-Wochenschau“ u. a.) wurden in Hamburg hergestellt. In Hamburg-Rahlstedt, neben dem Atlantik-Kopierwerk der Geyer-Werke, hatten sie bis Anfang dieses Jahres ihren Sitz. Das Gelände wurde aufgegeben, weil dort eine Wohnsiedlung errichtet wird. Ein Stück Hamburger Filmgeschichte droht unterzugehen. Die Bestände der Wochenschau sind Bundesbesitz und

ein historisches Material und handelt und wir heute naturgemäß dazu in einer gewissen Distanz stehen –, den schärferen Blick auf ‚Form‘ und ‚Inhalt‘ als die Frage nach der Informationsvermittlung und der unterhaltsamen Präsentation.

Von Hans Magnus Enzensberger stammt das Wort von der „Scherbenwelt“, als die die Wochenschau die Welt darstelle. So beschrieb er diese Kinomagazine 1956/57. Ob die Wochenschau tatsächlich so ist, wie sie die Kritik dann in den sechziger Jahren immer wieder gesehen hat, oder wie sich auch die Rezeption der Wochenschauen geändert hat, soll anhand zahlreicher Beispiele untersucht werden.

Natürlich geht es auch um die Ermittlung der Produktionshintergründe, der Firmenstrukturen, Besitzverhältnisse, der mit den Wochenschauen, um sie herum und – vielleicht auch – gegen sie entstandenen Kinöffentlichkeit und Kinokultur.

Projektseminare zielen auf handfeste Ergebnisse, auf die Herstellung von Medienprodukten. Wir wollen verschiedenen Formen anstreben: Es soll ein Heft in der Reihe „Hamburger Hefte zur Medienkultur“ entstehen, es sollen Wochenschaubeiträge umgeschnitten, anders vertont werden, es sollen Formen vom PR-Arbeit entwickelt werden.

Die Projektgruppe Wochenschau

Neben dem Projektseminar hat sich am ZMM eine Projektgruppe einiger Lehrender und Mitarbeiter gebildet, die das Projekt ‚Deutschen Wochenschau‘ weiterverfolgen und eine größere Publikation planen. Zwischen Projektseminar und Projektgruppe wird es eine engere Zusammenarbeit geben.



werden heute von der Firma Cinecentrum (Sitz auf dem Gelände von Studio Hamburg) verwaltet. Wir haben bereits Kontakt mit dem Unternehmen aufgenommen. Am Projektseminar nimmt beratend und unterstützend auch der Wochenschau-Autor Jürgen Voigt teil. Jürgen Voigt hat im Wintersemester 2002/03 auch ein Seminar im Studiengang Medienkultur zum Thema ‚Wochenschau‘ abgehalten.

Ziele des Projektseminars

Das Projektseminar will also Spurensuche betreiben, Erinnerungen an ein großes Stück Hamburger Filmentwicklung bewahren. Es will sich um diesen Teil der Filmkultur bemühen und sich mit diesem in der Forschung bisher weitgehend unerschlossenen Bereich beschäftigen.

Ziel des Projekts ist es zunächst einmal, zu erfahren, was die Wochenschauen gewesen sind, wie sie hergestellt, vertrieben und wahrgenommen wurden. Dann geht es auch darum, diese spezifische Form der Vermittlung von Welt zu verstehen und ihre Ästhetik beschreibbar, darstellbar zu machen. Auffällig ist ja, dass der Anteil der politischen Information nicht sehr hoch ist, etwa bei 20 Prozent.

Vieles erinnert von den Grundsätzen her – nicht in jedem Detail der Ästhetik – an die heutigen kommerziellen Fernsehrichtungen: Es wird viel über Alltägliches berichtet, es wird sehr ‚unterhaltsam‘ gemacht, die Beiträge sind schnell geschnitten, die Beiträge sind zumeist musikalisch unterlegt. Der Blick auf die ‚Machart‘, die Gestaltung der Wochenschauen erlaubt – gerade weil es sich hier um

Das Archiv der „Neuen Deutschen Wochenschau“

Im Rahmen des Seminars „Filmjournalismus in der Deutschen Wochenschau“ bei Jürgen Voigt fand eine Führung durch das Atlantik Kopierwerk in Rahlstedt statt. Der ursprüngliche Standort der „Deutschen Wochenschau GmbH“ auf diesem Gelände befindet sich zur Zeit in Auflösung - die letzte Gelegenheit, sich einen Einblick in die alten Gebäude zu verschaffen. Der neue Standort ist auf dem Studio Hamburg-Gelände in der Jenfelder Allee 80. Die Seminarteilnehmer *Chrissovalantou Dalaki* und *Sarah Maass* führten ein Interview mit *Wilfried Wedde* (58), der das Archiv seit über 12 Jahren leitet. Es wird hier leicht gekürzt wiedergegeben.

Die „Neue Deutsche Wochenschau“ wurde 1949 in Hamburg gegründet und verstand sich als aktuelles, offenes und unabhängiges Informationsorgan, das wöchentlich über die Ereignisse aus aller Welt in Ton und Bild Bericht erstattete. Dabei ist festzuhalten, dass es zu der „Deutschen Wochenschau“, die von 1933 bis 1945 in der Zeit der Nationalsozialisten als einzige im Kino vorgeführt wurde, keine Verbindung gibt. Heute ist die „Deutsche Wochenschau GmbH“ Deutschlands größtes (kommerziell geführtes) zeitgeschichtliches Filmarchiv. Es verfügt über 12 Millionen Meter (1 Minute entspricht 28,5 Meter) historischen und aktuellen Filmmaterials, beginnend mit dem Jahr 1945.

Frage: Diese Abteilung heißt Multimedia und Deutsche Wochenschau GmbH (DW). Sind Sie für beide Bereiche zuständig?

Wedde: Früher war der Eigentümer der Wochenschau die Bundesregierung. Später wurde die Wochenschau jedoch an die Multimedia GmbH verkauft. Die Multimedia ist somit der Hauptgeschäftsführer dieser Institution, die

„Deutsche Wochenschau GmbH“ ist also eine Tochterfirma. Wir vermarkten auch teilweise Multimediaproduktionen, sofern es Dokumentationen sind wie etwa zur Geschichte des Potsdamer Platzes. (...) Mein Aufgabenbereich ist erst einmal, die Filmarchivalien zu verwalten, zu erhalten, zugänglich zu machen und zu vermarkten. Die Geschäftsführung legt sicher ihr Hauptaugenmerk auf die Vermarktung, aber als Archivar hat man wirklich eine große Aufgabe. Man mag die Archivre manchmal belächeln, stellt sie sich hemsdärmelig in dunklen Räumen hausend vor. Ich sage immer, ein Archiv muss transparent sein. Man sollte daher nicht wie eine Glücke auf seinen Materialien sitzen bleiben. Statt dessen versuche ich gewissenhaft alles Filmmaterial zu erhalten und das, was noch unveröffentlicht ist, auf den Markt zu bringen. Ich bemühe mich, dem Kunden auch mal unbekanntes Material zu zeigen und mit Begleitpapieren, die über das Entstehen der Filmszenen Auskunft geben, schmackhaft zu machen. Auch Vorschläge zur Entwicklung von neuen Programmformaten gehören zu meinem Aufgabenbereich, letztendlich

ist man am Ende dieser Kette auch zu einem Drittel ein Producer. Ich versuche Sendern oder Produktionsfirmen etwas anzubieten, das kann neu bzw. unveröffentlicht sein oder aber das „Altbewährte und Bekannte“. Weiß man beispielsweise, dass eine Dokumentation z. B. zur Geschichte der D-Mark geplant ist, dann kann ich sehr viel unterschiedliches Material aus dem Archiv anbieten. Man könnte z.B. anfangen mit der Weimarer Republik, der Inflationszeit, der Reichsmark, der Währungsreform 1948, der Währungsreform in der DDR bis hin zur Einführung des Euro. Da haben wir Material, mit dem man stundenlange Dokumentationen machen könnte. Auch wenn sich ein wichtiges Ereignis jährt wie etwa „die große Flut 1962“ in Hamburg, dann müssen wir manchmal die Kunden mit der „Nase“ darauf stoßen.

Frage: Die Anlage der DW war ursprünglich in Rahlstedt. Über welchen Zeitraum gab es diesen Standort?

Wedde: Nach meinem Wissensstand ist der Standort seit 1960 oder 61 dort. Wobei allerdings die Filmlager in Form von zwei Hallen, wir sprechen nach wie vor von Filmbunkern, noch heute voll von Filmmaterial sind. Der Umzug nach Wandsbek zum Studio Hhhhat auf Wunsch unseres damaligen neuen Geschäftsführers Hubertus Meyer-Burckardt (seit dem 1. Januar ist die Hauptgeschäftsführerin Claudia Schröder) stattgefunden, um unter anderen Produktionsgegebenheiten zu sein. Hier im Studio Hamburg herrscht ein großer Publikumsverkehr durch andere Produktionsfirmen. Man trifft sich hier ständig und hat somit viel öfter die Möglichkeit zum Austausch und zur Entwicklung neuer Ideen. Neben diesem Vorteil ist auch die Modernität, die Gegebenheit mit allen Räumen auf einer Ebene zu sein eine Verbesserung im Vergleich zum alten Standort. Viele vermissen jedoch die schöne Lage.

Frage: Ist bereits das gesamte Archivmaterial umgelagert worden oder befindet sich noch Material in Rahlstedt?

Wedde: Das ist eine der verantwortungsvollen Aufgaben für mich als Lei-

ter eines Filmarchivs. Schließlich will man so viel wie möglich erhalten und den späteren Generationen anbieten. Das Ausgangsmaterial, d.h. die „Maszterfilme“, lagert nach wie vor in den Bunkern, sowie im Bundesfilmarchiv Koblenz bzw. Berlin. Ebenfalls dort befinden sich auch alle Original Bild- und Tonnegative der Wochenschauen. Es ist im Gespräch, das gesamte Material ins Bundesarchiv nach Berlin zu schaffen. Dort wäre es natürlich sehr gut aufgehoben, aber letztlich unserem direkten Zugriff entzogen. Das wäre schade, denn zur Vermarktung muss ich das Material immer vor Augen und griffbereit haben. In den neuen Räumen haben wir nur die Filmkopien (z.B. Videoträger von überspielteten Wochenschauen) sowie die Kopien, von denen keine Negative mehr vorhanden sind. Diese Filmkopien befinden sich hier im Keller. Eine solche Kopie wird schnell zerkratzt, verschrämmt oder verdeckt, aber zur reinen Sichtung des Material reichen sie.

Frage: Wo befindet sich das Auslandsmaterial und wie wurde es bezahlt?

Wedde: Auch das Auslandsmaterial befindet sich in den neuen Kellerräumen. Während der gesamten Wochenschauphase haben wir uns mit den ausländischen Partnern regelmäßig ausgetauscht. Auf diesem Wege bekamen wir auch viel aus den Ostwochenschauen, von der DEFA. Beispiel: Sie bekamen von uns 300 Meter (= Filmmeter) Willy Brandt und wir im Gegenzug 300 Meter Walter Ulbricht. Jeder durfte dann das Material in seinem Land in seiner Produktion verwerten. Die DDR-Wochenschauen („Der Augenzeuge“) wurden, bevor sie überhaupt gezeigt wurden, streng zensiert. Man muss dazu sagen, dass ein Grossteil der Beiträge, die man aus dem Ausland bekam, nur „Schrott“ waren. Die haben wir gleich entsorgt. Der reine Austausch von Filmmaterial zwischen der DEFA und uns ging bis zum Mauerfall und auch noch darüber hinaus, jedoch verstärkt in Devisen. D.h. die DEFA hat uns dann Filmmaterial zukommen lassen und wir haben ihnen, da wir nicht mehr produziert haben, z.B. in gleicher Höhe Computer gekauft.

Frage: Wie viele Personen sind zur Zeit für das Archiv der „DW“ beschäftigt? Entspricht die Zahl die der Beschäftigten in Rahlstedt?

Wedde: Der Umzug und die allgemeine wirtschaftliche Lage hat einen Schrumpfungprozess mit sich gebracht. Das Archiv verfügte vorher fast über die zweifache Bürofläche. Seit dem 1.1.02 ist die Mitarbeiterzahl um 60 Prozent gesunken. In Zahlen bedeutet das, mit den Freien, Fest- und Aushilfskräften waren wir bis zu 14 Personen, jetzt sind wir nur noch zu vier. Das ist ein sehr schmerzlicher Akt gewesen. Die vier Personen müssen seitdem einen Teil der Arbeit der anderen mit übernehmen. Meine Erfahrung bezieht sich erst auf einen Monat, ich merke jedoch jetzt schon, dass es an die Grenzen geht. Bessert sich das Geschäft in diesem Jahr, so wie wir hoffen, fragen Sie mich nächstes Jahr noch einmal...

Frage: Wie viele waren in der Hochzeit, d.h. als noch Wochenschauen produziert wurden, auf der Anlage beschäftigt?

Wedde: Bei der „Deutschen Wochenschau GmbH“ gab es ca. 60 Festangestellte. Das Archiv war dabei immer mehr das „Stiefkind“ des Hauses. Der Fokus lag zunächst mehr auf der Produktion der nächsten Wochenschau. Man hat jedoch schnell festgestellt, dass ohne eine Leitung des Archivs (40 Jahre lang leitete Frau Mechtild Meyer-Rix dieses Archiv, sie hat letztlich den Grundstein gelegt) und zusätzliche Mitarbeiter das ganze Material nicht bewältigt werden kann. Auch galt schon: Für die einzelnen Wochenschauen wurde Filmmaterial mehrfach verwendet, z.B. eine Einstellung vom Hamburger Michel. Damit konnte man nicht zuletzt Kosten für neugekauftes Filmmaterial und die Arbeit der Kameramänner sparen.

Frage: Durch wessen Hände ging damals das Filmmaterial bis es im Archiv ankam?

Wedde: Zunächst gaben die Redakteure ein Thema vor, die Kameralente bekamen den Auftrag, Filmmaterial zu drehen, das dann bereits in der Nacht ent-

wickelt wurde. Am nächsten Morgen wurden die Filme dann in der großen Filmvorführung von den Redakteuren und den Cutterinnen gesichtet und beschlossen, was verwendet werden sollte. Nach dem Schnitt wanderte dann das Material in das Archiv.

Frage: Über welchen Zeitraum ist Archivmaterial vorhanden?

Wedde: Das Archiv enthält vor allem Material der Deutschen Wochenschauen von Mai 1945 bis 1977. Es handelt sich dabei um 35mm-Kinoqualität, vereinzelt um 16mm-Filme und in neuerer Zeit um Videomaterial (Betacam) in Schwarz-Weiss und Farbe zu den verschiedensten Themen. Die letzte Wochenschau wurde im Juni 1977 vorgeführt. Im Gegensatz zur Wochenschau der Alliierten „Welt im Film“ hatte die „Neue Deutsche Wochenschau“ keine „Abschiedsnummer“. Lediglich den Kinobesitzern wurde kurzfristig angekündigt, dass es ab der folgenden Woche keine Wochenschau mehr geben würde, dem Zuschauer jedoch nicht.

Frage: Hat sich die Qualität der Wochenschauen verändert, als das Fernsehen immer mehr in den Vordergrund gerückt ist?

Wedde: Meiner Meinung nach waren die letzten Wochenschauen aus den 70er Jahren auch nicht mehr „das Gelbe vom Ei“ Der Konkurrenz des Fernsehens mit seiner Aktualität war nichts mehr entgegenzusetzen. Es wurde zwar versucht, mal eine Wochenschau in Farbe zu zeigen oder statt 10 Beiträgen nur 3 große bestehend aus Sport, Mode und Politik zu zeigen, aber auch das hat die Situation nicht mehr geändert. Später wurden die Wochenschauen auch immer mehr gesponsert, so wurden z.B. neue Autos vorgeboten. Man konnte es regelrecht beobachten, wie ein Qualitätsverlust in diesen Jahren stattfand. Die Wochenschau der 50er und 60er Jahre, das war meiner Meinung nach noch etwas. Das Fernsehen war letztendlich der „Totengräber“ der Wochenschauen.

Frage: Wurde die „NDW“ später ebenfalls im Fernsehen ausgestrahlt?

Wedde: Ja, sie wurde auf einigen Sendern später ausgestrahlt, jedoch zeitversetzt. Ein Beispiel dafür war die Sendung "Damals vor 40 Jahren..." auf N3, die Wochenschauen unterbrochen durch einen Zeitzeugenbericht in voller Länge zeigte. Der NDR hat diese Sendung leider später eingestellt. In der Sendung "DAS" auf N3 wird jedoch immer noch täglich ein Ausschnitt aus der „Fox tönenden Wochenschau“, einem Mitbewerber, gezeigt.

Frage: Nach welchen System archivieren Sie das Filmmaterial - nach Jahr, Thema, Sendung?

Wedde: Jeder Kameramann musste einen Kamerabericht vom Dreh schreiben. In dem Moment, in dem das Rohfilmmaterial eingeht, bekommt der Bericht eine fortlaufende Inlandsnummer (INL, im Moment bei ca. 13.000). Die Nummer zieht sich durch alle Filmproduktionen unabhängig davon, ob sie veröffentlicht wurden oder nicht. Der Kamerabericht enthält außer der Inlandsnummer auch nähere Angaben zum Dreh, wie das Datum, das Thema, die Lichtverhältnisse und wer der Kameramann war. Auch ob noch andere Kameraleute, z.B. von der konkurrierenden „Fox“ am Drehort waren und wo der Film veröffentlicht wurde, ist dort vermerkt worden. Im Archiv kann man anhand von Ordnern aufschlüsseln, welches Material wann verwendet wurde. Die Bestände sind durch ein Register nach Herkunft, Chronologie und Sachgebieten erschlossen. Auch wenn Filmmaterial zu bestimmten Personen gesucht wird, kann in extra Ordnern speziell nachgeschlagen werden.

Frage: Wie wird das Auslandsmaterial erfasst?

Wedde: Das Auslandsmaterial (AL) hatte immer einen eigenen Nummernkreis, dieser befindet sich bei schon fast 26.000. Wurde Auslandsmaterial in den Wochenschauen verwendet, musste das gekennzeichnet werden. Die Urheberrechte des Filmmaterials müssen immer berücksichtigt werden. Soll z.B. ein Ausschnitt aus einer Produktion gesendet werden, die nicht von unseren Kameramännern gedreht wurde, können die Lizenzen dafür z.B. im Bundesfilmarchiv-Berlin oder von

der Transit-Film-München erworben werden.

Frage: Was enthalten die Filmrollen genau, ungeschnittenes Rohmaterial, bereits geschnittene Beiträge oder sogar fertige Wochenschauen?

Wedde: Ins Archiv kam zunächst das Rohmaterial. Von dem Original-Negativmaterial wurde dann eine Positivkopie gezogen. Diese wurde dann von den Cutterinnen geschnitten. Das Restfilm-, oder auch Rohfilmmaterial genannt, wanderte anschließend (mit den vorhandenen Tönen) wieder in das Archiv. Dieses Restmaterial wurde aus Sicherheitsgründen strikt von dem Negativmaterial getrennt: Auf der linken Seite war das Positivmaterial auf der rechten das Negativmaterial in den Bunkern archiviert, beide hatten jedoch die gleiche Nummer. Das hatte den folgenden Sinn: War das eine weg, hatte man immer noch Zugriff auf das andere.

In jede Filmbüchse kam dann entweder eine Kopie des Kameraberichtes oder eine kurze Aufschlüsselung mit hinein. Das Filmmaterial blieb dabei ungeklebt und wurde oft noch einfach über die Hand gerollt, bevor es in den Büchsen verstaut wurde. Hatte man jedoch Filmmaterial schon öfters angesehen, wie z.B. den „Aufstand vom 17. Juni 1953“ oder den „Mauerbau“, dann war es meist schon auf einen Bobby (Plastikkern) umgespult und schon zum Teil etwas vorgeklebt.

Frage: Wurden auf dem Gelände der „DW“ außer den Wochenschauen auch andere Projekte produziert, z.B. Dokumentarfilme?

Wedde: Sicher. Die Wochenschauen waren nur ein geringer Teil dessen, was produziert wurde. Aus den Drehs wurden ebenfalls Sonderfilme (SF), Dokumentationen für das Bundespresseamt (K-Filme) sowie Monatsmagazine wie der „Deutschlandspiegel“ produziert. Aber auch für private Auftraggeber wie die Lufthansa wurden Werbefilme herausgebracht. Zur Multimedia gehörten drei Firmen, die eine hat für die anderen mitgearbeitet. Das, was im Archiv war, davon haben die anderen auch profitiert und konnten daraus etwas produzieren. Hätte man, bei aller Wert-

schätzung, nur die Wochenschauen, dann gäbe es uns vielleicht schon gar nicht mehr.

Frage: Wer interessiert sich heute für das Archivmaterial? Für was wird es benötigt?

Wedde: Heute z.B. hatten wir zwei Anfragen. Die erste kam von der Redaktion „TÄFF“, einem Boulevardmagazin auf PRO7, die Material suchten zur „Geschichte des BHs“. Die Redakteurin fragte, ob wir etwas zum Thema „Paragraph 218“ im Archiv hätten. In den 70er Jahren demonstrierten die Frauen zum Thema „Mein Bauch gehört mir“. Dass wir zu diesem Thema nichts haben, muss man als Sachbearbeiter wissen. Solche Szenen waren damals in der Wochenschau nicht genehm, denn schließlich stand noch die Bundesregierung, der Eigentümer der Wochenschau, dahinter. Manchmal haben jedoch unsere Kameramänner solche Szenen gedreht, die wurden aber nie veröffentlicht. Heute steht einer Veröffentlichung jedoch nichts mehr im Wege, und genau das ist das Schöne an der Sache. Auch Filmmaterial über die Demonstrationen in den 70er Jahren gegen die Atomkraft, das von unseren Kameraleuten gedreht wurde, ist nie veröffentlicht worden. Das war denen zu heikel. Heute hingegen verkauft es sich hervorragend, z.B. an „Spiegel TV“. Die zweite Anfrage bezog sich auf das Thema „Verbot der NPD“. Gefragt wurde nach Material zur Gründung der NPD im Jahre 1964. Das konnte ich nur verneinen, hatte jedoch „Ersatzmaterial“ anzubieten wie z.B. Bilder über den Vorsitzenden der NPD von Thadden sowie Demonstrationen gegen die NPD aus den 60er und 70er Jahren.

Frage: Wie ist der Ablauf, wenn jemand Filmmaterial benötigt?

Wedde: Der Kunde meldet sich bei mir oder einer meiner Kolleginnen per Telefon, Fax oder Email und gibt an, was er sucht, beispielsweise den „Kniefall“ von Willy Brandt in Warschau 1970. Dazu gibt es nur eine einzige Szene, da muss ich nicht lange recherchieren. Der Kunde kann sie somit direkt auf BETA SP oder BETA DIGI etc. bestellen. Gibt es mehrere Szenen oder

nicht die gewünschten, aber anschauliche Alternativen, so biete ich dem Kunden dies an. Zu den Filmfestspielen in Berlin zum Beispiel würden dem Kunden die Ergebnisse der Recherche nach Möglichkeit schon mit den Time-Codes (= Angabe der Länge der Szenen) gefaxt. Der Kunde kann dann ankreuzen oder abtippen, was er haben möchte. Selbstverständlich hat er selbst die Möglichkeit, das gefundene Material hier in diesen Räumlichkeiten zu sichten. Für uns ist wichtig, für welche Produktion das Material angefordert wurde, wer der Empfänger ist und an wen die Rechnung geht. Unsere Preislisten faxen wir immer bei jeder Anfrage mit, außerdem sind sie ebenfalls über unsere Homepage abrufbar. Meines Wissens nach sind wir das einzige Archiv, das eine Preisliste so verteilt, alle anderen kalkulieren jedesmal neu.

Frage: Wonach richten sich die Kosten?

Wedde: Früher gab es eine Filmbenutzungsgebühr von zwei Mark pro Meter. Damals war das Filmmaterial noch nicht auf einem sendefähigen Videoträger (z.B. BETA SP) verfügbar, daher wurden die Filme auf den Schneidetischen durch das ständige Kopieren abgenutzt. Wir vergeben heute Mindestlizenzen, durch die wir z.B. auch mal Kassetten regenerieren, d.h. erneuern können. Bei uns gibt es eine Mindestberechnungslänge von 10 Minuten, z.B. 190 D-Mark Grundpreis. Bestellt der Kunde einen Beitrag von beispielsweise 2 Minuten, wird ihm zusätzlich eine Archivarbeitsstunde, der Versand und die Mehrwertsteuer berechnet. Dieser Preis entspricht den Material- bzw. Herstellungskosten. Bekommt der Kunde sendefähiges Filmmaterial, dann muss er zusätzlich eine Mindestlizenz von 30 Sekunden bezahlen, unabhängig davon, ob er das Material benutzt. Die jeweilige Lizenzgebühr richtet sich nach dem Ausstrahlungsgebiet (Aus- u. Inland, europaweit, weltweit) und danach, ob es für das Fernsehen, für Werbung, für das Internet etc. verwendet wird.

Frage: Wie schnell bekommt der Kunde das Filmmaterial?

Wedde: Heute bestellt, hat der Kunde morgen schon alles auf seinem Tisch. Ausnahmen bilden jedoch größere Projekte, z.B. zur „Geschichte der D-Mark“. Bei diesen braucht das Kopierwerk noch einen Tag zusätzlich. Bestellt man heute, wird das Filmmaterial am nächsten Abend in der Regel per Overnight-Kurier versandt. Manche nutzen diesen schnellen Service jedoch „schamlos“ aus und bestellen z.B. erst am Freitagnachmittag. Die Kopierwerke haben dann jedoch schon geschlossen. In solchen Fällen wird das Material dann manchmal trotz der immensen Kosten per Satellit über die großen Antennen des Studio Hamburg gesendet und von dem jeweiligen Sender über den Satelliten wieder „heraus gesaugt“.

Frage: Wer gehört zu ihrem festen Kundenstamm?

Wedde: Am häufigsten fordern Fernsehanstalten wie das ZDF, die ARD (schwerpunktmäßig der NDR, der SWR, der BR und der MDR) und Fernsehproduktionen wie etwa „Spiegel TV“ Bildmaterial an. Auch aus dem Ausland kommen Anfragen, besonders aus England, Japan und Frankreich. Wir arbeiten natürlich daran, unseren ausländischen Kundenkreis zu erweitern, das ist auch nicht zuletzt der Sinn unserer Internetseite. (...)

Frage: Wie lange betreiben Sie denn schon aktiv Werbung?

Wedde: Bis vor 10 Jahren hat die Geschäftsführung nie Werbung für dieses Haus betrieben, und das ist das Bedauerliche. Die Generation, die mit der Wochenschau aufgewachsen ist, die weiß, wofür es sich bei dem Begriff „Wochenschau“ handelt. Diese Generation stirbt jedoch weg. Und wenn man sich nicht darum bemüht, stirbt ein Stück Geschichte. Wenn wir jetzt nicht beginnen, dem jungen Publikum die Wochenschau näherzubringen, sehe ich für die Zukunft schwarz. Auch über die Wochenschau selbst ist sehr wenig geschrieben worden. Solange ich hier bin, habe ich immer ausgesprochen, dass wir Computer benötigen, eine Homepage brauchen und Werbung machen müssen. Vor drei

Jahren kam dann endlich die Zustimmung der Geschäftsleitung. Ich bin stolz, dass ich dazu beitragen konnte, dass wir uns heute im Internet präsentieren können.

Frage: Fahren Sie Gewinne ein?

Wedde: Seit zwei Jahren sind die Geschäfte stark rückläufig. Dies ist übrigens auch ein Grund dafür, warum man sich von dem Grossteil des Personals trennen musste. Es war einfach nicht mehr zu finanzieren, denn die Personalkosten haben die erwirtschafteten Gewinne sofort wieder aufgefressen. Gerade in den noch unveröffentlichten Bildern sehe ich die Zukunft unseres Hauses. Natürlich muss zunächst einmal Geld z.B. in die Werbung investiert werden und da sind wir auch verstärkt dabei. Ohne dass wir den Sendern die „Bude einrennen“ und für uns und unsere unerschöpfliche Quelle an authentischem Bildmaterial Werbung machen, gelangen wir nicht auf einen grünen Zweig. Man muss jetzt aktiv werden. Der alte Stamm der Wochenschau engagiert sich übrigens sehr stark, das freut mich immer sehr.

Frage: Wie haben, Ihrer Meinung nach, damals die Menschen die Wochenschau erlebt?

Wedde: Die Wochenschauen hatten, bevor es das Fernsehen gab, einen sehr hohen Publikumsanteil. Nach dem Krieg waren die Menschen fast stüchtig nach neuen Informationen und haben den Wochenschauen regelrecht entgegen gefiebert. Deutschland war zerstört und die Menschen waren neugierig, was in der Welt passierte. Neben den Nachrichten aus dem aktuellen Zeitgeschehen aus Politik und Wirtschaft gab es immer unterhaltende Abschnitte in der Wochenschau über Tiere, Mode und Sport, Geschichten, die die Kinobesucher zum Lachen brachten. Die Menschen wollten abgelenkt werden. Im Grunde hat das heutige Fernsehen auch die Aufgabe zu unterhalten und abzulenken, nur dass man heute zwischen über 30 Sendern selbst auswählen kann.

Frage: Wieviel haben Sie selbst noch von der Wochenschau mitbekommen?

Wedde: Ich selbst war früher ein regelmäßiger Kinogänger und habe mir mit Begeisterung die Wochenschauen angeschaut. Es gab diese Wochenschaukinos, die bei uns WoKi oder AKI für Aktualitätenkinos hießen. Dass ich irgendwann mal der Leiter eines dieser großen Wochenschauarchive werden würde, hätte ich mir damals nie träumen lassen.

Frage: Im Vergleich zum heutigen Medienangebot gab es damals nur eine verschwindend geringe Zahl an Wochenschauen, von 1933-45 sogar nur eine einzige. Die Wochenschau war neben den Printmedien eine der Hauptinformationsquellen zur politischen Entscheidung der Bevölkerung. Wie stark hat man nach 1945 noch versucht, das Volk durch die Wochenschauen zu steuern, zu manipulieren? Wie schätzen Sie den Informationsgehalt dieser Wochenschauen ein?

Wedde: Nach den Kriegswirren sind die Menschen dank Goebbels durch die eine große „Deutsche Wochenschau“ vor und während des Krieges verborgen und in ihrer Meinungsfreiheit beschnitten worden. Der Tenor der Wochenschauen nach dem Krieg zwischen Mai 1945 bis Dezember 1948 war dem Vokabular der Nazi-Wochenschauen sehr ähnlich. Das hat sich jedoch hinterher gelegt. Dass die „Neue Deutsche Wochenschau“ durch die damalige Regierung von Adenauer staatlich gefördert wurde, setzt sich natürlich immer noch durch. Demonstrationen oder Gewerkschaftsbewegungen findet man, wenn überhaupt, nur nebenbei. Dennoch wurden manche Berichte etwas manipuliert, um das Publikum in eine bestimmte Richtung zu steuern (Aufbau; Schwarzmarkt; Ehrlichkeit). Mit Bildern, Musikuterlegung und Kommentierung kann man viel bewirken. Dass jedoch nach 1945 stark manipuliert wurde, kann ich nicht bewusst behaupten. Nur sind einige Themen in der Wochenschau gar nicht erst aufgetaucht. Das Verbot der KPD z.B. tauchte in der Wochenschau nur ganz kurz auf. Heute lecken sich Sen-

dungen wie „Spiegel TV“ oder „Report“ die Finger danach, solche Berichte aufzudecken.

Vielleicht hatten die Redakteure der „Deutschen Wochenschau GmbH“, aber auch von „Fox“ und den Mitbewerbern schon im Vorfeld eine Schere im Kopf und haben manche Berichte gar nicht erst gemacht, wenn sie das Gefühl hatten, dass diese nicht genehmigt würden. Viele der Redakteure waren schließlich auch im weitesten Sinne parteienabhängig. Da die Wochenschau zum größten Teil unter einer CDU-Regierung über das Bundespresseamt in Bonn gesteuert wurde, hat man schon überlegt, welche Beiträge überhaupt wohlwollend angenommen werden.

Frage: Was ist Ihrer Meinung nach der entscheidende Unterschied zwischen dem Format der Wochenschau damals im Vergleich zu der Aufmachung der Nachrichtensendungen heute?

Wedde: Die Wochenschauen damals waren 10 Minuten lang und bestanden aus ca. 7-9 einzelnen Stories (Beiträgen). Eine Ausnahme bildete die „Welt im Bild“, die schon zu jener Zeit sehr viele kurze (amerikanische) Beiträge hintereinander zeigte. In der heutigen Medienlandschaft wird sehr viel mit Kurznachrichten gearbeitet. So muss heutzutage im Fernsehen z.B. in 45 Sekunden das Thema „50 Jahre Geschichte der Bundesrepublik Deutschland“ in Bildern zusammengefasst werden. Die „Wochenschau“ oder ein Monatsmagazin wie der „Deutschlandspiegel“ haben sich für solche Themen mehr Zeit gelassen und dem Bericht 2:20 bis 5:00 Minuten eingeräumt. Man konnte dadurch auch einen informativeren Eindruck vermitteln. Natürlich unterstand die Wochenschau auch Zwängen. Man wusste, dass sie maximal 10 Minuten lang sein durfte, in dieser Zeit sollten alle wichtigen Themen vorkommen. Nicht jeder Zuschauer interessierte sich jedoch für Sport oder Politik, daher musste sich jeder durch die vielfältige Themenauswahl angesprochen fühlen können. In jedem Falle musste verhindert werden, dass das Publikum sich langweilte. Nach schlechten Nachrichten musste

immer etwas Komisches, Erheiterndes auftauchen. Besonders bei Jahresrückblicken wird dieses Kontrastprogramm deutlich: Auf die „größten Katastrophen des Jahres 1956“ folgt beispielsweise das Thema der „schönsten Hochzeiten des Jahres“ etc.

Frage: Glauben Sie, dass ein Kinoprogramm wie die Wochenschau ein besonderes Phänomen der damaligen Zeit war, oder könnte ein solches Konzept auch heute noch Erfolg haben?

Wedde: Das glaube ich kaum. Die heutige Generation hat gar keinen Bezug mehr zur Wochenschau. Dazu ein Beispiel, das meiner Meinung nach sehr bezeichnend ist: Vor einigen Wochen, als Frau Hildebrandt verstarb, bekam ich einen Anruf von einem Sender, der Material über sie anfordern wollte. Als ich erklärte, dass wir über sie nichts im Archiv haben, erwiderte der Anrufer nur erstaunt: „Aber wieso, Sie haben doch ‚die Wochenshow‘ gemacht!“. Er meinte „die Wochenshow“ auf Sat.1 mit Anke Engelke, die sie zwar wunderbar nachgemacht hat, mit der „Neuen Deutschen Wochenschau“ jedoch überhaupt nichts zu tun hat. Wenn überhaupt, dann müsste das Format ganz anders präsentiert werden. Die letztlich entscheidende Frage wäre dann natürlich auch noch, wer überhaupt die Produktionskosten übernehmen würde.

Frage: Haben Sie einen Leitspruch, der Ihre Tätigkeit begleitet?

Wedde: „Alle Macht den Archivaren, sonst wird die Nachwelt nichts erfahren!“

Vielen Dank für das interessante Gespräch!

Weitere Informationen zum Thema:
Telefon: W. Wedde: 040/6688-5970
oder per Email: w.Wedde@deutsche-wochenschau.de
Internet: www.deutsche-wochenschau.de
Adresse: Deutsche Wochenschau GmbH
Jenfelder Allee 80, Haus PM
22039 Hamburg

Cutterin bei der Neuen Deutschen Wochenschau

Im Rahmen des Seminars "Filmjournalismus in der Deutschen Wochenschau"

bei Jürgen Voigt führten Margret Mackuth und Marike Schmidt-Glenewinkel

das folgende - hier leicht gekürzte - Interview mit Gudrun Pohl, einer

ehemaligen Cutterin der "Deutschen Wochenschau".

Frage: Wie war ihr Werdegang?

G. Pohl: Ich habe 1950 Abi gemacht. Ein Engländer sagte mir: "Nee, bei uns ist leider nichts, aber gehn Sie mal rüber zu Geyer", was jetzt Atlantik-Film ist, "und fragen Sie, ob sie da einen Praktikanten bräuchten". Dann bin ich da hingegangen und gleich bei Geyer angenommen worden. Dort war ich im Labor tätig, musste Filmkitt mischen und alles mögliche, für 50 Pfennig die Stunde. Ich bin in mehreren Abteilungen gewesen und da wurde auch die Wochenschau kopiert.

Zum Schluss war ich in der Wochenschau-Abteilung. Das war von Mai 1950 bis Juni 1952. Meine Aufgabe bestand darin, das Negativ der Wochenschau zum Kopieren einzurichten, den Ton einzulegen usw. Das Negativ brachte immer der Fahrer von der Wochenschau, die war in der Heilwigstraße Nr.116, was jetzt das Warburg-Haus ist. Da wurde dann laufend das Material hin und her gefahren und da ich ja in der Abteilung war, sagte plötzlich der Fahrer zu mir: "Wir machen eine zweite Wochenschau und da brauchen wir Leute. Wollen Sie sich da nicht bewerben?"

Ich bin da gleich hingegangen und von einem Tag zum anderen von Geyer zur Wochenschau gekommen, und war somit ab 1952 bei der Wochenschau. Dort war ich zwei Jahre eine von drei Cutter-Assistentin. Als wir drei Assistentinnen geprüft wurden, wurde ich ausgewählt und so bin ich schließlich Cutterin geworden. Da hab ich hauptsächlich Wochenschauen geschnitten, aber auch Dokumentationsfilme. Zwischendurch auch den "Deutschlandspiegel", ein Magazin für das Bundespresseamt bis zum vorletzten Jahr, das war eins der längsten Magazine, über 15 Minuten mit verschiedenen Gebieten. 1994 bin ich in Rente gegangen.

Frage: Wie war die Arbeit bei der Wochenschau?

G. Pohl: Das fing Montags an, da kriegten wir das Material, das meiste lief ja alles erst Sonntag, Sport und so. Dann haben wir montags bis nachts um 10 oder 12 Uhr gearbeitet, nachher war's etwas weniger. Dienstag war Redaktionsschluss und da musste alles fertig sein. Am Mittwoch hatten wir endlich frei, nachdem wir praktisch 40 Stunden durchgearbeitet hatten. Donnerstag war Redaktionskonferenz, da haben wir in Zeitungen gewählt oder Mitteilungen bekommen, was alles für die nächste Woche wohl anliegen könnte. Dazu kamen noch die Beiträge, die wir aus dem Ausland bekommen haben.

Frage: Was haben Sie am liebsten bearbeitet?

G. Pohl: Schön war, dass die verschiedenen Sujets auch einen unterschiedlichen Schnitt erforderten. Montage mochte ich gerne schneiden, Mode mochte ich nicht, das fand ich zu blöd. Politik war natürlich auch langweilig, aber es musste ja wohl sein. Immer sehr schön war, wenn wir praktisch die Vorläufer der heutigen Musikclips gemacht haben. Also nahmen wir - mit Playback damals schon - Schlager auf, 2-3 Zeilen nur, mit Bildern unterlegt, um den Rahmen der Wochenschau nicht zu sprengen. Das war natürlich eine ganz andere Schnittechnik als z.B. Sport.

Frage: Wie viele Tage waren Sie mit der Fertigstellung einer Wochenschau beschäftigt?

G. Pohl: Wir in der Produktionen waren Dienstag Nacht um zwei, drei Uhr, manchmal auch vier Uhr fertig. Dann ging es weiter in die Kopieranstalt, die machten zu den Hoch- Zeiten der Wochenschau 1000 Kopien. Es dauerte 10 Minuten, bis eine Kopie durch war. Bei Geyer wurde das Material so eingerichtet, dass Bild und Ton synchron sind. Dann wurden per Express laufend die einzelnen Kopien losgeschickt, so dass die Erstaufführungskinos schon donnerstags die Kopien kriegten. Später wurde zusätzlich in Berlin und ich glaube auch in München kopiert.

Frage: Waren die Auslandsberichte, die von ausländischen Wochenschauen kamen, komplett fertig oder haben sie das Rohmaterial für die Story bekommen?

G. Pohl: Es gab die sogenannte INA, die International Newsreel Association, die haben Wochenschauen aus der ganzen Welt zusammengefasst. Das muss ich immer wieder sagen, das fand ich toll! Das ging über den Eisernen Vorhang hinweg. Wir hatten mit der DEFA, der DDR Wochenschau, und der Wochenschau von Moskau immer einen regen Austausch. Wir schickten denen unsere Produktionspläne, dann teilten sie uns telefonisch oder per Fax mit, welche Stories sie haben möchten. Einige fielen natürlich weg, die wir ihnen auch gar nicht erst angeboten haben. So handhabten die das genauso. Wir haben die Auslandsstories nicht komplett übernommen, sondern sie kurzgeschnitten und neu vertont. Wir

hatten auch mit Polen eine wunderbare Zusammenarbeit. Ich war auch mal in Polen für 14 Tage und habe dort eine Wochenschau geschnitten.

Frage: Galten die Polen als besonders gut?

G. Pohl: Die Polen waren gut, die polnischen Filme waren ja auch gut. Ich treff mich noch mit denen, und das war 1971.

Frage: Was war ihr schönstes oder auch negativstes Erlebnis bei der Wochenschau?

G. Pohl: Es gab diverse Höhepunkte. Einer davon: Ich war sechs Wochen in München bei der Olympiade, wo dann auch der Terrorangriff kam und alles sehr deprimierend war. Aber trotz allem war die Arbeit in München schön, weil da alle drei deutschen Wochenschauen zusammen gearbeitet haben und auch alle drei Wochenschauen zum ersten Mal dasselbe gesendet haben. Und das hab ich geschnitten. Ich war auch in London, bei der Fußballweltmeisterschaft 1974. Da wurden Lizenzen vergeben. Die Lizenz hatte eine englische Firma und von der musste ich dann Szenen abklammern, also rausnehmen aus dem Ganzen und sie dann schneiden. Auch bei den Jahresrückblicken gab es einige sehr gute, z. B. *Gewalt 68*.

Frage: Gab es Beiträge, die gesendet wurden, die Sie persönlich unmöglich fanden?

G. Pohl: Ja (lacht). Einmal hab ich mich geweigert was zu schneiden, das war was Politisches. Wir sind angefeindet worden, wir wären so 'ne "Bonn-Wochenschau". Da hat unser Chefredakteur dann wirklich eine doofe Story gemacht. Er hätte nachgemessen, wir hätten 2 Meter Strauß und 2 Meter Brandt (Anm. d. Verf.: Gemeint ist Filmmeter). Das fand ich so blöd, da hab ich gesagt, das schneide ich nicht.

Frage: Glauben Sie, dass ein Kino-programm wie die Wochenschau ein besonderes Phänomen der damaligen Zeit war, oder könnte ein solches Konzept auch heute noch Erfolg haben?

G. Pohl: Nein, heute nicht mehr. Die letzte Wochenschau ist ja 1977 eingestellt worden und nachdem wir schon Jahre vorher gesehen haben - als das Fernsehen kam - dass wir mit der Aktualität nicht mehr mitkamen, versuchten wir das Ganze feuilletonistischer zu machen.

Frage: Standen Sie in Konkurrenz zu den anderen deutschen Wochenschauen?

G. Pohl: Ja, wir waren in Konkurrenz zur "Fox tönenden Wochenschau" und zur "Blick in die Welt", deswegen sind wir immer in die Akis (Anm.: Aktualitätenkinos in den großen deutschen Bahnhöfen) gegangen, in denen Wochenschauen am laufenden Band liefen. Dort haben wir immer geguckt, welche Stories von uns drin waren - ob sie unsere genommen haben oder die von "Fox" oder "Blick in die Welt". Denn mitunter haben wir die gleichen Sujets gehabt.

Frage: Was ist es für ein Gefühl, dass dieses Gebäude nun nächstes Jahr abgerissen wird?

G. Pohl: Das ist schrecklich. Da ist eini-ges schief gelaufen.

Frage: Gibt es noch irgendwas, was man nicht vergessen sollte, zu erwähnen?

G. Pohl: Spontan fällt mir ein, dass damals das Berufsbild des Wochenschau-Cutters ein ganz anderes war, als das, was man heute unter einem Cutter versteht. Wir kriegten das Material auf den Tisch, guckten es an und haben es dann nach unserem Wissen, Gewissen und unserer Vorstellung geschnitten.

Frau Pohl, wir danken Ihnen für das Gespräch.

Studieren nach Maßgabe der Justiz

Über die Folgen der zusätzlichen Zulassung von Medienkultur-Studierenden im WS 2001/02.

Von Knut Hickethier

Das Verwaltungsgericht Hamburg hat in einer einstweiligen Anordnung vom 21.12.01 die Zahl der für das WS 01/02 zugelassenen Studierenden im Hauptfach MK von 33 auf 74 erhöht, so dass im Haupt- und Nebenfach insgesamt 107 Studierende neu zugelassen wurden. Zusätzlich wurden einige weitere Studierende im Widerspruchsverfahren zugelassen. Auch wenn sich in der Hauptverhandlung noch etwas geringfügig ändern sollte und die Zulassung nur „vorläufig“ ausgesprochen wurde, können wir davon ausgehen, dass die jetzt zugelassenen Studierenden weiter studieren dürfen.

Der Studiengang MK ist offenbar so attraktiv, dass es auf die 33 Hauptfach- und 33 Nebenfachplätze zum WS 01/02 über 750 Bewerbungen gegeben hat. 38 Studierende haben Aufwand und Mühe des Einklagens auf sich genommen. Natürlich erfreut einerseits die Lehrenden so viel Einsatz und Engagement, andererseits hat das Urteil jedoch auch Folgen für die Studienorganisation.

Der Studiengang wird zum Sommersemester 2002 neu formuliert. Eine Novellierung war aufgrund der Erfahrungen der ersten beide Jahre ohnehin

vorgesehen. Diese Überprüfung muss vorgezogen werden. Unsere Lehrpläne müssen in Zukunft vorrangig vom juristischen Denken bestimmt sein. Die Lehrkapazität wird von der Universität neu berechnet, denn aus unserer Sicht wurde sie vom Gericht bei weitem zu hoch angesetzt, so dass nun eine Überlastung der Lehre nicht zu vermeiden sein wird.

Worin liegen die Ursachen der unterschiedlichen Beurteilung der Lehrkapazität?

1. *Doppeltankündigungen.*

Das Gericht hat nicht zur Kennt-nis genommen, dass ein Teil der Lehrangebote des Studiengangs MK doppelt angekündigt werden, d.h. sie sind auch Teil der Studiengänge „Deutsche Sprache und Literatur“, „Englische Sprache, Literatur und Kultur“, „Sprache, Literatur und Kultur Nordamerikas“ und der „Fächergruppe Romanische Philologie“. Sie werden teilweise auch bei den Studiengängen „Journalistik/Kommunikationswissenschaft“ und den filmbezogenen Aufbaustudiengängen des ITMF mit

angekündigt (bei diesen letztgenannten Studiengängen im Austausch mit Angeboten dieser Einrichtungen im MK-Studiengang). Dabei kann man mit der Faustregel rechnen: Was doppelt angekündigt wird, wird auch von doppelt so vielen Studierenden genutzt.

2. *Sachbezogene Ausstattungspässe.* Geräteintensive Seminare (die Projektseminare) wurden als „sachbezogene Ausstattungspässe“ nicht berücksichtigt. Dies bedeutet, dass die Organisation des Studiums völlig verändert werden muss, wenn die Zulassungen weiter in dem jetzt erreichten Umfang erfolgen. Denn mit diesen Studierendenzahlen sind bestimmte Seminare (Einführungseminar Medienkultur, Projektseminare etc.) aufgrund der zu hohen Teilnehmerzahl in der bisherigen Form nicht mehr möglich: zu viele Studierende an zu wenigen Geräten. Wir können aber auch die Zahl der Projektseminare nicht erhöhen, weil die Geräte schon jetzt bis an ihre Grenze ausgenutzt werden. In diesem Semester sind z.B. vier AV-Geräte und der Beamer wegen Überlastung und Verschleiß ausgefallen, der Etat des Medienzentrums ist sehr begrenzt und wir können nicht alle Ausfälle aus eigenem Etat ersetzen.

3. *Freiwillig mehr erbrachte Lehre.* Das Gericht nahm bei der Neuberechnung der Kapazität auch freiwillig mehr erbrachte Lehre zur Grundlage für die Kapazität. Dies bedeutet, wenn Lehrende mehr Lehre angeboten haben als sie mussten, weil sie es für das Studienangebot für sinnvoll gehalten und sich besonders engagiert haben, werden sie dafür bestraft. Es werden mehr Studierende zugelassen, die ja nicht nur in einer zusätzlichen Lehrveranstaltung sitzen, sondern auch zu höheren Belastungen im Prüfungsbe-reich sowie in der Organisation und Verwaltung des Studiengangs führen.

Dies bedeutet, es wird in Zukunft keine über die Lehrverpflichtung hinaus gehende Lehrangebote mehr geben. Die zuviel erbrachte Lehre wird im Rahmen des intertemporären Lehr-ausgleichs abgearbeitet. Das Ziel des Gerichts, die „erschöpfende Nutzung der Ausbildungskapazität“ durchzusetzen, darf nicht die restlose Erschöpfung der Auszubildenden bedeuten.



4. Unentgeltliche Lehraufträge.

Sämtliche Lehraufträge werden auf die Kapazität angerechnet. Wir haben uns bisher darum bemüht, unentgeltliche Lehraufträge (zumeist von Medienpraktikern) zu gewinnen, um das Lehrangebot zu verbessern. Diese Lehraufträge wurden nach der bisherigen Praxis nicht auf die Kapazität angerechnet. Das Gericht rechnet sie jedoch an. Das bedeutet: Jeder zusätzliche Lehrauftrag wird zu einer Erhöhung der Kapazität führen, auch wenn er nur einmal erfolgt, weil das Gericht davon ausgeht, dass dies übliche Praxis ist und wir immer wieder jemanden finden, der unentgeltlich lehrt. Da Lehrbeauftragte aber keine Hauptseminare durchführen und keine Prüfungen abnehmen dürfen, kommen auch hier wieder zusätzliche Belastungen auf die Prüfungsberechtigten zu.

Denn dies ist bei allen Überlegungen immer mit zu bedenken: die meisten Lehrenden im Fach Medienkultur lehren gleichzeitig und z.T. hauptamtlich in anderen Fächern (wie z.B. Anglistik und Amerikanistik, Germanistik, Romanistik) und haben auch dort beträchtliche Prüfungsverpflichtungen (fast alle auch für das Lehramt).

Folgerungen aus dem Urteil

1. Reduktion des Lehrangebots.

Durch den intertemporären Deputatsanteil wird das Lehrangebot ab Wintersemester 2002/03 drastisch schrumpfen.

2. Zusätzliche Lehraufträge sind infrage gestellt.

Das Einwerben von zusätzlichen Lehraufträgen wird begrenzt werden müssen. Dies hat Folgen für die Praxisnähe des Studiums, denn wir haben uns immer wieder bemüht, Medienpraktiker für einen Lehrauftrag zu gewinnen.

3. Festschreibung der Seminar-Teilnehmerzahlen.

Da die Einstweilige Anordnung die Gruppengrößen für Seminare auf 30 festgeschrieben hat, werden wir uns im Positiven wie im Negativen daran halten. D.h. Lehrveranstaltungen wie z.B. im WS 01/02 mit knapp 140 Teilnehmern (Ib: Grundlagen des Fernsehens) wird es dann nicht mehr geben,

sondern es wird notwendigerweise Teilnehmerbegrenzungen geben müssen.

4. Begrenzung der Wahlfreiheit bei Seminaren.

Bei Teilnehmerbegrenzungen von Seminaren werden dann Seminare nicht mehr frei gewählt werden können, auch kann es bei starker Nachfrage dazu führen, dass ein Seminarypus erst im darauf folgenden Semester belegt werden kann. Das widerspricht zwar unserer Vorstellung von der Durchlässigkeit des Studiums und der Selbstorganisation des Lernens durch die Studierenden, steht also den Ausbildungszielen diametral entgegen, entspricht aber dem juristischem Denken.

5. Mögliche Wartezeiten bei Prüfungen.

Da zur Lehre auch die Durchführung von Prüfungen gehört, kann die Erhöhung der Studierendenzahlen auch dazu führen, dass es zu Wartezeiten bei den Prüfungen kommen bzw. dass die Wahl der Prüfer nicht mehr frei sein wird. Auch wird sich die Prüfungsbetreuung in ihrem bisherigen Umfang und in ihrer bisherigen Intensität sicher nicht halten lassen.

6. Bürokratisierung des Studiums. Insgesamt wird damit das Studium bürokratisiert. Die Idee eines gemeinsamen Lehrens und Lernens oder gar eines ‚Forschenden Lernens‘ wird sich unter solchen Bedingungen nur noch schwer realisieren lassen.

Ein kleiner, rein privater Kommentar

Es ist schon auffällig, dass das Gericht so viele zusätzliche Studienplätze errechnet, wie sich Bewerber eingeklagt haben. Ähnlich verhält es sich übrigens beim Studiengang Journalistik. Aber dies ist natürlich reiner Zufall.

So sehr das Interesse am Studiengang die Universität erfreut, das Urteil bringt eine direkte Verschlechterung der Lernbedingungen für alle Studierenden des Faches. Die Verlierer bei diesem Urteil sind die Studierenden des Faches (auch die, die sich eingeklagt haben, denn ihr Studium wird nicht das sein, was sie erwartet haben), die Lehrenden (weil koopera-

tive Lernformen kaum mehr möglich sind), die sonstigen Mitarbeiter der Universität (weil zusätzliche Belastungen auf sie zukommen), die Gesellschaft (weil sie weniger gut ausgebildete Medienwissenschaftler bekommt).

Innerhalb der Universität sollten Studentenvertreter und universitäre Einrichtungen daran denken, dass das Einklagen keine sportliche Unternehmung ist. Wenn sie Bewerbern Tipps zum Einklagen geben, verändern sie die Situation der Lehre zum Nachteil aller.

Die Lehrenden werden aus dem Urteil organisatorische Konsequenzen ziehen müssen. Wenn es allgemeine Praxis werden sollte, dass – wie im Wintersemester geschehen – ein Student mit einem Anwalt in die Sprechstunde kommt, wird eben auch die Beziehung zwischen Lehrenden und Lernenden nur noch nach juristischen Gesichtspunkten organisiert werden. Irgendwann kommen die Lehrenden dann auch mit einem eigenen Anwalt in ihre Lehrveranstaltung. Lehren und Lernen sollte etwas mit Vertrauen und gegenseitiger Achtung zu tun haben, es wäre fatal, wenn diese Basis verloren gehen sollte.



Zu den veränderten Studienbedingungen im Haupt- und Nebenfach Medienkultur

Von Andreas Bade

Die positive Wahrnehmung des Studienfachs Medienkultur nach innen und außen ist durch die unzureichende finanzielle und personelle Ausstattung des Instituts gefährdet. Die gegenwärtige Situation verhält sich kontraproduktiv zur traditionellen Universitätskonzeption Humboldts, die die didaktischen Grundbegriffe Lehren und Lernen in den Wissenschaftsbezug integriert.

Wie könnte mit dieser Situation konstruktiv umgegangen werden? Es wäre nur konsequent, wenn Studierende und Lehrende des Haupt- und Nebenfaches Medienkultur gemeinsame Konzepte einer medial "anschlussfähigen" Öffentlichkeitsarbeit entwickeln würden. Zielsetzung sollte sein, die unzureichenden Studienbedingungen im Kontext einer außeruniversitären Öffentlichkeit zu kommunizieren, um die Entscheidungsträger aus Politik und Universitätsverwaltung zu einer öffentlichen Stellungnahme zu bewegen.

Für Fachschaft und Lehrende wäre eine öffentlich geführte Debatte über ihre Studien- bzw. Arbeitsbedingungen unter zweierlei Gesichtspunkten interessant. Zum einen könnte aus Sicht der Betroffenen eine gemeinsame Position erarbeitet und dargestellt werden, die entsprechend dem Bedarf finanzieller und personeller Ressourcen an Hamburger Schulen und Universitäten deutliche Prioritäten des "Bildungshaushaltes" formuliert.

Zum anderen eröffnet sich die aussichtsreiche Perspektive, disziplinübergreifend medienkulturelle Praxiserfahrungen zu gewinnen. Kommuniziert werden sollte keinesfalls nur die "Standortfrage" für die Medienstadt Hamburg und ihre vernachlässigte Universität, sondern die gesellschaftspolitische Notwendigkeit einer qualifizierten Ausbildung.

Für die weitere Diskussion zunächst die folgenden Vorschläge:

* Schluss mit der Selbstaubeutung einiger Lehrkräfte, die weit über ihr Deputat hinaus Lebenszeit, Arbeitskraft und Gesundheit investieren.

* Eine flexible Zugangsregelung, die unabhängig vom NC den StudienbewerberInnen aufgrund ihrer gesamten persönlichen Entwicklung eine Chance zur Teilnahme am Studium bietet.

* Deutliche Verbesserung der Ausstattung des Fachbereichs mit (Medien-) Produktionstechnik.

* Mehr Mittel zur Aktualisierung des Bestandes der mit dem Studiengang assoziierten Bibliotheken.

* Keine Angrenzung der Studierenden, die ihre Zulassung gerichtlich geltend gemacht haben, durch Fachschaft und Lehrende.

* Entwicklung eines gemeinsamen Verständnisses von Lehrenden und Studierenden, die Vernachlässigung der Fachbereiche als Chance wahrzunehmen, gemeinsame Interessen zu erkennen und politisch zu artikulieren.

Impressum

Die tiefenschärfe ist die Zeitschrift des Zentrums für Medien und Medienkultur im Fachbereich Sprachwissenschaften der Universität Hamburg. Sie erscheint kostenlos halbjährlich zu Semesterbeginn.

Zusätzlich erscheint die tiefenschärfe-online im World Wide Web: <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/Medienzentrum/zmm-news/welcome.htm>

Redaktion
Jens Eder (verantw.)
Knut Hickethier

Layout
Jens Eder

Gestaltung tiefenschärfe online
Daniel Ehrenberg

Druck
Zentrale Versand- und Vervielfältigungsstelle (ZV) der Universität Hamburg
Allende-Platz 1
20146 Hamburg

Redaktionsanschrift
Universität Hamburg
Fachbereich 07
Medienzentrum
Von-Melle-Park 5
20146 Hamburg
TEL 040 - 42838 - 4817
FAX 040 -42838 - 3553

Montagskino im Medienzentrum

Das Medienzentrum zeigt montags die Filmklassiker, die Sie schon immer mal (wieder)sehen wollten, sei es zu Bildungszwecken, für's Examen oder zum Vergnügen.

Programm (SoSe 2002):

Klassiker des Stummfilms

- 08.04.02 Charlie Chaplin: The Kid/Der Vagabund und das Kind. USA 1921
15.04.02 Buster Keaton: Steamboat Bill jr./Wasser hat Balken. USA 1928
22.04.02 Fritz Lang: Der müde Tod. D 1921
29.04.02 Victor Sjöström: The Wind/Der Wind. USA 1928
06.05.02 Paul Wegener: Der Golem, wie er in die Welt kam. D 1920
13.05.02 Fred Niblo: Ben Hur - A Tale of Christ/Ben Hur. USA 1925
27.05.02 D.W. Griffith: Broken Blossoms/Gebrochene Blüten. USA 1919
03.06.02 Sergej Eisenstein: Bronenosez Potjomkin/Panzerkreuzer Potemkin. SU 1924
10.06.02 Erich von Stroheim: Foolish Wives/Närrische Weiber. USA 1921
17.06.02 Friedrich Wilhelm Murnau: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens. D 1922
24.06.02 Harold Lloyd: Safety Last/Ausgerechnet Wolkenkratzer! USA 1923
01.07.02 Georg Wilhelm Pabst: Die freudlose Gasse. D 1925
08.07.02 Charlie Chaplin: City Lights/Lichter der Großstadt. USA 1931

Zeit: montags, jeweils 18.15 Uhr (nur während des Semesters)
Beginn: 08.04.2002 (2. Semesterwoche)
Ort: Medienzentrum des Fachbereichs 07, Von-Melle-Park 5
Programm & Kommentierung: Christian Mainz

Tonfilmfrieden/Tonfilmkrieg

Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern

15. Internationaler Filmhistorischer Kongress
Eine Veranstaltung von CineGraph - Hamburgisches Centrum für Filmforschung
und Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

in Zusammenarbeit mit dem Institut für Neuere deutsche Literatur und Medienkultur der Universität Hamburg
Sichtung: 9. - 12. 5. 2002 in Berlin (Filmkunsthaus Babylon)

Kongress: 21. - 24. 11. 2002 in Hamburg (Gästehaus der Universität, Abaton-Kino)

Die Geschichte der Tonbild-Syndikat AG, die neben der Ufa einen der mächtigsten Filmkonzerne der deutschen Filmwirtschaft bildete, ist so gut wie unerforscht. Bislang hat sie in der Filmgeschichtsschreibung lange im Schatten der Ufa-Forschung gestanden, so dass hier noch einiges an Grundlagenarbeit zu leisten ist. Gerade deshalb aber bietet die Geschichte der Tobis die Möglichkeit, einen Bogen zu schlagen von der Technikgeschichte des europäischen Tonfilms Ende der 20er Jahre über die Entwicklung eines europaweit agierenden, international finanzierten Filmkonzerns um 1930 bis hin zum Ausbau zu einem Großkonzern unter den Bedingungen des »Dritten Reichs«.

Gegründet wurde die Tonbild Syndikat AG (Tobis) 1928 auf Drängen der Deutschen Tonfilm AG, die auf eine Standardisierung der europäischen Tonfilmetechnik abzielte. Ziel dieser Initiative war es, die bedeutendsten europäischen Patenhalter und Vertreter der Elektroindustrie zu einer Kooperation zu bewegen, um so der US-Konkurrenz mit ihren Tonfilmen und Techniken zu begegnen und die Absatzmärkte zu sichern. 1929 schloss die Tobis mit der als Konkurrenz gegründeten Klangfilm einen Kartellvertrag, der den Markt unter den beiden Firmen aufteilte. 1930 einigten sich im »Pariser Tonfilmfrieden« die Tobis-Klangfilm-Gruppe und Vertreter der US-Tonfilmindustrie auf eine Aufteilung der Interessengebiete. Dabei wurden der deutschen Gruppe die Absatzmärkte Deutschland, Österreich, Schweiz, die Niederlande sowie Skandinavien und die Balkanstaaten zugesprochen.

Binnen weniger Jahre entwickelte sich die Tobis AG vom Syndikat mit einer Vormachtstellung beim Verleih von Tonapparaturen zu einem europaweit aktiven Konzern, der in unabhängigen Studios Filme plante, produzierte und vertrieb. So entstanden unter dem Signum Tobis eine Vielzahl internationaler Produktionen. Experimentierfreudige Regisseure wie Walther Ruttmann, Hans Richter, Alexis Granowsky und G. W. Pabst arbeiteten ebenso für die Tobis wie René Clair.

1937 wurde die Tonbild Syndikat AG in die Tobis Filmkunst GmbH überführt, die Teil jener komplexen halbstaatlichen Filmindustrie wurde, in der die einzelnen Firmen nach strikt privatwirtschaftlichen Rentabilitätskriterien zu arbeiten hatten und zugleich einer im Einzelfall nur schwer kalkulierbaren ideologischen Zensur unterworfen waren.

Die Fragestellungen, mit denen sich der Kongress beschäftigen wird, sind dementsprechend vielfältig. Die mit dem Syndikat verbundene Technikgeschichte des europäischen Tonfilms wird ein Thema sein wie auch die Ausein-

andersetzung mit den spezifischen Filmproduktionen der Tobis. Hier sind Tonexperimente ebenso zu untersuchen wie dokumentarische Arbeiten (vom Kulturfilm bis zur Kriegswochenschau) sowie die inszenierten Spielfilme. Der Aufbau und die Geschichte des Konzerns, seine transeuropäischen Verzweigungen und nationalen Produktionsstrategien gehören ebenso dazu wie die Umstrukturierungen als verstaatlichter Konzern unter der Nazi-Herrschaft, zumal während des Zweiten Weltkriegs.

Einen wichtigen Stellenwert werden dabei die künstlerisch ambitionierten Großfilme der Jahre um 1940 einnehmen, mit denen sich der Konzern einen Spitzenplatz in der Nazi-Filmindustrie sichern konnte. Besonderes Interesse kommt hier u.a. großangelegten Bio-Pics wie *Friedrich Schiller - Der Triumph eines Genies* und *Bismarck* zu. Die Spannweite der Nazi-Tobis reichte auch von militärischen Lehrfilmen über Dokumentarpropaganda - *Feuertaufe* - bis zu »Fliegerfilmen« wie *Kampfgeschwader Lützow*. Die Tobis arbeitete mit Stars wie Hans Albers und Emil Jannings, sorgte aber auch für die Förderung von Nachwuchsregisseuren wie Peter Pewas, Wolfgang Staudte und Helmut Käutner.

Dank dieser reichhaltigen Entwicklungsgeschichte der Tobis bietet sich auf dem 15. Internationalen Filmhistorischen Kongress die Möglichkeit, einen breiten Bogen zu schlagen - von einer filmtechnischen Perspektive bis zur ideologiekritischen Analyse. Weitere Fragestellungen innerhalb dieses breiten Spektrums werden bei der Filmsichtung im Mai zu entdecken sein.

Konzeption: Jan Distelmeyer
Beratung: Hans-Michael Bock, Karel Dibbets, David Kleingers, Harro Segeberg

Wegen begrenzter Räumlichkeiten ist für das Sichtungskolloquium im Mai eine verbindliche Anmeldung erforderlich.

CineGraph e.V., Gänsemarkt 43, 20354 Hamburg,
Tel.: +49 - (0)40 - 35 21 94, Fax: +49 - (0)40 - 34 58 64,
eMail: kongress@cinegraph.de
Koordination: Erika Wottrich
Informationen und Aktualisierungen des Programms im Internet unter www.cinegraph.de