

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser,

das Thema Medien-Dispositive begleitet die *tiefenschärfe* bereits über mehrere Ausgaben hinweg, inzwischen ist daraus eine kleine Debatte geworden. Die Diskussion begann mit dem Aufsatz „Das Medien-Dispositiv“ von Jan Hans (Ausg. WS 2001/02, S. 22-28), im nächsten Heft folgte unter dem Titel „Das Medien-Dispositiv oder eine Theorie des Mediensubjekts“ eine Erwiderung von Knut Hickethier (SS 2002, S. 28-30). In diesem Semester nun greifen wir die Debatte mit einem Themenheft zur Dispositiv-Theorie auf.

Knut Hickethier gibt einleitend einen Überblick über den Stand der Diskussion und stellt die Ansätze der Autoren unseres Schwerpunktthemas vor. Im folgenden Beitrag untersucht Günter Dammann die Geschichte und (Nicht-) Übersetzung des Wortes Dispositiv. Oliver Leistert wirft einen Blick auf die „Praktiker des Dispositiv-Begriffs“: Michel Foucault, Gilles Deleuze und Jean-François Lyotard. Mit dem Aufsatz von Arndt Neumann über die Entstehung des Internets kommen wir zur Anwendung des Dispositiv-Konzepts im Bereich der Neuen Medien. Abschließend führt uns Andreas Bade die Bedeutung des Dispositivs für die Institution Universität und den Studiengang Medienkultur vor Augen.

Im allgemeinen Teil dieses Hefts beschäftigt sich Joan K. Bleicher mit der Symbolstruktur des Fernsehens (Teil 1) und Christine Künzel mit Kleists „Marquise von O...“ in der Serie „Marienhof“. Hans-Ulrich Wagner stellt Fred von Hoerschelmann und sein Hörspiel „Das Schiff Esperanza“ vor.

Neuigkeiten von der Hamburger Medienwissenschaft sind im letzten Teil zu finden: Katja Schumann berichtet vom sechsten Workshop „Schauspielen im Film“ zum Thema „Abenteuerfilm“. Für den Fachschaftratsrat bezieht Hanno Willkomm Stellung zur hochschulpolitischen Debatte der letzten Monate. Darüber hinaus gibt es Nachrichten aus dem Studiengang sowie ausführliche Informationen zu den Ringvorlesungen und zu neueren Publikationen.

Aufgrund redaktioneller Veränderungen und einiger Probleme mit der Hard- und Software erscheint dieses Heft ein wenig später. Redaktionsschluss der nächsten Ausgabe der *tiefenschärfe* ist der 18. Januar 2003.

Eine anregende Lektüre wünscht
die Redaktion

Zur Abbildung auf dem Titelblatt:

Die Zeichnung von Henry Dreyfuss stammt aus dem SMPTE-Journal (Okt. 1958), sie wurde einem Ausatz von Siegfried Zielinski entnommen. Siehe S. Zielinski: Zur Technikgeschichte des BRD-Fernsehens. In: Knut Hickethier (Hrsg.): Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens. München: Fink 1993 (= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 1). S. 135-170, hier S. 137.

Inhalt

Schwerpunktthema: Medien-Dispositive (Dispositiv-Debatte Teil 3)

Zur Dispositiv-Debatte <i>Knut Hickethier</i>	3
„Le dispositif“ als ‚das Dispositiv‘ Bemerkungen zum Fall einer Nicht-Übersetzung <i>Günter Dammann</i>	4
„Das ist ein Dispositiv, das geht, es läuft“ <i>Oliver Leistert</i>	7
Das Internet-Dispositiv <i>Arndt Neumann</i>	10
Das Dispositiv ‚Medienkultur‘ oder: Eine neue Form miteinander zu kommunizieren <i>Andreas Bade</i>	13
Fernsehen Die Symbolstruktur der Fernsehvermittlung und ihr Funktionspotential (Teil 1) <i>Joan Kristin Bleicher</i>	15
Die „Marquise von O...“ im „Marienhof“ <i>Christine Künzel</i>	19
Hörfunk Radio-Romancier. Fred von Hoerschelmann und die Entstehung des Hörspiels „Das Schiff Esperanza“ <i>Hans-Ulrich Wagner</i>	22
Universität Hamburg Wissenschaftler als Abenteurer. Tagungsbericht <i>Katja Schumann</i>	25
Der Streik, der war. Ein Ausblick <i>Hanno Willkomm</i>	27
Infos und Links zur Hamburger Hochschulpolitik	29
Nachrichten aus dem Studiengang Medienkultur Nachrichten vom Campus Impressum	30 31 31
Veröffentlichungen	32
Ringvorlesung: Mediale Mobilmachung. Das Dritte Reich und der Film	34
Ringvorlesung: Literarität und Digitalität. Zur Zukunft der Literatur	36
Medienkultur-Lehrveranstaltungen im WS 2002/03	38
Montagskino: Stummfilm-Klassiker II	40

Zur Dispositiv-Debatte

Bereits in den letzten beiden Ausgaben der *tiefenschärfe* erschienen zwei Artikel zum Thema Dispositiv-Theorie. Dieser Beitrag führt in die Debatte ein und stellt die unterschiedlichen Ansätze der Aufsätze zum Schwerpunktthema dieses Heftes vor.

von Knut Hickethier

Es ist schon überraschend. Seit Ende der achtziger Jahren hat sich in der deutschsprachigen medientheoretischen Debatte die Kategorie des ‚Dispositivs‘ etabliert, als ein Begriff, der innerhalb einer medientheoretischen Fachdebatte eine spezifische Konstellation von Mensch und technisch-apparativer Anordnung sowie ihren diskursiven Erweiterungen bezeichnet und mit dem sich ein Konzept zur theoretischen Erfassung von Medien, Wahrnehmung und Vorstellung verbindet. Dieses Konzept hat sich als brauchbar für die Beschreibung von medialen Strukturen und Effekten erwiesen (in den letzten beiden Heften gab es eine Reihe von Verweisen auf die Verwendung des Dispositiv-Konzepts). Der Begriff ist also nicht neu, es gibt auch eine ganze Anzahl von Beiträgen dazu.

Nun haben sich aufgrund der beiden Artikel von Jan Hans (*tiefenschärfe* WiSe 2001/02) und Knut Hickethier (SoSe 2002) eine Reihe weiterer Autoren gemeldet und führen die Auseinandersetzung fort. Deutlich lassen sich zwei unterschiedliche Richtungen der Argumentation unterscheiden.

Zum einen geht es um das richtige Verständnis des ‚Dispositivs‘. Der

Gebrauch des Begriffs wird kritisiert, der Theoriehorizont, vor dem er entstanden ist, wird noch einmal abgeschrieben. Begriffsgeschichte wird ins Feld geführt.

Zum anderen geht es um eine produktive Weiterentwicklung des Konzepts als einem medientheoretischen Modell. Hier wird der Begriff als ein Ansatz verwendet, mit dem sich theoretische Ansätze, insbesondere in der Verschränkung von Technik und Mensch, von Apparatur und Körper, von Realitätsvorstellung und Illusionierung weiter denken lassen. Es geht um die Frage der Subjektkonstitution durch die Medien, um die mediale Modellierung des Menschen.

In diesem Heft sind vor allem die Beiträge abgedruckt, die sich mit Begriffsverständnis, Begriffsgeschichte und Theoriehintergrund beschäftigen. Es geht um das richtige Verstehen des Begriffs. *Günter Dammann* betreibt eine Begriffsanalyse und zeigt, dass der Terminus im Französischen eine andere Bedeutung hat als in der fachspezifischen Verwendung innerhalb der medientheoretischen Debatte in Deutschland. An die Betonung der Differenz in der Begriffsverwendung (die

dann auch eine historisch sich wandelnde Begriffsgeschichte begründen kann) könnte sich im weiteren Diskussionsverlauf die Frage anschließen, warum es zu dieser anderen Begriffsverwendung kam und welche Bedeutung sie für die Medientheoriebildung besitzt. Der Begriffsgeschichte muss die Diskursgeschichte, der Begriffskritik die Diskurskritik folgen.

Zu Foucault und seiner Verwendung des Dispositiv-Begriffs führt der Beitrag von *Oliver Leistert*. Der Begriff ist ja schon in seiner Verwendung innerhalb der französischen Theoriebildung nicht einheitlich. Im Zentrum steht das Subjekt, und in der Differenz der Begriffsverwendung bei Foucault, Deleuze und Lyotard wird zugleich die Rolle des Subjekts sichtbar. Ist das Subjekt innerhalb des Dispositivs ‚gefangen‘, determiniert dieses die Möglichkeiten des Dispositivs, oder ist das Dispositiv eine Konstellation, die neues Verhalten, eine neue Produktivität selbst ermöglicht? Ist es gar ein ganzes Ensemble von Praktiken und Techniken, die einen Konsens, eine „Eliminierung von Abweichung“ möglich machen? Oder ist mit Lyotard das Denken von Dispositiven selbst schon Kritik?

In Anwendung der bei Deleuze und Foucault gefundenen Begriffe skizziert *Arndt Neumann* einen Ansatz, das Internet selbst theoretisch als Dispositiv zu fassen. Dabei wird auch die Genese des Internets, sein Entstehen aus den militärischen Kommunikationsanforderungen einbezogen. Auch hier geht es wieder vor allem um das Subjekt. „An den Rändern des militärischen Forschungsprogramms der USA bildeten sich neue Formen der Subjektivität heraus,“ schreibt Neumann. Dies wäre weiter zu konkretisieren, wie eine solch randdeterminierte Subjektkonstitution aussieht.

Als kleines ironisch-unterhaltsames Nachspiel konstruiert *Andreas Bade* ein „Dispositiv ‚Medienkultur‘“. Ihm geht dabei auch darum, dass Theoriebildung nicht nur ernst sein soll, sondern auch Spaß machen kann. Eine fröhliche Wissenschaft?

Die Diskussion wird im nächsten Heft fortgesetzt, die Redaktion fordert ausdrücklich zu weiteren Beiträgen auf.

„Le dispositif“ als „das Dispositiv“

Bemerkungen zum Fall einer Nicht-Übersetzung

In den Spalten dieser Zeitschrift ist es zu einer kleinen Diskussion über den Begriff des „Dispositivs“, seine Geschichte, seine Leistungen und Mängel gekommen. Ich möchte mich an diesem Austausch mit einem Beitrag beteiligen, der sich weniger den Inhalten als der Wortgeschichte des Terminus zuwendet.

von Günter Dammann

Ich beginne mit einer lakonischen Feststellung. Das Wort „Dispositiv“ gibt es im Deutschen nicht.

So apodiktisch formuliert, muss der Satz allerdings gleich revidiert werden. Der große *Duden* kennt seit der 1993-95 erschienen zweiten Auflage – die erste (1976-81) verzeichnet das Lemma noch nicht – das Wort „Dispositiv“ als einen im wesentlichen auf das Schweizerische beschränkten Ausdruck, der entweder synonym ist mit ‚Willenserklärung‘ oder die „Gesamtheit aller Personen u. Mittel, die für eine bestimmte Aufgabe eingesetzt werden können“, meint.[1] Dies periphere Vorkommen hat gewiss nichts mit dem Begriff zu tun, um den es hier gehen soll und den es, das wäre die zweite Einschränkung, seit einigen Jahren als aus dem Französischen übersetzten Terminus nun eben doch im Deutschen gibt. Oder vielleicht nicht gibt, weil er gar nicht ‚übersetzt‘ worden ist.

Ich fahre deshalb mit einem weiteren Lakonismus fort. Im Französischen ist ‚dispositif‘ ein seit der Frühen Neuzeit eingeführtes und dem allgemeinen Wortschatz zuzurechnendes Wort.

Über diesen Befund und seine Einzelheiten kann man sich in den

zuständigen opulenten Nachschlagewerken der französischen Sprachwissenschaft, dem *Grand Larousse*, dem *Grand Robert* oder dem *Trésor de la langue française*, leicht orientieren. Ich möchte, statt die Bedeutung und die Bedeutungsvielfalt von ‚dispositif‘ anhand dieser Wörterbücher nachzuzeichnen, lieber einige der dort als Beleg angeführten und auch andere Stellen mit den entsprechenden Passagen aus deutschen Übersetzungen konfrontieren.

Fangen wir mit Paul Valéry und einem Zitat aus dessen *Regards sur le monde actuel et autres essais* (1933) an:

Jamais, et nulle part, dans une aire aussi restreinte et dans un intervalle de temps si bref, une telle fermentation des esprits, une telle production de richesse n’a pu être observée. – C’est pourquoi et par quoi s’est imposée à nous l’idée de concevoir l’étude de la Méditerranée comme l’étude d’un *dispositif*, j’allais dire d’une machine, à faire de la civilisation.[2]

In der Übersetzung von Hartmut Köhler (1995) lautet der Text:

Nie und nirgends sonst hat sich auf so begrenztem Raum und in so kurzer Zeitspanne so viel geistige Gärung, so reiche Produktion beobachten lassen. – Aus diesem Grund hat sich uns denn auch der Gedanke aufgedrängt, das Studium des Mittelmeers zu konzipieren als die Untersuchung einer Anlage, ich möchte fast sagen einer Maschine zur Herstellung von Kultur.[3]

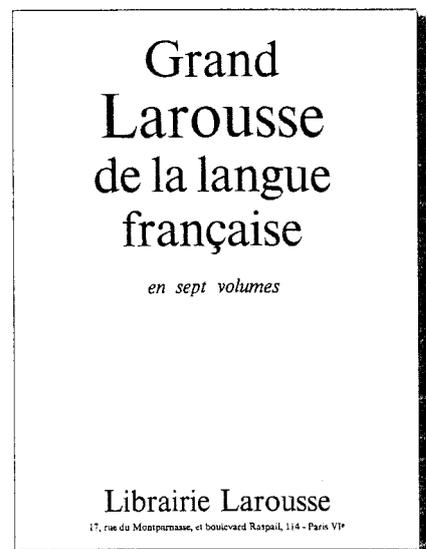
Nun ein Stück aus Henry de Montherlants Roman *Les célibataires* (1934) samt dessen Übersetzung:

[...] quand M. de Coantré expliqua certain *dispositif* de son invention, destiné à empêcher les rats de venir manger la nourriture de deux poules qui avaient un enclos dans le fond du jardin.[4]

[...] als Monsieur de Coantré eine von ihm erfundene *Vorrichtung* erklärte, die die Ratten hindern sollte, das Futter der beiden Hühner aufzufressen, die hinten im Garten in einer Einfriedung hausten.[5]

Es ist wohl auch nicht uninteressant, dass ein Übersetzer sich für berechtigt halten kann, das Wort, das in diesem Fall etwa den Sinn von ‚Abfolge‘ hätte, ganz ausfallen zu lassen; die Textstelle entstammt Henri Bergsons Abhandlung über das Komische *Le rire* (1900):

On peut, par certains *dispositifs* de rythme, de rime et d’assonance, bercer notre imagination, la ramener du même au même en un balancement régulier, et la préparer ainsi à recevoir docilement la vision suggérée.[6]



Man kann durch gewisse Rhythmen, Reime und Assonanzen unsere Einbildungskraft einwiegen, durch immer neue Gleichklänge sie in ein regelmäßiges Schaukeln bringen und sie so zu einer willigen Aufnahme des Bildes, das man ihr suggeriert, vorbereiten. [7]

Sehen wir uns noch eine weitere Passage aus Bergsons Traktat an. Es wird hier reichen, nur den deutschen Text herzusetzen und die Wörter hervorzuheben, für die im Original ‚dispositif‘ steht:

Je weiter wir in dieser Studie der Lustspieltechnik vorschreiten, um so besser verstehen wir die Rolle, die die Kindheits-erinnerungen dabei spielen. Diese Erinnerung erstreckt sich vielleicht weniger auf ein ganz bestimmtes Spiel als auf die mechanische *Vorrichtung*, von der dies Spiel eine Anwendung ist. [...] Da ist zum Beispiel der herabrollende Schneeball, der immer größer und größer wird. Wir könnten ebensogut an Bleisoldaten denken, die in einer Reihe aufgestellt sind: stößt man den ersten an, so fällt er auf den zweiten, der dann den dritten umwirft und so in Steigerung weiter, bis alle daliegen. [...] Schlagen wir nun ein Kinderbilderbuch auf: wir werden sehen, wie die *Vorrichtung*, deren Wesen wir eben beschrieben haben, sich schon auf die Form einer komischen Szene hinentwickelt. Da tritt zum Beispiel ein Besucher hastig in ein Zimmer, stößt eine Dame an, die ihre Tasse Tee auf einen alten Herrn ergießt, der rückwärts ausweicht, eine Fensterscheibe eindrückt, die draußen einem Schutzmann auf den Kopf fällt, der die ganze Polizei auf die Beine bringt, usw... Der gleiche *Trick* liegt sehr vielen Bildern für Erwachsene zugrunde. [7]

Man sieht im Vergleich dieser Beispiele: Das französische Wort ‚dispositif‘ erstreckt sich durchaus über eine Skala von Bedeutungen und ist nicht in jedem Fall leicht zu übersetzen. Man sieht aber auch, wie das Wort in jenen beiden Aufsätzen von Jean-Louis

Baudry einzudeutschen gewesen wäre, die den entscheidenden Anstoß zur Karriere des Begriffs ‚Dispositiv‘ in der hiesigen medienwissenschaftlichen Diskussion gegeben haben. Wenn Baudry in *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité* von 1975 (ich beschränke mich auf diesen zweiten seiner Beiträge) zwischen Platons Höhlengleichnis und der Situation einer Filmvorführung eine fundamentale Analogie erkennt (ich vernachlässige die psychoanalytische

immer und fast zwei Jahrzehnte vor den deutschen Kollegen: Baudrys Aufsatz *Le dispositif* erhält den Titel *The apparatus*.

Max Looser hat sich anders entschieden. In seiner deutschsprachigen Version von Baudrys Aufsatz verwandelt er das französische ‚dispositif‘ in ein deutsches ‚Dispositiv‘. Nach den Formationsregeln des Deutschen wäre dagegen nichts zu sagen, schließlich haben wir das ‚Korrektiv‘ und den ‚Imperativ‘, vom ‚Positiv‘ und ‚Negativ‘ gar nicht erst zu reden. Nach dem Lexikon dagegen umso mehr. Denn keiner weiß, was ein ‚Dispositiv‘ ist.

So lesen wir also nun, dass in Platons Erzählung einer die Höhle verlässt, an die Oberwelt gelangt und dann zurückkehrt, „um den anderen, den Gefangenen, das Dispositiv zu verraten“. Wir lesen, dass die Frage, ob man die Höhle des Philosophen und die Szene des Unbewussten in Analogie setzen dürfe, bejaht wird. „Denn es handelt sich ja um ein Dispositiv“. Und wir enden bei der Versicherung: „Das kinematographische Dispositiv reproduziert das Dispositiv des psychischen Apparats während des Schlafs“. [9]

Das ist nicht eigentlich falsch, versteht sich (wie allerdings die permanente Wiedergabe von ‚sans doute‘ oder ‚zweifellos‘ bei Looser, Raulff und wem immer schlicht falsch ist). Aber: Was für eine Wirkung erzeugen solche Formulierungen? Was erreicht man, wenn man, ohne

Not wohlgermerkt, statt zu übersetzen, aus dem Wortkörper des Originals einen Neologismus für die Zielsprache produziert?

Zunächst einmal erhält der Terminus ‚Dispositiv‘ ein Gewicht, das ihm im französischen Original gar nicht zukommt. Wenn Knut Hackett schreibt, Baudry habe „das Konstrukt des Dispositivs entwickelt“, oder Joachim Paech notiert, Baudrys Aufsatz führe „einen neuen Begriff ein“, eben den des ‚Dispositivs‘, dann verrät sich in solchen Formulierungen, möglicherweise unintendiert, die Auffassung,

COMMUNICATIONS
ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES - CENTRE D'ÉTUDES TRANSDISCIPLINAIRES
 INSTITUT D'ÉTUDES ANTHROPOLOGIQUES - SEMIOLOGIQUES

Psychanalyse et cinéma

Christian Metz :
 Le signifiant imaginaire

Jean-Louis Baudry :
 Le dispositif

Julia Kristeva : Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire

Guy Rosolato :
 Souvenir-écran

Joël Farges :
 L'image d'un corps

Félix Guattari :
 Le divan du pauvre

Roland Barthes :
 En sortant du cinéma

Christian Metz :
 Le film de fiction et son spectateur

Thierry Kuntzel :
 Le travail du film, 2

Daniel Percheron :
 Rire au cinéma

Nick Browne :
 Rhétorique du texte spéculaire

Catherine B. Clément :
 Les charlatans et les hystériques

Marc Vernet : Freud : effets spéciaux - Mise en scène : U.S.A.

Raymond Bellour :
 Le blocage symbolique

SEUIL 1975 **23**

Pointe), eine Analogie, die über das in beiden Fällen eingesetzte „dispositif de la projection“ verläuft, „dispositif de la caverne“, „dispositif cinématographique“ (als geheimes Ziel schließlich „dispositif de l'appareil psychique“), dann ist in allen Fällen [8] das bewusste Wort am besten wiederzugeben mit dem deutschen Wort, das der Übersetzer der oben zitierten Montherlant-Stelle benutzt hat. ‚Dispositif‘ ist hier ‚Vorrichtung‘ – und nichts sonst. In diesem Sinne haben bekanntlich auch die angelsächsischen Fachvertreter übersetzt, 1976 bereits, schnell wie

allein mit dem Wort selber sei dem in Frage stehenden Gegenstand, dem Kino beispielsweise, bereits Entscheidendes prädiert.[10] Will ein französischer Muttersprachler verstehen, was Baudry oder auch Foucault meinen, wenn sie das Lexem ‚dispositif‘ verwenden, so muss er aus dem Ensemble von Bedeutungen, mit dem ihm dieses Wort vertraut ist, also etwa aus dem, was auf deutsch ‚Vorrichtung‘, ‚Apparat‘, ‚Anlage‘, ‚Mechanismus‘, ‚Anordnung‘, ‚Aufstellung‘ und ‚Vorkehrung‘ entsprechen würde, den passenden Sinn suchen und selbstverständlich zusätzlich immer gewärtigen, dass der für ihn bisher gültige Umfang der Semantik von ‚dispositif‘ nach Maßgabe des aktuellen Kontextes erweitert werden muss. Michel Foucault ist soeben nicht ohne Grund genannt worden. Gerade um dieselbe Mitte der siebziger Jahre entdeckt nämlich auch der Philosoph der ‚Diskurse‘ das Wort für seine Zwecke. In *La volonté de savoir* (1976) stellt ein großes Kapitel das ‚dispositif d’alliance‘ und das ‚dispositif de sexualité‘ als zwei große Formationen der Diskursgeschichte gegeneinander. Ganz wesentlich für das Verständnis ist hier die provokante Koppelung des von technischen Konnotationen bestimmten Wortes mit Ehe, Familie und Sexualität. Stößt hingegen ein deutscher Muttersprachler auf das Wort ‚Dispositiv‘, und er stößt auch beim von Ulrich Raulff und Walter Seitter übersetzten Foucault auf dieses Wort, wie denn überhaupt wohl die Rezeption von *Sexualität und Wahrheit* samt Umfeld die Aufnahme Baudrys in Deutschland mitbestimmt und den Terminus ‚Dispositiv‘ endgültig festgelegt haben dürfte, dann steht er vor einem Lexem als Tabula rasa und kann die Erschließung des Sinns allein vom Kontext der Verwendung her in Angriff nehmen. Konflikte des tradierten Wortes in seinem neuen Verwendungszusammenhang entgehen ihm. So ist dieser Neologismus beides, mit enormer Aura belegt und zugleich völlig leer, unbeschrieben, beschreibbar aber nun doch, Beschreibbarkeit geradezu anbietend.

Das ‚Dispositiv‘ tritt seine deutsche Karriere an. Diese Karriere steht unter einer Heuristik, die auf das freie Etymologisieren setzt. Weil es sonst nichts bedeutet, muss das Wort in

seine Herkunft aus dem lateinischen ‚disponere‘ gerückt werden, eine Herkunft, die im französischen ‚dispositif‘ längst über dessen verschiedene Bedeutungen neutralisiert worden ist. Hickethier unterstellt – in seinem angeführten Aufsatz – lediglich einen gewissermaßen selbstverständlichen Zusammenhang von ‚Dispositiv‘ und ‚Anordnung‘, an vielen Stellen zieht er es klugerweise sogar vor, nur mehr von einer ‚dispositiven Anordnung‘ zu sprechen. Da ist – in seinem gleichfalls bereits genannten Beitrag – Paech offensiver, man mag auch sagen: dreister. Er erzaubert zum ‚Dispositiv‘ die ‚dispositio‘ und die ‚Disposition‘. Der völlig verblüffte Leser erfährt nun, dass die Geschichte des Begriffs ‚Dispositiv‘ mit seinen „Ursprüngen“ in die „Rhetorik“ zurückreiche, nämlich in einem Zusammenhang mit der rhetorischen ‚dispositio‘ stehe, wobei Paech offenbar nicht die werk-interne, sondern die werk-externe ‚dispositio‘ vor-schwebt.[11] Dagegen wäre nun doch deutlich zu sagen, dass das französische ‚dispositif‘ in keinerlei begriffsgeschichtlicher Filiation zu irgendeinem Terminus der Rhetorik steht und dass eine solche Verknüpfung nur möglich wird nach der Kreation eines Tabularasa-Wortes ohne geschichtlichen und semantischen Gehalt. Ärgerlich ist daran vor allem, dass Paech, ein guter Kenner des Französischen und der Film- und Mediendiskussion in Frankreich, weiß, was er tut, wenn er mit interlingualer Verblüffungsmagie eine ‚Theorie medialer Topik‘ beschwört.

Solches Magiertum und der Erfolg eines Neologismus sind indessen zwei verschiedene Sachen. Das Wort ‚Dispositiv‘ ist nicht mehr aufzuhalten, das ist klar. Einzufordern wäre aber, dass sein Gebrauch immer wieder reflektiert wird im Blick auf die Geschichte seiner Herkunft. ‚Das Dispositiv‘, mit anderen Worten, soll wieder ‚le dispositif‘ werden.

Anmerkungen

[1] Duden. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in acht Bänden*. 2., völlig neu bearb. u. stark erw. Aufl. Mannheim [etc.] 1993-95; hier Bd. 2 (1993), 737.

[2] Paul Valéry: *Œuvres*. [Bd.] II. Hg. von Jean Hytier. Paris 1960 (Bibl. de la Pléiade 148), 1137.

[3] Paul Valéry: *Zur Zeitgeschichte und Politik*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt am Main 1995 (P. V.: Werke. Frankfurter Ausgabe 7), 227.

[4] Henry de Montherlant: *Romans et Œuvres de fictions non théâtrales*. [Bd. 1.] Mit e. Vorw. von Roger Secrétain. Paris 1966 (Bibl. de la Pléiade 136), 741 f.

[5] Henry de Montherlant: *Die Junggesellen. Roman*. Dt. von Ernst Sander. Köln-Berlin 1956, 15.

[6] Henri Bergson: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. [Nachdruck der Aufl. 1940.] Paris 1999 (Quadriga 11), 47.

[7] Henri Bergson: *Das Lachen*. Übers. von Julius Frankenberger und Walter Fränzel. Jena 1914; erstes Zitat aus 44, zweites Zitat aus 55 f.

[8] Jean-Louis Baudry: *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*. In: *Communications* 23 (1975); Zitate aus 59, 62 und 71.

[9] Jean-Louis Baudry: *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*. Übers. von Max Looser. In: *Psyche* 48 (1994), 1047-1074; Zitate aus 1047 f. und 1072.

[10] Knut Hickethier: *Apparat – Dispositiv – Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens*. In: *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation*. Hg. von K. H. und Siegfried Zielinski. Berlin 1991, 421-447; hier 430. Joachim Paech: *Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik*. In: *Medienwissenschaft* 14 (1997), 400-420; hier 403.

[11] Paech (wie Anm. 10), 408 f.

„Das ist ein Dispositiv, das geht, es läuft!“

Der Begriff des Dispositivs ist kein Begriff der Alltagssprache. Er entstammt einer sehr spezifischen und radikal anderen Theoriebildung als der des akademischen Diskurses. Die poststrukturalistische Theoriebildung, in der dieser Begriff einen zentralen und möglicherweise auch überaus wichtigen Platz einnimmt, hatte tabula rasa mit den meisten Begriffen der abendländischen Philosophie gemacht.

von Oliver Leistert

Die Gründe dafür liegen u. a. im Holocaust und in der Erfahrung des Mai 1968, im Scheitern der Erzählung vom Fortschritt, in einer fundamentalen Enttäuschung über die „linken“ organisierten Kräfte und einem großen Zweifel am Marxismus als gesellschaftspolitische Realität.

Liotard könnte neben Foucault als einer der Praktiker des Dispositiv-Begriffs gelten, als einer, der ihn zum genuinen Bestandteil seines Begriffsuniversums machte. Im Unterschied zu Foucault gibt es bei Lyotard jedoch in methodologischer Hinsicht fast keine Hinweise, weshalb seine 1973 in Frankreich in dem Sammelband „Les dispositifs pulsionnels“ erschienen Aufsätze schwierig rezipierbar sind und hermetisch wirken.

Von Foucault über Deleuze zu Lyotard will ich im Folgenden einige Konturen des Begriffs nachzeichnen.

Foucault: ein Leben für die Dispositive

Für Foucault ist das Dispositiv eine zu denkende Metastruktur, die z. B. Subjektivität produziert. Subjekte begreift Foucault als Effekte der Bedingungen

ihrer jeweiligen Lebenswelt. In den Arbeiten Foucaults zum Gefängnis, zur Sexualität, aber auch in seiner Diskursanalyse „Die Ordnung der Dinge“ und im theoretisch-methodologischen Teil, der „Archäologie des Wissens“, nimmt der Begriff „Dispositiv“ einen bedeutenden Platz ein; auch wenn in den diskursanalytischen Texten noch von „Epistemen“ - als den Bedingungen dessen, was zu einer bestimmten Zeit gedacht werden konnte, was begrifflich zu fassen möglich war - die Rede ist. Die „Episteme“ enthalten ausschließlich diskursive Elemente und sind somit ein Spezialfall der Dispositive (vgl. Foucault 1978, S. 124).

Die bürgerliche Subjektphilosophie stellt für Foucault bloß ein Element in einem ihr zugehörigen Dispositiv dar. Weitere diskursive und höchst heterogene Elemente, die zu Dispositive gehören, wären z. B. Anthropologie, Gesetzestexte, Verordnungen, Packungsbeilagen, Werbeslogans, Kontaktanzeigen; nicht-diskursive heterogene Elemente wären Institutionen, Warenhäuser, Fabriken, § 5-Mietwohnungen. „Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann“ (Foucault

1978, S. 120). Das Verhältnis all dieser Elemente untereinander ist relational und es muss nur zu einer Akzentuierung eines Elements kommen, damit alle Elemente eine andere Funktion einnehmen. Die Bedeutung eines Elements im Dispositiv „Gefängnis“ kann sich ändern, wenn es Einzug erhält im Dispositiv „Universität“.

Dispositive bieten, aus der Perspektive des Individuums betrachtet, die Bedingungen für die Akzeptanz von Praktiken und Diskursen. Durch Dispositive kann sich ein Individuum so zur Welt verhalten, dass es seine Handlungen als sinnvoll empfindet. Ein Dispositiv stellt im weitesten Sinn den Rahmen bereit, der einem Individuum Orientierung in der Gesellschaft und Umwelt bietet. Es hat deshalb gestaltende Kraft und muss in seinen Effekten unbedingt produktiv verstanden werden, mit der ganzen Ambivalenz des Begriffes ‚Produktivität‘.

Deleuze: Dispositiv ist Reterritorialisierung

Nach Deleuze soll das Dispositiv, bzw. seine Struktur wie ein multilineares Durcheinander sein, in dem Linien verschiedenster Art abknickend und gabelnd, also „Richtungsänderungen unterworfen“ und „Abweichungen unterworfen“ vorkommen (Deleuze 1991, S. 153). Deleuze berichtet von Dispositiven, indem er das Gesamtwerk Foucaults als eine einzige große Analyse der wesentlichen Dispositive begreift, deren Gegenstand über die Jahre jeweils andere dispositivistische Aspekte waren.

Als einen Individuierungsprozess, der dazu führt, dass eine Linie geschaffen wird, die flüchtet, die sich den etablierten Kräften entzieht, beschreibt Deleuze die Produktion von Subjektivität in einem Dispositiv.

Deleuze zufolge ist die Produktion von Subjektivität gleichzeitig die Überwindung definitistischer Konturen im Dispositiv und die Überschreitung seiner Umfassung: Prozesse, die Relationen aller Linien zueinander verändern, die Kräfftelinien (d. i. Linien der Macht) aus ihrer Linearität reißen und gegen sich selbst wenden bzw. affizieren. Zwischen der Dimension des ‚Selbst‘ und Dispositiven besteht

unbedingt ein Wechselverhältnis, denn Dispositive reagieren auf Individuierungsprozesse. Und das ‚Selbst‘ wiederum wird nicht in jedem Dispositiv zugelassen - vielleicht wird damit die enorme Differenz zu dem historischen Begriff ‚Subjekt‘ deutlich: Deleuze spricht ketzerisch von einem Mehrwert, den das ‚Selbst‘ darstelle (Deleuze 1991, S. 156).

Die Variationen der Subjektivierungsprozesse in den Jahrhunderten ist der Teil des Foucaultschen Werkes, den er unvollendet ließ. Ausgearbeitet ist diese Dimension der Dispositive nur im zweiten und dritten Band von „Sexualität und Wahrheit“ (Foucault 1989a, 1989b).

„Es ging mir also darum, zu sehen, wie sich in den modernen abendländischen Gesellschaften eine ‚Erfahrung‘ konstituiert hat, die die Individuen dazu brachte, sich als Subjekte einer ‚Sexualität‘ anzuerkennen, und die in sehr verschiedene Erkenntnisbereiche mündet und sich an ein System von Regeln und Zwängen anschließt“ (Foucault 1989, S.10).

Subjektivität wird als Leistung verstanden, als ein produktives Anerkennen einer Erfahrung als „wahre“ und dem Zurückweisen einer anderen als „falsche“. Die Aktualisierung des Selbst in Bezug auf die gegenwärtigen Praktiken und ihre Effekte als ein unendlicher Prozess.

Ein Fliehen des Individuums durch „Produktionen von Subjektivität, die den Mächten und Wissensarten eines Dispositivs entgehen“ (Deleuze 1991, S. 157), resultiert nicht in einer Befreiung oder Singularisierung, sondern schlicht im Beginn eines neuen Dispositivs.

Eine Philosophie, die Dispositive denken will, hat nach Deleuze nicht nur die Aufgabe, jegliche Universalien und Totalitäten aufzugeben, sondern muss aus dem „Denken der Wiederholung“ ausbrechen und muss versuchen, Ereignisse zu denken. Nicht mehr das Ewige ist sein Horizont, sondern das Neue. Doch was soll das sein? Nicht gemeint sind neue Aussagen, die bloß

widersprüchlich sind; denn insofern sie widersprüchlich sind, gehören sie noch zur selben Aussagenordnung und lassen sich nicht ausreichend unterscheiden. Das Neue ist „die den Dispositiven folgende variable Kreativität“ (Deleuze 1991, S. 158) und Deleuze vermutet diese schöpferische Kraft in den „Subjektivierungslinien“. Individuen reagieren auf Dispositive, denen sie angehören und in denen sie handeln, durch ihre produktive, kreative Kraft; denn Individuen verhalten sich zu sich und den Erfahrungen, die sie machen. Foucaults Rekonstruktion von Subjektivierungsprozessen in seinem Spätwerk ist das Scharnier, das



Gilles Deleuze

die gesamte ‚Dispositivphilosophie‘ zu einer hoffnungsvollen, optimistischen Philosophie macht. Die Subjektivierungsprozesse können neue Ordnungen etablieren, in denen neue Aussagen möglich sind.

In deleuzianischer Terminologie heißt die Bewegung des Werdens „Deterritorialisierung“, während die Sedimentierung solcher Energien „Reterritorialisierung“ genannt wird. Dispositive reterritorialisieren die Subjektivierungsprozesse, die selber eine Deterritorialisierung sind. Beide Begriffe bedeuten keine Repression o. ä., sondern werden - ähnlich den Dispositiven - als notwendige und damit positive Orientierung der Individuen gedacht. Ein zu starkes Werden, das

nicht mehr reterritorialisert wird, kann z. B. in den Wahnsinn führen.

Lyotard: Dispositive als Regulatoren

Jean-François Lyotard hat in manchen seiner früheren Schriften in inflationärer Weise den Begriff „Dispositiv“ verwendet. Als vorläufige Definition soll folgendes Zitat dienen:

„Das Dispositiv ist ein Schaltplan, der die Energie, ihre Zufuhr und ihre Abfuhr als [...] Einschreibung kanalisiert und reguliert“ (Lyotard 1982, S. 56).

Eingebettet ist diese Definition in Lyotards „Libidoökonomie“, die im Folgenden knapp zu erläutern ist.

Das zentrale Konzept von „Ökonomie des Wunsches“ trägt den charmanten Namen ‚Dissimulation‘. Es ist ein politisches Konzept der Subversion durch Vermischung und Zwischenabhängigkeit von System und Ereignis: Mischen heterogener Diskurse, Unterbrechen eines Diskurses durch einen anderen in einem einzigen Text. Lyotard hatte schon in einem früheren Text gezeigt, dass die Etablierung von verschiedenen Aussagesystemen, die hierarchisch geordnet sind, und die Lancierung einer Metasprache, die Aussagen über andere Aussagen machen kann - vor allem über deren Wahrheitsgehalt -, ein

zentrales Diktum der abendländischen Rationalität und Philosophie ist.

„Diese Trennung in Aussagen und Metaaussagen setzt nun allerdings eine Entscheidung voraus. Man entscheidet sich in erster Linie dafür, die Möglichkeit der Wahrheit zu retten“ (Lyotard 1977, S. 34).

Die „Dekadenz der Wahrheit“ ist heute eingebettet in den Kapitalismus, der nach Lyotard seine Existenz nicht aus sich selbst heraus erklären kann, und deshalb ständig neue Axiomatiken vorschlägt, die Sinn machen; d. h. Axiomatiken, die anerkannt und machtvoll werden. Das ist die „Kohärenz des Systems“, die in der „Ökonomie des Wunsches“ angegriffen wird durch Mischung von Diskursen, die nicht auf einer Aussagenebene liegen dürfen.

Der Effekt ist der Verlust von „Sinn“ in der Definition der Metaebene. Die Vereinbarung - die Festlegung, dass es eine Aussagenebene gibt, die über eine andere Aussagen machen kann - entfällt und damit die Möglichkeit von Wahrheit und von Urteilen.

Methode wird verstanden als Praxis des Antwortens auf eine Serie von Problemen und Aufgaben, die mit dem Erfinden einer politischen Philosophie des Ereignisses zusammenhängen.

„Dispositive und Figuren sind lediglich wandelbare Operatoren. Sie selbst bestehen aus stabilisierter, konservierter Energie“ (Lyotard 1978, S. 67).

Dispositive sind in ihrer all-gemeinsten Art bei Lyotard Ensembles von Techniken und Praktiken, die bewirken, dass Energie reguliert wird. Dieser „Schaltplan“ (Lyotard 1982, S. 56) zeichnet sich durch sein Vermögen aus, den Austausch, die Wandlung von Energien, gemäß dem Gesetz des Identischen, ewig zu wiederholen. Dasjenige, was in den Logos eintritt, durchläuft ein Dispositiv, gehört zum Dispositiv.

„Das ist ein Dispositiv, das geht, es läuft“ (Lyotard 1982, S. 55) bedeutet deshalb soviel wie: es gibt die und die Formation von Praktiken und Techniken, die einen Gegenstand konstituieren und diese Komponenten müssen erfüllt werden, sonst ist dieses oder jenes keine Kunst, keine Erzählung, keine Politik, keine Theorie, keine lesbarer *tiefschärfe-Aufsatz*.

Es ist die Instanz der Identität, die sicherstellt, dass a) etwas als solches erkennbar ist, b) etwas als solches benennbar ist und c) etwas als solches sinnvoll erscheint. „Wir stellen fest, dass das Hervorstechende wegen seiner Abweichung beseitigt wird, um also eine Ordnung des Ganzen [...] zu wahren und zugleich die Intensität, die es befördert, zu verbieten“ (Lyotard 1982, S. 26). Die Eliminierung von Abweichung ist - negativ gesehen - die Funktion der Dispositive.

Dispositive denken ist Kritik

Trotz unterschiedlicher Schwerpunkte ihres Denkens, beziehen sich alle drei

Autoren auf eine Metastruktur, einem „Schaltplan“, der in seiner Gesamtheit alle Bereiche und Elemente des Daseins und dessen, was als möglich erachtet wird, Wissen und Praktiken repräsentiert. Ihm äußerlich ist das Nicht-Identische, die Differenz, die ihn zur Veränderung drängt: das Draußen, das Andere, das Fremde, das Ereignis, die Deterritorialisierung.

Lyotard macht Spuren der Differenz in der Libidoenergie aus, die sich der Isomorphie des Identischen verweigert, weil sie zuviel oder zuwenig „Kraft“ hat, um vom Dispositiv der Psychoanalyse geleitet zu werden (vgl.



Jean-François Lyotard

Lyotard 1978, S. 60 ff.). Der „Schaltplan“ verkräftet nur bestimmte Kapazitäten, die über- oder unterschritten werden können. Die „freigesetzte“ Energie wird bald in einem ihr adäquateren, neuen Dispositiv verwertet. Das große Dispositiv der Moderne ist laut Lyotard der Kapitalismus, denn der ist durch seinen nihilistischen Charakter in der Lage, die Diktatur der Verwertung mit der singulären Zerstörung zu verkoppeln: Er „borgt“ sich einen Sinn vom Ereignis, vom Differenten, und zerstört es damit gleichzeitig als solches. Die Errichtung beliebiger Axiomatiken ist die hervorragende, vielleicht einzige Qualität des Kapitalismus. Jede kritische Theorie muss sich

dieser Qualität stellen, sie analysieren und Alternativen formulieren.

Während Foucault eine minutiöse Genealogie der Dispositive betrieben hat, in der ihre Mechanismen historisch freigelegt wurden, hat Deleuze konsequent eine Philosophie formuliert - niedergelegt u. a. in „Milles Plateaux“ - die ausgehend von den Mechanismen der Dispositive Strategien zu deren Überlistung aufzeigt. Der Lyotard der siebziger Jahre spürt in den unterschiedlichsten Diskursen Setzungen und Grenzen auf, die er mit seiner sophistischen Philosophie radikal kritisiert.

Eine Frage, der demnächst nachgegangen werden muss, ist, ob eine kritische Theorie im Anschluss an Habermas/Adorno überhaupt mit dem Begriff ‚Dispositiv‘ operieren kann.

Bibliographie (Auszug)

Deleuze, Gilles (1991): *Was ist ein Dispositiv?* In: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Hrsg. von François Ewald und Bernhard Waldenfels. Frankfurt am Main, S.153-162.

Deleuze, Gilles und Guattari, Félix (1992): *Kapitalismus und Schizophrenie. Bd. 2: Tausend Plateaus*. Berlin.

Foucault, Michel (1977): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main.

Foucault, Michel (1978): *Das Dispositiv*. In: ders.: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin, S. 119-125.

Foucault, Michel (1989a): *Sexualität und Wahrheit. Bd. 2: Der Gebrauch der Lüste*. Frankfurt am Main.

Foucault, Michel (1989b): *Sexualität und Wahrheit. Bd. 3: Die Sorge um sich*. Frankfurt am Main.

Lyotard, Jean-François (1977): *Das Patchwork der Minderheiten. Für eine herrenlose Politik*. Berlin.

Lyotard, Jean-François (1978): *Intensitäten*. Berlin.

Lyotard, Jean-François (1979): *Apathie in der Theorie*. Berlin.

Lyotard, Jean-François (1982): *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Berlin.

Williams, James (2000): *Lyotard and the political*. London.

Das Internet-Dispositiv

Der Moment des Übergangs, der Augenblick, in dem die Subjektivierungslinien einem alten Dispositiv entgangen sind und sich noch nicht zu einer neuen Ordnung des Wissens und der Macht verfestigt haben, steht im Mittelpunkt dieser Untersuchung.

Passagen zur Postmoderne

In den 60er Jahren geraten die Einschließungsmilieus der Disziplinargesellschaft in die Krise. In den Familien, Schulen, Gefängnissen und Fabriken brechen Subjektivierungslinien hervor, die der Disziplinierung entfliehen. Zugleich bilden sie den Übergang zur Kontrollgesellschaft, die sich „im Gegensatz zur Disziplin [...] über die strukturellen Orte sozialer Institution hinaus durch flexible und modulierende Netzwerke“ (Hardt/Negri 2002, S. 38) ausdehnt. In seinen Untersuchungen zur Krise der fordistischen Fabrik beschreibt Antonio Negri eine ähnliche Bewegung. Als Reaktion auf den Auszug der Massenarbeiter und dem Entstehen neuer Formen der Kooperation errichtet das Kapital in der gesamten Gesellschaft Stützpunkte. An die Stelle der auf wenige zentrale Orte konzentrierten Produktion tritt die „verstreute Fabrik“ (Negri 1980, S. 12). Die Umbrüche bleiben nicht auf die Ordnung des Raumes beschränkt, sondern schlagen sich in der veränderten Gestalt von Kooperation und Kommunikation nieder.

In der Disziplinargesellschaft fällt die Sprache mit dem Kommando zusammen. Die Zellen der Gefängnisse zielen darauf ab, die Kommunikation zwischen den Gefangenen zu verhindern, um sie allein dem Kommando der Wärter auszusetzen. Dieses Moment findet sich auch in der Fabrik. Die Kooperation der Arbeiterinnen und Arbeiter wird erst durch die kapitalistische Anwendung der Maschinerie hergestellt. Der Zusammenhang der einzelnen Arbeitsschritte wird durch das Fließband geschaffen. Die der Disziplinierung innerhalb und außerhalb der Fabrik entspringenden Subjektivierungslinien entziehen sich dieser Ordnung.

In den alltäglichen Praktiken der Revolte entstehen neue Formen von Kommunikation und Kooperation. Das

Die Entstehung des Internets lässt sich nicht ohne die Einflüsse von Gegenkultur und Studentenrevolte denken. Gilles Deleuzes Konzept des Dispositivs ermöglicht es, diese Einflüsse sichtbar zu machen.

von Arndt Neumann

In seiner Schrift „Was ist ein Dispositiv?“ hebt Gilles Deleuze die doppelte Bewegung von Auflösung und Stabilisierung als ein wesentliches Element des Dispositivs hervor und prägt das Bild von sich annähernden und entfernenden Linien. Jede dieser Linien „ist gebrochen und damit Richtungsänderungen unterworfen und ist verzweigend und gegabelt und damit Abweichungen unterworfen“ (Deleuze 1991, S. 153). Deleuze greift Foucaults Gedanken der andauernden Instabilität des Dispositivs auf und nimmt zugleich eine tiefgreifende Verschiebung vor. Während bei Foucault die Betonung auf der „strategischen Wiederauffüllung“ (Foucault 1978, S. 121) liegt, hebt Deleuze die Auflösungen und Abweichungen hervor.

Im Unterschied zu Foucault, der an diesem Punkt der strukturalistischen Vorstellung von unveränderlichen Strukturen verhaftet bleibt, lässt Deleuze diesen Rahmen hinter sich. Deleuzes und Guattaris „Arbeiten entmystifizieren den Strukturalismus und ebenso philosophische, soziologische Konzepte, die gnadenlos an der Unverrückbarkeit ihres epistemologischen

Konzepts festhalten“ (Hardt/Negri 2002, S. 43).

Deleuze beschreibt das Dispositiv als ein „multilineares Ensemble“ (Deleuze 1991, S. 153), das „aus Linien verschiedener Natur“ (Deleuze 1991, S. 153) zusammengesetzt sei. Kräfte- und Linien durchdringen und stabilisieren das Dispositiv. Sie „bewerbstelligen das Kommen-und-Gehen vom Sehen und Sprechen und andersherum, wobei sie wie Pfeile agieren, die unablässig die Worte und Dinge durchkreuzen und nicht aufhören, um diese den Kampf zu führen“ (Deleuze 1991, S. 154). Subjektivierungslinien bezeichnen die Bewegungen innerhalb eines Dispositivs, die Subjektivität hervorbringen. Diese entfliehen nicht nur der bestehenden Ordnung von Wissen und Macht, sondern bilden zugleich auch die Passagen zu neuen Dispositiven. „Indem sie sich den Dimensionen des Wissen und der Macht entziehen, scheinen die Subjektivierungslinien besonders geeignet, schöpferische Wege vorzuzeichnen, die zwar immer wieder scheitern, aber auch wiederaufgenommen und modifiziert werden bis zum Bruch mit dem alten Dispositiv“ (Deleuze 1991, S. 159).

Kapital vollzieht die Bewegungen der Subjektivierungslinien nach und verleiht sie sich ein. Die Hegemonie der industriellen Produktion wird durch die Produktion von Kommunikation, Wissen und Affekten abgelöst. In diesem Übergang verändert sich die Form der Kooperation und Kommunikation grundlegend. „Der kooperative Aspekt der immateriellen Arbeit wird mit anderen Worten nicht von Außen aufgezwungen oder organisiert, wie es in früheren Formen von Arbeit der Fall war, sondern die Kooperation ist der Arbeitstätigkeit vollkommen immanent“ (Hardt/Negri 2002, S. 305). Die an den Rändern der kapitalistischen Gesellschaft entstandenen Praktiken rücken in das Zentrum des Produktionsprozesses und werden dem Kommando des Kapitals unterworfen. Dennoch bleibt ihr subversives Potential erhalten.

Auch im Übergang von der Hegemonie des Fernsehens zu der des Internets findet sich eine neue Ordnung des Raumes und eine veränderte Gestalt von Kommunikation und Kooperation. Das Fernsehen dient nicht der Kommunikation, sondern ihrer Verhinderung. Ähnlich den Einschließungsmilieus der Disziplinargesellschaft wird die Kommunikation durch das Kommando überlagert. Die Produktion und Verbreitung von Bild und Ton sind auf wenige Orte beschränkt.

In der Passage zum Internet tritt das Netzwerk und die wechselseitige Kommunikation an die Stelle von Zentrum und Kommando. Ausgehend von Überlegungen Deleuzes lassen sich diese Umwälzungen fassen. Die Subjektivierungslinien entgehen der bestehenden Formation des Wissens und der Macht, verweigern sich dem zentralisierten Kommando und öffnen einen Raum jenseits der Grenzen der Einschließungsmilieus. In diesem Raum bilden sich neue Formen der Kooperation und der nicht-hierarchischen Kommunikation heraus. Dieser Raum ist zugleich der Ort, an dem das Internet entsteht.

Zwischen ARPAnet und Guerilla-Taktik

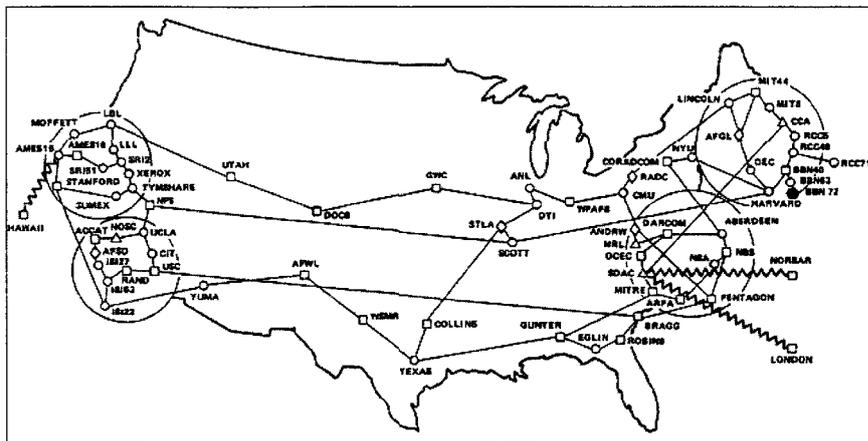
In der Geschichtsschreibung des Internets wird immer wieder die zentrale Bedeutung der US-Army hervorgeho-

ben. Die Entstehung des ARPAnets, das als ein Vorläufer des Internets gilt, lässt sich jedoch nicht als bloße Fortsetzung der militärischen Logik begreifen. An den Rändern des militärischen Forschungsprogramms der USA bildeten sich neue Formen der Subjektivität heraus. Als Reaktion auf den Erfolg des sowjetischen Weltraumprogramms wurde die Advanced Research Projects Agency (ARPA) gegründet, die direkt dem Secretary of Defence unterstand.

Nachdem mit der NASA eine nicht dem Militär unterstehende Institution in das Zentrum des amerikanischen Weltraumprogramms gerückt war, stand ARPA mit vielen Mitteln, aber ohne Programm da. Aus diesem Vakuum heraus entwickelte sich ein Forschungsprogramm, das Alan Kay wie folgt beschreibt. „The basic ARPA idea is that you find good people and

funded research during this time was time-sharing. Time-sharing is a routing technique that allows a large number of users to sit down ‚on-line‘ with a computer as if each were all alone with it. Naturally time-sharing was of no interest to computer manufactures like IBM since it meant drastically more efficient use of their hardware“ (Brand 1972).

Unter diesen Bedingungen entsteht auch ein spielerischer Umgang mit Technik. „And one of the guys wrote a programme called ‚The ‚Unknown Glitch‘ which at random intervals would wake up, print out I AM THE UNKNOWN GLITCH: CATCH ME IF YOU CAN, and then it would relocate itself somewhere else in core memory, set a clock and interrupt. And go back to sleep. There was no way to find it“ (Brand 1972).



Geographischer Überblick: das ARPAnet im Oktober 1980

you give them a lot of money and then you step back. If they don't do good things in three years they get dropped - where ‚good‘ is very much related to new or interesting“ (Brand 1972). Im Rahmen dieses Programms entstand das ARPAnet. „The dream for the net was that researchers at widely separated facilities could share special resources, dip into each other's files, and even work on-line together on design problems too complex to solve alone“ (Brand 1972).

Neben der effektiven Nutzung der bereitstehenden Technologie geht es auch um den Aufbau einer netzförmigen Kommunikationsstruktur, die von atomaren Angriffen nicht zerstört werden kann. Die Entwicklung des ARPAnets ist verbunden mit dem Auftauchen neuer Formen der Kooperation. „One of the accomplishments of ARPA-

Innerhalb des Dispositivs des Militärs bildet sich eine Subjektivität, die der Disziplinierung und der instrumentellen Vernunft entflieht. Diese Subjektivierungslinien stellen die Ordnung des Militärs in Frage und verbinden sich mit anderen Subjektivierungslinien. „Still abiding by the Hacker Ethic, these tens of thousands of netheads have created myriad computer bulletin boards and a nonhierarchical linking system called Usenet. At the same time they transformed Defense Department-sponsored ARPAnet into what has become the global digital epidemic known as the Internet“ (Brand 1995).

Die Bedeutung von Entwicklungen innerhalb des Militärs beschränkt sich nicht auf Forschungsprogramme. Die Auswirkungen der in den anti-kolonialen Kämpfen aufkommenden Guerilla-Taktik auf die Gegenkultur

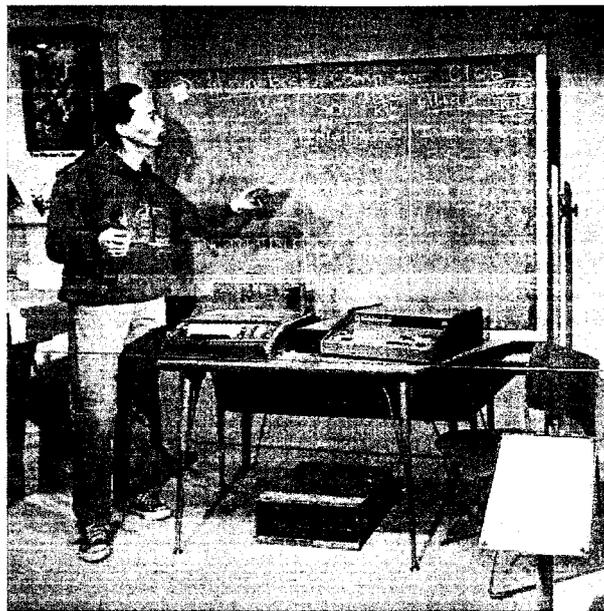
und die Studentenrevolte sind nicht zu unterschätzen. Von dem Weather Underground bis hin zum Guerilla-Theater findet sich dieser Einfluss. Dabei sind in erster Linie der Nicht-Ort und die ununterbrochene Bewegung von Bedeutung. In seinem Buch „Hackers: Heroes of the Computer Revolution“ spricht Steven Levy von dem „Potential, das die Computertechnologien im Guerillakampf des Menschen gegen die Bürokratie darstellt“ (Dery 1996, S. 33). Der Einfluss der Guerilla beschränkt sich nicht auf die Verwendung als Metapher. Sowohl bei der Guerilla als auch beim Internet finde sich der Nicht-Ort als ein wesentliches Moment. Die Ablösung des Stellungskrieges und des fest umrissenen Ortes der Kasernen durch die fortwährende Bewegung findet im Übergang von der Hegemonie des Fernseh-Dispositivs zu der des Internet-Dispositivs seine Entsprechung. Dies gilt auch für die Ablösung des in feste Hierarchien eingebundenen Soldaten durch die weitgehend unabhängig handelnden Kleingruppe. An die Stelle des passiven Fernsehzuschauer tritt der aktive Internet-User.

Von den Ursprüngen des Internets im Whole Earth Catalogue

In den 60er und frühen 70er Jahren gab es einen regelrechten Ansturm auf die computer-science departments der USA. The students „transformed mainframes into virtual personal computers, using a technique called time sharing that provided widespread access to computers“ (Brand 1995). Das time-sharing ermöglichte einer großen Anzahl von Studentinnen und Studenten den Zugang zu Computern. An den Universitäten taucht mit dem time-sharing eine Praxis wieder auf, die sich an den Rändern des Forschungsprogramms der US-Army entwickelt hatte. Diese kollektive Aneignung von Computern steht im Kontext der Gegenkultur. „ACCESS TO TOOLS“ (Dery 1996, S. 28) war das Motto der Hippie-Zeitschrift „Whole Earth Catalogue“. Die von den Studenten erhobene

Forderung nach freiem Zugang zu Computern und ihr Motto „Mistrust authority - promote decentralization“ (Brand 1995) knüpft unmittelbar an die Gegenkultur an.

Diese Einflüsse setzt sich in der Entwicklung der PCs Ende der 70er Jahre fort. An diesem Punkt nimmt der für das Internet zentrale Übergang von den Großrechnern zu den PCs seinen Anfang. Die Entwicklung des Großrechners ist Ausdruck der bis in die 60er Jahre weitgehend ungebrochen bestehenden gesellschaftlichen Strukturen,



Homebrew Computer Club

die sich durch zentrale Orte und klare Hierarchien auszeichnen. Den wenigen Experten stand die große Mehrheit entgegen. Diese Strukturen finden im Hollywoodkino, dem Fernsehen und in der fordistischen Fabrik wieder. Auch in der Familie finden sich mit dem Mann als Alleinverdiener stark ausgeprägte hierarchische Verhältnisse.

Der Übergang von den Großrechnern zu den PCs ist Teil der Passage in die Postmoderne. Das den alltäglichen Praktiken der Revolte gemeinsame Moment der Kooperation findet sich bei dem Homebrew Computer Club wieder. „Its first meeting in March 1975 was held in one of its members' garage in Menlo Park in Santa Clara County. [...] The Homebrew Computer Club had its own philosophy. People met, because they were interested in computers and liked tinkering with them, but not for commercial reasons - at least in early times“ (Groeger). Auch die

späteren Apple-Gründer Steve Jobs und Steven Wozniak, die Stewart Brand als „hardcore counterculture types“ (Brand 1995) beschreibt, waren Mitglieder. Der Homebrew Computer Club ist durch eine nicht kommerzielle und nicht hierarchische Form der Kooperation gekennzeichnet, die sich außerhalb von Militär, Industrie und Universität entwickelt.

Heute haben die Subjektivierungslinien längst Eingang in ein neues Dispositiv gefunden. Sie sind von Kräftelinien neu ausgerichtet worden.

Vielleicht ermöglicht der Blick auf die Entstehung des Internet-Dispositiv, den Blick für die gegenwärtigen Fluchtlinien zu schärfen, die dabei sind, aus der bestehenden Ordnung des Wissens und der Macht herauszuführen.

Literatur

Brand, Stewart (1972): *Fanatic Life and Symbolic Death among the Computer Bums*. In: Rolling Stone. 7. Dezember 1972, zit. n.: http://www.wheels.org/spacewar/stone/rolling_stone.html, 23.8.02.

Brand, Stewart (1995): *We owe it all to the hippies*. In: TIME Magazine. Volume 145, Spring 1995, No. 12, zit. n.: http://members.aye.net/~hippie/hippie/special_.htm, 23.8.02.

Deleuze, Gilles (1991): *Was ist ein Dispositiv?* In: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Hrsg. von François Ewald und Bernhard Waldenfels. Frankfurt am Main, S. 153-162.

Dery, Mark (1997): *Cyber. Die Kultur der Zukunft*. Berlin.

Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin.

Gröger, Martin (1994): *Silicon Valley as the nucleus of the modern way of computing*. Kap. 6.3: *Homebrew Computer Club*. http://www.silicon-valley-story.de/sv/pc_homebrew.html, 23.8.02.

Hardt, Michael und Antonio Negri (2002): *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt am Main.

Negri, Toni (1980): *Vom Massenarbeiter zum gesellschaftlichen Arbeiter und darüber hinaus. Die Kontinuität der ‚Autonomia Proletaria‘ in Italien*. In: *alternative*. 23. Jg. Febr./April 1980, Nr. 130/131, S. 10-17.

Das Dispositiv ‚Medienkultur‘ oder: Eine neue Form miteinander zu kommunizieren

Dispositive bilden Rahmen oder „Schaltpläne“, auch in der Institution Universität und im Studiengang Medienkultur. Es geht um das „Anders-Werden“, die „Aktualität“ und die Produktivität der Macht im Dispositiv Medienkultur

von *Andreas Bade*

Wenn wir in wissenschaftlichen Diskussionen über das Dispositiv nachdenken, eröffnet sich uns die erfreuliche Perspektive, unsere Position und unser Denken neu und anders zu ‚dispositionieren‘. Das wurde mit großer Wahrscheinlichkeit von Foucault mit der Begrifflichkeit des Dispositivs intendiert. Dass diese Disposition des (Nach-)Denkens funktioniert, lässt sich nun u. a. auch in dieser Ausgabe der tiefenschärfe wieder eindrucksvoll nachvollziehen.

Der Dispositiv-Begriff wurde inzwischen von vielen wissenschaftlichen Disziplinen adaptiert. Innerhalb der Wissenschaft sind diese Dispositive „auf sehr unterschiedlichen Ebenen angesiedelt [...], sowohl was ihre Konkretion oder Allgemeinheit betrifft, als auch, was ihren funktionalen Zusammenhang untereinander angeht“ (Hubig, S. 4). Allen Ansätzen scheint jedoch gemeinsam, dass das jeweilige Dispositiv gewissermaßen den Rahmen bildet, innerhalb dessen bestimmte „im Werden befindliche Prozesse wirken, die sich von denen unterscheiden, die in einem anderen Dispositiv wirken“ (Deleuze, S. 157). Diese Prozesse des Werdens scheinen

zunächst konstitutiv zu sein für das Vorhandensein von Dispositiven. Wenn wir genauer nachfragen, wird deutlich, dass umgekehrt das Vorhandensein des Dispositivs ebenfalls grundlegend ist für die Anordnungen und Bahnen, innerhalb derer Prozesse entstehen und verlaufen.

Dem Dispositiv kommt hier eine ähnliche Bedeutung zu wie einem „Schaltplan, der die Energie, ihre Zufuhr und ihre Abfuhr als chromatische Einschreibung kanalisiert und reguliert“ (Lyotard, S. 56). Betrachten wir diesen Schaltplan etwas ausführlicher, so werden wir uns nach einiger Zeit die Frage stellen, wie dieser Schaltplan zustande kam und warum die Anordnung aller Parameter so festgelegt ist, dass sie die Energie genau in der Weise kanalisieren, wie wir es aus unserer Perspektive beobachten können. Foucault gibt hierauf eine deutliche Antwort, wenn er davon spricht, dass im Dispositiv ein Machtverhältnis eingeschrieben ist (vgl. Foucault, S. 119 ff.).

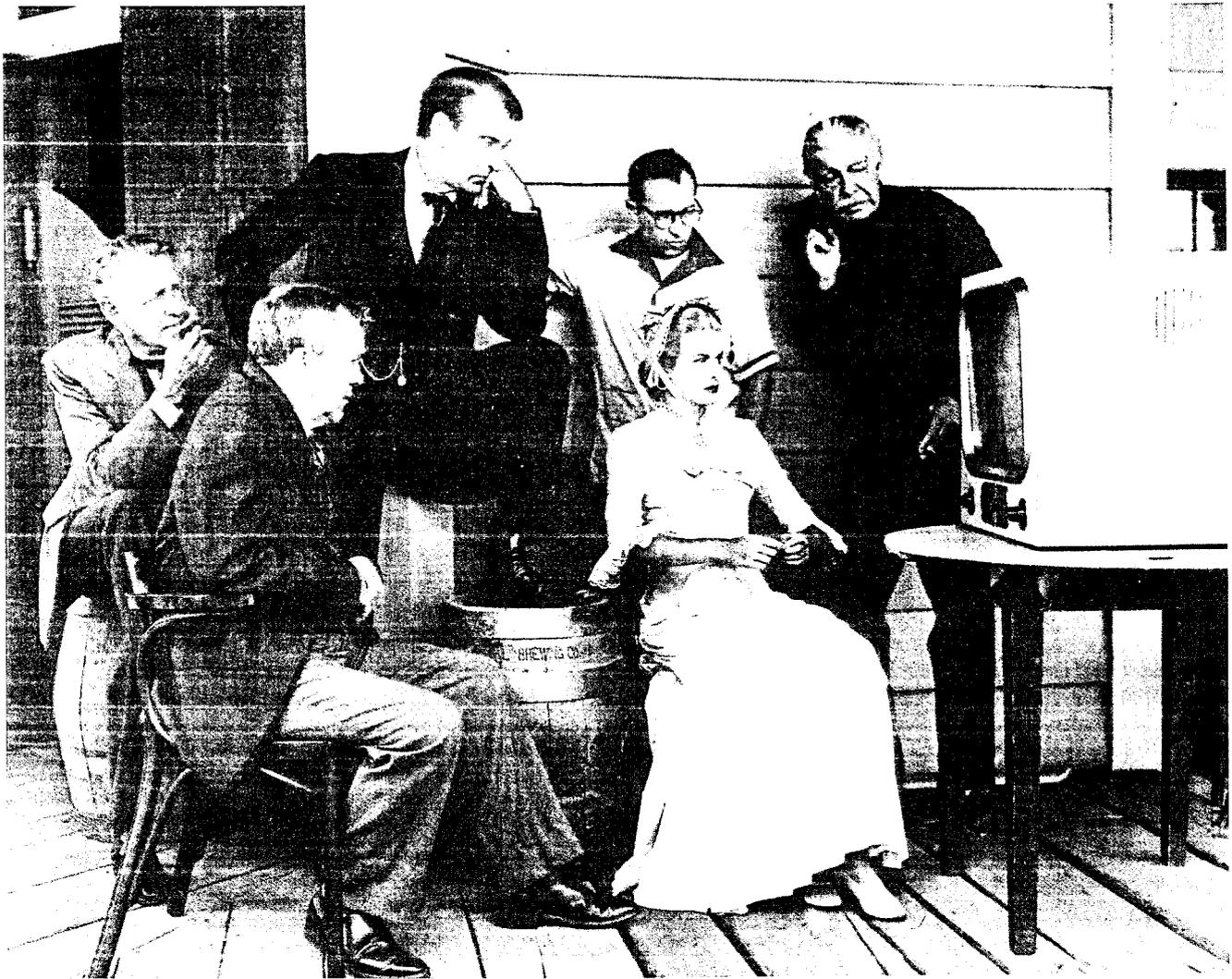
Die Macht kann sich innerhalb des Dispositivs durch Ausübung verwirklichen, vorausgesetzt, das Dispositiv liefert seinerseits die Bedingungen für

die Verwirklichung von Macht (vgl. Hubig, S. 6). Politisch interessant wird die Tatsache der Einschreibung von Macht in das Dispositiv, weil jedes Dispositiv „durch seinen Gehalt an Neuartigkeit und Kreativität definiert [wird], womit gleichzeitig seine Fähigkeit bezeichnet ist, sich selbst zu transformieren oder sich bereits zugunsten eines Dispositivs der Zukunft aufzuspalten“ (Deleuze, S. 159).

Betrachten wir die Institution Universität genauer, so fällt auf, dass sich auch hier nahezu alle Kriterien wiederfinden lassen, die oben für das Vorhandensein von Dispositiven angeführt wurden. Die Universität bildet zunächst den Rahmen, innerhalb dessen unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen angesiedelt sind, die ihrerseits die konstitutiven Rahmenbedingungen für Forschung und Lehre vorgeben. Gemeinsam ist allen, dass sie Forschung und Lehre als Wirkungsprozess begreifen und diesen nutzen, um das Werden gesellschaftlichen Wissens zu generieren. Deleuze stellt fest, dass wir Dispositiven angehören und in ihnen handeln (vgl. Deleuze, S. 159).

„Die Neuartigkeit eines Dispositivs im Verhältnis zu seinen Vorgängern, das nennen wir seine Aktualität, unsere Aktualität.“ (vgl. ebd.). Das Aktuelle ist nach Deleuze keinesfalls das, was wir sind, sondern es ist unser Werden bzw. unser „Anders-Werden“ (vgl. ebd., S. 160). In der idealen Forschung und Lehre ist bei Lehrenden und Studierenden ‚unsere‘ Aktualität ein ständiges „Anders-Werden“, das sich innerhalb der Aktualität des Dispositivs ‚Medienkultur‘ verortet. Auch für dieses Dispositiv gilt, dass es gekennzeichnet ist durch die Einschreibung von Macht.

Foucault sieht im Verhältnis von Macht und Wissen eine produktive Komponente, die darin begründet liegt, dass die Macht Gegenstandsbereiche und Wahrheitsrituale produziert, die das Individuum und seine Erkenntnisse zum Ergebnis dieser Produktion werden lassen (vgl. Duschlbauer, S. 32). Macht sei keinesfalls begrenzt in der Alternative: Gewalt oder Ideologie. Jeder Bezugspunkt ausgeübter Macht ist zugleich ein Ort der Wissensbildung, wie umgekehrt jedes etablierte Wissen die Ausübung von Macht erlaubt und sichert (vgl. ebd., S. 33).



Während einer Drehpause verfolgt das Filmteam von *Zwölf Uhr Mittags* ein Baseballspiel im Fernsehen (USA 1951) Foto:Associated Press

Wir können das in der Macht liegende kreative bzw. produktive Potenzial nutzen, indem wir uns auf unser Wissen um den Studiengang ‚Medienkultur‘ besinnen, also das Wissen um die unzureichende Ausstattung des Studiengangs im Hinblick auf Sachmittel, Geräte, Räume und Personal – mit allen negativen Konsequenzen für die Spielräume von Forschung und Lehre. Es gilt, sich die Produktivität der Macht zu eigen zu machen, im tagtäglichen Miteinander das Schweigen zu brechen und zu beginnen, über diese Zustände miteinander zu reden. Vielleicht gelingt es uns, in diesen Gesprächen einen Gehalt an Kreativität und Neuartigkeit zu entwickeln, d. h. für uns ein „Dispositiv“ zu definieren, das uns Handlungsmöglichkeiten eröffnet. Handlungsmöglichkeiten, die uns helfen, die Veränderungen der an der Universität insgesamt konstruktiv zu gestalten. Ich jedenfalls habe mit der aktuellen Debatte zum Dispositiv

eine interessante Perspektive entdeckt, aus der sich auch die Diskussion über den Studiengang und die Universität erneut anregen lässt.

Literatur:

Deleuze, Gilles: *Was ist ein Dispositiv?* In: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken.* Hrsg. von Francois Ewald und Bernhard Waldenfels. Frankfurt a. M. 1991, S. 153 - 162.

Duschlbauer, Thomas W.: *Medien und Kultur im Zeitalter der X-Kommunikation.* Wien 2001.

Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit.* Berlin 1978. Vgl. Knut Hickethier: *Apparat - Dispositiv - Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens.* In: *Medien/ Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation.* Hrsg. von Knut Hickethier und Siegfried

Zielinski. Berlin 1991, S. 421 - 447.

Hubig, Christoph: *Dispositiv als Kategorie.* URL: <http://www.uni-stuttgart.de/wt/Dispositiv.pdf> (03. 11. 2001)

Lyotard, Jean-Francois: *Die Malerei als Libido-Dispositiv.* In: ders.: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik.* Berlin 1982, S. 45 - 93.

Die Symbolstruktur der Fernsehvermittlung und ihr Funktionspotenzial

(Teil 1)

In den neunziger Jahren werden die traditionellen germanistischen Leitbegriffe „Bildung - Geist - Sprache“ von der Trias „kollektives Gedächtnis - Kultur - Medien“ abgelöst. In diesem Beitrag soll das kulturelle Potential der Medien am Beispiel der Angebotsstruktur des derzeitigen gesellschaftlichen Leitmediums Fernsehen verdeutlicht werden.

von Joan Kristin Bleicher

Mit ständig wechselnden Benennungen des Wandels versuchen Wissenschaftler den steten Prozess kultureller Veränderungen kontinuierlich zu erfassen und zu beschreiben. Die Verwendung der Bezeichnung Medienkultur verweist darauf, dass seit dem 19. Jahrhundert die elektronischen Massenmedien schrittweise die etablierten Kulturinstanzen als Vermittler von Identitätsmodellen und Verhaltensregeln ablösen. Douglas Kellner konstatiert: „A media culture has emerged in which images, sounds and spectacles help produce the fabric of everyday life, dominating leisure time, shaping political views and social behaviour, and providing the materials out of which people forge their very identities.“[1]

Identitätskonstruktion gehört traditionell zu den zentralen Funktionen von Kultur, die eng mit unterschiedlichen Angeboten der Vermittlung von Lebensmodellen verknüpft ist. S. J. Schmidt definiert aus dieser Perspektive Kultur als Programm, das es seinem kognitiven Inhaber ermöglichen, sich in einer unendlich großen Vielfalt von Einzelfällen regelgerecht zu verhalten. Kultur fungiert als „offenes, lernendes System im Sinne einer begrenzten

Menge von Regeln des Verhaltens, die auf eine unbegrenzte Menge von Situationen anwendbar sind.“[2] Ergänzend zu diesen Auffassungen von Kultur als individuelle Verhaltensanweisung stehen Definitionen der kollektiven Bedeutung von Kultur als „symbolische Formen gesellschaftlicher Selbstverständigung“.[3]

In den letzten Jahren entlarvt die Kulturwissenschaft schrittweise alles das, was wir bislang als Natur scheinbar unmittelbar erfahren, als kulturelle Konstruktion. Die Medienwissenschaft beschreibt die Erscheinungsformen der kulturellen Konstruktion durch das Ensemble der Massenmedien im gesellschaftlichen System.[4] So diagnostiziert S. J. Schmidt die mediale Verdichtung innerhalb postindustrieller Kulturen. Mit der Umschreibung medialer Verdichtung bezeichnet Knut Hickethier die Vermittlung kultureller Ereignisse durch mehrere Medien, die sich durch ihre differenten ästhetischen Eigenschaften gegenseitig ergänzen.[5]

In den neunziger Jahren werden die traditionellen germanistischen Leitbegriffe „Bildung - Geist - Sprache“ von der Trias „kollektives Gedächtnis

- Kultur - Medien“ abgelöst. Der Begriff der Medienkultur nimmt auch in der Kommunikationswissenschaft eine zentrale Rolle ein. Doch wird die Analyse medialer Angebotsstruktur bislang zugunsten der empirischen Analyse von Medienwirkung vernachlässigt. Die wachsende Bedeutung der Cultural Studies innerhalb der Medienwissenschaft erklärt sich durch ihren Brückenschlag zwischen der Analyse von Medienangeboten und der Medienwirkung. In diesem Beitrag soll das kulturelle Potential der Medien am Beispiel der Angebotsstruktur des derzeitigen gesellschaftlichen Leitmediums Fernsehen verdeutlicht werden.

Kollektive Codierungen der Fernsehvermittlung

Das Fernsehen stellt mit seinen Symbolsystemen kollektive Codierungen bereit. Codes sind regelgebundene Zeichensysteme, deren Regeln und Konventionen von den Mitgliedern einer Kultur geteilt werden.[6] Sie beinhalten auch Codes von Realitätsauffassungen.[7]

Ohne medial vermittelte Symbole ist eine soziale Ausdifferenzierung der Gesellschaft nicht mehr möglich. Dieses Fazit ziehen Vertreter der Cultural Studies ebenso wie Soziologen. John Fiske verwies auf die zentrale Rolle des Fernsehens im konstanten Prozess der Produktion und Reproduktion sozialer Strukturen.[8] Pierre Bourdieu weist diese Rolle des Fernsehens dem Bereich personaler Intentionen zu und betont, dass sich der Symbolgebrauch nicht allein auf die allgemeine Bedeutungsebene bezieht, sondern auch der Versuch ist, eine spezifische Form der Weltansicht durchzusetzen.[9]

1. Die Vermittlung von Identitätsangeboten durch das Fernsehen

„Jede Gesellschaft hat das Programm, was ihr entspricht“ (Norbert Schneider)

Im bestehenden Medienensemble positioniert sich das Fernsehen mit seinem umfassenden Spektrum an Präsentationsformen und Inhalten und seiner Integration in die spezifischen Umstände seiner Rezeption im privaten

Lebensumfeld. Das Medium erreicht so ein besonders großes Wirkungspotenzial hinsichtlich der medialen Konstruktion von Identitäts- und Lebensmodellen. „In einer unübersichtlich gewordenen Welt, in der jeder bei Strafe des Identitäts- und Orientierungsverlusts zum ‚Sinnbasteln‘ verpflichtet ist, nutzen Akteure zunehmend die (auch vom Fernsehen gestaltete) Kultur der Szenen und Lebensstile zur Eigen- und Fremdorrientierung.“[10] Diese Nutzung ist an Voraussetzungen geknüpft: „Die Gelegenheit zu produktiver Aneignung beginnt mit der Wahrnehmbarkeit andersartiger Lebensformen“[11]. Diesem grundlegenden Bedarf begegnete das Fernsehen mit einer Vielzahl von Angeboten, die der Präsentation unterschiedlicher Lebensmodelle dienen.

Die unterschiedlichen Identitätsangebote des Mediums sind in die jeweiligen Vermittlungsformen des Mediums ausdifferenziert. Das Programm als Addition der Programmformen wird zum umfassenden Reservoir für die Vermittlung unterschiedlicher Identitätsangebote und Lebensmodelle.

Im System der Massenmedien fungiert das Fernsehen als Symbolspeicher der Kultur. Das Programm fasst als komplexes Erzählsystem die symbolhaften Handlungsstränge der unterschiedlichen Programmformen zusammen. In den Programmformen lassen sich die einzelnen inhaltlichen und formalen Vermittlungsebenen (Bild, Ton, Text) als Symbolträger nutzen.

Das Fernsehen als Leitmedium

Die Funktion des Fernsehens bleibt nicht auf die Vermittlung unterschiedlicher Identitätsangebote beschränkt. Durch seinen wachsenden Einfluss auf öffentliche Diskurse hat das Fernsehen im Mediensystem den Status eines Leitmediums erreicht. Leitmedien fungieren bedingt durch ihre besonders große Bandbreite an Vermittlungsmöglichkeiten, ihre zeitlich ausgedehnte Rezeption im privaten Umfeld und ihre hohe Reichweite als Agenda-Setter, als Themenlieferanten für aktuelle

öffentliche Diskussionen. Dem Fernsehen wird seit den sechziger Jahren der größte Einfluss auf das Entstehen der öffentlichen Meinung zugesprochen. Programmverantwortliche wie der ehemalige ZDF-Intendant Günter von Hase sehen das Fernsehen als Bezugsrahmen, in dem Ereignisse eingeordnet werden und die Weltsicht der Zuschauer bestimmt wird. Wahr sei, was im Fernsehen berichtet wird. Gesellschaftliche Alternativen, die keinen Eingang in die Berichterstattung finden, haben auch keinen Einfluss auf das öffentliche Bewusstsein. Das Fernsehen als derzeitiges Zentrum der Medienkultur stellt Symbolsysteme für die indivi-



Design-Fernseher JVC Videosphere

duelle und kollektive Selbstwahrnehmung bereit. Beide Bereiche stehen in einem engen Wechselverhältnis.

In der Kultur realisieren sich die gesellschaftlichen Werte und Überzeugungen im individuellen Verhalten ebenso wie in Formen des kollektiven Zusammenlebens. Als Vermittler gesellschaftlicher Werte und Überzeugungen übernimmt das derzeitige Leitmedium Fernsehen eine Schlüsselposition im Bereich der Kulturkonstruktion. Dabei bleibt zu beachten, dass die kulturelle Produktion immer nur auf Basis der Reproduktion erfolgen kann. Mediale und kulturelle Zeichensysteme bedingen sich wechselseitig. Die mediale Produktion kultureller Werte und Überzeugungen ist auf bereits etablierte Konstruktionssysteme und Bedeu-

tungsbereiche (etwa seitens der Literatur und des Theaters) angewiesen.

Prästrukturierung individueller Wahrnehmung durch kulturelle Symbolsets

Kultur prästrukturiert als Symbolset unsere individuelle Wahrnehmung und fasst sie so zu Kollektiven zusammen. Es entstehen Darstellungsmuster, die unsere sinnliche Wahrnehmung und die Bedeutung, die wir ihr zuweisen, bestimmen. Alle Erfahrungsbereiche, so scheint es, sind kulturell codiert. Das kulturelle Symbolset bestimmt das individuelle Verhalten ebenso wie das Verhalten des gesellschaftlichen Kollektivs.[12] Das gegenwärtige kulturelle Symbolset wird neben den tradierten Instanzen der kulturellen Vermittlung von den elektronischen Massenmedien bereitgestellt, die in ihrer Verbreitung in die Lebenswelt der Menschen integriert sind. Die Vermittlungsstruktur der Massenmedien kennzeichnet das den Symbolen inhärente Nebeneinander von Handlungs- und übergeordneter Bedeutungsebene. Symbole sind als darstellerische Basiseinheiten immer in größere mediale Vermittlungsstrukturen eingebunden.

Die Orientierung der Programmplanung an Zielgruppen impliziert auch die Anpassung der Symbolsets an die individuelle Auswahl von Symbolen. Offen ist die Frage, ob Medien einen Symbolkern vermitteln können, der letztlich von allen Individuen geteilt wird. Doch bestimmt das medial konstruierte kulturelle Symbolset unseren Alltag bis hinein zu unseren intimsten Beziehungen. Niklas Luhmann beschrieb in einer Untersuchung wie unsere Emotionen und Vorstellungen von Liebe auf Symbolsystemen der Literatur und des Films basieren.[13] Verschiedene Produkte der Populärkultur sind die Symbol-Quelle für Erlebnisse und Emotionen, aus der sich unsere Phantasie bedient. Sie fungieren als Vorbilder für die Lebens- und Gefühlsgestaltung. Medien sind ein zentrales Forum für die Produkte der Populärkultur. Das Fernsehen trifft eine Auswahl aus ihren divergenten Erscheinungsformen

und führt sie auf seiner Angebotsfläche des Programms zusammen. Es beinhaltet durch diese Integration eine große Bandbreite an Lebens- und Gefühlsmodellen.

2. Zur Integration kultureller Vermittlungsformen in das Fernsehen

Das Fernsehen integriert nicht nur grundlegende Darstellungsprinzipien und die symbolischen Bedeutungen der Bilder seiner Vorgängermedien. Der synkretistischen Struktur des Programmangebots entsprechend treffen auf der visuellen Vermittlungsebene unterschiedliche kulturelle Traditionslinien zusammen. Es entstehen komplexe Zeichensysteme, die sich aus den Konventionen unterschiedlicher Gestaltungsstrategien zusammensetzen:

Aus dem Bereich der *bildenden Kunst* stammen Prinzipien der Bildkomposition, der Ikonographie, der Farbgestaltung und des Umgangs mit Licht;

aus dem *Theater* Verfahren der Figurencharakterisierung u. a. durch Dialoggestaltung, aber auch durch Kostüme und Requisiten, die Gestaltung von Innenräumen als Kulissen für szenische Handlungen und als Zeichensysteme für die Bedeutung der Handlung;

aus der *Photographie* verschiedene Abbildfunktionen, die Verwendung der Darstellungsmittel Licht und Schatten, die Positionierung von Körpern und Gegenständen im Raum und Formen des Bildaufbaus;

aus der *Filmkunst* Studioarchitektur und Requisitengestaltung, Bildaufteilungen bewegter Bilder, Personenbewegungen im Raum, Formen der Kameraführung, Verbindungsprinzipien der Montage und Verfahren der Lichtkomposition.

Diese Integration der Darstellungsmittel verschiedener kultureller Ausdrucksformen impliziert auch eine Integration etablierter kultureller Symbolsysteme und ihrer Bedeutungsfelder.

2.1. Mediale Symbolsysteme als Fortsetzung der Traditionslinie mythologischer Weiterklärung

Durch die Verwendung etablierter Codesysteme anderer Medien und Kulturbereiche integriert das Fernsehen die bestehende Bandbreite an Ausdrucksformen. Dabei ist zu beachten, dass durch Kaufproduktionen kulturell unterschiedliche Codierungssysteme aufeinander treffen. Das Individuum weist ihnen Bedeutung zu, die sich an bisherigen Erfahrungen mit kulturellen Codierungssystemen orientieren.

Die vielschichtigen und multifunktionalen Symbolsysteme des Fernsehen



„Tagesthemen“-Moderatorin Anne Will Foto: NDR

finden ihren kulturellen Ursprung in der Komplexität des narrativen Symbolsystems des Mythos.[14] Seine komplexe symbolische Verweisstruktur, das Potential mit Bildern, Objekten, Personen und Handlungen eine übergeordnete Bedeutung zu vermitteln, führt zu konstanten Neukonstruktionen vergleichbarer Narrationskomplexe in Literatur und Medien. Gerhart von Graevenitz erfasst das Bedeutungspotential der symbolischen Raumstruktur des Mythos.[15] Folgt man seinem Modell so konstruiert sich erst in der Addition der zeichenhaften Räume einzelner Narrationen ein Welt-Raum mit umfassender Bedeutung.[16] Dieses Verfahren der Addition von Sym-

bolbereichen integrieren die Massenmedien in ihre Angebotsstruktur.

Graevenitz rekonstruiert in einem medienhistorischen Rückblick wie sich die politische Topik der Printmedien aus Umzügen von Handwerkskammern, aber auch aus politisch motivierten Herrscher-Einzügen (diese sind in alten Stichen festgehalten) entwickelten. Die Printmedien integrierten diese politische Topik-Traditionen in ihre Angebotsstruktur. Damit etablierten sie sich als kollektiver Speicher mythischer Symbole. Auch im weiteren Verlauf der Mediengeschichte wird diese Integration kollektiv bedeutsamer Symbole vom jeweils neuen Leitmedium in besonderer Komplexität übernommen.

Die Apparatussituation des Fernsehens als Authentizitätssignal

In der Fernsehkommunikation begegnet der Zuschauer inszenierten Symbolsystemen, die er, bedingt durch den spezifischen Authentizitätsanspruch des Mediums als Abbilder, als Reproduktion rezipiert. Der Abbildcharakter bedingt, dass die Vermittlung kultureller Bedeutungen objektiv und authentisch erscheint. Die Produktion kultureller Bedeutung tarnt sich als bloße Reproduktion des Bestehenden. Sie gibt vor, Realität zu sein, statt einen Realitätseindruck zu konstruieren.

Dieser Authentizität implizierende Abbildcharakter des Fernsehens ist auch technisch determiniert. Das Empfangsgerät, Vilem Flusser spricht von einer „Kiste im Wohnraum“[17], die kinoähnliche Bilder und Töne von sich gibt, bildet für den Zuschauer die apparative Basis des besonderen Realismusanspruchs des Fernsehens im Medienensemble. Die frühen Metaphern vom Fernsehen als Zauberspiegel, als Fenster zur Welt, beziehen sich auch auf die apparative Transparenz der Glasoberfläche.[18] Glas vermittelt die Illusion des Durchblicks, des unverfälschten Einblicks in das Weltgeschehen. Das Fernseh-Bild beschirmt die Welt, indem es sie gleichzeitig zeigt und von uns fern hält.

Der Eindruck des direkten Einblicks wird auf der Ebene der visuellen Präsentation durch die Umsetzung des direkten Gegenübers in der Kameraeinstellung weiter intensiviert. Sprechende Köpfe, die durch das Glasfenster auf den Zuschauer blicken, zählen zu den zentralen Grundmotiven der Fernsehvermittlung. Im Rahmen der visuellen Präsentation von Moderation in Informationssendungen kreiert die Halbnah-Kameraeinstellung die direkte Gegenüberstellung von Moderator und Zuschauer, die die Grundbedingungen der körperlichen Anwesenheit der Gesprächspartner in der direkten Kommunikation simuliert. Die Wirkung dieser Halbnah-Kameraeinstellung wird durch die besondere Art der sprachlichen Kommunikation mit Formen der direkten Zuschaueransprache noch unterstützt.

Der Beitrag wird in der nächsten Ausgabe der **tiefenschärfe** fortgesetzt.

Anmerkungen

[1] Douglas Kellner: *Media Culture. Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. London, New York 1995. S. 1.

[2] James R. Beninger zit. n.: Siegfried J. Schmidt: *Konstruktivismus in der Medienforschung. Konzepte, Kritiken, Konsequenzen*. In: Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt; Siegfried Weischenberg (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen 1996. S. 600.

[3] Knut Hickethier: *Produzenten und Vermittler von Medienkultur - am Beispiel des Fernsehspiels*. In: Ulrich Saxer (Hrsg.): *Medien-Kulturkommunikation*. Westdeutscher Verlag Opladen 1998. S. 141.

[4] In den Kulturwissenschaften hat sich ein Medialitätsbegriff etabliert, der auf die Vermittlungsfunktion der Medien in der Kultur verweist.

[5] Knut Hickethier: *Produzenten und Vermittler von Medienkultur - am Beispiel des Fernsehspiels*. In: Ulrich Saxer (Hrsg.): *Medien-Kulturkommunikation*. Opladen 1998. S. 149.

[6] Vilem Flusser definiert Codes als „ein System, in dem sich Symbole regelmäßig ordnen.“ Er reduziert die Codes des Fernsehens auf Bilder und Töne. Vilem Flusser: *Medienkultur*. Frankfurt am Main 1997. S. 107. John Fiske hat hingegen ein detaillier-

tes Codierungssystem vorgelegt. Es bleibt die Frage: Was ist mit vergangenen Konventionen und den Konventionen anderer Kulturkreise die mit vergleichbaren Codierungen operieren.

[7] John Fiske: *Television Culture*. London 1987. S. 5.

[8] Ebenda S. 1.

[9] Vilem Flusser weist diese Versuche personalen Interessen zu. In seinen Schriften finden sich die alten Manipulationsthesen der Frankfurter Schule, etwa wenn er von der Beeinflussung durch Besitzer der Fernsehsysteme spricht. Vilem Flusser: *Medienkultur*. Frankfurt am Main 1997. S. 108.

[10] Jo Reichertz in seiner Einleitung zu: ders. und Thomas Unterberg (Hrsg.): *Tele-Kulturen. Fernsehen und Gesellschaft*. Berlin 1998. S. 9.

[11] Ralph Weiß: *Privatheit im öffentlichen Raum. Medien(verhandeln) zwischen Individualisierung und Entgrenzung. Forschungsbericht*. Düsseldorf 2001. S. 46.

[12] Symbole definiere ich in Anlehnung an Ernst Cassirer als Sinnbilder, als Zeichen, die auf eine übergeordnete Bedeutung verweisen. Diese Bedeutungsebene von Symbolen wird durch Vereinbarungen innerhalb einer Gruppe von Menschen festgelegt und ist daher variabel. Zur detaillierten Analyse der Bedeutung und Funktion von Symbolen verweise ich auf: Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. Darmstadt 1925. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main 1997.

[13] Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main 1994.

[14] John Fiske beschreibt in „*Television Culture*“ auf S. 142 ff. die Codierungssysteme nach Roland Barthes.

[15] Gerhart von Graevenitz: *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*. Stuttgart 1987.

[16] Der Begriff Topik umfaßt auch Redewendungen und Motive und bezieht sich auf Vermittlungstraditionen.

[17] Vilem Flusser: *Medienkultur*. Frankfurt am Main 1997. S. 105.

[18] John Fiske: *Television Culture*. London 1987. S. 21.

Literatur

Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen*. Darmstadt 1925.

Fiske, John: *Television Culture*. London 1987.

Flusser, Vilem: *Medienkultur*. Frankfurt am Main 1997.

Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main 1997

Graevenitz, Gerhart von: *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*. Stuttgart 1987.

Hickethier, Knut: *Produzenten und Vermittler von Medienkultur - am Beispiel des Fernsehspiels*. In: Ulrich Saxer (Hrsg.): *Medien-Kulturkommunikation*. Opladen 1998. S. 149.

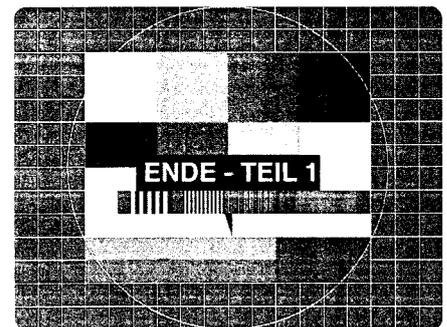
Kellner, Douglas: *Media Culture. Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. London, New York 1995.

Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main 1994.

Reichert, Jo: *Einleitung*. In: ders. und Thomas Unterberg (Hrsg.): *Tele-Kulturen. Fernsehen und Gesellschaft*. Berlin 1998. S. 9.

Siegfried J. Schmidt: *Konstruktivismus in der Medienforschung. Konzepte, Kritiken, Konsequenzen*. In: Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt; Siegfried Weischenberg (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen 1996.

Weiß, Ralph: *Privatheit im öffentlichen Raum. Medien(verhandeln) zwischen Individualisierung und Entgrenzung. Forschungsbericht*. Düsseldorf 2001. S. 46.



Die „Marquise von O...“ im „Marienhof“

Der folgende Beitrag widmet sich der filmischen Aufbereitung des Topos' einer Vergewaltigung, bei der sich das weibliche Opfer in einem Zustand des Schlafes bzw. der Ohnmacht befindet – eine der wohl berühmtesten literarischen Vorlagen ist Heinrich von Kleists „Die Marquise von O...“ (1808). Hier soll einmal nicht die allseits gerühmte Verfilmung von Eric Rohmer (1975) diskutiert, sondern eine Spur des Kleistschen Motivs in einem Handlungsstrang der Fernsehserie „Marienhof“ (1998) aufgezeigt werden.

von Christine Künzel

In der von der Bavaria Film GmbH für das *Erste Deutsche Fernsehen* produzierten Vorabendserie „Marienhof“ gab es in den Folgen, die von Juli bis September 1998 ausgestrahlt wurden, einen Teilhandlungsstrang, dessen *plot* an Kleists „Marquise von O...“ erinnert und als möglicher Versuch einer Übertragung der Kleistschen Erzählung auf heutige Verhältnisse betrachtet werden kann [1]. Im „Marienhof“ erfolgt die Handlung im Gegensatz zur Kleistschen Erzählung, die auf dem Höhepunkt der tragischen Verwicklung mit der Anzeige der Marquise beginnt, in chronologischer Ordnung; auch ist die Figur des Grafen F..., der bei Kleist als „Engel“ und „Teufel“ in einer Person erscheint, hier – ethisch-moralisch entradikalisiert – in zwei männliche Figuren aufgeteilt, Thorsten Fechner (als Vergewaltiger) und Roman Westemeier (als späterer Geliebter).

Im Gegensatz zur Kleistschen Vorlage wird die Willensäußerung des späteren Vergewaltigungsopfers, Andrea Süßkind, im „Marienhof“ bereits vor der Tat deutlich inszeniert: Diese setzt sich nicht nur verbal, sondern auch körperlich (mit einer Ohrfeige) heftig gegen eine ungewollte körperliche

Annäherung Fechners zur Wehr (vgl. Folge 1054, Szene 1). Die eigentliche Vergewaltigungsszene wird dagegen eher ambivalent dargestellt. Als Fechner Andrea, die sich den Knöchel verstaucht hat, einen Krankenbesuch in ihrer Wohnung abstattet, nutzt er die Gelegenheit, um beim Hinausgehen heimlich den zweiten Wohnungsschlüssel mitzunehmen. In der Nacht schleicht er dann in Andreas Wohnung und beobachtet diese zunächst nur im Schlaf.

Fechner [...] setzt sich vorsichtig auf den Stuhl und beginnt, Andrea *liebevoll* zu betrachten. Er lächelt. Wenn die Szenerie nicht so unheimlich wäre, könnte man sie geradezu *friedvoll* nennen. [...] Fechner sitzt noch immer regungslos auf dem Stuhl und betrachtet die schlafende Andrea. [...] Dann steht er langsam auf, [...] und geht am Betrand, direkt vor Andrea, vorsichtig auf die Knie. Er nähert sich ihrem Gesicht, als wolle er sie küssen, aber das ist ihm dann doch zu riskant [...]. Er lächelt, sieht Andrea geradezu beglückt an, die Stimmung ist sowohl *erotisch* als auch *unheimlich* und insgesamt ziemlich *bizar*. („Marienhof“, Folge 1056, Szenen 12 und 15, Hervorhebungen C. K.).

Da Andrea schläft, also nichts von den Vorgängen um sie herum ahnt, kann eine solche Szene eigentlich nur dazu dienen, die Perspektive des zukünftigen Vergewaltigers zu etablieren. Begriffe wie „liebevoll“, „friedvoll“ und „erotisch“ deuten an, dass die Regieanweisungen hier von der Perspektive Fechners affiziert sind, d. h. dass sich in gewisser Weise eine Komplizenschaft zwischen der Regie und dem potentiellen Vergewaltiger herausbildet.

Die derartige Beschreibung und Inszenierung einer Situation, die die betroffene Frau, hier Andrea Süßkind, wohl kaum schlicht als „unheimlich“ oder „bizar“, geschweige denn als „liebevoll“, „friedvoll“ oder gar „erotisch“, sondern vielmehr als höchst bedrohlich wahrnehmen dürfte, trägt dazu bei, ein gewisses Maß an Verständnis, Sympathie und Mitleid im Hinblick auf den späteren Täter zu erzeugen. Er erscheint nach der Tat dann weniger als *Vergewaltiger*, denn als unglücklicher, enttäuschter und missverstandener *Liebhaber*. Allein die Filmmusik, die der Vergewaltigungsszene unterlegt ist, betont den bedrohlichen Aspekt der Situation. So entpuppt sich die scheinbare Differenziertheit der Darstellung als Vorwand, die Handlungen und Motive ambivalent gestalten zu können, was insgesamt auf eine Verharmlosung der eigentlichen Vergewaltigung hinausläuft. Der Blick, der diese Szene als eine „erotische“ wahrnimmt, ist der des männlichen Voyeurs, in dem der Blick des männlichen Protagonisten mit dem des (männlichen) Zuschauers zusammenfällt [2].

Die Regieanweisungen zur eigentlichen Vergewaltigungsszene im „Marienhof“ entfalten – wohl eher unwillkürlich – die problematische Relation zwischen sexueller Gewalt und ihrer Repräsentation einerseits und andererseits die zwischen der *textuellen* Erzählebene des Drehbuchs und der *filmisch-visuellen* Umsetzung. Während die Kleistsche Erzählung den eigentlichen Vergewaltigungsakt hinter einem Gedankenstrich verbirgt und dafür bereits moralische Empörung bei zeitgenössischen Leserinnen und Lesern hervorrief, versuchen die Produzenten des „Marienhof“ einen Balanceakt zwischen dem Vermeiden allzu expliziter

Szenen („Wir wollen ja im Vorabendprogramm bleiben“, so die Anmerkung zu Folge 1058, Szene 14) und einer *deutlichen* bzw. *eindeutigen* Darstellung einer Vergewaltigung („Vergewaltigung klar-machen“, so die Regieanweisung für dieselbe Szene). Die einzigen Anzeichen dafür, dass ein sexueller Akt stattgefunden hat, lassen sich den Szenen *davor* und *danach* entnehmen: In der Szene, die die Verge-

waltigung einleitet, zieht Fechner sich, nachdem er die Bettdecke von Andrea heruntergezogen und sich für einen Moment (wohlgemerkt noch in angezogenem Zustand) auf die schlafende Andrea gelegt hat, die Hose aus – dies wird weitgehend akustisch, durch das Klappern des Gürtels dargestellt. In der nächsten Einstellung sieht man im linken Vordergrund Fechners nackten Oberschenkel (er steht noch vor Andreas Bett), dahinter die auf dem Bauch schlafende Andrea (Folge 1058, Szenen 10, 12 und 14); damit endet Folge 1058. Folge 1059 soll zwar einen direkten

Anschluss an das Ende von Folge 1058 bilden, setzt aber zeitlich *nach* der Vergewaltigung ein, so dass auch hier auf die Darstellung des eigentlichen Aktes der Vergewaltigung verzichtet wird. Es wird lediglich gezeigt, wie Fechner sich („schweißgebadet“) von Andreas Körper erhebt und sich seine Hose anzieht. Erst als

die Kameraeinstellung auf die Totale wechselt, sieht man, dass Andrea nun nicht mehr auf dem Bauch, sondern auf dem Rücken liegt, mit extrem gespreizten Beinen und hochgeschobenem Nachthemd (Folge 1059, Szene 1).

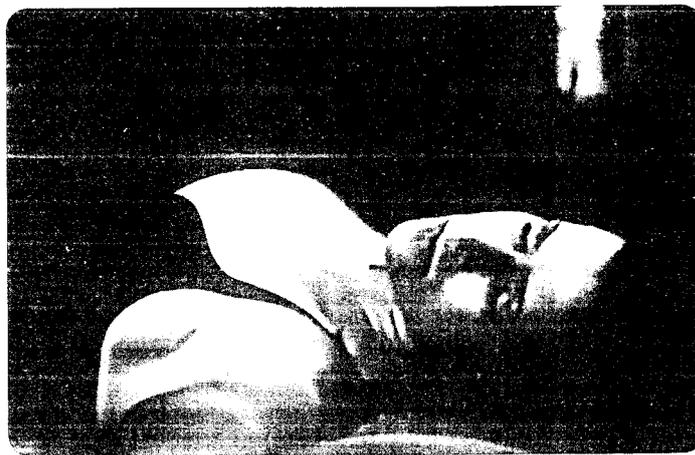


Abb. 1: Andrea Süßkind, „Marienhof“, Folge 1059, Szene 1, © Bavaria Film 1998.

Fechner hat die von ihm mittels der Medikamente in Tiefschlaf versetzte Andrea *vergewaltigt*. Schweißgebadet rollt er sich von ihr ab und schaut sie an. Sie schläft fast selig und hat nichts von der Tat mitbekommen. Er streicht ihr mit der Hand zart über das Gesicht und lächelt. Dann scheint ihm erst bewußt zu werden, was er getan hat. („Marienhof“, Folge 1059, Szene 1, Hervorhebung C. K.)

Die sexuellen Handlungen, die Fechner an der schlafenden Andrea vornimmt, werden zumindest in den Regieanweisungen eindeutig als „Vergewaltigung“

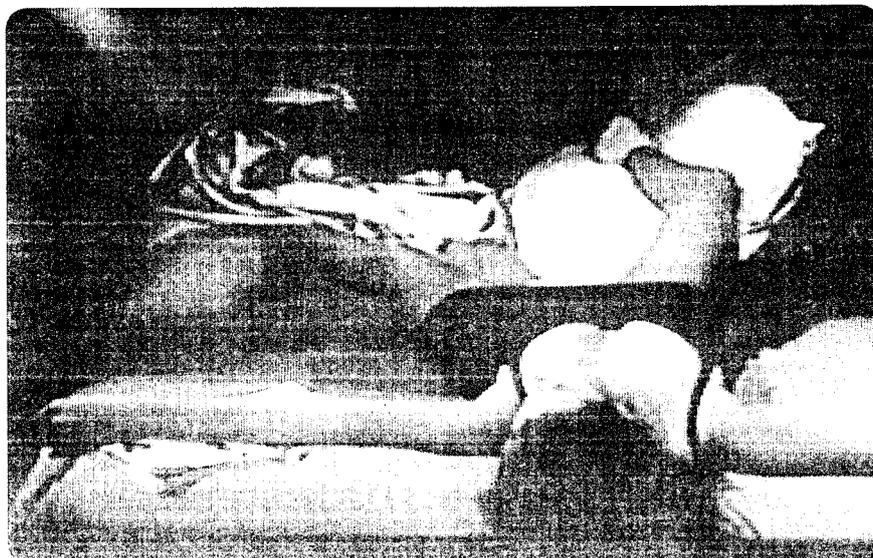


Abb. 2: Andrea Süßkind, „Marienhof“, Folge 1059, Szene 1, © Bavaria Film 1998.

bezeichnet: „Fechner will die schlafende Andrea vergewaltigen!“, so lautet die Anmoderation der entsprechenden Folge. Doch scheint eine eindeutige Bewertung Fechners Verhaltens insofern schwierig, als die Vorgaben der Regieanweisungen den in den Szenen

dargestellten Handlungen zuweilen widersprechen. Obwohl Andrea tagsüber mit einer Art Jogginganzug bekleidet ist, trägt sie in der nächtlichen Szene, die schließlich mit der Vergewaltigung endet, nicht etwa ein „T-Shirt“ als Nachthemd, wie in den Regieanweisungen (Folge 1058, Szene 14) angegeben, sondern ein schwarzes, kurzes Nachthemd, das eher einem unterrockähnlichen Dessous entspricht (vgl. Abb. 1).

Vor dem Hintergrund der Bemühungen, eine „Vergewaltigung klar-machen“ zu wollen, scheint dieser Tausch problematisch, da er die Darstellung einer Vergewaltigung zumindest ansatzweise mit einer pornographisch sexistischen Darstellung des weiblichen Körpers verquickt. Damit schließt sich auch die Vorabendserie „Marienhof“ einer Tradition der bildlichen Repräsentation sexueller Gewalt an, in der die Frau – auch im Akt der Vergewaltigung noch – als Objekt sexueller Begierde erotisch inszeniert wird [3].

Bildliche Darstellungen dieser Art dienen dazu, das Vergewaltigungsoffer als sexuell attraktiv und verführerisch darzustellen, um es letztlich als Komplizin der Tat und den *Gewaltakt* als *Liebesakt* darzustellen.

If all feminine behavior can be read as seductive, women cannot avoid complicity, and the male rapist (a redundancy now

necessary) appears double: the object of woman's ravishing appeal and the only subject who can act. The raped woman is thus placed in a position of ironic equivalency with man, for whom complicity in his sexual encounters with woman is

inescapable. Victimization is read as the sign of seductive force. [4]

Thorsten Fechner findet sein Opfer zumindest nicht in einer einladenden Rückenposition – wie in Rohmers Verfilmung der „Marquise von O...“ dargestellt – vor. Er muss Andrea, die auf dem Bauch liegt, während er sie beobachtet, vor oder während der Tat auf den Rücken gedreht haben, da sie nach der Vergewaltigung in einer Rückenlage mit weit gespreizten Beinen und hochgeschobenem Hemd auf dem Bett liegt (vgl. Abb. 2). Diese Darstellung enthält Details einer älteren Tradition einer Ikonographie sexueller Gewalt, in der die gespreizten Beine und der hochgeschobene Rock als Indizien für eine ‚echte‘ Vergewaltigung betrachtet wurden [5].

Doch bleibt die Serie bei allem Bemühen um die „deutliche“ Darstellung einer Vergewaltigung ambivalent: Indem das Regieteam das Opfer in einer erotischen Pose in einem entsprechend aufreizenden Dessous ausstellt, bedient es sich nicht allein des Klischees des verführten Mannes, der nicht als ‚Vergewaltiger‘ erscheinen

will, sondern bedient auch das voyeuristische Interesse einer (männlichen) Zuschauerklientel.

Im Hinblick auf einen Vergleich mit der – selbstredend strenger dem Kleistischen Werk verpflichteten – Verfilmung des Stoffes durch Eric Rohmers lässt sich feststellen, dass Rohmer die Regisseure des „Marienhof“ in der voyeuristischen Ausbeutung der Vergewaltigungsszene übertrifft [6]. Obwohl auch Andrea Süßkind – wie die Marquise in Rohmers Verfilmung – durch ein Schlafmittel moralisch ‚entlastet‘ und unnötigerweise in einer, den Umständen kaum angemessenen, aufreizenden Nachtwäsche gezeigt wird, wirkt die Pose doch insgesamt nicht so offensichtlich einladend wie in Rohmers (vgl. Abb. 3) mit dem Image des Kunstfilms ausgezeichneten Werk [7].

Anmerkungen

[1] Mein Dank gilt Peter Gust von der Bavaria Film GmbH, der dafür gesorgt hat, dass mir sowohl die entsprechenden Drehbücher als auch das Filmmaterial zur Verfügung gestellt wurden.

[2] Vgl. Laura Mulvey: *Visuelle Kunst und narratives Kino*. In: *Frauen in der Kunst*.

Bd. 1. Hrsg. von Gisliind Nabakowski, Helke Sander und Peter Garsen, Frankfurt a. M. 1980, S. 39 und Diane Wolfthal: *Images of Rape – The „Heroic“ Tradition and its Alternatives*. Cambridge, U.K. 1999, S. 24.

[3] Wolfthal weist darauf hin, dass bestimmte Vergewaltigungsdarstellungen traditionell dem Bereich der Erotika zugeordnet werden. Dies.: *Images of Rape* (wie Anm. 2), S. 17 und 20.

[4] Ellen Rooney: *Criticism and the Subject of Sexual Violence*. In: *Modern Language Notes*. Vol. 98 (1983), No. 2, S. 1275.

[5] Vgl. Wolfthal: *Images of Rape* (wie Anm. 2), Abb. 118, S. 197.

[6] Für eine kritische Diskussion der Verfilmung Rohmers vgl. Joanna Kedzierska Stimmel: *Codes of „Die Marquise von O...“*. In: *Focus on Literatur*. Vol. 7 (2000), S. 49-67.

[7] Für einen ausführlicheren Vergleich der beiden Inszenierungen vgl. meinen Aufsatz „Die Marquise von O...‘ im 20. Jahrhundert“. In: *Gewalt und Geschlecht*. Hrsg. von Hania Siebenpfeiffer und Hanno Ehrlicher. Köln/Weimar/Wien: Böhlau (im Druck).

Abb. 3: Szene aus Eric Rohmers Film „Die Marquise von O...“, © Copyright Films du Losange 1975.





Radio-Romancier

Fred von Hoerschelmann und
die Entstehung des Hörspiels
„Das Schiff Esperanza“

Viele Autoren in der bundesrepublikanischen Nachkriegsgeschichte sind Medienarbeiter, Rundfunkliteraten, Hörspiel- und Drehbuchlieferanten: Doch im Literaturbetrieb zählen die Texte für das Massenmedium bis heute wenig oder nicht. Fred von Hoerschelmann, ein zu Unrecht vergessenes Erzähltalent, ist ein solcher „Geheimstreber Ihrer Majestät, der Literatur“.

von Hans-Ulrich Wagner

„Er schreibt für Hörer, nicht für Leser. Und das gilt nicht. Es ist absurd, eine zum Himmel schreiende Ungerechtigkeit, aber aufgrund irgendeiner geheimen Abmachung gilt in unserem Literaturbetrieb der zum Hören geschriebene Text nicht. Das aufs Radio-Werk gelöste Ticket verschafft keinen Eintritt ins Literatur-Theater.“ Vorwürfe, mit denen Alfred Andersch 1976 einen Essay, nein, nicht über Fred von Hoerschelmann, sondern über Wolfgang Koeppen und Ernst Schnabel schließt. Seine Schriftstellerkollegen seien beide „Geheimstreber Ihrer Majestät, der Literatur“, rühmt Andersch. Doch die polemische Abrechnung mit einem Literaturbetrieb, der nur auf das zwischen Buchdeckeln veröffentlichte Werk achtet, hätte genauso gut einer ganzen Reihe von weiteren Autoren gelten können, nicht zuletzt Fred von Hoerschelmann (1901-1976).

Hoerschelmann zählt sicherlich eher zu den – wie es so schön heißt – vergessenen Autoren, als dass man seinen Namen, seine Biographie oder die Kenntnis seiner Texte heute noch voraussetzen kann. Dabei umfasst sein literarisches Werk, das seit den 30er Jahren entstand, gut zwanzig

Hörspiele und noch einmal so viele Funkbearbeitungen nach Buchvorlagen anderer Autoren. Diesem imposanten für das Medium Radio geschriebenen Schaffen stehen bei Hoerschelmann allerdings nur wenig mehr als zwei Dutzend Erzählungen an der Seite. Ein schmales Prosawerk, das Anfang der 50er Jahre als hoffnungsvolles Debüt gefeiert wurde.

„Ich habe mich etwas überhörtspielt“

Was für mehrere der Medienautoren in der bundesrepublikanischen Nachkriegsliteratur gilt, charakterisiert auch Fred von Hoerschelmann: Er lebt von der Arbeit für die Massenmedien und er leidet darunter. „Ich habe mich etwas überhörtspielt“, heißt es in seinen Briefen, und des öfteren ist davon die Rede, dass er „völlig funkverseucht“ sei. Nur allzu gern hätte er einen Roman geschrieben, doch obwohl es zahlreiche Überlegungen dazu gibt, wird das Projekt nie ausgeführt. Verlagen und Lektoren gegenüber rechnet Hoerschelmann vor, welches ein unbezahlbarer „Luxus“ es sei, ein Jahr nur für das Schreiben eines

Romans aufwenden zu können. Wie viele seiner Kollegen, die ausschließlich oder nahezu ausschließlich für den Rundfunk schreiben, gerät auch Hoerschelmann in eine Falle. Immer neue Aufträge, immer neue Angebote sichern in den 50er und 60er Jahren ein gutes Auskommen. Die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in Westdeutschland treten als Mäzene auf, die überdurchschnittliche Honorare zahlen und dafür in ihren Programmen das „Who is Who“ der zeitgenössischen literarischen Szene versammeln können. Doch das regelmäßige Produzieren, das termingerechte Schreiben, sie gelten in der Öffentlichkeit lediglich als Handwerk. Schreiben als Handwerk, der Künstler als Stofflieferant, als serieller Produzent von Programmware: Vieles von diesem Negativ-Image schwingt in den enttäuschten Briefen Hoerschelmanns mit.

Dabei ist der in Tübingen arbeitende Rundfunkschriftsteller ein „Medienhandwerker“ par excellence. Beobachtungen, Zeitungsnotizen, beiläufige Erwähnungen gerinnen ihm zu einem kurzen Plot, zu einer Idee für ein skizziertes Exposé. Dieses ständige Repertoire an Stoffen setzt der Autor gezielt ein. Regelmäßig erhalten die Dramaturgen, mit denen er in Kontakt steht, Exposés von ihm, in denen er neue Hörspielideen skizziert. Hoerschelmann ist keineswegs beleidigt, wenn man ihm diese mit einer Absage zurückschickt. Die Stoffe ruhen dann, einige lässt er gänzlich fallen, andere kehren in veränderter Form nach mehreren Monaten oder gar Jahren wieder. Der rege Briefwechsel, der zwischen den Hörspielabteilungen und dem Autor stattfindet, erlaubt einen unmittelbaren Einblick in die Werkstatt des Schriftstellers. Quellen, die – das gilt für viele Medienautoren – in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Hörspielgeschichte bislang so gut wie nie benutzt wurden und in den Archiven unbeachtet bleiben. Im Fall von Fred von Hoerschelmann bietet sich der Blick auf einige Briefe des Jahres 1952/53 an, da sie die Entstehungsgeschichte des heute als Hörspielklassiker apostrophierten Stückes „Das Schiff Esperanza“ beleuchten.

Eine Idee, ein Stoff, ein Hörspiel: „Das Schiff Esperanza“

Frühjahr 1952: Fred von Hoerschelmann steht schon seit längerem in regelmäßigem Kontakt mit Gerda von Uslar, der Hörspieldramaturgin beim Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR). An der Hamburger Hörspielabteilung bereitet man gerade die Inszenierung seines Hörspiels „Die verschlossene Tür“ vor, intensiv wird an mehreren Textstellen gefeilt. Am 30. März 1952 schickt Fred von Hoerschelmann drei Kurzexposés nach Hamburg. Sie werden allesamt abgelehnt, weil sie „doch etwas düster sind“. Davon unbeirrt sendet Hoerschelmann der Dramaturgin einen Monat später zwei neue Vorschläge, darunter die erste Skizze des „Schiff Esperanza“. Diese kreist noch vollständig um die Schicksale der Auswanderer. Im Bauch des Schiffes versteckt, haben sie für ihre illegale Auswanderung sehr viel bezahlt und sollen vom Kapitän betrogen werden. Denn dieser wird sie nicht an die Südküste der Vereinigten Staaten bringen, sondern auf einer Sandbank aussetzen und so dem sicheren Tod weihen. Hoerschelmann sieht seinen Plot darauf konzentriert, mithilfe des abgeschlossenen Raumes – eine typische Hörspielsituation – einzelne „Schicksale“ erzählen zu können. Diese sind – wie eine Reihe von Varianten zeigt – für den Autor noch austauschbar. Das wird sich sehr bald ändern.

Spontan antwortet die Hörspielabteilung, am 2. Mai 1952 bereits zeigt sich Gerda von Uslar vom „Schiff Esperanza“ begeistert und lädt den Autor sofort zu einem Gespräch nach Hamburg ein: „Das Schiff Esperanza‘ ist ein ausserordentlich (!) interessantes Thema, von dem man sich viel versprechen kann. Wichtig wäre, die Aussage, die das Stück geben soll, wirklich klar herauszukristallisieren und evtl. noch eine besondere Schlusswendung zu finden.“ Leider haben sich über das Treffen, das am 10. Juni 1952 zustande kommt, keine Unterlagen erhalten. Der briefliche Kontakt setzt erst wieder am 11. Juli ein. Fred von Hoerschelmann fasst jedoch unter diesem Datum

drei verschiedene Pläne hinsichtlich der jeweiligen Zuspitzung des Stoffes und der Konturierung der Charaktere noch einmal zusammen, ganz offensichtlich das Ergebnis des persönlichen Zusammentreffens. Der erste der Pläne konzentriert sich noch auf die Auswanderer. Ihre Schicksale sollen Beispiele für das Walten eines blinden Fatums sein. Aber zwischen Autor und Dramaturgie ist man sich bereits einig: „dieser Plan wurde aufgegeben, weil er zu kalt und zu unmenschlich war, und weil darin eigentlich kein rechter Konflikt dargestellt werden konnte.“ Der zweite Plan kehrt die Anlage des Hörspiels um. Im Zentrum steht die Besatzung des Schiffes, unter ihr soll



Heinz Schwitzke und Fred von Hoerschelmann

sich der Konflikt abspielen. In diesem Zusammenhang wird die Einführung einer transzendenten Figur durchgespielt, jedoch ebenfalls verworfen: „Es würde ein exemplarisches Spiel sein, die Figur des MAHNERS wäre die eines Boten aus einer anderen Welt. Das Ganze würde dann aber vielleicht ganz klug und dichterisch werden, aber doch für den Hörer als ‚aufgelöste Realität‘ nicht so unmittelbar eingehen, wie ein Hörspiel es doch eigentlich sollte.“ Deshalb wird „Plan III“ vom Autor bevorzugt. Hier taucht das erste Mal der Sohn des Kapitäns als Figur auf. Er heuert als Leichtmatrose auf dem Schiff seines Vaters an, er entdeckt die Auswanderer, verliebt sich in die Frau, die unter den Flüchtlingen ist und möchte mit ihr ein neues Leben beginnen. „Aus dieser Fabel würden sich die Charaktere entwickeln lassen: der Kapitän als ein sehr vitaler, biederer, bärenhafter Mann, der das Böse zwar herbeiführt und zulässt und

davon profitiert, aber die Berührung damit streng vermeidet [...]. Ungestüm dahinlebend, – und dann durch die Einsicht in das, was er angerichtet hat, furchtbar aufgeschreckt, vor die eigene Finsternis gestellt, vor die unerbittliche Forderung, sich mit seiner Tat annehmen zu müssen. – Der Sohn, gefügig der Autorität des Vaters und des Kapitäns, aber ausweichend ins Heimliche. Sinnlich und natürlich, an dem Punkt der Reife, wo die Freiheit zum Bedürfnis wird.“

Doch die Arbeit am Hörspiel stockt. Der Autor hat sich in sein Urlaubsdomizil nach Kampen auf Sylt zurückgezogen. Anfang August signalisiert er: „Der Stoff scheint ziemlich viel herzugeben“; Ende des Monats heißt es: „Mit DEM SCHIFF ESPERANZA habe ich mich inzwischen so viel beschäftigt, daß ich mir denke, das Manuskript könnte im November vorliegen.“ Heinz Schwitzke weiß als Hörspielchef, wie ein solches Projekt zu beschleunigen ist. Mitte September weist er dem Autor zunächst einmal 1.000 DM als Vorschuss an, Ende des Monats rückt er mit konkreten Terminabsprachen nach. Um das Hörspiel in der Gemeinschaftsredaktion mit

dem SDR produzieren zu können – für den Verfasser bedeutet dies automatisch die Aussicht auf doppeltes Honorar –, müsse das Manuskript spätestens bis November vorliegen. Die Antwort Hoerschelmanns erfolgt postwendend: „Das SCHIFF ESPERANZA wird, wie ich jetzt ruhig versprechen darf, bestimmt bis zum 15.11. in Ihren Händen sein.“

Tübingen, 6. November 1952: Mit Eilboten gehen Teilszenen an die Hörspielabteilung des NWDR ab. „Das Fehlende ist bei mir im Dialogentwurf fertig, überhaupt wird das Hörspiel wohl in den nächsten drei Tagen erstmal komplett vorliegen, ich will nur dann noch einige Tage lang noch etwas daran herumfeilen und abstimmen.“ Hoerschelmann fasst in seinem Anschreiben den weiteren Fortschritt bei der Entwicklung des Plots zusammen: „Wie Sie sehen werden, sind zwei früher kaum beachtete Gegebenheiten inzwischen zu wichtigen Handlungsträgern geworden. Einmal war die

Frage zu klären, warum der Kapitän, der so dunkle Geschäfte vorhat, ausgerechnet seinen Sohn an Bord nimmt? Und zweitens war da die Figur des Zurückbleibenden, des Einen unter den sieben illegalen Auswanderern, der seinen Platz dem Sohn des Kapitäns abtritt, und seinerseits an Bord bleibt. Durch diese kauzige Figur, die ich vielleicht noch ein bißchen stärker verdichten sollte, ist dann auch ein besonderer, und wohl auch nur so erreichbarer heller Ton im sonst so eintönig grauen Schluß.“ Am 21. November 1952 folgt das vorläufig fertige Manuskript.

Doch auch jetzt – wenige Wochen vor Produktionsbeginn – gibt es noch erhebliche Änderungswünsche. Vor allem Heinz Schwitzke bemüht sich um eine „positive Aussage“. Der Sohn des Kapitäns, der durch den Tausch mit einem der blinden Passagiere in den Tod geht, soll als ein reiner Tor erscheinen. Hoerschelmann ändert, wie ein Vergleich der verschiedenen Manuskriptfassungen zeigt, zwar noch manches. So werden mehrere Nebenfiguren ausgetauscht bzw. in ihrer Funktion auf den Grundkonflikt des Hörspiels hin zugespitzt. Diesen aber unterstreicht der Autor gegenüber dem Hörspielchef und hält unmissverständlich fest: „Das sogenannte Positive wird sich wahrscheinlich immer als Liebe oder als etwas der Liebe Verwandtes erweisen. Hier, in der ESPE-RANZA, kam es mir auf den Vorgang an, wie an dem alten, verwüsteten Mann ein solches Gefühl (zu seinem Sohn) entsteht und sich auswirkt. Der alte Mann ist garnicht [!] dazu bereit, und garnicht [!] dafür geeignet. Daher dieses rattenhafte Hin und Her zwischen Überforderung und Missbilligung [...]. Er ist mit sich uneins geworden [...]. Ich glaube nicht, daß es günstig wäre, hier einzuschränken und das Verhältnis Vater-Sohn eindeutiger festzulegen.“ Es sind eben diese Konflikte, diese diffizilen, psychologisch interessanten Entscheidungssituationen, die das gesamte literarische Werk Hoerschelmanns prägen, die so typisch für diesen Autor sind und für große Schauspieler und Stimmen eine lohnende Herausforderung.

Nachdem der letzte Versuch, das „düstere“ Schicksal der ausgesetzten ‚boat people‘ noch während der Pro-

duktionsphase durch Rettungswesten oder ein herbeieilendes Fischerboot zu mildern, nicht mehr zum Tragen kommt, sendet der SDR am 25. März 1953 das „Schiff Esperanza“, einen Tag später strahlt der NWDR das Flüchtlingsdrama aus. Zwei unabhängig voneinander entstandene Produktionen – einmal in der Regie von Oskar Nitschke, das andere Mal unter Leitung von Otto Kurth –, diesen Luxus von Parallelinszenierungen leistet man sich trotz erheblicher Produktionskosten in den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der damaligen Zeit des öfteren. Der zeitgenössische Erfolg des Hörspiels ist groß, aber nicht überwältigend. Kein Hörspielpreis wird Hoerschelmann verliehen, der renommierte „Hörspielpreis der Kriegsblinden“ beispielsweise geht für das radiophone Schaffen des Jahres 1953 an ein eher belangloses Alltagsstück von Heinz Oskar Wuttig. Es dauert ein gutes Jahrzehnt, bis der Weg zum Hörspielklassiker geebnet ist. Ende der 60er/Anfang der 70er Jahre avanciert „Das Schiff Esperanza“ zur Pflichtlektüre im Kanon des Deutschunterrichts. Hoerschelmanns novellistisch zugespitztes Radiostück – 1967 erscheint es zum ersten Mal als gelber Band in der Reclam-Reihe – wird zum Muster des literarischen Hörspiels und von zahlreichen Didaktikern in Unterrichtsmodellen vorgestellt.

Bis kurz vor seinem Tod 1976 gehörte Fred von Hoerschelmann unbestritten zum Mainstream der Hörspielgeschichte. Er wurde als ein „Meister der Hörspieldramaturgie“ gefeiert, seine so genannten „realistischen Problemhörspiele“ galten als stilbildend. Fred von Hoerschelmann teilte sich diesen Erfolg lediglich mit Günter Eich. Dieser Schriftstellerkollege und er sind die erfolgreichsten Hörspielautoren, gemessen an den Neuinszenierungen, an den zahlreichen Übersetzungen und an den Hörspielproduktionen im Ausland. Beide Autoren gerieten Ende der 60er Jahre in die Kritik. Der Literaturbetrieb wandelte sich, die ästhetischen Koordinaten wurden einer radikalen Prüfung unterzogen. Das bewundernd aufgestellte „Eich-Maß“ aller Hörspielwerke wurde demontiert, seine Traumschiffe als Flucht vor der Wirklichkeit entwertet. Auch Hoerschelmann galt denjenigen als unmodern, die ihm

geradliniges Erzählen vorwarfen. Was eine allzu rigorose Alternative – Sprachspieler hier und Geschichten-erzähler dort – verdeckt: Erzählen ist eine Triebkraft, die das Bewusstsein der menschlichen Zeitlichkeit gestaltet, sie gehört zu den elementaren Grundbedürfnissen und kann nicht aus der Mode kommen. Vielleicht ist Fred von Hoerschelmann lediglich wieder neu zu entdecken? Wahrscheinlich bräuchte es dazu einen Meister des geschliffenen Essays, wie es Walter Benjamin war, als er 1936 seinen Aufsatz „Der Erzähler“ publizierte. Was er damals an Lesskow, Hebel und Hauff exemplifizierte, kann auf Fred von Hoerschelmann übertragen werden. Hoerschelmann, der die großen russischen Schriftsteller Tschechow, Tolstoi und Dostojewski ganz besonders schätzte, wäre Benjamin zufolge auch kein Erzähler mehr, der Rat weiß und Rat gibt. Hoerschelmanns Hörspiele enden vielfach mit einem offenen Schluss, seine novellistisch zugespitzten Situationen lassen die Brüchigkeit dieser wie jener Entscheidung durchblicken. Sie lassen den Hörer „ratlos“ zurück, indem sie ihn zur Entscheidungssuche auffordern. Fred von Hoerschelmann entspricht damit weitgehend dem von Walter Benjamin vorgestellten Erzähler, der wie ein Handwerker „trocken“ berichtet. „Es gibt nichts, was Geschichten dem Gedächtnis nachhaltiger anempfiehlt als jene keusche Gedrungenheit, welche sie psychologischer Analyse entzieht. Und je natürlicher dem Erzählenden der Verzicht auf psychologische Schattierung vonstatten geht, desto größer wird ihre Anwartschaft auf einen Platz im Gedächtnis des Hörenden, desto vollkommener bilden sie sich seiner eigenen Erfahrung an [...].“ In seinen besten Prosageschichten und Hörspielen zeigt sich Hoerschelmann als dieser elementare Erzähler, sachlich und hintergründig, exakt und diszipliniert.

Quellen

Der Nachlass von Fred von Hoerschelmann befindet sich im Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar. Er ist dort seit kurzem erschlossen.

Die Korrespondenz des Autors mit der Hörspielabteilung des NWDR wird im Archiv der heutigen NDR-Hörspielredaktion aufbewahrt.

Wissenschaftler als Abenteurer

Ein Tagungsbericht vom Symposium ‚Das Genre als
Abenteurer: Der Abenteuerfilm‘ am 26. und 27. September
2002 an der Universität Hamburg

von Katja Schumann

Ende September fand im Medienzentrum der Universität Hamburg der sechste Workshop zum *Schauspielen im Film* statt. Im Rahmen des von Knut Hickethier organisierten und gemeinsam von den film- bzw. medienwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Hamburg, Mainz und Kiel veranstalteten Symposiums debattierten Lehrende und Studierende über das Genre ‚Abenteuerfilm‘. Vierzehn halbstündige Impulsreferate, die bereits die Bandbreite des Genres erahnen ließen, boten zu vertiefenden Diskussionen Anlass. Vom Western bis zum Piratenfilm, vom Super-Hero ‚Tarzan‘ bis zu Jan Troells gescheitertem Entdecker Andrees galt es, wissenschaftliche Kategorien zur Beschreibung und Analyse des Abenteuerfilms zu entwickeln.

Medienwissenschaftler und Abenteurer weisen insofern grundsätzliche Gemeinsamkeiten auf, als dass sie sich nicht auf ausgetretenen Pfaden bewegen, sondern vielmehr unübersehbares Gebiet durchqueren, erforschen, kartographieren, kategorisieren und versuchen mittels eigener Kriterien Ordnung zu schaffen.

Für dieses Unterfangen scheint es, als sei Dr. Jones in einer Umkehrung seiner Flucht aus der Universität in Spielbergs „Indiana Jones - The Last Crusade“ wieder in akademische Gefilde zurückgekehrt und hätte darüber hinaus zum Bestehen dieses Abenteurers Tarzan, den Roten Korsaren, Robinson und d'Artagnan zur Unterstützung mitgebracht.

Was ist eigentlich das Wesentliche am Abenteuer? Die Konfrontation mit der ‚Fremde‘, das Bestehen einer - grundsätzlich bestehbaren - Prüfung (Wolfgang Struck), der Superheld, die Sensation als das Unbekannte hinter der nächsten Wegkehre (Thomas Koebner) oder die Lust an immer neuen Reizen und Reizüberschreitungen (Jens Eder)? Charakteristisch für den Abenteuerfilm scheint seine Vielfalt in der Erscheinungsform zu sein, die auf eine große Variationsbreite des Motivs ‚Abenteurer‘ schließen lässt. Gleichzeitig sperrt sich der Abenteuerfilm gegen eine eindeutige kategoriale Festlegung als Genre. Wo liegt die gemeinsam Lokalisierung von Western und Mantel- und Degenfilm? Welche Ausstattungsmerk-

male hat der Piratenfilm mit ‚Tarzan‘ gemeinsam?

Bereits im Eingangsreferat von Hans-Jürgen Wulff (Kiel) wurde auf die unterschiedlichen, oft weit auseinanderliegenden Spielarten des Abenteuerfilms (vom Mantel- und Degenfilm über den Piratenfilm bis zum Western) und die damit verbundene Materialfülle hingewiesen. Wulff strukturierte mit Hilfe von fünf Bezugspunkten das „große unübersichtliche Feld“. Primär bildet der Kolonialismus die Folie für viele Abenteuerfilme, die im Spannungsfeld zwischen dem weißen Kolonisator und dem ‚fremden‘ Kolonisierten häufig mit einem imperialistischen Grundton angesiedelt sind. Als zweiter Punkt wurde die Selbstfindung des Helden auf der abenteuerlichen Reise angeführt. Dies wurde argumentativ ausgeführt bis hin zum dritten Punkt, der Bildungsgeschichte des europäischen Subjekts, das in der Fremde auf Gefährdungen u. a. durch die widerständige Natur trifft. Ein weiterer Bezugspunkt ist in der Affektorientierung des Abenteuerfilms zu sehen. Den letzten Punkt bildete die typische touristische Reise, bei der die Fremde zur Ware wird. Wulff wies darüber hinaus auf den besonderen Rhythmus des klassischen Abenteuerfilms hin, durch den es möglich wird - fast wie beim Musical -, Spektakel aneinander zu reihen, ohne wirklich die Handlung voranzutreiben.



Thomas Koebner (Mainz) führte in seinem Beitrag das Phänomen des Abenteuerfilms auf drei Master-Narrative zurück: die Robinsonaden, den Tahitikomplex, die Naturkatastrophe (das Erdbeben von Lissabon). Innerhalb der Robinsonaden wird dem Helden die Beherrschung der Natur aus westlicher Perspektive ermöglicht und damit einhergehend die Rekonstruktion der alten europäischen (Gesellschafts-)Verhältnisse in der ‚Fremde‘. Im Tahitikomplex wird einerseits das Paradies auf Erden mit der Südsee als Sehnsuchtsort beschrieben, andererseits auch dessen Entzauberung. Naturkatastrophen thematisieren die Unbeherrschbarkeit der Natur und die ständige Bedrohung und Gefährdung des Menschen.

Torben Schmidt (Hamburg) stellte ‚Tarzan‘ als Baukastenprinzip vor. Die Tarzan-Figur wird als Superheld aufgebaut, löst sich von ihrem ursprünglichen narrativen Kontext und tritt schließlich gegen absurde Gegner wie Nazis und Meerjungfrauen in einem völlig irrealen Setting an.

Gerhard Midding (Berlin) wandte sich dem Mantel- und Degenfilm zu und stellte dabei u. a. fest, dass dieser fast immer auf dem europäischen Festland angesiedelt ist (Ausnahme Zorro in Südamerika). Christian Maintz (Hamburg) widmete sich dem Piratenfilm, den er als Subgenre des Mantel- und Degenfilms ausmachte. Hieran schloss Corinna Müllers (Hamburg) Lektüre von ‚Der Rote Korsar‘ an, in der sie besonders auf den Produktionshintergrund rund um Burt Lancaster als Artisten einging. In der Diskussion wurde festgestellt, dass es sich beim Piratenfilm um das Segment des Abenteuerfilms zu handeln scheint, in dem die männlichen Helden sich am ehesten ihrer Körperpanzerung entledigen und zumeist halbnackt, als nautische Robin Hoods, ihre ‚boyishness‘ ausstellen.

Dass der Abenteurer schlechthin nicht nur weiß, sondern fast immer männlich ist, problematisierte Thomas Klein (Mainz) in seinem Beitrag über multiple ‚Männlichkeiten im Abenteuerfilm‘. In diesem Zusammenhang erscheint als konsequent, dass sich lediglich Tobias

Nagl (Hamburg) in seinem Beitrag zu Joe Mays ‚Die Herrin der Welt‘ explizit mit einer weiblichen Hauptfigur und nicht-weiblichen Perspektiven auf das Genre auseinandersetzte.

Einen breiten Raum nahm demgegenüber der Western ein, den Norbert Grob und Bernd Kiefer (Mainz) als das große (nord-)amerikanische Abenteuer verorteten. Ludwig Fischer (Hamburg) stellte mit seiner Lektüre von Sidney Pollacks ‚Jeremiah Jones‘ erneut die Frage nach der Abgrenzung von Abenteuerfilm und Western unter Zuhilfenahme des Konzepts der ‚wilderness‘ und forderte eine mentalitätsgeschichtliche Herangehensweise an das Genre ein.



Heinz Heller (Marburg) interessierte sich - anhand der Filme von John Huston - für den Zufall als mögliche konstante Größe im Abenteuerfilm und zog Parallelen zwischen Spiel und Abenteuer. Er regte ferner an, in einem pragmatischen Ansatz einen Fokus auf die Rezeptionssseite des Abenteuerfilms zu legen und die Zuschauererwartungen, die mit dem Genre einhergehen, stärker zu beachten.

Marcus Stigleggers (Mainz) Lektüren von ‚Lohn der Angst‘ in den Verfilmungen von Clouzot und Friedkin legten ihren Schwerpunkt auf die Verschiebung vom Spektakulären hin zum existenzialistischen Scheitern der Abenteurer. Die Helden werden hier als Abjekte gezeichnet und nicht als souveräne Subjekte, die Handlungen

beherrschen. Hieran schließt unmittelbar die Frage an, ob „in einer Welt, die keine Helden mehr kennen kann, nicht auch das Abenteuer verschwinden muss“ (Kiefer).

Wolfgang Strucks (Kiel) Beitrag thematisierte die an den Rändern des Abenteuerfilms angesiedelten ‚Entdecker‘ als melancholische Abenteurer. Am Beispiel von Jan Troells ‚Ingeniör Andrees Luftfärd‘ ging er der Figur des scheiternden Entdeckers nach. Ingenieur Andrees gelingt es eine ausgeklügelte Technik zur Markierung des Pols zu entwickeln, nur leider gelangt diese Technologien nie ans Ziel, da die Expedition im ewigen Eis scheitert und alle Beteiligten umkommen.

Schlussendlich stellt sich die Frage nach der Zukunft des Abenteuerfilms in Zeiten, in denen die Welt komplett kartographiert ist und Abenteuer durchaus fehlschlagen können. Der Abenteuerfilm in seiner klassischen Form (a la Hollywood), so stellte Jan Distelmeyer (Hamburg) fest, wurde nach Steven Spielbergs ‚Indiana Jones - The Last Crusade‘ (1989) abgelöst durch neue Formen, die wie z. B. ‚Jurassic Park‘ (1993) Fantasy und Ironie betonen und statt der einzelnen männlichen Heldenfigur eine gemischtgeschlechtliche Gruppe oder Familien ins Abenteuer schicken. Darüber hinaus scheint das Abenteuer das Medium Kinofilm verlassen zu haben und in Form von interaktiven Spielen in die digitalen Medien weitergewandert zu sein.

Die Problematik, klare Kategorien für das Genre des Abenteuerfilms zu finden, um ihn beschreibbar und abgrenzbar gegenüber anderen Genres zu machen, wurde durch die unterschiedlichen Schwerpunkte der Referate und die Vielfalt der Anknüpfungspunkte innerhalb der Diskussionen überdeutlich. Denkbewegungen hin zur ‚Verflüssigung der Genrengrenzen‘ (Heller) bzw. die Frage nach dem zeitgemäßen Abenteuerfilm bieten mögliche Ansatzpunkte, um die Komplexität und Vielfalt des Abenteuerfilms in wissenschaftliche Kategorien fassen zu können.

Der Streik, der war

Ein Ausblick

Hamburg im Juli 2002. Hinter uns liegen eine Aktionswoche, mehrere studentische Vollversammlungen und ein 30-Stunden-Informationswarnstreik, bei dem es uns als 'Aktionskomitee Medienkultur' gelang, eine durchaus erfolgreiche Podiumsdiskussion auf die Beine zu stellen.

von Hanno Willkomm (Fachschaftsrat Medienkultur)

Wieso und weshalb das Ganze? Unser inzwischen nicht mehr ganz so neue Wissenschaftssenator Jörg Dräger ist mit seinem Referentenentwurf eines neuen Hamburger Hochschulgesetzes (HambHG) sowie der Vereinbarung eines Letter Of Intent mit den PräsidentInnen der Hamburger Hochschulen eindeutig zu weit gegangen. Insbesondere im Bereich der akademischen Selbstverwaltung sowie der inneruniversitären Demokratie verändert das geplante Hochschulmodernisierungsgesetz das Wesen der Universität in einer inakzeptablen Weise – wenn es denn durchgesetzt wird. Auf den Punkt gebracht hat diesen Sachverhalt Prof. Wolfgang Settekorn auf unserer Podiumsdiskussion: "Hier werden 800 Jahre Universitätsgeschichte einfach weggewischt." Aber auch gegen die Einführung von Studiengebühren ist meines Erachtens entschiedener Protest notwendig.

Das HambHG

Im Referentenentwurf für ein Hochschulmodernisierungsgesetz der Behörde für Wissenschaft und For-

schung stecken einige Veränderungen, die die akademische Selbstverwaltung der Universität de facto abschaffen. Zudem sollen Studiengebühren, zunächst nur für Langzeitstudierende und Nicht-Hamburger, und die Zwangsexmatrikulation eingeführt werden.

Akademische Selbstverwaltung

Herr Dräger beabsichtigt, die Professoren und Professorinnen in absehbarer Zeit 'nach Leistung' zu bezahlen. Zugleich will er jedoch deren inneruniversitäres Mitspracherecht abschaffen oder zumindest wirkungsvoll begrenzen. Dabei soll auch gleich die Mitwirkung von Studierenden und technischem Verwaltungspersonal reduziert werden. Wie macht Dräger das? Er schafft einen externen Hochschulrat. Dieser besteht ausschließlich aus Universitätsw Fremden, von denen 4/9 immerhin noch von der Uni gewählt werden dürfen, die restlichen werden vom Hamburger Senat bestimmt. Dieser Hochschulrat entscheidet über die generelle Mittelverteilung an der Uni, bestimmt den Präsidenten und setzt die Kanzler und Dekane ein. Des

weiteren ist er am Berufungsverfahren für neue ProfessorInnen beteiligt. In den meisten Punkten muss der Hochschulsenat zwar noch zustimmen, bei Unstimmigkeiten entscheidet aber der Präses der zuständigen Behörde – momentan Jörg Dräger.

Studiengebühren

Der Gesetzesentwurf sieht die Einführung von Gebühren für Langzeitstudenten (Regelstudienzeit plus vier Semester) sowie für Studierende vor, deren Wohnsitz außerhalb Hamburgs liegt. Die Gebühren sollen 500 Euro pro Semester betragen.

Exmatrikulation

Exmatrikuliert wird, wer mehr als das Doppelte der Regelstudienzeit studiert oder wer der Universität 'erheblichen Schaden' zugefügt hat.

Hintergründe

Der Grundgedanke hinter diesem Gesetzesvorhaben scheint zu sein, dass es zu viele Studierende gibt, die einfach irgendetwas studieren und das auch noch viel zu lange – sie verschlingen Unsummen an Steuermitteln und stehen nicht als qualifizierte Arbeitskräfte zur Verfügung. Die ProfessorInnen ruhen sich auf ihren Lebenszeit-Stellen aus und fühlen sich nicht verpflichtet, engagiert zu lehren und zu forschen. Solange die Universität sich aber selbst verwaltet, wird sie sich nicht verändern, da in den Gremien nur faule Langzeitstudenten und ProfessorInnen, die den Status quo erhalten möchten, sitzen.

Das Zukunftsmodell ist dementsprechend das einer Universität als 'Dienstleistungsbetrieb', der die Bürger fit für das Informationszeitalter macht und in dem die Studierenden mit ganz anderen Erwartungshaltungen in ihre Seminare gehen – schließlich müssen sie ja für das Studium zahlen. Die Professoren werden 'nach Leistung' bezahlt und arbeiten deshalb mehr und engagierter.

Dieses Universitäts-Modell hat Fürsprecher aus den unterschiedlichsten Bereichen. Varianten sind in den Vorstellungen von akademischer Selbst-

verwaltung und der Durchführung der
Gebührenerhebung (Studienkonten,
Bildungsgutscheine, Langzeitgebüh-
ren, ...) festzustellen.

Warum nicht?

Letztendlich muss eines klar werden:
Mit dem geplanten neuen Hochschul-
gesetz, aber auch mit vielen anderen
Modellen wird das Wesen der Univer-
sität verändert. Weg von der Bildung,
die als gesellschaftlich relevant
anerkannt und geschätzt wird, hin zu
einer Bildung, die vor allem dem Inte-
resse der Wirtschaft an qualifizierten
Arbeitskräften dient, zusammengefasst
unter dem Stichwort ‚Verwertungsori-
entierung‘.

Unter der wiederholten Betonung
vermeintlicher Missstände und Sach-
zwänge wird das bisherige Konzept
des Studierens über den Haufen
geworfen. Schaut man sich aber in der
Universität um, wird schnell klar, auf
welch wackligen Beinen so manches
Argument der Hochschulmoderni-
sierer steht. Warum sind denn Teil-
nahmebeschränkungen für Seminare
mittlerweile zur Regel geworden? Weil
die Studierenden alle so arbeitsscheu
sind? Wieso gibt es in einigen Fächern
Wartelisten für die Anmeldung zur
Prüfung? Weil die ProfessorInnen so
bequem sind und keine Prüfungen
abnehmen wollen? Die Studenten
brunchen auf Kosten des ‚Frisörs an
der Ecke‘?

Dass ein Hochschulrat, der nur aus
‚Externen‘ besteht, große Probleme
haben dürfte, sich kompetent um die
Interessen der Hochschule zu küm-
mern, ist fast müßig zu erwähnen.

Was sonst?

Es gilt, nun zur Formulierung positiver
Forderungen – also weg von der
reinen Antihaltung – zu kommen und
zu klären, was ‚nützliches‘ Forschen
und Lehren für uns ist. Ein m. E.
wichtiger Maßstab für eine wertvolle
Hochschulbildung ist die Herausbil-
dung von Kritikfähigkeit. Es geht eben
nicht nur darum zu lernen, wie ich
einen kommerziell erfolgreichen Film
drehe und mich dadurch für Universal
Pictures ‚wertvoll‘ mache, sondern

auch darum, nach den Ursachen und
Wirkungen von Filmen und der Ein-
richtung Kino zu fragen. Wie mit einer
erlangten Kritikfähigkeit individuell
umgegangen wird, ist dann Sache des
Einzelnen. Aber eine Media School, in
der Medienschaffende – nach den Wün-
schen der Medienindustrie – ‚geklont‘
werden, sollte nicht aus der Staatskas-
se mitfinanziert werden, solange auf
der Medienkultur-Warteliste noch 670
KandidatInnen stehen.

Um noch einmal auf den Frisör zu
sprechen zu kommen (auf dessen Kos-
ten wir so vor uns hinstudieren): Auch
ein Frisör ist Teil unserer Gesellschaft
und partizipiert direkt oder indirekt
an einem kulturellen Klima, in dem es
eben nicht immer nur um den ‚Wert‘
im ökonomischen Sinn geht.



Sicher kann man nicht erwarten,
dass alle Studierenden sich sämtlichen
Forderungen anschließen, die im Zuge der studentischen Proteste
lanciert werden. Gerade aus dem
latenten Missmut gegenüber der vor-
herrschenden Situation an der Uni-
versität (volle Seminare, mangelhafte
technische Ausstattung usw.) heraus
scheint es vielen Kommilitonen und
Kommilitoninnen schwerzufallen, sich
dem Protest gegen das neue HambHG
anzuschließen. Ganz offensichtlich
läuft vieles nicht gerade vorbildlich
an unserer Uni. „Warum sollen wir uns
dann gegen Veränderungen stellen?
Lieber solche Veränderungen als gar
keine.“ So oder ähnlich denken viele.

Die Informationsveranstaltungen,
die wir im Rahmen des Warnstreiks
und zuvor durchführten, haben aber
gezeigt, dass bei genauer Betrachtung
eigentlich niemand für das Hoch-
schulmodernisierungsgesetz in der
vorgelegten Fassung sein kann. Gerade
diese Erkenntnis wird allerdings durch
die Art, wie die Debatte um das Hoch-
schulmodernisierungsgesetz geführt
wird, erschwert.

Die Debatte

Auf einer Wahlkampfveranstaltung
der FDP sagte Cornelia Pieper vor kur-
zem: „Ich verstehe nicht, wieso es in
einem Land, in dem man Brötchen per
Internet bestellen kann, nicht möglich
ist, sonntags einzukaufen!“. Beim
Nachdenken über diesen Ausspruch
wurde mir schlagartig die Parallele zur
hochschulpolitischen Debatte deut-
lich. Diese Art der Rhetorik wird auch
in der aktuellen Auseinandersetzung
um die Organisation von Hochschulen
gerne gebraucht. Scheinbar augenfäl-
lige Tatsachen werden in den Raum
gestellt und mit Themen in Verbindung
gebracht, die damit jedoch nichts zu
tun haben. Die Antwort an Frau Pieper
könnte hier lauten: „Sonntags gehört
Mutti mir.“ Man könnte aber vielleicht
auch erwägen, den Versand von Bröt-
chen, die über das Internet bestellt
wurden, an Sonntagen zu untersagen.

Auch in der hochschulpolitischen
Debatte gilt: Wer die scheinheiligen
Argumente derjenigen, die sich die
Modernisierung des Hochschulwesens
auf die Fahnen geschrieben haben,
nicht hinterfragt, sondern nur ver-
sucht, diesen ein „ja aber“ entgegen-
zusetzen, verschenkt viel Potential. Es
mag zwar sein, dass an der Universität
nicht alles vorbildlich ist. Veränderung
ist aber kein Selbstzweck. Ich behaup-
te deshalb:

- Kaum jemand behält seinen Stu-
dentenstatus, um ein Leben als stu-
dentische Aushilfe zu fristen, weil er
so gerne am Existenzminimum lebt.

- Die wenigen ‚Scheinstudenten‘,
die es dennoch geben mag, besuchen
keine Seminare und verursachen an
der Universität deshalb auch keine
Kosten.

- Bei vernünftigen Studienbe-
dingungen und einer ausreichenden
staatlichen Förderung für Studierende
würden 90 Prozent ihr Studium in der
Regelstudienzeit absolvieren.

- Ein Großteil der ProfessorInnen
bzw. Lehrbeauftragten arbeitet wesent-
lich mehr als er müsste und es ist
unangebracht und sehr billig, einen
ganzen Berufsstand aufgrund einzel-
ner Fälle zu verunglimpfen.

- Der ‚Wert‘ eines Studiums lässt
sich nicht im direkten Vergleich bezif-
fern. Auch in der Ellenbogengesell-
schaft, in der oft nur noch die Frage

‘Was bringt mir das?’ zählt, merkt man von Zeit zu Zeit, dass es gut ist, wenn es Menschen gibt, die in der Lage sind, etwas weiter zu denken.

Fazit

Was verbirgt sich also wirklich hinter den scheinbar gut gemeinten Reformvorschlägen?

Wenn Jörg Dräger und seine Mitstreiter meinen, dass man keine kritische Wissenschaft braucht, um den Standort Deutschland im globalen Wettbewerb konkurrenzfähig zu machen, und wir sie deshalb auch

abschaffen können – und ich glaube, dass genau dieses Denken die Grundlage für die meisten ‘Hochschulmodernisierungen’ ist –, dann sollten sie das auch offen sagen und nicht so tun, als wollten sie nur das Beste für die Universität. Widerstand gegen diese Scheinheiligkeit ist notwendig und möglich.

Schlussendlich wird man deshalb nicht darum herumkommen, die Debatte um die Zukunft der Hochschulen auf eine höhere Ebene zu heben und die Frage ‘Wie wollen wir leben?’ zu stellen und zu beantworten. Dafür ist auch ein Abschied von den Sachzwängen, die unser Dasein angeblich

bestimmen, notwendig. Die Verteilung gesellschaftlichen Wohlstandes ist immer eine politische Entscheidung und nur bedingt von Sachzwängen abhängig.

Zunächst muss es aber darum gehen, die Novellierung des Hamburger Hochschulgesetzes in der bisher vorgelegten Fassung zu verhindern. Das können wir nur gemeinsam und nur jetzt. Jeder sollte sich überlegen, ob es schlimmer ist, ein Semester zu ‘verlieren’ oder am Ende des Studiums in einer Realität aufzuwachen, in der man nicht studieren, arbeiten und leben möchte. Deshalb: Jetzt streiken oder für immer schweigen.

Der Beitrag von Hanno Willkomm (Fachschaftsrat Medienkultur) entstand im Juli 2002, er bezieht sich deshalb noch auf den **Referentenentwurf** des **Hochschulmodernisierungsgesetzes**, nicht auf den **Gesetzesentwurf**, über den Anfang November 2002 in der Hamburgischen Bürgerschaft abgestimmt wird. Die vom Senat eingesetzte **Expertenkommission** (Vorsitzender ist Klaus von Dohnanyi) will ihr **Gutachten** zum Hamburger Hochschulbereich und ihre entsprechenden Empfehlungen bis Ende November vorlegen. Nach dem Willen von Wissenschaftssenator Jörg Dräger soll die **Novelle des HmbHG** spätestens im April 2003 von der Hamburger Bürgerschaft verabschiedet werden.

Auch der **Akademische Senat (AS)** der Universität Hamburg hat inzwischen zur Hochschulgesetz-Novelle Stellung genommen. In einer Pressemitteilung des AS vom 27.09.2002 heißt es:

Der Akademische Senat der Universität Hamburg hat sich in seiner Sitzung am 26. September 2002 erneut mit dem Gesetzesentwurf zur Novellierung des Hamburgischen Hochschulgesetzes (HmbHG) befasst. In der Debatte wurde nochmals die Verlagerung von Entscheidungskompetenzen an einen externen Hochschulrat als Einschränkung der Mitbestimmungs- und Gestaltungsmöglichkeiten von Universitätsmitgliedern und Universitätsleitung bewertet. Der Akademische Senat befürchtet darüber hinaus Einschrän-

kungen bei den Gestaltungsmöglichkeiten in Lehre und Studium und eine Verschlechterung der sozialen Lage von Studierenden. Er fordert daher, u. a. folgende Änderungen in die Gesetzesnovelle aufzunehmen:

- Wahl der Funktionsträger (in akademischen Gremien, Präsidien, Dekanaten) durch die jeweilige Wählerschaft.
- Zusammensetzung der Gremien nach den vom Bundesverfassungsgericht vorgesehenen Regularien: 50 Prozent ProfessorInnen, 50 Prozent andere Gruppen.
- Für den Fall, dass ein Hochschulrat eingerichtet wird, sollen mindestens die Hälfte der Mitglieder des Hochschulrates vom AS gewählt werden, auch Mitglieder der Universität sind wählbar.
- Übertragung von Kompetenzen, die bisher bei der Wissenschaftsbehörde lagen, an den Hochschulrat, u. a.: Bestellung des Präsidenten/der Präsidentin und des Kanzlers/der Kanzlerin; Genehmigung der Grundordnung sowie Genehmigung von neuen Studiengängen und Gebühren.
- Unantastbarkeit der Rechte der akademischen Selbstverwaltung.
- Begrenzung der Lehrverpflichtung von Juniorprofessor/innen auf vier Semesterwochenstunden.
- Stärkere Mitwirkung der Gleichstellungsbeauftragten bei Struktur- und Personalentscheidungen.
- Keine Einführung von Studiengebühren, insbesondere von Langzeitstudiengebühren.

- Beibehaltung des so genannten „Hamburger Modells“, d. h. Integration von Bachelor- und Masterstudiengängen in die bisherigen Diplom-/Magisterstudiengänge.

(Quelle: <http://www.uni-hamburg.de/PSV/PR/Presse/Mitteilu/2002/hmbhg.html>)

Informationen zur Hamburger Hochschulpolitik im Internet:

- Der **„Letter of Intent“** (LOI) + Erklärung der Landeshochschulkonferenz zur Vereinbarung eines Zukunftspaktes mit dem Senat der Freien und Hansestadt Hamburg – <http://www.uni-hamburg.de/PSV/PR/Presse/Mitteilu/2002/intent.html>
- **Hamburgisches Hochschulgesetz** (HmbHG) vom 18.07.2001 in: Hamburgisches Gesetz- und Verordnungsblatt (HmbGVBl), 27. Juli 2001, Nr. 26 – <http://www.luewu.de/GVBL/2001/26.pdf>
- Die verschiedenen Fassungen des Hamburger **Hochschul-Moder-nisierungsgesetzes** – http://www.hamburg.de/fhh/behoerden/behoerde_fuer_wissenschaft_und_forschung/aktuel_3_sonstige.htm
- **Hochschulrahmengesetz** (HRG) in der Fassung des am 15. August 2002 in Kraft getretenen 6. HRGÄndG – http://www.bmbf.de/pub/hrg_20020815.pdf

Nachrichten aus dem Studiengang Medienkultur

Jens Eder seit Juni 2002 Juniorprofessor für Filmwissenschaft

Seit dem 01.06.2002 nimmt Jens Eder die Juniorprofessur für Filmwissenschaft am Institut für Germanistik II wahr, im Sommer wurde er zum Leiter des Zentrums für Medien und Medienkultur (ZMM) gewählt. Jens Eder studierte Germanistik, Philosophie sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Stuttgart und Hamburg, er arbeitete u. a. als Drehbuchautor, -assistent und -lektor (für den NDR), Texter im Fernseh-Dienstleistungsbereich sowie als Filmkritiker. Von 1999 bis 2002 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am IfG II und verantwortlicher Redakteur der *ZMMnews* bzw. *tiefenschärfe*. Schwerpunkte seiner Lehr- und Forschungstätigkeit sind u. a. die Bereiche allgemeine Medientheorie, Filmpsychologie und -dramaturgie. Eine Auswahl seiner Veröffentlichungen: Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie. Hamburg: Lit 1999 (Beiträge zur Medienästhetik u. Mediengeschichte. Bd. 7); (als Hg.) Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre. Hamburg: Lit 2002 (Beiträge zur Medienästhetik u. Mediengeschichte. Bd. 12); Aufmerksamkeit ist keine Selbstverständlichkeit. Eine Diskurskritik und ein Klärungsvorschlag. In: Knut Hickethier und Joan Kristin Bleicher (Hg.): Aufmerksamkeit, Medien und Ökonomie. Hamburg: Lit 2002, S. 15-47; 'Noch einmal mit Gefühl'. Das affektive Feld von Filmen. In: Jan Sellmer u. Hans J. Wulff (Hg.): Film und Psychologie - nach der kognitiven Phase? Marburg: Schüren 2002 (= Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft. Bd. 10), S. 93-108. Jens Eder hat sein Dienstzimmer in Raum 413, Von-Melle-Park 6 (Philturn), 20146 Hamburg, Tel. 428 38 - 4817.

Homepage des Studiengangs Medienkultur mit neuem Layout

Das Internetangebot des Studiengangs Medienkultur hat ein neues Layout bekommen. Es entspricht damit - ebenso wie die Webseiten der am Studiengang beteiligten Institute - dem Konzept für das neue Online-Design der Fachbereiche, Institute und Studiengänge der Universität Hamburg. Die Medienkultur-Homepage kann unter der Internetadresse: <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/Medienprojekt/> aufgerufen werden. Für die Zukunft ist ein 'Umzug' der Medienkultur-Seiten vom Server des Instituts für Deutsche Gebärdensprache zum (virtuellen) Server des Fachbereichs 07 Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft (<http://www.slm.uni-hamburg.de>) geplant.

tiefenschärfe jetzt auch online

Seit der Ausgabe 01/2002 kann jetzt auch die *tiefenschärfe* online abgerufen werden. Auch die Internetseiten der *tiefenschärfe* folgen dem Online-Design der Einrichtungen an der Universität Hamburg. Unsere Zeitschrift ist im Internet vorerst weiterhin unter der Adresse der *ZMM-News* zu finden (<http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/Medienzentrum/zmm-news/welcome.htm>). Das Web-Archiv mit den älteren Ausgaben des *tiefenschärfe*-Vorgängers *ZMM-News* ist unter <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/Medienzentrum/zmm-news/archiv.htm> zugänglich. Die Betreuung der Online-Ausgabe der *tiefenschärfe* hat Daniel Ehrenberg übernommen.

Allgemeine Studienberatung im Fach Medienkultur (Wintersemester 2002/03)

Joan Kristin Bleicher (ZMM/Hans-Bredow-Institut)
E-Mail: Joan.Bleicher@uni-hamburg.de, Telefon: -2304;
Sprechzeiten: Mo, 17-18 Uhr und Do, 17-18 Uhr
mit Eintragsliste an der Tür, Raum: Phil 713

Jens Eder (IfG II)
E-Mail: fs9a021@uni-hamburg.de, Telefon: -4817
Sprechzeiten: Do, 16-18 Uhr
mit Eintragsliste an der Tür, Raum: Phil 413

Ludwig Fischer (IfG II)
E-Mail: fischu.benkel@t-online.de, Telefon: -2738;
Sprechzeiten: Mi, 18-19 Uhr und Fr, 17-18 Uhr
mit Eintragsliste an der Tür, Raum: Phil 560

Knut Hickethier (IfG II)
E-Mail: hickethier@uni-hamburg.de, Telefon: -2735
Sprechzeiten: Mi, 16-18 Uhr (mit Ausnahmen!)
siehe Eintragslisten an der Tür; Raum: Phil 415

Johann N. Schmidt (IAA)
E-Mail: jnschmidt@rrz.uni-hamburg.de, Telefon: -4851
Sprechzeiten siehe: http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/fb07/EnglS/Lehrende_H/H_schmid.htm, Raum: Phil 105

Wolfgang Settekorn (IRom)
E-Mail: settekorn@uni-hamburg.de, Telefon: -2744
Sprechzeiten siehe: http://www.rrz.uni-hamburg.de/romanistik/personal/w_sett.html, Raum: Phil 609

Nachrichten vom Campus

Neue Version des Campus-Katalogs

Die Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek (SUB) bietet seit dem 1. Oktober 2002 eine neue Version (OPC4) des Campus-Katalogs an. Er wurde dem Online-Layout, der Benutzerführung und den Recherchefunktionen des GBV- (Search&Order) und Regionalkatalogs angepasst. Die wichtigsten Neuerungen: keine Suchmengenbegrenzungen, neue Suchschlüssel (z. B. kann über „ALL“ in allen stichwortindizierten Kategorien gesucht werden!), die Verwendung von Booleschen („und“, „oder“, „nicht“ u.a.) und Nachbarschaftsoperatoren sowie Platzhaltern, die Suchergebnisse lassen sich nach Erscheinungsjahr oder Relevanz ordnen, die Recherche kann auf bestimmte Materialarten (Bücher, Aufsätze, Bilder etc.) oder Erscheinungsjahre eingeschränkt werden und die Download-Funktion (mit Zwischenablage) ermöglicht das Abspeichern von bis zu 1000 Einträgen. Darüber hinaus können elektronische Medien und Dokumente jetzt über einen Hyperlink direkt aus dem Katalog aufgerufen, auf den Rechner des Nutzer heruntergeladen und dort geöffnet werden.

Die Übertragung der Benutzerinformationen erfolgt in der neuen Version (noch) nicht verschlüsselt. Auch deshalb wird der alte Campus-Katalog weiterhin angeboten. Die alte Version ermöglicht eine SSL-gesicherte (128 Bit) Datenübertragung. Für den Nutzer ist der Verschlüsselungsmodus am Schloss-Symbol in der Statusleiste und am „https://“ in der URL-Zeile zu erkennen. Um den Katalog zu nutzen, muss allerdings zuvor das entsprechende Zertifikat (von hhas17.rz.uni-hamburg.de) dauerhaft oder zumindest für die aktuelle Sitzung angenommen werden. Eine Log-out-Funktion, wie sie bei kostenlosen E-Mail-Diensten (web.de-Freemail, epost, GMX u.a.) verwendet wird, bieten die Benutzerseiten der beiden Campus-Kataloge nicht an. In der neuen Version führt die Aktivierung des „Ende“-Buttons jedoch ein Javaskript aus, das die entsprechenden Cookies vom System des Nutzers löscht. Weitere Informationen über den erweiterten Funktionsumfang des neuen Katalogs und die Verwendung der Operatoren stellt die SUB in einem pdf-Dokument bereit: <http://www.sub.uni-hamburg.de/kataloge/opc4.pdf>. Für das Öffnen der Datei wird der Acrobat Reader von Adobe benötigt, ein kostenloser Download der Software in der Version 5.1 ist unter der Adresse <http://www.adobe.de/products/acrobat/readermain.html> möglich.

Neues Speichermagazin der SUB in Bergedorf

Da auf dem Campus-Gelände kein Platz mehr für Neubauten oder Gebäudeerweiterungen der Staatsbibliothek zur Verfügung steht, hat die SUB Ende September/Anfang Oktober 2002 in Hamburg-Bergedorf ein Speichermagazin für ca. 200.000 Bücher eingerichtet. Die Auslagerung betrifft verhältnismäßig wenig genutzte Bestände mit den Signaturen A 1951/... bis A 1970/..., B 1951/... bis B 1970/..., CF (Collection française) und EL (English Library mit Source Library). Seit dem 5. Oktober 2002 können die Bestände der Magazin Außenstelle wieder über die Leihstelle oder den Lesesaal bestellt werden, die Auslieferung erfolgt allerdings nur dreimal in der Woche (am Mo, Mi und Fr jeweils ab 15.00 Uhr).

Impressum

ISSN 1619-5450

Die *tiefenschärfe* ist die Zeitschrift des Zentrums für Medien und Medienkultur (ZMM) im Fachbereich Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft der Universität Hamburg.

Sie erscheint kostenlos halbjährlich zu Semesterbeginn.

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

Redaktion

Frank Schätzlein (verantw.)
Joan Kristin Bleicher
Jens Eder
Knut Hicketier

Layout

Frank Schätzlein

tiefenschärfe online

Daniel Ehrenberg

Druck
Print u. Mail
der Universität Hamburg
Allende-Platz 1
20146 Hamburg

Redaktionsanschrift

Frank Schätzlein
Universität Hamburg
IfG II: Medienkultur
Redaktion *tiefenschärfe*
Von-Melle-Park 6
20146 Hamburg
Tel: 040 - 42838 - 2455
Fax: 040 - 42838 - 3553

Herausgeber

Universität Hamburg
Fachbereich 07
Medienzentrum (ZMM)
Von-Melle-Park 5
20146 Hamburg

Veröffentlichungen I

Hamburger Hefte zur Medienkultur



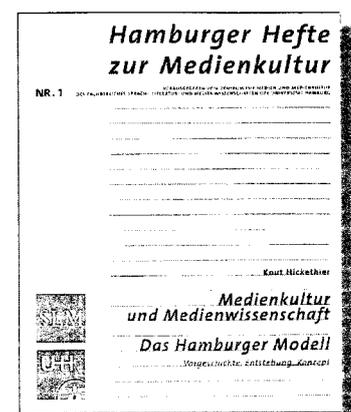
Annamaria Benckert, Margarete Czerwinski, Knut Hickethier und Hanno Willkomm (Hrsg.): „Wir hatten einen Lacher“. *Die Geschichte der deutschen Wochenschauen*. Hamburg: Univ. Hamburg 2002 (= Hamburger Hefte zur Medienkultur - HHM. Preprints aus dem Zentrum für Medien und Medienkultur des FB 07 der Universität Hamburg. Bd. 6).

Sprecherpersönlichkeiten und dem Musikeinsatz der Wochenschau setzen sich Wiebke Dreckmann, Britta Zietemann und Hans-Peter Fuhrmann kritisch auseinander. Bildwahl und Bildeinsatz stehen im Zentrum der Beschreibung durch Sigrid Kannengießler und Sabrina Stöcker. Um Aussagen über die Rezeption der Wochenschau treffen zu können, werteten Tina Chierigato und Laura Combüchen historische Briefe des Ufa-Filmverleihs aus. Der Frage, inwieweit die Wochenschau als frühes ‚Infotainment‘ zur Unterhaltung diene, gehen die beiden Beiträge von Katrin Hesse/Friedrich Küpper und Margarete Czerwinski/Birgit Meyer nach. Das schwierige Verhältnis von Wochenschau und Tagesschau, die anfangs beide im Warburghaus in der Heilwigstrasse produziert wurden, beleuchten Jasmin Al-Safi, Christine Dunker und Hanno Willkomm. In einem Beitrag zur Darstellung der Frau in der Wochenschau wenden Katja Schumann und Vlado Tinchev medientheoretische Fragestellungen auf die Wochenschau an. Den Abschluss bildet ein Überblick über die derzeitige Archivsituation der Bestände von Ildiko Gieseler und ein Interview mit Wilfried Wedde (Deutsche Wochenschau GmbH) zu den Vermarktungschancen von historischen Wochenschaubeiträgen.

In der Reihe ‚Hamburger Hefte zur Medienkultur (HHM). Preprints aus dem Zentrum für Medien und Medienkultur des FB 07 der Universität Hamburg‘ (siehe dazu *tiefenschärfe*, SoSe 2001, S. 41) liegt bereits vor: **Knut Hickethier: Medienkultur und Medienwissenschaft. Das Hamburger Modell. Vorgeschichte, Entstehung, Konzept**. Hamburg: Universität Hamburg 2001 (= HHM. Bd. 1).

Aus dem Inhalt: I. Medienwissenschaft und ihre Geschichte, II. Medien- und Kommunikationsforschung in Hamburg, III. Die Medien in der Hamburger Germanistik, IV: Institutionelle Konsolidierung: Die Teilstudiengänge ‚Journalistik‘ und ‚Medienkultur‘, V: Medienkultur und Medienwissenschaft heute.

Die Reihe ‚Hamburger Hefte zur Medienkultur‘ wird herausgegeben von Ludwig Fischer, Knut Hickethier, Johann N. Schmidt und Wolfgang Settekorn in Zusammenarbeit mit Klaus Bartels, Joan Kristin Bleicher, Jens Eder, Bettina Friedl, Jan Hans, Corinna Müller, Hans-Peter Rodenberg, Peter von Rüden, Rolf Schulmeister, Joachim Schöberl und Harro Segeberg.



Veröffentlichungen II



Jens Eder (Hrsg.): **Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre.** Münster, Hamburg u. a.: Lit 2002 (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte. Bd. 12).

„Oberflächenrausch“ - das heißt: Auf die Gestaltung der filmischen Oberfläche, auf das Erscheinen der Dinge im Film, auf das Design der Bilder und Töne wird besonderer Wert gelegt. Das heißt weiter: Der Film bringt seine Künstlichkeit für das Publikum an die Oberfläche. Das heißt schließlich: Trotzdem sollen die Zuschauer in einen Kino-Rausch geraten. Dabei schließt Oberflächenrausch einen Tiefenrausch nicht aus.



Knut Hickethier und Joan Kristin Bleicher (Hrsg.): **Aufmerksamkeit, Medien und Ökonomie.** Münster, Hamburg u. a.: Lit 2002 (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte. Bd. 13).

Eine wachsende Zahl von Medienangeboten konkurriert unter Einsatz ausgefeilter Strategien um die Aufmerksamkeit eines Publikums, das einen ökonomischen Umgang mit dieser mentalen Ressource pflegt. Die Aufmerksamkeit wird verstärkt zum ökonomischen Faktor, den es zu erfassen gilt. Die Autorinnen und Autoren dieses Sammelbandes untersuchen das Phänomen „Aufmerksamkeit“, seine ökonomischen Strukturen und Funktionen sowie die Aufmerksamkeitsstrategien unterschiedlicher Medien, des Films und der Literatur.



Rolf Schulmeister: **Virtuelle Universität - Virtuelles Lernen.** Mit einem Kapitel von Martin Wessner. München u. a.: Oldenbourg 2001.

In diesem Buch werden hochschulpolitische Forderungen und Prognosen zur zukünftigen Marktentwicklung der virtuellen Universität zusammengebracht und mit empirischen Beschreibungen des aktuellen Medieneinsatzes konfrontiert. Damit soll dazu beigetragen werden, Trends zu identifizieren, Stärken und Schwächen der Trends aufzuzeigen und der Diskussion von Strategien für das eigene Engagement einen Raum zu geben.

Die Themen sind dabei:

- nationale und internationale Trends
- Theorien zur Typologie und Klassifikation des virtuellen Lernens
- Theorien zur Medienwirkung (Interaktivität etc.)

- Konzepte und Modelle von Online-Seminaren
- Ansätze zur Standardisierung und zum Benchmarking



Rolf Schulmeister: **Lernplattformen für das virtuelle Lernen. Evaluation und Didaktik.** München u. a.: Oldenbourg 2003.

Das neue Buch von Rolf Schulmeister kombiniert die aktuelle Forschung zur Evaluation von Lernplattformen mit didaktischen Reflexionen zu deren Einsatz in der virtuellen Lehre und eignet sich so auch als praktischer Leitfaden.

Der erste Teil berichtet über eine umfassende Bestandsaufnahme von Lernplattformen. Besonderes Gewicht wird auf die Kriterien und Methoden gelegt, nach denen Lernplattformen bewertet werden. Ausführlich dargestellt werden Ergebnisse der Usability-Studie, in der fünf Lernplattformen durch 31 Projekte einem Praxistest unterzogen wurden.

Der zweite Teil erläutert Aspekte des didaktischen Designs in komplexen Lernsystemen:

- Wie kann man didaktische Szenarien unterscheiden?
- Welche Gesichtspunkte sind bei der Struktur von Lektionen zu beachten?
- Wie kann man dynamische Seiten durch Metadaten kontrollieren?
- Wie wichtig ist die Interaktivität von Lernobjekten, für die eine Taxonomie vorgestellt wird.

Ringvorlesung

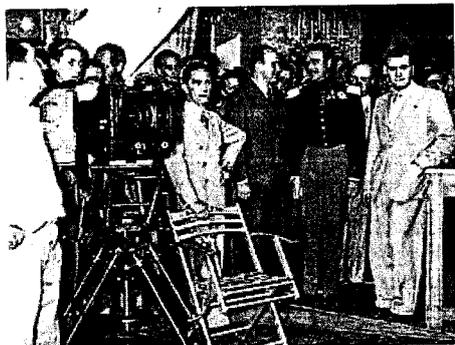
Mediale Mobilmachung

Das Dritte Reich und der Film

Koordination: Knut Hickethier und Harro Segeberg

Mediale Mobilmachung meint weit mehr als die filmische Veranschaulichung einer mehr oder weniger gut versteckten ideologischen Botschaft. Sie verlangt (so einer, der es wissen musste), „zu elementaren Konfliktstellungen zu kommen, die mit den natürlichen Sinnen, den Augen und Ohren, ohne komplizierte Denkprozesse aufgenommen, das heißt unmittelbar erlebt werden können“ (J. Goebbels 14./15.2.1941). In diesem Sinne sollte sogar Goebbels totaler Krieg am Ende ein Krieg sein, in dem man - so Goebbels - einzig für den „schönen Farbfilm über die schrecklichen Tage, die wir durchleben“ (17.4.1945), das eigene Leben noch einsetzt. Wir würden dies heute - mit unserem Medien-Schreckensmann Jean Baudrillard - die mediale „Liquidierung aller Referentiale“ nennen.

Die kritische Diskussion der These, dass im Dritten Reich ein vergleichbares Unternehmen vorexperimentiert wurde, kann nur dann gelingen, wenn beachtet wird, dass die Realität des Films im Dritten Reich neben dem Spielfilm den Dokumentarfilm, die Wochenschau, den Kulturfilm, den Unterrichtsfilm, den Werbefilm sowie den Trickfilm einschloss. Insofern kommt es darauf an, in einem ersten Schritt die hier jeweils verfolgten Strategien einer filmischen Realitätstransformation zu erhellen, um daraus dann in einem weiteren Schritt die Konturen einer das Zusammenwirken dieser Filmangebote regulierenden Programmästhetik abzuleiten; dazu sollen Filmvorführungen im Metropolis-Kino, die die Vorlesungsreihe begleiten werden, das notwendige Anschauungsmaterial bereitstellen. Und, neben den Erfolgen des Modells wäre weiter zu überprüfen, warum und worin es am wachsenden Selbstbewusstsein seines medial geschulten Publikums durchaus auch scheitern konnte. Der Goebbels-Frage „Möchten Sie nicht in diesem Film eine Rolle spielen?“ (17.4.1945) musste man ja keineswegs immer und überall zustimmen.



Ort/Zeit: Mo, 19-21 Uhr, **Filmvorführung** im Metropolis-Kino, Dammtorstr. 30a (Auch die Zusatztermine beginnen, wenn nichts anderes vermerkt ist, um 19.00 Uhr.)
Di, 18-20 Uhr, **Vorlesung** in Phil D

Vorlesungstermine (mit Filmvorführungen):

- 21.10. (Mo) Wunschkonzert (1940)
22.10. (Di) **Erlebnisraum Kino.**
Das Dritte Reich als Mediengesellschaft
Prof. Dr. Harro Segeberg, Institut für Germanistik II der Universität Hamburg
- 25.10. (Fr!) Befreite Hände (1939)
28.10. Venus vor Gericht, 1941
29.10. **Plastiken auf Celluloid. Frauen und Kunst im NS Spielfilm**
Prof. Dr. Linda Schulte-Sasse Macalester College, St. Paul, Minnesota (USA)
- 04.11. Amphitryon (1935)
05.11. **Musik- und Revuefilm**
Dr. Jan Hans, Institut für Germanistik II der Universität Hamburg
- 08.11. (Fr!) It Happened One Night (1933) (Beginn: 17.00 Uhr!)
11.11. Glückskinder (1936)
12.11. **Vom Ernst der Komödie.**
Prof. Dr. Knut Hickethier, Institut für Germanistik II der Universität Hamburg

- 18.11. Kultur- und Industriefilme von Walter Ruttmann
 19.11. **Walter Ruttmanns Kultur- und Industriefilme 1933-1941**
 Prof. Dr. Irmbert Schenk, Universität Bremen
- 22.11. (Fr!) Opfergang (1944) (im Kinoraum, Medienzentrum, Von-Melle-Park 5, Beginn: 16.00 Uhr!)
 25.11. Zu neuen Ufern (1937)
 26.11. **Politik der Gefühle. Veit Harlan, Detlef Sierck und das Melodram**
 Dr. Hermann Kappelhoff, Seminar für Filmwissenschaft
 der Freien Universität Berlin
- 03.12. **„Das Ornament der Sache“. Werbe- und Trickfilm im 3. Reich.**
 Dr. Günter Agde, CineGraph Berlin
 04.12. (Mi!) Werbe- und Trickfilme
- 06.12. (Fr!) Olympia, Teil I: Fest der Völker (1938)
 09.12. Olympia, Teil II: Fest der Schönheit (1938)
 10.12. **Leni Riefenstahl und der „absolute Film“**
 Dr. Rainer Rother, Deutsches Historisches Museum Berlin
- 16.12. Deutsche Wochenschau (in Auswahl)
 17.12. **„Nationalsozialistischer Realismus“ und Film-Krieg.
 Am Beispiel der Deutschen Wochenschau**
 Dr. Kay Hofmann, Haus des Dokumentarfilms Stuttgart
- 06.01. Friedrich Schiller. Der Triumph eines Genies (1940)
 07.01. **Die großen Deutschen. Zur Renaissance des Propagandafilms um 1940**
 Prof. Dr. Harro Segeberg, Institut für Germanistik II der Universität Hamburg
- 13.01. Feldzug in Polen (1940); Der Sieg im Westen (1941)
 14.01. **Sinfonie des Krieges. Die „Blitzsiege“ im abendfüllenden Dokumentarfilm (1939-1941)**
 Prof. Dr. Karl Prümm, Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
 der Universität Marburg
- 20.01. Großstadtmelodie (1943)
 21.01. **Nationalsozialistische Moderne? Stadt und Film im Dritten Reich**
 Irina Scheidgen M. A.,
 Institut für Germanistik II der Universität Hamburg
- 23.01. (Do!) **Wie „Deutsche Kamerun-Bananen“ ins Klassenzimmer kommen
 – Filmpädagogik und Unterrichtsfilm**
 (mit Filmbeispielen, *im Metropolis-Kino, 19.00 Uhr!*)
 Dr. Ursula von Keitz, Seminar für Filmwissenschaft
 der Universität Zürich
- 27.01. Die Jüngsten der Luftwaffe (1939),
 Flugzeugbauer von morgen (1944), Junge Adler (1944)
 28.01. **„Die Sehnsucht eines jeden Jungen ist Fliegen“
 Berufswerbung im Kultur- und Spielfilm**
 Dr. Gabriele Weise, Institut für Berufs- und Wirtschaftspädagogik
 der Universität Hamburg
- 31.01. (Fr!) Mrs. Miniver (1941)
 03.02. Kolberg (1945)
 04.02. **NS-Film und Hollywood-Kino: Massenunterhaltung und Mobilmachung**
 Prof. Dr. Jens Eder, Institut für Germanistik II der Universität Hamburg



Ringvorlesung

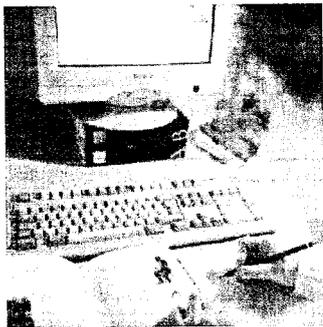
Literarität und Digitalität

Zur Zukunft der Literatur

Koordination: Harro Segeberg und Simone Winko

Schwanengesänge sind publikumswirksam, Ankündigungen revolutionärer Umbrüche nicht minder. Beide ‚Textsorten‘ prägen seit jeher das Bild der öffentlichen Diskussion über die Zukunft der Literatur im Medien- Zeitalter: Obwohl trotz anderslautender Prophezeiungen die Gutenberg-Galaxie noch immer nicht am Ende ist, wird jetzt wieder erneut das Sterben der Literatur eingeläutet. Dieses Mal sind es nicht der Film oder das Fernsehen, sondern es sind die ganz neuen Medien, die für ihr Verschwinden sorgen werden. Dem gegenüber stehen die seit den 1980ern wiederholten kulturevolutionären Utopien, die in einer neuen Form digitaler Literatur, der Hyperfiction, die Befreiung von Beschränkungen durch das lineare Medium traditioneller Literatur feiern. Solchen pessimistischen und euphorischen Extremen setzen diejenigen, die mit Literatur und den neuen Medien arbeiten, in der Regel eine gelassener und pragmatischere Sicht auf die Dinge entgegen. Ein solcher dritter Weg soll in dieser Vorlesung verfolgt werden: der Weg zukunftsorientierter Bestandsaufnahmen.

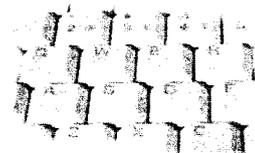
Welchen Status hat die Literatur (oder: haben die Literaturen) heute unter dem Vorzeichen des digitalen Mediums, und wie könnte ihre Zukunft aussehen? Antworten auf diese Fragen sollen in drei Bereichen gesucht werden.



1. *Digitalisierte Literatur / Literatur im Internet:* Literatur, die als linear entstanden ist und nachträglich digitalisiert wurde, ist für Literatur- und Medienwissenschaftler ebenso interessant, wie es die neuen Möglichkeiten sind, literaturbezogenes Wissen elektronisch zu präsentieren. Was sind virtuelle Bibliotheken, was elektronische Archive, und wie können sie sinnvoll genutzt werden? Welche auf Literatur bezogenen elektronischen Recherche-Möglichkeiten gibt es? Wird ‚print on demand‘ die herkömmlichen, kostenintensiveren Publikationsformen ablösen? Welche Institutionen zur Förderung von Literatur gibt es im Internet?

2. *Literatur als Hypertext:* Hypertext, als elektronische Textform, die an ein spezifisches Speichermedium, ein Lesegerät und an Lesesoftware gebunden ist und link-Struktur aufweist, wird seit den 1980ern verstärkt für literarische Produktionen verwendet. Ist mit den literarischen Hypertexten eine neue Präsentationsform von Literatur entstanden, ein weiteres literarisches Genre oder gar ein neuer Typ von Literatur? Wie wirkt sich diese Literatur auf die traditionelle lineare Literatur aus? Fordert das zunehmend starke multimediale Element in Hyperfictions eine Neubestimmung des Literaturbegriffs? Ist Hypertext-Literatur tatsächlich etwas ‚ganz Neues‘ oder gibt es über zufällige Ähnlichkeiten hinausgehende literarische Vorläufer? In welchem Maße weicht die Interaktion, die von den Lesern/Users der meisten Hyperfictions gefordert wird, von der Interaktion ab, die ‚Normallesern‘ linearer Literatur im Prozess der Textverarbeitung abverlangt wird? Was ist das Literarische an Computerspielen, vor allem Adventure Games?

3. *Netzliteratur:* Literatur, die Hypertext-Struktur aufweist und für das Internet produziert wurde, bildet nicht nur angesichts der Verbreitung des WWW eine wichtige – einige Forscher meinen: die zukunftsträchtigste – Gruppe. Wie wirkt sich das Internet auf Form, Inhalt und Rezeption literarischer Texte aus? Welche literaturbezogene Wirkung haben die neuen Arten der vernetzten Literaturvermittlung, der vernetzten Kommunikation, die Reaktion in annähernder ‚Echtzeit‘ ermöglicht und bereits eigene Stile ausgeprägt hat? Welche Arten literarischer Netz-Kommunikation gibt es überhaupt? Wie sieht es im WWW mit der Grenze zwischen ‚facts‘ und ‚fiction‘ aus?

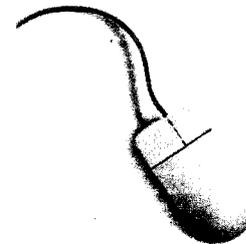


Und schließlich: Welche Folgen ergeben sich aus diesen drei Bereichen für die Wissenschaft von der Literatur?

Ort/Zeit: Mi, 18-20 Uhr, Phil D (Von-Melle-Park 6)

Vorlesungstermine

- 23.10. Kurze Einführung in die Ringvorlesung**
Harro Segeberg, Simone Winko (Universität Hamburg)
Lesen, Sehen, Klicken: Die Kinetisierung konkreter Poesie
Dr. Roberto Simanowski (Institut für Medienwissenschaft der Friedrich-Schiller-Universität Jena)
- 30.10. Links zum Kanon. Die literarische Tradition und ihre Präsenz im Netz**
Prof. Dr. Ernst Rohmer (Institut für Germanistik der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg)
- 06.11. „Parallelpoesie“? Mehrmediale Buch-/Netzprojekte**
Prof. Dr. Harro Segeberg (Institut für Germanistik II der Universität Hamburg)
- 13.11. *Der Vortrag wurde auf den 23.01.2003 verschoben!*
- 20.11. Was ist und was leistet die Computerphilologie?**
PD Dr. Jan Christoph Meister (Institut für Germanistik II der Universität Hamburg)
- 27.11. Computerspiele – ein literarisches Genre?**
Dr. Britta Neitzel (Heinz Nixdorf MuseumsForum Paderborn)
- 04.12. Schreiben an der web|kante. Was|wie lese ich, wenn das blättern in den seiten fehlt**
Prof. Stefan Maskiewicz (Fachbereich Design an der Fachhochschule Münster)
- 11.12. Computer-Spielerei oder literarischer Text? Zur Literarizität von Hyperfictions**
PD Dr. Simone Winko (Institut für Germanistik II der Universität Hamburg)
- 18.12. Der digitale Literaturbetrieb. Projekte, Hintergründe, Strukturen und Verlage im Internet**
Christine Böhler, M.A. (Wien)
- 08.01. Kreative Kooperation oder Konkurrenz?
Gemeinsam Schreiben im Internet**
Sabrina Ortmann, M.A. (Berlin)
- 15.01. Schreiben im Netz. Versuch einer Typologie**
Dr. Christiane Heibach (Institut für Kommunikationswissenschaft der Universität Erfurt)
- 22.01. Helden wie wir. Narrative Strukturen in MUDs und Massive Multiplayer Online Roleplaying Games**
PD Dr. Fotis Jannidis (Institut für Deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians- Universität München)
- 23.01. (Do!) Geschichte und Theorie des Hypertextes (Sondertermin: 18-20 Uhr in Phil A!)**
Dr. Stephan Porombka (Institut für deutsche Literatur an der Humboldt-Universität Berlin)
- 29.01. Von Serienmörderinnen, Verschwörungen und Schwarzer Magie:
Pseudo-Dokumentationen im Internet – ein neues Genre?**
PD Dr. Margrit Schreier (Psychologisches Institut der Universität zu Köln)
- 05.02. Literatur@internet oder warum die zukunft des schreibens längst da ist**
Dr. Beat Suter (Zürich)



Lehrveranstaltungen Medienkultur Wintersemester 2002/03

Zur Erläuterung:

- (*1) – Zulassung für MK
- (*2) – Zulassung für MK sowie für Journalistik

Es werden etwa 3 Lehrveranstaltungen des Studiengangs Medienkultur für Journalistik-Studierende geöffnet (s. kommentiertes Vorlesungsverzeichnis „Journalistik“)

(Stand 09.09.2002)

Vorlesungen

- 07.400 *Geschichte des amerikanischen Films II (1945-heute)*
2st. Dienstag 10-12 Phil C. Hans-Peter Rodenberg
- 07.401 *Ringvorlesung
Mediale Mobilmachung. Das dritte Reich und der Film.*
(in Verb. mit Sichttermin 07.424)
2st. Dienstag 18-20 Phil D. Knut Hickethier, Harro Segeberg
- 07.270 *Ringvorlesung
Literarität und Digitalität. Zur Zukunft der Literatur*
2st. Mittwoch 18-20 Phil D. Harro Segeberg, Simone Winko
- 07.277 *Literatur und Radio. Mediengeschichte in Beispielen*
2st. Mittwoch 10-12 Phil E. Horst Ohde
- 07.278 *Film und Lektüre. Zum Crossover zwischen Literatur und Film* (in Verb. mit Sichttermin 07.355)
2st. Montag 11-13 Phil B. Harro Segeberg

Seminare Ia

- 07.402 *Einführung in das Studium von Medien und Medienkultur (*1)*
4st. Montag 14-18 Medienzentrum. Knut Hickethier
- 07.403 *Einführung in das Studium von Medien und Medienkultur (*1)*
4st. Freitag 9-13 Medienzentrum. L. Fischer, J.N. Schmidt, W. Settekorn, S. Selle

Seminare Ib

(im Anschluss an den Besuch eines Seminars Ia oder zur Einführung/Vertiefung in einem Schwerpunktstudium)

Alle Ib-Seminare – andere Verfahren siehe die mit ++ gekennzeichneten – haben eine Teilnehmerbegrenzung:

- 07.404 *Filmanalyse*
2st. Montag 10-12 Medienzentrum. Christian Maintz
- 07.405 *Schreiben für den Film – Filmtheorie und Drehbuchpraxis (*1)* (in Verb. mit Sichttermin 07.425)
2st. Dienstag 18-20 Phil 256/258 (MMR). Corinna Dästner
- 07.406 *Im Labyrinth der „Stoffe“: Intermedialität und Variation bei Friedrich Dürrenmatt*
(in Verb. mit Sichttermin 07.426)
2st. Mittwoch 12-14 Medienzentrum. Oliver Möbert
- 07.407 *Beginnings: Zur Ästhetik von Filmanfängen*
2st. Dienstag 14-16 Phil 1172. Johann N. Schmidt
++Anmeldung siehe Schwarzes Brett des IAA
- 07.432 *Film-Bilder, Film-Stile (*1)*
2st. Mittwoch 14-16 Medienzentrum. Jens Eder
- 07.408 *Grundlagen der Radiokommunikation (*2)*
2st. Dienstag 10-12 Phil 1273. Wolfgang Settekorn
++ keine Anmeldung erforderlich
- 07.409 *Rundfunk und Literatur 1945-1960. Anhand ausgewählter Beispiele aus der NWDR-Hörfunkgeschichte*
2st. Montag 12-14 Medienzentrum. Hans-Ulrich Wagner
- 07.410 *Grundlagen des Internet (*1)*
2st. Dienstag 14-16 Phil 256/258 (MMR). Joan K. Bleicher
- 07.411 *Vor- und Nachbereitung von Praktika (*1)*
1st. 14tgl. Dienstag 18-20 Phil 1331. Jens Eder
- 07.053 *Medienkultur I: Filmwelten Spaniens und Lateinamerikas. Kulturelle Alternativen und didaktische Potenziale*
2st. Mittwoch 16-18 IAAS, VMP 5. Burkhard Voigt
++ keine Anmeldung erforderlich
- Seminare Ib
(im Übergang zum Hauptstudium)**
Alle Ib-Seminare – andere Verfahren siehe die mit ++ gekennzeichneten – haben eine Teilnehmerbegrenzung:
- 07.412 *Das postklassische Hollywood-Kino*
(in Verb. mit Sichttermin 07.427)
2st. Mittwoch 16-18 Medienzentrum. Jan Distelmeyer
- 07.413 *Fernsehnachrichten: Die Geschichte der „Tagesschau“*
2st. Dienstag 9-11 Medienzentrum. Peter von Räden
- 07.433 *Noel Carrolls Medientheorie:
„A Philosophy of Mass Art“*
2st. Donnerstag 14-16 Phil 708. Jens Eder

Seminare II

07.414 *Filmgenres: Der Kriegsfilm*
(in Verb. mit Sichttermin. 07.428)
3st. Donnerstag 15-18 Medienzentrums. Joachim Schöberl

07.415 *Das Dritte Reich im Film: Hollywood, Exil und deutsches Nachkriegskino* (in Verb. mit Sichttermin 07.429)
2st. Dienstag 11-13 Medienzentrums. Harro Segeberg

07.416 *Projektseminar, Teil II: Filmgeschichte: Wochenschau (*1)*
3st. Dienstag 15-18 Medienzentrums. Knut Hickethier

07.417 *Serial Killers: Die Konstruktion eines postmodernen Mythos in Literatur und Film des ausgehenden 20. Jahrhunderts*
2st. Mittwoch 14-16 Phil 1331. Klaus Bartels

07.418 *Edgar Reitz' „Heimat“ – Vorgeschichte, Realisierung und Rezeption eines ‚Monuments der deutschen Film- und Fernsehgeschichte‘* (in Verb. mit Sichttermin 07.430)
3st. Freitag 13-16 Medienzentrums. Ludwig Fischer

07.419 *Der Schriftsteller Siegfried Lenz als Hörfunk- und Fernsehautor*
2st. Dienstag 13-15 Medienzentrums. Peter von Rügen

07.420 *Die Darstellung von Zukunft in den Medien (*2)*
2st. Donnerstag 13-15 Medienzentrums. Joan K. Bleicher

07.421 *Projektseminar, Teil I: Digitale Medien: Projektplanung und Entwicklung (*1)*
3st. Montag 9-12 CIP-Pool. Rolf Schulmeister

07.625 *„Repräsentation“. Genese und Entwicklung eines komplexen Konzepts der Kognitions-, Sprach- und Medienwissenschaft*
3st. Donnerstag 9-12 Phil 756 Wolfgang Settekorn

Oberseminar

07.422 *Medientheorie aus Sicht des Spielfilms (*1)*
(in Verb. mit Sichttermin 07.431)
2st. Mittwoch 10-12 Medienzentrums. Joan K. Bleicher

Examenskolloquium

07.423 *Examenskolloquium Medienkultur (*1)*
1st. (14tägl.) Donnerstag 15-17 Phil 256/258 (MMR).
Joan K. Bleicher

Sichttermine

07.355 *Film und Lektüre. Zum Crossover zwischen Literatur und Film*
(in Verb. mit Ringvorl. Nr. 07.278)
2st. Dienstag 14-16 Medienzentrums Kino. Harro Segeberg

07.424 *Ringvorlesung Mediale Mobilmachung. Das Dritte Reich und der Film*
(in Verb. mit Vorlesung Nr. 07.401).
2st. Montag 19-21 „Metropolis“-Kino. Knut Hickethier, Harro Segeberg

07.425 *Schreiben für den Film – Filmtheorie und Drehbuchpraxis* (in Verb. mit Sem. Ib 07.405)
2st. Montag 16-18 Medienzentrums Kino. Corinna Dästner

07.426 *Im Labyrinth der „Stoffe“: Intermedialität und Variation bei Friedrich Dürrenmatt*
(in Verbindung mit Sem. Ib 07.406)
2st. Mittwoch 10-12 Medienzentrums Kino. Oliver Möbert

07.427 *Das postklassische Hollywood-Kino*
(in Verb. mit Sem. Ib 07.412)
2st. Dienstag 16-18 Medienzentrums Kino. Jan Distelmeyer

07.428 *Filmgenres: Der Kriegsfilm*
(in Verb. mit Sem. II 07.414)
2st. Dienstag 10-12 Medienzentrums Kino. Joachim Schöberl

07.429 *Das Dritte Reich im Film: Hollywood, Exil und deutsches Nachkriegskino* (in Verb. mit Sem. II 07.415)
2st. Montag 17-19 „Metropolis“-Kino. Harro Segeberg

07.430 *Edgar Reitz' „Heimat“ – Vorgeschichte, Realisierung und Rezeption eines ‚Monuments der deutschen Film- und Fernsehgeschichte‘* (in Verb. mit Sem. II 07.418)
2st. Mittwoch 16-18 Medienzentrums Kino. Ludwig Fischer

07.431 *Medientheorie aus Sicht des Spielfilms (*1)*
(in Verb. mit Obersem. 07.422)
2st. Montag 10-12 Medienzentrums Kino. Joan K. Bleicher

ÜBERSICHT über die Lehrveranstaltungen des Fachs „Journalistik und Kommunikationswissenschaft, die im WS 02/03 für Medienkultur-Studierende geöffnet werden

00.530 *Vorlesung Einführung in die Journalistik und Kommunikationswissenschaft* (mit Tutorium 00.560)
2st. Mittwoch 10-12 Audi Max 2. Siegfried Weischenberg, Bernhard Pörksen

00.541 *Seminar I: Empirische Kommunikationsforschung: Vertiefung. Was bieten die Medien? Einführung in die Inhaltsanalyse*
2st. Dienstag 10-12 – Ort: AP 1, R. 139/141. Uwe Hasebrink

00.553 *Seminar II / Forschungsprojektseminar I New Journalism*
2st. Dienstag 10-12 - Ort: R. 0075 VMP 5. Joan K. Bleicher, Bernhard Pörksen
(Dieses Seminar kann nur als Seminar II, nicht aber als MK-Projektseminar angerechnet werden.)