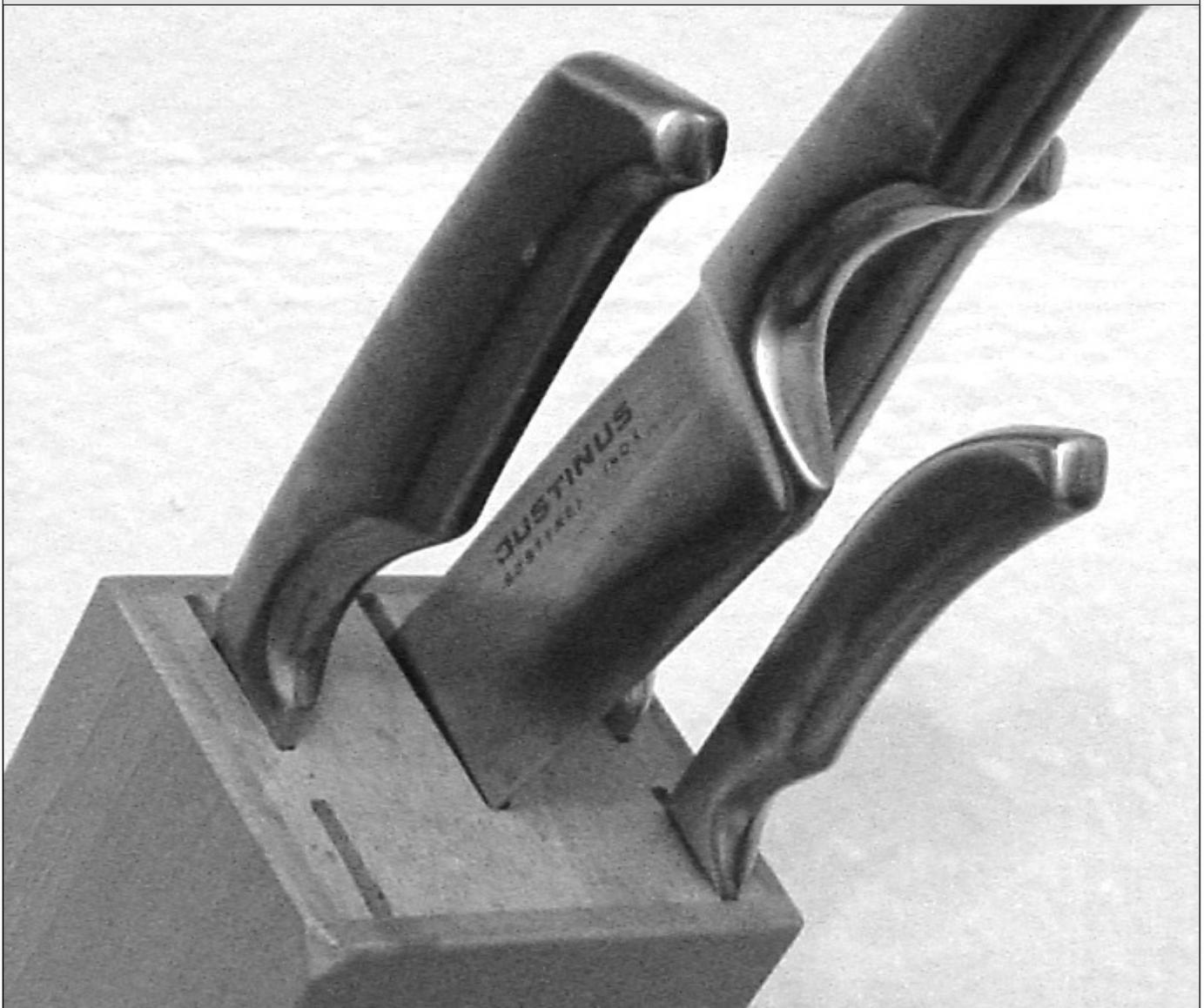


tiefenschärfe

Zentrum für Medien und Medienkultur / Medienzentrum FB 07 Universität Hamburg

ISSN 1619-5450

WiSe 2003/04–SoSe 2004



Medienkritik

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser,

das Schwerpunktthema Medienkritik und umfangreiche Berichte aus der Arbeit der Projektseminare stehen im Zentrum dieser Ausgabe der Hamburger Medienkultur-Zeitschrift *tiefenschärfe*. Darüber hinaus finden Sie im vorliegenden Heft u. a. Statements zur Diskussion über den Filmkanon für die Schule, Informationen über die Publikationen der letzten Monate, Gespräche mit Lehrenden sowie Berichte aus der aktuellen Forschung im Studiengang Medienkultur und im Institut für Germanistik II.

Auch wenn der Umfang der *tiefenschärfe* in den letzten Jahren immer größer geworden ist, die Anzahl der Beiträge von Studierenden – vor allem außerhalb der Projektseminar-Berichte – ist immer noch gering. Wir möchten die Studierenden der Medienkultur deshalb noch einmal ermuntern, Beiträge für die kommenden Ausgaben einzureichen. Für Anregungen, Kritik und Unterstützung bei der Redaktionsarbeit sind wir immer dankbar.

Viel Spaß beim Lesen wünscht
die Redaktion

Abbildung auf dem Titelblatt:
„Messerscharfe Medienkritik“, Foto: Timo Großpietsch

Inhalt

Thema: Medienkritik

Fernsehkritik und Parodie 3
Joan Kristin Bleicher

Schein-Kritik. Über das Scheitern
von Medienjournalismus im Fernsehen 7
Kerstin Engels

Und was wird aus dem Radio ... ?
Anmerkungen zur Hörfunkkritik 11
Hans-Jürgen Krug

Simulierter Krieg
Zur Kritik des Sports in den Medien 14
Gottlieb Florschütz

Zur Kritik der Medienkritik
Ein Forschungsprojekt des Hans-Bredow-Instituts 17
Ralph Weiß u. a.

Film

Ein Filmkanon für die Schule
Beiträge zu einer Debatte 18
Lehrende des Studiengangs Medienkultur

„Filmemachen ist ein Erfindungsprozess“
Peter Krieg zu Gast im Medienzentrum 23
Michaela Quaas

Katastrophe Natur. Die Erzählung von
Naturkatastrophen im Film der neunziger Jahre 25
Britta Stender

Radio

Radioforschung/Audioforschung
Ein Workshop-Bericht 29
Knut Hickethier

Medienkultur

Einführung in die Medienwissenschaft 31
Gespräch mit Knut Hickethier

Halbzeit. Das erste Semester des Projektseminars
zum ‚Dokumentarismus‘ – eine Zwischenbilanz 35
Karoline Ilse

Zurück zur Schule. Arbeitsergebnisse der Gruppe ‚Beruf
und Sinn‘ im Projektseminar ‚Dokumentarismus‘ 37
Nadia Chakroun

Treatment „Ran an die Zukunft!“ 38
Arbeitsgruppe ‚Beruf und Sinn‘

„Das Spiel müssen Sie machen“ 40
Gespräch mit Peter von Räden

Neue Medien - Neue Wege
Das Projektseminar Digitale Medien 43
Meike Demattio

Von der Theorie zur Praxis. Das Projektseminar ‚Einführung
in die Film- und Videountertitelung‘ 47
Nicole Neumann

Institut für Germanistik II

Kinoforschung. Das neue Forschungsprojekt
‚Kinoöffentlichkeit in Hamburg 1895-1932‘ 49
Corinna Müller

„Frauenlob“. Zur Frauen-Forschung 51
Marianne Schuller

Die neue Plagiatkultur. ZWO über Wissen(schaft)
im Zeitalter von Copy & Paste 54
Rüdiger Maulko

Service

Impressum 55

Veröffentlichungen 56
Hamburger Hefte zur Medienkultur

Medienkultur-Lehrveranstaltungen (SoSe 2004) 59

Fernsehkritik und Parodie

Über die Formen, Funktionen, Ziele und den Wandel der Fernsehkritik.

Im Zentrum des Beitrags stehen Formen der Sendungskritik und Parodien als medieninterne Kritik.

Von Joan Kristin Bleicher

Fernsehkritik als Medienkritik richtet sich an Produzenten (als Hinweis für die Gestaltung künftiger Produktionen) und an Rezipienten (als Empfehlung oder Ablehnung des Konsums sowie als Bewertung des Gesehenen). Zu den Produzenten gehören im weitesten Sinne auch diejenigen, die für die Platzierung einer Sendung im Programm zuständig sind. Ob die Kritik mit ihrer Einflussnahme erfolgreich ist, ist in der öffentlichen Diskussion strittig. Kritiker beklagten oft die Folgenlosigkeit ihrer Texte.

Medienkritik ist selbst an ein Medium gebunden, in der Regel jedoch nicht das Medium, dem auch das kritisierte Produkt angehört. Fernsehkritik z. B. findet vor allem in der Presse statt. Die Kritik der Medienprodukte ist damit aber auch in den Prozess der Massenkommunikation selbst integriert. Zielsetzung und Wirkung sind durch die formalen Bedingungen der Medien und durch das Publikum des jeweiligen Mediums bestimmt.

Medienkritik etablierte sich auf diese Weise als eine Form der wech-

selseitigen kritischen Medienbeobachtung. Massenmedien machen als Beobachter zweiter Ordnung[1] wechselseitig die anderen Massenmedien zum Objekt der kritischen Wahrnehmung. Es entsteht also eine intermediale Beobachtung, deren blinde Flecke liegen zwangsläufig dort, wo das eigene Medium ausgespart wird, vor allem in der kritischen Selbstbeobachtung und Problematisierung der eigenen Produktionsbedingungen. Medienkritik beobachtet aber nicht nur, sondern ist aktiv, sie äußert sich, streitet, diskutiert, urteilt und bildet damit einen wesentlichen Teil des Diskurses über Medien.

„Medienkritik stiftet den Diskurs über die Medien, sie setzt Normen und erhebt Ansprüche, sie formuliert Qualitätsstandards, fordert eine Ethik der Kommunikation ein, für die in den Medien Arbeitenden für die Betreiber der Medien, sei es als Unternehmer oder als öffentlich-rechtliche Beauftragte, schließlich auch für die Mediennutzer“ (Hickethier 1996: 21).

Fernsehkritik seit der Einführung des dualen Rundfunksystems

Nicht nur das Fernsehen selbst, sondern auch die Fernsehkritik hat sich in ihren Formen und Funktionen seit der Einführung des dualen Rundfunksystems Mitte der achtziger Jahre geändert. Die Kritik einzelner Sendungen erweiterte sich zur Formatkritik und Kritik der Medienorganisation. Auch das Publikationsspektrum von Fernsehkritik erweiterte sich (vgl. ebd.). Kritiken erscheinen heute in unterschiedlichen Ressorts von Tages- und Wochenzeitungen, Fernsehzeitungen, Illustrierten, Fachzeitschriften, Pressediensten und im Hörfunk. Auch im Fernsehen selbst finden sich Formen von Fernsehkritik: Magazinbeiträge über Fernsehentwicklung, Reportagen und Dokumentationen über Formatentwicklungen. Der kritische Diskurs über das eigene Medium wird dabei auch als Unterhaltungselement genutzt: Satire und Parodie als Selbstreflexion etwa in „TV Total“, „TV.Cops“ etc. oder in Late-Night-Shows wie der „Harald-Schmidt-Show“.

Zielsetzungen der Kritik

Kritiker verfolgen mit der Kritik unterschiedliche Zielsetzungen. Uwe Kammann z. B. arbeitet an der Verbesserung des Urteilsvermögens der Zuschauer. Imme de Haen sieht in einer vergleichbaren Position Fernsehkritik als Grundlage der Medienpädagogik. Ihre Intention ist die Steigerung von Medienkompetenz. Hans Otto Saur sieht in der Sendungskritik eine Rückmeldung an die Produzenten mit dem Ziel der Programmverbesserung. Der Publizistikwissenschaftler Dieter Ross setzt dieser Zielsetzung die kritische Beobachtung entgegen, dass historisch keine Verbesserungen durch den Einfluss von Fernsehkritik erkennbar seien. Die Medienentwicklung folge anderen Parametern als denen der Fernsehkritik.

Dennoch bildet Fernsehkritik eine Form des Kommunikationsangebots im öffentlichen Diskurs. So werden Debatten über medienethische Probleme häufig von Fernsehkritiken,

aber auch von fernsehkritischen Äußerungen der Politiker angestoßen.

Die neuen Kritiker

Die gesellschaftliche Verständigung über die Medien findet in den letzten Jahren weniger über die etablierten Formen der Medienkritik statt, sondern mehr durch Stellungnahmen von Interessenverbänden und Politikern. Medienpolitiker greifen insbesondere Fragen nach den ethischen Grenzen der Berichterstattung auf. Vor allem die kommerziellen Sender geraten dabei ins Visier.

Der CDU-Politiker Blank forderte Anfang der neunziger Jahre z. B. das Verbot von Reality-TV-Reihen, nachdem SAT.1 damit begonnen hatte, Kameraausrüstungen an Rettungsmannschaften zu verteilen und damit möglicherweise Rettungsmaßnahmen zu behindern. Auf die Kritik reagierten die Sendeanstalten und nahmen zahlreiche Sendungen aus dem Programm. Nicht immer lassen sich solche Erfolge direkt erkennen.

Politiker äußern sich bis heute gern über ethische und qualitative Maßstäbe im Fernsehprogramm und integrieren sich damit in das Objekt ihrer Angriffe. Sei es nun in Talkshow-Reihen oder in eigenständigen, thematisch fixierten Diskussionssendungen. Kritik wird dabei genutzt, um eigene medienpolitische Positionen zu entwickeln.

Die Landesmedienanstalten schließlich stellen als Kontrollinstitutionen der kommerziellen Anbieter ebenfalls kritische Instanzen der Programmkritik dar. Die Medienkontrolleure beteiligen sich mit Jugendschutz-Forderungen am kritischen Diskurs über die Medien. Norbert Schneider wies angesichts der partiellen Wirkungslosigkeit der Medienkontrolleure auf die Möglichkeit hin, durch die Qualitätsdebatte Einfluss auf das Programmangebot kommerzieller Fernsehkanäle zu gewinnen.

Formen der Sendungskritik

Das Formenspektrum der Kritik hat sich erweitert. *Sendungskritiken*

erscheinen vor allem in Tageszeitungen, in der Regel einen Tag nach der Ausstrahlung der Fernsehsendung. Ausführliche Kritiken von Fernsehsendungen finden sich vor allem in überregionalen Tageszeitungen. Die medienkritische Beschäftigung mit formalen und inhaltlichen Aspekten der Medienprodukte ist mit der Literaturkritik vergleichbar.

Hörfunk und Fernsehen erfordern aufgrund ihres großen Angebots eine strikte Auswahl der zu kritisierenden Sendungen. Eine solche Auswahl trägt zu einer latenten Kanonbildung der Programm-Highlights bei. Dabei finden – ähnlich der Literaturkritik – vor allem fiktionale Sendeformen wie Hörspiel, Fernsehserie oder Fernsehspiel Berücksichtigung. Besondere Programm-Highlights werden auch umfassend analysiert. Der Fernsehkritiker Egon Netenjakob hat z. B. die Ausstrahlung von Edgar Reitz' „Die zweite Heimat“ mit einer genauen Analyse jeder einzelnen Folge in der „Funk Korrespondenz“ begleitet.

Große Formen der Live-Berichterstattung sind vereinzelt Gegenstand von Kritiken, beispielsweise nach Wahlen. Aus der Machart einer Sendung wird oft auf den generellen Umgang des Senders mit der jeweiligen Form der Informationsberichterstattung geschlossen. Hier verwischen die Grenzen zwischen Sendungskritik und Senderkritik.

Die *Vorabkritik* erscheint am Tage der Sendung und kann dem Zuschauer bei der Wahl seiner Sendungen helfen. Sie hat also eine dezidiert publikumslenkende Funktion.

Neben die Produktkritik der einzelnen Sendung tritt die *essayistische Beschreibung von großen Programmentwicklungen*. Sie kann sowohl in Form von Radio- oder Fernseh-Tagebüchern[2] die Mediennutzung und -erfahrung des jeweiligen Kritikers reflektieren, als auch als Stellvertreter des Zuschauer bzw. Zuhörers und vermittelt einen sendungsübergreifenden Überblick über Programmentwicklungen eines Zeitraums.

In Programmzeitschriften wie der „Hör Zu“ finden sich eine Woche nach der Sendung *Kurzkritiken* mit pauschaler Positiv/Negativ-Einordnung. Bei den Fernsehzeitschriften ist der Bereich der *Programmempfeh-*

lung hinzugekommen, so gibt es seit den achtziger Jahren ergänzend auch Hinweise auf einzelne Sendungen im Programmangebot eines Tages oder Abends.

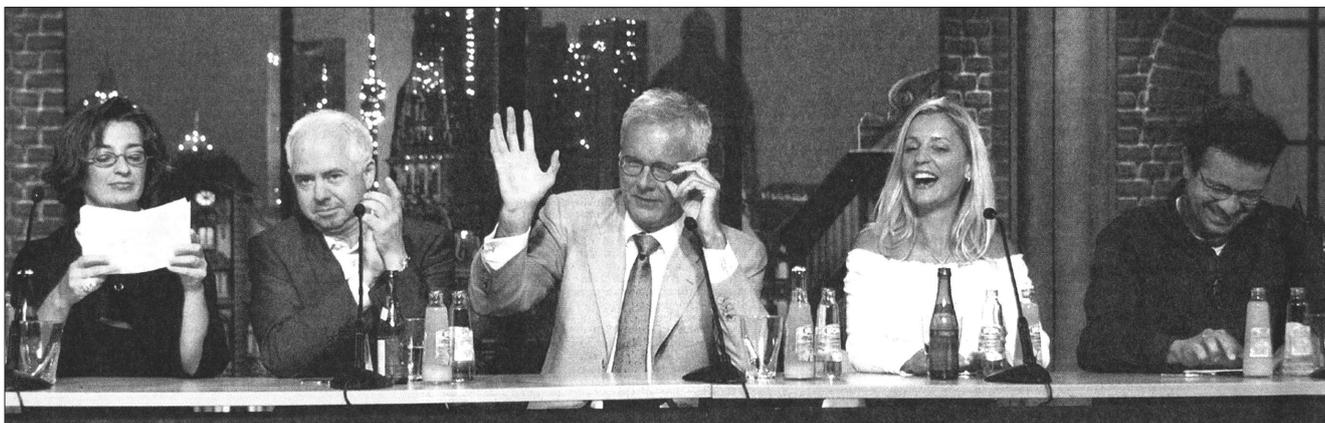
Formatkritik findet seit den neunziger Jahren zunehmend statt und erfasst die Fernsehgenres unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten. Vergleichbare Erfolgsrezepte der Programmplanung führten zu sendeübergreifenden Erscheinungsformen von Fernseh- und Hörfunksendungen. Formatkritiken beschreiben diese Physiognomien der Programme und setzen sich damit kritisch auseinander. Formatkritiken sind aufwendig, da sie mehrere Sendungen über einen größeren Zeitraum hinweg betrachten. Sie erschienen bislang vor allem in Fachzeitschriften.

Die Form der *Senderkritik* zielt auf unterschiedliche Aspekte der Sendertätigkeit: Personalpolitik, Einkaufspolitik, Programmplanung usw. Senderkritik zielt auf die allgemeinen Unternehmensziele und Programmplanungsstrategien der Sendeunternehmen, sie nimmt die Interessen der als Gesellschafter beteiligten Medienkonzerne ins Visier. Diese Form der Kritik wird oft nicht mehr im Feuilleton, sondern im Wirtschaftsteil der Zeitungen platziert.

Medieninterne Kritik und Parodie

Seit den sechziger Jahren gibt es auch Formen medieninterner Kritik. Das eigene Medium ist Objekt der Fernsehkritik in Medienschows, Dokumentationen, Magazinen und Diskussionssendungen.[3] *Parodien als medieninterne Form der Formatkritik* erscheinen im Rahmen von Unterhaltungssendungen und richten einen selbstkritischen Blick auf das eigene Programmangebots.

Ror Wolf hat in den siebziger Jahren in seinem Hörspiel „Der Ball ist rund“ Standardisierungen von Moderationstexten aus unterschiedlichen Live-Fußball-Reportagen thematisch strukturiert und als O-Töne montiert. In der Aneinanderreihung der Floskeln wurden formale und inhaltliche Stereotypen deutlich. Harald Schmidt parodierte in seiner in der



Das Team der *Harald-Schmidt-Show*

Foto: Sat.1/Quelle: Hamburger Abendblatt

zweiten Hälfte der achtziger Jahre ausgestrahlten Sendereihe „Gala“ (ARD) die Unterhaltungsshow dieser Zeit.[4] Die RTL-Reihe „Talk-Kaiser“ setzte sich 1996 mit den Erscheinungsformen der Daily-Talk-Sendereihe auseinander. Doch erkannten viele Zuschauer nicht das Parodistische in dieser Sendung.

Bereits Mitte der siebziger Jahre verabschiedeten sich die öffentlich-rechtlichen Programme von selbstkritischen Sendereihen und vom Ideal des kritischen Zuschauers. Medienkritik erschien nur noch als Parodie und diese war nur innerhalb von Unterhaltungsshow denkbar. Gags wurden addiert, die Kritik damit entschärft. Hier seien nur die Sendereihe „Voll daneben“ (ARD), „Ooch Jo“ (ARD) und die „Jörg-Knör-Show“ (ZDF) genannt. Stars und erfolgreiche Unterhaltungssendungen standen im Mittelpunkt. In der von Harald Schmidt moderierten Sendung „MAZ ab!“[5] (ARD) mussten vier Fernsehstars stellvertretend für zwei im Studio anwesende Clubs, Vereine oder Schulklassen Fragen zum ARD-Fernsehprogramm beantworten, das Schmidt in Ausschnitten präsentierte. Die Programmwerbung war somit in die Parodie integriert.

Harald Schmidt durchbrach die Grundregeln der dem Zuschauer bekannten Gameshows. So durfte das Publikum den Kandidaten die richtigen Antworten vorsagen und wurde vom Moderator darüber hinaus immer wieder zu Begeisterungsbekundungen aufgefordert.[6] Das übliche Leistungs-Belohnungs-Schema bei der Punktvergabe ersetzte Schmidt durch spontane Willkür des Spiellei-

ters. Der ironische Kommentar Harald Schmidts in „MAZ ab!“ verlieh dem präsentierten Programmausschnitt einen zusätzlichen Unterhaltungswert. Dieser unterhaltende Effekt von Fernsehparodien lag im Wiedererkennen der kritisierten fernsehtypischen Kommunikationsmuster

Das Spektrum kritischer Fernsehparodien wurde in den achtziger Jahren noch erweitert. Hape Kerkeling richtete in seiner Sendung „Total normal“ seine parodistischen Angriffe auf Präsentationsformen der Fernsehshows kommerzieller Anbieter.[7] Den schonungslosen Umgang mit den Gameshow-Kandidaten der Privatsender enttarnte Kerkeling durch seine wiederholten Angriffe auf das immer gleiche Opfer Frau Usenburger, die einzige Kandidatin seiner „Gameshow“. Hape Kerkelings parodistische Aktionen bezogen sich auf standardisierte Präsentationsweisen des Mediums. Auch Eitelkeiten der Showstars oder ihre Konkurrenz während gemeinsamer Live-Auftritte wurden in den Übertreibungen Kerkelings deutlich.

Zentraler Bestandteil von „Total Normal“ waren die von einem Kamerateam begleiteten Aktionen Kerkelings. Er durchbrach regulierte Handlungsabläufe und führte Regeln ad absurdum. Das Ritual der Bambi-Preisverleihung an beliebte Fernsehstars unterlief Kerkeling, indem er bereits vor dem Zeitpunkt der offiziellen Preisübergabe goldene Bambi an alle verteilte, die den Veranstaltungsort betraten.

Mit der Zunahme konvergenter Entwicklungen im Bereich der Showunterhaltung bei gleichzeitig sinken-

den qualitativen Ansprüchen werden parodistische Übertreibungen von der Fernsehwirklichkeit eingeholt. Daher kritisiert die wöchentlich ausgestrahlte 15-minütige Sendereihe „The Worst of Kalkofes Mattscheibe“ (premiere) die Highlights der schlechtesten Sendungen der Woche in Form der Realsatire durch die Präsentation von Originalausschnitten. Moderator Oliver Kalkofe tritt in der den Sendungsausschnitten entsprechenden Kostümierung hinzu und kommentiert das Gezeigte sarkastisch. Die auch im Hörfunk ausgestrahlte Sendereihe setzt sich vor allem mit Formatbildungen im Bereich der Showunterhaltung (insbesondere Volksmusiksendungen) auseinander.

Eine Mischung aus kritischer Informationsvermittlung und etablierten Unterhaltungsformen prägte das Erscheinungsbild der in den neunziger Jahren auf West 3 ausgestrahlten Sendereihe „Parlazzo“. Aktuelle Programmentwicklungen wurden in Beiträgen und Diskussionsrunden kritisch analysiert. Hinzu trat der Aspekt der Senderwerbung in Form von aktuellen Produktionsberichten oder Informationen zu neuen Sendereihen des WDR. Auch das zeitweilig bei VOX ausgestrahlte Medienmagazin „Canale Grande“ vermittelte aktuelle Informationen aus der Medienlandschaft in schnell geschnittenen Beiträgen, die durch Kommentare von einem Moderator verbunden werden, der sich durch ein peppig designtes Studio bewegt, in dem natürlich die alt bewährte Showtreppe als visuelles Signal der Fernsehunterhaltung nicht fehlen darf.

In den neunziger Jahren ist auch eine Zunahme medieninterner Fernsehkritik in Diskussionssendungen zu beobachten. Sendungen wie der „WDR-Treff“ befassen sich kritisch mit dem kommerziellen Programmangebot, wie z. B. den Daily Soaps. Diskussionen zwischen Fernsehkritikern und Machern (Produzenten, Autoren, Mitwirkende) in Medienmagazinen wie „Parlazzo“ dienen dem kritischen Austausch über bestimmte aktuelle Programmphänomene.

Der kurze Blick in die Programmgeschichte zeigt den Wandel der Kritikformen, auch werden veränderte Zielrichtungen erkennbar. Gab es in den siebziger Jahren noch kritische Auseinandersetzungen der Fernsehjournalisten mit den eigenen Produktionsbedingungen, so wird seit den achtziger Jahren die Selbstbeobachtung als Unterhaltungselement genutzt. Medienshows und Diskussionssendungen werben auch für den Sender. Bei der Vielzahl von Programmen und Sendungen scheint die Abkehr von der Produktkritik zur kritischen Beobachtung großflächiger Angebotsstrukturen unvermeidlich.

Funktionen der Medienkritik

Medienkritik ist eine zentrale Form der Selbstbeobachtung des Mediensystems. Unterhaltungsorientierte Medienkritik stellt die Verfremdung des Bekannten her und ermöglicht durch eine neue Wahrnehmung des Bekannten. Bei Stefan Raabs „TV Total“ gerät die Selbstbeobachtung des Fernsehprogramms zu einer Freakshow selbstdarstellungssüchtiger Nichtprominenter und einzelner Prominenter. Medienkritische Unterhaltungssendungen vermitteln auch spezifische Erlebnisdimensionen.

An die Stelle der früheren Kulturkritik mit ihren Reflexionen von Form und Inhalt sind vielfach glosenartige Texte getreten, die die Unterhaltungsleistung des jeweiligen Angebots noch überspitzen. Die Kritik scheint zunehmend stärker die populären Inhalte und Formen selbst zu nutzen und sie immer



TV total mit Stefan Raab

Foto: Best of TV total. Vol. 2/www.dvd-forum.at

weniger zu kritisieren. Damit trägt sie zum Weiterbestehen der Angebote bei. Kritik als Negation verliert an Bedeutung. ■

Anmerkungen

[1] Diesen Begriff verwendet Niklas Luhmann in *Die Realität der Massenmedien*. Opladen 1996, S. 17.

[2] In der *Süddeutschen Zeitung* findet sich ein „Radiotagebuch“.

[3] Knut Hickethier: *Geschichte der Fernsehkritik in Deutschland*. Berlin 1994. Einen ersten Überblick über Formen medieninterner Fernsehkritik gab Norbert Waldmann bis zu den achtziger Jahren (vgl. Waldmann 1988).

[4] Dazu zählten auch Galashows, die dem Sammeln von Spendengeldern galten, wie „Ein Tag für Afrika“ (ARD) am 23.1.1985 und „Künstler für Kinder“ (ZDF) am 16.10.1986.

[5] Bereits der Titel macht gleichzeitig den Selbstbezug und die Vergangenheitsorientierung der Sendung erkennbar. „MAZ ab!“ bezieht sich auf die 1958 eingeführte magnetische Aufzeichnungstechnik in den Fernsehanstalten, also auf senderinterne Speichermöglichkeiten.

[6] Das Publikumsverhalten ähnelt dem der Zuschauer, die dem jeweiligen Kandidaten die Antworten zuschreiben, in den als Dauerwerbesendung deklarierten

Shows der kommerziellen Programmanbieter, z. B. bei „Der Preis ist heiß“ (RTL).

[7] Hier wird besonders der Umgang mit den Kandidaten und die willkürliche Stimmungsmache parodiert.

Literatur

Hickethier, Knut (1994): *Geschichte der Fernsehkritik in Deutschland*. Berlin.

Ders. (1996): „Redegewissheiten“. *Medienkritik als kulturelle Selbstverständigung*. In: *Medium*. H. 2, S. 21–24.

Luhmann, Niklas (1996): *Die Realität der Massenmedien*. Opladen.

Merkert, Rainald (1986): *Medientransparenz als Bildungsaufgabe*. In: *Communicatio Socialis*. H. 3, S. 232–237.

Waldmann, Norbert (1988): *Fernsehen im Fernsehen. Transparenz, Medienkunde, Selbstkritik*. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): *Medienkritik im Blickpunkt. Plädoyer für eine engagierte Programmkritik*. Bonn. S. 51–68.

Wiebel, Martin (1971): *Das Fernsehen ist kein ‚großer Bruder‘ – Skizzen zu einer Werkstatt der Medienkritik*. In: *Medium*. H. 2, S. 8–9.

Rezension zu „Total Normal“ in: *Süddeutsche Zeitung* (21. Mai 1992). Nr. 117, S. 11.

Schein-Kritik

Über das Scheitern von Medienjournalismus im Fernsehen –

das Medienmagazin *Zapp* vom 28. Juli 2003

Von Kerstin Engels

Das Format des Medienmagazins als Ambition, journalistische Medienkritik mit den Mitteln des Fernsehens zu betreiben, erinnert auch in seiner jüngsten Version an die Windmühlen Don Quichottes.[1] Die Tragikomik gewinnt es aus dem ebenso ernsthaft wie wiederholt vergeblich behaupteten Anspruch, Journalisten könnten eine kritische Selbstdistanz gegenüber ihren eigenen Belangen pflegen und unabhängig von den Interessen ihrer Arbeitgeber oder ihres Berufsstandes über Zusammenhänge der Medienproduktion berichten. Die strukturellen Defizite solcher Unternehmungen lassen sich am Beispiel einer Ausgabe von „Zapp“ aufzeigen, dem wöchentlich sonntagabends im dritten Programm des Norddeutschen Rundfunks ausgestrahlten Medienmagazin. Auf diese Weise lässt sich die kommunikationswissenschaftliche Sicht illustrieren, der zufolge das Potenzial der journalistischen Medienkritik strukturell begrenzt ist.

Strukturelle Defizite des Medienjournalismus aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive

Medienjournalismus gilt bislang als schwach institutionalisiert. Dazu tragen eine mangelnde personelle Kontinuität und die Bedeutungslosigkeit des Ressorts in den Medienorganisationen mit dementsprechend geringen Ressourcen bei (vgl. Krüger/Müller-Sachse 1998). Sonst gültige Berufsnormen und professionelle Distanz scheinen speziell im Medienjournalismus oft außer Kraft gesetzt (vgl. Ruß-Mohl 2000a). Bereits seit den siebziger Jahren wird der journalistischen Medienkritik vorgehalten, ihren Gegenstand zu tabuisieren, statt ihn zu durchleuchten (vgl. Linke 1999, Quast 1998). Als ein Grundmuster erweist sich dabei die permanente Konkurrenzbeobachtung, die vor allem der Selbstrechtfertigung dient: „Medien stellen sich unablässig selbst dar, indem sie die Konkurrenz beobachten und Verantwortung hochhalten – zumindest auf dem Papier“ (Schütz 2000: 39). Der Umgang mit der Konkurrenz

schwankt nach der Beobachtung von Wissenschaftlern ebenso wie Praktikern zwischen einem „Schweigekartell“ (Thomsen 1997: 144) mit gegenseitigen Rücksichtnahmen auf der einen und „regelrechten Kriegszuständen“ auf der anderen Seite (Jakobs 2001: 30, vgl. auch Ruß-Mohl 2000b: 253). Als Kern des Problems stellt sich also letztlich die Frage, in welchem Maße Befangenheit die medienjournalistische Produktion bestimmt. Parteilichkeit im Hinblick auf das eigene Produkt und die Produkte der Konkurrenz ist beispielsweise nach Auffassung des ehemaligen Chefredakteurs der „Welt“, Thomas Löffelholz, selbstverständlich. So „wäre es naiv zu glauben, man könne hier so unbefangen berichten wie über Politik, Wirtschaft oder Sport“ (2000: 189). Diese Konfliktlage hat zu einer eigenartigen Doppelcharakterisierung des Medienjournalismus geführt: Einerseits betreibt er Selbstbespiegelung, überschätze seinen Gegenstand und ignoriere das Publikum (vgl. z. B. Kreitling 1997: 128). Andererseits führe jedoch die Logik der Selbsttabuisierung zu einer systematischen Vernachlässigung der Produktionszusammenhänge, so dass die tatsächlichen Eigengesetze des Journalismus kaum thematisiert würden. (vgl. Kreitling 1996: 28, Linke/Pickl 2000: 42; aus Praktikersicht Bolesch: 1997: 137).

„Zapp“ als Werbeplattform für die „Sportschau“

„Zapp“, so ist auf der Homepage des Magazins zu lesen, „blickt hinter die Kulissen der Medienwelt – kompetent, kritisch, aber auch unterhaltsam“ (<http://www.ndr.de/tv/zapp/>). Den Schwerpunkt der 30minütigen Sendung vom 27.7.2003 bildet dagegen Werbung in eigener Sache: Die Bundesliga „feiert [...] nach elf Jahren ihre Rückkehr in die ARD“, so der sendungsbegleitende Text auf der Homepage (Abrufdatum 28.7.2003). „Football's coming home!“ ist daher das von der Fußball-Europameisterschaft 1996 geborgte, musikalisch unterlegte Leitmotiv, mit dem die ARD nach dem umstrittenen Erwerb

der Bundesligarechte nicht nur in gekennzeichneten Werbespots für die neue Sportschau wirbt. Es beherrscht darüber hinaus die gesamte „Zapp“-Berichterstattung. Studiogast der Sendung ist folgerichtig Gerhard Delling, Leiter des Programmbereichs Sport beim NDR und Moderator der neuen Sportschau. Dass der Sportjournalist Delling mit einem immerhin 42 Folgen dauernden Ausflug in den Medienjournalismus zugleich Vorgänger der „Zapp“-Moderatorin Caren Miosga ist, mag zwar symptomatisch für die geringe Professionalität des Medienjournalismus sein, findet jedoch, anders als auf der Homepage, in der Sendung keine Erwähnung. Auch Delling ist endlich wieder zu Hause.

Vor dem Studiogespräch dürfen sich die Zuschauer nach einer erwartungsfrohen Anmoderation („der Countdown läuft“, „am Samstag geht's los“) mit einem eingespielten Beitrag über die Vorbereitungen des Großevents einstimmen. Statt hinter die Kulissen zu schauen, lässt sich über zweieinhalb Minuten mitfiebern, ob es wohl gelingen wird, die Kulissen rechtzeitig aufzubauen. Mit dem WDR-Sportchef Heribert Faßbender, der forschen Schritts den Rohbau des neuen Zuhauses betritt, das unvermeidliche Selbstzitat „Guten Tag (!) allerseits“ auf den Lippen, dürfen wir aufatmen, als die Recherche auf der Baustelle ergibt: Alles ist „hundertprozentig im Zeitplan“. Kartons werden aufgerissen, Computer weggetragen, auf Tischen ausgebreitete Pläne gezeigt, und die Sprecherin bekräftigt, dass „beim WDR in Köln fast ohne Pause gearbeitet werden muss“, um in fünf Tagen von hier aus die Sportschau produzieren zu können. Zwischen Schrauben, Kabelsalat und Monteuren erzählt Faßbender von herausgerissenen Wänden und Aufbruchstimmung beim WDR. Wir werden aufgeklärt, dass Fernsehmacher „sonst als Minimum drei Monate für die Entwicklung einer so aufwendigen Sendung“ kalkulieren, während die ARD dies in nur fünf Wochen schafft. In der Manier der „Focus“-Werbespots wird alsdann die Redaktionsrunde vorgeführt. Der stellvertretende Redaktionschef verkündet konzentriert, dass

man nun Neuland betrete: „Keiner hat das bisher gemacht auf dem Niveau.“ Worin die Neuheit besteht, bleibt unklar. Irgendwie hat es mit der Technik zu tun. Nach einem Blick in ein Büro der motivierten Sportschauredaktion inklusive einem schwer zu deutenden Zoom auf ein Basketballposter an der Wand folgen wir schließlich Faßbender in die Studiokulisse und erfahren, dass zwar ein Teil der Dekoration schon steht. Aber, wir haben es gehaut, „bis zur Sendung wartet auch hier noch viel Arbeit auf die Sportschau-Mannschaft.“ Schließlich beruhigt der Veteran jedoch, neben dem Sportschau-Schriftzug sitzend: „Am Samstag, dem 2. August zur Sportschau-Zeit wird alles gerichtet sein.“

Momente der Kritik

Dieser Mutation der Reportage über ein an sich interessantes Thema (die Frage, wie ganz praktisch eine neue Fernsehsendung entsteht) zur reinen Werbeveranstaltung schließt sich das Gespräch mit dem Studiogast an. Und auch Delling muss noch einmal die bange Frage beantworten: „Schaffen wir das bis Samstag?“ Dann entwickelt das Interview jedoch erhellende Züge. Nach dem Unterschied zur privaten Konkurrenz gefragt, spricht Delling selbst das Thema Werbefinanzierung an und betont, trotz dieser „Fessel“ eine „Marke“ setzen und gleichzeitig „in erster Linie Fußball“ zeigen zu wollen. Plötzlich dürfen wir hinter die bis dahin aufrechterhaltene Showkulisse blicken, als die Moderatorin wenigstens indirekt die Frage stellt, ob die Anzahl der Werbeblöcke mit dem Splitting der Sendung durch die „Tagesschau“ künstlich erhöht werde. Denn auf der Suche nach einer plausiblen Erklärung räumt Delling ein, dass man das „laut Medienrecht ... wohl so machen“ müsse, und führt etwas umständlich aus, dass der Sendungsaufbau dazu ganz gut passe. Damit ist einer der wenigen Momente in der Sendung erreicht, in denen der Anspruch der Kritik eingelöst wird. Auch im weiteren Gesprächsverlauf zum Thema Fußball bemüht sich Miosga um Dis-

tanzierung und stellt unbehagliche Fragen: Warum es unter den Mitarbeitern der Sportschau keine Frauen gebe und wie sich Dellings Verhältnis zu dem Bundesligarechteverkäufer und Ko-Kommentator Günter Netzer in Zukunft verändern werde.

Neben diesen kurzen Momenten während des Studiogesprächs gibt es in der Sendung einen ernsthaft medienkritischen Beitrag. Er berichtet über die politischen Hintergründe der Auseinandersetzung zwischen der britischen Regierung und der BBC um die Legitimation des Irakkrieges, in deren Verlauf der Waffenexperte Kelly als Informant für regierungskritische Berichte preisgegeben wurde. Mit Statements verschiedener Experten wird die kritische Diskussion um die Verletzung des Quellenschutzes durch den BBC-Journalisten Andrew Gilligan aufgegriffen. Indem der Beitrag dann auf die Frage zuläuft, inwieweit das Modell BBC gefährdet ist, findet schließlich auch eine Art von Selbstthematisierung statt, insofern er die Legitimität des öffentlich-rechtlichen Rundfunks an sich anspricht. Eine falsche Solidarisierung mit dem „öffentlich-rechtlichen Vorzeigesender“ findet trotzdem an keiner Stelle statt. Einen anderen Schwerpunkt hat das anschließende Gespräch mit dem im Studio zugeschalteten Journalisten Hans Leyendecker (Süddeutsche Zeitung). Leyendecker gibt als zentrales Thema des Falles die Verletzung der journalistischen Berufsnorm vor, indem er den Verstoß gegen die professionelle Norm als unfassbar brandmarkt und einen berufsständischen Konsens darüber fordert, dass dergleichen nie mehr Mittel in einer Auseinandersetzung sein dürfe. Mit den Themen ‚Zukunft des öffentlich-rechtlichen Rundfunks‘ und ‚Verstoß gegen journalistische Berufsstandards‘ spielen in dieser Auseinandersetzung mit dem aktuellen Fall also gleich zwei Aspekte eine Rolle, die Eigeninteressen berühren. Vermittelt über einen Fall außerhalb des eigenen Landes und damit außerhalb des eigenen Interessen- und Einflussbereichs, scheint die differenzierte und kritische Auseinandersetzung aber eher möglich zu sein.

Selbstbespiegelung und Konkurrenzbeschimpfung

Die übrigen Sendungsbeiträge bieten dagegen weiteren Anlass, an dem Sinn von Medienmagazinen im Fernsehen zu zweifeln. Ein Portrait des Politikers Markus Söder, Vorsitzender der CSU-Medienkommission stellt ihn als plumpen Populisten vor, der es als „mediale Speerspitze“ seiner Partei darauf abgesehen hat, sich durch medienverstärkten Krawall der konservativen Klientel anzudienen. Selbst wenn man dem Thema in Maßen Informationswert und/oder Unterhaltsamkeit für ein breiteres Publikum zugestehen mag, gibt die Anmoderation eine ausgeprägte Insiderperspektive vor. Der Hinweis, der Politiker passe als Mitglied des ZDF-Fernsehrats auf den Proporz auf und habe Klaus Kleber als Moderator beim „heute journal“ verhindern wollen, „weil er von der bösen, linken ARD kam“, lässt sich in diesem Kontext kaum als Kritik am Proporz selbst deuten, d. h. an der Einflussnahme der politischen Parteien auf die öffentlich-rechtlichen Sender. Eher entsteht so der Eindruck einer Retourkutsche mit begrenzter Relevanz für das Publikum.

Ein weiteres Thema handelt von den Konsequenzen des neuen Hamburgischen Mediengesetzes für die lokale Radiolandschaft. Moderation und Spielfilm sind getragen von der Empörung über die voraussichtliche Absenkung der Wortanteile und die weitere Nivellierung im Radioprogramm der privaten Konkurrenz. Den Argumenten der Regierungskoalition (neue Arbeitsplätze) werden Gegenargumente eines Medienrechtlers gegenübergestellt. Vor allem der Marktführer „Radio Hamburg“ samt seinem Programmchef werden ins Visier genommen und dessen Relevanzkriterien in der Programmgestaltung offen gelegt. Wenig überraschend steht da die Musik an erster Stelle, gefolgt von der Popularität des Morgenmoderators. Selbst wenn diese mit Emphase vorgetragene Sorge um Programmqualität und -vielfalt berechtigt ist, so wird sie hier pro domo geäußert: Die Formatierung und Quotenorientierung



Bild: NDR

öffentlich-rechtlicher Radioprogramme findet keinerlei Erwähnung.

Der Abschluss der Sendung bemüht den Todestag einer päpstlich ernannten Schutzheiligen des Fernsehens. Dies bietet einerseits den Anlass für einen satirisch gemeinten Spielfilm mit einer revuehaften Zusammenschau der sündigen (Trash-)Kultur des Fernsehens seit seinen Anfängen. Andererseits bietet die „Heilige Klara“ aber noch eine willkommene Gelegenheit, den Anfang eines der „Sportschau“-Werbespots zu zeigen, der mit gregorianischen Gesängen ebenfalls recht sakral daher kommt. Moderatorin und Studiogast finden das zwar viel zu dick aufgetragen. Das hindert die Moderatorin aber nicht daran, die Sendung pflichtschuldigst mit einem Stoßgebet für die „Sportschau“ zu beenden: „dass das klappt am Samstag“.

Fazit

Medienjournalismus steht strukturell vor einem Glaubwürdigkeitsproblem, weil die Unabhängigkeit der Berichterstattung und die Eigeninteressen am Gegenstand der Berichterstattung in einem Widerspruch stehen. Dieses Glaubwürdigkeitsproblem verschärft sich in einem Fall, wie dem hier vorgestellten, wenn über Themen, an denen große Eigeninteressen

bestehen, berichtet wird, die eigene Betroffenheit aber ausgeblendet wird. Auf diese Weise kommt selbst dort, wo sie offenkundig ist, bestenfalls ein Don Quichotte würdiges „Als-ob“ heraus. Medienmagazine im Fernsehen enden sicherlich dann als Ritter von der traurigen Gestalt, wenn sich hinter der Attitüde der Kritik und des autonomen Journalismus bloß Eigenwerbung, Insidergeschichten und Konkurrenzbeschimpfung verbergen. ■

Anmerkung

[1] Zur Entwicklung der Medienkritik im Fernsehen vgl. Quast 1998 und Bleicher 1997.

Literatur

Bleicher, Joan (1997): *Medien kritisieren Medien. Formen und Inhalte intermedialer und medieninterner Medienkritik*. In: Hartmut Weßler u. a. (Hg.): *Perspektiven der Medienkritik. Die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit öffentlicher Kommunikation in der Mediengesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 77-88.

Bolesch, Cornelia (1997): *Gegen den publizistischen Treibhauseffekt. Was Medienjournalisten leisten sollen*. In: Hartmut Weßler u. a. (Hg.): *Perspektiven der Medienkritik. Die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit öffentlicher*

Kommunikation in der Mediengesellschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 135-140.

Jakobs, Hans-Jürgen (2001): *epd-Dokumentation: Doppelpheänomen des Medienjournalismus. Bernd-Donnepp-Preis Dankesrede*. In: epd medien. Nr. 86, S. 28-31.

Kreitling, Holger (1996): *Das neue Ressort. Warum ist Medienberichterstattung zum festen Bestandteil bundesdeutscher Printmedien avanciert? Eine qualitative Befragung von Ressortleitern und Redakteuren*. Berlin: Magisterarbeit.

Kreitling, Holger (1997): *Das neue Ressort. Medienberichterstattung im bundesdeutschen Vergleich - ein Überblick*. In: Hartmut Weßler u. a. (Hg.): *Perspektiven der Medienkritik. Die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit öffentlicher Kommunikation in der Mediengesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 123-134.

Krüger, Udo Michael/Müller-Sachse, Karl H. (1998): *Medienjournalismus. Strukturen, Themen, Spannungsfelder*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Linke, Thomas (1999): *Die fünfte Gewalt? Medienjournalismus bei deutschen Tageszeitungen. Eine Redaktionsbefragung*. Eichstätt: Diplomarbeit.

Linke, Thomas, Pickl, Daniela (2001): *Mit Selbstkritik durch den Medienschunzel. Die Strukturen des deutschen Medienjournalismus und das Selbstverständnis der Medienredakteure*. In: *Communication Socialis* 33, Nr. 1, S. 18-42.

Löffelholz, Thomas (2000): *Relaisstelle, Puffer, Rückgratverstärker. Chefredakteure und die Unabhängigkeit des Medienjournalismus*. In: Stephan Ruß-Mohl/Susanne Fengler (Hg.): *Medien auf der Bühne der Medien. Zur Zukunft von Medienjournalismus und Medien-PR*. Berlin: Dahlem. S. 180-192.

Quast, Thomas (1998): *Der blinde Fleck. Reflexive Medienberichterstattung. Forschungsstand, Geschichte, Defizite*. In: Walter Klingler u. a. (Hg.): *Fernsehforschung in Deutschland. Themen - Akteure - Methoden*. Teilbd. 1. Baden-Baden: Nomos. S. 225-244.

Ruß-Mohl, Stephan (2000a): *Berichterstattung in eigener Sache: Die Verantwortung von Journalismus und Medienunternehmen*. In: Stephan Ruß-Mohl/Susanne Fengler (Hg.): *Medien auf der Bühne der Medien. Zur Zukunft von Medienjournalismus und Medien-PR*. Berlin: Dahlem. S. 17-38.

Ruß-Mohl, Stephan (2000b): *Medienjournalismus auf dem Weg zur „fünften Gewalt“*. Die USA als Beispiel. In: Stephan Ruß-Mohl/Susanne Fengler (Hg.): *Medien auf der Bühne der Medien. Zur Zukunft von Medienjournalismus und Medien-PR*. Berlin: Dahlem. S. 252-259.



Caren Miosga,
Moderatorin des Medienmagazins ZAPP

Bild: NDR/www.image-point.de/Uwe Ernst

Schütz, Erhard (2000): *Medien beobachten Medien – beobachtet in historischer Perspektive*. In: Stephan Ruß-Mohl/Susanne Fengler (Hg.): *Medien auf der Bühne der Medien. Zur Zukunft von Medienjournalismus und Medien-PR*. Berlin: Dahlem. S. 39-59.

Thomsen, Frank (1997): *Erfahrungen aus der Praxis des Medienjournalismus*. In: Hartmut Weßler u. a. (Hg.): *Perspektiven der Medienkritik. Die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit öffentlicher Kommunikation in der Mediengesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 141-145.

Zapp. Homepage. URL: <http://www.ndr.de/tv/zapp> (Abrufdatum: 28.7.2003)

Und was wird aus dem Radio ... ?

Anmerkungen zur Hörfunkkritik

Die Namen der frühen Hörfunkkritiker sind heute unbekannt. An Hans S. von Heister, Walther H. Fitze, Ludwig Kapeller, Fritz Ernst Bettauer oder Herbert Urban erinnert sich fast niemand mehr. Hörfunkkritiker sind, anders als Film- oder Literaturkritiker, nie richtig populär geworden. Rundfunkkritik ist heute vor allem Fernsehkritik, Radio- und Hörspielkritik hingegen sind fast verschwunden.

Von Hans-Jürgen Krug

Als am 29. Oktober 1923 der Hörfunk in Deutschland mit seinem Programm startete, da begannen auch die ersten Funkkritiker mit ihrer Programmbeobachtung und -analyse. Doch anders als die traditionsreiche literarische Kritik oder die junge Filmkritik, verstand sich die neue Funkkritik nicht als Kunstkritik, sondern begleitete ausdrücklich das sich rapide entwickelnde und reine Live-Massenmedium Hörfunk. Der Rundfunk, schrieb 1932 der Schriftsteller, Hörspielautor und Kritiker Georg W. Pijet, „ist nicht mehr und nicht weniger als Alltagserlebnis der großen Masse“, ein „zum mechanischen Möbelstück herabgesunkenes Lebensbedürfnis“. „Dem überwiegenden Teil der Rundfunkhörer“ liege „überhaupt nichts an der nachträglichen Funkkritik“. Pijet plädierte stattdessen für eine „weltanschaulich geprägte“ Funkkritik, die eine „Art Kontrolltätigkeit“ ausüben und die „Erziehung zum kritischen Hörer“ gewährleisten sollte (Pijet 1932, S. 461).

Doch schon die ersten Programmzeitschriften und auch bedeutende Tageszeitungen wie der *Frankfurter Zeitung* oder das *Hamburger Echo*

druckten während der Weimarer Republik Vor- und Nachkritiken. Beim *Hamburger Echo* gab es eine „Radio-Vorschau“ und auf der Seite „Film und Funk“ auch ausführlichere Nachkritiken. Die Kritiker, die sich 1926 zur „Reichsvereinigung Deutscher Rundfunk-Kritiker“ zusammenschlossen hatten, blieben in den ersten zehn Radiojahren freilich oft anonym, versteckten sich hinter Pseudonymen oder Kürzeln – und schrieben in der Regel sehr kurz. Dann, 1933, erhielt das Wort Kritik „einen neuen Sinn“. „Die Kritik“, so die Zeitschrift *Der Deutsche Rundfunk*, „ist als Helfer aufgestanden in dem gigantischen Ringen unserer Zeit“ und der „Kritiker dieses Rundfunks ist zuerst Soldat“ (Grözinger 1933, o. S.).

Leitmedium Hörfunk – und die Kritik ist dabei

Die frühe Hörfunkkritik konnte sich nicht mehr richtig etablieren – und auch nach dem 2. Weltkrieg tat sie sich schwer. „Der Rundfunkkritiker“, forderte Eugen Kurt Fischer 1949, „hat in der Regel nicht den Auftrag, zu einer einzelnen Sendung Stellung

zu nehmen. Er hört, soweit er dazu in der Lage ist, jeden Tag ein paar Sendungen ab, macht sich dazu seine Notizen und gibt dann so eine Art Stimmungsbild“ (zit. n. Hickethier 1994, S. 46). Das frühe Nachkriegshörspiel wurde, so klagte Friedrich Wilhelm Hymmen einmal, „selbst von der Fachkritik noch nicht so ernst genommen“ (Hymmen 1961, S. 1). Doch bald sah es in der Praxis anders aus. Die neu entstandenen Fachkorrespondenzen, die Tageszeitungen und vor allem die Programmzeitschrift *Hörzu* druckten zunehmend Hörfunkberichte und Hörfunkkritiken. Es wurde eine glorreiche Zeit: „Nach der Ursendung gab es Kritiken in der ‚Zeit‘, in der ‚Süddeutschen‘, in der ‚Rundschau‘“, erinnerte sich der Hörspielautor Christoph Buggert an das Jahr 1959. „Nahezu jedes Lokalblättchen verfügte über eine Rubrik ‚Gestern gehört‘, der Feuilletonchef persönlich war sich nicht zu schade“ (Buggert 1997, S. 32).

Hörfunkkrisen – Krisen der Hörfunkkritik

Noch ist die Geschichte der Hörfunkkritik und der Hörfunkkritiker nicht geschrieben. Doch schon für die 60er-Jahre wurde registriert, dass die Hörfunkkritik „nahezu“ abgedankt habe. Und diese erste, wirklich große Krise der neuen Kritik kam mit der Etablierung des Fernsehens. Das neue Medium entzog seit Anfang der 60er-Jahre dem Hörfunk das Publikum, die Autoren, das Renommee – und selbst die fast seit den Anfängen dem Hörfunk verbundenen Kritiker Kurt Wagenführ oder Gerhard Eckert wandten sich nun endgültig dem Fernsehen zu. Der zweite Einschnitt entstand, als in den 70er-Jahren aus dem „Kulturträger der Nation“ Hörfunk ein „Dienstleistungsbetrieb mit kulturellen Aufgaben“ (Jäger 1982, S. 61) geformt wurde – und die Kritik sich beharrlich weigerte, dies anzuerkennen. 1978 etwa klagte Buggert heftig über eine damals beliebte Form von Kritik: „Uns – und vor allem: unseren Hörern – ist wenig geholfen mit einer Kritik, die sich lediglich an der abstrakten Instanz ‚literarischer Fortschritt‘ orientiert, der also Gesichtspunkte wie ‚Programmauftrag‘ oder ‚Rezeptions-

verhalten des Publikums' eher lästig sind" (Buggert 1978, S. 1).

Die dritte und entscheidende Krise aber begann 1985 mit der Etablierung des Dualen Hörfunks in Deutschland – und sie führte fast zum Zusammenbruch einer dauerhaften Radiokritik. Von der Hörfunkkritik blieb fast nur noch die eher ästhetisch orientierte Hörspielkritik übrig. Das Hörspiel war die letzte Radioform mit Kunstanspruch – und hier wird bis heute gern mit Konzepten gewertet, die in den 60er Jahren im Umkreis des damals „Neuen Hörspiels“ entwickelt wurden. Eine *Splendid Isolation* auch der Hörspielkritik war die Folge. Sie unterstützte (in falsch verstandener Solidarität mit den Hörspielmachern) eine hörferne Hörspielkunst, ignorierte die Entwicklung des Mediums Hörfunk – und verweigerte sich neuen, innovativen Entwicklungen im Hörfunk.

Zwischen Publikum und Kultur

Diese traditionelle Hörfunkkritik konnte die Radioentwicklungen spätestens seit den 70er Jahren schon nicht mehr beeinflussen. Das neue, moderne Radio setzte auf Musik, aufs Nebenbei-Hören und dann auf zielgruppenspezifische Radioformate, war damit auch noch beim Publikum ungemein erfolgreich – und hebelte so die verbliebene Kritik einfach aus. Kein Wunder also, dass Jurek Becker Anfang der Neunzigerjahre in einem damals heftig diskutierten Beitrag vor allem moralisierend und alarmierend vom „Mord am Wort“ oder dem „Rauschmiss der Wörter und Gedanken“ schrieb (zit. n. Krug 2002, S. 54). Folgen hatte es keine, höchstens Resignationen.

Die verbliebene Hörfunkkritik aber ging ins Ghetto – und äußerte sich vor allem noch zu Kultur- und ganz besonders zu Hörspielsendungen. Sie lebte als Einzelkritik in den Fachkorrespondenzen *epd medien* und *Funkkorrespondenz*, die sich vor allem an die Macher in den Medien richteten, fort; nur noch die *Süddeutsche Zeitung* leistete sich regelmäßige Hörfunkkritiken; Tageszeitungen wie die *Frankfurter Rundschau* mit der Rubrik „heute im Funk“ bevorzugten (auch von Kritikern geschriebene) in der

Regel kurze Vorankündigungen. In den Leitprodukten *Die Zeit*, *Der Spiegel*, *Stern* war für stetige Radiokritik kein Platz.

Hörfunkkritik steht nicht im Feuilleton, sondern auf den Medienseiten

Nicht das Feuilleton, sondern die seit den 70er Jahren entstandenen „Fernsehen und Hörfunk“-Seiten behandelten auch das Radio – und setzten ihre eigenen, nicht-künstlerische Standards. „Während zum Beispiel eine Tiroler Bühneninszenierung des Jelinek-Stücks *Präsident Abendwind* massenhaft und druckspaltenbreit besprochen wird, verschweigt die Kritik die Rundfunkszenierung, an der sich die Autorin als Darstellerin beteiligt“, beklagte etwa Christoph Lindenmeyer, heute Kulturchef beim Bayerischen Rundfunk, ein solches radiospezifisches Problem (Lindenmeyer 1994, S. 3). Und selbst wenn Hörspiele besprochen wurden, bekamen sie in der Regel nicht so viel Platz wie Buch oder Film. Schon 1987 war (wie Jutta Kroening und Heino Mass ermittelten) auffällig, dass „die wenigen Kritiken“ in den Tageszeitungen „überwiegend positiv ausfallen“. „Hörspiel-Kritiken waren ‚kleine intellektuelle Spielchen‘ für eine unbekannt kleine Zahl von Lesern“ (Kroening/Mass 1987, S. 72). Inzwischen spielen die Kritiken offenbar selbst in der Hörspielszene keine Rolle mehr: Bis Mitte der 90er Jahre nahmen die Hörspielredaktionen in ihre Hörspielkatalogen noch auf die Kritik bezug, zitierten sie. Auch das gibt es fast nicht mehr.

Ende der Neunzigerjahre stieg kurzfristig das Interesse an der Hörfunkkritik. 1999 richtete die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* eine tägliche Radioseite mit einem „Radio-Tagebuch“ ein, das *Hamburger Abendblatt* investierte viel in seine anspruchsvollen Hörfunktipp und wies ausführlicher auf täglich bis zu sechs Sendungen hin, doch all diese New-Economy-Investitionen wurden inzwischen wieder zurückgefahren. Die Krise im Medienjournalismus, ablesbar an der Reduzierung des personellen und redaktionellen Umfelds, reduzierte umgehend und ohne jeglichen Widerstand (quasi als

vierte Krise) die Möglichkeiten der Kritik wieder. Der kurze Sommer der Kritik war vorbei. De facto bestehen Radiovorankündigungen heute primär aus von den Autoren geschriebenen Preetexten, die ihren Weg aus den Hörfunkredaktionen über die unterschiedlichen Verwertungsketten bis in die Zeitungen und Zeitschriften nehmen. Sie werden der jeweiligen Zielgruppe zentral angepasst, qualitativ sagen sie rein nichts. Ein Zustand, der keinen befriedigen kann: Weder die Zeitungsläser noch die Hörer. Es fehlt ein qualitätssichernder Gegenpol: als Ankündigung und als Kritik.

Nur wenige Hörfunk- und Hörspielkritiker

Heute wird Hörfunkkritik nur noch von ganz wenigen Autoren betrieben, Knut Hackethler schätzte die Zahl der Hörspielkritiker kürzlich auf „an zwei Händen abzählbar“ (Hackethler 1997, S. 20). Die katholische *Funkkorrespondenz*, die sehr intensiv auf Hörspielkritik setzte, brachte zuletzt etwa 200 Kritiken im Jahr. Hauptberuflich kann keiner der Radiokritiker nur von seinen Kritiken leben, Großkritiker gar wie Marcel Reich-Ranicki, Sigrid Löffler oder Elke Heidenreich (sie wies im Fernsehen zuletzt sogar auf die vom Bayerischen Rundfunk produzierten, jetzt auch als Audio-CD käuflich erwerbten Max Aub-Hörspiele hin und spielte Auszüge) haben sich in der Radioszene nicht etablieren können. Hörfunkkritik ist eher eine Zwischenstation. Die kleine Zahl, die geringe Präsenz und das (gegenüber den Hörspielredaktionen) eher dienende Selbstverständnis vieler Kritiker haben die Hörfunk- und vor allem die Hörspielkritik zwar vor dem Vorwurf „Vampire und Schmarotzer“ (siehe Kammann 1997, S. 90) weitgehend verschont, aber auch eine Professionalisierung verhindert. Hörspielkritiker schreiben für Macher und „anspruchsvolle Leser“ (Kroening/Mass 1987, S. 72) – und nicht wenige der (wissenschaftlich ausgebildeten) Hörfunkkritiker machten anschließend im Rundfunk Karriere. Schlagkräftiger freilich wurde die Kritik durch diese Nähe nicht.

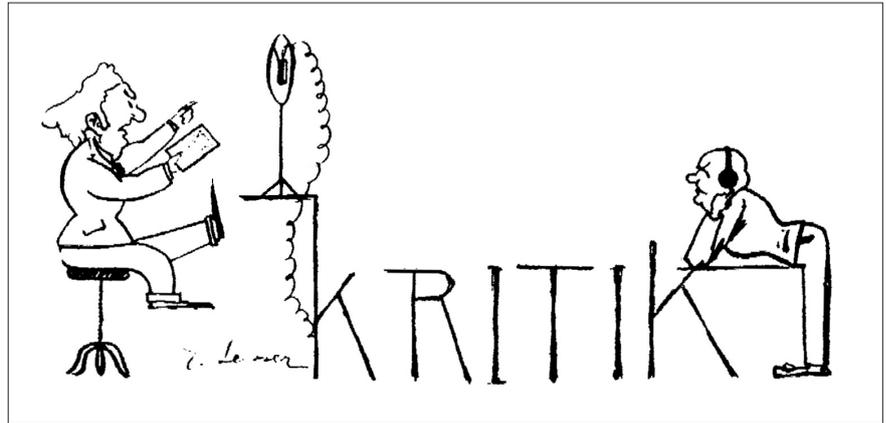
Die aktuelle Hörfunkkritik scheint denn auch „auf seltsame Weise unat-

traktiv“ (Hickethier 1997, S. 20) und arbeitet auf einem äußerst schwierigen Terrain, da ihr auch die Unterstützung aus den Medienwissenschaften und der Medienforschung fehlt. Während ganze Empirikerregimente TV-Programme stereotyp nach Stereotypen durchforsten, spielt das Radio (außerhalb der Offenen Kanäle) keine Rolle. Eine seltsame Form von empirischer Empirievergessenheit. Es gibt keine aktuelle Geschichte der Radios oder des Hörspiels, es fehlt eine Theorie des Radios, es fehlen Untersuchungen zur stetig größer werdenden Nähe auch von Radio und (Politik-)PR oder Beschreibungen der Programme. Ein weites, regional sehr ausdifferenziertes Feld. Doch die durchs Radio vermittelte reich unterrichtete Weltfremdheit ist kein Thema mehr.

Eine neue Hörfunkkritik?

Der Hörfunk ist das Medium, das sich in den letzten Jahrzehnten wohl am entschiedensten geändert hat, doch es ist immer noch das meistgenutzte Medium in Deutschland. Etwa drei Stunden täglich ist das Gerät angeschaltet, doch über den Output herrscht Unklarheit. Hier die Quoten, dort die Kunst, das dazwischen ist kein Thema – und darüber ist keiner so richtig glücklich: Die Macher nicht, denn sie suchen und brauchen Feed-back und Resonanz – und mit der gegenwärtigen Radiowährung Quote wird über die Programme und das Zuhören auch nichts gesagt. Immerhin entdeckt die Quotenforschung so langsam die Kategorie Aufmerksamkeit, und auch über Qualität im Hörfunks sollte neu und nicht nur reformabhängig in den Funkhäusern diskutiert werden. Die Medienkritik muss „alte, weitgehend aufgegebene Felder wie z. B. die Radiokritik wieder zurückgewinnen“, fordert vollkommen zu Recht Knut Hickethier (Hickethier 1997b, S. 67). Brauchen wir also eine neue Hörfunkkritik?

„Nichts erscheint in unserer Gesellschaft natürlicher als die Kritik an der Gesellschaft“, analysierte Norbert Bolz. „Je lernunwilliger, desto kritischer“ (Bolz 1999, S. 13). Und in der Tat: Der Bedarf an einer traditionellen, moralisierenden, warnenden Kri-



Radiokritik

Zeichnung: Lesser (1928)

tik ist gering. Der Hörfunkkritiker als Empörter, Anklagender oder Erzieher? *So what* – die Wirklichkeit ist längst weiter. Der Kritiker aktueller Provenienz wäre (auch gegenüber dem gigantischen Apparat 'Radio') in einer schlechten Position: beim Publikum (das ihn ignoriert) und in den ökonomisch potenten Sendern (die ganz andere Prioritäten haben).

Eine Hörfunkkritik, die auch tatsächlich wirken will, muss in Theorie und Praxis zuerst auf die Höhe der Zeit kommen – und dazu wird es wohl oder übel nötig sein, die Realitäten des Dualen Hörfunks endlich zur Kenntnis zu nehmen. Und dann gilt es: hinhören, beobachten, die blinden Flecken finden, sich alten Gewissheiten verweigern, fördern. Eine solche Kritik hätte dann auch wieder die Chance, innovativ, lesenswert – und im besten Falle – sogar wirksam zu werden. ■

Literatur

Bolz, Norbert (1999): *Die Konformisten des Andersseins. Ende der Kritik*. München.

Buggert, Christoph (1978): *Kritische Fragen an die Kritiker der Hörspielsituation*. In: epd/Kirche und Rundfunk (26.4.1978). Nr. 32, S. 1-3.

Buggert, Christoph (1997): *Delirium Radio. Anmerkungen eines Medien-Fossils*. In: Jürgen Felix u. a. (Hrsg.): *Radioästhetik – Hörspielästhetik*. Marburg (= Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft Bd. 26), S. 30-39.

Grözinger, Wolfgang (1933): *Die Grundlagen der Funkkritik*. In: *Der Deutsche Rundfunk*. Nr. 38, o. S.

Hickethier, Knut (1994): *Geschichte der Fernsehkritik in Deutschland*. Berlin.

Hickethier, Knut (1997): *Radio und Hörspiel im Zeitalter der Bilder*. In: Jürgen Felix u. a. (Hrsg.): *Radioästhetik – Hörspielästhetik*. Marburg (= Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft Bd. 26), S. 6-20.

Hickethier, Knut (1997b): *Medienkritik – öffentlicher Diskurs und kulturelle Selbstverständigung*. In: Hartmut Weßler, Christiane Matzen, Otfried Jarren und Uwe Hasebrink (Hrsg.): *Perspektiven der Medienkritik*. Opladen, S. 59-67.

Hymmen, Friedrich Wilhelm (1961): *Zehn Preisträger, zehn Stationen deutscher Hörspielgeschichte*. In: epd/Kirche und Rundfunk (15.5.1961). Nr. 19, S. 1-2.

Jäger, Wolfgang (1982): *Grenzen veränderter Programmkonzeptionen*. In: Dieter Roß (Hrsg.): *Die Zukunft des Hörfunkprogramms*. Hamburg, S. 61-64.

Kammann, Uwe (1997): *Medienkritik als Instrument der Qualitätssicherung*. In: Hartmut Weßler, Christiane Matzen, Otfried Jarren und Uwe Hasebrink (Hrsg.): *Perspektiven der Medienkritik*. Opladen, S. 89-94.

Kroening, Jutta und Heiko Mass (1987): *Unten in der Hierarchie. Die Hörspiel-Kritik in der Tagespresse*. In: *medium*. H. 4, S. 71-72.

Krug, Hans-Jürgen (2002): *Radiolandchaften. Beiträge zur Geschichte und Entwicklung des Hörfunks*. Frankfurt am Main (= Hamburger Beiträge zur Germanistik. Bd. 37).

Lindenmeyer, Christoph (1994): *Veränderte Präsenz*. In: Bayerischer Rundfunk. *Hörspiel* 1994/1, S. 3.

Pijet, Georg W. (1932): *Weltanschaulich gebundene Funkkritik*. In: *Rufer und Hörer*. Nr. 10, S. 460-463.

Simulierter Krieg

Zur Kritik des Sports in den Medien

In seinem Baseballfilm „An jedem verdammten Sonntag“ zeigt Oliver Stone Sport als simulierten Krieg. Medienkritisch kann man Hochleistungssport heute als amerikanische Arena betrachten, in der Matadore zum Amusement des Massenpublikums auftreten und Krieg simulieren, um die Aggressionen des Publikums stellvertretend auszuagieren. Der Kulturkritiker Noam Chomsky bezeichnet den Fernsehsport als kulturellen Kitt, der konformistischen Corpsgeist und Untertanenmentalität erzeugen soll.

Von Gottlieb Florschütz

„An jedem verdammten Sonntag“ – Mediensport als simulierter Krieg

American Football ist nach Oliver Stone brutaler Krieg: „An jedem verdammten Sonntag“ („Any given Sunday“, USA 1999) wird die Schlacht ums nackte Überleben auf und neben dem Spielfeld geschlagen, eine Kriegssimulation im Stil römischer Gladiatorenkämpfe.

Seit Jahren kämpft der alternde Trainer Tony D’Amato (Al Pacino) mit knallharten Bandagen für den Erfolg der „Miami Sharks“ an vorderster Front. Doch in dieser Saison gerät er von allen Seiten unter heftigen Beschuss. Die größte Gefahr droht ihm von der Team-Besitzerin (Cameron Diaz), die nur darauf lauert, den Trainer endlich abzuschießen. Stone ironisiert in seinem medienkritischen Sportspielfilm die Inszenierung von Football als Medienspektakel, begleitet von dynamischen Rap-Klängen. Er zeigt den psychischen Zusammenbruch eines Trainers, der unter dem Zwang steht, um jeden Preis gewinnen zu müssen. Der amerikanische Monomyth wird hier exemplifiziert, indem eine Footballmannschaft hero-

isiert wird, die nur zum finalen Sieg geführt werden kann, wenn sie ihre Kräfte unter der Führung ihres Trainers vereint. Stones Inszenierung ist analog zu modernen Fernsehinszenierungen von Sport-Live-Events amerikanischer Football- und Baseballmatches dramatisiert; Mediensport wird so zur Bühne, auf der spannende und mitunter knochenbrechende Kämpfe im Stil der römischen Arena aufgeführt werden. Athleten leben auf dieser Bühne stellvertretend für die passiven Zuschauer unausgelebte aggressive Impulse aus, simulieren einen inszenierten Krieg. Das Bedürfnis des Publikums nach simuliertem Krieg ist seit den Tagen der römischen Arena nicht geschwunden, im Gegenteil:

Die heutigen Fernsehzuschauer erfreuen sich ebenso wie das Publikum seinerzeit im römischen Kolosseum an brutalen Kampfszenen, bei denen Knochen bersten und auch mal ein Auge eines Spielers auf dem Spielfeldrand landet wie in Stones zynischem Sportspielfilm.

Die theatralesierten Live-Übertragungen von spannenden Formel-1-Rennen, brutalen Box-Championships

und harten Tennismatches, wie sie regelmäßig in den Sportkanälen DSF und Eurosport zu sehen sind, kommen vor allem der gesteigerten Schaulust der Zuschauer entgegen. Wenn bei Live-Übertragungen brutaler Boxkämpfe zerschundene Gesichter von Profi-Boxern im Ring in Großaufnahmen gezeigt werden oder wenn uns in ewigen Zeitlupen-Wiederholungen die Szene eines spektakulären Formel-1-Rennens gezeigt wird, bei dem Profi-Rennfahrer Ayrton Senna in der Finalkurve in seinem Rennwagen verbrennt und einige namenlose Streckenposten mit in den Tod reißt, bewegt sich der Fernsehsport jenseits humanistischer oder bürgerlicher Werte und Normen von ‚Gut‘ und ‚Böse‘. Fernsehsport wird in seiner verfremdeten Form als spektakuläres Schauspiel zum - nicht immer nur simulierten - Ersatzkriegschauplatz, während die Gewalt in der bürgerlichen Gesellschaft ‚politisch korrekt‘ geächtet ist. Insbesondere auf diese Stellvertreterfunktion des Mediensports als erlaubte Kriegssimulation rekurriert Stones Film „An jedem verdammten Sonntag“ auf zwei Rezeptionsebenen zugleich: Zum einen bedient natürlich auch Stones zynische Inszenierung eines modernen Kriegsspiels - genannt ‚American Football‘ - voyeuristische Bedürfnisse nach brutalen Gewaltdarstellungen bei den Zuschauern. Stone nimmt jedoch zugleich die Schaulust der Zuschauer selbstironisch aufs Korn, indem er ihnen selbstkritisch den Spiegel vorhält: Alle die Zuschauer, die sich seinen brutalen Footballfilm ansehen und sich an den inszenierten Gewaltszenen im Footballstadion erfreuen, tragen zur gesellschaftlichen Legitimierung und Ausweitung solcher brutalen Sportarten wie Rugby, Boxen oder Football auf der realen Sportebene aktiv bei. Auf dieser außerfilmischen Metaebene reflektiert Stones Sportspielfilm zugleich auch über die verborgene Gewaltbereitschaft in der postmodernen Gesellschaft.

Die römische Arena wird heute im Mediensport ins Wohnzimmer verlegt, wo der simulierte Krieg täglich zur Prime-Time im Sportkanal stattfinden und genossen werden darf.

Chomskys Mediensport-Kritik

Der amerikanische Kulturkritiker Noam Chomsky bezeichnet den Mediensport verächtlich als „irrationalen Hurratriotismus“ und die Footballfans als „nützliche Idioten“ eines militärisch-industriellen Komplexes:

„Auf diese Weise entwickelt sich nämlich eine irrationale Unterwerfung unter eine Autorität, ein Korpsgeist unter einer Führung. Hier wird ein irrationaler Hurratriotismus antrainiert. Auch das gehört zum Wettkampfsport [...]. Und deshalb wird so ein Aufwand betrieben, die Sache zu unterstützen und aufrechtzuerhalten, deshalb zahlen die Werbesponsoren dafür usw.“ (Chomsky 1994, S. 89).

Leistungssport ist nach Chomsky heute fester Bestandteil des kapitalistischen Indoktrinierungssystems. Kritik am inszenierten Mediensport ist somit Kapitalismuskritik:

Sport wird als Teil eines konsumistisch-hedonistischen Lifestyles in Film und Fernsehen massenwirksam theatralisiert und sensationalisiert; kulturell bedeutsame Sport-Events wie Olympiaden und Fußballweltmeisterschaften werden als Show-Spektakel im Disney-Stil theatralisiert. Mediensport fabriziert nach Chomsky den erwünschten gesellschaftlichen und kulturellen Konsens. Seiner Meinung nach wird dieses übersteigerte Interesse am Sport systematisch gefördert, um ‚Otto Normalverbraucher‘ dumm zu halten. Wenn die Menschen ein sinnerfülltes Leben führen könnten, wenn sie eine gewisse Freiheit spürten, wenn sie über die Schule und die Gesundheit ihrer Kinder mitbestimmen könnten – auch dann würden sie sich vielleicht für Sport interessieren, aber sie würden dabei nicht zu hirnlosen Fanatikern, wie Chomsky meint:

„Andererseits brütet der Sportfanatismus, der die Menschen von dem ablenkt, worauf es wirklich ankommt, auch sein ganz eigenes Virus aus. Dieses Macho-Image, dieser ganz offene Chauvinismus. Es mag ja o.k. sein, die eigene Mannschaft anzufeuern, aber oft wird es schon pathologisch. Da legen in Italien die



LL Cool J in *An jedem verdammten Sonntag*, Foto: Warner Brothers 1999

Liverpool-Fans los und schlagen alle anderen zusammen.“

Nach Chomsky wird das öffentliche Interesse durch die Massenmedien auf aufsehenerregende Sport-Events wie Olympiaden und Fußballweltmeisterschaften gelenkt, um das kollektive Bewusstsein von politisch brisanten Ereignissen abzulenken, z. B. wenn Fußball-Länderspiele während der Vorbereitungen der USA auf den nächsten Golf-Krieg massenwirksam inszeniert werden, wie Hornby erörtert:

„Es war eine interessante Erfahrung, ein Fußballspiel anzusehen, während sich die Welt im Krieg befand [...]. Um Viertel vor fünf war Saddam vergessen, und in ‚Highway war Leben in der Bude‘ (Hornby 1997, S. 325).

Diese Ablenkung des öffentlichen Bewusstseins auf Sport-Events durch die Massenmedien war auch während der Vorbereitungen der USA auf den zweiten Golf-Krieg im Frühjahr 2003 zu beobachten. Während des Endspiels Deutschland – Brasilien waren die Pläne des Pentagon, den Irak anzugreifen, fast vergessen. Auch der Golf-Krieg (insbesondere der zweite Golf-Krieg im Frühjahr 2003) war ein medienwirksam inszeniertes Spektakel, das von amerikanischen Fernsehsendern analog zu spannen-

den Sport-Events wie Olympiaden als unterhaltsames Kriegs-Event für ein voyeuristisches Massenpublikum inszeniert wurde, um die amerikanische Hegemonialbestrebungen im Nahen Osten zu affirmieren. Mediensport in seiner theatralisierten Form ist längst nicht mehr authentische Berichterstattung über den Sport, sondern kameratechnisch und dramaturgisch spannend inszenierte Aufführung von spektakulären Sport-Events, die die (teilweise sadistische) Schaulust eines Massenpublikums bedient, Konsens stiftet und das Bewusstsein von politisch brisanten Ereignissen ablenkt. Die Werte, die im Mediensport transportiert werden, entsprechen den hedonistischen Werthaltungen einer kapitalistischen Konsumgesellschaft. Mediensport ist damit die Konsensstiftungsagentur postmoderner Gesellschaften, die den nötigen kulturellen Kitt liefert, der die sich individualisierenden Gesellschaftsmitglieder zusammenhält und auf Linie bringt.

Mediensport als Bühne für hedonistischen Lifestyle

Durch die Fernsehinszenierung hat sich die lebensweltliche Kontextualisierung von Sport grundlegend verändert: Waren Sportarten wie Boxen und Fußball (oder in den USA Football und Baseball) früher einmal als Bühne der niederen Klassen anzusehen, als Orte von Identitätsfindung und Identitätsbruch, werden auch diese Sportarten heute in einen konsumistisch-hedonistischen Horizont gerückt – ihre Bedeutung als Eigen- und Gegenwelt gegenüber bürgerlichen Rollenmustern tritt zurück (vgl. Wulff 2002, S. 577). Die Sportinszenierungen in Film und Fernsehen haben sich inzwischen zu sehr an das oberflächliche Unterhaltungsformat des Werbefernseh-Designs angepasst, um noch als alternative Identifikationsmuster für subkulturelle Milieus dienen zu können. Spike Lees „Spiel des Lebens“ wirkt eher wie ein überlanger Werbespot für einen amerikanischen Sportschuh-Hersteller denn als Projektionsfläche für geheime Sehnsüchte von Underdogs (vgl. Wulff 2002, S. 578).

Es gab und gibt allerdings auch heute noch kritische Sportspielfilme, in denen in der gesellschaftskritischen Tradition des New British Cinema (z. B. „Die Einsamkeit des Langstreckenläufers“, GB 1962) gerade dem Außenseiter zum Sieg verholfen wird, man denke beispielsweise an den britischen Fußballfilm „Fever Pitch“ (GB 1996), in dem die Loyalität eines Fußballfans zu einem absteigenden Verliererverein zelebriert wird, oder den gesellschaftskritischen Boxerfilm „Die Bubi-Scholz-Story“ (BRD 1998), in dem das deutsche Box-Idol Gustav „Bubi“ Scholz (alias Götz George) dekonstruiert wird. In solchen Sportfilmen wird die Sportbühne in ihrer Funktion für gesellschaftskritische Aussagen genutzt, wie dies seinerzeit Sidney Pollack in seinem Tanzmarathon-Melodram „Nur Pferde gibt man den Gnadenschuss“ (USA 1972) paradigmatisch vorexerziert hat.

Auch medienkritische Sportfilme könnten heute durchaus Konjunktur haben: Unvergessen ist die zynische Fußball-Satire aus den „Notizen aus der Provinz“, mit der seinerzeit der Satiriker Dieter Hildebrandt Mitte der siebziger Jahre das nationale Fernsehpublikum verunsicherte. Hildebrandt hatte schon damals die verborgenen Inszenierungsstrategien des Sportfernsehens bei Fußball-Live-Übertragungen durchschaut, die soweit gehen, dass mitunter sogar Tore und Elfmeterschießen von den Sportfernseh-Redaktionen manipuliert werden, nur um die Fernsehzuschauer eineinhalb Stunden lang vor dem Bildschirm zu halten – nach dem Motto: „Dieses Foul wurde Ihnen präsentiert von Beck's Bier!“

Folgen für die Medienkritik

Das oben Gesagte bedeutet für die Medienkritik, dass sie sich heute nicht mehr mit bloßen Analysen der journalistischen Sportberichterstattung oder mit eher oberflächlichen Sportfilm-Analysen begnügen darf, sondern in detaillierte Aufführungsanalysen der medialen Sportbühne und in hintergründige Inszenierungskritik übergehen muss. Aufgabe einer umfassenden Medienkritik wird es künftig sein, den kommerziellen Hin-

tergrund aktueller Sportinszenierungen im Fernsehsport auszuloten und den verborgenen Einfluss von Sponsoring und Werbung auf die medialen Theatralisierungen von Sport-Live-Events wie Olympiaden oder Fußball-Weltmeisterschaften im Sinne von Chomskys kulturkritischem Ansatz zu entlarven. Man muss allerdings auch wiederum Chomskys Medienkritik auf einer Metaebene kritisch hinterfragen: Während linksintellektuelle Medienkritiker wie Noam Chomsky und Neil Postman in der Tradition neomarxistischer Medienkritik immer noch davon ausgehen, dass die passiv zuschauenden Couch-Potatoes wehrlos den gezielten Manipulationsstrategien der Sportredaktionen ausgeliefert seien und von diesen systematisch „verblödet“ werden, würde ich eher von einem dialogischen Verhältnis zwischen Medientexten und Fernsehzuschauern sprechen. Die Zuschauer sind dabei nicht bloß als passiv konsumierende Couch-Potatoes anzusehen, sondern sie interpretieren aktiv polyseme Sportfernseh- und Sportfilmtexte, indem sie das Gesehene und Gehörte in die Sprachspiele ihrer Lebenswelten eingliedern, während sie zuschauen. Überdies wird das vielfältige Sportprogrammangebot von den Fernsehzuschauern über die Einschaltquoten aktiv mitbestimmt und mitgestaltet. Randsportarten wie etwa Golf (EQ 9 %) oder Segeln (EQ 6 %) bekommen kaum Sendeplätze im Mainstream-Sportfernsehprogramm wie dem „Aktuellen Sportstudio“ oder „Ran“; solche wenig aufsehenerregenden Sportarten, die sich für die mediale Theatralisierung kaum eignen, werden in Sportspartenkanäle wie DSF oder Eurosport verbannt, die aufgrund ihrer zeitlich quasi unbegrenzten Sendekapazität auch spezielle Publika bedienen können, die sich für solche Randsportarten wie Angeln oder Jagen (EQ 5 %) interessieren. Im Mainstream-Sportprogramm sind immer noch Fußball-Länderspiele (EQ 40 %) führend, gefolgt von Tennis-Matches (EQ 16 %). Wie viel Sendeplatz einer Sportart eingeräumt wird, hängt also vom Interesse der Fernsehzuschauer ab, das über Einschaltquoten gemessen wird. Die Sportredaktio-

nen reagieren analog zum Modell eines kybernetischen Regelkreises auf das Rezeptionsverhalten ihrer Zuschauer. Diese wiederum scheinen sich mehrheitlich eher für disneyfizierte Sportarten zu interessieren als für solche, die einfach nur Sport sind. Insofern trifft das Modell eines kybernetischen Regelkreises das Wesen des Sportfernsehens eher als Chomskys Manipulationsthese: Von den Sportfernseh-Redaktionen werden Programmangebote gemacht, und diejenigen Sportprogramme, die nachgefragt werden, bekommen entsprechend mehr Sendeplatz, so dass andere Sportarten ganz an den Rand der Berichterstattung gedrängt oder in die Spartenkanäle verschoben werden. Sportfernsehen und auch der Sportfilm richten sich in ihren dramaturgischen Inszenierungen und Theatralisierungen als öffentliche Sportbühne nach den Bedürfnissen der Zuschauer: Im Rahmen eines nachfrageorientierten Programmangebots wird von den Sportredaktionen darum in letzter Zeit auch modischen Sportarten wie Risiko- und Extremsportarten, die heute von vielen Freizeitsportlern als Erlebnisraum für extreme Selbstbegegnung und Selbsterfahrung genutzt werden, immer mehr Raum im Fernsehprogramm eingeräumt. Für die künftige Sportfilm-Produktion wird jedoch die inhaltliche und formale Orientierung am harten Wettkampf-Charakter sowie die stereotype Sieg-Niederlage-Codierung im Profisport dominant bleiben, wie Stones hintergründiger Sportspielfilm „Any given Sunday“ demonstriert. ■

Anmerkung

EQ = Einschaltquoten, Zahlen von 1996

Literatur

Chomsky, Noam: *Wege zur intellektuellen Selbstverteidigung. Medien, Demokratie und die Fabrikation von Konsens*. Grafenau 2001.

Hornby, Nick: *Fever Pitch – Ballfieber – Die Geschichte eines Fans*. Hamburg 1996.

Wulff, Hans J. und Heinz-Jürgen Köhler: *Sportfilm*. In: Reclams Sachlexikon des Films. Hrsg. von Thomas Koebner. Stuttgart 2002. S. 573–578.

Zur Kritik der Medienkritik

Ein Forschungsprojekt des Hans-Bredow-Instituts für Medienforschung an der Universität Hamburg

Von Ralph Weiß u. a.

Medien geben Orientierung. Medienkritik schafft Orientierung über diese Orientierungen. Sie bringt sie zur Sprache, deckt ihre Entstehungskontexte auf. In einer Gesellschaft, in der Weltanschauungen und Erlebnisweisen von Medien geprägt sind, ist die öffentliche Medienkritik ein unverzichtbares Medium gesellschaftlicher Verständigung und Selbstreflexion. Was leistet Medienkritik für diese Verständigung? Was kann sie leisten? Darüber sucht das Projekt auf drei Wegen mehr Klarheit zu schaffen.

(1) Die Analyse der inhaltlichen Leistungen der Medienkritik untersucht Formen programm- oder sendungsbegleitender Fernsehkritik aus einem breiten Spektrum von Printmedien daraufhin, welchem Darstellungsanliegen die Texte folgen (Unterhaltung, Kommentierung, Hintergrundinformationen o. a.), in welcher Hinsicht die Programmangebote besprochen werden (Ästhetik des Fernsehens, „Befindlichkeiten“ und Entwicklungen in der Gesellschaft, politische Kultur), aus welchen Quellen die Kritik ihre Argumente

schöpft (Selbstdarstellungen der Anbieter, journalistischer Diskurs, politische Debatte, Wissenschaft o. a.) und welche Maßstäbe der Programmbeurteilung unterlegt sind.

Darüber hinaus werden öffentliche Debatten analysiert, in denen die Rolle der Medien in Gesellschaft oder Politik problematisiert wird – wie beispielsweise im Kontext des letzten Bundestagswahlkampfs. Die Argumentations- und Diskursanalysen rekonstruieren typische Deutungsmuster öffentlicher Medienkritik. Diese Deutungsmuster geben an, welches Verständnis die Gesellschaft von ihrer Medialisierung hat.

(2) Die Analyse des Systems der Medienkritik untersucht, in welche redaktionellen Strukturen die ‚Produktion‘ von Programm- und Medienkritik eingebettet ist, welche Handlungsoptionen und Abhängigkeiten damit einhergehen, welche ‚Umwelten‘ die Medienkritiker beobachten, an welchen Akteuren und Ereignissen sie sich orientieren, zu welchen Akteuren bei Medienanbietern, in Politik oder Wissenschaft sie

Beziehungen unterhalten usw. Auf diese Weise sollen die institutionellen Strukturen und die ‚Netzwerke‘ transparent gemacht werden, die das ‚System‘ der Medienkritik ausmachen.

(3) Auf der Grundlage einer kritischen Diskussion der Befunde zu den inhaltlichen Leistungen der Medienkritik sowie zu den vorfindlichen Formen ihrer Institutionalisierung sollen abschließend konzeptionelle Vorschläge entwickelt werden, wie die Selbstreflexivität der ‚Mediengesellschaft‘ gefördert werden kann. ■

Bearbeiter des Projekts:

Joan Kristin Bleicher (Hans-Bredow-Institut/Universität Hamburg), Kerstin Engels (Hans-Bredow-Institut), Anja Herzog (Hans-Bredow-Institut), Knut Hieckethier (Universität Hamburg), Otfried Jarren (Universität Zürich), Ralph Weiß (Hans-Bredow-Institut) und Sarah Zielmann (Universität Zürich)

Drittmittelgeber:

Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM)

Weitere Forschungsprojekte des Hans-Bredow-Instituts im Bereich ‚Medienangebote und Medienkultur‘ (2002/03):

- Privatheit im öffentlichen Raum
- Medien(-ver-)handeln zwischen Individualisierung und Entgrenzung
- Fernsehen und soziokultureller Wandel
- Alkohol im Fernsehen – und wie Jugendliche damit umgehen
- Zur Bedeutung fiktionaler Programmangebote in der Gesundheitsförderung und ihre Rezeption durch Jugendliche
- Netzwerk Medien und Gesundheitskommunikation
- „Mental Maps“ und Medienbilder von Europa
- Das Fernsehen in der Medienkonkurrenz
- Wechselwirkungen zwischen Medien und den etablierten Kulturbereichen
- Grundlagen des Internets
- New Journalism
- Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland 1945-1955
- Kulturelle und soziale Veränderungen im Kontext des Wandels der Medien

Ein Filmkanon für die Schule

Beiträge zu einer Debatte

Auf Initiative der Bundeszentrale für politische Bildung erarbeitete eine neunzehnköpfige Expertenkommission einen Filmkanon für die Schule.

Wir veröffentlichen Statements von Lehrenden des Studiengangs Medienkultur zur Diskussion über den Kanon.

Der im Juli 2003 vorgestellte Filmkanon ist gedacht als ein „ergebnisoffenes und konstruktives Diskussionsangebot“ über ein „filmschulisches Kerncurriculum“ und er „soll als repräsentative Basis für die Auseinandersetzung mit dem Medium Film in den Schulen dienen.“

In diesem Sinne wurden bis Ende 2003 per E-Mail und in einem Internet-Diskussionsforum der Bundeszentrale für politische Bildung Kommentare und Ideen zum Kanon gesammelt, die zur Zeit ausgewertet werden. Die von einer Kommission zusammengestellte Liste enthält die folgenden 35 Filme:

- F.W. Murnau: *Nosferatu* (1922)
- Sergej M. Eisenstein: *Panzerkreuzer Potemkin* (1925)
- Charles Chaplin: *Goldrausch* (1925)
- Gerhard Lamprecht: *Emil und die Detektive* (1930)
- Fritz Lang: *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931)
- Ein Film der Serie *Laurel und Hardy* (wird noch ausgewählt)
- John Ford: *Stagecoach* (1939)
- Victor Fleming: *Der Zauberer von Oz* (1939)

- Orson Welles: *Citizen Kane* (1941)
- Ernst Lubitsch: *Sein oder Nichtsein* (1942)
- Roberto Rossellini: *Deutschland im Jahre Null* (1948)
- Akira Kurosawa: *Rashomon* (1950)
- Federico Fellini: *La Strada* (1954)
- Alain Resnais: *Nacht und Nebel* (1955)
- Alfred Hitchcock: *Vertigo* (1958)
- Bernhard Wicki: *Die Brücke* (1959)
- Jean-Luc Godard: *Außer Atem* (1960)
- Billy Wilder: *Das Appartement* (1960)
- Stanley Kubrick: *Dr. Seltsam oder wie ich lernte, die Bombe zu lieben* (1964)
- Michelangelo Antonioni: *Blow up* (1966)
- Wolfgang Reitherman: *Das Dschungelbuch* (1967)
- Konrad Wolf: *Ich war 19* (1969)
- François Truffaut: *Der Wolfsjunge* (1969)
- Wim Wenders: *Alice in den Städten* (1973)
- Martin Scorsese: *Taxi Driver* (1975)
- Rainer Werner Fassbinder: *Die Ehe der Maria Braun* (1978)
- Andrej Tarkowskij: *Stalker* (1979)

- Ridley Scott: *Blade Runner* (1981)
- Chris Marker: *Sans Soleil* (1982)
- Claude Lanzmann: *Shoah* (1985)
- Krzysztof Kieslowski: *Ein kurzer Film über das Töten* (1987)
- Abbas Kiarostami: *Wo ist das Haus meines Freundes* (1988)
- Ang Lee: *Der Eissturm* (1997)
- Atom Egoyan: *Das süße Jenseits* (1997)
- Pedro Almodóvar: *Alles über meine Mutter* (1999)

Die Diskussionsbeiträge des Onlineforums können unter der Adresse <http://forum.bpb.de/filmkanon/> im Internet nachgelesen werden. Auch die *tiefenschärfe*-Redaktion hat Lehrende des Studiengangs Medienkultur um ein Statement zur Filmkanon-Diskussion und zur Liste der 35 Filme gebeten:

Jens Eder:

Am Kanon der 35 Filme lässt sich vieles kritisieren. Er wurde überstürzt zusammengestellt, die Auswahlkriterien wurden nie öffentlich diskutiert, in der Kommission waren kaum Filmwissenschaftler vertreten. Ein Filmkanon ist immer unzureichend, auch kann er Schülern weder hinreichende Medienkompetenz vermitteln noch die längst überfällige und dringend gebotene Einführung eines Schulfachs ‚Medien‘ ersetzen.

Trotzdem ist es wichtig, dass es den Kanon gibt. Der Film erfährt durch ihn als Gegenstand des Schulunterrichts eine Aufwertung; es wird ein Diskurs über Geschichte und Bedeutung des Films in Gang gesetzt, den nicht nur Cineasten wahrnehmen; interessante Filme werden als diskursive Orientierungspunkte platziert. Über Kanons kann man sich immer wieder streiten – in der Schule und im Feuilleton. Das weckt Aufmerksamkeit für den Gegenstand Film. Und darauf kommt es zunächst einmal an.

Letztlich ist natürlich entscheidend, wie an den Schulen mit dem Kanon umgegangen wird und welche Folgen er hat. Schränkt er die freie Filmauswahl durch kompetente Lehrer ein? Werden den Schülern gerade die Filmklassiker verleidet? Dient der Kanon nur als billiger Ersatz, der die Einführung eines Faches ‚Medi-

en' verhindert? Um diese Fragen zu beantworten, müsste man die Situation an den Schulen und in der Bildungspolitik besser kennen. Bei meinem jetzigen Informationsstand schätze ich die gegenwärtige Situation als sehr unbefriedigend ein und vermute deshalb, dass die Chancen größer sind als die Risiken.

Schüler und Lehrer gehen mit Filmen anders um als mit Literatur, ein Filmkanon ist etwas anderes als ein Literaturkanon. Für die Kunst-, Deutsch-, Französisch- und Englisch-Lehrer, die nicht speziell für den Lehrgegenstand ‚Film‘ ausgebildet sind, ist der Kanon eine Herausforderung, weil er gegen eine Beschränkung auf Literaturverfilmungen spricht (dass sie bisher meist zu diesen greifen, lassen einige Beiträge zum Internet-Diskussionsforum der Bundeszentrale für politische Bildung vermuten; vgl. <http://forum.bpb.de/filmkanon/index.php>). Den meisten Schülern sind die Klassiker der Filmgeschichte unbekannt, sie haben auch nur wenig Gelegenheit, sie zu sehen, und kennen nur den Mainstream. Was man sonst nie kennen lernen würde, kann einem aber auch nicht verleidet werden; größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass dafür Interesse geweckt wird. Soweit ich mich erinnere, lagen dagegen gerade immer diejenigen Lehrer daneben, die im Unterricht etwas behandeln wollten, von dem sie glaubten, dass es die Schüler ohnehin interessieren: Popsongs, Popliteratur, Mainstreamfilme. Der Kanon könnte einen ersten Anstoß geben – auch in der Bildungspolitik. Es wäre zu hoffen, dass durch ihn nicht nur Schülern und Lehrern, sondern auch einer größeren Öffentlichkeit bewusst wird, dass ein Filmkanon allein eben nicht ausreicht, sondern dass ein Schulfach ‚Medien‘ eingerichtet werden sollte.

Knut Hickethier:

1. Die Forderung nach einem Kanon der für unsere Kultur wichtigen Werke ist in den letzten Jahren wiederholt für die Literatur, genauer: für die Belletristik, erhoben worden. *Die Zeit* ermittelte einen Kanon durch Umfragen unter Schriftstellern, Reich-Ranicki stellte einen

eigenen Kanon vor, Dietrich Schwanitz schrieb darüber ein dickes, aber unlesbares Buch. Die Reihe lässt sich fortsetzen. Die Kanonlisten für die Literatur sahen unterschiedlich aus, mehr gelesen wurde nach ihrer Veröffentlichung nicht.

Der Begriff des Kanons diene ursprünglich dazu, aus den vielen religiösen Schriften diejenigen auszuwählen, die als schädlich für Glauben und Kirche angesehen wurden und als nicht-kanonisch, als ‚apokryph‘ zu bezeichnen. Diese wurden dann auch nicht mehr vielfältig und fielen dem Vergessen anheim. Der Kanon enthält also immer das von hohen Institutionen Zugelassene und Erlaubte. Die Scholastik deutete dann die Welt aus diesen Büchern, und was nicht in ihnen stand, konnte auch in der Realität nicht sein. Das Denken der Aufklärung richtete sich folgerichtig immer gegen die Festlegung des Wissens auf zugelassene Bücher.

Die Veränderungen in der Germanistik in den sechziger Jahren wandten sich nicht nur gegen die werkimmanente Methode der Literaturbetrachtung, sondern auch gegen die Kanonlisten der universitären Pflichtlektüre. In den Schulen haben solche Listen in den Lehrplänen bis heute überlebt. Die Universitätsgermanistik schaffte die Kanonlisten jedoch ab, nicht zuletzt weil sie sich mit anderen – nichtkanonisierten – Produktionen beschäftigen wollte. Die Abschaffung des Kanons hat nicht dazu geführt, dass die darin vertretenen Autoren nicht mehr gelesen und wissenschaftlich untersucht wurden, im Gegenteil. Doch daneben war nun auch sehr viel mehr möglich. Sowohl in den Gegenständen als auch in den Methoden ist die Germanistik seither vielfältiger und reicher geworden. Zu den neuen Gegenständen zählte u. a. der Film, aus dieser Beschäftigung entstand schließlich auch die Medienwissenschaft.

Wenn jetzt von einem Kanon und einer Leseliste z. B. auch im Kerncurriculum des Germanistikstudiums die Rede ist und auch ein Kanon an Medienproduktionen gefordert wird, ist zu bedenken, dass damit etwas festgeschrieben soll – und anderes

aufgrund dieser Festschreibung nicht mehr zulässig sein wird (weil dafür in den Lehrplänen und im Studium keine Zeit mehr vorhanden sein wird).

2. Versuche, einen Filmkanon festzulegen, hat es immer wieder gegeben. *Sight and Sound* hat ebenso wie *Variety* in regelmäßigen Abständen die 10 oder 100 weltbesten Filme aufgelistet. In diesen Listen spiegelte sich der kulturelle Diskurs der jeweiligen Zeit wider. Der 1941 in den USA aufgeführte Film *Citizen Kane* beispielsweise wurde erst 1962 von *Sight and Sound* zum weltbesten Film erklärt, dann allerdings alle zehn Jahre wieder. Der Grund: Der Film als eine Mustersammlung aller kinematographischen Stilmittel war von den Kritikern der *Cahier du Cinéma* hochgelobt worden, er sei als ein eigentlich ‚europäischer‘ Film im amerikanischen Genrekino entstanden und deshalb besonders bemerkenswert. André Bazin machte an ihm die Evolution der kinematographischen Sprache fest und feierte – nicht ganz zu Recht – vor allem die Tiefenschärfe als seine besondere Leistung. Seither hielt sich *Citizen Kane* als der ‚Filmklassiker‘ schlechthin. Und natürlich ist er auch in der 35-Besten-Liste für die Schule.

Wenn die Wertschätzung einzelner Filme von den kulturellen Diskursen einer Zeit abhängt und sich die Kanones im Lauf der Zeiten so deutlich ändern (wie dies Heinz-B. Heller in einem schönen Aufsatz schon 1985 nachgewiesen hat), ist zumindest nach einer Begründung für die Auswahl der einzelnen Filme zu fragen.

Sind die Filme aufgrund ihrer besonders herausgehobenen ästhetischen Eigenart im Kanon und sind sie Marksteine einer ästhetischen Entwicklung? Oder sind sie so herausragend aufgrund der durch sie vermittelten ethischen Werte? Stehen sie als einzelne Filme wirklich singulär oder repräsentieren sie filmische Epochen, sind sie also nur exemplarisch gedacht? Sind sie Teil einer nationalen, europäischen, einer globalen Kultur, und wenn ja, welcher Film steht wofür? Wahrscheinlich gibt es für jeden Film eine kluge Begründung – leider habe ich davon

wenig in den Pressemeldungen gelesen. Offenkundig ist die Liste nicht schon an sich evident, denn es wurden auch schon andere Filme für den Kanon vorgeschlagen.

Aus filmbildungs-politischen Gründen ist ein Filmkanon vielleicht ein griffiges Projekt (klein und kostet nicht viel), aus filmwissenschaftlicher Sicht ist er jedoch mehr als problematisch. Ist für massenmediale Produkte die Form der kanonisierten Hervorhebung überhaupt angemessen, wo schon der Buchdruck den Buchkanon obsolet gemacht hatte? Und wenn es um ‚Medienkompetenz‘ geht, wieso nicht auch Dokumentarfilme, weshalb fehlen Fernsehfilme und das Fernsehen ebenso wie Hörspiele und Rundfunksendungen?

Auch soll es doch um ein ‚filmisches Verstehen‘ gehen, um das kinematographische Denken, das erschlossen und vermittelt werden soll, nicht um pures Faktenwissen. Ein Kanon erweckt – im alltäglichen Gebrauch – allzu schnell den Eindruck, man habe mit diesen 35 Filmen dann ausreichend getan, besitze eine Filmbildung – und brauche dann nicht mehr. Ein fataler Effekt – aber bekanntlich sind die ungeplanten und nicht gewollten Effekte diejenigen, die am nachhaltigsten wirken.

3. Nun kann man sagen: Besser den Spatz in der Hand als die Taube auf dem Dach. Und: Mit dem Kanon hat man erst einmal den Fuß in der Tür zur Schule. Doch das scheint mir zu taktisch gedacht. Wer möchte, dass in der Schule Medienkompetenz vermittelt werden soll und Filmbildung zum Unterrichtsgegenstand wird, sollte sich fragen, ob dies mit einem Kanon von 35 Filmen erreicht wird. Der Kanon besagt nicht mehr, als dass hier 35 Filme gesehen werden sollen. Im besten Fall gut vorbereitet und vermittelt im Deutschunterricht oder im Kunstunterricht, im schlechtesten Fall als Ersatz für irgendeine ausgefallene Unterrichtsstunde, ohne Vorbereitung. Filmbildung kommt so nicht zustande.

Wer Medienbildung in der Schule haben möchte, muss dies auf anderen Wegen zu erreichen versuchen: Es muss ein Fach ‚Film‘ oder ‚Medien‘ in der schulischen Fächertafel integriert werden, es muss also Unter-

richtszeit dafür institutionalisiert werden; es müssen qualifizierte Lehrer vorhanden sein, diese müssen ausgebildet werden; es müssen funktionstüchtige und regelmäßig gewartete Geräte vorhanden sein. Medienunterricht ist arbeitsintensiv und kostet Vorbereitungszeit – es geht eben nicht mit 35 Filmen, die irgendwo mal schnell eingesetzt werden.

Es könnte sogar so sein, dass der Filmkanon auf zweierlei Weise kontraproduktiv ist: Er verhindert, dass sich ein Schulfach ‚Medien‘ etablieren kann, weil es ja schon mit dem Kanon preiswerter abgetan werden kann. Und der Filmkanon führt, einmal etabliert, bei den Schülern zu den bekannten Erscheinungen jedweder zwangsverpflichteten Kanonlektüre: Sie verleidet die Filme auf Dauer. Es geht vielen Schülern dann vielleicht mit *Citizen Kane* ähnlich wie es früheren Schülern mit Kellers *Grünem Heinrich* oder mit Stiffers *Bergkristall* gegangen ist.

Lit: Heinz-B. Heller: *Film-„Klassiker“*. *Anmerkungen zu einigen symptomatischen Schwierigkeiten im Umgang mit Filmgeschichte*. In: TheaterZeitschrift (1985). H. 11, S. 119–128.

Christian Maintz:

Dass traditionelle Bildungsstandards mit zunehmender Beschleunigung der Furie des Verschwindens anheim fallen, ist eine mittlerweile nicht nur von kulturpessimistischen Räsoneuren geteilte Beobachtung. Die Aufstellung und Diskussion etwa von Lektürekannons – zwischenzeitlich eher verpönt – hat infolgedessen wieder Konjunktur in Feuilletonredaktionen und Lehrplankommissionen, und dies ist aus meiner Sicht auch durchaus begrüßenswert: Es steht einer Gesellschaft gut an, sich von Zeit zu Zeit darüber zu verständigen, auf welche Texte und Zeichen der Vergangenheit sie ihre Lesart der Gegenwart gründen will.

Der Film nun hat in solchen Diskussionen insofern einen anderen Status als die älteren Medien wie Literatur oder Theater, als er bisher nie durch die Aufnahme in schulische Bildungsstandards nobilitiert wurde. Zwar existiert selbstverständ-

lich ein umfangreicher Bestand klassischer Kinowerke; er beschäftigt aber vorwiegend Filmhistoriker, -kritiker und -aficionados; in Lehrplänen oder Volkshochschulprogrammen taucht er kaum jemals auf. Der jetzt von Volker Schlöndorff und seinen Kombattanten zusammengestellte filmische Basiskanon soll dies ändern und damit der Einsicht in die immens gewachsene Bedeutung der audiovisuellen Medien Rechnung tragen.

Der mögliche Gewinn eines solchen Kanons läge m. E. keineswegs nur darin, dass Murnau und Fassbinder neben Goethe und Kafka als Schulklassiker inthronisiert würden. Die viel beschworene ‚Medienkompetenz‘ bedarf in besonderem Maße der Einsicht in die historische Entwicklung der modernen Medien. Die heutige mediale Praxis ist aber der Überlieferung der eigenen Geschichte wenig günstig, vielmehr propagiert sie weithin die totale Gegenwart: Kino und Fernsehen zeigen ganz überwiegend nur noch aktuelle Produktionen, und entsprechend werden die Rezeptionsgewohnheiten der Zuschauer konditioniert. In früheren Jahrzehnten war dies zumindest partiell anders: Programmkinos machten auch ein jüngeres Publikum mit Filmklassikern vertraut; das Fernsehen setzte ebenfalls mehr historische Schwerpunkte als heute. So lernte ich als Kind durch Kino-Nachmittagsvorstellungen und Fernsehserien wie *Väter der Klamotte* beispielsweise noch die großen Komiker des Stumm- und frühen Tonfilms kennen und lieben; solche Programme existieren mittlerweile kaum noch. Konfrontiert man heutige Grundschüler mit Namen wie Charlie Chaplin, Buster Keaton oder Laurel & Hardy, erntet man folglich meist verständnislose Blicke; japanische Zeichentrickfiguren haben ihren Platz in den Kinderherzen eingenommen. Entsprechende Erfahrungen macht man auch an der Universität: Vielen Studenten – auch solchen der Medienkultur – ist allenfalls die Filmgeschichte der letzten ein bis zwei Jahrzehnte geläufig; die Arbeiten klassischer, stilbildender Regisseure wie etwa Dreyer, Welles, Kurosawa oder Antonioni haben sie nie gesehen. Natürlich dürfte der vorge-

schlagene Kanon kaum in der Lage sein, all das grundlegend zu ändern; er könnte aber immerhin einen wichtigen Gegenakzent setzen.

Ein spezieller Vorzug des Schlöndorffschen Kanons liegt aus meiner Sicht darin, dass er offensichtlich vorwiegend unter ästhetischen, nicht unter ideologisch-didaktischen Gesichtspunkten zusammengestellt wurde. Natürlich provoziert er wie jeder Kanon auch Widerspruch bzw. Gegenvorschläge (Wo bleibt Buster Keaton? Der Film *Noir*? *Hawks*? *Ozu*? *Tati*? *Bergman*? etc.), das schadet aber nicht, im Gegenteil: Kanon-Debatten beleben die Reflexion über das Medium, und jeder Kanon ist erweiterbar.

Corinna Müller:

Gegen die Auswahl für einen ‚Kanon‘ an Filmen für den Schulunterricht, den die Bundeszentrale für politische Bildung bei einer Expertenkommission in Auftrag gab, will ich kein Veto einlegen, denn sie ist fundiert und ehrenwert. Schade ist das notorische Fehlen der frühen filmhistorischen Phasen – gerade im Schulunterricht wäre ein ‚Klassiker‘ von Georges Méliès sehr angebracht. Doch nicht die Auswahl ist zu beanstanden, sondern der sich in ihr manifestierende Auftrag.

An sich ist zu begrüßen, dass dem *literarischen* Lehrstoff nun auch ein *filmischer* zur Seite gestellt werden und dieser auch historische Dimension haben soll, doch das macht die Grundidee nicht besser. Als hätte es den ‚Pisa-Schock‘ nicht gegeben, wurde vom Auftraggeber aller in der Pisa-Studie vorzufindenden Wegweisungen zum Trotz offenbar ein filmischer ‚Bildungs-Kanon‘ bestellt, angesichts dessen mir die schlimmsten Erinnerungen und Befürchtungen kommen: Als 11-Jährige musste ich mich durch Stiftern *Bergkristall* quälen – und hätte einen *Stalker* bestimmt nicht anregender gefunden, nur weil es ein Film ist.

Pisa ruft nach anderen Unterrichtsmodellen als dem Abklappern von ‚Klassikern‘ im Ansammeln von ‚kulturell wertvollem Bildungsgut‘ durch die Schülerinnen und Schüler. Dabei stößt die Auswahl auch auf ein grundlegendes Problem: *Nacht*



Foto: Euregio-Gymnasium Bocholt

und Nebel von Alain Resnais ist ein wertvoller Film, doch im Kino habe ich erlebt, dass er bei einem jungen Publikum, das unvorbereitet mit ihm konfrontiert wurde, heftige Aggressionen auslöste. Ein Film wie dieser erfordert eine eingehende Vor- und Nachbereitung in verschiedenen Unterrichtsfächern wie Französisch, Geschichte, Politik und Deutsch, letzteres als Ansiedlung für die Behandlung von Kommunikation im Bewegtbild – die Einbindung also in einen *fächerübergreifenden Projektunterricht*. Es ist nicht der einzige Film der Auswahl, der ein solches Unterrichtsmodell angebracht sein lässt. Dies aber steht im Gegensatz zum Auftrag und der Schulrealität: Die Idee eines Film-‚Kanon‘ ist, Film als ‚Bildungsgut‘ in den Fachunterricht zu integrieren, und Projektunterricht wird (wiederum: Pisa zum Trotz) in immer mehr Bundesländern eingedämmt und durch Hintertüren abgeschafft.

Eine Integration von Film in den Schulunterricht hätte statt der Empfehlung eines ‚Kanon‘ sinnvoller die Vermittlung von *Medienkompetenz* zum Ziel haben sollen. Medienkompetenz kann man zwar auch an Klassikern schulen, aber besser sind dafür Filme geeignet, die sich die Schülerinnen und Schüler aus eigenem Interesse im Kino ansehen

würden wie *Star Wars*, *Titanic* oder *MIB*. Speziell die Filme Steven Spielbergs eignen sich gut dafür, doch sie zählen, wie auch andere populäre Filme neueren Datums, nicht zu den ‚Kanon‘-Vorschlägen.

Dafür dürfte der Auftrag an die Kommission verantwortlich zu machen sein, aber eine Kritik an der Auswahl ist dann doch anzufügen: Die lushige Empfehlung „Ein Film der Serie [sic!] *Laurel und Hardy*“ ist alles andere als expertenkompetent – darf’s ein Stummfilm oder ein Tonfilm sein oder vielleicht ein Stückchen aus der launig kompiliert-kommentierten *Dick und Doof*-TV-Serie? Einer so hochkarätig besetzten Kommission steht ein solcher Vorschlag nicht gut zu Gesicht.

Tilman Lang:

Richtet man den Blick einmal zurück zum Anfang des 20. Jahrhunderts und blättert in den Stellungnahmen zu einer Umfrage des Börsenblatts für den deutschen Buchhandels aus dem Jahr 1913, so findet man nicht nur die Empfehlung, der Film müsse „sich vom Buche freimachen“, sondern auch Feststellungen, nach denen der „Kinobetrieb [mit der Romanverfilmung] seinen ästhetisch verhängnisvollsten Abweg betreten habe“ (Max Bruns), die „Verfilmung dichterischer Werke den Ersatz des

Kolportageromans und der Jahrmarktsmoritat durch Schlechteres“ bedeute (Richard Dehmel), wie überhaupt das „Kino in seinen Darbietungen und die Literatur auch nicht das allergeringste gemeinsam“ (Georg Hermann) habe.

Betrachtet man Literatur- und Filmkanon, so wird deutlich, dass die Geschichte diese Einschätzung – und zwar auch aus der Perspektive des Buchmarktes – widerlegt hat. Warum etwa wird – abgesehen von der vorliegenden Liste – häufig Luchino Viscontis *Tod in Venedig* in die Reihen kanonischer Filme eingestellt? Weil die Novelle von Thomas Mann stammte oder weil Visconti den Einsatz filmästhetischer Mittel gekonnt mit einer Reflexion auf die Bedingungen filmischer Darstellung verbindet? Welche Bedeutung und welchen Stellenwert das intermediale Beziehungsgeflecht für die Frage der jeweiligen Kanonbildung hat, lässt sich an einer Vielzahl von Beispielen belegen, z. B. auch an Uwe Johnsons *Jahrestagen*, die nach der Verfilmung einen deutlichen Anstieg der Bekanntheit verbuchen konnten, ohne dass die Zahl der tatsächlichen Leser nennenswert gestiegen sein dürfte.

Dies ist ein Aspekt, der in die bisherige Kanondebatte nur begrenzt eingeflossen ist, obwohl er auch unter den Gesichtspunkten Archiv, Gedächtnis und Erlebnis eine erhebliche Rolle spielt. Die vorliegende Liste enthält allein 16 Titel, die auf ausgewiesenen literarischen Vorlagen beruhen. Zudem belegt die Liste vor allem eines: Der kanonische Film stellt sich her über die Differenz ‚einmal/zweimal sehen‘. Klassische und mithin kanonische Filme sind Filme, die man nicht oft genug sehen kann und doch zugleich nicht zu sehen bekommt, etwa Lars von Triers *The Element of Crime*. Damit ergibt sich die Notwendigkeit, zwischen ‚postuliertem‘ und ‚aktivem Kanon‘ zu unterscheiden. Aber nicht nur aus diesem Grund muss man gegen alle Apologeten darauf insistieren, dass der (Film)Kanon in der Zeit zu situieren ist, wenn überhaupt eine Diskussion über den Filmkanon angesichts der Pluralisierung und Privatisierung der Film- und Videoarchive Sinn machen soll.

Johann N. Schmidt:

Kein Zweifel, die Namen der Kommissionsmitglieder verraten Kompetenz. Dass jeder Kanon – erst recht für ein filmschulisches Kerncurriculum – immer auch zu einem alternativen Kanon herausfordert, ist selbstverständlich. Es gibt sie ja nicht – die besten oder auch nur didaktisch sinnvollsten 35 Filme. Im Grunde besitzen wir alle zwei oder gar drei ‚Best of‘-Listen, eine für die unbestrittenen Meisterwerke, wie sie *Sight and Sound* immer wieder erstellt (mit *Citizen Kane* an der Spitze), eine für jene Filme, die uns persönlich etwas bedeuten (wenn schon Welles, dann *Touch of Evil*), und dann noch für Filme, die entweder auf hochinteressante Weise ‚missglückt‘ sind oder die wir überhaupt nicht gut finden dürften (bildet Cimos *Year of the Dragon* Rassismus ab oder ist es selbst ein rassistischer Film?).

Ich fürchte, der Kanon ist als Kompromiss zwischen unterschiedlichen Temperamenten einfach zu ‚ausgewogen‘, als dass er für den Unterricht operationabel sein könnte. Antifa und Laurel & Hardy, die Tradition der 60er-Jahre-Filmkunsttheater und zeitgenössisches Kino: Solche Zusammenstellungen haben mit der filmischen Sozialisation eher meiner Generation zu tun als mit der der heute Zwanzig- oder Dreißigjährigen. Und können solche Listen historische Linien, thematische Verknüpfungen, durchlaufende Kontroversen erkennen lassen? Natürlich ist *Ausser Atem* ein epochales Werk, aber doch vor allem vor der Folie der damals konventionalisierten Filmsprache. Und wie lange haben wir denn gebraucht, um die Größe von *Vertigo* herauszufinden – sollen SchülerInnen diesen Reifeprozess etwa schon hinter sich haben?

Ich habe den Verdacht, dass wir mit unseren Ideen von jugendgemäßen Filmen einerseits und „qualitativen Filmen [...] als Teil eines jeweiligen Kulturgutes“ (Th. Krüger) andererseits auf respektable Weise daneben liegen. Es erinnert mich an das pädagogisch sinnvolle Buch, das ich nie und nimmer spätabends mit der Taschenlampe gelesen hätte. Doch hat mich Claudia Cardinale, die ich sehr attraktiv fand, indirekt zur Lektüre von di Lampedusas *Il*

Gattopardo verleitet. Die Wege auch zum kanonisierten Film sind unergründlich und jenseits der von mir respektvoll applaudierten Intelligenz von Kommissionen.

Harro Segeberg:

Wenn es richtig ist, dass der Film zu dem Medium des 20. Jahrhunderts werden konnte, dann lag das sicherlich mit daran, dass das Kino in der Konkurrenz der Medien eine durchaus erfolgreiche Doppelstrategie ausarbeiten konnte. Sie sah, etwas vereinfacht so aus, dass der Film es auf der einen Seite immer wieder verstanden hat, den Normierungs- und Disziplinierungsversuchen der Hochkultur das Konzept einer Standes- und Bildungsgrenzen überspringenden Popularkultur entgegenzusetzen. Daneben aber begegnen auf der anderen Seite nicht minder häufig Versuche, die Akzeptanz der darüber nicht selten äußerst verschreckten Hochkulturen dadurch zu erreichen, dass das Kino bestrebt war, sich mit Hilfe von Autorenfilm, Literaturverfilmung und/oder Kunstfilm an die Normen eben dieser Kultur anzugleichen.

Die Idee, das in der Hochkultur lange übliche, heute aber heftig umstrittene Konzept einer Kanonisierung auf den Film zu übertragen, ließe sich in dieser Perspektive als Höhepunkt einer solchen Doppelstrategie bezeichnen. Ob man Erfolg hat, und wenn ja, welchen, steht dahin. Es wird in erster Linie davon abhängen, für welche Zielgruppen welche Experten welche Filme zu welchen Zwecken auswählen, und dazu lassen die bisherigen Versuche doch noch viel (wie man neudeutsch sagt) Diskussionsbedarf erkennen. ■

„Filmmachen ist ein Erfindungsprozess“

Peter Krieg zu Gast im Medienzentrum

Peter Krieg, in den siebziger und achtziger Jahren einer der bekanntesten und unkonventionellsten Dokumentarfilmer der Bundesrepublik, ist heute als freier Produzent, ‚Medienarbeiter‘ und Publizist tätig. Für seinen Dokumentarfilm *Septemberweizen* (1980) erhielt er den Adolf-Grimme-Preis. Am 9. Juli war er im Rahmen des Seminars ‚Aus der Geschichte des Dokumentarfilms‘ (Ludwig Fischer) im Medienzentrum zu Gast, eingeladen von einer studentischen Arbeitsgruppe. Bereitwillig stand er den Studierenden Rede und Antwort.

Von Michaela Quaas

Ausgangspunkt für das Gespräch mit Peter Krieg im Medienzentrum war sein Film *Septemberweizen*. Dieser Film, dessen Klassifizierung als Dokumentarfilm umstritten war und ist, thematisiert den Weizenhandel in den USA, und er zeigt in diesem Zusammenhang die globalen wirtschaftlichen Verknüpfungen und damit verbundenen Probleme auf. Der Film wurde in den siebziger Jahren gedreht und kritisiert die ungerechte Verteilung des Weizens unter der Weltbevölkerung bzw. die krassen Effekte der Geschäfte mit dem Getreide. Das Projekt ging auf Kriegs langjährige Erfahrungen in so genannten Entwicklungsländern zurück. Kompositorisch ist der Film in mehrere thematische Blöcke gegliedert und arbeitet stark mit Mitteln der Collage und mit komplexen, teilweise ‚assoziativen‘ Montageverfahren, bei denen u. a. die Musik eine wichtige Rolle spielt. Peter Krieg hat seinen Film ganz bewusst als ein Gegenmodell zum so genannten *Beobachtenden Dokumentarfilm* in der Nachfolge des *Direct cinema* angelegt, und er hat sich auch in polemischen Beiträgen an der damals

heftig entbrannten Debatte über die Ästhetik und Moral des Dokumentarfilms beteiligt.

Bevor Peter Krieg das Seminar besuchte, wurde bereits ausführlich über den Film diskutiert. Das parallel zum Dokumentarfilm veröffentlichte Lesebuch *Der Mensch stirbt nicht am Brot allein* [1] enthält auch einen Fragebogen für Zuschauer. Solch ein Angebot gehört zu dem Konzept einer direkten Kommunikation zwischen Filmemacher und Publikum, das Peter Krieg immer vertreten hat. Durch die Auswertung des Fragebogens versprach er sich Hinweise darauf, wie der Film die Zuschauer angesprochen hat und ob er sie zum Nachdenken anregt.

Die Fragebögen wurden von der Arbeitsgruppe, die ein Referat zum Film hielt, auch im Seminar ausgeteilt. Einige Auszüge aus Antworten:

„Ergreifend, zu viele Infos/ Reizüberflutung, bedrängende Musik, sehr komplex und anstrengend – aber auch poetisch, gut strukturiert, informativ, wirkt nicht moralisierend, beeindruckende Bilder, sensibilisiert Problembewusstsein für globale Zusammenhänge, ...“

Die Reaktionen auf den Film *Septemberweizen* waren sehr unterschiedlich und teilweise auch offen kontrovers. Am 9. Juli hatten die Studierenden dann selbst die Gelegenheit, Fragen direkt an den Regisseur zu richten.

Warum dreht ein Regisseur einen Dokumentarfilm über Weizen?

Die Idee für den Film bekam Peter Krieg schon während seines Studiums an der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin. Im Gespräch verriet der Regisseur, dass er schon immer einen Film über ein Nahrungsmittel drehen wollte. Die Weizenproblematik war in den siebziger Jahren ein aktueller Streitpunkt in der Diskussion um die Weltmachtstellung der Vereinigten Staaten. Bis heute hat der Film eine nachhaltige Wirkung. Obwohl der Film bereits vor gut 20 Jahren produziert wurde, wird Peter Krieg immer wieder zu Diskussionen eingeladen. Außerdem wird *Septemberweizen* noch im 21. Jahrhundert als Lehrmaterial an Schulen verwendet. Durch die Strukturierung in sieben Kapitel bietet es sich an, den Film über einige Unterrichtsstunden verteilt zu zeigen. Der lehrhafte Ansatz in diesem Dokumentarfilm gibt auch Anlass zur Kritik: Krieg wollte die Zuschauer mit diesem Film durchaus belehren, wenn auch die direkten politischen Folgerungen von den Rezipienten selbst gezogen werden sollen.



Im Gespräch nahm der Regisseur zu dieser Kritik Stellung: Ja, hinter dem Film stecke eine politische Botschaft. Es ging ihm darum, die Zusammenhänge in der „Welt des Weizens“ aufzuzeigen. Jedes Kapitel habe seine eigene Logik, so Krieg, und der Film solle keine eindeutige Sicht vorgeben. Es gibt keine Moral in *Septemberweizen*, und auf die Frage hin, ob der Film Lösungen für den aufgezeigten Misstand vorgeben sollte, erklärt Krieg: „Es gibt keinen eindeutigen Lösungsansatz.“ Der Film sollte die Zuschauer lediglich aktivieren, selbst über das Thema nachzudenken bzw. auch weiterzudenken.

Im weiteren Verlauf des Interviews erzählte Peter Krieg von seinen Erfahrungen als Regisseur. *Septemberweizen* war sein erster Film von größerer Bedeutung, der ein breites Publikum fand. Krieg experimentierte mit Erkenntnissen der Zeit (1976–1980), so verwendete er Stilmittel aus der Werbung und wurde dafür von Kritikern heftig kritisiert. Er sah und sieht das Filmemachen selber als Erfindungsprozess an. Beim Drehen geschehen Dinge, die zu seinem Bedauern oft im fertig produzierten Film nicht zu sehen sind. Der Regisseur sei von den vor Ort gegebenen Umständen abhängig und auf hilfreiche Kontakte, die eher zufällig entstehen, angewiesen.

„Wir machen uns letztlich alle unsere Filme selber“

Auf die Frage, ob es eine Gesamtlogik im Dokumentarfilm *Septemberweizen* gibt, antwortete Peter Krieg mit einem klaren Nein. Seiner Meinung nach existiert eine Gesamtlogik der gesellschaftlichen Prozesse nicht objektiv. Jeder Zuschauer mache sich seinen Film letztlich selbst. Krieg meinte, dass „auch Filmesehen ein Prozess des Filmemachens ist“. In den letzten Jahren hat sich der Dokumentarfilmer mit den aktuellen Medienentwicklungen auf der Grundlage des radikalen Konstruktivismus auseinandergesetzt. Radikaler Konstruktivismus bedeute, dass sich letztlich jeder Mensch seine individuelle Realität schaffe, über die man sich dann verständigen müsse. Die



erkenntnistheoretischen Hypothesen des Konstruktivismus seien für ihn die Grundlage für ein angemessenes Verhältnis zur ‚Realität‘ – Peter Krieg hat damit die von ihm schon in den siebziger Jahren artikulierten Wendung gegen einen ‚Abbildrealismus‘ weitergeführt und radikalisiert. Ausgehend von der zwangsläufig individuellen ‚Konstruktion‘ der Welt im Wahrnehmungsprozess argumentiert Krieg, dass Zuschauer „neu sehen lernen“ müssen – denn der Prozess des „Neu-Sehen-Lernens“ hat seiner Meinung nach etwas mit der Weiterentwicklung des Menschen zu tun.

Irrtum: Dokumentarfilm bildet Realität ab

Im Seminar ‚Aus der Geschichte des Dokumentarfilms‘ wurde in fast jeder Sitzung immer wieder über die Inszenierung diskutiert. Deshalb war es nicht verwunderlich, dass diese Frage auch an den Dokumentarfilmer gerichtet wurde. Peter Krieg ist der Meinung, dass es keinen Dokumentarfilm ohne Inszenierung geben kann. Es sei ein allgemein verbreiteter Irrtum, so der Filmemacher, dass der Dokumentarfilm den Anspruch erhebt, Wirklichkeit abzubilden. „Dokumentarfilm basiert auf dem Wort *Dokument* – das ist das grundsätzliche Problem“, und damit ist der Irrtum vorgegeben. Dokumentarfilm dokumentiert keine Ereignisse, sondern vermittelt lediglich die Wirklichkeit des Dokumentarfilmers oder Produzenten.

Mit diesen passenden Schlussworten verabschiedete sich Peter Krieg von den Studierenden. Sicherlich wurden nicht alle Fragen beantwortet, aber das Gespräch gliederte sich hervorragend in den Verlauf des Seminars ein. Neben der Beschäftigung mit den viel diskutierten Theorien des Dokumentarfilms war es erfrischend und anregend, einen Praktiker aus dem Filmgeschäft zu interviewen. ■

Quelle: Aufzeichnung eines Interviews am 9. Juli 2003 im Zentrum für Medien und Medienkultur des Fachbereichs 07 der Universität Hamburg.

Anmerkung

[1] Peter Krieg: *Der Mensch stirbt nicht am Brot allein. Vom Weizen zum Brot zum Hunger. Lesebuch zum Film „Septemberweizen“*. 4. Aufl. Frankfurt am Main 1986.

Katastrophe Natur

Die Erzählung von Naturkatastrophen im Film der neunziger Jahre

– illustriert an den Filmen *Dante's Peak*, *Volcano* und *Twister*

Von Britta Stender

„Da sprach Gott zu Noah / alles Fleisches Ende ist für mich kommen / denn die Erde ist voll Frevels von ihnen / und siehe da / ich will sie verderben mit der Erden.“ (Genesis, 1. Buch Mose 6, 13; Die Ankündigung der Sintflut)

Die Deutung einer Naturkatastrophe als Verhängnis Gottes, die Verquickung mit Begriffen wie ‚Schicksal‘ und ‚Strafe‘ zeigt das große Bedürfnis des Menschen, der Willkür und Gewalt einer Katastrophe einen Sinn zu verleihen, wird das menschliche Bedürfnis nach Sicherheit und Kontrolle doch durch die Unberechenbarkeit solcher Naturkatastrophen bedroht. Eine filmische Katastropheninszenierung bietet daher Spannungs- und Identifikationsmöglichkeiten, die hohe Zuschauerzahlen versprechen,[1] und kann durch die Konstruktion einer Heldenfigur, die ein versöhnliches Ende herbeiführt, ein Hoffnungsbedürfnis des Zuschauers befriedigen. Susan Sontag bestätigt: „Diese Filme spiegeln die weltweiten Ängste wieder und mildern sie gleichzeitig.“[2] Die Zerstörung durch eine Katastrophe bewirkt die

Auflösung der bekannten Welt. Statt aber Schrecken und Angst angesichts einer realen Bedrohung zu empfinden, kann sich der Zuschauer bei der filmischen Inszenierung aus sicherer Distanz heraus der Schaulust am Zusammenbruch privater Universen hingeben und sich gleichzeitig durch die extreme Vereinfachung und Reduzierung komplexer Lebensfragen in der Bedrohung durch die Katastrophe vorübergehend von alltäglichen Sorgen befreien.

Naturkatastrophenfilme greifen auf die uralte und dennoch aktuelle Thematik ‚Mensch gegen Natur‘ zurück und bilden damit einen deutlichen Schwerpunkt im Katastrophenfilmgenre: „The most common disaster type pits a human community against a destructive form of nature.“[3]

Antagonistische Naturgewalt

Erdbeben zerstören ganze Städte, Wirbelstürme entwurzeln Bäume und verwüsten Landstriche, Vulkanausbrüche begraben Menschen und Städte unter ihren Lavaströmen. So wie in den vorangestellten Sätzen

wird auch in den Katastrophenfilmen die Naturkatastrophe als handelndes Subjekt betrachtet. „... du hast noch nie gesehen, wie er dieses Haus stehen lässt und jenes Haus stehen lässt, nur um dich zu verfolgen ...“, äußert sich in *Twister* Jo über Wirbelstürme. In *Dante's Peak* sagt eine Wissenschaftlerin über den Vulkan: „... er räuspert sich gerade. Er hat noch nicht einmal angefangen zu singen“ und der Regisseur von *Volcano*, Mick Jackson, spricht dem Lavastrom „alle Eigenschaften eines perfekten Filmbösewichts“ zu. Die Naturgewalt wird zu einem übermächtigen, intelligenten Wesen mystifiziert, das in scheinbarer Willkür überlegene Mächte zur Zerstörung einsetzt.

Katastrophendramaturgie

Exposition, Steigerung, Krise und Umschwung, Leidensweg und Prüfung und schließlich Opfer und Lösung – dieses „der antiken Tragödie entlehnte und für viele Filme dieser Art kennzeichnende 5-Akt-Schema“[4] gliedert auch die in *Dante's Peak* und *Volcano* im Mittelpunkt stehende Katastrophenhandlung. In *Twister* dagegen ist der im Katastrophenfilm obligatorische Romantik-Plot (hier zwischen dem getrennt lebenden Ehepaar Bill und Jo und Bills Verlobter Melissa) in fünf Akte gegliedert, während der Katastrophen-Plot einer beständigen Spannungssteigerung folgt. Diese steigende Spannungslinie wird bis hin zum Höhepunkt, einem Tornado von seltener und fast schon mystischer Größe, durch regelmäßige Ruhephasen unterbrochen, wie z. B. dem Essen bei Jos Tante Meg oder der Reparatur eines Wagens, die dem Zuschauer Entspannungs- und Verarbeitungsphasen gönnen und für eine effektvolle Spannungsdosierung sorgen.

Auch in *Dante's Peak* wechseln sich Spannungsmomente mit Szenen der Ruhe ab, wie z. B. dem Singen eines Liedes, die im Film vor allem als Beruhigungsmomente für die Kinder etabliert sind, aber auch die psychologisch-pädagogische Kompetenz des Helden betonen. Derartige Ruhepausen lassen sich in *Volcano* nach



Dante's Peak (USA 1997)

dem Ausbruch des Vulkans nicht verzeichnen. Äquivalent dazu wird hier der Wechsel zwischen verschiedenen Handlungssträngen eingesetzt, die auch die Größe und Vielfalt des Handlungsraumes Großstadt illustrieren.

Besonders auffällig im Vergleich der drei Filme ist die Ähnlichkeit in der Konstruktion der Anfänge von *Twister* und *Dante's Peak*. Beide Filme beginnen mit einer zeitlich vorgelagerten Einleitungssequenz bei der eine von dem Helden/der Heldin geliebte Figur durch die Naturkatastrophe umkommt. In dieser Sequenz wird sowohl die Katastrophe als Thema eingeführt als auch die Fixierung des Helden/der Heldin auf die Katastrophe in der weiteren Filmhandlung erklärt. Der Anfang in *Volcano* setzt den Schwerpunkt dagegen in der Darstellung der Großstadt. Die eingeschobenen Einstellungen von fließender Lava deuten aber auch hier schon zu Beginn die Katastrophenthematik an.

Figurenkanon

Held, Mahner und Experte – grundlegende Figurentypen des Genres – verschmelzen in den Katastrophenfilmen der neunziger Jahre häufig in einer Figur. Anders als in den ‚Conventions‘ von Yakowar dargestellt[5] verfügt der Held hier über spezialisiertes Wissen und steht als Experte der Katastrophe keineswegs hilflos gegenüber. So kann in *Dante's Peak* Harry Dalton der Katastrophe im wahrsten Sinne des Wortes einen Haken schlagen und in eine stillgelegte Mine entkommen. In *Twister* gelingt es, ein Datenmessgerät einzusetzen und damit die Unberechenbarkeit der Katastrophe einzugrenzen und in *Volcano* kann Mike Roark einen Lavastrom in die von ihm vorgegebene Bahn lenken.

Obligatorisch wird der Held durch eine Heldin ergänzt, die durch spezialisierte Kenntnisse ebenso wie der Held einen Expertenstatus erhält. Dennoch wird sie von dem männlichen Helden dominiert und geleitet[6]: der Geologe Harry Dalton wird in *Dante's Peak* durch seine Vulkankenntnisse in die Lage versetzt, die Vorgehensweise zu bestimmen. Mike Roark verfügt in *Volcano* als Leiter des Katastrophenschutzes über die notwendige Entscheidungs- und Handlungsbefugnis, während die Geologin Amy Barnes nur erläuternd zur Seite steht. In *Twister* sind beide Helden fast gleichberechtigt, dennoch dominiert Bill die Handlungen. Er ist versierter in der Wettervorhersage und vernünftiger als Jo. Zum Schluss ist es auch er, der sie beide durch die Befestigung an den Rohren rettet und Jo dabei schützend umarmt.

Erwartungsgemäß entwickelt sich zwischen Held und Heldin eine romantische Nebenhandlung, die neben der Emotionalisierung der Filmhandlung auch in lebensbedrohenden Situationen zwischen egoistischem Überlebenswillen und sozialen Instinkten vermittelt.[7] Bereits mit der Einführung der Helden, die aufgrund des Sympathie- und Identifikationspotentials stets durch gut aussehende und populäre Schauspieler (z. B. Pierce Brosnan und Linda Hamilton in *Dante's Peak*) repräsentiert werden, kündigt sich das ‚Kiss-Off‘ am Ende des Films an. So beispielsweise als letzte Einstellung in *Twister* oder in *Dante's Peak* nach der Rettung aus der Mine. In *Volcano* kommt es zwar nicht zu einem Kuss, äquivalent dazu steht aber die gemeinsame Autofahrt am Ende des Films.

Vor allem im Naturkatastrophenfilm werden die Helden bzw. Experten durch ein entsprechendes Team begleitet, das zumeist den Naturwissenschaften entstammt. Charakteristisch für die Wissenschaftler ist eine große Faszination an der Katastrophe. Sie begeistern sich für „die Ästhetik der Destruktion, [...] die seltsame Schönheit der rächenden Verwüstung, der Schaffung eines Chaos.“[8] So sagt Amy Barnes in *Volcano* angesichts des ausbrechen-

den Vulkans: „Du wärst begeistert gewesen, Rachel!“ und in *Twister* kriecht Jo völlig fasziniert immer näher an den Tornado heran.

Die Katastrophe ist für sie weniger bedrohlich als spektakulär und aufregend, woraus sich spannungsteigernde Möglichkeiten eröffnen. So kann in *Twister* innerhalb von Sekunden aus der Jagd nach dem Tornado eine Flucht vor ihm werden, in *Dante's Peak* beschließt das Geologenteam, bis zum letzten Augenblick zu bleiben und forciert damit den Tod des Teamchefs.

Das bunt durchmischte Team ist gut aufeinander eingespielt und insbesondere in *Twister* durch Spitznamen untereinander bekannt, wodurch familiäre Strukturen suggeriert werden. Anders stellt sich das Team der Katastrophenzentrale in *Volcano* dar. Näher vorgestellt wird nur der Stellvertreter Roarks. Dennoch erkennt man an dem scherzhaften Ton untereinander auch hier eine besondere Vertrautheit. Die Forscherleidenschaft ist hier ausgetauscht gegen pragmatische Schadensbegrenzung. Wie beim Team der Wissenschaftler sind auch hier die Mitarbeiter ‚workaholics‘.

Durch die Gespräche und Neckereien innerhalb des Teams werden Beziehungen dargestellt und technische Informationen geliefert, ebenso eröffnet sich Raum für humoristische Auflockerungen und Hintergrundinformationen.

Das Gegenstück zum Experten ist der Laie. Der Laie ermöglicht die vereinfachte und dadurch verständliche Einführung des Zuschauers in den wissenschaftlichen Hintergrund der Naturgewalten und Erläuterungen über die weitere Vorgehensweise. Die Informationen über die Gewalt der Naturkatastrophe, beispielsweise dass die Energie, die bei einem Vulkanausbruch frei wird, sechs Millionen mal größer sein kann als bei einer Atombombe (*Volcano*), übertreffen gemeinhin die Erwartungen des Zuschauers und steigern dadurch die Spannung.

Die Mahnerfunktion der Heldenfigur ist im Stil der Unglücksprophetin Cassandra angelegt. Ihre Warnungen basieren auf ungeprüften Methoden, Instinkt, Erfahrungen oder besonde-

rer Vorsicht und werden von den zu Entscheidungen autorisierten Figuren nicht ernst genommen. In *Volcano* nimmt vorerst Roark die Rolle des Mahners ein, indem er besondere, aus Sicht anderer Figuren übertriebene, Vorsichtsmaßnahmen trifft, und wird im weiteren Verlauf des Films von Amy Barnes abgelöst, die vor der Überlegenheit des Vulkans warnt. Harry Dalton (*Dante's Peak*) ist gleichzeitig Held, Experte und Mahner. Seine Empfehlung zur Evakuierung der Stadt wird von seinem Chef Paul, der aufgrund einer verfrühten Warnung einmal eine Stadt in den Bankrott getrieben hat, in Frage gestellt. Hier opponieren durch die Figuren Harry und Paul instinktives und rationales Verhalten miteinander, ebenso die Optionen Frühwarnung und Wahrung wirtschaftlicher und politischer Interessen.[9]

Katharsis und „poetic justice“[10]

Graduierungs- oder Bestrafungssysteme im Katastrophenfilm folgen dem Bedürfnis des Zuschauers, einen tieferen Sinn in dem Verlust von Besitz und/oder Leben zu finden. So verfehlt in *Twister* der geldgierige, arrogante und diebische Konkurrent von Bill, Jonas, trotz seines exklusiven technischen Equipments stets den Tornado. Bills Instinkt und Forscherleidenschaft wird hier in Opposition zu Jonas' Technik und Geldgier gesetzt. Am Ende kommt Jonas in dem Jahrhundert-Twister um – der Böse erhält seine Strafe und damit die Charakteristik von Jonas ihre Bewertung.

In *Dante's Peak* wird der Teamchef als größter Zweifler des Films trotz seiner späten Einsicht durch die Katastrophe getötet; die Großmutter Ruth, die im Rahmen einer naiven Einfalt dem Berg nichts 'Böses' zutraut, bringt durch ihren Eigensinn ihre Familie in Gefahr. Durch ihren aufopferungsvollen Tod wird diese Negation aufgehoben und eine Aussprache mit ihrer Schwiegertochter ermöglicht ein friedvolles Ende. In *Volcano* trifft der Tod vor allem die, die helfen wollen; er folgt damit also weniger einem Graduierungs- als einem Realitätsprinzip. Höchstens der MTA-Chef Stan Olber erfährt die



Volcano (USA 1997)

Konsequenzen für sein vorhergehendes Handeln. Hätte er auf Roark gehört, wäre keine Metro stecken geblieben – und er wäre nicht gestorben. Ähnlich wie Ruth (*Dante's Peak*) erhält er eine Strafe für sein Fehlverhalten, stirbt aufgrund seines grundsätzlich guten Charakters aber einen Heldentod. Generell sterben meist auch Figuren mit einem Sympathiewert, wie z. B. Rachel in *Volcano*. Derartige Tode vermindern den Eindruck von Konstruiertheit in der Katastropheninszenierung und steigern damit die Spannung. Durch die unmittelbare Lebensbedrohung während der Katastrophe werden diverse Entwicklungen forciert, z. B. die romantische Beziehung zwischen Held und Heldin. Aber auch innere Konflikte der Helden werden durch die äußere Konfrontation mit der Katastrophe zutage gefördert und bewältigt. Die Entwicklung der Heldin Jo in *Twister* ist in einer Rahmenhandlung angelegt. Jo, noch ein kleines Mädchen, blickt am Anfang des Films in einen Tornado, in dem kurz darauf ihre Vater umkommt. Am Ende des Films – Jahre später – wiederholt sich der Blick in den Tornado. Statt jedoch jemanden zu verlieren, hat sie ihren Mann wiedergewonnen und der schwierige Einsatz des Datenmessgerätes ‚Dorothy‘ ist geglückt. Eine ähnliche Rahmenhandlung findet sich in *Dante's Peak*. Zu Beginn des Films kann Harry Dalton bei einem Vulkanausbruch

seine Freundin nicht rechtzeitig retten. Erst als er zum Ende des Films Rachel und ihre Kinder beschützen kann, scheinen der Verlust bewältigt und die Selbstvorwürfe überwunden zu sein. Held und Heldin durchbrechen im Zuge der Katastrophe ihre Isolation. Erst angesichts des Todes wird die Bedeutung des Lebens klar, Lebenswille und Wunsch nach Fortschritt werden geweckt. Auch andere Konflikte werden bereinigt oder reduziert. Die Sorge um die wirtschaftliche Entwicklung der Stadt weicht der Angst um das eigene Überleben und vor der Trennung vom eigenen Hab und Gut.

In *Volcano* werden große, überindividuelle Konflikte thematisiert, bei deren vereinfachter und idealisierter Lösung an exemplarischen Einzelschicksalen die Katastrophe als Katalysator fungiert. An Mike Roark und seiner Tochter Kelly wird z. B. der Konflikt zwischen Arbeit und Familie illustriert. Daneben werden Rassen- und Beziehungskonflikte thematisiert. Erst die Katastrophe zwingt alle Parteien zu einer Entscheidung.

Die Katastrophe im Mittelpunkt

Die Katastrophe als zentrale Thematik ist in ihrer Konfrontation mit den Figuren das einzige, wirklich unabdingbar konstante Charakteristikum des Katastrophenfilms.[11] Der starke Einfluss, den die Katastrophe daher auf Dramaturgie und Personal

des Films nimmt, lässt sich im Vergleich der drei Filme deutlich feststellen. *Dante's Peak* und *Twister* weisen starke Ähnlichkeiten hinsichtlich des Personals auf, da in beiden Fällen die Katastrophe gezielt von Wissenschaftlern aufgesucht wird. In *Volcano* werden dagegen die Helden von der Katastrophe überrascht, die Bewegungsrichtung ist somit gegenläufig zu den beiden anderen Filmen. Dabei wird in *Volcano* besonders der Handlungsraum ‚Großstadt‘ berücksichtigt, der durch viele Nebenhandlungen, häufige Schnitte und die Handlung fortwährend begleitende Reportagen dargestellt wird. Die Unterschiede im Aufbau der Filme ergeben sich aus dem Unterschied zwischen den Katastrophen selbst. Während es sich in *Dante's Peak* und *Volcano* um eine zentrale Katastrophe handelt, geht es in *Twister* um ein sich wiederholendes Naturphänomen mit katastrophalen Auswirkungen. Ersteres bedingt ein Fünf-Akt-Schema, letzteres eine steigende Spannungslinie. Die Katastrophe im Mittelpunkt gerät im Naturkatastrophenfilm zu einem Kräftevergleich zwischen Mensch und Natur und entscheidet sich im Film der 90er meist zugunsten des Menschen, der, wenn nicht triumphierend (*Volcano* und *Twister*), zumindest mit heiler Haut (*Dante's Peak*) aus der Konfrontation hervorgeht. ■

Anmerkungen

[1] Vgl. z. B. die Kassenschlager in den Siebzigern: *Towering Inferno* (1974), *Jaws* (1975), *Earthquake* (1974), *Poseidon Adventure* (1972).

[2] Susan Sontag: *Die Katastrophenphantasie*. 1965. S. 247.

[3] Maurice Yacowar: *The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre*. 1995. S. 261.

[4] Helmut Korte: *Ängste und Katastrophen: Die Höllenfahrt der Poseidon* (1972). 1992. S. 223.

[5] Vgl. Yacowar, ebd. S. 268–277.

[6] Im Gegensatz zu früheren Katastrophenfilmen ist die Heldin wesentlich selbstständiger und handlungsbestimmender geworden. Vgl. z. B. *Airport '75* (USA 1975): In einer Notsituation muss die Stewardess die Lenkung des Flugzeugs übernehmen. Dabei wird über ihre



Twister (USA 1996)

Weiblichkeit als Unzulänglichkeitsfaktor die Situation eher dramatisiert als entspannt und die Spannung gesteigert. Nur durch die Funkanweisungen eines Mannes und sein persönliches Eingreifen kann die Situation schließlich gemeistert werden.

[7] Vgl. Yacowar, ebd. Punkt 14, S. 274 f.

[8] Sontag, ebd. S. 235.

[9] Bei Einsicht seines Irrtums entschuldigt sich Paul bei Harry und gibt ihm nachträglich Recht. Die ‚späte Einsicht‘ unter den ‚Widersachern‘ ist im Katastrophenfilmgenre relativ verbreitet. Vgl. dazu u. a. den Bürgermeister in *Der weiße Hai* (1975) oder den Baulöwen in *Towering Inferno* (1974).

[10] Vgl. Yacowar, ebd. Punkt 16, 276 f.

[11] Vgl. Yacowar, ebd. Punkt 2: „The basic imagery of the disaster film would be disaster, a general, spectacular destruction ...“ S. 268.

Filme

Dante's Peak, Regie: Roger Donaldson, USA 1997

Twister, Regie: Jan de Bont, USA 1996

Volcano, Regie: Mick Jackson, USA 1997

Literatur

Helmut Korte: *Ängste und Katastrophen: Die Höllenfahrt der Poseidon* (1972). In: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): *Fischer Filmgeschichte*. Bd. 4: *Zwischen Tradition und Neuorientierung*. 1961–

1976. Frankfurt/Main: Fischer 1992. S. 221–238.

Helmut Korte: *Der weiße Hai* (1975) – *Das lustvolle Spiel mit der Angst*. In: Helmut Korte/Werner Faulstich (Hg.): *Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg*. Frankfurt/Main: Fischer 1987. S. 89–114.

Susan Sontag: *Die Katastrophenphantasie*. In: Dies.: *Kunst und Antikunst*. Frankfurt/Main: Fischer 1982. S. 232–247.

Maurice Yacowar: *The Bug in the Rug. Notes on the Disaster Genre*. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader II*. Austin/Tex.: Univ. of Texas Press 1995. S. 261–279.

Radioforschung – Audioforschung

Ein Workshop-Bericht

Am 14. und 15. Mai 2003 fand im Gästehaus der Hamburger Universität der erste Workshop zur ‚Radioforschung/Audioforschung‘ statt. Ziel der von Knut Hickethier und Frank Schätzlein organisierten Veranstaltung war eine Bestandsaufnahme der Beschäftigung mit den Audiomedien in den verschiedenen Wissenschaften, aber auch Konzepte und Perspektiven waren gefragt.

Von Knut Hickethier

Nach einem Einleitungsbeitrag „Medienwissenschaft und Radio“ von Knut Hickethier, in dem es um die Verortung des Radios und weiterer akustischer Medien innerhalb der Medienwissenschaft ging, lieferte im ersten Teil des Workshops, der den wissenschaftsbezogenen Konfigurationen des Radios gewidmet war, der Hamburger Politologe Hans J. Kleinsteuber einen Überblick über die Hörfunkpolitik seit den siebziger Jahren und wies darauf hin, dass es eine politologische Rundfunkforschung nur in sehr begrenztem Rahmen gebe. Politikwissenschaft müsse ohnehin auf weite Strecken eher als eine herrschaftssichernde, denn als kritische Wissenschaft verstanden werden.

Uwe Hasebrink vom Hans-Bredow-Institut griff den Faden auf und stellte auch die Kommunikationswissenschaft als eine in Teilen Legitimation beschaffende Wissenschaft dar, ging auf verschiedene Richtungen der Radioforschung ein und skizzierte dann eine mögliche Radioforschung im europäischen Raum. Hasebrink zeigte, welche Nutzungsforschung in anderen Ländern

favorisiert werden und welche Anregungen hier für die deutschsprachige Radioforschung zu gewinnen sind.

Der Romanist Wolfgang Settekorn entwickelte ein differenziertes Konzept der Radioforschung, ausgehend vom Interaktionsbegriff, den er in eine Diskursform überführte. Anhand eines Hörbeispiels aus dem NDR 2-Programm (Dialog zwischen Moderator und Anrufer) und einiger Internetseiten des Sender analysierte er Interaktionsstrukturen und angebotene. Settekorn zeigte, von der Sprachwissenschaft kommend, wie bei der Radioforschung auch der Machtzusammenhang mitgedacht werden muss und wies auf die Möglichkeiten ganz anderer Konzepte des Umgangs mit dem Radio hin, die sich aus der sehr viel einfacheren Handhabung des Mediums im Vergleich mit den audiovisuellen Medien ergeben. Radio in der Dritten Welt, Radio in alternativen Bereichen, auch Radio im Universitätskontext müssten neu in den Blick kommen.

Der Lüneburger Medienwissenschaftler Werner Faulstich setzte sich mit den neueren Ansätzen zur Radiotheorie auseinander und wies

auf die vorhandenen Defizite und Unzulänglichkeiten hin. An seinen Beitrag schloss sich eine längere Debatte über den Theoriebegriff und seine Notwendigkeit in den verschiedenen Wissenschaften an. Deutlich war, dass hier zwischen den kultur- und textwissenschaftlichen Konzepten und den sozialwissenschaftlichen Ansätzen unterschiedliche Konzeptualisierungen bestehen.

Im zweiten Teil des Workshops standen die Kunstformen des Radio- und Audibereichs im Vordergrund. Der Medienwissenschaftler Frank Schätzlein sichtete die wissenschaftliche Literatur zum Bereich ‚Hörspiel‘ – ‚Radiokunst‘ – ‚Audiokunst‘ und zeigte, wie hier ein sehr stark von Praktikern beeinflusster Diskurs entstand, der auch von Hörspieldramaturgen zur Profilierung der eigenen Position genutzt wurde. Sein Plädoyer zielte auf eine Neubesinnung der Diskurse über die Audiokünste. Daran schloss der Lüneburger Musikwissenschaftler Rolf Großmann an, der ein Feld von ‚Audiowissenschaft = Musikwissenschaft + Medienwissenschaft‘ konturierte und dabei insbesondere die neuen elektronischen Techniken und Medien als einen neuen Forschungsbereich beschrieb. Hier zeigten sich noch Aufgaben für eine sich der Audiofonie stärker zuwendenden Medienwissenschaft.

Der dritte Teil des Workshops beschäftigte sich mit der Rundfunkgeschichtsschreibung. An den beiden Rundfunktheoretikern und -historikern Hans Pohle und Hans Bausch, die 1955/56 über den Rundfunk promovierten, zeigte der Historiker Karl Christian Führer ihre Denkstile und Modellvorstellungen vom Rundfunk (Rundfunk als Objekt und Instrument der Politik) und ging auf deren Voraussetzungen und Herkunft ein. Auf diese Weise wurden Pohles und Bauschs Darstellungsweisen transparent, ebenso aber auch weitergehend Defizite der frühen Rundfunkforschung.

Ansgar Diller vom Deutschen Rundfunkarchiv (Frankfurt am Main/Potsdam-Babelsberg) berichtete von der Arbeit des DRAs, zeigte dessen Publikationsaktivitäten und ging vor allem auf den neuen Verbund netzwerk-mediatheken.de und die

DRA-Angebote innerhalb des Netzwerks ein. *Hans-Ulrich Wagner* stellte die großen Forschungsprojekte zur Rundfunkgeschichtsschreibung der letzten Jahren kurz vor, um dann auf das Hamburger Projekt der NWDR-Geschichtsschreibung einzugehen und einige grundlegenden Aspekte der Programmgeschichtsschreibung im Rahmen weiterer sektorialer Forschungsansätze anzusprechen.

Der Mannheimer Rundfunkhistoriker *Konrad Dussel* entwickelte ein Konzept zur Erforschung der Unterhaltungsmusik, insbesondere in der Zeit nach 1945. Er zeigte die unterschiedlichen Bewertungen der amerikanischen und der deutschen Unterhaltungsmusik auf und zeigte Perspektiven, wie denn dieses bislang so wenig erschlossene Gebiet der Rundfunkmusik erarbeitet werden kann. Die Hamburger Kommunikationswissenschaftlerin *Monika Pater* stellte ein mentalitätsgeschichtliches Modell für die Analyse von Hörfunkangeboten vor. Mentalität als ein Moment des Widerstands gegen Wandel und Veränderungen wurde von ihr als Konzept verstanden, sich mit Hörfunkstrukturen und in besonderer Weise über einen längeren Zeitraum ausgestrahlten Sendereihen und anderen seriellen Angeboten auseinanderzusetzen.

Die Vielfalt der Ansätze und Konzepte wurden innerhalb des Workshops ausgiebig diskutiert, wie überhaupt der Austausch zwischen den Radio- und Audioforschern in den verschiedenen Disziplinen im Zentrum der Tagung stand.

Der Workshop soll im nächsten Jahr mit einem anderen Thema der Radio- und Audioforschung fortgesetzt werden. Die Beiträge werden in einem Sammelband publiziert, eine neue Reihe unter dem Titel „Radioforschung/Audioforschung“ soll damit eröffnet werden. ■



Fotos: Timo Großpietsch

Einführung in die Medienwissenschaft

Was im Einführungskurs des Studiengangs Medienkultur vermittelt wird, lässt sich jetzt auch nachlesen. Ein Gespräch mit dem Autor Knut Hickethier anlässlich der Veröffentlichung seiner „Einführung in die Medienwissenschaft“.

Sie haben im Metzler-Verlag bereits ein Buch über *Film- und Fernsehanalyse* [1] und – zusammen mit Peter Hoff – die *Geschichte des deutschen Fernsehens* [2] vorgelegt. In vergangenen Herbst haben Sie nun eine umfangreiche *Einführung in die Medienwissenschaft* veröffentlicht. Wie ist sie entstanden?

Hickethier: Jedes Jahr wieder besteht im Fach Medienkultur die Notwendigkeit einer Einführung in das Studium für Erstsemester. Die langjährige Praxis, dass vier Lehrende sich jedes Mal zusammensetzen und gemeinsam eine Einführung organisieren, indem jeder einen Block von mehreren Stunden übernimmt, meistens über ein Medium, fand ich nach einiger Zeit nicht mehr optimal; weil dabei medienübergreifende Fragen, etwa nach dem Medien- und Kommunikationsbegriff, nach dem Zeichenverständnis, nach Genretheorien, Dispositivansätzen und vielem anderen mehr immer etwas zu kurz kamen. Ich habe an anderen Universitäten anders strukturierte Einführungen abgehalten. Mein Ziel war also schon seit längerem eine einheitlich strukturierte Lehrver-

anstaltung in dem hier in Hamburg vorgesehenen Umfang.

Als sich bei der Zulassung zum Wintersemester 2001/2002 etwa 40 Bewerber in das Fach Medienkultur einklagten (fast noch einmal so viel, wie zum Hauptfach zugelassen worden waren), wurde es notwendig, auch im darauf folgenden Sommersemester eine Einführung anzubieten. Ich übernahm dann dieses Seminar und beschloss, es ganz anders zu organisieren: Am Ende sollte eine Klausur stehen, in der das vermittelte Wissen und die erlernten Fähigkeiten geprüft werden sollten. Dazu plante ich eine einheitlich strukturierte Einführung und schrieb für jede Sitzung einen Text, der die Basis der Seminararbeit wurde. Im anschließenden Wintersemester hatte ich dann turnusmäßig ebenfalls wieder einen Einführungskurs durchzuführen, da konnte ich die inzwischen erweiterten und verbesserten Papiere in der Seminarpraxis noch einmal überprüfen. Daraus wurden dann nach mehreren weiteren Überarbeitungen die Kapitel dieses Buches. Die Teilnehmer der Lehrveranstaltung im Sommersemester 2002 werden also die Papiere nur noch ansatzweise wiedererkennen.

Ich war übrigens sehr überrascht, dass diese Art der Einführung, mit den kapitelweisen Grundlegungen der Begriffe und Konzepte, bei den Studierenden sehr gut ankam, ebenso auch die Klausur am Ende. Sie gibt den Studierenden am Anfang eine erste Grundlage, definiert Begriffe, beschreibt Zusammenhänge – danach gibt es eine Nachfrage gerade beim Studienanfang. Dass man dann später im Verlauf des Studiums mit einer Einführung nicht mehr zufrieden ist, sondern es differenzierter, detaillierter kennen lernen will, dass vielleicht auch andere Konzepte bevorzugt werden, ist selbstverständlich.

Welches Verständnis von ‚Medienwissenschaft‘ liegt Ihrem Buch zugrunde?

Hickethier: Medienwissenschaft ist – gegenüber der Kommunikationswissenschaft – in den sechziger Jahren aus den Literatur- und Theaterwissenschaften heraus entstanden. Man wollte sich damals nicht nur mit der literarischen Kultur beschäftigen, sondern auch mit den Massenmedien, weil insbesondere die Rundfunkmedien Radio und Fernsehen und der Film an kulturellem Einfluss gewonnen hatten. Daraus entstand die Medienwissenschaft, wie sie heute in Berlin, Marburg, Siegen, Mainz, Konstanz, Köln, Paderborn und anderswo – und nicht zuletzt auch in Hamburg – zu finden ist. Man kann dies ja alles im Heft 1 der *Hamburger Hefte zur Medienkultur* [3] nachlesen.

Es geht also um eine text- und kulturwissenschaftlich sich verstehende Wissenschaft. Im Mittelpunkt stehen die Medien und ihre Produktionen; Filme, Fernsehsendungen, Radiosendungen, Internetauftritte, aber auch CD-ROMs u. a. Ich habe versucht, in dieser Einführung zum einen die text- und kulturwissenschaftliche Konzeption auszuformulieren, auch dort, wo es um den Aspekt der Bilder und der Bildlichkeit geht, zum anderen habe ich die Anschlussstellen zu den anderen Wissenschaften deutlich gemacht: zur Kommunikationswissenschaft, aber auch zur Sprach- und Literaturwissenschaft sowie zu den Kultur-

wissenschaften. Deswegen gibt es in dieser Einführung auch Abschnitte, die so oder ähnlich auch in den anderen Fächern vertraut sein dürften.

Wie liegen die Unterschiede zu den vorliegenden kommunikationswissenschaftlichen Einführungen?

Hickethier: Die Publizistik- und Kommunikationswissenschaft sieht sich selbst als eine Sozialwissenschaft mit einem auch in den anderen Sozialwissenschaften vorhandenen empirischen Fundament. Die Text- und Kulturwissenschaften haben einen anderen Empiriebegriff. Sie gehen stärker von einem interpretativen Verständnis von Kultur und damit auch von den Medien aus, sie untersuchen häufig Medienproduktionen exemplarisch. Darauf legt meine Einführung viel Wert.

Weiterhin stehen die Form- und Gestaltungsprobleme im Vordergrund. Medienästhetik hat ebenso in der Einzelanalyse von Sendungen wie in der Programmstrukturanalyse einen hohen Stellenwert. Der Aspekt der Medialität wird deshalb in dieser Einführung stärker, als dies anderswo bisher geschehen ist, ausformuliert und in einen systematischen Zusammenhang zur Medientechnik und zur Medienorganisation gebracht.

Ein text- und kulturwissenschaftliches Verständnis der Medienwissenschaft formuliert auch den Begriff des Textes als eines Medientextes aus und versucht, den Begriff der Medienkultur kulturwissenschaftlich zu entwickeln.

Schließlich kann man in den Kapiteln zum wissenschaftlichen Feld, also zur Medienanalyse, Mediengeschichte und Medientheorie, am deutlichsten erkennen, worin der medienwissenschaftliche Ansatz besteht.

Kommunikationswissenschaftliche Einführungen greifen andere Aspekte und Themen auf. Dies halte ich nicht für negativ, im Gegenteil. Ich bin der festen Auffassung, dass man sich zwischen den Wissenschaften über die unterschiedlichen Herangehensweisen an die Medien klar sein muss, denn nur dann kann man auch gut zusammenarbeiten. Weil wir

in Hamburg die Journalistik/Kommunikationswissenschaft einerseits und die Medienkultur andererseits klar profiliert haben, können wir so erfolgreich zusammenarbeiten.

An wen richtet sich das Buch?

Hickethier: Das Buch richtet sich an Studierende, vor allem natürlich an die Studierenden der ersten Semester. Ich halte es für eine der wichtigsten Aufgaben für einen Wissenschaftler, eine Einführung in ein Fachstudium zu schreiben, in der die komplexen Sachverhalte des Forschungszusammenhangs so vermittelt werden, dass die Darstellung verständlich und nachvollziehbar ist, ohne dass die Komplexität verloren geht. Ich hoffe, dies ist mir gelungen – aber das müssen andere beurteilen.

Das Buch richtet sich aber auch an andere Medienwissenschaftler, denn in einer solchen Einführung wird ja immer auch ein Fachverständnis formuliert, wird die Wissenschaft in ihren Grundzügen dargestellt. Hier hoffe ich, dass das Buch einen Impuls geben kann zum Nachdenken über den Stand des Faches, zur Klärung der eigenen Position, zur Selbstverständigung im Rahmen der Fachdiskussion.

Es geht ja nicht darum, dass es nur eine einzige Medienwissenschaft gibt, sondern Medienwissenschaft wird an den vielen Standorten – aus unterschiedlichen Gründen – verschieden betrieben, das Fach akzentuiert sich jeweils etwas anders. An den verschiedenen Einführungen, wenn es mehrere gibt, kann man sehen, was der gemeinsame Nenner des Faches ist. Einführungen sind also auch als Positionierungen der Wissenschaft zu verstehen.

Wo liegen die Schwerpunkte des Buches? Wie ist es aufgebaut?

Hickethier: Das Buch ist aus 20 Kapiteln aufgebaut, die wiederum aus einzelnen Abschnitten zusammengefasst sind. Vorangestellt ist ein Kapitel über das Reden über Medien und über ein diskursives Verständnis von Medienwissenschaft. Von den Grundlagenbegriffen ‚Medien‘, ‚Kommunikation‘, ‚Zeichen‘, ‚Text‘ und ‚Bild‘

geht dann der Weg zu den größeren Einheiten wie der Dramaturgie, dem Genre, Format und Programm und kommt dann zu wiederum größeren Konzepten wie dem Mediendispositiv, der Öffentlichkeit und der Kultur als Medienkultur. Danach folgen Übersichtsdarstellungen zu den Medien Film, Fernsehen, Radio und zum Netzmedium, in denen Aspekte behandelt werden, die in den medienübergreifend argumentierenden Kapiteln zu den Begriffen und Konzepten nicht thematisiert wurden; also z. B. die Ökonomie der Filmwirtschaft, beim Radio das Auditive als besondere mediale Form, beim Internet der Netzcharakter. Als letzten großen Abschnitt behandelt das Buch das wissenschaftliche Feld, wobei hier der Schwerpunkt auf methodologischen Aspekten liegt.

Für ein Einführungsseminar kann man also aufeinander aufbauend vorgehen und spätere Kapitel anderen Seminaren überlassen. Es wird jedoch für Studierende der Gesamtzusammenhang sichtbar und es schadet ja nicht, wenn man auch schon im ersten Semester einmal über die Methodologie der Medientheorie informiert wird.

Und welche Themen werden nicht behandelt?

Hickethier: In dieser Einführung in die Medienwissenschaft werden nicht die Printmedien behandelt, weder Zeitung und Zeitschrift noch das Buch. In einigen Kapiteln, in denen es aus systematischen Gründen notwendig ist, werden sie mit einbezogen, aber es gibt keine zusammenfassende Medienübersicht. Dass die Printmedien nicht vorkommen, hängt mit dem gewachsenen Selbstverständnis der Medienwissenschaft zusammen und entspricht auch der Struktur vieler medienwissenschaftlicher Studiengänge.

Es ist jedoch zu überlegen, ob man zukünftig nicht doch in einer begrenzten Weise auf die Printmedien eingehen sollte. Für ein kultur- und textwissenschaftliches Medienverständnis wäre sicherlich das Buch als zentrales Schriftmedium zu berücksichtigen. Auf einer Tagung zur Buchwissenschaft in Lüneburg

haben wir darüber vor einiger Zeit diskutiert.[4] Ob sich mit einer Berücksichtigung des Buches in der Fachsystematik die Praxis der medienwissenschaftlichen Studiengänge verändert, wage ich im Augenblick nicht zu beurteilen. Schließlich bilden ja die Literaturwissenschaften explizit für das Buchmedium aus.

In anderen Einführungen in die Medienwissenschaft kommt das Medium Radio gar nicht oder nur am Rande vor. Sie widmen dem Radio – wie auch dem Film oder dem Fernsehen – ein größeres Kapitel. Gibt es eine Renaissance dieses Forschungsgegenstands?

Hickethier: Ich habe das Ausblenden des Radios in der Medienwissenschaft immer für einen Fehler gehalten – und hier in Hamburg ist ja das Radio einer von vier Medienswerpunkten des Studiengangs. Für mich ist das Radio aus zwei wesentlichen Gründen ein notwendiger Bestandteil der Medienwissenschaft:

Zum einen ist das Audiophone ein fundamentaler Bereich in den technisch-apparativen Medien, weil ohne ihn die Audiovisualität überhaupt nicht verstanden wird. Film und Fernsehen bestehen ja nicht nur aus Bildern, sondern beziehen ihre besondere Qualität aus der engen Verknüpfung von Bild und Ton. Man muss nur einmal beim Fernsehen den Ton abdrehen, und man versteht nur noch wenig, ebenso ist es im Kino, wenn der Ton ausfällt. Dabei geht es nicht nur um die gesprochenen Worte und ihre Bedeutung, sondern auch um die Musik und die durch sie stimulierten Emotionen, es geht um die Geräusche, den Sound, die ‚Atmo‘, die den Bildern erst Raum und Tiefe geben und die selbst narrative Funktionen übernehmen können. Von der Systematik der technisch-apparativen Medien her gesehen, ist das Radio als Gegenstand des Faches unverzichtbar.

Zum anderen wird ein Fach wesentlich durch die Einheit von Forschung und Lehre konstituiert. Medienwissenschaft bildet für die Medien und die sie umgebenden Kulturbereiche aus. Viele Studierende arbeiten schon während des Studi-



Knut Hickethier

Foto: Jürgen Meinel

ums oder danach beim Rundfunk, sowohl bei öffentlich-rechtlichen als auch bei den privatrechtlichen Sendern. Für diese Berufspraxis wollen wir auch das nötige Basiswissen vermitteln, damit die dort arbeitenden Absolventen auch eine Vorstellung von den Möglichkeiten und Dimensionen des Mediums erhalten.

Wie bewerten Sie – aktuell – den Stand der Medienwissenschaft?

Hickethier: Dies ist ganz schwer bündig zu beurteilen. Wir stecken ja alle selbst in einem Prozess, vor uns liegen viele Veränderungen durch den Umbau der Universitäten. Wer kann, wenn er mitten im Fluss schwimmt, selbst seinen genauen Standort benennen?

Medienwissenschaft wird im Augenblick überall eher ausgebaut, weil die Mediatisierung der Gesellschaft voranschreitet und damit auch das Berufsfeld für Absolventen der Medienwissenschaft wächst.

Auch wenn der Hamburger Senat mit den Dohnanyi-Empfehlungen eher zurückhaltend in der Einschätzung des zukünftigen Bedarfs an Medien-Absolventen ist (dies hängt damit zusammen, dass er nur auf die ‚Metropolregion Hamburg‘ schaut und nicht die Entwicklungen anderswo sieht), die Nachfrage nach medienwissenschaftlich Ausgebildeten wird zunehmen.

Bei aller praktischer Ausbildung für die Medien, die auch notwendig und wichtig ist, hängt die Qualität der Medien auch von einer wissenschaftlich fundierten Ausbildung ihrer Mitarbeiter ab. Medienwissenschaft als eine universitäre Einrichtung ist deshalb heute wichtiger denn je. Wir haben an der Hamburger Universität mit der Gründung des Zentrums für Medienkommunikation (ZfM) einen wichtigen Schritt zur Stärkung und Konsolidierung der Medien- und Kommunikationswissenschaft getan.

Als Disziplin institutionalisiert sich die Medienwissenschaft auf eher unauffällige Weise nachhaltig. Die Zahl der Einführungen nimmt zu, ebenso die Zahl der Handbücher und Lexika. Gerade etabliert z. B. Hans Jürgen Wulff von der Universität Kiel ein großes Filmlexikon im Internet.[5] In Mainz arbeitet Thomas Koebner an einem großen mehrbändigen Werk über Filmgenres,[6] zahlreiche andere Grundlagenwerke sind in Vorbereitung. Daneben gibt es einige Sonderforschungsbereiche (in Siegen und Köln), Forschergruppen zu den analogen und digitalen Medien (z. B. Konstanz/Mannheim/Kassel) und zum Fernsehen (Berlin/Potsdam/Leipzig/Halle) usf. Von den zahlreichen Einzelprojekten und Einzelpublikationen ganz zu schweigen. Für ein so junges Fach ist dies beachtlich.



Wie sehen Sie die Zukunft der Medienwissenschaft an der Universität Hamburg?

Hickethier: Wir haben ja turbulente Zeiten hinter uns. Die Dohnanyi-Kommission wollte die Medienausbildung der Universität an die gerade gegründete Hamburg Media School verlagern. Dagegen hat sich die Universität auf allen Ebenen – von den beiden Studiengängen Medienkultur und Journalistik/Kommunikationswissenschaft über die Fachbereiche bis zum Präsidium – erfolgreich gewehrt. In den Leitlinien des Senats der Hansestadt, die die Empfehlungen der Dohnanyi-Kommission umsetzen wollen, ist davon nicht mehr die Rede.

Wir werden alles tun, um den Erhalt der Medien- wie der Kommunikationswissenschaft zu sichern und zu festigen. Das Zentrum für Medienkommunikation ist dafür die optimale Form.

Wir stehen jedoch auch vor dem Umbau der Studiengänge in gestufte BA-MA-Studiengänge. Wir werden dies als eine Chance begreifen, uns auch über Studienorganisation und die Studieninhalte neue Gedanken zu machen. Dabei wird sich manches ändern. Aber Änderungen sind notwendig, wenn sich etwas weiterentwickelt.

Ich sehe voll Optimismus in die Zukunft, nicht zuletzt auch deshalb,

weil es viele konkrete Aufgaben gibt, viele Dinge, die schon in Angriff genommen worden sind, für die sich der Einsatz lohnt.

Hamburg als Medienstadt – dies ist auch eine Aufgabe für die Hamburger Medienwissenschaft, die noch viele Herausforderungen bietet. ■

Das Gespräch führte Frank Schätzlein

Knut Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2003. 394 S. ISBN: 3-476-01882-2.

Anmerkungen

[1] Knut Hickethier: *Film- und Fernseh-analyse*. 3., überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler 2001 (= Sammlung Metzler: Realien zur Literatur. Bd. 277).

[2] Knut Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Unter Mitarb. von Peter Hoff. Stuttgart: Metzler 1998.

[3] Vgl. Knut Hickethier: *Medienkultur und Medienwissenschaft. Das Hamburger Modell. Vorgeschichte, Entstehung, Konzept*. Hamburg: Universität Hamburg 2001 (= Hamburger Hefte zur Medienkultur (HHM). Preprints aus dem Zentrum für Medien und Medienkultur des FB 07 der Universität Hamburg. Bd. 1).

[4] Symposium *Buchwissenschaft – Medienwissenschaft* der Deutschen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft am 23. und 24. Mai 2003 an der Universität Lüneburg, vgl. <http://www.uni-leipzig.de/~buchwiss/aktuelles/Programm01.htm>

[5] Vgl. Hans J. Wulff und Theo Bender (Hrsg.): *Lexikon der Filmbegriffe*. Mainz: Bender Verlag 2003. URL: <http://www.lexikon.bender-verlag.de> (2.10.2003).

[6] Vgl. die Reihe *Filmgenres*. Hrsg. von Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam 2003 ff.

Halbzeit

Das erste Semester des Projektseminars zum ‚Dokumentarismus‘ im Fernsehen ist vorbei – eine Zwischenbilanz

Von Karoline Ilse

‚Formen und Möglichkeiten des Dokumentarismus‘ lautet der Titel des im Wintersemester 2003/2004 begonnenen Projektseminars, das im kommenden Semester fortgeführt wird. Die Dozenten, Prof. Dr. Peter von Rügen und Lutz Mahlerwein, kommen beide aus der Fernsehpraxis. Peter von Rügen, der selbst lange Zeit beim NDR als Redakteur und Hauptabteilungsleiter für Bildung und Kultur, aber auch als ARTE-Beauftragter tätig war, und Lutz Mahlerwein, der viele Dokumentarfilme produzierte und als Auslandskorrespondent in China und Indien arbeitete, konnten den Studierenden einen Einblick in die Praxis des Fernseh-Dokumentarismus geben.

Theorieteil: Dokumentarfilmanalyse

Der theoretische Teil des Projektseminars sah vor, das Spektrum dokumentarischer Fernsehproduktionen, angefangen von der Reportage über das Feature bis hin zum Dokudrama, zu analysieren. Bei den Sichtterminen im Wintersemester wurde deshalb eine Reihe von ganz unterschiedlichen Dokumentarfilmen gezeigt, deren Auswahl von den

Anfängen nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die Gegenwart reichte; anschließend wurden die Dokumentationen im Seminar ausgewertet.

Dokumentarfilmer zu Gast im Medienzentrum

Die Dozenten hatten mehrere prominente Referenten eingeladen, zu denen beispielsweise Carsten Diercks gehört, der den ersten Farb-Fernsehfilm im 35mm-Format erstellte und das erste Fernsehstudio in Neu Delhi (Indien) aufbaute. Des Weiteren konnten wir uns über einen Besuch von Thomas Schadt freuen, der Dokumentarfilmregisseur, Kameramann, Fotograf und Professor für Dokumentarfilm-Regie an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg ist. Er zeigte uns seinen erst vor kurzem fertig gestellten Film *Schrei nach Veränderung. Der Amoklauf des Robert Steinhäuser*, der noch nicht im Fernsehen gezeigt wurde und erstmalig am 21. April 2004 um 23:00 Uhr in der ARD zu sehen ist. Im Sommersemester werden außerdem Klaus Wildenhahn, Horst Königstein und Heinrich Breloer erwartet.

Entwicklung eigener Dokumentarfilmprojekte

Auf der Basis der konkreten Analysen und der theoretischen Erörterungen zur Geschichte und Theorie des Dokumentarfilms wurden im Seminar eigene dokumentarische Projekte entwickelt, die Themenstellung wurde von uns selbst erörtert und festgelegt. Alle Seminarteilnehmer(innen) waren aufgefordert, konkrete Themen zu entwickeln, anschließend wurde im Plenum über die einzelnen Vorschläge abgestimmt. Am Ende standen folgende Projekte: Eine Arbeitsgruppe wird zum Fan-Kult des 1. FC St. Pauli arbeiten, die andere Gruppe beschäftigt sich mit einer Hauptschulklasse, die in diesem Sommer ihren Abschluss machen wird.

Die Mitglieder der Kleingruppen von jeweils neun bis elf Personen trafen sich während des Semesters oft außerhalb der Seminarsitzungen, um sich auszutauschen und zu recherchieren. Zunächst wurden die Exposés entwickelt, die eine Art Vorlage für das Treatment und das Drehbuch bildeten. In Rücksprache mit den Dozenten wurden daraus die drehfähigen Vorlagen der Projekte zusammengestellt, die im Sommersemester praktisch umgesetzt werden sollen.

Neben der Erarbeitung des Treatments standen Einführungen in Arbeit mit Kamera und Ton, aber auch in die Technik des Interviewführens im Vordergrund des Seminars, hierbei stand uns unsere Tutorin Anja Stojanek mit viel Engagement zur Seite.

Filmpraxis und Arbeiten im Projektseminar

Das Produzieren eines Films ist nicht die Sache einer einzelnen Person oder einer kleinen Gruppe von Personen, das haben wir in den Arbeitsgruppen sehr schnell gelernt. Arbeitsteilung und Organisation sind wichtige Faktoren, die wir am Anfang wohl alle unterschätzt haben. So wurden innerhalb der Gruppen verschiedene Arbeitsfelder festgelegt, die besetzt werden

mussten: Sie reichten vom Regisseur über den Aufnahmeleiter bis hin zu Autor, Kameramann und Toningenieur, Cutter und dem Verantwortlichen für die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit.

Die Teamarbeit im Projektseminar ist ganz anders als die Gruppenarbeit in anderen Lehrveranstaltungen: Dass Individualismus beim Produzieren eines Filmes völlig fehl am Platz ist, mussten wir schnell begreifen; dass es beim Filmemachen keine ‚niederen‘ oder ‚höheren‘ Arbeiten gibt, haben uns die Dozenten klar gemacht. Jede Aufgabe ist auf ihre Art und Weise wichtig – wenn eine/einer ausfällt, kann dies dem gesamten Projekt schaden.

Ende März, Anfang April beginnen die Dreharbeiten in den jeweiligen Gruppen. Während des Sommersemesters wird das Filmmaterial bearbeitet, so dass am Ende des Semesters zwei Dokumentarfilme der Projektseminars entstehen, die schließlich im *Abaton* gezeigt werden können. ■



Oben: Seminarsitzung im Medienzentrum
Mitte: Peter von Rügen, Thomas Schadt und Lutz Mahlerwein
Unten: Kamera ab! Eine Seminarteilnehmerin beim Dreh

Zurück zur Schule

Arbeitsergebnisse der Gruppe ‚Beruf und Sinn‘ im Medienkultur-Projektseminar ‚Formen und Möglichkeiten des Dokumentarismus‘

Von Nadia Chakroun

Die ganze Tafel stand voller Themenvorschläge: „Ausländer an der Uni“, „Hamburger Originale“, „U-Bahn“, „Bambule-Szene“, „Hamburg sozialkritisch“, „Fans“ etc. Nicht mehr als Stichworte, wenig konkrete Ideen für unseren Dokumentarfilm, die wir im Seminar sammelten und über die wir anschließend abstimmten. Eines der beiden Themen, für die die Mehrheit votierte, lautete ‚Beruf und Sinn‘ und war vielleicht noch viel allgemeiner formuliert als all die anderen Vorschläge. ‚Beruf und Sinn‘ – das klingt zunächst fast philosophisch, wie eine Überschrift für einen Essay oder eine Zeitgeistkolumne, jedoch nicht nach einem Dokumentarfilm. Die erste Aufgabe unserer Gruppe bestand also darin, dieses Thema zu konkretisieren, uns zu fragen, was wir überhaupt erzählen wollen. Geht es uns um Studenten, die irgendwann in ihrem Studium in eine Sinnkrise geraten und von Selbstzweifeln und Zukunftsängsten geplagt werden? Oder interessieren uns eher Menschen, die bereits im Berufsleben stehen? Vielleicht auch im Gegenteil jene Jugendlichen, die gerade ihren Schulabschluss machen und denen der Eintritt in die Arbeitswelt unmittelbar bevorsteht? Und sollte man

sich auf eines dieser Themen konzentrieren oder eine Konfrontation dieser unterschiedlichen Lebenssituationen vornehmen?

Ein Film über Studenten wäre, was die Recherche und die Suche nach Protagonisten betrifft, sicherlich am einfachsten gewesen, kam uns aber zu selbstreferentiell vor – schließlich sollte man doch die Gelegenheit nutzen, einmal über den Tellerrand der Uni zu schauen. Am interessantesten erschien uns das Schülerthema, wahrscheinlich auch weil es am weitesten von uns weg war: Wie fühlt sich beispielsweise ein Hauptschüler, der mit der Bewerbung um einen Ausbildungsplatz die Weichen für sein zukünftiges Leben stellen muss, und zwar etwa zehn Jahre bevor wir Studenten ins Berufsleben einsteigen? Wie schätzt er seine Chancen angesichts eines immer härter umkämpften Ausbildungsplatzmarktes ein, auf dem ein Hauptschulabschluss nicht gerade die größten Möglichkeiten eröffnet? Diese Fragestellung erschien uns so spannend, dass wir entschieden, uns allein auf diese Problematik zu konzentrieren. Das Thema ‚Beruf und Sinn‘ bekam also den Untertitel ‚Wahrnehmung und Perspektiven

von Jugendlichen‘. Ein Exposé war schnell geschrieben, doch basierte dies nur auf unseren Vorstellungen von Hauptschülern und deren Problemen und es stellte sich natürlich die Frage, ob diese überhaupt der Realität entsprechen. Das Gespräch mit Schülern und Lehrern, die Suche nach einer kooperativen Schule und geeigneten Protagonisten waren somit die nächsten Schritte im Planungsprozess. Doch wie findet man eine Schule, die die Idee einer Dokumentation über ihre Abschlussklasse unterstützt, wie Lehrer, die ihren Unterricht bereitwillig durch Dreharbeiten durcheinander bringen lassen, und wie schließlich Jugendliche, die bereit sind, in Schule und Freizeit von einer Kamera begleitet zu werden?

Die Kontaktaufnahme mit Lehrern aus dem Bekanntenkreis der Gruppenmitglieder zeigte schnell, dass das Interesse an unserem Projekt sehr spärlich gesät war. So wurden Anfragen bereits im Vorfeld kategorisch abgelehnt oder aber es stellte sich nach einiger Zeit heraus, dass die Direktion von der Berichterstattung früherer professioneller Drehteams so verärgert war, dass sie keine Filmaufnahmen mehr duldete. Wenn eine andere Schule bereits vor dem ersten persönlichen Treffen eine Einverständniserklärung sämtlicher Eltern zu den Dreharbeiten forderte, setzte auch dies kein sehr positives Signal für eine kooperative Arbeitsatmosphäre.

Zu unser aller Erleichterung fanden wir aber schließlich doch eine Schule, die geradezu ideale Arbeitsbedingungen bietet: Die Gesamtschule Öjendorf, bei der wir nicht nur einen engagierten und hilfsbereiten Direktor, sondern auch überaus interessierte und kooperative Lehrerinnen der Hauptschulkurse fanden. Das Wichtigste jedoch war die Bereitschaft einiger Schüler, bei unserem Projekt mitzuwirken und sich porträtieren zu lassen – dazu meldeten sich sogar mehr, als wir erwartet hatten und überhaupt in unseren Film aufnehmen können. Probedrehungen und -interviews in der Schule dienten dann als Grundlage für unser Treatment, mit dem wir unser Vorhaben noch einmal konkret

ausformulierten, die formale Gestaltung und dramaturgische Linie des Films festlegten und den Plan für den Ende März stattfindenden Dreh aufstellten.

Das Treatment steht, die Protagonisten sind gefunden, die Einarbeitung in die Bild- und Tontechnik ist auch geschafft – jetzt bleibt nur noch der Beginn der Dreharbeiten abzuwarten. Schon dieser erste Teil unseres Projektes war ungeheuer planungs- und arbeitsintensiv, und das obwohl noch nicht eine Szene im Kasten ist. Es ist schwer einzuschätzen, welcher Teil des Projektseminars letztendlich der schwieriger sein wird, die Themenfindung und die Herstellung eines Schulkontaktes oder die Dreharbeiten und die Nachbearbeitung des Materials. Mit Sicherheit aber wird sich in der zweiten Hälfte zeigen, wie gut unsere Vorarbeiten wirklich waren, denn nicht zuletzt davon wird die Qualität unseres Filmes abhängen. Dessen wolkigen Titel haben wir übrigens inzwischen geändert: Statt nach ‚Beruf und Sinn‘ zu fragen, formulieren wir das Ganze lieber ein wenig konkreter: ‚Ran an die Zukunft! Wahrnehmung und Perspektiven von Jugendlichen.‘ ■

*

Treatment: „Ran an die Zukunft!“ – Wahrnehmung und Perspektiven von Jugendlichen

Synopsis

Der Film porträtiert Schüler der Abschlussklasse einer Hamburger Hauptschule. Er gibt einen Eindruck von der Lebenssituation von Hauptschülern vor dem Eintritt in das Berufsleben. Dies erfolgt anhand vier ausgewählter Hauptschüler, die in der Schule und in ihrer Freizeit begleitet werden. In situativen sowie in arrangierten Interviews sprechen sie über ihre Zukunftsvorstellungen, die Einschätzung ihrer Chancen auf einen Job und welche Rolle für sie Selbstverwirklichung dabei spielt.

Form

Es handelt sich um eine Reportage in einer Länge von 30 Minuten. Dabei

wird der Film mit wenig Off-Text gestaltet. Hauptbestandteil sind O-Ton-Montagen, die im On sowie im Off die Narration vorantreiben. Dabei werden insbesondere Kontrastmontagen und Parallelmontagen eingesetzt. Hierfür wird ein einheitlicher Fragenkatalog für die arrangierten Interviews erstellt. Situative O-Töne schaffen darüber hinaus Authentizität und ermöglichen einen direkten und ungezwungeneren Zugang zur Befindlichkeit der Protagonisten.

Art und Ziel des Vorgehens

Der Film nähert sich in drei Etappen seinen Protagonisten: Zunächst werden sie in ihrem schulischen Umfeld vorgestellt, danach lernt man sie in ihrer Freizeit näher kennen und schließlich werden in Interviews die genauen Profile der vier Jugendlichen herausgearbeitet. Die ständige Rückkehr zum im Zeitverlauf logisch dargestellten Alltag in der Gesamtschule Öjendorf ist ein Element, das die lineare Erzählweise durchbricht und den Film strukturiert. Die Einbeziehung von Personen aus dem persönlichen Umfeld, die Darstellung der sozialen Lebensumstände (nicht zuletzt auch des Stadtteils) sowie die intensive Begleitung und Befragung der vier Schüler zeigen die persönliche Dimension eines gesellschaftlichen Problems.

Inhalt

Anhand der Porträts von vier in ihrem Verhalten, ihren Zukunftsvorstellungen und ihrer Reflexion unterschiedlichen Hauptschülern erzählt der Film ihren Alltag und gibt Aufschluss über die emotionale Lage von Hauptschülern in diesem Alter. Die Bezugspunkte der unterschiedlichen Erzählstränge liegen in ihrer thematischen Gemeinsamkeit, in der identischen Lebenssituation der Protagonisten und im gemeinsamen Begegnungsraum Gesamtschule Öjendorf. Dadurch werden Verknüpfungsmöglichkeiten geschaffen und verschiedene Strategien der Problembewältigung dargestellt.

Die Protagonisten gehen in die 10. Klasse der Gesamtschule Öjendorf (GSÖ). Franziska, Melanie, Rene und

Michael (Agid) stehen vor dem Ende ihrer Schullaufbahn und streben einen Haupt- oder Realschulabschluss an. In dieser Zeit gilt es für sie, sich zu entscheiden, wie sie ihr Leben nach dem Verlassen der Schule gestalten. Jeder dieser vier Schüler weist Unterschiede im Lebenslauf, im sozialen Umfeld und in der Anspruchshaltung für die Zukunft auf.

• **Rene**, 16 Jahre alt, lebt allein bei seinem Vater. Seine Eltern haben sich getrennt. Seine zwei Jahre ältere Schwester ist bereits mit ihrem Freund zusammengezogen. Rene möchte das Schuljahr wiederholen, damit er nächstes Jahr einen guten Realschulabschluss machen kann. In seiner Freizeit trainiert Rene gemeinsam mit seinem Vater Kickboxen, außerdem übt er Klippenspringen am 10-Meter-Turm. Nach seinen Angaben war er früher ein dickliches Kind und möchte nun seinen Körper trainieren.

• **Franziska**, 16 Jahre alt, lebt bei der Familie ihrer Halbschwester. Ihre Eltern sind beide gestorben als sie neun Jahre alt war. Sie will den Realschulabschluss schaffen, hat aber auch schon eine Lehrstelle als Hotelfachfrau (Hotel Panorama) in Aussicht, welche sie auch mit einem Hauptschulabschluss beginnen kann. Den Zugang hierzu hat sie über ein Praktikum erlangt. Ihre Freizeit verbringt Franziska häufig mit einer Clique im ‚Haus der Jugend‘. Diese besteht aus acht Jungen und drei Mädchen in ihrer Altersgruppe. Als einziges Mädchen aus dieser Clique spielt Franziska begeistert Fußball. Andere Hobbys von ihr sind Lesen und ins Kino gehen.

• **Michael**, 17 Jahre, lebt bei seinem Vater. Seine Mutter lebt in Polen (Posen). Als Michael fünf Jahre alt war, ist er mit dem Vater nach Deutschland gezogen, seitdem hat er die Mutter nicht mehr gesehen. Michael hat eine vierzehnjährige Freundin, mit der er seit zwei Jahren zusammen ist. Seine Freizeit verbringt er häufig mit der Clique seines älteren Bruders. Diese besteht aus 22 Personen, die alle älter sind als er.

• **Melanie**, 16 Jahre alt, lebt bei ihrem Halbbruder und dessen Frau. Mit dreizehn Jahren wurde ihren alkoholkranken Eltern das Sorgerecht für Melanie entzogen. Bis zu diesem Zeitpunkt erlebte sie zu Hause oft Gewalt und Verwahrlosung. Melanie ist erst seit einem Jahr auf der GSÖ, weil sie in der alten Schule gemobbt wurde. Sie scheint eine typische Außenseiterin zu sein, die den größten Teil ihrer Freizeit allein verbringt. Ihr Berufswunsch ist Köchin, in mittlerer Zukunft möchte sie in London leben.

Die **Drehorte** schließen die Schule, Stadtteile, die Orte der jeweiligen Freizeitaktivitäten und das Zuhause der Protagonisten ein.

Drehtermine: 8 Drehtage zwischen dem 22. März und 1. April 2004

Schnitt: 14 Schnitttage vom 1. Mai bis zum 14. Mai 2004, Überarbeitung vom 29. Mai – 31. Mai 2004

Equipment für die Drehtage:

- Kamera JVC und Canon XR1
- Lichtkoffer für die arrangierten Interviews
- Kopflicht für Dreh (1x)
- Stativ (1x)
- DV-Kassetten (8x)
- Akkugurt (1x)
- KFZ
- Richtmikrofon, Angel, Windschutz (jeweils 1x)
- Ansteckmikrofon (2x)
- Mischer (1x)
- Reflektoren, Molton diverse
- Klebeband (1x)
- Verlängerungskabel und Verteilersteckdosen jeweils (3x)
- Dolly, wahlweise Skateboard, Rollstuhl (1x)
- Puder (1x)



Oben: Unterricht an der Gesamtschule Öjendorf

Mitte/unten: Bei den Probeinterviews der Arbeitsgruppe ‚Beruf und Sinn‘

„Das Spiel müssen Sie machen“

Ein Gespräch mit Peter von Rügen über die bisherigen Arbeitsergebnisse, den Sinn von Projektseminaren und die Zukunft des Dokumentarismus

Frage: Herr von Rügen, warum machen Sie sich überhaupt die ganze Arbeit, ein Projektseminar (PS) zu geben?

Peter von Rügen: Weil ich denke, das PS ist eine einmalige Chance, ein theoretisches Thema, nämlich den Dokumentarismus, so intensiv mit Praxisanteilen zu behandeln, dass man wirklich im konkreten Fall Theorie und Praxis miteinander verschränkt, die Praxis zur Theorie bringt und die Theorie zur Praxis.

Aus welchem Grund hielten Sie es für notwendig, Lutz Mahlerwein dazuzunehmen?

PvR: Ich war trotz 19 Jahren Tätigkeit im NDR immer eher der Planer, der Hauptabteilungsleiter, der Redakteur, habe aber wenig eigene Erfahrungen im Machen von Filmen. Insofern fand ich die Ergänzung durch einen ehemaligen Kollegen, der vieles im dokumentarischen Bereich selber gemacht hat, höchst nützlich und notwendig. Sozusagen meine theoretische Erfahrung zu ergänzen durch konkrete Erfahrun-

gen des Machers, der aber auch viel über die Theorie des Dokumentarfilms weiß. Ein weiterer Grund ist, dass wir uns ganz gut kennen und uns mögen und ich hatte den Eindruck, das kann ganz gut funktionieren.

Wieso entschieden Sie sich für das Thema Dokumentarismus?

PvR: Zunächst einmal war klar, dass die Kombination von Rügen/Mahlerwein ein Thema im dokumentarischen Bereich nahe legen würde. Der zweite Grund ist, dass ich denke, das Nicht-Fiktionale kommt im Fach Medienkultur zu wenig vor. Es dominiert doch sehr die Filmanalyse, wir machen viel über Fernsehspiel und Hörspiel, was ich richtig finde, doch das Nicht-Fiktionale schien es mir Wert zu sein, doch einmal besonders unterstrichen zu werden. Gerade auch vor dem Hintergrund einer Berufsperspektive ist alles, was nicht-fiktional ist, doch der größere Anteil. Zudem produziert es sich im Rahmen eines PS auch viel leichter als Fiktionales.

Was sollen Ihre Studenten aus dem Seminar mitnehmen?

PvR: Das kann ich nur ein bisschen abstrakt formulieren. Ich denke als erste Erfahrung, was für komplexe Planungsvorgänge nötig sind, um zu einem Thema und von einem Thema zu einem Produkt zu kommen, und wie hoch arbeitsteilig sich eine solche Produktion organisiert. Der Geniebegriff des 19. Jahrhunderts – einer macht etwas und bringt es auch zu Ende – ist auf der Produktionsebene selbst des Medienzentrums nicht zu realisieren. Als zweite Erfahrung, dass wann immer eine Kamera in einem Raum steht, die Existenz der Kamera schon die Realität verzerrt. Die grundsätzliche Fragestellung „Ist Wahrheit in einem Medium reproduzierbar oder überhaupt darstellbar?“ einmal konkret zu erleben, indem Sie Interviews machen, indem Sie Bilder produzieren, indem Sie vor der ethischen Frage stehen: Kann man das verwenden oder nicht verwenden? Wie geht man mit Protagonisten um in einem Medium? Das sind alles Erfahrungen, die man theoretisch diskutieren kann, man kann sie aber auch konkret erleben, und ich denke das ist sehr wichtig.

... damit man diese Erfahrungen auch für die wissenschaftliche Arbeit nutzbar machen kann ...

PvR: Genau, insofern, als man mal am konkreten Beispiel erfährt, was man aus der Literatur des Dokumentarfilms weiß, als theoretisches Problem. Es konkret zu erfahren und auch mal zu überprüfen. Sie können ja auch anhand der Erfahrungen aus dem PS zu der Überzeugung kommen, der theoretische Ansatz von xy zum Thema Dokumentarfilm ist nach Ihren Erfahrungen so nicht haltbar, weil ... Die Verschränkung von Theorie und Praxis ist an diesem Punkt besonders wichtig.

Die erste Hälfte des PS liegt jetzt hinter uns. Wie sieht Ihr persönliches Halbzeitresümee aus?

PvR: Meine persönliche Erfahrung ist die, dass es mir sehr viel Spaß

gemacht hat, weil ich sehe, dass alle Beteiligten hochmotiviert sind. Sie sind auch bereit, sich auf diesen Prozess einzulassen, an die Realität der tatsächlichen Abläufe einer Fernsehanstalt so nah wie möglich heranzukommen. Betreffend z. B. die Themenauswahl: Was geht auf welchem Sendeplatz? Wie arbeitsteilig muss man das anlegen? Um es mal etwas zugespitzt zu formulieren: Das ist ja nicht der Normalfall des studentischen Alltags, in einer solchen Art zu arbeiten. Der Normalfall des studentischen Alltags ist individuell zu arbeiten, sich an der Diskussion zu beteiligen und eine Hausarbeit zu schreiben. Hier ist eine andere Arbeitsorganisation nötig, die ja möglicherweise bis weit in Ihr Privatleben eingreift, Drehtermine sind nicht gleich Seminartermine. Dass Sie da alle so engagiert mitmachen finde ich außerordentlich ermutigend.

Wie beurteilen Sie die Themenfindung der Gruppen? Dokumentationen über Hauptschüler und Fußballfans sind ja nicht gerade selten bearbeitete Themen.

PvR: Die Themenfindung war ein intensiver Diskussionsprozess. Vom Ergebnis her sind es zwei Themen, die ich mir auch in einem Fernsehprogramm vorstellen kann. Insofern passt es zu der Vorgabe, realistisch zu sein. Dass möglicherweise das Thema Fans oder St. Pauli schon häufiger vorgekommen ist, ist dabei nicht schädlich. Und Hauptschüler und ihre Zukunftsängste ist z. B. ein Thema, von dem ich gar nicht so überzeugt bin, dass es schon so häufig vorgekommen ist. Es ist eigentlich ein Thema, von dem ich denke, es ist nötig, es mal aufzugreifen. Es ist eher ein Defizitthema in den großen Fernsehprogrammen.

Wie Sie schon erwähnten, waren Sie lange Redakteur beim NDR und die Lektüre von Treatments gehörte dort zu Ihren Aufgaben. Da Sie nun beide Treatments des Seminars vorliegen haben, wie schätzen Sie die Differenzen zu professionellen Arbeiten ein?

PvR: Ich habe im Zuge meines Berufslebens viele professionelle Treatments gelesen. Das entscheidende Kriterium bei der Beurteilung eines Treatments ist folgendes: Zeigt das Treatment, dass die Materie durchdrungen ist? Hat man den Eindruck, der- oder diejenige, die das Treatment geschrieben hat, ist jetzt bereit, in die Drehphase zu gehen? Wenn ich diese Erfahrungen veranschlage, fand ich beide Treatments schon sehr geeignet als drehfähige Vorlage. An dieser Stelle ein großes Lob, beide Treatments hätten eine Chance gehabt, auch unter professionellen Maßstäben akzeptiert zu werden.

An welcher Stelle im Produktionsprozess liegt Ihrer Meinung nach die größte potenzielle Gefährdung des Projektes?

PvR: Es kann sich bei beiden Themen im Drehprozess herausstellen, dass sich einige Annahmen, was die Protagonisten sagen oder was die Probleme der Protagonisten sind, als falsch erweisen. Es kann dafür mehrere Ursachen geben. Es kann sein, dass man die falschen Protagonisten ausgewählt hat, das wäre dann ein großes Problem, oder dass sich im Zuge der Dreharbeiten die Einstellung der Macher auf das Thema selbst verändert. Somit sind ein Teil der Recherchen auch im Produktionsprozess selbst noch zu machen. Und dieses Problem: Entweder sind unsere Grundannahmen richtig, aber wir haben vielleicht nicht die richtigen Protagonisten, um diese Annahmen zu vermitteln, oder aber wir müssen von unseren Grundannahmen etwas revidieren, weil unsere Protagonisten so interessant oder überzeugend sind, dass sie uns einen neuen Blick auf das Thema geben – diesem Problem kann man ja nur dadurch entgegensteuern, dass Sie im Ergebnis nichts machen wollen, was sehr verallgemeinerungsfähig ist, sondern Sie wollen ja die konkreten Personen und die konkreten Probleme erlebbar machen. Durch diesen Prozess müssen Sie durch, diese Erfahrungen müssen Sie machen. Und dann die Erfahrung, dass Sie, was immer

Sie tun, letztendlich im Fertigungsprozess auswählen müssen, was Sie nehmen und was Sie nicht nehmen von dem, was Sie gedreht haben. Das ist eigentlich ein klassischer hermeneutischer Prozess: Nur wenn Sie schon relativ klar sehen, was die Botschaft ist, wissen Sie, was Sie nehmen und was Sie nicht nehmen. Klar sehen, was die Botschaft ist, können Sie aber erst, wenn Sie schon viele Gespräche geführt, ganz viele Meinungen eingeholt haben. Dieser komplexe Prozess ist eine hermeneutische Miniatur.

Mit der Präsentation im Abaton werden die Filme einem Publikum vorgeführt. Wie sehr glauben Sie werden Sie sich für die Ergebnisse mitverantwortlich fühlen?

PvR: Das ist ein bisschen zwiespältig, zum einen denke ich, es ist Ihre Arbeit, und meine Rolle und die von Lutz Mahlerwein ist die eines Coaches. Natürlich ist der Trainer immer auch für die Mannschaft verantwortlich. Wenn als Ergebnis etwas rauskommt, was nicht den Qualitätserwartungen entspricht, ist immer auch der Trainer dafür verantwortlich. Insofern denke ich schon, dass wir auch in der Verantwortung sind, was das Produkt angeht, aber das Spiel müssen Sie machen auf dem Platz.

Wir würden gern noch näher auf den Lernwert des PS eingehen. Ein universitäres Studium bedeutet doch Wissenschaft. Wie sinnvoll ist vor diesem Hintergrund ein PS, bei dem Praxis ohnehin nur simuliert wird?

PvR: Dann müssten wir grundsätzlich fragen: Was ist denn die Aufgabe von Wissenschaft? Die Aufgabe von Wissenschaft ist es doch – ein wenig pathetisch formuliert –, die Realität zu ordnen, zu analysieren, Strukturen zu erkennen und auf einer Metaebene die Wirklichkeit, die Wahrheit wieder abzubilden. D. h. Wissenschaft ohne Zugang zu dem, was sich praktisch vollzieht in einer Gesellschaft, erschöpft sich in sich selber. Insofern hat

Wissenschaft immer eine sehr enge Anbindung an das, was Gegenstand des Faches ist. Das bedeutet für uns, für das Fach Medienkultur, dass wir uns selbstverständlich in Abständen rückversichern müssen, was passiert eigentlich in den Medien, was für Trends gibt es dort, wie verändern sich die Produkte? Das alles wollen wir ja wissenschaftlich analysieren. Insofern ist ein solches PS auch ein wichtiger Versuch, diesen Prozess, der in der Wissenschaft immer eine Rolle spielen sollte, einmal in Miniatur abzubilden. Dass Sie sich selber auch mal überzeugen können, wie hilfreich die wissenschaftlichen Ergebnisse für das sind, was sich in der Praxis abspielt. Kann man damit etwas anfangen? Welche Schritte muss man gehen von einem wissenschaftlichen Ergebnis zu einer praxisorientierten Anwendung? Oder inwieweit kann Wissenschaft auch Praxis verändern? Sie könnten also im PS zu dem Ergebnis kommen, dass die Praxis eigentlich relativ theoriefern ist, und Sie könnten sich wünschen, dass mehr von den wissenschaftlichen Ergebnissen in die Praxis einginge. Sie könnten aber auch umgekehrt zu dem Ergebnis kommen, dass Studium sollte sich noch mehr an praxisrelevanten Problemen, Phänomenen orientieren. Vielleicht ist Ihnen die Realität in der Wissenschaft noch zu vermittelt.

Wie gut sind denn Ihrer Ansicht nach die Studenten auf die Praxis vorbereitet?

PvR: Kein wissenschaftliches Studium kann 1:1 auf Praxis vorbereiten und sollte es auch nicht. Die unmittelbare Vorbereitung auf die Praxis bei einer Praxis, die sich immer verändert, würde ja verhindern, dass Sie die Methodik erlernen, wie Sie sich an Praxis annähern können im Sinne von wissenschaftlichen Fragestellungen. Ein wissenschaftliches Studium sollte aber die Praxis immer mit im Blick haben und in die wissenschaftliche Analyse einbeziehen, damit der Abstand nicht zu groß wird. Da sehe ich das PS als ganz wichtigen Bestandteil, die Praxis in das Studium zu integrieren. Auch wenn wir die Praxis nicht exakt

simuliert haben, so haben wir uns ihr doch angenähert, und daher gibt es in diesem PS auch die Möglichkeit für Sie, sich zu fragen, inwieweit will ich das machen? Wir haben im Seminar ja auch Dokumentarfilmer, die mit uns diskutieren. Bei der Diskussion mit Thomas Schadt ist doch herausgekommen, dass es vielleicht 5, maximal 10 Dokumentarfilmer in Deutschland gibt, die einen solchen Spielraum an Produktionsmöglichkeiten haben, dass sie sich frei entfalten können. Dies ist doch schon eine Lernerfahrung, dass jeder im Seminar sich fragen muss, traue ich mir zu, bei den Problemen, die der Dokumentarfilm im Fernsehen im Moment hat, mich auf diesen Weg zu begeben? Insofern hat das PS auch ein Element von Berufsberatung.

In drei Worten: Was macht einen guten Dokumentarfilm aus?

PvR: Themen frühzeitig aufzuspüren, bevor sie schon in der allgemeinen Diskussion sind. Also nicht hinter Trends herzulaufen, sondern zu versuchen, sie selber zu setzen. Eine große Neugierde auf konkrete Menschen und die Fähigkeit, ganz disparate Erfahrungen in einer Gesellschaft so zusammenzuführen, dass sie ein Problem zur Diskussion stellen. Das ist das, was die Basis ist, und dann muss man einen halbwegs eigenen Stil, eine eigene Ästhetik entwickeln, die zu dieser Arbeitsweise passt.

Was denken Sie, in welche Richtung entwickelt sich der Dokumentarismus im Fernsehen?

PvR: Nichts ist schwieriger als eine Prognose über die Entwicklung der Medien. Ich kann nur sagen, was ich für nicht unwahrscheinlich halte. Es gibt ja immer wieder Erstaunliches im Bereich der Einschaltquoten zu bemerken. Es gibt Situationen, da können Sie mit einem gut gemachten dokumentarischen Programm in der Einschaltquote ein fiktionales Unterhaltungsprogramm schlagen. Und wenn das so sein sollte, dass Sie mit einem dokumentarischen Programm auch in der Quotenauseinandersetzung bestehen können, dann

werden wir eine Renaissance des Dokumentarischen haben, weil Dokumentationen allemal viel billiger sind als fiktionale Produktionen. Wenn ich einmal von der Quotenauseinandersetzung absehe, dann könnte die Rückbesinnung der Öffentlich-Rechtlichen auf ein Feld, in dem sie konkurrenzlos sind, und das ist der klassische Dokumentarfilm, auch für das Überleben des öffentlich-rechtlichen Systems von großer Bedeutung sein, auch vor dem Hintergrund sich unterscheiden zu sollen und unterscheiden zu müssen. Und da sehe ich eine gewisse Hoffnung. Ich denke, dass diese Renaissance des öffentlich-rechtlichen Auftrags sich langsam abzeichnet.

Zum Abschluss noch eine letzte Frage: Angenommen, einer Ihrer Studenten aus dem PS käme nach den zwei Semestern zu Ihnen und würde sagen: „Herr von Rüden, Sie haben mir die Augen geöffnet, ich gehe zum Fernsehen und werde Dokumentarfilmer.“ Was würden Sie ihm mit auf den Weg geben?

PvR: Ich würde ihm sagen, mach erst dein Studium zu Ende. Mach neben dem Studium schon ein bisschen Praxis. Mach erst mal ein Praktikum beim Fernsehen in einem Bereich, wo Dokumentarisches produziert wird, guck dir das genau an. Überleg, ob du nicht auf dein Studium noch ein Volontariat bei einer Fernsehanstalt oder einer Rundfunkanstalt setzt, das ist nämlich der beste und solideste Weg, um ins Geschäft zu kommen. ■

Das Gespräch führten Karoline Ilse und Nadia Chakroun.

Neue Medien – Neue Wege

Das Projektseminar *Digitale Medien*

Im Rahmen des Projektseminars unter Leitung von Prof. Dr. Rolf Schulmeister waren die Studierenden zur Konzeption, Planung und Entwicklung eines Multimedia-Projekts aufgefordert. Zum Abschluss des Sommersemesters 2003 konnten die TeilnehmerInnen dem Fachbereich schließlich sechs unterschiedliche Produkte der so genannten neuen Medien präsentieren.

Von Meike Demattio

Startschuss

Es ist Ende Oktober 2002, die erste Sitzung des Projektseminars ‚Digitale Medien‘: Natürlich sind viel zu viele StudentInnen in dem kleinen Raum im Philosophenturm zusammen gekommen, um trotz übervoller Voranmeldungsliste noch einen Platz im begehrten Projektseminar zu erhalten. Nach einigen Verhandlungen erklärt sich Prof. Schulmeister bereit, statt der geplanten zwanzig sogar etwas über dreißig StudentInnen im Seminar aufzunehmen. Doch das ist erst der Anfang. Was erwartet die TeilnehmerInnen nun genau im so genannten digitalen Projektseminar? Damit ein erster Eindruck entsteht können als Einstimmung die Ergebnisse eines früheren Seminars getestet werden. Und die sind gut. Wir staunen nicht schlecht über die aufwändigen CD-ROM-Produktionen, die präsentiert werden: Power-Point, Flash, HTML und Macromedia Director sind die Grundlagen dieser Produkte. Die versammelten Studenten im Philturm jedoch haben im Gegensatz zur ‚Vorgängergruppe‘ kaum nennenswerte Programmierkenntnisse. Die Vorzeichen stehen also eher schlecht.

Um zunächst näher an das Thema Multimedia heranzuführen, werden im ersten Teil des Seminars verschiedene Mediaprodukte analysiert. Unterschiede der Anwendungen in Aufbau, Thematik und Interaktivitätsstruktur werden erarbeitet. So vermitteln sich die Strukturen und Besonderheiten eines Produkts der digitalen neuen Medien.

Planung

Wichtig für den Erfolg eines solchen Gemeinschaftsprojektes ist dessen Planung. In den ersten Monaten widmen wir uns deshalb intensiv verschiedenen Trockenübungen, indem wir die Planung fiktiver Projekte erarbeiten. Wir erstellen Zeitpläne und Drehbücher für die Produktion.

Gegen Ende des Wintersemesters nehmen wir dann verschiedene Programme unter die Lupe, um unterschiedliche Funktionsweisen kennen zu lernen. So eröffnen sich auch die spezifischen Möglichkeiten der jeweiligen Programmierungsarten.

Schließlich ist es an uns, eigene Projektideen zu entwickeln und dafür Projektpläne zu erstellen. In dieser wichtigen Phase finden sich

Gruppen zu sechs Themen zusammen: „Zeitungsprojekt“, „Filmquiz“, „Gedächtnistrainer“, „Kiezführer“, „virtuelles Museum“ und „Schatzinsel“.

Nun muss genau über Inhalt und Darbietungsform entschieden werden. Denn die richtige und frühzeitige Programmwahl ist nicht nur entscheidend für eine passende Umsetzung des Themas, sondern auch für die Arbeitsplanung innerhalb des Teams. In den zum Teil großen Gruppen ist eine genaue Arbeitsaufteilung ebenso notwendig wie möglichst verbindliche Abgabefristen. In Teams, die mit aufwändigeren Programmen arbeiten, wie zum Beispiel Macromedia Director oder HTML-Programmierung, kann nur so ein vernünftiger Arbeitsablauf stattfinden. Schließlich sind dem Projekt relativ enge zeitliche Grenzen gesetzt, es bleiben mit dem Sommersemester letztlich etwa drei Monate für die praktische Umsetzung.

Die Projektplanung sollte dabei fortlaufend transparent sein und aktuelle Fortschritte oder Probleme sollten im großen Kreis besprochen werden. Um dies umsetzen zu können, werden alle Seminarteilnehmer über eine Server-Plattform verbunden. Dies ermöglicht den Gruppen das einfache Austauschen von Nachrichten, auch größere Datenmengen können hier allgemein zugänglich gemacht werden.

Spot an

Jetzt geht es ans Eingemachte. Im Sommersemester zählt jede Woche. Die Gruppen forcieren ihre Recherchearbeit, immer intensiver versuchen die StudentInnen sich die fremden, ungewohnten Programme anzueignen.

Da nur wenig fundierte Vorkenntnisse vorliegen und nur vereinzelt Software-Tutorien besucht wurden, eignen sich die TeilnehmerInnen das entscheidende Computerwissen meist in Heimarbeit mit Hilfe von Fachliteratur an. So werden beinahe ganze Nächte vor dem PC verbracht – fluchend, aber zuletzt meist auch begeistert. Auch eine konstruktive Teamarbeit stellt sich als Herausfor-

derung dar. Nachdem diese Hürden jedoch genommen sind, präsentieren die Teams im Laufe des zweiten Semesters ihre kontinuierlichen Fortschritte und stellen sie zur Diskussion. Spannend ist dabei insbesondere die Vielfalt der eingeschlagenen Wege. Mit ganz unterschiedlichen Programmen werden die individuellen Konzepte verwirklicht.

Das **Zeitungs-**Team erstellt ein Informations-Projekt für Jugendliche, die sich für Journalismus interessieren. So wird der Beruf des Zeitungsjournalisten und allgemein der Aufbau einer Zeitung unter die Lupe genommen. Durch die freundliche Unterstützung des *Hamburger Abendblatts* kann das Team viele wertvolle Informationen zusammentragen. Im Projekt werden Zeitungsseiten im Aufbau beschrieben, die einzelnen Ressorts erklärt, ein redaktioneller Tagesablauf beim Abendblatt dokumentiert. Zudem hat der User die Möglichkeit, über eine vorformatierte Seite selbst einen Ressortartikel zu schreiben und sich anschließend dessen Platzierung auf der fertigen Zeitungsseite anzusehen. Die sehr umfangreichen text- und bildbasierten Inhalte dieses Konzepts sind mittels PowerPoint umgesetzt.

Das **Filmquiz**, ein an die Filmwissenschaft angelehntes Frage- und Antwortspiel in Jeopardy-Manier, verlangt hingegen ein Datenbankprogramm. Dieses soll jedoch nicht ausschließlich Datenverarbeitung zum Zählen der gesammelten Punkte bieten, sondern auch Freiraum für multimediale Gestaltung lassen. Das Quiz wird deshalb mit dem Programm FileMaker umgesetzt. So können neben einem selbst zusammengeschnittenen Introfilm auch Tonbeispiele sowie Filmausschnitte integriert werden. Das Quiz bietet in Kategorien von ‚Filmtechnik‘ bis ‚Kurioses‘ Fragen unterschiedlicher Schwierigkeitsstufen.

Für zwei Projekte bieten sich HTML-Programmierung und GoLive an:

Mit **The Brain** soll eine multimediale Alternative zu Gehirnjogging-Büchern entstehen. Der Gedächtnistrainer bietet zunächst allgemeine

Projekt *Zeitung* – Zeitungsjournalismus für Jugendliche

Informationen über Kurz- und Langzeitgedächtnis, Tipps zum Gedächtnistraining im Alltag, aber auch ganz konkrete Lernhilfen. Kernstück sind jedoch die unterschiedlichen interaktiven Trainingsspiele: Spiele wie Memory, ein Zahlenmerkspiel, ein Foto-Spiel oder ein Vokabeltrainer. Zudem kann die mittlerweile bekannte und erfolgreiche Storytechnik geübt werden; eine kreative Form des roten Fadens, mit der man sich mittels einer ausgedachten Kreativ-Story an eine Vielzahl von Fakten erinnern kann.

Der Online-**Kiezführer** ist die Alternative zu bereits bestehenden Onlineangeboten dieser Art. Die Internetanwendung stellt unterschiedliche Lokalitäten auf dem Kiez vor, man erhält vielfältige Insider-Informationen zu Stiling, Musik, Preisen, Ambiente und Lage. Die gesammelten Eindrücke der Kiezrecherchen werden mittels Webseite in Text, Bild und teilweise Ton präsentiert. Hierzu werden auch eigene Bilder gezeichnet sowie ein Online-Werbekonzept entworfen. Durch die



Projekt *The Brain* – Der Gedächtnistrainer

Öffentlichkeit des Projekts muss das Team zudem rechtliche Probleme bezüglich Bild- und Ton-Datenschutz in ihre Planung einbinden. Zu finden ist der Kiezführer im Internet unter <http://www.kiezler.com>.

Das Multimedia-Programm Macromedia Director (Flash nicht unähnlich) kommt schließlich als einziges für zwei Konzepte in Frage, bei denen das Hauptaugenmerk auf einer möglichst medial bewegten Präsentation des Themas liegt:

Das **Museums**projekt ermöglicht einen virtuellen Besuch des Muse-

ums für hamburgische Geschichte. Zu der Ausstellung „Hamburg im 20. Jahrhundert“ ist in einem Wohnzimmerpanorama der fünfziger Jahre zeitgenössisches Mobiliar zu bewundern. Hinter diesem verbergen sich multimediale Hintergrundinformationen, wie zum Beispiel Audiobeiträge mit Zeitzeugenberichten. Die Besonderheit dieses Projektes liegt in der Virtualisierung eines real bestehenden Raumes. Dafür musste der Ausstellungsraum des Museums sehr genau abfotografiert und die Bilder anschließend in Photoshop weiterbearbeitet werden, um sie später in

das Programm Director einfügen zu können.

Das Projekt **Schatzinsel** stellt das multimediale Erleben von Robert Louis Stevensons Abenteuererzählung „Treasure Island“ in den Mittelpunkt. Eine Entdeckungsreise durch die audiovisuelle Welt verschiedener Schatzinsel-Umsetzungen – von 1934 bis 2002 – soll ermöglicht werden. Neben allgemeinen, teils animierten Bild und Textinformationen zum Autor, zur Geschichte und zu den unterschiedlichen Adaptionen werden auch mehrere Hörspiel- und Filmszenen präsentiert. Hierfür musste das zum Teil über dreißig Jahre alte Hörspiel- und Filmmaterial zunächst digitalisiert und nachbearbeitet werden. Zwei bis drei Minuten lange Szenen aus Schallplatten, CDs, Audio- oder Videokassetten können so im Projekt miteinander verglichen werden.

Die Abschlussarbeiten präsentieren damit einen abwechslungsreichen Querschnitt unterschiedlicher Produktions- und Präsentationsstrategien digitaler Medien.

Praxiserfahrung

Das Projektseminar bietet die Möglichkeit, einmal nicht als Einzelkämpfer ein wissenschaftliches Thema zu bearbeiten, sondern sich in einem Kollektiv an der Entwicklung einer ganz ‚handfesten‘ praktischen Medienarbeit auszuprobieren. Konzeption und Teamorganisation sowie computer-technische Umsetzung der Idee bilden dabei die zentrale Anforderung.

Teil des Seminars sind jedoch nicht nur lange Gemeinschafts- oder Soloabende vor dem PC, sondern auch Exkursionen zu Firmen, die im Multimedia-Bereich tätig sind. Trotz der schlechten Stimmung auf dem Arbeitsmarkt bekommen wir die Möglichkeit, die Abteilung *PB Programmbegleitende Dienste / Multimedia* des NDR sowie die Media-Agentur *Xplain* zu besuchen. Dadurch bietet sich uns ein Einblick in die konkrete Arbeitsstruktur in diesem Medienbereich. Durch die zum Teil sehr

individuell auf unsere Fragen abgestimmten ‚Führungen‘ erhalten wir wertvolle Eindrücke von Berufswegen im Bereich der digitalen Medien.

Durch die selbständige praktische Arbeit mit den neuen Medien, aber auch durch die informativen Exkursionen, kann das Projektseminar einen wichtigen Aspekt des Studiums vermitteln: Irgendwann ist es vorbei. Spätestens dann sollten wir ein möglichst genaues Bild der Medienlandschaft haben, in der wir uns bewerben wollen. Das Projektseminar vermittelt vor allem die Funktionalität von Team- und Projektarbeit und ist damit eine gute Einstimmung auf die kommenden Anforderungen. ■

Die Arbeiten des Projektseminars im Überblick

DIE ZEITUNG – Zeitungsjournalismus für Jugendliche (PowerPoint)

Swantje Ronge, Katrin Schoon und Alexa Schulze

DAS FILMQUIZ – Ratespiel rund um den Film (FileMaker)

Serap Can, Carolin Psyk, Steffi Röders und Hilke Schürmann

THE BRAIN – Der Gedächtnistrainer (HTML)

Marilyn Huskic und Paulo-José Lima

KIEZLER.com – der ultimative Kiezführer (HTML/GoLive)

Milda Bartels, Marco Brockmöller, Thorsten Kunisch, Wiebke Metzler, Birte Nacke, Fokko Schulz, Arno Schumacher, Ulrich Smidt und Henning Staar

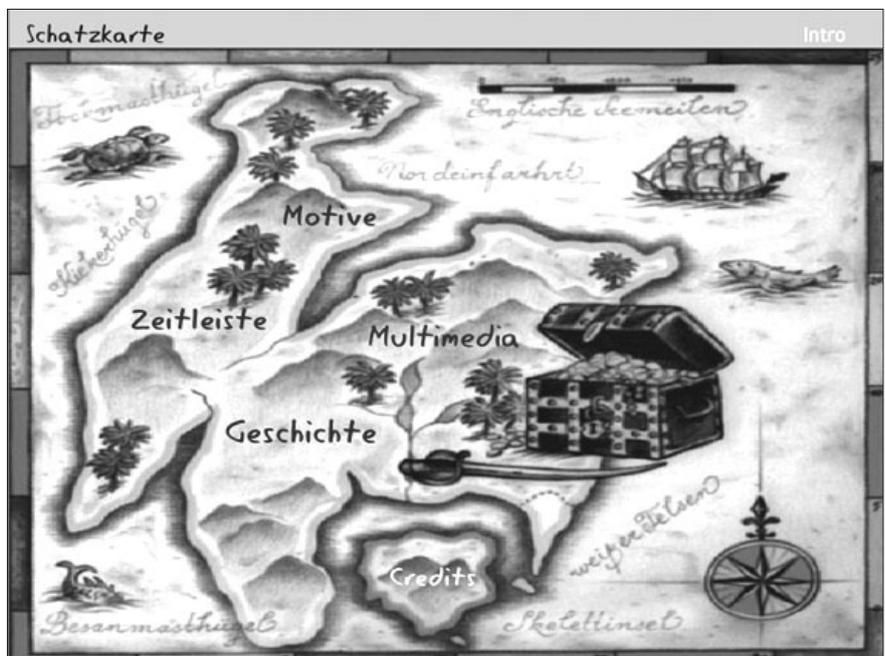
MUSEUM – virtueller Besuch des Museums für hamburgische Geschichte (Macromedia Director)

Femke Rädlein und Susanne Wieters

DIE SCHATZINSEL – eine multimediale Entdeckungsreise (Macromedia Director)

Meike Demattio, Matthias Schmözl, Joanna Tybus, Andreas Miler, Lea Besier, Annika Hinsch und Nora Arnold

Die Projekte sind demnächst im Medienzentrum erhältlich.



Projekt Kiezler.com (oben und Mitte), Projekt Die Schatzinsel (unten)

Von der Theorie zur Praxis

MedienstudentInnen untertiteln für FilmstudentInnen der Uni Hamburg
– das Projektseminar ‚Einführung in die Film- und Videountertitelung‘

Von Nicole Neumann

Zum zweiten Mal ist es – wie auch schon im Sommersemester 2002 – gelungen, in einem Praxisseminar des Studiengangs Medienkultur die aktuellen Filme der FilmstudentInnen der Filmwerkstatt Hamburg, die ebenfalls zur Universität gehört, kostenlos englisch zu untertiteln und ihnen dadurch den Weg auf internationale Festivals zu ermöglichen. Ohne eine englische Untertitelung könnte man keinen der Filme einer internationalen Jury präsentieren und daher auch keine Nominierung zum ‚Studenten-Oskar‘ erhalten, wie es im Jahr 2002 bei dem Film *Die Rote Jacke* gelungen ist.

Einerseits sparte die Universität sehr viel Geld, zum anderen konnten die Medienkultur-Studierenden den großen Bereich der Post-Produktion mit seinen gesonderten Arbeitsbedingungen hautnah kennen lernen. Die Post-Produktion ist ein Arbeitsfeld, das im Studium oft ausgeklammert wird, jedoch unter anderem durch die Tonmischung, Telecine, Effektmischung und Titelanimation den Unterschied zwischen einem Amateurfilm und einer professionellen Produktion ausmacht – und darüber hinaus ein breites Berufsspektrum eröffnet.

Eine öffentliche Präsentation der englisch untertitelten Filme ist für das Wintersemester in Kooperation mit der Filmwerkstatt geplant.

Das vierstündige Praxisseminar gliederte sich in zwei Teile:

In den ersten Teil bis Mitte Mai, in dem zunächst eine schrittweise Annäherung an das Thema ‚Untertitelung‘ vs. ‚Synchronisation‘ von fremdsprachlichen Filmen (bzw. ‚Untertitelung‘ von deutschsprachigen Filmen für Hörgeschädigte) an Hand von zahlreichen Filmbeispielen vollzogen wurde. Anschließend beschäftigten wir uns detailliert mit den Besonderheiten des Layouts, den technischen Beschränkungen und der besonderen Form der Übersetzungstätigkeit; dieses Feld bearbeiteten wir in Form von kurzen Referaten über die Fachliteratur.

Und in den zweiten Teil des Semesters, der der praktischen Umsetzung des Gelernten in sechs Kleingruppen à maximal 5 Personen galt, die sich jeweils für einen der zehnmütigen Semesterabschlussfilme des zweiten Semesters der Studierenden der Filmwerkstatt Hamburg entschieden hatten.

Die Arbeit in den Arbeitsgruppen wurde durch die Plenumsitzungen unterstützt und supervisiert. Hier war Raum für inhaltliche und praktische Fragen, Tipps, Vorschläge und Anregungen. Da die einzelnen Gruppen den jeweiligen Stand ihrer Untertitelung dem Plenum vorstellen mussten, erhielten sie regelmäßiges Feedback und konnten sich selbst gegenseitig korrigieren, kontrollieren und unterstützen, sodass schnell eine produktive Arbeitsatmosphäre entstand.

Der Austausch mit den Studierenden der Filmwerkstatt gestaltete sich sehr positiv. Den Abschluss des Seminars bildete die Abnahme der fertigen Untertitel durch die ProduzentInnen und RegisseurInnen der jeweiligen Filme vor Ort im Zentrum für Medien und Medienkultur. Dabei konnte noch auf Veränderungswünsche eingegangen werden, sodass die Untertitelung jetzt zur vollsten Zufriedenheit aller TeilnehmerInnen abgeschlossen ist und von den Studierenden der Filmwerkstatt bereits mehrfach das Interesse an einem vergleichbaren Seminar im kommenden Sommersemester signalisiert wurde.

Das Praxisseminar war eine gelungene Verzahnung des Bereichs Medienproduktion mit den Gebieten Medienanalyse und Postproduktion und hat daher u. a. auch zu mehr Kenntnis und Verständnis der Problemstellungen und technischen Bedingungen der jeweils anderen Fachrichtung geführt.

Einen exemplarischen Eindruck von der Arbeitsweise und den sowohl linguistischen als auch technischen Problemen, denen sich die Studierenden stellen mussten, mag das nun folgende Protokoll einer der sechs Arbeitsgruppen geben.

Protokoll zur Untertitelung von *Die Nacht davor*

1. Sitzung: Abgleichen und Übersetzen

Vergleich von Script und Film.

Einzelfälle: Die Änderungen beschränken sich auf ein Satzzeichen: „Fette, alte Böcke, die sich an dir aufgeilen, (vorher: ‚?)‘ ...“

und eine falsche Verbform: „Sie haben (vorher: ‚hat‘) doch gesagt, dass sie hier in der Wohnung sind.“ Zudem streichen wir einen Satz, der im Film nur schwer bzw. gar nicht wahrnehmbar ist („Das ist gar nicht nötig, weil draußen ...“).

Erste Übersetzung durch die Gruppe.

Einzelfälle: Die Zweideutigkeit des Satzes „So mein lieber Mr. Teen-Stecker“ erweist sich bei der Übersetzung schnell als schwierig zu übersetzen, da eine Übersetzung mit „Teen-Sticker“ uns als etwas zu hart und daher als unangemessen erscheint. Die endgültige Entscheidung verschieben wir auf die Sitzung im Plenum. Auf die Übersetzung von „spießig“ kann sich die Gruppe zunächst nicht einigen (prudish oder square?).

2. Sitzung: Übersetzung

Lars bringt die von einer Muttersprachlerin überarbeitete Version (in Zweizeiler aufgeteilt) mit.

Einzelfälle: Die Frage wie wir „anschaffen“ am besten übersetzen, klärt sich mit einem einfachen „working“, anstelle von Konstruktionen wie „going hooking“, auf. Auch die Stelle mit anderen, umgangssprachlichen Worten, wie „aufgeilen“ oder „befummeln und betatschen“ kann besser übersetzt oder bestätigt werden.

Einige Einzelheiten werden nochmals besprochen und teilweise offen gelassen.

Einzelfälle: Bei der Stelle „Und dass du Franziska denn auch noch entführst“ einigen wir uns auf die freiere, aber auf den Kontext abgestimmte Variante „That you even tried to save Franziska“.

3. Sitzung: Erste Schritte mit Cavena

Die erste Sequenz ‚Wohnzimmer‘ wird untertitelt.

Die Arbeit braucht viel Zeit, da zunächst die Befehle und das Spulen an die richtigen Stellen noch etwas fremd sind. *Einzelfälle:* Uns fällt ein Fehler auf dem Übersichtsblatt auf: ‚Untertitel löschen‘ wird mit dem Befehl strg+F2 und nicht shift+F2 durchgeführt; manchmal klappt aber auch dies nicht so, wie wir es wollen.

Zu diesem Zeitpunkt versuchen wir noch die komplette Übersetzung unterzubringen und achten stark auf die Eingangszeiten, die möglichst synchron zu Beginn des Sprechens einsetzen sollen; die Titel lassen wir eher nach ‚Bauchgefühl‘ stehen (also im Regelfall viel zu kurz).

4. Sitzung: Grobes Setzen der Untertitel

In dieser Sitzung werden alle Untertitel grob in den Film gesetzt. Hierbei spielen vor allem die Eingangszeiten und die Schnitte eine Rolle, die zunächst nicht überschritten werden.

Der Text wird noch immer ungekürzt in den Titeln untergebracht.

5. Sitzung: Erster Feinschliff

Im Großen und Ganzen stehen die Untertitel viel zu kurz; langsam sehen wir ein, dass das rote Fähnchen und die Faustregel des Dreimal-Durchlesen-Könnens hilfreiche Indikatoren dafür sind, ob der Titel lang genug steht oder nicht.

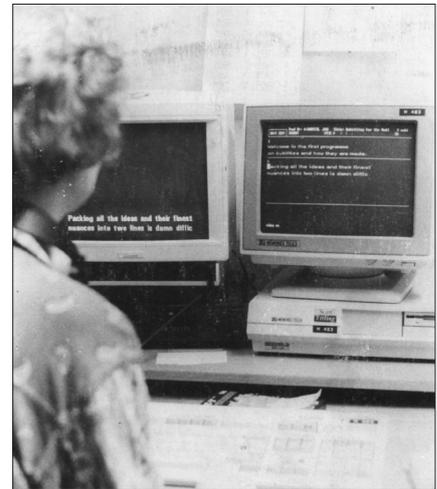
6. Sitzung: Kürzungen und weitere Kleinarbeit an den unterschiedlichen Sequenzen

Bei der Bearbeitung der ersten Sequenz ‚Wohnzimmer‘ merken wir, dass die Zeit für den gesamten Text nicht ausreicht, deshalb nehmen wir einige Kürzungen vor und fassen einige Titel in einem zusammen; außerdem ergänzen wir die fehlenden Dialogstriche, die wir – wie im Plenum besprochen – vor beide Zeilen setzen sollten.

Einzelfälle: Wir streichen zum Beispiel den Satz „Mir fällt nichts mehr ein/I can't think of anything else“, da der darauf folgende Satz „Es ist alles perfekt/Everything's just perfect“ den Sinn dieser vorherigen Aussage auch beinhaltet.

In der Sequenz ‚Verführung‘ müssen wir oftmals über den Schnitt gehen und stellen fest, dass man den Titel sehr konsequent über den Schnitt hinüber stehen lassen muss.

Außerdem haben wir beim Abstand von vier Bildern zwischen den einzelnen Titeln das Gefühl,



dass die Titel zu sehr springen und versuchen mindestens fünf oder sechs Bilder – auch bei dicht aufeinander folgenden Titeln – dazwischen zu lassen.

7. Sitzung: Verlängerung der Titel und Feinabstimmung, Problemfälle, Frage nach dem Rhythmus

Die Titel werden immer rigoros gekürzt und verlängert.

Einzelfälle: Die Anfangssequenz kommt uns noch immer zu gehetzt vor, deshalb kürzen wir den Satz „Should have, would have, could have“ zu einem schlichten „bad luck“.

Es ergeben sich einige besonders knifflige Problemfälle.

Einzelfälle: Die Sequenzen ‚Telefongespräch‘ und ‚Schrank‘ erweisen sich als schwierige Stellen, da die Einstellungen oft zu kurz sind, um den Untertitel sinnvoll lange stehen zu lassen. Abgesehen von Kürzungen müssen wir an einigen Stellen die Anfangszeiten vor den eigentlichen Sprechbeginn ziehen, um dem roten Fähnchen einigermaßen gerecht zu werden.

Wir sind noch nicht endgültig zufrieden mit dem Rhythmus. Wir haben das Gefühl, dass man immer noch mal ein oder zwei Bilder hinzufügen oder abziehen kann, um die Titel noch besser nachvollziehbar/lesbar zu machen.. ■

Kinoforschung

Das neue Forschungsprojekt *Kinoöffentlichkeit in Hamburg 1895–1932* am

Institut für Germanistik II

Von Corinna Müller

Seit dem 1. September 2002 arbeitet das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) für zwei Jahre geförderte Projekt zur Erforschung der *Kinoöffentlichkeit in Hamburg 1895–1932* unter der Leitung von Prof. Dr. Harro Segeberg. Angesiedelt ist das Projekt am Institut für Germanistik II, Neuere deutsche Literatur und Medienkultur, das einen Raum (Phil 563), Mobiliar, einen Computer und weitere Arbeitsmittel zur Verfügung stellt. Die Förderung durch die DFG umfasst die Stellen einer wissenschaftlichen Mitarbeiterin und eines studentischen Mitarbeiters, die von PD Dr. Corinna Müller und Peer Alexander Gosewisch bekleidet werden, sowie Sachmittel in Höhe von rund 5.000 Euro.

Damit ist das Projekt, worauf die DFG im Bewilligungsschreiben hinwies, deutlich unterfinanziert. Prof. Segeberg ist es gelungen, weitere Drittmittel einzuwerben, so dass eine zweite studentische Stelle zur Mitarbeit im Projekt eingerichtet werden konnte, die allerdings teilweise aus den DFG-Mitteln finanziert wird. Die Stelle erhielt Malgorzata Dzimira. Außerdem hat Prof. Segeberg zwei Werkverträge bei der Karl H. Dietze-Stiftung eingeworben, so dass sich

Teile der Projektarbeit auslagern lassen. Auf diese Weise wurde es möglich, den Experten für Hamburgische Kinogeschichte und Autor des Buches *Kino-Stadt Hamburg*, Michael Töteberg, zur Mitarbeit im Projekt zu gewinnen. Michael Töteberg erstellt eine ‚Kino-Topographie‘ Hamburgs im Untersuchungszeitraum, die die Standorte der Kinos, deren Besitzverhältnisse in groben Zügen sowie deren soziale und kulturelle Umfelder ermittelt. Bei den Recherchen unterstützt ihn der Doktorand Rayd Khouloki.

Inhaltlich geht es bei dem Projekt darum, das derzeit noch recht ‚luftige Gespenst‘ (wie es Heinrich Mann ausgedrückt haben würde) einer *Kinoöffentlichkeit* dingfester zu machen. In der Forschung und Theoriebildung von *Öffentlichkeit* wird schon seit längerer Zeit gefordert, die umfangreichen und als zu einseitig bewerteten Untersuchungen einer *politischen Öffentlichkeit* und der Bildung einer *öffentlichen Meinung* durch die Erforschung einer *kulturellen Öffentlichkeit* zu ergänzen. Am Beispiel des Kinos soll daher vom Hamburger Forschungsprojekt das erste Modell einer solchen, um die

Bereiche von Unterhaltung und ‚Bildung‘ erweiterten kulturellen Öffentlichkeit entwickelt werden.

Unter Kinoöffentlichkeit verstehen wir demzufolge eine Öffentlichkeit, die sich als Teil einer umfassenderen Unterhaltungskultur ausbildet. Zu dieser letzteren gehören weiter Literatur, Theater, Varieté, Jahrmarkt, Zeitung, Schaustellungen etc., weshalb im Bereich einer solchen Unterhaltungskultur die traditionelle Aufteilung in eine ‚Hoch-‘ und ‚Triviale Kultur‘ hinfällig wird. Das Kino ist sowohl Teil wie auch vorantreibendes Element einer solchen neuen Form von Unterhaltungskultur, deren Ausbildung von der Forschung bisher vernachlässigt wurde.

Unter Kino-Öffentlichkeit verstehen wir im Einzelnen:

(1) Die Gesamtheit aller topographischen, ökonomischen, programmästhetischen und rezeptions-historischen Faktoren, die zuerst im Rahmen bereits existierender Versammlungsöffentlichkeiten und dann im Rahmen einer eigenen, dauerhaft präsenten Veranstaltungsöffentlichkeit des ortsfesten Kinos die Produktion, die Distribution und die Rezeption von Filmen ermöglichen und steuern.

(2) Die Gesamtheit aller kulturellen Institutionen, in denen diese Veranstaltungsöffentlichkeiten des Kinos kommentiert, (interagierend) reflektiert und reglementiert wird.

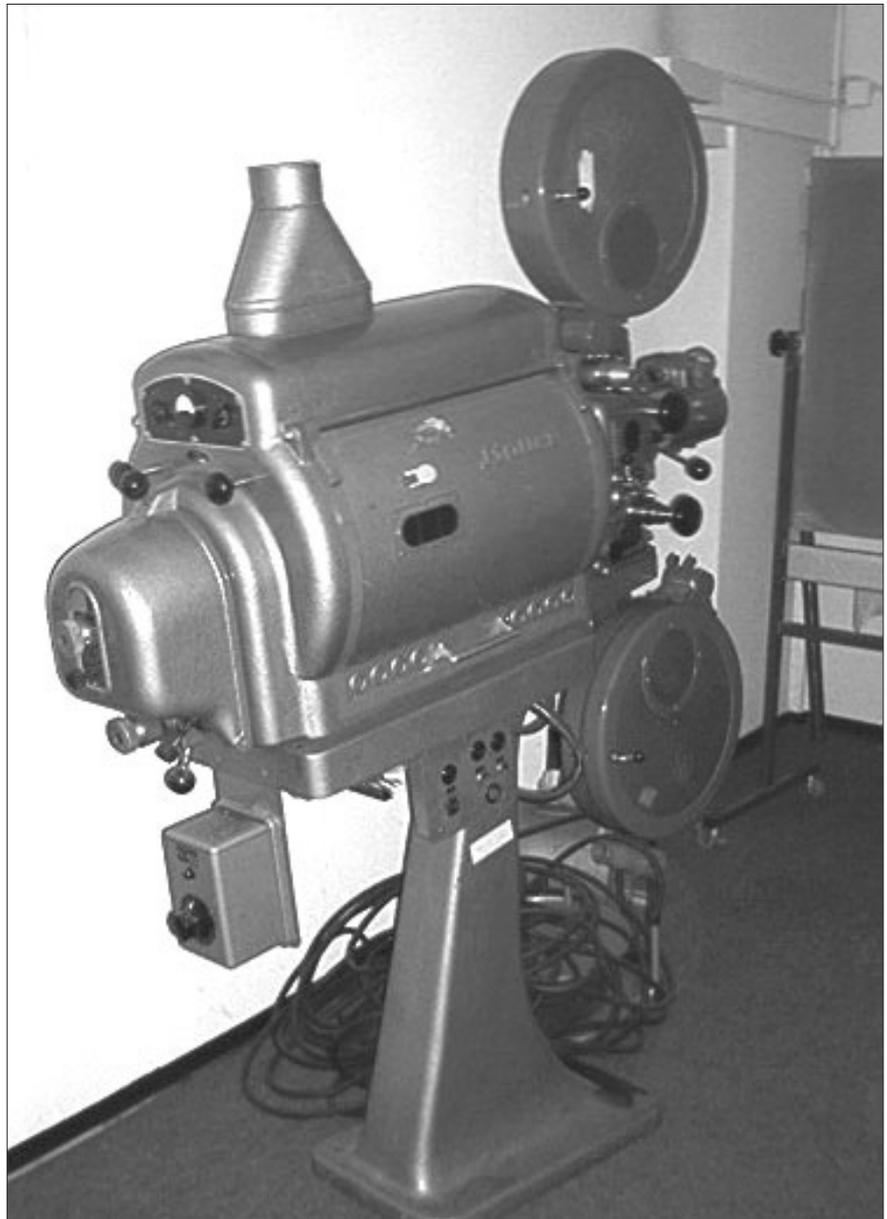
(3) Die strategisch anvisierten sowie die tatsächlich erreichten Publika des Kinos.

In die genannten Richtungen soll ermittelt werden, wo, wie und seit wann das Kino Formen von Öffentlichkeit aufbaut, welche topographische Ausdehnung und Konsistenz diese ersten Kino-Öffentlichkeiten haben, wie sie in andere, jeweils genauer zu bestimmende Öffentlichkeiten mit der Zeit als kulturell neues Leit-Medium hineinwirken und wie sich daraus die Gesamtheit einer neuen massenmedial verfassten Kinoöffentlichkeit herausbildet. Auf

diese Weise sollen die Strukturen einer massenmedial geprägten kulturellen Öffentlichkeitsbildung exemplarisch erhellt und im Hinblick auf künftige Medienentwicklungen (wie Rundfunk und Fernsehen) bestimmt werden.

Das untersuchte Stadtgebiet schließt die noch selbstständigen Städte Altona, Barmbek und Wandsbek ein, da die Grenzen des Stadtgebiets kulturell bereits aufgehoben waren (was für Harburg noch nicht zutraf). Das untersuchte Material umfasst neben den üblichen Quellen insbesondere Archivalien und im Schwerpunkt die Hamburger Tagespresse (*Hamburger Fremdenblatt*, *Hamburgischer Correspondent*, *Hamburger Nachrichten*, *Hamburger Echo*, *Altonaer Nachrichten*). Bei der Zeitungsrecherche gilt die Auswertung der Kulturteile und dem Anzeigengeschehen, wobei auch Programmangebote in die Untersuchung eingeschlossen werden. Die Zielsetzung bei der Auswertung ist, die Entwicklung einer Kinoöffentlichkeit im Wechselspiel mit der bestehenden Kultur zu ermitteln und dabei auch mögliche lokale Präferenzen im Kulturangebot festzustellen. Dies geschieht schwerpunktmäßig im Abgleich mit dem in Deutschland verfügbaren Filmangebot.

Das Hamburger Kinoprojekt stößt auf großes Interesse in der internationalen Filmgeschichtsforschung, weil ein so umfangreiches Forschungsvorhaben bislang noch nicht durchgeführt wurde bzw. derzeit nur in Holland durchgeführt wird, dort allerdings mit dezidiertem Schwerpunkt auf dem Gebiet des Kinos ohne Einbezug anderer kultureller Angebote. Ähnlich gelagerte Projekte werden jedoch vielerorts unter unterschiedlichen Schwerpunkten bearbeitet, so dass eine größere Anzahl von Kooperationen mit Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus dem In- und Ausland besteht. Zum Austausch und zur Diskussion von Ergebnissen findet vom 3. bis 6. Dezember 2003 eine internationale Fachkonferenz *Kinoöffentlichkeit: Entstehung, Etablierung, Differenzierung 1895-1920* in Hamburg statt, die von der DFG gefördert wird. Im Rahmen der



Konferenz finden zwei öffentliche Vorträge statt, für die die beiden namhaften amerikanischen Filmwissenschaftler Kristin Thompson und Tom Gunning ihr Kommen zugesagt haben. Die Teilnahme an der Konferenz soll sich auf die Fachöffentlichkeit beschränken, um einen ergebnisorientierten Erfahrungsaustausch im kleineren Kreis zu ermöglichen. ■

Kontakt:

Prof. Dr. Harro Segeberg
PD Dr. Corinna Müller
Universität Hamburg
Institut für Germanistik II
Von-Melle-Park 6, Zimmer 1354
20146 Hamburg
Tel.: 42838-3881

„Frauenlob“

Zur Frauen-Forschung

Die Arbeitsstelle für feministische Literaturwissenschaft hat den Frauenförderpreis der Universität Hamburg für das Jahr 2003 erhalten. Die *tiefenschürfe* druckt die Rede der Leiterin der Arbeitsstelle anlässlich der feierlichen Verleihung des Preises am 26. Juni 2003.

Von Marianne Schuller

Zunächst möchte ich mich ganz herzlich bedanken für die Anerkennung, die der Arbeitsstelle für feministische Literaturwissenschaft mit der Verleihung des diesjährigen Frauenförderpreises zuteil geworden ist. Da man bekanntlich einer Institution keinen Preis verleihen und keine Urkunde in die Hand drücken kann, haben wir, die Mitarbeiterinnen, diese Anerkennung entgegennehmen können – und zwar mit dem größten Vergnügen und mit heller Freude! Ich danke Ihnen, die Sie daran beteiligt waren.

Diese Ehrung gilt selbstverständlich auch denjenigen, die die Arbeitsstelle mit aufgebaut und über lange Jahre geleitet haben: Inge Stephan, Sigrid Weigel und Sibylle Benninghoff-Lühl sowie den anderen zum Teil langjährigen Mitarbeiterinnen.

In der Institution Universität ist es, jedenfalls soweit ich sie übersehe, Gang und Gäbe, sich über die institutionellen Gegebenheiten kritisch zu äußern. In diesem Geschäft sind wir geübt und wir gehen ihm mehr oder minder leidenschaftlich nach. Gegenwärtig gibt es mit der so genannten Hochschulreform genügend Anlass,

genügend Grund, sich in der Kunst der Kritik zu üben. Es ist von Seiten der Universität von den unterschiedlichsten Plätzen aus gründlich und mit Nachdruck geschehen.

So wichtig, so unabdingbar dieser kritische Diskurs ist, so verliert er in dem Moment an Schärfe, in dem er die Anstrengung ersetzt, eigene Vorstellungen über das zu entwickeln, wie es sein könnte, wie man es sich wünschen könnte, um von hier aus, von den sich abzeichnenden Vorstellungen aus erneut in die Auseinandersetzung nach innen und nach außen zu treten.

Ich möchte in meiner Dankesrede die Gelegenheit beim Schopfe ergreifen und ein paar solcher Vorstellungen andeuten. Wie es sein könnte in und mit der Arbeitsstelle. Dabei gilt es, wie ich meine, den Umstand zu betonen, dass die Arbeitsstelle *in* einem Institut der Literaturwissenschaft, also *innerhalb* einer Disziplin angesiedelt ist und sich zur Aufgabe macht, von hier aus, vom disziplinären Ort aus, Zusammenhänge zum universitären Zentrum für Frauen-, Gender- und Queer-Studies sowie dem Studiengang Frauen- und Geschlechterforschung herzustellen. Die Betonung dieses Sachverhalts

wird unter dem Gesichtspunkt der Organisation der Forschung durch die Umstrukturierung der Universität keineswegs außer Kraft gesetzt. Ganz im Gegenteil: daran ist argumentativ festzuhalten.

Ein paar Bemerkungen vorab über Frauen- und Geschlechterforschung. Nicht zuletzt Barbara Hahn hat darauf hingewiesen, dass Frauen- und Geschlechterforschung ohne beharrliche Kritik am Überlieferten und den dazu gehörenden Institutionen ihre Berechtigung verliert. Zugleich aber wird sie einen anderen Weg einzuschlagen haben: den der genauen Rekonstruktion diskursiver Verwerfungen in den Forschungsfeldern, in denen wir arbeiten. Stellt sich das eine als Kritik, so stellt sich das andere als Lektüre dar.

Seitdem eine in sich übrigens äußerst unterschiedliche, durch heterogene theoretische Optionen gekennzeichnete Forschungsrichtung unter dem Zeichen 'Feminismus' in die Universität eingezogen ist, sind bekanntlich erneut Veränderungen angestoßen und vollzogen worden:

Während es in der Politik ein Reflex des 'Feminismus' mit seiner Frage nach der kulturellen, symbolischen Konstitution und Konstituiertheit 'Frau' gibt, ist dieser Term in theoretischen Debatten so gut wie verschwunden. Der Reflex des Feminismus im Bereich der Politik ist (noch) ablesbar an den zusammengesetzten Nomen: Frauenfragen, Frauenquoten, Frauenförderung zum Beispiel (und zum Glück).

Begriffe von dieser Art und Bildung sind, wie gesagt, in theoretischen Debatten gelöscht. An ihrer Stelle finden sich andere wie "Gender Studies", "Studien zur Geschlechterdifferenz", "Differenz-Wissenschaft", "Queer Studies" usw.

Es ist zunächst nichts weiter als ein Befund, wenn ich festhalte: Der Begriff 'Feminismus' ist in theoretischen wie hochschulpolitischen Debatten negativ konnotiert. Wer das Wort in den Mund nimmt, steht unter Ideologieverdacht. Es sei denn, es gibt sich als Jugendsünde zu erkennen – und welchen Sünden

ist man geneigter zu verzeihen als denen der verflorenen Jugend?

Umgekehrt hat sich – auch dies nichts weiter als ein Befund – die Rede von der “Geschlechter-Differenz”, den “Gender und Queer Studies” usw. auf der Ebene der akademischen Diskurse einen mehr oder minder wohl gelittenen Platz erobert. Diese Rede und diese Namen sind in gewisser Weise salonfähig geworden.

So wohl gelitten dieser *turn* auf der Ebene der Diskurse auch ist, so sagt er nichts, aber auch gar nichts über die wirkliche Situation von Frauen, über ihre wirkliche Integration in die deutschen Universitäten aus. Im Gegenteil, es könnte sogar sein, dass, ähnlich wie im Falle unserer Talk-Show-Gesellschaft, die Diskurs-Schwemme über Gender einen Stillstand auf der Ebene der universitären Wirklichkeit von Frauen nicht nur verdeckt, sondern stützt.

Von Seiten der Arbeitsstelle haben wir dieser Veränderung eine inzwischen publizierte Veranstaltungsreihe sowie ein Symposium gewidmet – und ich möchte, was die finanzielle Unterstützung dieser Unternehmungen betrifft, noch einmal der Zeit-Stiftung, der Dietze-Stiftung, dem (ehemaligen) Amt für Gleichstellung und der Behörde für Wissenschaft und Forschung ausdrücklich danken. Haben wir also dieser Veränderung Veranstaltungen gewidmet, so ist sie für meine Begriffe weder einfach zu beklagen – vielleicht sogar noch mit nostalgischem Zungenschlag, der uns nachträglich als Heldinnen des Feminismus stilisierte – noch aber ist sie einfach und wie selbstverständlich als wissenschaftlicher und politischer Fortschritt zu begrüßen. Vielmehr kann dieser *turn* durchaus als Zeichen einer Vermeidung von Problemen im Hinblick auf die gesellschaftlich-symbolische Platzierung ‘Frau’ mit ihren Realitätseffekten funktionieren. Eine Vermeidung, die sich durch die Akademisierung einstellt, bzw. einstellen kann. Und dieser dem universitären Diskurs innewohnenden Tendenz zur Akademisierung im Sinne von politischer Neutralisierung möchte ich einige Gedanken widmen.

Als integraler Bestandteil der Literaturwissenschaft unterstehen die Mitarbeiterinnen der Arbeitsstelle wie alle anderen auch den Anforderungen und des Faches. Das ist absolut selbstverständlich.

Zugleich aber – und jetzt beginnt die Vorstellungreise – könnte sie der Ort sein, der eine Art Beweglichkeit, eine Unruhe innerhalb der Institution Literaturwissenschaft und ihrer etablierten Diskurse produziert.

Institutionen neigen notwendig dazu, sich in imaginären Selbstbildern zu verfangen und zu fixieren, was eine dogmatische bis wahnhaftige Geschlossenheit zur Folge haben kann. Diese Geschlossenheit, die sich bestens mit akademistischem Standesdünkel und dem Genießen von Hierarchien jenseits einer Forschungslogik verträgt, könnte durch die Arbeit der Arbeitsstelle gestört werden. Sie könnte sich dazu quer, oder, um den nahe liegenden Scherz nicht zu versäumen, *queer* stellen. Nach außen, aber auch – das ist mir wichtig – nach innen.

Warum verknüpft sich dieser Wunsch oder diese Vorstellung oder diese Wunschvorstellung gerade mit der Arbeitsstelle feministische Literaturwissenschaft? Beinhaltet diese Vorstellung nicht ihrerseits eine Anmaßung?

Die Vorstellung der Arbeitsstelle als Ort einer theoretischen Unruhe schreibt sich daher, dass sich feministische Forschung notwendig auf Interdisziplinarität hin geöffnet hat. Dabei habe ich das Konzept einer Interdisziplinarität im Auge, die sich nicht eine vereinheitlichende Integration der divergierenden Disziplinen mit ihrem Spezialwissen zum Ziel setzt – etwa unter dem Signifikanten ‘Frau’ –, sondern die sich deswegen auf Anderes öffnet, weil sie an die Grenzen des eigenen Faches kommt. Unter dieser Maßgabe, welche die disziplinären Grenzen nicht leugnet, sondern produktiv macht, beginnen sich die Relationsmöglichkeiten zu anderen Wissensfeldern zu vervielfältigen: Wenn die Vorherrschaft der Integration aufbricht, kann sich ein Gespinnst aus unterschiedlichen Relationen wie Nähe und Entfernung, wie Ähnlichkeit und Unterschied, wie Immanenz

und Äußerlichkeit zwischen den Disziplinen abzeichnen. Es wäre eine Interdisziplinarität, welche nicht die Reunion vorhandener Disziplinen, sondern die Risse und Räume dazwischen im Auge hat.

Von einer solchen theoretischen Voraussetzung her, welche den Respekt vor den Disziplinargrenzen dadurch erweist, dass sie diese gleichsam zum Platzen bringt, wären die Formen und Verfahren der Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Frauen-, Gender und Queer Studies zu entwickeln. Denn es kann gerade nicht darum gehen, die moderne Ausdifferenzierung des Wissens zu leugnen, sondern es für ein Entdecken der Zwischenräume und der Vervielfältigung von Interferenzen zwischen den Fächern für das, was ich in an anderer Stelle eine ‘Kulturwissenschaft der Zwischenräume’ genannt habe, fruchtbar zu machen.

Ich sage das ausdrücklich angesichts der Hamburger Hochschulpolitik, in welcher der Hang oder der Zwang zur Zentralisierung unverkennbar ist.

Wenn ich mir die Arbeitsstelle als Ort der Unruhe vorstelle, so möchte ich damit an Traditionen der Wissensproduktion von Frauen anschließen. An Traditionen, die mit dem Nazi-Faschismus in Deutschland zerrissen und zerstört worden sind. Ich meine Orte des Wissens, die erzwungenermaßen oder auch aus eigener Entscheidung, nicht an der Universität angesiedelt waren. Es geht mir um das eigene akademische Selbstverständnis beunruhigende Wissen, das außerhalb der Universität entstanden und produktiv geworden ist.

Ich stelle mir vor, andere Orte des Wissens nicht nur zum Gegenstand des institutionell mehr oder minder abgesicherten literaturwissenschaftlichen Diskurses zu machen, sondern sich von ihnen irritieren lassen. Die Bereitschaft zur Irritation unter dem Zeichen eines Lektürefahrens, das die diskursiven Verwerfungen in den eigenen akademischen Wissensfeldern zu rekonstruieren sucht, könnte eben jene Unruhe und Beweglichkeit ins Leben rufen.

Ein Beispiel zur Illustration. Ingeborg Nordmann hat in ihren Studien zu Margarete Susman darauf aufmerksam gemacht, wie diese, bevor sie 1933 aus Deutschland emigrieren musste – Margarete Susman lebte während des Nazi-Faschismus im Schweizer Exil – die Frage der Emanzipation nicht an die Identifikation mit einer anderen programmatischen Weiblichkeit, sondern an die Eröffnung der Figur des "Umwegs" geknüpft hat. Im Zusammenhang der Neu-Edition von Essays und Briefen unter dem eine Wendung Susmans aufgreifenden Titel "Das Nah- und Fernsein des Fremden" wird gezeigt, dass Margarete Susman in ihren Schriften zu dem Ergebnis gekommen ist, "daß alle Bilder des Weiblichen als ein komplexes Geflecht aus realen und symbolischen Machtverhältnissen zu betrachten seien. Wie Nordmann zeigt, hat Susman daraus die Konsequenz gezogen, dass – ich betone es noch einmal – nicht die Identifikation mit einer anderen Weiblichkeit, sondern der "Umweg" die Möglichkeit der Emanzipation darstellt. In dem Maße, wie sie die Verschränkung von Bilder- und Machtdiskurs in differenzierter Weise erfasst hat, hat sich in den Texten von Margarete Susman schon etwas abgespielt, was wir gewohnt sind, der neuen Frauenbewegung als theoretische Errungenschaft zuzuschreiben.

Auch hier zeigt sich, wie weit entfernt die nächste Vergangenheit durch den Zivilisationsbruch des Nationalsozialismus gerückt ist. Dazu gehört die beunruhigende Wahrnehmung, wie weit uns Texte entrückt sind, die nicht innerhalb der Akademie entstanden sind. In dem Maße, wie wir sie vornehmlich als unserem Wissen ver- und einfügbare Daten behandeln, stellen wir sie akademistisch still.

Wenn ich also im Zusammenhang der Arbeitsstelle feministische Literaturwissenschaft davon spreche, anderen Orten des Wissens, die nicht zuletzt von Frauen eröffnet worden sind, methodische Aufmerksamkeit entgegen zu bringen, so gerade nicht in der Absicht einer nachträglichen Akademisierung, sondern im Sinne einer Unterbrechung, einer Zäsur

der 'eigenen' institutionalisierten Diskurswelt. Ihre Zerbrechlichkeit zu spüren, zu bewerkstelligen, sehe ich als theoretische Chance für die Literaturwissenschaft.

Es geht darum, die angefangene Arbeit auszubauen, um an der Universität Hamburg, *innerhalb* der Literaturwissenschaft eine Forschung zu entwickeln, die in dem Maße offensiv und theoretisch avanciert ist, wie sie sich irritieren lässt: Durch die Grenzen des eigenen Diskurses wie durch die Aufmerksamkeit für andere Stimmen.

Für einen gewissen Ausbau ist von Seiten des Instituts (das es aber wohl bald gar nicht mehr gibt), des Fachbereichs (den es so aber wohl bald gar nicht mehr gibt) wie der Universitätsspitze mit der Freigabe einer C-4-Stelle in diesem Bereich gesorgt. Die Behörde aber hält diese Stelle schweigend zurück. Wie ich höre, lässt sie die Nachfragen (Plural!) von Seiten des Geschäftsführenden Direktors schlichtweg unbeantwortet. Ich frage Sie – ist das höflich?[1]

Darüber hinaus aber sollten die vorhandenen Instrumente der Nachwuchsförderung für die Arbeitsstelle in Betrieb genommen werden. Ich denke vor allem an die Einrichtung einer Junior-Professur, die, wie ich weiß, mit theoretisch avanciertesten Forscherinnen im Bereich der Gender Forschung besetzt werden könnte. In dem Maße, wie sie die Unruhe nicht nur aushalten, sondern schüren und vorantreiben, käme eine Dynamisierung der Arbeitsstelle in Gang, die mit Sicherheit interessierte gute Studierende anziehen würde und zur Belebung des Zentrums beitragen könnte.

Denn auch ein Zentrum kann sich nur wirklich entfalten, wenn es innerhalb der Disziplinen wirklich losgeht. So sehr wir unterstützt werden – durch Frau Löschper, durch Frau Krimmer und durch die Kooperationsstelle, die uns eine Sequenz von Lehraufträgen zugesagt hat – so sehr wir das mit großer Freude und auch dankbar entgegen nehmen, so sehr muss die für eine gedeihliche Forschung schwierige Lage der Arbeitsstelle beim Namen genannt

werden. Um so lieber erwähne ich auch einen wirklichen Lichtblick: Die frei gewordene Promotionsstelle hat, nach halbjähriger Vakanz, mit einer neuen Mitarbeiterin, mit Sabine Fuchs besetzt werden können.

Damit aber, trotz allem, sich eine Zukunft überhaupt anbahnen kann, sollten wir alle Kraft aufwenden, hier et nunc, in unserem gegenwärtigen, heutigen Denken der Zukünftigkeit Raum zu geben. Damit im spröden, manchmal auch öden Gegebenen der Hochschulpolitik innerhalb und außerhalb der Universität die unbestimmten Horizonte des nicht Gegebenen aufschimmern können.

Das wünsche ich mir, der Arbeitsstelle und den jungen Kolleginnen, die so dringend gebraucht werden und die so willkommen sind. ■

Anmerkung

[1] Inzwischen hat es eine Antwort, aber noch keine Lösung gegeben.

Die neue Plagiatkultur

ZWO über Wissen(schaft) im Zeitalter von Copy & Paste

In der Rubrik ‚Thema‘ bietet ZWO – das E-Journal des Instituts für Germanistik II – Beiträge zu aktuellen Debatten der Hamburger Germanistik. Schwerpunktthema der letzten Ausgabe ist die neue ‚Plagiatkultur‘ an der Universität.

Von Rüdiger Maulko

Die Digitalisierung bietet faszinierende Möglichkeiten für die Herausbildung einer globalen Wissenskultur. Neueste Forschungsergebnisse können in der ‚Science Community‘ problemlos ausgetauscht und in Windeseile an den Leser gebracht, Bibliothekskataloge und wissenschaftliche Archive am häuslichen Computer durchstöbert werden. Dabei profitiert die digitale Wissenskultur von den hochgeschwinden Übertragungsprozessen, die binär kodierte Informationen nahezu verlustfrei in die ganze Welt verteilen können.

Beschleunigte Wissensdistribution, technische Reproduzierbarkeit und globale Verfügbarkeit vernetzter Wissensspeicher verbinden sich mit einer neuen und höchst effizienten Rechercheform, der sogenannten „Volltextsuche“. Mit ihrer Hilfe wird archivierte Wissen in bislang ungenutztem Maße erschließbar. Nicht nur allgemeine Informationen, etwa zu Schriftstellern und Regisseuren, können problemlos in Sekundenbruchteilen ermittelt werden. Die Volltextsuche entfaltet gerade dort ihre neuartigen Stärken, wo sie

Wissen jenseits altbekannter Archivierungskategorien wie ‚Titel‘, ‚Autor‘ und ‚Schlagwort‘ in übersichtlichen Suchlisten präsentiert. Indem sie z. B. mit kombinierbaren Suchbegriffen direkt in die Mikrostrukturen der wissenschaftlichen Archive vordringt, gibt sie auch Auskunft über Einzelfragen und sehr spezielle Problemkomplexe.

Dass solche Segnungen von Digitalisierung und Vernetzung nicht nur positive Auswirkungen haben, liegt auf der Hand. Eine folgenreiche Fehlentwicklung ist das Plagieren wissenschaftlicher Arbeiten, das sich mittlerweile unter den Studierenden zu einer Art „Volkssport“ entwickelt hat. Offensichtlich in der naiven Annahme, dass die Lehrenden die Digitalisierung des Wissens und seiner Archive verschlafen haben oder sich aus technischer Unkenntnis bzw. Zeitmangel nicht in die Weiten des Internets wagen, werden eiligst Referate, Hausarbeiten und Examensarbeiten aus dem schier unerschöpflichen Fundus des World Wide Web „zusammengeschustert“. Um die Leistungsanforderungen des Studiums möglichst elegant zu umschiffen,

bedarf es wenig: Ein Computer mit Internetanschluss, eine Suchmaschine wie *Google* und sorgfältig gewählte Suchbegriffe genügen. Wird der User fündig, muss er nur noch einige Kopier- oder Downloadbefehle ausführen, um Textpassagen oder ganze Haus- bzw. Examensarbeiten für seine Zwecke weiterzuverwenden.

Längst haben auch kommerzielle Anbieter die Zeichen der Zeit erkannt. Gegen Entgelt liefern die virtuellen Copy-Shops alles, was das ‚Schummlerherz‘ begehrt: *Unifuchs* bietet unter der Rubrik ‚Germanistik‘ eine illustre Themenauswahl vom „Mediendiskurs bei Elfriede Jelinek“ bis hin zur „Sprachforschung an Menschenaffen“, die Marktpreise für die digitalen „Kopiervorlagen“ schwanken dabei zwischen 9,90 und 99,00 Euro. Um neue Zulieferer zu gewinnen, wirbt *Hausarbeiten.de* offensiv mit der Einträglichkeit des Geschäfts. Unter der Rubrik ‚Informationen für Autoren‘ werden Zuschriften dankbarer Kunden präsentiert. So schwärmt etwa Matthias aus München:

„Ich habe alle meine Hausarbeiten eingestellt und verdiene pro Quartal bis zu 70 Euro - das ist für einen Studenten eine Menge Geld und erspart mir öfters das Mensa-Essen!“

Ein ungenannter Kunde aus Bochum verfällt ebenfalls in Euphorie:

„250 Euro in drei Monaten! Dass ich soviel mit meiner Diplomarbeit verdienen kann, freut mich sehr. Das Geld fließt direkt in meine Urlaubskasse ...“

Angesichts solcher Stimmen tun sich in Zeiten wirtschaftlicher Regression wahre Abgründe auf: Der Student, der die Plagiatoren der ‚Copying-Community‘ munter mit Hausarbeitenvorlagen versorgt und damit seine knapp bemessenen BAföG-Zuwendungen aufbessert, oder der Hochschulabsolvent, der sich nach dem Studium mit dem professionellen Anfertigen von ‚Kopiervorlagen‘ über Wasser hält, sind nur zwei denkbare Szenarien für den neuen Typus von ‚Copy & Paste-Ich-AGs‘.

Die Beispiele zeigen: Die boomende Plagiatkultur stellt drängende Fragen an die zukünftige Gestaltung von Forschung und Lehre. ZWO kann dieses komplexe Thema natürlich nicht erschöpfend behandeln, will aber auf die noch weitgehend unterschätzten Gefahren von Wissensklausuren und -vermarktung aufmerksam machen und einige grundlegende Fragen anschnitten. Frank Schätzlein nimmt eine umfassende Bestandsaufnahme des Phänomens vor, nennt Internetadressen und gibt Anleitungen zum Aufspüren und Erkennen von Plagiaten. Zudem gibt er Tipps, wie Plagiate von vornherein zu erschweren bzw. zu verhindern sind. Simone Winko berichtet aus ihrer Lehrerfahrung und schildert anhand eines praktischen Beispiels, wie Täuschungsmanöver aufgedeckt werden können. Knut Hickethier erörtert aus der Sicht des Fachbereichs Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaften die Folgen der Plagiatsversuche für das Studium. Dabei geht er in seiner Funktion als Dekan des Fachbereichs auch auf geplante Gegenmaßnahmen der Universität, z. B. Änderungen der Prüfungs- und Studienordnungen, ein.

★

In weiteren Rubriken des E-Journals informiert die ZWO-Redaktion auch diesmal über Neuerscheinungen und aktuelle Entwicklungen am Institut für Germanistik II. Zu den Höhepunkten der letzten Monate gehört die Auszeichnung der Arbeitsstelle für feministische Literaturwissenschaft mit dem Frauenförderpreis 2003 (siehe ‚Kurzmeldungen‘ und die Rubrik ‚Forschung‘).

Das ‚Forum‘ von *2aktuell* veröffentlicht eine Stellungnahme von Prof. Dr. Ludwig Fischer zum Bericht der Expertenkommission zur Strukturreform der Hamburger Hochschulen (sog. „Dohnanyi-Kommission“). Die Redaktion hofft, damit eine Diskussion über die Entwicklungsperspektiven der Hamburger Germanistik anzuregen. Die Leser sind also herzlich eingeladen, sich an der Debatte zu beteiligen; die Zuschriften werden in der Rubrik ‚Forum‘ zur Diskussion freigegeben.

Abschließend sei noch auf den erheblich erweiterten Archivteil des Web-Angebots hingewiesen. So erhält man nun im Bereich *2archiv* (Dokumentation) einen schnellen Zugriff auf ausgewählte Inhalte vergangener ZWO-Ausgaben. Neu hinzugekommen ist eine Seite, über die archivierte Buchvorstellungen aufgerufen werden können. ■

ZWO im Internet

Das E-Journal ZWO, das digitale Informationsangebot des Instituts für Germanistik II - Neuere deutsche Literatur und Medienkultur - der Universität Hamburg, finden Sie im Internet unter der Adresse:

www.rrz.uni-hamburg.de/zwo/

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
Knut Hickethier

Layout
Frank Schätzlein

tiefenschärfe online
Daniel Ehrenberg

Druck
Print und 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



Joan Kristin Bleicher (Hrsg.): **Fernsehggeschichte. Modelle – Theorien – Projekte.** Hamburg: Univ. Hamburg 2003 (= HHM – Hamburger Hefte zur Medienkultur. Preprints aus dem Zentrum für Medien und Medienkultur des FB 07 der Universität Hamburg. Bd. 2). 77 Seiten, ISSN 1619-5442

Die Arbeitsgemeinschaft Fernsehgeschichte der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) traf sich im März 2002 am Hans Bredow Institut in Hamburg, um unterschiedliche Theorien und Ansätze der Fernsehgeschichte vorzustellen und zu diskutieren. Es wurden auch allgemeine Theorien der Geschichte und der Historiographie in die Diskussion einbezogen. Die Vorträge dieser Tagung dokumentiert das hier vorliegende Arbeitsheft.

Die Arbeitsgemeinschaft Fernsehgeschichte will mit diesen und zukünftigen Beiträgen zur künftigen, innovativen Mediengeschichtsschreibung beitragen. Sie widmet diese Publikation Dr. Peter Hoff ohne dessen Arbeit und Diskussionsbeiträge die Fernsehgeschichtsforschung Ostdeutschlands nicht ihren gegenwärtigen Stand erreicht hätte.

Inhalt:

- Joan Kristin Bleicher: Teilbereiche der Fernsehgeschichte und ihre Beziehung zu Modellen der Mediengeschichte. Ein Forschungsbericht

- Lorenz Engell: Historizität als Medien-Struktur
- Thomas Beutelschmidt: Televisionen Ost. Überlegungen zum Forschungsvorhaben „Progammgeschichte DDR-Fernsehen – komparativ“ aus Sicht eines Teilprojekts
- Judith Keilbach/Matthias Thiele: Für eine experimentelle Fernsehgeschichte



Jürgen Voigt: **Dokumentarfilm im Fernsehen. Überlegungen zu einem facettenreichen Genre.** Hamburg: Univ. Hamburg 2003 (= HHM – Hamburger Hefte zur Medienkultur. Preprints aus dem Zentrum für Medien und Medienkultur des FB 07 der Universität Hamburg. Bd. 4). 56 Seiten mit zahlreichen Abbildungen, ISSN 1619-5442

Jürgen Voigt, Dokumentarfilmautor, Dokumentarist im besten Sinne, hat parallel zu seinen Lehrveranstaltungen im Studiengang Medienkultur einen kleinen Abriss der Dokumentarfilmentwicklung verfasst, der stark von seinen persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen in der Dokumentarfilmproduktion für Kino und Fernsehen geprägt ist. Auch die Arbeit für die Deutsche Wochenschau in den 60er und 70er Jahren hat die Sicht des Verfassers auf den großen Bereich des dokumentarischen Films beeinflusst.

Dokumentarfilm als gelebte Praxis – eine solche Sicht auf den Film anschaulich zu vermitteln, gelingt nur, wenn man in dieser Praxis über Jahrzehnte hinweg selbst arbeitend und gestaltend tätig war. Diese Haltung nahe zu bringen, ist das Ziel dieses Heftes, ohne dass sich Filmgeschichte dabei in Anekdoten auflöst oder auf Strukturen reduziert. Jürgen Voigt hat in seinem kleinen Überblick eine Darstellungsform gefunden, die die Spanne hält zwischen dem Schreiben für die Medienproduktion, dem Vermitteln von Praxiserfahrungen in der universitären Lehre und der Wissenschaft. (Aus dem Vorwort von K. Hickethier)

Inhalt:

I. Der Dokumentarfilm – das Allerweltsmittel

II. Wer sind die Macher?

- Das Producer-Karussell

III. Die Entstehung eines Dokumentarfilms

- Idee, Konzept und Buch
- Mut zur Aussage
- Wer dokumentiert was?
- Exposé und Drehbuch
- Erfahrungen beim Schreiben
- Vom Text zum Bild
- Kamerafrau und Kameramann
- Aus der „Schreibe“ wird eine „Spreche“

IV. Zur Geschichte des Dokumentarfilms

- Heroen des frühen Films
- Robert Flaherty
- Ruttman und Riefenstahl
- Documentary is british!
- Die Deutschen lieben Kulturfilme
- Aus dem Kino in die Flimmerkiste

V. Zum Wissenschaftsfilmm

- Wissenschaft vermitteln
- Planung und Experten
- Ins Bild bringen
- Post-Produktion
- Resonanz

VI. Zum Tierfilm

- Berühmte Tierfilmer

Veröffentlichungen II



Knut Hickethier: **Einführung in die Medienwissenschaft**. Stuttgart: Metzler 2003. XIV, 394 Seiten, ISBN 3-476-01882-2

Die „Einführung in die Medienwissenschaft“ gibt umfassende Auskunft über das Fach, seine Begriffe, Modelle und Methoden und macht auch die Übergänge zu den Sprach- und Literaturwissenschaften sowie zur Soziologie und zur Kommunikationswissenschaft sichtbar. Einführende Übersichten beschreiben Film, Fernsehen, Radio und Internet. Informationen zu den Basiskategorien wie Medium, Kommunikation, Zeichen, Bild, Text, Dramaturgie, Genre und Programm bilden die Grundlage für die Darstellung umfassender Konzepte wie Mediendispositiv, Öffentlichkeit und Medienkultur. Die Kapitel zu den zentralen Arbeitsfeldern Medienanalyse, Mediengeschichte und Medientheorie runden das Lehrbuch ab. Siehe dazu auch das Interview mit dem Autor in dieser Ausgabe der *tiefenschärfe*.

Inhalt:

- Medienwissenschaft: das Sprechen über Medien
- Medium und Medien
- Kommunikation
- Zeichen und Zeichenhaftigkeit
- Bild und Bildlichkeit
- Text und Textualität
- Inszenierung, Narration und Fiktion
- Serie, Oeuvre, Genre und Programm
- Produktion und Rezeption
- Mediendispositiv

- Öffentlichkeit und Öffentlichkeiten
- Kultur und Medienkultur
- Film
- Fernsehen
- Radio
- Computer/Internet
- Medienanalyse
- Mediengeschichte
- Medientheorie



Peter von Rüdén und Hans-Ulrich Wagner (Hrsg.): **Aus dem Zeitfunk geboren. Die Fernseharbeit beim NWDR-Berlin 1950–1953**. Hamburg: Verlag Hans-Bredow-Institut 2003 (= Nordwestdeutsche Hefte zur Rundfunkgeschichte. H. 1). 36 Seiten, ISSN 1612-5304

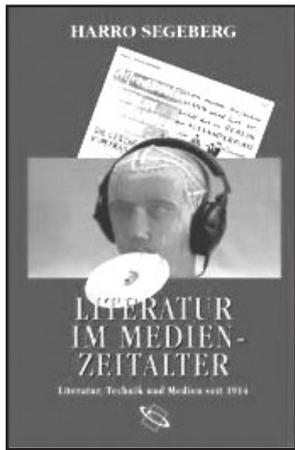
Die Forschungsstelle zur Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland, ein Kooperationsprojekt von NDR, WDR, Universität Hamburg und Hans-Bredow-Institut, knüpft mit der vorliegenden Schriftenreihe an eine Tradition an. Von 1946 bis 1948 verantworteten Axel Eggebrecht und Peter von Zahn neben ihrer Rundfunkstätigkeit eine Zeitschrift, die „Nordwestdeutschen Hefte“. Sie bot eine Auswahl der wichtigsten und interessantesten Beiträge, die für den NWDR geschrieben wurden. Unter dem Titel „Nordwestdeutsche Hefte zur Rundfunkgeschichte“ werden in unregelmäßigen Abständen Ergebnisse veröffentlicht, die aus der bisherigen Arbeit der Forschungsstelle hervorgehen. Hierzu zählen

die Edition von Dokumenten aus der Hörfunk- und Fernsehgeschichte des NWDR, kommentierte Ausgaben ausgewählter Zeitzeugen-Interviews sowie wissenschaftliche Untersuchungen zu speziellen Themen der NWDR-Geschichte. Herausgeber der Schriftenreihe sind die Projektbearbeiter Peter von Rüdén und Hans-Ulrich Wagner. Die „Nordwestdeutschen Hefte zur Rundfunkgeschichte“ sind zum Download unter www.nwdrgeschichte.de sowie als Printversion über die Forschungsstelle erhältlich.

Inhalt

- Zur Person: Heinz Riek
- „Ansonsten waren wir Gaukler“. Heinz Riek über die Anfänge des Nachkriegsfernsehens in Berlin im Gespräch mit Peter von Rüdén
- Heinz Riek: Berlin im Brennpunkt [Oktober 1951]
- Das Fernsehprogramm vom 6. bis 9. Oktober 1951 auf der Industrieausstellung in Berlin
- Heinz Riek: Bericht über das Berliner Fernsehversuchsprogramm für die Zeit vom 25.10.51–31.3.1952 [20.3.1952]
- Zur Person: Hans Scholz
- „... und ich drehte auf Teufel komm raus“. Hans Scholz über seine Arbeit als Fernsehjournalist am 17. Juni 1953 im Gespräch mit Peter von Rüdén
- Kurt Wagenführ: Die dramatischen Berliner Ereignisse im Fernsehen! Das Zeitgeschehen auf dem Bildschirm
- „Fernsehen erlaubt keine bloßen Zuschauer“
- Auch das Ausland sah den Berliner Arbeiter-Aufstand [1953]
- Zur Person: Hans Bierbrauer („Oskar“)
- „Ein Mörder brachte mich zum Fernsehen“. Hans Bierbrauer („Oskar“) über seine Arbeit als Fernsehkarikaturist in Berlin im Gespräch mit Hans-Ulrich Wagner
- Hans-Ulrich Wagner: Die Fernseharbeit beim NWDR-Berlin 1950–1953
- Eine Chronologie
- Auswahlbibliographie

Veröffentlichungen III



Harro Segeberg: **Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914.** Darmstadt: Wissenschaftliche Buchges. 2003. 448 S. mit Abb. ISBN: 3-534-13174-6

Zusammen mit dem bereits erschienenen Band „Literatur im technischen Zeitalter“ bildet der nun vorliegende Titel die erste zusammenfassende Darstellung zur Technik- und Mediengeschichte der deutschen Literatur vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Das Buch behandelt die deutsche Literaturgeschichte des 20. Jh. als Geschichte einer „Literatur im Medienzeitalter“. Es setzt seinen ersten Schwerpunkt mit der dauerhaften Etablierung der ‚neuen Medien‘ Hörfunk und Film in der Weimarer Republik und erörtert dann die Erfahrungen einer Medien-Moderne, so wie sie die Geschichte der Literatur im Dritten Reich und im Exil geprägt hat. Daran schließen sich die Ansichten einer Literatur im Nachkrieg als „Frage nach der Technik“ (Heidegger) sowie die Perspektiven einer Geschichte der Gegenwartsliteratur im Zeitalter tele-visueller und tele-digitaler Medialitäten an. Ein Ausblick zur Zukunft der Buch- und Netzliteratur öffnet die Darstellung zum 21. Jahrhundert.

Inhalt:

(mit zahlreichen Unterkapiteln)

Einleitung: Literatur und Technik im Medienzeitalter

Erster Teil: Der Schriftsteller als Medien-Arbeiter - Erster Weltkrieg und Weimarer Republik

Kapitel I: Krieg und Nachkrieg

Kapitel II: Die Weimarer Republik

Zweiter Teil: Die Literatur in der Medien-Moderne - Drittes Reich und Exil

Kapitel I: Das Dritte Reich

Kapitel II: Das Exil

Dritter Teil: Literarische Ansichten einer technologischen Gesellschaft

Kapitel I: Nachkrieg (1945-1950)

Kapitel II: Literatur und Philosophie als *Frage nach der Technik* (1950-1967)

Vierter Teil: Medien und Medienverbände im Zeitalter der Gegenwartsliteratur

Kapitel I: Von der Kultur- zur Bewußtseins-Industrie

Kapitel II: Televisuelle und teledigitale Medialitäten

Schlussenteil: „Paralleloesien“? Zur Zukunft von Buch-, Computer- und Netzliteratur

schiedlicher Aspekte betrachtet und erweist sich als ein ebenso faszinierendes wie irritierendes Medienphänomen. Der Tonfilm, der Ende der 1920er Jahre das Kino revolutionierte, stellt sich nicht als eine neue technische Errungenschaft heraus, sondern als Wiederbelebung einer schon in der Frühzeit des Kinos erfolgreichen Filmform, die unterging, weil sie die Integration des Kinos in die ‚Kultur des Fiktionalen‘ behinderte. Für die Aneignung der Fiktion im scheinbar ‚authentischen‘ Bewegtbild bildete der Stummfilm eine kulturhistorische Notwendigkeit. Damit stellt sich auch der Tonfilm in einer überraschenden Perspektive dar, nicht als das linear angestrebte Ziel im Filmschaffen, sondern als problematischer Einschnitt in der Mediengeschichte und Medienwahrnehmung. Der hier entwickelte Blick auf die ‚Medienrevolution‘ durch den Tonfilm schließt die Erklärung der frühen Tonfilmtechnik und ‚technikästhetische‘ Beispielanalysen ein und lässt insgesamt eine neuartige Bewertung der deutschen Filmgeschichte zu.

Inhalt:

I. Ablauf der Umstellung zum Tonfilm

II. Tonfilm in der Filmgeschichte

III. Stummfilm in der Filmgeschichte

IV. ‚Illusion‘ statt ‚Realismus‘

V. Film und Kultur des Fiktionalen

VI. Tonfilmtechnik

VII. Suche nach einer Tonfilmästhetik

VIII. Zuviel der deutlichen erkennbaren Differenz: Zum Problem der Aufführung ausländischer Tonfilme

IX. Technikästhetik im frühen Tonfilm

X. Selbstbezügliches Spiel im Tonfilm



Corinna Müller: **Vom Stummfilm zum Tonfilm.** München: Fink 2003. 418 S. mit 43 Abb., ISBN 3-7705-3925-7

Der Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm wird in einer Vielfalt unter-

Lehrveranstaltungen im Studiengang Medienkultur Sommersemester 2004

Zur Erläuterung:

(*1) – Zulassung ausschließlich für MK

(*2) – Zulassung für MK oder für Journalistik

Vorlesungen

07.400 **Grundwissen Film. Im Überblick mit Fallbeispielen** (in Verb. mit Erg.Sem. 07.424)

2st. Dienstag 17-19 Phil B, Harro Segeberg

07.401 **Geschichte des deutschen Fernsehens, Teil I (1884-1970)** (*2)

2st. Dienstag 18-20 Phil D, Knut Hickethier

07.402 **Themen der Medientheorien** (*2) (in Verb. mit Sem. II 07.409) 2st. Mittwoch 10-12 Phil D, Joan Bleicher

Seminare Ib im Anschluss an den Besuch eines Seminars Ia oder zur Einführung/Vertiefung in einem Schwerpunktstudium:

(Für alle Ib-Seminare – andere Verfahren siehe die mit ++ gekennzeichneten – besteht eine TeilnehmerInnen-Begrenzung. Es gilt ein vorgezogenes Anmeldeverfahren. Näheres hierzu siehe Aushang am Schw. Brett des IfG II und „Medienkultur“, im Kommentierten Vorlesungsverzeichnis und auf der Homepage Medienkultur: www.sign-lang.uni-hamburg.de/Medienprojekt)

07.403 **Sportreportagen im Radio** (*2)

2st. Dienstag 16-18 Phil 756, Wolfgang Settekorn

++ keine Anmeldung erforderlich

07.404 **Geschichte, Theorie und Praxis des Hörspiels** (in Verb. mit Hörtermin 07.428)

2st. Mittwoch 14-16 Medienzentrum, Hans-Jürgen Krug

07.405 **Übung zur Filmanalyse: vergleichende Filmbeachtung anhand von Neuerfilmungen**

2st. Freitag 14-16 Medienzentrum, Manfred Schneider

07.406 **Grundlagen der Filmgestaltung: Montage, Filmschnitt, Editing**

2st. Freitag 16-18 Medienzentrum, Manfred Schneider

07.407 **François Truffaut und die Nouvelle vague**

(in Verb. mit Erg.sem. 07.425)

2st. Montag 12-14 Medienzentrum, Christian Maintz

07.408 **Grundlagen des Fernsehens**

2st. Dienstag 10-12 Medienzentrum, Knut Hickethier

07.410 **Einführung in die „Online-PR“**

2st. Freitag 14-18 (14tgl.) Phil 256, Nicola Wessinghage

Seminare Ib

im Übergang zum Hauptstudium

(Für alle Ib-Seminare – andere Verfahren siehe die mit ++ gekennzeichneten – besteht eine TeilnehmerInnen-Begrenzung. Es gilt ein vorgezogenes Anmeldeverfahren. Näheres hierzu siehe Aushang am Schw. Brett des IfG II und „Medienkultur“, im Kommentierten Vorlesungsverzeichnis und auf der Medienkultur-Homepage)

07.411 **Der Sound der Fünfziger Jahre. Eine Einführung in die Klang-Archäologie der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit** (in Verb. mit Hörtermin 07.357)

2st. Montag 10-12 Medienzentrum, Hans-Ulrich Wagner

07.412 **„Was Sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten“ – Poststrukturale Filmanalyse**

(in Verb. mit Sichttermin 07.429)

2st. Mittwoch 16-18 Medienzentrum, Jan Hans

07.418 **Inszenierung des Begehrens. Die Sprache der Kleidung in Kostümfilmern**

(in Verb. mit Sichttermin 07.432)

2st. Mittwoch 12-14 Medienzentrum, Maria Buovolo

07.413 **Fernsehserien**

2st. Montag 16-18 Medienzentrum, Corinna Müller

07.414 **Hypertext: Geschichte, Anwendungen und Perspektiven** (*1)

2st. Donnerstag 10-12 Phil 271, Rolf Schulmeister

07.415 **Vor- und Nachbereitung von Praktika** (*1)

1st. (14tgl.) Dienstag 12-14 Medienzentrum, Harro Segeberg ++ keine Anmeldung erforderlich

Seminare II

(Für alle Seminare II – andere Verfahren siehe die mit ++ gekennzeichneten – besteht eine TeilnehmerInnen-Begrenzung. Es gilt ein vorgezogenes Anmeldeverfahren. Näheres hierzu siehe Aushang am Schw. Brett des IfG II und „Medienkultur“, im Kommentierten Vorlesungsverzeichnis und auf der Homepage Medienkultur: www.sign-lang.uni-hamburg.de/Medienprojekt)

07.416 **Filmgenres: Der Phantastische Film**

(in Verb. mit Sichttermin 07.430)

3st. Donnerstag 15-18 Medienzentrum, Joachim Schöberl

07.417 **Filmische Moderne in den fünfziger Jahren**

(in Verb. mit Sichttermin 07.431)

3st. Freitag 9-12 Medienzentrum, Ludwig Fischer

07.419 **Genderverhältnisse im Mainstream-Kino der 80er und 90er Jahre** (in Verb. mit Sichttermin 07.433)
2st. Montag 14-16 Medienzentrums, Jan Hans

07.420 **Fernsehunterhaltung**
2st. Donnerstag 9-11 Medienzentrums, Knut Hickethier

07.421 **Formen und Möglichkeiten des Dokumentarismus (Projektseminar II) (*1)**
(in Verb. mit Sichttermin 07.434)
4st. Dienstag 14-18 Medienzentrums, Lutz Mahlerwein/
Peter von Rügen

07.422 **Dramaturgie der Gefühle: Emotional wirkungsvolle Drehbücher (Projektseminar) (*1)**
++ es gilt ein E-Mail-Anmeldeverfahren (siehe Komm.)
4st. siehe Aushang Medienzentrums, Jens Eder/Leonie Terfort

07.409 **Das Internet aus der Perspektive etablierter Medientheorien (*1)** (in Verb. mit Vorlesung 07.402)
2st. Donnerstag 14-16 Phil 256/258, Joan K. Bleicher

07.333 Hauptankündigung im IfG II
Tragödien, Epen, Ego-Shooter. Narrative Muster in Computerspielen
2st. Donnerstag 18-20 Phil 256/258, Klaus Bartels/
Stephan Selle

Oberseminar

07.423 **Filmnarratologie: Erzählstrukturen des Spielfilms in Kino und Fernsehen**
2st. Donnerstag 13-15 Medienzentrums, Jens Eder

Ergänzungsseminare

07.425 **François Truffaut und die Nouvelle vague**
(in Verb. mit Sem. Ib 07.407)
2st. Montag 10-12 Medienzentrums Kino, Christian Maintz

07.426 **Der klassische Autorenfilm (Teil II)**
2st. Montag 18-20 Medienzentrums Kino, Christian Maintz

Examenskolloquium

07.427 **Examenskolloquium**
1st. (14tgl.) Mi 16-18 Phil 256/258, Joan K. Bleicher

Sicht- und Hörtermine

07.428 **Geschichte, Theorie und Praxis des Hörspiels**
(in Verb. mit Sem. Ib 07.404)
2st. Mittwoch 12-14 MZ Kino, Hans-Jürgen Krug

07.357 **Der Sound der Fünfziger Jahre. Eine Einführung in die Klang-Archäologie der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit** (in Verb. mit Sem. Ib 07.411)
2st. Donnerstag 14-16 MZ Kino, Hans-Ulrich Wagner

07.424 **Grundwissen Film. Im Überblick mit Fallbeispielen** (in Verb. mit Vorlesung 07.400)
2st. Montag 19-21 „Metropolis“-Kino, Harro Segeberg

07.429 **„Was Sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten“ – Poststrukturale Filmanalyse** (in Verb. mit Sem. Ib 07.412)
2st. Donnerstag 16-18 MZ Kino, Jan Hans

07.430 **Filmgenres: Der Phantastische Film**
(in Verb. mit Sem. II 07.416)
2st. Dienstag 9-11 MZ Kino, Joachim Schöberl

07.431 **Filmische Moderne in den fünfziger Jahren**
(in Verb. mit Sem. II 07.417)
3st. Mittwoch 16-18 MZ Kino, Ludwig Fischer

07.432 **Inszenierung des Begehrens. Die Sprache der Kleidung in Kostümfilmern**
(in Verb. mit Sem. Ib 07.418)
2st. Montag 16-18 MZ Kino, Maria Buovolo

07.433 **Genderverhältnisse im Mainstream-Kino der 80er und 90er Jahre** (in Verb. mit Sem. II 07.419)
2st. Mittwoch 14-16 MZ Kino, Jan Hans

07.434 **Formen und Möglichkeiten des Dokumentarismus (Projektseminar II) (*1)**
(in Verb. mit Sem. II 07.421)
2st. Dienstag 11-13 MZ Kino, Lutz Mahlerwein/Peter von Rügen

*

Lehrveranstaltungen des Studiengangs Journalistik und Kommunikationswissenschaft, die für Medienkultur-Studierende geöffnet werden:

00.530 Vorlesung: **Einführung in die Journalistik und Kommunikationswissenschaft 2**
2st. Dienstag 10-12 ESA 1, Rm. 221, Flügel West, Uwe Hasebrink

00.543 Seminar I: **Medien- und Kommunikationspolitik. Mediensysteme im internationalen Vergleich**
2st. Donnerstag 14-16 AP1, Rm. 106, Hans J. Kleinsteuber

00.551 Seminar II: **Medien- und Kommunikationspolitik. Medienkonvergenz und Crossmedialität. Folgen für Produktion, Rezeption und Regulierung**
2st. Dienstag 14-16 AP 1, Rm. 106, Uwe Hasebrink