

tiefenschärfe

Zentrum für Medien und Medienkultur / Medienzentrum FB 07 Universität Hamburg

ISSN 1619-5450

Winter 2004/05



Dokumentarformen

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser,

bereits in der letzten Ausgabe der *tiefschärfe* (Schwerpunktthema Medienkritik) konnten Sie in der ‚Medienkultur‘-Rubrik mehrere Beiträge aus dem Projektseminar ‚Formen und Möglichkeiten des Dokumentarismus‘ nachlesen. Das Thema ‚Dokumentarformen‘ möchten wir nun als Schwerpunkt dieses Heftes noch einmal aufgreifen: So finden Sie auf den folgenden Seiten mehrere Artikel zum Dokumentarfilm, zu Dokumentarformen im Fernsehen und über die Erfahrungen bei Realisierung von Dokumentarfilmarbeiten im Medienkultur-Projektseminar. Darüber hinaus enthält die vorliegende Ausgabe Beiträge zu den Medien Radio und Internet, Berichte aus dem Studiengang Medienkultur sowie umfangreiche Informationen zu neuen Publikationen.

Die *tiefschärfe* bietet ihren Leserinnen und Lesern seit Ende 2004 ein neues Internetangebot: Unter der neuen Adresse <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/Medienprojekt/tiefenschaerfe/> können die letzten Ausgaben als pdf-Dokument abgerufen und die Inhaltsverzeichnisse aller Hefte eingesehen werden. Hier finden Sie auch einen Link zum Archiv der Zeitschrift mit älteren Ausgaben unter dem Titel *ZMMnews*.

Wir freuen uns über Anregungen, Kritik und Unterstützung bei der Redaktionsarbeit. Der Redaktionsschluss der nächsten Ausgabe (Sommer 2005) ist der 1.3.2005.

Eine interessante Lektüre wünscht
die Redaktion

Abbildung auf dem Titelblatt: Kameramann Peter W. Fera bei Aufnahmen am Hamburger Hafen für die Dokumentation *Hinter den Kulissen* (Medienkultur-Projektseminar 2002/03), Foto: Knut Hickethier

Inhalt

Thema: Dokumentarformen

Fünfehn unsortierte Gemeinplätze zum dokumentarischen Film 3
Ludwig Fischer

(Dokumentar-)Film als anthropologische Sackgasse
Transkulturelle Übersetzungsprozesse im Film 8
Skadi Loist und Katja Schumann

Direct Cinema. Dokumentarfilme der sechziger Jahre
oder „The feeling of being there“ 10
Dennis Eigheten

Das Leben als Soap? Reality-Formate im Fernsehen 14
Joan Kristin Bleicher

Schüler vor der Kamera. Dreherfahrungen bei
der Realisierung des Dokumentarfilmprojektes
‚Ran an die Zukunft‘ 17
Catharina Bruns

Reden und reden lassen. Oder: Was heißt ‚nah dran‘?
Überlegungen zu Nähe und Distanz zwischen
Filmemacher und Protagonist im Dokumentarfilm 19
Timo Großpietsch

Medien

‚Rundfunk als Kommunikationsapparat‘. Chancen der
Individual- und Massenkommunikation für den Hörfunk
durch das Internet als Ergänzungsmedium 23
Andreas Bade

Das Internet: Eine Herausforderung persönlicher
Kommunikation 28
Hans-Jürgen Krug

Studiengang Medienkultur

PR aus dem Netz 32
Nicola Wessinghage

„Dramatisieren Sie die Gefühle“
Theorie und Praxis des Drehbuchschreibens 35
Bastian Bilker

„King Lear“ im Storyboard
Die visuelle Konzeption von Filmsequenzen 38
Jens Eder u. a.

Impressum 40

Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papier 41
Jens Eder und Hans J. Wulff

Warum Literatur und Medien?
Der Literatur- und Medienwissenschaftler
Harro Segeberg im Gespräch 42

Service

Veröffentlichungen 47

Ringvorlesung: Mediale Mobilmachung III:
Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als
Kulturindustrie (1950–1962) 51

Ringvorlesung: Mediengesellschaft – Medienkultur
Aktuelle Forschungsergebnisse des Zentrums für
Medienkommunikation 53

CineFest: Film-Festival und -Kongress 54

Medienkultur-Lehrveranstaltungen (WiSe 2004/05) 55

Fünfzehn unsortierte Gemeinplätze zum dokumentarischen Film

Über das Interesse am Dokumentarischen im Film und über sein
'realistisches Versprechen'

Von Ludwig Fischer

Die nachfolgenden Thesen nehmen keine Rücksicht auf übliche Formen des akademischen Diskurses. Deshalb stellen sie auch die Beschäftigung mit den verschiedenen Debatten über dokumentarisches Filmen, die sich in ihnen sedimentiert haben, nicht durch Nachweise aus. Ich will nicht die wichtigsten, aufregendsten, neuesten, klügsten, anspruchsvollsten, differenziertesten, einsichtsreichsten – was könnte man noch an Überbietungskriterien im akademischen Feld anführen? –, also: Ich will die vielen bedenkenswerten Beiträge zu diesen Debatten nicht nachschreiben, fort-schreiben, überschreiben. Ich nehme mir die Freiheit, einige Passagen aus jenen stummen Zwiesprachen, in denen sich zwischen den Fraktionen des Ich die Vorüberlegungen zu einem Thema hin und her bewegen, in Notizen zu kondensieren. Sinn und Zweck ist es, 'Unfertiges' zum dokumentarischen Film anzubieten. Das könnte, wo es gut geht, zum Gespräch beitragen. Die schriftliche Form ist eher ein Notbehelf. Dem steht nicht entgegen, dass ich mir

beim genauen Ausformulieren schon 'etwas gedacht' habe.

1. Die gängige These, 'dokumentarischen Film' habe es seit den Anfängen der Filmgeschichte – dem Erscheinen des technisch definierbaren Mediums Film – gegeben und nur die produktions- wie rezeptions-geschichtliche Konventionalisierung, mitsamt der begrifflich-programmatischen Benennung, sei erheblich später erfolgt, diese Sicht auf die Etablierung einer filmischen Arbeits- und Sehweise lässt sich plausibel machen. Das erfordert aber, das 'Interesse am dokumentarischen Film' zu ermitteln. Nur wenn sich, im chaotischen Gesamten der erlebbaren gesellschaftlichen Vorgänge, ein solches Interesse (Energie des Zeigen-Wollens, Reiz des Sehens-Wollens) bestimmen lässt, wird verständlich, weshalb es dokumentarischen Film bzw. dokumentarische Verfahren in filmischen Medien von den ersten Filmvorführungen an bis heute gibt, in den verschiedensten Formen. Dieses 'Grundinteresse' (Kluge) am Dokumentarischen teilt das Medium

Film mit anderen Formen der Darstellung, der Vergegenwärtigung von 'jetzt und hier nicht Geschehendem' (Literatur, Theater, Bildkunst usw.). Die Besonderheit der Verbindung von elementarem Interesse und spezifischen medialen Darbietungsmöglichkeiten konstituiert dokumentarischen Film bzw. die (konventionalisierten) Ausdrucks- und Wahrnehmungsweisen des Dokumentarischen in filmischen Repräsentationsformen.

2. Das Interesse am dokumentarischen Film darf weder mit der Ambition von Filmemachern, etwas Bestimmtes 'zeigen' zu wollen, verwechselt werden noch mit bloßer Neugier oder einem so genannten Unterhaltungsbedürfnis von Zuschauern. Leider wird meistens, wenn vom Dokumentarfilm die Rede ist, über die Ambitionen der Macher (und ihre filmische 'Umsetzung') und, seltener, über die (abfragbaren) Erwartungen und Bedürfnisse der Zuschauer debattiert, nicht aber über das konstitutive Interesse. Das lässt sich nur ins Auge fassen, wenn die jeweils historisch etablierten Möglichkeiten individueller und kollektiver Erfahrungsbildung ins Verhältnis zu den spezifischen Organisationsformen, die das Medium Film dafür ausgebildet hat, gesetzt werden. Als grundlegend darf dabei die (apparat- und situativ ermöglichte, bewusst gesuchte) 'Vorspiegelung einer Realitätswahrnehmung' durch laufende Bilder und deren akustische Begleitung gelten; entscheidend ist aber, dass der Wahrnehmungsraum Kino keine Verständigung über die 'Erfahrungen' aus filmischer Realitätswahrnehmung vorsieht (vgl. etwa Edgar Reitz' Visionen eines Kommunikationsortes Kino). Noch rigoroser unterbindet die Abspielbasis Fernsehen die diskursive Verarbeitung medialer Erfahrungsbildung – der öffentliche Klatsch über *TV-Events* belegt das immer aufs Neue.

3. Dass sich ein früh entfaltetes Interesse am dokumentarischen Film geschichtlich verfestigt hat, im 'Gattungskopf' bei Produzierenden wie Rezipierenden, macht es möglich, darauf routiniert oder auch zynisch zurückzugreifen, etwa in

der Entsprechung von ‚Standards der dokumentarischen Filmsprache bzw. Ausdrucksweise‘ und Erwartungen bzw. Sehgewohnheiten der Zuschauer. Zynisch nenne ich nicht nur z. B. die (verborgene) Manipulation am ‚dokumentarischen Material‘, ob in der Kriegsberichterstattung oder im Tierfilm, sondern auch die Desorientierung des zugrundeliegenden Interesses. (Lehrreiche Beispiele dafür wären etwa Erfolgsfilme wie ‚Mikrokosmos‘ oder ‚Nomaden der Lüfte‘ oder ‚Deep blue‘ ebenso wie viele Streifen der Sparte ‚Ferne Menschen – ferne Länder‘ oder des Genres ‚Interessante Persönlichkeiten‘.) Sie zeigt sich beispielsweise in Phänomenen wie Reihung des Spektakulären, Dominanz der ‚schönen Bilder‘, Behauptung von ‚Zusammenhang‘ im Kommentar, Herstellung von ‚Zeitknappheit‘ in der Struktur des Gezeigten. Eine solche Desorientierung ist, unter anderem, bereits in ‚Formaten‘ und Programmstrukturen des Kinos wie vor allem des Fernsehens angelegt.

4. Kerne des (immer doppelseitigen) Interesses am dokumentarischen Film scheinen mir, seit der Frühgeschichte des Films, in folgenden Bewegungen gesellschaftlicher Erfahrungsbildung zu liegen: Überschreiten der begrenzten Reichweite individueller (sekundär auch: kollektiver) Wahrnehmungsmöglichkeiten; Austarieren der eigenen ‚existenziellen Balancen‘ (Deutung, Verarbeitung, Gestaltung der Lebensmöglichkeiten) durch das Konfrontieren mit andersartigen, fremden, befremdlichen Existenzweisen; situative Vergegenwärtigung verlorener, zerstörter, verlassener Realitätssegmente (‚Erinnerungsarbeit‘); Formierung eines ‚Protests‘ (Alexander Kluge) durch das künstliche Neuorganisieren der Realitätswahrnehmung (Umgestaltung des ‚in der Realität‘ nicht gleich, nicht hinreichend Erkennbaren, Veränderbaren). Solche Bewegungen der Erfahrungsbildung wirken nicht nur im Interesse am dokumentarischen Film; sie gehören zu den elementaren Modi der ‚Realitätsbewältigung‘. Für die Ausdrucks- und Wahrnehmungsformen des dokumentarischen Films – die im historischen Moment

nie ‚einheitlich und zeitgleich‘ sind – haben sich die Kerne des Interesses mit einem (ideologischen) Versprechen des Mediums verbunden: Dass der Film quasi-authentische Erfüllungen für die ‚Wünsche‘ aus solchem Interesse biete, indem er ‚stellvertretende Realität‘ herstelle.

5. Auch der sog. Spielfilm fußt auf derartigem Versprechen – aber mit dem Zusatz, dass die ‚stellvertretend‘ vorgestellte Realität eine illusionistisch inszenierte sei. Avanciertere Filmtheorie versucht deshalb, eine (immer heillos an die ‚Produktion‘ verratene) Gegenstandsbestimmung von Spielfilm bzw. Dokumentarfilm – als gebe es essentielle bzw. akzidentielle Eigenschaften – durch eine sozusagen interaktionistische Deutung abzulösen: Gattung oder Genre konstituierten sich nur aus dem (freilich merkmalsgebundenen und konventionalisierten) Wechselbezug von ‚Versprechen‘ und entsprechender ‚Lektüre‘ (Roger Odin u. a. – die seit Philippe Lejeune ubiquitäre Metapher vom ‚Pakt‘). Damit lässt sich auch in die Gattungs- bzw. Genretheorie integrieren, dass und wie z. B. Spielfilme unter bestimmten Voraussetzungen ‚dokumentarisch gelesen‘ werden können; und ebenso kann der unsinnige Streit darüber, ob ‚Inszenierungen‘ im Dokumentarfilm ‚gestattet‘ seien, in die diskutierbare Frage überführt werden, welche Versprechen im Bezug auf welche Erwartungen lanciert werden. Von da aus erschließen sich leicht auch sog. Hybrid-Formen (‚Doku-Dramen‘ oder illusionistische ‚Dokumentationen‘ im Spielfilm usw. – man denke an die spektakuläre Lancierung von ‚Blair Witch Project‘).

6. Mediengeschichtlich, genauer: kultur- und bewusstseinsgeschichtlich ist damit die Herausforderung gegeben, die Dialektik von medialen Angeboten und konventionalisierten Erwartungen konkret nachzuzeichnen. Das wird zum methodischen Problem, weil nicht nur die maßgebliche filmgeschichtliche Aufmerksamkeit sich hauptsächlich auf die ‚Werke‘ richtet (weshalb die meisten Filmgeschichten eher am Muster der traditionalistischen Literatur-

und Kunstgeschichtsdarstellungen orientiert sind). Sondern auch die Masse der fassbaren historischen ‚Reaktionen‘ auf filmische Angebote ist eng werkorientiert. Die Konventionalisierung von Zuschreibungen an Filmgattungen bzw. -genres muss daher in der Regel mittelbar erschlossen werden. Das gelingt nur sehr partiell über wirkungsgeschichtliche Analysen (‚Einfluss‘ bedeutsamer Werke und Programmatiken auf die weitere Entwicklung). Es dürfte am ehesten in breiter ansetzenden kulturhistorischen Rekonstruktionen zu erreichen sein. Die programmatischen filmästhetischen und filmtheoretischen Texte wiederum dokumentierten primär die ‚Setzungen‘ wichtiger Akteure am ‚autonomen Pol‘ (Bourdieu) des filmischen Feldes. Das sagt viel über die Kämpfe zwischen orthodoxen und häretischen Avantgarden aus, weniger über die Etablierung bestimmter Ausdrucks- und Wahrnehmungsformen als konventionalisierte Zuschreibungen bzw. Erwartungen im kollektiven Bewusstsein. Jede rezeptionsästhetisch komplettierte Theorie, hinter deren dialektische Konzeptionierung man kaum zurück kann, muss aber mit Hypothesen zur wirksamen Konventionalisierung von Ausdrucks- und Wahrnehmungsformen arbeiten, d. h. zur ‚Einverleibung‘ solcher Formen in die Dispositionen der Produzenten wie Rezipienten.

7. Der sog. Spielfilm ermöglicht, was die besondere Form seines ‚Versprechens‘ angeht, die ‚stellvertretend‘ dargestellte Realität als eine Art libidinöser, wunschgeleiteter Überschreitung bzw. Transformation des real Erlebten bzw. Erlebbar anzunehmen (was noch nichts über die affektive Wirkung solcher ‚Illusion‘ sagt). Die grundlegende menschliche Möglichkeit, jenseits von Traum und Phantasmagorie ‚realistische Illusionen‘ zu haben – etwa Pläne auszudeckeln, Utopien zu entwerfen, aber auch fiktive Geschichten darzubieten oder aufzunehmen – ist im Film prinzipiell, und im Spielfilm eben auf eine spezifische Möglichkeit bezogen, eine elementare Verbindung mit dem besonderen ‚Realitätsversprechen‘ der Fotografie eingegan-

gen; das ruht dem Schein der unmittelbaren Repräsentation des Wirklichen auf (selbsttätige Abbildung der Objekte' über physikalisch-chemische Prozesse). Beim sog. Spielfilm bezieht sich aber dieses Versprechen zunächst und primär auf die ‚realistische‘ Wiedergabe inszenierter Realität. Das – durch unzählige Paratexte gestützte – Wissen darum ermöglicht allen Beteiligten, die Darstellung der ‚erfundenen Wirklichkeit‘ anders auf grundlegende Bewegungen der Erfahrungsbildung (Interessen) zu beziehen als beim dokumentarischen Film: nämlich mit der ‚Suspendierung‘ der leibhaftig erlebten Realität. (Hier setzen die psychoanalytisch inspirierten Theorien des ‚Probehandelns‘ in fiktionalen Darstellungen an.) Das heißt: Im Spielfilm konzentriert sich das Interesse an (illusionistischer) Neuorganisation der Realitätswahrnehmung (Umgestaltung des Widerständigen, Bedrängenden, Bedrückenden usw.) auf eine primär narrative Inszenierung, auf die ‚Erfindung eines Geschehenszusammenhangs‘ (und seiner dramaturgischen, filmästhetischen Umsetzung usw.). Im dokumentarischen Film muss sich ein solches Interesse vorrangig auf die ‚Organisation des Materials‘ konzentrieren (Auswahl des Gefilmten, Arrangement des Films, Anordnung im Film u. dgl.).

8. Diese Unterscheidung betrifft nur das ‚Hauptanliegen‘ von Spielfilm und dokumentarischem Film. Selbstverständlich kann im Spielfilm, vor allem in den oppositionellen Tendenzen, die ‚Organisation des Materials‘ in den Vordergrund treten – dann aber meistens, um gerade das Inszenierte herauszustellen: Der Film wird gewissermaßen dokumentarisch im Hinblick auf seine Verfahren, gerade nicht im Widerruf der Inszenierung. Und im dokumentarischen Film dominiert nicht selten die ‚Erfindung eines Geschehenszusammenhangs‘, will sagen: die illusionäre Präsentation inszenierter Realität (besonders häufig beim Tierfilm, bei ‚Portraits‘, bei Filmen des *Direct Cinema* und seiner Weiterungen). Das Dokumentarische rutscht sozusagen dann vorrangig in die behauptete Authentizität der Abbildung. Man könnte



Filmemacher Thomas Schadt über den Dächern von Berlin. Dreharbeiten zu *Berlin: Sinfonie einer Großstadt. Sinfonischer Dokumentarfilm* (SWR 2002). Kamera, Buch und Regie: Thomas Schadt, Komposition: Iris ter Schiphorst und Helmut Oehring. Bild: SWR/Schinzler

sagen: Die Filme verraten dadurch das eigentliche Interesse am dokumentarischen Film. Es bezieht sich, wie gesagt, auf das ‚Versprechen‘, bestimmte elementare Bewegungen der gesellschaftlichen Erfahrungsbildung an medial aufbereiteter, ‚stellvertretender Realität‘ – einem Kunstprodukt – vollziehen zu können. (Erfahrungstheoretisch spricht man von ‚sekundärer Erfahrung‘.)

9. Ein solches Versprechen kann aber nur wirksam werden, wenn es zugleich auch die Zusicherung enthält, dass das ‚Material‘ des Kunstprodukts, also die im filmischen Produktionsprozess hergestellte Ermöglichung sekundärer Erfahrungsbildung an (illusionistisch dargebotener) ‚stellvertretender Realität‘ auf der Zitation potentieller, d. h. ‚wirklich möglicher‘ primärer Erfahrungsbildung beruht. Dies meint die unerlässliche Berufung des dokumentarischen Films auf ‚Authentizität‘ (Manfred Hattendorf u. a.). Authentisch sind ja nicht die Bilder, als ‚Abbilder‘ von etwas – als bloße Bilder sind auch die des Spielfilms ‚authentisch‘. (Nachbearbeitungen und erst recht digitale Bilderzeugungen werfen ganz andere repräsentationstheoretische Fragen auf.) Die Berufung auf Authentizität im dokumentarischen

Film basiert auf der Behauptung, ein Bereich, ein Objekt, ein Prozess, eine Konstellation primärer Erfahrungsbildung – etwas, das es für Menschen als Bestandteil ihrer Lebenswirklichkeit ‚tatsächlich gibt‘ und an dem, in dem sie ‚ihre Erfahrungen‘ machen (machen können, machen müssen) – werde eben als ‚stellvertretende Realität‘ durch das mediale Arrangement so zitiert, dass die Betrachtenden das Dargestellte in ihre ‚wirklichen Erfahrungen‘ (freilich sekundär) hineinnehmen können, über die oben genannten Kerne von Interesse. Dabei geht es häufig gerade um ‚fremde Lebenswelten‘, um Unzugängliches, Verlorenes, Verborgenes, Irritierendes, Verstörendes. Noch einmal: Die medial vermittelte, illusionistisch erzeugte ‚Realität‘ des dokumentarischen Films versichert den Betrachtenden, dass sie sich auf die ‚Wirklichkeit‘ der zitierten primären Erfahrungsmöglichkeiten (oder Erfahrungstatbestände) verlassen können, so dass sie sich mit ihren ‚wirklichen Interessen‘ dazu verhalten können. Die durch die mediale Vermittlung gegebene Möglichkeit, sich solcher Zusicherung zu entziehen (z. B. „es ist ja bloß ein Film“), bleibt unbeschadet.

10. Es macht einen kategorialen Unterschied, ob man die Authentizität (das ‚Realitätsversprechen‘) des dokumentarischen Films in der wie immer begrifflich gefassten ‚Wiedergabe von Realität‘ (ihrer Bearbeitung, filmischen Rekonstruktion usw. usf.) angesiedelt sehen will oder, wie hier vorgeschlagen, in dem verlässlichen Erfahrungspotential zitierter primärer Erfahrung. Es geht bei einem solchen Verständnis ja überhaupt nicht um die ‚Wiederholung‘ primärer Erfahrungen (bzw. den ‚Vollzug‘ potentieller Primärerfahrung) durch ihre mediale Vermittlung – ‚denselben Schrecken‘ erleben wie die (womöglich) dem angreifenden Krokodil Gegenüberstehenden; ‚dieselben Schmerzen‘ empfinden wie der im Krieg Verletzte; ‚dieselbe Erschöpfung‘ spüren wie der Extrembergsteiger am Gipfel usw. Wohl aber steht zur Debatte, ob der dokumentarische Film durch die mediale ‚Aufbereitung‘ der gezeigten primären Erfahrungen (Erfahrungsmöglichkeiten) die Versicherung enthält, man könne sich auf sie als ‚wirkliche Erfahrungen‘ beziehen. Die affektive Komponente der damit eröffneten sekundären Erfahrung ist das eine; sie unterscheidet sich von der beim Spielfilm nicht unbedingt ihrem ‚Gehalt‘ nach (Wut, Trauer, Begeisterung, Schrecken, Heiterkeit usf.), tendenziell aber in ihrer Anforderung an die Integration in den ‚affektiven Haushalt‘. (Kinder können bekanntlich im affektiven Bezug zunächst nicht zwischen Spielfilm und dokumentarischem Film unterscheiden; und die Ausrichtung der Medienschemata auf ‚Unterhaltung‘ auch für dokumentarische Beiträge drängt ‚tiefer reichende‘ affektive Bezüge immer mehr ab.) Die ‚Verankerung‘ eines elementaren Interesses (siehe oben) in der Verlässlichkeit der vermittelten Erfahrungswirklichkeit ist das andere, an dem letztlich das Gelingen der ‚dokumentarischen Lektüre‘ hängt.

Es sei nur angemerkt, dass mit Fug darüber zu diskutieren ist, ob Spielfilme in diesem Sinne nicht einen ‚dokumentarischen Einschlag‘ enthalten (können). Das ließe sich in Anlehnung an Fiktionalitätstheorien verdeutlichen: Auch offenkundig inszenierte, ‚bloß erfundene‘ Realität



Dreharbeiten zur Dokumentation *Dogsworld - Der Kult um den Hund* (NDR 2001). Bild: NDR/Christian Irrgang

(bzw. ihre Darstellung) muss sich auf ‚wirkliche Erfahrung‘ rückbeziehen, sonst wäre sie weder verstehbar noch kommunizierbar.

11. Es versteht sich von selbst, dass mit einer solchen Deutung des Dokumentarischen keineswegs einem streng ‚beobachtenden Dokumentarfilm‘ (etwa im Sinne Wildenhahns) Modellcharakter zugesprochen wird. Gerade ‚hochsynthetische‘ Filme enthalten oft sehr starke ‚Versicherungen‘ der Authentizität zitierter Primärerfahrung, etwa durch das Vorzeigen der Apparatur und der Produktionsvorgänge, überhaupt durch das Einziehen von Meta-Ebenen der Dokumentation, durch das Herausstellen des Artifiziiellen (‚Ehrlichkeit des Kunstprodukts‘), durch offene ‚Parteilichkeit‘ in Montage und Kommentar u. a. m. Das demonstrative Zeigen des ‚Gemachten‘ gehört zu den stärksten Signalen des dokumentarischen Films für Authentizität in genannten Sinne. Die neuere Dokumentarfilmforschung hat besondere Mühe darauf verwandt, solche ‚Indikatoren‘ für die Verlässlichkeit der filmisch zitierten und aufbereiteten Erfahrungswirklichkeit zu untersuchen – von den programmatischen ‚Mängeln‘ der filmischen Illusion (Unschärfen, ungünstige Ausleuchtung, verwackelte Aufnahmen usw.) bis zur ‚Dokumentation

zweiten Grades‘ (Filmen des Filmens, Rückkoppelung von Reaktionen auf den Film in den Film u. ä.). Noch das Dokumentarische am artistischen Essay-Film oder an experimentellen Dokumentarfilmen – dort also, wo die konventionalisierten Modi des Zeigens gebrochen, aufgekündigt werden – muss solche ‚Versicherungen‘ enthalten, dass es einen Kernbestand zitierter (d. h. aufbereiteter, bearbeiteter) primärer Erfahrung gebe.

12. Diese Erfahrungspotentiale werden selbstverständlich nicht nur dort sichtbar, wo Menschen in ihren ‚Lebensverhältnissen‘ gezeigt werden. Noch die ‚tote Landschaft‘ (Wüste, polares Eis, leerer Ozean), noch die Pflanzen und Tiere ‚als solche‘ werden, in der filmischen Darstellung, ‚dokumentarisch‘ wahrnehmbar nur dadurch, dass sie mögliche Elemente zitierter primärer Erfahrung sind. Solche Potentiale können, wie oben angedeutet, im bloßen filmischen Entdecken des noch Unbekannten ebenso liegen wie im schieren Ablichten eines ‚lebensfeindlichen Milieus‘ oder in der extrem synthetischen Rekonstruktion des ‚eigentlich nicht Sichtbaren‘ (man denke an Filme wie die BBC-Produktion ‚Die Supersinne der Tiere‘) oder im scheinbar reinen Präsentieren eines ‚leeren, lediglich symbolisch aufge-

ladenen Ortes' (besonderer Fall: die Topographie der Vernichtungslager). Auch hier darf man das zu Grunde liegende Interesse nicht verwechseln mit dem (womöglich ausformulierten) ‚Verhalten‘ gegenüber der filmischen Repräsentation bei Produzierenden wie Rezipierenden – z. B. quasi wissenschaftliche Neugier, Anteilnahme an miserablen Zuständen, Aufdecken ‚verborgener Wahrheiten‘, Begeisterung für das ästhetisch Anrührende, Respekt vor ‚erfülltem Leben‘ u. a. m. Freilich ist zu konstatieren, dass bei der Masse des Dokumentarischen im Medium Film (bis hin zu den Fernseh-Nachrichten) sich das Zeigen und Betrachten auf den Abhub eines derartigen *human interest* reduziert. Das funktioniert, weil solche filmische Praxis sich auf die konventionalisierten, allemal zeitgebundenen Ausdrucks- und Wahrnehmungsformen des Dokumentarischen im Film berufen kann, auf das bloße Formprinzip. Damit ist aber das legitime gesellschaftliche Interesse am dokumentarischen Film verraten (und verkauft) – siehe oben.

13. Das skizzierte Verständnis des dokumentarischen Films schließt ein, dass es eine ‚dokumentarische Moral‘ gibt. Sie wird weder in einer Parteilichkeit beim ‚filmischen Anliegen‘ gegründet (z. B. ‚den Sprachlosen eine Stimme leihen‘ oder ‚verdeckte intolerable Zustände öffentlich machen‘) noch in der Aufrichtigkeit als Grundhaltung filmischer Praxis (z. B. keine ‚Täuschung‘ der Erfahrungsmöglichkeiten herstellen oder die unaufhebbaren Macht-Konstellationen bei der Filmentstehung nicht ausbeuten) noch in der Bindung an allgemeine Regeln für die ‚Gehalte‘ filmischer Öffentlichkeiten (z. B. keine Erniedrigung, gewaltsame Beeinträchtigung oder Auslöschung menschlichen Lebens zeigen oder den Schutz der sog. Intimsphäre wahren). Diese eigentlich selbstverständlichen, politisch-moralischen Grundsätze der Filmarbeit, denen ein ‚Vertrauen‘ der Betrachtenden gegenüber dem Gezeigten korrespondiert, müssen bei der Verfassung unserer medialen Öffentlichkeiten immer wieder eingeklagt und durch-



Kameramann Peter W. Fera bei Aufnahmen für die Dokumentation *Hinter den Kulissen* (Medienkultur-Projektseminar 2002/03)

gesetzt werden (vgl. etwa den in den neunziger Jahren verabschiedeten Kodex für Tierfilm-Produktionen). Übrigens entspricht selbstredend der zumeist impliziten Negation derartiger Grundsätze beim Zustandekommen und Veröffentlichen von dokumentarischen Filmen eine ebenso verantwortungslose Haltung bei Zuschauenden (Voyeurismus, Lust an Gewaltdarstellung usw.).

14. ‚Dokumentarische Moral‘ im eigentlichen Sinn, die konstitutive ‚Haltung‘ im Dokumentarischen betreffend, gründet im Respekt vor bzw. im Eingehen auf die elementaren Interessen, auf denen die wandelbaren Ausdrucks- und Wahrnehmungsmöglichkeiten für dokumentarischen Film beruhen. Das mag ‚abstrakt‘, formelhaft generalisierend klingen. Der konkrete Gehalt solcher Moral – der eben überhaupt nichts mit irgendeiner Art von filmischem Gutmenschen-tum oder *Political Correctness* zu tun hat – lässt sich aber bis in Details einer Interview-Führung, einer Schnitt-Dramaturgie, einer Kameraperspektive, einer Lichtsetzung, einer Montage des Heterogenen, einer Komposition von Kommentaren erkunden und erörtern. Die übliche Auffassung, filmische Ästhetik habe nichts mit ‚Moral‘ zu tun, hat allenfalls zur Abwehr ‚moralverbrämter‘

gesellschaftlicher Einflussnahmen ein gewisses Recht. Die Frage, wie sich manifeste Praxis des dokumentarischen Films – bei Entstehung, Fertigstellung, Verbreitung, Betrachtung – vielleicht bis in die Feinheiten der ästhetischen Formung zu den elementaren Interessen in individueller wie kollektiver Erfahrungsbildung verhalte, auf denen er doch beruht, verlangt eine Verständigung über eben diese Interessen. Sie sind nie einfach ‚gegeben‘, womöglich gar als so etwas wie anthropologische Konstanten, sondern müssen letztlich ‚diskursiv‘ bestimmt werden. Daran hat dokumentarischer Film, wo er seine ‚moralische Basis‘ ernst nimmt, einen Anteil.

15. Die theoretische Reflexion, die theoriegeleitete Analyse ist nicht ‚Richterin‘ über den dokumentarischen Film. Sie ist unerlässlich für die Verständigung über das Interesse am dokumentarischen Film, aber sie ‚weiß es nicht besser‘ als die filmische Praxis. Denn sie gehorcht ihrerseits den Regeln spezifischer ‚symbolischer Kämpfe‘, einer wiederum eigenen Praxis. Daher ist ihr interessengegründetes Verhältnis zur betrachteten Praxis prekär. ■

(Dokumentar-)Film als anthropologische Sackgasse

Transkulturelle Übersetzungsprozesse im Film

Bildmedien sind bereits im kolonialen Kontext relevant für die Fremd- und Eigendarstellung von westlichen und nicht-westlichen Kulturen. Im Sinne eines gleichberechtigten Austausches zwischen den Kulturen in einer postkolonialen Welt plädiert Rey Chow für eine Neudefinition des ethnographischen Films.

Von Skadi Loist und Katja Schumann

Ethnographie ist immer noch eine Einbahnstraße.

(James Clifford, Einführung zu *Writing Culture*)

Der (Dokumentar-)Film spielt als visueller Zeichencode bei der Kommunikation zwischen unterschiedlichen Kulturen eine große Rolle. Dies gilt bereits für die frühen Filme reisender Ethnologen, die die Lebensweise nicht-westlicher Völker dokumentierten. Es gilt aber gleichermaßen auch für den aktuellen Hongkong-Actionfilm. In beiden Fällen werden nicht einfach Geschehnisse aufgezeichnet oder eine fiktionale Geschichte erzählt, sondern es werden jeweils auch Bilder einer fremden Kultur konzipiert, hergestellt und fixiert.

Ausgehend von dem Zeichencharakter des Films und dem medialen Einfluss auf die Darstellung von Kulturen, stellt sich die amerikanische Filmwissenschaftlerin Rey Chow in ihrem Aufsatz „Film als Ethnographie“^[1] die Frage nach transkulturellen Übersetzungsprozessen im zeitgenössischen chinesischen Film. Für Chow sind dabei sowohl klassi-

scher Dokumentarfilm als auch Spielfilm Formen von ethnographischem Film. In ihrer Argumentation für eine Neudefinition des ethnographischen Films in einer postkolonialen Weltordnung stützt sich Chow u. a. auf Walter Benjamins Begriff der „Übersetzung“ und auf Versatzstücke aus den Theorien Laura Mulveys, Jean Laplanche und Thomas Elsaessers.

Als Ausgangspunkt für Chows Überlegungen dient die Feststellung, dass nicht-westliche Kulturen primär von westlichen Filmen bzw. Zeichensystemen abgebildet und somit bestimmte Darstellungsformeln hergestellt wurden, die häufig reproduziert werden. Die Frage ist nun, wie nicht-westliche Kulturen filmisch dargestellt werden können – von FilmemacherInnen aus diesen Ländern – ohne in die Sackgasse zu laufen, in ethnographischen Abbildungs- und Aufzeichnungsverfahren westlich codierte Traditionen nachzubilden? Wie können FilmemacherInnen eine Filmsprache entwickeln, jenseits dessen, was sie in den westlichen Archiven über die eigene Kultur zu sehen bekommen (S. 177)?

Vom postkolonialen Standpunkt lautet die grundlegende Frage für Chow: Wie kann über den Nicht-Westen geschrieben, gedacht, gesprochen werden, ohne ihn zu anthropologisieren und sich damit in eine Tradition der inhärenten Ungleichheit der binären Struktur von Beobachter/Beobachtetem, und der Dominanz der westlichen „Standardwissens“ zu stellen (S. 177)?

Chow will eine Neudefinition von Ethnographie entwickeln, die aus der anthropologischen Sackgasse herausführt. Die Kritik an der euro-amerikanischen Homogenisierung der Welt bringt, ihrer Meinung nach, genauso wenig Veränderung wie ein Festhalten an eigentlich nicht mehr lebendigen Traditionen der nicht-westlichen Kulturen. Beide Positionen sind in ihrer Sphäre jeweils so fixiert, dass sie keine Vermittlung zwischen Kulturen zulassen. In ihrer Neudefinition von Ethnographie legt Chow den Fokus auf die Visualität zur Demontage der klassischen Grundlagen von Anthropologie und Ethnographie.

Klassische Ethnographie war nie die bloße „Dokumentation“ „anderer“ Lebensweisen: „Trotz der traditionellen Ansprüche auf Objektivität ist Ethnographie eine Art von Repräsentation mit subjektiven Ursprüngen“ (S. 179).

In Anlehnung an Laura Mulveys genderkritischen Ansatz interessiert Chow wie die „subjektiven Ursprünge“ der ethnographierten Personen *visuell* umgesetzt wurden (S. 180). Die Visualität, und hierbei nicht nur der Akt des Sehens, sondern besonders der des „Angesehen-Werdens“ (*to-be-looked-at-ness*) organisiert den Blick.

Chow zieht Parallelen zwischen den Positionen des sehenden Subjekts und des angesehenen Objekts, die bei Mulvey mit „männlich“ und „weiblich“ definiert werden. Der ethnographierten Kultur kommt hier der Objekt-Status (Spektakel) zu. Chow argumentiert, dass die Erinnerung an das Angesehen-Werden, das Objekt-Sein der nicht-westlichen Kulturen auch deren eigene Darstellung bestimmt:



„[D]ie Visualität, die einst den ‚Objekt‘-Status der ethnographierten Kultur definiert hat, [ist] nun zu einem vorherrschenden Aspekt der Selbst-Repräsentation dieser Kultur [geworden]. [...] [D]er Zustand des Angesehen-Werdens ist nicht nur Bestandteil der Art und Weise wie nicht-westliche Kulturen von westlichen gesehen werden; wichtiger ist, dass er genauso Teil der Art und Weise ist, wie diese Kulturen sich *aktiv* repräsentieren – ethnographieren“ (S. 180).

Betrachtet man ethnographische Dokumente vor diesem Hintergrund erneut, so wird eher bewusst, dass sich die Erfahrung des Untersucht-Worden-Seins, des Objekt-Seins, des Angesehen-Werdens eingeschrieben hat und wie ein optisches Unbewusstes fortbesteht. Nimmt man Ethnographie hier als Autoethnographie ernst, so findet für das Subjekt eine Ergänzung um die Perspektive des zuvor Angesehenen statt. In diesem Moment kann das „angesehene Objekt“ als eines wahrgenommen werden, das das „sehende/beobachtende Subjekt“ anschaut. Durch die Figur dieses „zurückschauenden Objekts“ kann die Binarität zwischen Beobachter/Beobachtetem sowie „wir“ und „sie“ möglicherweise überwunden werden (S. 180–181).

Diese Denkstruktur findet sich auch in einer bestimmten Definition von Übersetzung wieder, die Chow für ihre Sichtweise von Ethnographie nutzen will: „Um gegen diese Sackgasse zu intervenieren, werde ich mich [...] für eine Neudefinition von Ethnographie aussprechen, indem ich

explizit Ethnographie mit Übersetzung verbinde“ (S. 179).

Eine Übersetzung wird normalerweise als gerichteter Prozess aufgefasst. Dieser führt von einem Original zu einer mehr oder weniger gelungenen Übersetzung (die nach konventioneller Auffassung nie an das Original heranreichen kann). Durch eine geänderte Sichtweise auf die Verbindung von Original und Übersetzung, die sich durch das „Zurückschauen der Übersetzung“ auszeichnet, könnte die Einbahnstraßen-Situation beendet werden. In Anlehnung an Walter Benjamin sieht Chow genau in dieser Befreiung die eigentliche „Übersetzung“ nämlich das, was gemeinsam und wechselseitig zwischen dem „Original“ und der „Übersetzung“ als Prozess stattfindet (S. 189). Übersetzung wäre damit in Anlehnung an Jean Laplanche „eine Bewegung, die die Übersetzung nicht verschlossen wissen will und das Andere auf die Begriffe des Selbst reduzieren will, sondern eher eine Bewegung auf das Andere zu“ (Laplanche 1992, S. 201).

Im nächsten Schritt verbindet Chow den Begriff der Übersetzung mit dem Medium Film, indem sie sich auf Thomas Elsaessers Untersuchung zum Neuen Deutschen Film bezieht, in der er diesen als „weitreichenden Übersetzungsprozess“ bezeichnet (S. 182). Für Elsaesser gibt es im Kino zwei Arten von Übersetzungsprozessen. Erstens die Übersetzung als Einschreibung, bei der unterschiedliche Größen wie Generation, Nation und Kultur in filmische Zeichen überführt werden. Zweitens die

Übersetzung als Transformation von Tradition und Medienwechsel von einer Schriftkultur in eine von Bildern geprägten Kultur.

Die Medien könnten damit zu Orten kultureller Übersetzung werden, was die Begegnung zwischen Kulturen zu einem fließenden und unbegrenzten Erlebnis macht (S. 197). Darüber hinaus können so auch Modernisierungsprozesse innerhalb der eigenen Kultur sichtbar gemacht werden. Chow stellt für den aktuellen chinesischen Spielfilm fest, dass ZuschauerInnen beim Betrachten dieser Filme autoethnographische Erfahrungen machen können. Somit wird „für chinesische ZuschauerInnen möglich [ge]macht, nicht einfach nur Erben, sondern auch Fremde ihrer ‚Tradition‘ zu werden [...]“ (S. 199). Im gleichen Zuge wird bei der Rezeption derselben Filme durch westliche ZuschauerInnen ein Übersetzungsprozess in Gang gesetzt, der nicht nur die chinesische Kultur sichtbar macht, sondern auch die vorangegangene Beeinflussung dieser Bilder durch westliche Darstellungsformen. „Währenddessen wird das ‚Original‘, d. h. der Film, das kanonische westliche Medium, destabilisiert und permanent mit unvergesslichen ‚ethnischen‘ (und fremden) Bildern infiziert, die es von den chinesischen Übersetzern eingepreßt bekommt“ (S. 202).

Was Rey Chow hier für den Spielfilm postuliert, ist noch wichtiger für den Dokumentarfilm. Denn wo die Künstlichkeit des Herstellungsverfahrens des Spielfilms ein bekanntes Phänomen geworden ist, sind die

stilistischen Mittel des Dokumentarfilms oft noch nicht im Bewusstsein der Zuschauer präsent. Deswegen ist es hier besonders wichtig, die vorhandenen, kulturell geprägten Tropen, die standardisierten Metaphern sichtbar zu machen und zu überprüfen, welchen Einfluss diese auf die Darstellungen der ehemaligen „beobachteten Objekte“ haben. ■

Anmerkung

[1] Rey Chow: *Film as Ethnography; or Translation between Cultures in the Postcolonial World*. Part 3 of: *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York 1995. S. 173–202. In deutscher Übersetzung von Skadi Loist und Katja Schumann als Manuskript für die Anthologie *Race, Klasse, Gender in Philosophie, Literatur, Film und Politik: Ein Reader zur feministischen Postkolonialen*. Hrsg. Nina Zimnik. Im Folgenden werden die Seitenzahlen des englischen Originals angegeben.

Literatur

Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: Ders.: *Illuminationen*. 12. Auflage. Frankfurt am Main 2001 (= Walter Benjamin: *Ausgewählte Schriften*. Bd. 1). S. 50–62.

Chow, Rey: *Film as Ethnography; or Translation between Cultures in the Postcolonial World*. Part 3 of: *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York 1995. S. 173–202.

Clifford, James: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Hrsg. von James Clifford und George E. Marcus. Berkeley, Los Angeles 1986.

Elsaesser, Thomas: *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. München: Heyne 1994.

Laplanche, Jean: *The Wall and the Arcade*. In: Ders.: *Seduction, Translation, Drives. A Dossier*. Hrsg. von John Fletcher und Martin Stanton, mit englischer Übersetzung von Martin Stanton. London 1992.

Mulvey, Laura: *Visuelle Lust und narrative Kino*. In: *Weiblichkeit als Maskerade*. Hrsg. Liliane Weissberg. Frankfurt am Main: Fischer 1994. Übersetzt von Karola Gramann. S. 48–65.

Direct Cinema

Dokumentarfilme der sechziger Jahre oder „The feeling of being there“

In den sechziger Jahren machten technische Neuerungen in der mobilen Filmtechnik eine neue Art von Dokumentarfilmen möglich. Die Filmemacher der *Drew Associates* schufen das Genre des *Direct Cinema*. Ein Meilenstein ihres Schaffens war eine Filmtrilogie über den US-Präsidenten John F. Kennedy. Ziel der Filmer war das „feeling of being there“.

Von Dennis Eighteen

Wenn auf der Welt etwas passiert, sind schnell Kameras und Mikrofone zur Stelle, um uns, den Fernsehzuschauern, die Geschehnisse umgehend in unsere Wohnzimmer zu bringen. In kürzester Zeit bekommen wir Bilder und Töne vom Ort des Geschehens geliefert. Mit Hilfe robuster und handlicher technischer Ausrüstung ist es heute möglich, von Orten und Ereignissen zu erfahren, zu denen wir normalerweise keinen Zutritt haben. Im dritten Golfkrieg schickten uns Reporter ihre Bilder und Töne via Satellitentelefon direkt von der Front. Ob als Aufzeichnung oder ‚live‘, wir Zuschauer bekamen einen Eindruck vermittelt, der uns das Gefühl gab, ‚ganz nah am Geschehen‘ zu sein.

Was uns heutzutage ganz selbstverständlich erscheint, war Ende der fünfziger Jahre noch Zukunftsmusik. Bevor an Live-Übertragungen oder Satellitentelefone gedacht werden konnte, galt es, viel grundsätzlichere Probleme zu lösen. Zuerst ging es darum, mobiler zu werden.

Bis zu diesem Zeitpunkt benutzten die Filmemacher unhandliche, klobige 35-Millimeter-Kameras. Diese

waren auf Stativ angewiesen und lieferten naturgemäß nur sehr statische Bilder. Ein weiteres Problem der 35 mm-Filmtechnik lag in der Lichtempfindlichkeit des verwendeten Filmmaterials. Um verwertbare Bilder zu bekommen, waren – zumindest in geschlossenen Räumen – starke Scheinwerfer nötig. Diese technischen Schwierigkeiten begrenzten die Möglichkeit ‚natürliche Bilder‘ einzufangen. Sollte etwas gefilmt werden, so musste es im Sichtfeld der Kameralinse und im Schein der starken Film Lampen stattfinden. Spontaneität war damit so gut wie unmöglich. Die Kamera konnte nicht dem Geschehen folgen, das Geschehen musste sich den filmtechnischen Beschränkungen unterwerfen.

All dies änderte sich dramatisch, als die 16 mm-Filmtechnik soweit entwickelt wurde, dass sie den professionellen Ansprüchen der Filmemacher genügte. Die neuen 16 mm-Kameras waren kleiner und leichter als ihre Vorgänger, sie kamen ohne Stativ aus und sie konnten auf der Schulter (oder in der Hand – wie es im französischen *Cinéma Vérité*

der fünfziger Jahre üblich war) des Kameramanns getragen werden und ermöglichten somit eine neue Natürlichkeit der Bewegungen. Die Kamera bewegte sich nun frei durch das Geschehen und war nicht mehr an einen Standort gebunden. Einher mit der ‚Befreiung‘ vom Stativ durch die neue 16 mm-Technik ging auch eine Befreiung von der Notwendigkeit des Einsatzes von Scheinwerfern. Das 16 mm-Filmmaterial lief mit einer höheren Geschwindigkeit und benötigte deshalb weniger Licht als das 35 mm-Material, natürliches Licht reichte in den meisten Fällen für die Dreharbeiten aus.

Als besonders schwierig erwies es sich, synchronen Ton zu den bewegten Bildern aufzunehmen. Bis dato gelang dies nur unter enormen technischen Aufwand in den Filmstudios. Um die mobilen 16 mm-Kameras mit einem mobilen Tonaufnahmegerät synchronisieren zu können, war Erfindungsreichtum und Eigeninitiative der Filmemacher gefragt.

Der Filmemacher Richard Leacock, der zu den führenden Köpfen der *Direct-Cinema*-Bewegung werden sollte, erinnert sich an die Probleme wie folgt:

... I don't recall ever having thought to create equipment that would do what we knew had to be done. I thought more in terms of other people, the 'industry', doing it. We had the ideas as to how our problems could be solved; I remember going, with Morris Engel, to see the head of research at NBC. We suggested solutions and he listened to us with courtesy and patience, then, glancing at his watch, he said that if, by chance, we came up with something, to let him know ... [1]

Angespornt von der Herausforderung und mit Unterstützung des *Life*-Journalisten Robert Drew, ging Leacock ans Werk. Letztlich brachte eine Armbanduhr der Marke Bulova die Lösung der Probleme, Leacock baute sie in seine Kamera und in sein Tonbandgerät ein. Auf diese Weise ließen sich beide Geräte synchronisieren.



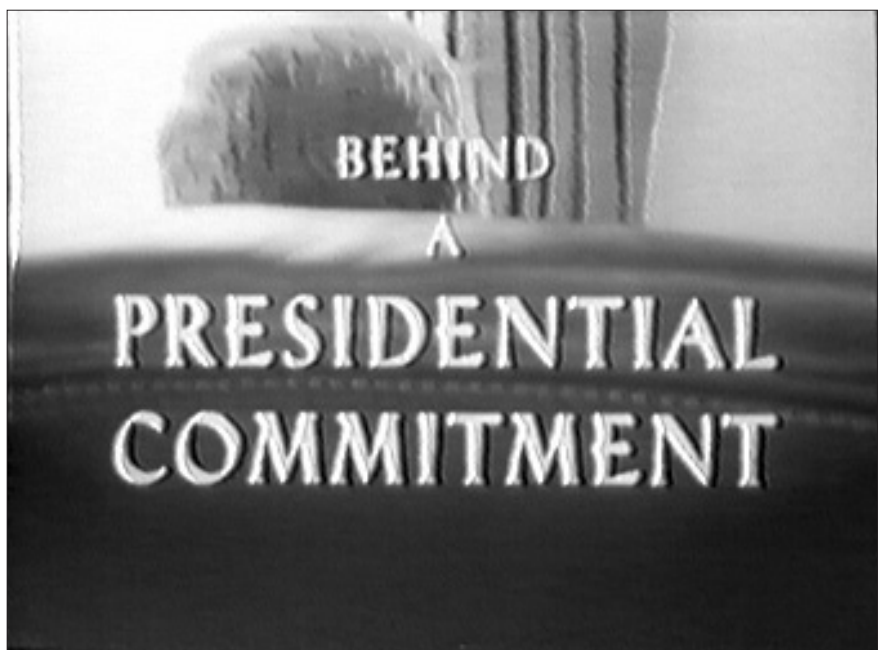
Bild oben/unten: Titel von *Crisis: Behind A Presidential Commitment* (Drew Associates 1963)

Die technischen Probleme sind gelöst – das *Direct Cinema* ist geboren

Leacock und Drew teilten die Vorstellung, wie ideale Dokumentarfilme auszusehen hatten. Sie sollten von Spontaneität und einem hohen Maß an Glaubwürdigkeit geprägt sein. Die angestrebte Glaubwürdigkeit schloss die Verwendung, die im Dokumentarfilm jener Zeit durchaus übliche Rekonstruktion von Ereignissen ausdrücklich aus. Auch das Geben von Anweisungen durch die Filmcrew war verpönt. Leacock bat

beim Dreh des Films *Crisis: Behind a Presidential Commitment* eine Sekretärin, ein Telefongespräch, das er verpasst hatte, für die Filmkamera zu wiederholen. Das Ergebnis war nicht so, wie er es sich vorgestellt hatte: „It was ridiculous, like some third-rate TV soap!“[2]

Vor allem ging es den Filmemachern des *Direct Cinema* darum, dem Zuschauer soweit wie möglich das Gefühl zu vermitteln, am Geschehen teilzuhaben. Die Losung lautete „the feeling of being there“. Um dieses Ziel zu erreichen, galt es,





dafür zu sorgen, dass die Filmcrews möglichst wenig Einfluss auf das Gefilmte hatten. Sie mussten sich verhalten wie eine „Fliege an der Wand“. Sie sollten zurückhaltend beobachten und somit der Wahrheit Raum geben, um sich von selbst zu zeigen.

Dieser Ansatz unterschied sich im hohen Maße von dem des französisch geprägten *Cinéma Vérité*. Das *Cinéma Vérité* zeichnet sich dadurch aus, dass der Filmemacher aktiv und provozierend in das Geschehen eingreift. Er hat die Hoffnung, so die Wahrheit ans Licht zu bringen. Richard Barsam fasst diesen Unterschied treffend zusammen, wenn er sagt: „The direct cinema artist played the role of uninvolved bystander; the cinéma vérité artist espoused that of provocateur.“[3] Diese Unterscheidung ist besonders wichtig, da die führenden Personen des *Direct Cinema* häufig den Begriff „Vérité“ für ihre eigenen Werke verwenden und damit in erheblichem Maße zu einer begrifflichen Verwirrung beitragen, die sich auch in Teilen der Literatur niederschlägt. Oft werden *Cinéma Vérité* und *Direct Cinema* synonym verwendet. Dies ist allerdings unzulässig, da sich die Filme beider Gattungen, trotz unverkennbarer ästhetischer Gemeinsamkeiten, in Ansatz und Intention deutlich unterscheiden.

Filmbeispiele: *Primary* (1960), *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963) und *Faces of November* (1963)

Die neue mobile Technik und der Ansatz, sich möglichst unauffällig zu verhalten, erlaubte es den Filmemachern um Drew und Leacock, Filme zu drehen, wie sie zuvor noch unmöglich schienen. Bereits 1960 entstand der Film *Primary*. Dieser Dokumentarfilm über den Wahlkampf für die Nominierung des Präsidentschaftskandidaten der Demokratischen Partei in Wisconsin, zwischen den Senatoren John F. Kennedy und Hubert Humphrey, wurde mit einer Mischung aus traditionellen Techniken und den neu entwickelten mobilen Kameras mit synchronem Ton gedreht. Nach Abschluss der Filmarbeiten zeigten Drew und Leacock den fertigen Film dem Dokumentarfilmemacher Paul Rotha. Seine Reaktion auf den Film war enthusiastisch. Leacock erinnert sich wie folgt an die Situation:

... he was astounded and said, „... my God! We have been trying to do this for the last forty years and you’ve done it ...“ He was in tears! We went out and got smashed![4]

Die sechziger Jahre sind untrennbar mit dem Namen Kennedy verbunden. Die Filmemacher um Drew und Lea-

cock, zu denen sich u. a. auch Don A. Pennebaker gesellt hatte, nahmen sich dem Phänomen Kennedy auf ihre eigene Weise an. Innerhalb von drei Jahren entstanden drei Filme, die die Gattung *Direct Cinema* in besonderem Maße prägten.

Als John Fitzgerald Kennedy am 20. Januar 1961 seinen Amtseid leistete, konnten sich die meisten Amerikaner des Eindrucks nicht erwehren, dass ein neuer Abschnitt in der Geschichte ihres Landes begonnen hatte. Eine neue Generation von Politikern übernahm die Verantwortung für die Geschicke des Landes. Das Gefühl des Aufbruchs manifestierte sich in den Worten des jungen Präsidenten, der am Tag seiner Amtseinführung auf den Stufen des Capitols stehend den Menschen in aller Welt verkündete: „Let the word go forth from this time and place, to friends and foe alike, that the torch has been passed to a new generation of Americans ...“

Diese neue Generation würde, so Kennedy weiter, nicht zusehen, wie die Menschenrechte, denen sich Amerika verpflichtet fühle, langsam aufgeweicht würden – weder zu Hause noch anderswo auf der Welt. Dieses Versprechen, an die Unterdrückten dieser Welt, verstanden viele Schwarze in Amerika als ein Versprechen, das auch ihnen galt. Die klaren Worte Kennedys, die versprochen, dass Amerika alles tun werde, um den Erfolg der Freiheit sicherzustellen, klang in den Ohren vieler Schwarzer, die mit großer Mehrheit Kennedy gewählt hatten, wie eine Versicherung, dass dieser junge Präsident auch ihnen ein Ende der Unterdrückung bringen würde. Kennedys Versprechen wurde während seiner Amtszeit oft auf die Probe gestellt. Nicht immer war die Position des Präsidenten eindeutig. Allzuoft unterlagen moralische Überzeugungen politischen Abwägungen. Doch in den Tagen um den 10. Juni 1963 bezog Kennedy eindeutig Stellung. Er deklarierte die Rassentrennung in einer landesweiten Fernsehansprache am 11. Juni zu einem *moralischen* Problem, dem sich das ganze Land stellen müsse.

Kennedy war zu dieser Stellungnahme durch den Konflikt mit dem

Gouverneur von Alabama, George Wallace, gezwungen worden. Dieser versuchte, die von einem Bundesgericht angeordnete Zulassung zweier schwarzer Studenten an der *University of Alabama* zu verhindern.

Die Filmemacher der neugegründeten Produktionsfirma *Drew Associates* porträtierten die sich entwickelnde Krise zwischen der Bundesregierung und Gouverneur Wallace in einer Weise, wie sie nur in *Direct-Cinema*-Manier möglich war. Der Film *Crisis: Behind a Presidential Commitment* wurde von mehreren kleineren Filmteams gedreht. Diese Teams, bestehend aus zwei bis drei Personen, arbeiteten so unauffällig, dass die Akteure von Zeit zu Zeit zu vergessen schienen, dass sie gefilmt wurden. Auf diese Weise wurden die Aufnahmen besonders glaubwürdig und spannend.

Der Einsatz mehrerer Filmteams sollte es ermöglichen, an mehreren Orten gleichzeitig das Geschehen einzufangen zu können. Dabei gelang es, zum Beispiel ein Telefongespräch zwischen dem Generalstaatsanwalt Robert Kennedy und seinem Stellvertreter Nicholas Katzenbach mit einem Filmteam in Washington und einem Team in Alabama gleichzeitig zu filmen. Dieser filmische Glücksfall fiel erst im Schneiderraum auf.

Die Filme *Primary* (1960) und *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963) bilden mit dem im November 1963 entstandenen Film *Faces of November* eine einzigartige Trilogie über den 35. Präsidenten der Vereinigten Staaten. Nie wieder war es einem Filmteam möglich, so nah und ungestört einen Präsidenten der USA zu filmen. Erst im Wahlkampf, dann bei der Lösung einer innenpolitischen Krise. *Faces of November* porträtiert schließlich die Trauergäste, die bei Kennedys Beerdigung zugegen waren. Die Trilogie ist nicht nur aus historischer, sondern auch aus filmischer Sicht ein Meilenstein. Die Herangehensweise der Filmemacher des *Direct Cinema* und die neuentwickelte Technik führten dazu, dass das Ziel, dem Zuschauer das „feeling of being there“ zu vermitteln, erfolgreich umgesetzt werden konnte. ■



Bild auf der linken/rechten Seite: John F. Kennedy mit Beratern im Oval Office. Szene aus *Crisis: Behind A Presidential Commitment* (Drew Associates 1963)

Anmerkungen

[1] Macdonald, Kevin; Cousins, Mark: *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. London: Faber and Faber 1996, S. 252.

[2] Tobias, Michael (Ed.): *The Search for Reality: The Art of Documentary Film-making*. Studio City, CA: Micheal Wiese Production 1998, S. 45.

[3] Barsam, Richard Meran: *Nonfiction Film: A Critical History* (1974). Bloomington: Indiana University Press 1992, S. 304.

[4] Macdonald/Cousins 1996, S. 253.

Weitere Bücher zum Thema:

Barnouw, Erik: *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. 2., rev. Ed. New York: Oxford University Press 1993.

Beyerle, Mo; Brinckmann, Christine N. (Hrsg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt/New York: Campus 1991.

Ehlers, Caroline: „*Crisis: Behind a Presidential Commitment*“ (1963). *Eine Analyse*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1995 (= Studien zum amerikanischen Dokumentarfilm. Bd. 2).

Das Leben als Soap?

Reality-Formate im Fernsehen

Das Fernsehen als Fenster zur Welt hat in diesem Jahrtausend seine Blickrichtung verändert. Immer mehr Bereiche des Privatlebens sind Gegenstand von Formaten des ‚Reality-Fernsehens‘, deren Angebotsspektrum dieser Beitrag vorstellt.

Von Joan Kristin Bleicher

In der Programmentwicklung des Fernsehens tragen Trends bereits ihre Gegentrends in sich. So begann sich mit dem Siegeszug der Serien und TV-Movies in den neunziger Jahren gleichzeitig ein neues Interesse für Wirklichkeitsdarstellungen zu etablieren. Im Programmangebot des neuen Jahrtausends folgten senderübergreifend vielfältige Inszenierungen des ‚echten‘ Lebens. Die Wirklichkeit liefert den Stoff für diverse Mischformen aus Dokumentation und Daily Soap ebenso wie für Unterhaltungsshow. An die Seite von konstruierten Charakteren treten immer mehr Nichtprominente in Konkurrenz um die Aufmerksamkeit der Fernsehzuschauer. Auch das Themenspektrum verändert sich: Unterschiedliche Formen des Realitätsfernsehens geben bislang nicht öffentliche Teilbereiche des Privatlebens bereits seit 1998 (also vor *Big Brother*) zur öffentlichen Beschauung frei.[1] Das neue Format der Doku-Soaps kennzeichnet die Verbindungen „von dokumentarischen Erzählen und serieller Dramaturgie, wie sie in der fiktiven TV-Serie entwickelt wurden. Sie haben einen Grundbe-

stand an Personal und konzentrieren sich nicht, wie oft im klassischen Dokumentarfilm, auf eine, sondern stets auf mehrere Personen.“[2] Bereits 1999 war das Themenspektrum verschiedener Teilbereiche des Privatlebens ausdifferenziert. Es gab Doku-Soaps zum Thema Krankenhaus (etwa über eine *Geburtsstation*, ZDF), Urlaub (*Das Clubschiff*, RTL) und Diät (*Abnehmen in Essen*, West 3).

Menschliche Karikaturen im Prüfungsstress

Doku-Soaps kommerzieller Anbieter über Fahr- und Skischulen nutzten das Attraktionselement der Schadenfreude an den Lernschwierigkeiten skurriler Erwachsener und prominenter Gäste (etwa Boxer Axel Schulz in *You Drive Me Crazy*, RTL II). Etablierte Laienstars wie Ruhrpott-Doris aus *Die Fahrschule* (Sat.1) wurden von Sendung zu Sendung weitergereicht. So durfte sich Doris nach endlosen Fahrstunden gleich in der *Skischule* (Sat.1) neuen Anforderungen aussetzen. *Der Frisör* (RTL) medialisierte den Klatsch. Die

Frisöre mussten als Kandidaten zwar arbeiten, im Zentrum jedoch standen Tagesaktualitäten aus dem Leben Prominenter. Zuschauer konnten als Kunden selbst an der Sendung teilnehmen und sich abends im Fernsehen sehen. Auch das ORF-Format *Taxi Orange* verknüpfte dieses Prinzip der möglichen Zuschauermitwirkung, die Darstellung des Berufsalltags und den Einblick in den *Big-Brother*-Container. Die Kandidat(inn)en wechselten sich bei Taxifahrten durch Wien ab und verdienten sich so ihren Nahrungsmittel-Etat. Ein vergleichbares Konzept der Verbindung Beruf und Privatleben kennzeichnet die RTL II-Soap *to club*, in der die Kandidat(inn)en ein altes Fabrikgebäude in einen Musikclub umwandeln, den sie selbst betreiben. Dem Zuschauer werden voyeuristische Einblicke in das Privatleben ebenso gewährt wie der Blick hinter die Kulissen eines Unternehmens, etwa in die Strategien einer kostenbewussten Geschäftsführung.

Zur Ausdifferenzierung des Angebotsspektrum an Reality-Formaten: Die televisionäre Peepshow

An die Seite dieser Einblicke in das Privatleben trat in diversen Reality-Soaps wie *Girls Camp* (Sat.1) der voyeuristische Blick auf schöne menschliche Körper. Die Kameraeinstellungen orientierten sich an Vorbildern der erotischen Fotografie in Männermagazinen. Während Doku-Soaps Menschen in ihrem eigenen Lebensumfeld filmen, versetzen Reality-Soaps nichtprominente Kandidaten an bestimmte Schauplätze und binden sie in eine Spielhandlung ein. Das Erotikversprechen attraktiver Kandidatinnen vollzieht sich häufig vor den Kulissen schöner Urlaubslandschaften wie etwa der Karibik oder der Kanareninsel El Hierro. Dort konnten sich die Bewohnerinnen des *Girls Camp* am Freitagabend aus drei Kandidaten ihren männlichen ‚Besucher‘ aussuchen. Er wiederum bekam von der Spielleitung die Aufgabe, ein von ihm ausgesuchtes Mädchen über ein Beziehungsversprechen zum Aufstieg aus dem Spiel zu verleiten und von der Insel zu locken.

Das vergleichbare Me-too-Format (so bezeichnet man mittlerweile die Kopien erfolgreicher Sendungsformate) *House of Love* (RTL) erfüllte nicht nur Träume vom idealen Partner, sondern es bediente auch Herrschaftsträume. Ein männlicher oder weiblicher Single nahm fünf Partnerkandidaten des anderen Geschlechts in mediale ‚Zwangshaft‘. Jeden Tag musste durch die Entscheidung des Singles einer dieser Kandidaten die mit Kameras bestückte Wohnung verlassen. Unterwürfigkeit und Gehorsam waren garantiert.

Insel der Versuchung (RTL) löste die Formate zur Beziehungsbildung durch Inszenierungen von Flirt, Konflikt und Trennung ab. Auf einer Insel wurden Paare voneinander getrennt und den Flirtattacken anderer Singles ausgesetzt. Täglich gab es einen von der Redaktion gedrehten Videobericht über den Partner zu sehen, in dem auch eher harmlose Annäherungsversuche die visuelle Präsentation eines Seitensprungs annahmen. Auch bei den anstehenden Trennungen war der Zuschauer Augenzeuge.

Hybridisierung von Reality-Soaps und Unterhaltungsshow

Programmplaner versuchen dem drohenden Interesseverlust der Zuschauer mit verschiedenen Strategien entgegenzuwirken. Hybridformen optimieren die Attraktivität für die Zuschauer, indem sie Erfolgsprinzipien verschiedener Sendungsformate miteinander kombinieren. So nutzt das in Großbritannien entwickelte Format *Deutschland sucht den Superstar* (DSDS, RTL) die visuelle Attraktivität und die wechselnde Emotionalisierung der Musikshow und das Identifikationspotenzial von Laienkandidaten der Reality-Shows. Die dem Zuschauer vertraute Personenbindung serieller Erzählweisen wird mit dem Spannungsbogen des offenen Ausgangs von Wettbewerben verknüpft. Tony Cohen, Chef von Fremantle Media, bemerkt zum Ursprungskonzept: „[...] keine reine Musiksendung, obwohl Nachwuchspopstars vorsingen; [...] aber auch keine Reality-Show, obwohl

Kameras die Wettbewerber auch außerhalb der Bühne begleiten, auf ihrem – naturgemäß – tränenreichen Weg zum Star.“[3] Erst im Zusammenspiel aus Musik und Reality-Show liege der Erfolg begründet.

Darüber hinaus war DSDS in allen Medien – insbesondere des Bertelsmann-Konzerns – wochenlang Tages Thema, so dass Zuschauer persönliche Beziehungen zu den Kandidaten aufbauen konnten. Die Kandidaten folgten einem klaren Ziel, dass sie erreichen wollten, und wirkten so in ihrem Verhalten authentisch. Damit unterschieden sie sich von den *Big Brother*-Kandidaten der zweiten und dritten Staffel, die zwar vorgaben, am Sendungskonzept des einfachen Lebens interessiert zu sein, aber ständig über Karrierepläne redeten. Der Zuschauer befindet sich in einer für ihn befriedigend wirkenden Machtposition. Er verteilt Sympathie und Antipathie, die er in der Auswahlmöglichkeit per Anruf auch interaktiv ausleben kann.

Von *Big Brother* wurde das Prinzip der nach unterschiedlichen Typen gecasteten Laienkandidaten, der Abwahl durch das Publikum, aber auch das einheitliche Sendungslayout übernommen. Wie in *Big Brother* wurden die letzten zehn Kandidaten in einer WG untergebracht, aus der die Teams der zahllosen RTL-Magazine regelmäßig berichteten und auch VOX viel Stoff für sein DSDS – *Das Magazin* bezog. Wie in *Big Brother* standen auch die zwischenmenschlichen Beziehungen der Kandidaten im Zentrum vieler Magazinbeiträge.

Im Boom dieser Vielzahl unterschiedlicher Reality-Formate ging das Interesse an den einzelnen Kandidaten verloren – und so sanken die Quoten der zweiten Staffeln.

Echte Promis und das ganz normale Leben

Kommerzielle Sendeanstalten steigerten seit 2003 die Attraktivität der Wirklichkeitsdarstellung, indem sie die Settings der Reality-Soaps mit prominenten Kandidaten füllten. Das Inselleben der diversen Robinson-Formate wurde in dem britischen Format *Ich bin ein Star – Holt mich hier*

(RTL) von dem Dschungelleben prominenter Kandidaten abgelöst. Das Prominenten-*Big Brother* vollzog sich vor der exotischen Kulisse von *Tarzan*- und *Indiana-Jones*-Filmen und kombinierte erfolgswährte Unterhaltungs- und Boulevardelemente mit dem Appell an ‚niedere‘ Instinkte der Fernsehzuschauer. Erfolgreich war auch die Selbstthematisierung der Sendung in der comedyartigen, zynischen Moderation durch Dirk Bach und Sonja Zietlow und die kritische Selbstkommentierung der Mitwirkenden, etwa von Caroline Beil und Carlo Thränhardt. Der ständige Wechsel von Emotionen optimierte die Erlebnisdimension: Auf idyllische Pfadfinder-Camp-Szenen folgten Ekelspiele.

Das Erfolgsrezept dieser spezifischen Form von Kandidatenquälshow ist einfach: Kandidaten werden in Spielen gerade zu solchen Handlungen gezwungen, vor denen sie am meisten Angst haben. Dem Zuschauer bieten sich neue Möglichkeiten der Rache an der Dauerpräsenz einzelner ‚Fernsehgötter‘: Er hat zum ersten Mal die Möglichkeit sich für die Nervattacken durch Semiprominente wie Susan Stahnke, Dauerfernsehgäste wie Daniel Küblböck und Ex-Prominente (Werner Böhm alias Gottlieb Wendehals) interaktiv zu rächen. Gleichzeitig interessieren die Zuschauer nicht inszenierte Stars, scheinbar privat und ungeschminkt.

Die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten vergessen bei ihrer Kritik an RTL, dass es bereits eine Traditionslinie der Kandidatenquälshows der späten achtziger Jahre gibt; etwa *4 gegen Willi* (ARD), hier wurden die Wohnungseinrichtungen oder die Autos der Kandidaten vor ihren Augen zerstört.

ARD, ZDF und Arte reagieren auf die Programmerfolge der kommerziellen Anbieter mit Me-too-Produkten, die nur noch durch den Weichspüler öffentlich-rechtlicher Programmplanung gejagt werden. Auf diese Weise entstand das *Schwarzwaldhaus 1902* (ARD), um eine *Big Brother*-Variante zu nennen. Das Ergebnis war vielversprechend, denn diese Sendung hatte durch ihren authentischen historischen Bezug einen sehr viel höheren Informationswert als *Big Brother*.

Die Folgen der ‚Quälspirale‘ lassen sich derzeit auf MTV bewundern: *Fear Factor* erfreut den Zuschauer mit der Panik und Todesangst seiner Kandidaten.

Big Brother V

Die fünfte Staffel von *Big Brother* setzt das Thema Klassenkampf in eine Spielhandlung mit drei Kandidatengruppen um. Sie entsprechen den Klischeevorstellungen der jeweiligen sozialen Schichten: Proletariat – primitiv, aber fröhlich; Mittelstand – brav, fleißig, unauffällig; Oberschicht – reich, egoistisch, arrogant und dumm. Zusätzlich entsprechen die Kandidaten bestimmten Rollenmustern: dunkel und temperamentvoll, reich und arrogant, schön und dumm, blond und brav. Äußerliche Auffälligkeiten wie Glatze oder Spitzbart erleichtern die tägliche Identifizierung durch den Zuschauer.

Big Brother bietet seinen Kandidaten die Möglichkeit von einem Jahr Dauerpräsenz in den Medien und ermöglicht ihnen so die Identitätskonstruktion nach dem Prinzip: Ich bin im Fernsehen – also bin ich. Wenn die Produktionsfirma bereits beim Casting die Kandidaten nackt antreten lässt, bekommt sie genau die Menschen in den Container, die sie für die exhibitionistische Selbstdarstellung in der Sendung braucht. Wer seine Menschenwürde verletzt sieht, kann bereits zu diesem Zeitpunkt draußen bleiben.

In den Reality-Formaten *Ich bin ein Star – Holt mich hier raus* und *Big Brother V* schwinden nicht nur die Grenzen zwischen geschütztem privaten Lebensraum und der allgemein zugänglichen Öffentlichkeit, auch die Menschenwürde (etwa die körperliche Unversehrtheit) verliert als Wert an Bedeutung. Die Semiprominenz der Kandidaten erleichtert die Durchsetzung der Tabuverletzung, denn die Zuschauer gehen von dem Motto aus: Wer unbedingt vor die Kamera will, soll auch die Folgen selbst tragen.

In seinen Entscheidungsprozessen des Votings wird der Zuschauer seiner Ohnmacht gegenüber der Veränderung eigener sozialer Verhältnisse

enthoben und in eine Machtposition versetzt. Nun kann er für einzelne Kandidaten ihr weiteres Schicksal im televisionären Klassenkampf bestimmen oder sie aus ihrem sozialen Umfeld vertreiben.

Promis bei der Arbeit?

Auch zu diesem Trend gibt es Gegenentwicklungen. Teilbereiche des bislang in Doku-Soaps präsentierten Themenkomplexes Arbeitswelt (beispielsweise der Hausbau) werden durch die Rekonstruktion von Arbeitsabläufen mit Prominenten als Akteuren ersetzt. Etwa bei der Erfolgssoap *Die Alm* oder den *Hausbau-Promis* im Juli 2004 auf Pro Sieben.

Die Aufteilung des Fernsehpublikums der neunziger Jahre in eine immer größere Anzahl von Zielgruppen setzt sich zu Beginn des neuen Jahrtausends fort. Mit der wachsenden Individualisierung der Präsentation reagieren die Programmmacher auf Individualisierungstendenzen der Rezeption. Die diversen Formen der medialen Selbstinszenierung tragen eine Botschaft: „Wichtig ist nicht, wer ich bin, sondern als wen mich andere sehen. Wichtig ist nicht, wer ich bin, sondern als wen ich mich zeige.“[4] In den Reality-Soaps zeigt sich, wie Zuschauer vom Fernsehen mit den Anforderungen der Mediengesellschaft vertraut gemacht werden. Das Fernsehen erhält sich seine tradierte Funktion, Orientierungsangebote zu vermitteln. Mit den vielfältigen Inszenierungen von Wirklichkeit droht es jedoch gleichzeitig, seine Glaubwürdigkeit als „Fenster zur Welt“ einzubüßen. ■

Anmerkungen

[1] Vgl. hierzu: Fritz Wolf: *Plot, Plot und wieder Plot. „Doku-Soap“: Mode oder Zukunft des Dokumentarfilms?* In: *epd medien* (24.3.1999). Nr. 22. S. 1–6.

[2] Ebenda S. 3.

[3] Zitiert nach: Philipp Oehmke: *Pool Position. Auf der TV-Messe in Cannes bleiben die Boote im Hafen, trifft man sich am Schwimmbecken und einigt sich*

aufs Stillhalten. In: *Süddeutsche Zeitung* (10.10.2002). Nr. 234. S. 35.

[4] Wolfgang Huber: *Menschenwürde? Gewalt und Intimität als Unterhaltung.* In: Wolfgang Wunden (Hrsg.): *Öffentlichkeit und Kommunikationskultur.* Hamburg/Stuttgart 1994 (= Beiträge zur Medienethik. Bd. 2). S. 195.

Literatur

Bleicher, Joan Kristin: *Zwischen Menschenzoo, Panopticon und Dauertheater. Inszenierungsstrategien im „Big Brother“-Container und ihre gesellschaftlichen Funktionen.* In: *Medien & Kommunikationswissenschaft.* 48. Jg. (2000). H. 4. S. 518–536.

Bleicher, Joan Kristin: *Formatiertes Privatleben: Muster der Inszenierung von Privatheit in der Programmgeschichte des Deutschen Fernsehens.* In: Ralph Weiß/Jo Groebel (Hrsg.): *Privatheit im öffentlichen Raum. Medienhandeln zwischen Individualisierung und Entgrenzung.* Opladen 2002. S. 207–246.

Böhme-Dürr, Karin/Dudholt, Thomas: *Hundert Tage Aufmerksamkeit. Das Zusammenspiel von Medien, Menschen und Märkten bei Big Brother.* Konstanz 2001.

Ralf Hohlfeld: *Weniger Wirklichkeit war nie – Big Brother und die Tradition des Reality-Fernsehens.* In: Frank Weber (Hrsg.): *Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time.* Münster 2000. S. 195–204.

Keppler, Angela: *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung.* Frankfurt am Main 1994.

Lücke, Stefanie: *Real Life Soaps. Ein neues Genre des Reality TV.* Münster 2002.

Mikos, Lothar: *Im Auge der Kamera. Das Fernsehereignis Big Brother.* Berlin 2000.

Weber, Frank (Hrsg.): *Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time.* Münster 2000.

Wegener, Claudia: *Reality TV – Fernsehen zwischen Emotion und Information.* Opladen 1994.

Schüler vor der Kamera

Dreherfahrungen bei der Realisierung des Dokumentarfilmprojektes

„Ran an die Zukunft“ für das Medienkultur-Projektseminar „Formen und Möglichkeiten des Dokumentarismus“

Von Catharina Bruns

Das Ziel war klar: Wir wollen junge Hauptschulabgänger kurz vor ihrem Abschluss zu ihren Erwartungen an die Zukunft, ihren Träumen und Lebensperspektiven befragen. In einem sozial schwierigen Stadtteil mit Potential zu spannenden Geschichten aus dem wirklichen Leben. Herauszufinden gilt es: Wie sehen die Kinder das Leben? Wie leicht oder schwer fällt es ihnen mit 16 Jahren schon entscheiden zu müssen, welchen Weg sie einschlagen? Und wie selbstreflektiert geschieht das Ganze?

Etwas Nostalgie fühlten wir schon, als wir zum ersten Mal auf das Gelände unserer auserwählten Schule kamen. Pünktlich zur ersten Stunde trafen das Drehteam mit Kameramann, Regie, Produktions- und Aufnahmeleitung sowie Tonfrau auf dem Pausenhof der Gesamtschule Öjendorf in Billstedt ein. Erstaunlich, wie schnell man an den eigenen Schulalltag erinnert wird und bemerkenswert, mit welcher anfänglicher Hemmung man noch immer an die Tür des Lehrerzimmers herantritt, um auf sich aufmerksam zu machen. Da standen wir nun, mit etlichen

Koffern Equipment im Klassenflur und wurden von Lehrern, aber vor allem von den Schülern ungläubig beäugt. „Was macht ihr? Wer seid ihr? Was wollt ihr? Komm ich jetzt auf PR07?“, prasselten die Fragen auf uns nieder. Glücklicherweise waren wir telefonisch verabredet und die Tutorin „unserer“ zehnten Klasse erwartete uns bereits. Nachdem wir uns und unser Vorhaben ihrer Klasse vorgestellt hatten, wurde uns sehr schnell nahezu uneingeschränkter Eintritt in die „Lebensrealität Schule“ gewährt.

In jeglicher Unterrichtsstunde waren wir gern gesehene Gäste und konnten die von uns ausgewählten Schüler still begleiten. Schulleitung, Abteilungsleiter und Kollegium unterstützten unser Projekt oder ließen uns zumindest gewähren. Innerhalb kürzester Zeit bekamen wir sogar eine Art Generalschlüssel für die Fachräume und das Sekretariat zur freien Verfügung; dort konnten wir unser Equipment stehen lassen und Interviews führen. So war nicht jedes Mal eine logistische Meisterleistung nötig, um die Filmausrüstung von der Uni in die Schule und

wieder zurück zu bekommen. Beste Voraussetzungen also, um sich nicht als latenter „Störenfried“ aufzutreten.

Was unsere Protagonisten betraf, schien uns eine wahre Fülle von interessanten Geschichten zu erwarten. Und auch genügend Freiwillige, die ganz offen aus ihrem Leben erzählen wollten. Uns offenbarten sich zum Teil tieftraurige Einzelschicksale von Kindern aus problembehafteten Familien des sozial schwachen Viertels. Zumindest Jugendliche aus unserem Kulturkreis konnten wir recht schnell für uns gewinnen; mit einem (auch „off-camera“) offenen Ohr und einem jugendlichen Slang ließen sich verbindliche Verabredungen machen und einige Interviews mit den Schülern relativ zügig abdrehen. Schnell begriffen wir, dass die Entscheidung „Was mache ich nach der Schule?“ nicht bei jedem die erste gravierende in dem noch jungen Leben war – viele mussten sich schon entscheiden, bei wem sie nach Familientragödien nun wohnen möchten.

Noch ein wenig schwieriger wurde es für uns, in fremde Kulturen vorzudringen, denn die wertvollen Beiträge der ausländischen Mädchen (meist muslimischen Glaubens) gingen uns durch plötzliche Filmverbote der Eltern oder der Brüder verloren. Doch wie zeigt man am besten, wie es in einer Schule zugeht, die einen sehr hohen Anteil ausländischer Schüler vorzuweisen hat, wenn die Mädchen zwar mitmachen wollen, aber nicht dürfen, und die Jungs nur vor der Kamera posen? Es schien oft unmöglich, eine zuverlässige Aussage über die Teilnahme an dem Projekt zu bekommen. Als Erfahrungswert gilt: Je länger die Drehzeit und die Abstände zwischen den weiteren Terminen, desto weniger Resonanz und Lust bei den Schülern, die anfänglich noch Feuer und Flamme für den Film waren ... Deshalb unser Credo: Nicht locker lassen!

Das alle unsere deutschen Schüler mehr oder weniger klare Vorstellungen von ihrer Zukunft und teilweise sogar schon einen Ausbildungsplatz in der Tasche haben, freut uns sehr, repräsentiert aber nicht, wie es dem Großteil der Schülerinnen und Schü-

ler (z. B. den vielen Ausländern oder den ‚Nicht-Musterschülern‘) geht.

Es braucht schon etwas Geschick, den Drehplan und die Dispo mit unseren Kapazitäten (schließlich benötigte die andere Arbeitsgruppe des Projektseminars auch die Kamera) und auf die Befindlichkeiten unserer Jugendlichen abzustimmen, aber mit reichlich B-Plänen und stets einer Portion Glück gingen auch die letzten Bilder in den Kasten. Als letzten Streich filmten wir noch die Zeremonie der Zeugnisvergabe – als die Mädchen und Jungen mit ihren Zeugnissen in die Kamera winkten, bildete dies einen gelungenen Abschluss unserer Drehzeit und einen Startschuss für einen neuen Lebensabschnitt unserer Freunde. ■



Oben: Im Kunstunterricht
Mitte: Alex meißelt im Werkunterricht
Unten: René und Tobi zeichnen

Reden und reden lassen

Oder: Was heißt ‚nah dran‘?

Überlegungen zu Nähe und Distanz zwischen Filmemacher und Protagonist im Dokumentarfilm.

Von Timo Großpietsch

„Nur wer sich selbst zurücknehmen kann, kann im Anderen das Authentische entdecken, ist unter Umständen in der Lage, dieses mit Kamera und Ton festzuhalten“ (Schadt 2002, S. 41).

Der Film

Grundlage für die folgenden Überlegungen ist der Film *Abteilung 8-10 – Schulabgänger in Billstedt*. Ein Dokumentarfilm, den wir im Projektseminar ‚Formen und Möglichkeiten des Dokumentarismus‘ von Peter von Rügen und Lutz Mahlerwein produzierten. Ein halbes Jahr lang begleiteten wir Schüler der Abschlussklassen der Gesamtschule Öjendorf in ihrem Schulalltag und in ihrem privaten Umfeld. Der Film versucht, die Träume, das Alltagsleben und die Zukunftsperspektiven der Schüler herauszuarbeiten. Ausbildungsplatzsuche, Schulalltag und Familienschicksale bestimmen den Inhalt des Films. Der Dokumentarfilm hat eine Laufzeit von 59 Minuten.

Der erste Kontakt

Unsere Sorge, keine Drehgenehmigung in einer passenden Schule zu finden, sollte sich nicht bestätigen. Die Schulleitung ließ sich von unserem Projekt sofort begeistern und wir bekamen uneingeschränkten Zutritt zu den Schulgebäuden. Wir besuchten den Unterricht und stellten unser Filmvorhaben den Schülern vor.

Der Aufenthalt in einem Klassenzimmer während des Unterrichts offenbarte uns einige Wunschprotagonisten, die wir nach dem Unterricht ansprachen. Grundsätzlich war eine positive Resonanz bei den Schülern zu verzeichnen. Was die Schüler als problematisch ansahen, war die Tatsache, dass wir sie auch in ihrem privaten Umfeld filmen wollten. Ihre Familie und ihr Zuhause der Kamera preiszugeben, fiel den Schülern schwer und führte auch zu Absagen. Wir versuchten, auf einige Wunschprotagonisten überzeugend einzuwirken und sie von der Seriosität unseres Vorhabens zu überzeugen, was teils gelang, teils aber auch scheiter-

te. Einigen potentiellen Protagonisten wurde nach Rücksprache mit den Eltern die Teilnahme verboten.

Wir verabredeten uns mit den Schülern für ein erstes kurzes Interview zum Kennenlernen. Immer ist an dieser Stelle die Frage zu diskutieren, ob man Vorgespräche mit oder ohne Kamera führen sollte. Beide Herangehensweisen haben ihre Vor- und Nachteile. Arrangiert man das erste Interview ohne Kamera, kann es vorkommen, dass die Interviewpartner Dinge erzählen, die sie vor der Kamera nicht erzählen würden, und man so an Informationen kommt, die sonst nie gesagt worden wären. Im Folgeinterview mit Kamera gibt der Protagonist/die Protagonistin dann die entscheidenden Auskünfte möglicherweise nicht mehr, da er diese ja in dem vorangegangenen Interview ohne Kamera schon angesprochen hatte und sich nicht wiederholen möchte.

Zudem kann es passieren, dass der Protagonist ohne Kamera noch sehr gesprächig, vor laufender Kamera aber eingeschüchtert ist und keinen Ton mehr herausbekommt – Vorgespräche haben auch eine Testfunktion.

Wir haben uns entschlossen, auch die ersten Vorgespräche zu drehen. In einem Raum der Schule, der uns zur Verfügung gestellt wurde, richteten wir die Interviewsituation ein. Die Schüler hatten Gelegenheit, sich an das Equipment und die vielen Menschen um sie herum zu gewöhnen. Sie konnten dann entscheiden, ob sie weiterhin für den Film zur Verfügung stehen würden. Da auch wir alle sehr unsicher in der Interviewführung waren, sahen wir die Chance, dies nun zu üben und uns als Regisseure zu versuchen. Die einzelnen Interviews dauerten ca. 10–15 Minuten; die Schüler sollten kurz etwas über sich, ihr Privatleben und ihre Zukunftsvorstellungen berichten. Die Gespräche verliefen erstaunlich persönlich und intim, auch die Technik um sie herum nahmen die Schüler gut an. Aber es gab natürlich auch solche, die auf offene gestellte Fragen nur sehr knapp und wortkarg antworteten. Wir konnten also deutlich miterleben, wie die Kamera manche Interviewpart-

ner einschüchtert, andere aber die Kamera vergessen oder durch sie zur Kommunikation angeregt werden. Im Hinblick auf die von den Schülern geäußerten Details über ihr Privatleben wurde uns unsere Verantwortung bewusst. Denn manche Gesprächspartner reflektieren ihre Rolle vor der Kamera nicht und vertrauen dem Interviewer auch sehr private Dinge an, mit denen man behutsam und wohl überlegt umgehen muss. So gab es Schüler, bei denen durch das Interview offenbar etwas aus ihrem Unterbewusstsein an die Oberfläche gefördert wurde, was sie wohl bisher weder selbst wahrgenommen noch verarbeitet hatten.

Gegenseitiges Vertrauen und Sympathie bildeten die Grundlage für das Verhältnis zwischen uns und den Schülern. Sie sahen in uns Filmemachern junge Menschen, die auch Turnschuhe und Jeans tragen und sich ebenfalls in der Ausbildung befinden. Thomas Schadt führt hierzu an, dass es für die Dramaturgie eines Dokumentarfilms wichtig sein könne, ob man mit geputzten oder ungeputzten Schuhen zum Protagonisten gehe (vgl. Schadt 2002, S. 14). Die persönliche Beziehung zum Protagonisten ist von entscheidender Bedeutung; sie darf nicht zu oberflächlich, aber auch nicht zu eng und nah sein. Ist sie zu oberflächlich, wird der Protagonist dem Interviewer kaum brisante oder persönliche Informationen anvertrauen. Ist die Beziehung zu nah, kann der Dokumentarfilmer nicht die nötige Distanz bewahren, um Authentisches zu filmen oder eine gewisse ‚Objektivität‘ zu wahren. Auf diese Ambivalenz zwischen Nähe und Distanz, zwischen ‚Teilnahme‘ und ‚Beobachtung‘, weist auch Schmidt-Lauber in Bezug auf das qualitative Interview hin (Schmidt-Lauber 2001, S. 170).

Wir haben versucht, den Schülern verständlich zu machen, dass sie mit dem Medium Film die Möglichkeit haben, sich und ihre Situation einer Öffentlichkeit zu präsentieren. Und wir hatten das Gefühl, dass die Schüler uns und den Zuschauern etwas zu sagen haben. So berichteten fast alle Protagonisten ausführlich über ihr Elternhaus oder ihre Schulprobleme.

Interviewplanung

Abgesehen von den ersten Interviews zum Kennenlernen planten wir mit jedem Schüler ein langes und ausführliches Gespräch. Am schwierigsten gestaltete sich hier die Terminplanung. Die Schüler, zwischen fünfzehn und siebzehn Jahre alt, verfügten zwar fast alle über ein Handy, doch waren diese entweder so gut wie nie eingeschaltet oder die Besitzer riefen uns nicht zurück. Auch Anfragen per SMS führten nur selten zu einer Verabredung. So mussten wir die Schüler meist in der Schule abpassen, um ein Interview zu führen oder einen Termin zu vereinbaren.

Wir setzten uns das Ziel, die Schüler an einem Ihnen vertrauten Ort zu interviewen, damit sie sich während des Interviews wohl und sicher fühlten, wir wollten eine entspannte „Erzählsituation“ schaffen (vgl. Schmidt-Lauber 2001, S. 174). Doch es gelang uns nur in einem Fall, das Interview bei einem Protagonisten zu Hause zu führen. In anderen Fällen drehten wir am Arbeitsplatz, in der Schule, vor der Haustür oder sogar auf einem Friedhof.

Für die Interviews legten wir uns einen Leitfaden an, damit wir die Antworten später beim Schneiden nach Themen sortieren konnten. Kernpunkte waren hier: Familie, Schule, Freizeitgestaltung, Berufsleben, Ausbildung, Wünsche und Träume. Zudem versuchten wir, möglichst offene Fragen zu formulieren, auf die unsere Interviewpartner nicht nur mit einem Ja oder Nein antworten konnten.

Schweigen, reden und reden lassen

Die eigene Subjektivität unterordnen zu können, also zwar bei den Menschen (nicht neben ihnen) zu stehen, aber sie dabei nicht zu bedrängen, zu erdrücken oder gar zu „vergewaltigen“, ist einer der wichtigsten Aspekte bei der dokumentarischen (und wie ich finde auch journalistischen) Arbeit (Schadt 2002, S. 41).

Noch bevor wir eine Protagonistin zum Interview von der Schule abholten, hatten wir uns über die Fähigkeit unterhalten, im Interview schweigen zu können. Schweigen, ohne den Kontakt zum Gegenüber zu verlieren, ist eine hohe Kunst. Das heißt, den Blickkontakt zum Partner aufrechtzuerhalten, ohne zu reden. Des Öfteren passiert es dann, dass der Gesprächspartner wieder anfängt, zu erzählen und Erklärungen oder Details zu liefern. Wir wussten von dieser ‚Methode‘, konnten aber nicht einschätzen, ob man die Stille erträgt oder nicht doch wieder schnell das Wort ergreift.

Mit unserem Interviewleitfaden in der Tasche trafen wir die Schülerin. Sie sagte uns, dass heute der Todestag ihres Vaters sei und sie zum Grab ihrer Eltern gehen wolle – wir begleiteten sie mit der Kamera.

Auf dem Weg zum Friedhof wussten wir genau, dass dies eine Chance sein würde, das Schweigen zu üben. Und so kam es dann auch. Nach einigen Aufnahmen vom Grab der Eltern und der Schülerin bei der Grabpflege begannen wir das Interview auf einer Holzbank des Friedhofs. Geschockt vom geschilderten Schicksal der Schülerin und voller Bewunderung für ihre Stärke und Willenskraft hangelten wir uns von Frage zu Frage. Der Interviewleitfaden war vergessen. Angesichts ihrer Worte hatten wir so viele Fragen im Kopf, dass kein Leitfaden mehr notwendig war.

Als sie ihre Antwort auf eine unserer Fragen beendet hatte, schaute sie ihren Gesprächspartner an. Dieser nickte verständnisvoll, behielt den Blickkontakt, sagte jedoch nichts. Auch Ton- und Kamerateam waren ‚gefühlsmäßig‘ bei der Protagonistin. Sie schaute in die Ferne und schwieg. Alle schwiegen und es vergingen Sekunden, die uns wie Tage vorkamen. Aus den Gesichtszügen der Schülerin konnten wir ablesen, dass sie über das ihr Zugestoßene nachdachte. Nach einer Zeit der Stille begann sie – ohne eine Frage des Interviewers – wieder zu erzählen und reflektierte ihre eigene Situation. Solche Phasen des Gesprächsverlaufs wiederholten sich noch zweimal innerhalb dieses Interviews.

Die hier entstandenen Filmsequenzen sollten später zu den intensivsten und ‚authentischsten‘ des gesamten Films gehören. Hätten wir uns strikt an unserem Interviewleitfaden orientiert, hätten wir die Gesprächssituation zielsicher zerstört. So fordert auch Schmidt-Lauber, die Fragen „situationsangemessen in das Gespräch einfließen zu lassen“ und nicht einer „Leitfadenbürokratie“ zu verfallen (Schmidt-Lauber 2001, S. 176).

Zu zweit in der Küche

Wir drehten am Vormittag in der Schule mit zwei unserer Protagonisten. Nach Schulschluss gingen wir mit den beiden Freunden in die Wohnung der Mutter, der Sohn holte eine Tiefkühlpizza aus dem Gefrierschrank und kochte Kaffee – keine Mutter, die mit Essen auf die Jungen wartete. Wir wussten nicht genau, wie wir nun ein Interview beginnen und durchführen sollten, aber wir spürten, dass diese Situation mit den beiden in der Küche eine sehr günstige Wirkung hatte. Sie begannen eine Unterhaltung und schnitten dabei sofort ein Thema an, das exakt unserem Interviewleitfaden entsprach. Also hielten wir nur noch ‚mit der Kamera drauf‘ und versuchten, nur durch gezieltes Nachfragen das Gespräch der beiden Schüler zu lenken. Nach einem Telefonat mit seinem Vater, der den Sohn bezüglich der Ausbildungsplatzsuche unter Druck setzte, konnte sich einer der beiden gleich vor der Kamera Luft machen. Auch diese Sequenz sollte eine der stärksten unseres Films werden. Da die Jungen sich durch ihre gegenseitige Anwesenheit sicherer fühlten und nicht alleine vor der Kamera stehen mussten, schien es ihnen leichter zu fallen, vor der Kamera zu agieren. So unterhielten sie sich über solche Themen, die sie wirklich bewegten und die ihnen nicht vorgegeben wurden.

Regiedesaster

Es gab natürlich auch Interviews, die nicht so gut verliefen (und



Franzi im Unterricht

wir mussten uns fragen, woran es gelegen hatte). Über einen langen Zeitraum hinweg versuchten wir, einen türkischen Schüler für unseren Film zu finden. Da ‚unsere‘ Schule von vielen türkischen Jugendlichen besucht wird, konnten wir uns nicht vorstellen, einen Film zu drehen, in dem nicht ein Einziger/eine Einzige von ihnen vorkommt. Den türkischen Schülerinnen wurde meist von der Familie verboten, am Film mitzuwirken; die (männlichen) Schüler wollten sich nicht alleine zu einem Interviewtermin zur Verfügung stellen. Nachdem nun drei Monate vergangen waren und wir noch immer keine türkischen Schüler für unseren Film gewinnen konnten, beschlossen wir, mit mehreren Jugendlichen ein Gruppengespräch zu arrangieren. – Die Gruppe willigte ein.

Beim Gespräch in einem Raum der Schule platzierten wir die Schüler um einen Tisch herum. Wie wir später feststellten, saßen sie viel zu weit auseinander, um zwei Personen gleichzeitig gut im Bild zu haben. Die Schüler sagten zwar, dass sie untereinander befreundet seien, doch fielen sie sich gegenseitig in den Rücken und versuchten, die negativen Seiten der anderen hervorzuheben. Wir gaben uns Mühe, das Gespräch mit unseren Fragen zu lenken. Da immer alle gleichzeitig und durcheinander antworteten, stellen wir die Fragen später gezielt an ein-

zelnen Personen. Das Gespräch wurde nun klarer. Die einzelnen Interviewpartner produzierten sich jedoch derart, dass keine Authentizität entstehen konnte. Die Kamera schnitt durch die ungünstige Positionierung der Teilnehmer jeweils Gesichter und Körper ab, und auch der Ton war durch das ungeordnete, sich überlagernde Sprechen nur schwer verständlich. Hier hätten wir die Situation schneller beurteilen und entsprechend eingreifen müssen; zudem wäre es besser gewesen, den Tisch zu entfernen und die Teilnehmer enger zueinander zu setzen, um ein gut kadriertes Bild zu bekommen. Inhaltlich bewerteten wir das Gespräch zunächst gar nicht so schlecht, doch beim Sichten des Filmmaterials wurden wir uns des (Regie-)Desasters bewusst. Wir versuchten noch, die Sequenz im Schnitt zu retten – doch es gelang uns nicht. Im Film gibt es somit leider nur noch eine Einstellung aus diesem Gespräch.

Dokumentarfilm und Verantwortung

„Doch jede Form des Dokumentarfilms findet ihre manchmal schwer bestimmbare Grenze in der manipulativen Entstellung einer Aussage oder eines Sachverhaltes, der Grundrechte von Menschen berührt“ (Hattendorf 1999, S. 152).

Wie geht man nun mit Material um, in dem jemand vor der Kamera schwere Vorwürfe gegen einzelne Familienmitglieder erhebt oder sich abfällig über andere Menschen äußert? Viele unserer Protagonisten haben uns wahrscheinlich mehr erzählt, als sie eigentlich wollten. Es geschah im Gespräch: Im Redefluss wurden ihnen Aussagen entlockt oder sie gaben ihrem inneren Druck nach und waren froh, über ihre Probleme einmal frei sprechen zu können. Aber wir waren nicht ihre Eltern, nicht ihre Lehrer, auch nicht enge Freunde. Wir haben uns für sie und ihre Situation interessiert, nach ihren Gefühlen und Empfindungen gefragt – oder einfach nur zugehört.

Die meisten Jugendlichen haben ihre Rolle vor der Kamera, so glauben wir, nicht wirklich reflektiert und konnten nur schwer abwägen, was sie uns preisgeben sollten und was nicht. Es gab zwar Themen, über die der Einzelne vor der Kamera nicht reden wollte, doch meistens sprachen die Protagonisten einfach frei heraus, ohne zu überlegen, welche Folgen ihre Äußerungen haben könnten. Die Schüler konnten durchaus nicht annehmen, ihren Lehrern und Mitschülern nach dem Schulabschluss nie wieder zu begegnen. Wenn jemand den Abschluss nicht geschafft hätte und das Schuljahr hätte wiederholen müssen, wäre er zumindest den Lehrern wieder begegnet. Es lag also bei uns, zu entscheiden, welche Aussagen wir in den Film aufnehmen sollten und welche nicht. Immer wieder stellte sich die Frage: „Was sollen wir veröffentlichen und was nicht?“ (vgl. Schmidt-Lauber 2001, S. 170). Bei der Arbeit am Filmprojekt standen wir häufig vor Entscheidungen, die uns nicht leicht fielen. Wir mussten jede dieser ‚kritischen Äußerungen‘ auf ihre Authentizität und ihre möglichen Konsequenzen und Schadenswirkungen für den Protagonisten hin überprüfen. Auch war sicherzustellen, dass die Aussage immer noch aktuellen Wahrheitsgehalt hatte. Im Schnittraum versuchten wir, uns ständig dieser Verantwortung bewusst zu sein.



Seine Premiere feierte der Film im Abaton-Kino. Bei der abschließenden Diskussion ergriff einer der Protagonisten das Wort: Er wolle uns mitteilen, dass der Drehprozess und der Film an sich ihm sehr in seiner persönlichen Situation geholfen haben. Der Film habe es ihm einfacher gemacht, sein eigenes Leben und seine Situation zu reflektieren. – Ein schöneres Lob hätten wir nicht erhalten können. ■

Literatur

Hattendorf, Manfred 1999: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK Medien.

Schadt, Thomas 2002: *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Bergisch Gladbach: Bastei, Lübbe.

Schmidt-Lauber, Brigitta 2001: *Das qualitative Interview oder: Die Kunst des Reden-Lassens*. In: Göttisch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hrsg.): *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie*. Berlin: Reimer. S. 165–186.

„Rundfunk als Kommunikationsapparat“

Chancen der Individual- und Massenkommunikation für den Hörfunk durch das Internet als Ergänzungsmedium.

Von Andreas Bade

Die Medien-Utopie Brechts wurde bis heute überwiegend in Verbindung mit einem Radio diskutiert, das als Einzelmedium gedacht wird. Brecht verstand hingegen die Medien Hörfunk und Theater als Medienkonstellation, mit der er das Entstehen unterschiedlicher Kommunikationsformen voranbringen wollte (vgl. Brecht 1967, S. 133). Im Anschluss an diese Überlegungen Brechts kommen Praktiker öffentlich-rechtlicher und privater Hörfunksender zu Wort, die unter dem Gesichtspunkt der Medienkonstellation Radio und Internet (als Ergänzungsmedium für den Hörfunk) über den „Rundfunk als Kommunikationsapparat“ diskutieren.

Die Positionen Bertolt Brechts zum „Rundfunk als Kommunikationsapparat“

Die Frankfurter Rede Brechts zum Rundfunk als Kommunikationsapparat entwirft die Möglichkeit einer Nutzung des Rundfunks als ein Zweiwege-Kommunikationssystem (vgl. Krabiel 1993 b, S. 109). Brecht entwickelt eine kritische Position, die

sich gegen die Konsequenzlosigkeit des Mediums Rundfunk richtet, das bemüht ist, „in möglichst harmlosen Unterhaltungen folgenlos zu bleiben“ (Brecht 1992, S. 555). Brecht sah früh die wachsende Belanglosigkeit der öffentlichen Kommunikation, die heute deutlich wird in der zunehmenden Kommerzialisierung der Medieninhalte, die „vor allem publizistische Funktionen der Medien in den Hintergrund drängt“ (Schulz 1993, S. 17).

Der Vortrag „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat“ entstand als Reflexion einer mehrjährigen praktischen Erfahrung, die Brecht mit Sendern in Köln, Berlin, Frankfurt am Main und Breslau sammeln konnte (vgl. Krabiel 1993 a, S. 235). Bertolt Brecht setzte sich mit großem persönlichen Engagement für neue demokratische Sendeformen ein. Er sah die kommunikativen Möglichkeiten des Mediums weitgehend ungenutzt und empfand es als paradoxe Situation, dass die technischen Möglichkeiten öffentlicher Kommunikation zwar vorhanden waren, die Kommunikation über die Angelegen-

heiten des öffentlichen Interesses jedoch nicht stattfinden konnte.

Brechts „radiotheoretischer“ Ansatz ist auf eine medienübergreifende Anwendung des Rundfunks angelegt, die er mit der gezielten Suche nach neuen Formen für das Medium Theater verknüpfte. Das Theater war Institution im Dienste bürgerlicher Kreise, die ihrer Verpflichtung nicht nachkamen, sich um die Kunst zu kümmern. Die Erfindung des Rundfunks sei die neue Institution, die diese Verpflichtung mit übernehmen könnte (vgl. Brecht 1976, S. 35 f). Brecht ging soweit zu sagen, dass „jede andere Reproduktion unserer Theaterstücke [...] für sie besser [ist] als die des Theaters. [...] Deshalb ist der Rundfunk [...] eine große und fruchtbare Sache für unsere Stücke“ (Brecht 1976, S. 35).

Mit dem Lehrstück *Der Lindberghflug*, später in *Ozeanflug* umbenannt, nachdem er von der Kollaboration Lindberghs mit den Nazis erfahren hatte, demonstrierte Brecht neue Hörspielformen, die zugleich neue Verwendungsmöglichkeiten für den Rundfunk eröffneten. Brecht verband mit ihnen eine politische Absicht, die auf die Demokratisierung der öffentlichen Rundfunkkommunikation abzielte. Zugleich verfolgte er eine künstlerisch-ästhetische Perspektive, die sich nicht auf den Rundfunk allein beschränkte, sondern ihren Ausdruck in der Zielsetzung fand, „eine Art Lehrstücke zu geben und von der Bühne herunter zu philosophieren und zu reformieren“ (Brecht 1992, S. 343). Seine Intention lag in einer medienübergreifenden Verwendung des Rundfunks, mit der er die neuen Möglichkeiten des Mediums Rundfunk auf die alte Bühne des Mediums Theater zu bringen versuchte und umgekehrt, sodass die Arbeit mit dem Medium Radio im Rahmen der Lehrstücke zu neuen Inszenierungsformen führte (vgl. Primavesi 1999, S. 84).

Brecht entwickelte erste Formen einer neuen (Multi-)Medialität, indem er z. B. die Klangquellen Rundfunk oder Schallplatte zum Bestandteil der Bühnenaufführung machte. Anlässlich der Uraufführung des ‚Lindberghfluges‘ wurde eine Aufzeichnung desselben Stücks in

mehrere Räume des Baden-Badener Kurhauses übertragen, um die Übertragungsbedingungen des Rundfunks zu simulieren (vgl. Krabiel 1993 b, S. 44 f.). Auf diese Weise überwand Brecht die räumliche Fixierung der Bühnenaufführung an den Theatersaal. Das Geschehen im großen Bühnensaal wurde mit den Möglichkeiten des Rundfunks aus diesem herausgetragen. Rundfunk und Theater verstand Brecht als Medien, derer sich das Gemeinwesen bedienen soll, um sich über Angelegenheiten des öffentlichen Interesses zu verständigen (vgl. Krabiel 1993 a, S. 242).

Zugleich ging es ihm um die Art der Verwendung des Mediums Rundfunk nach innen, eine Verwendung des Mediums, die in die Institution Rundfunk hineinwirkt. Mit seinen Lehrstücken entwickelte er Sendekonzepte, die den Rundfunk Kompetenzen, die zum Gelingen des Ganzen beitragen, an die Hörschaft abgeben lässt. Sie führen zu einer „gemeinsamen Aufführung eines Werkes durch Rundfunk und Hörer“ (Krabiel 1993 b, S. 46), die sich gegenseitig ergänzen und zwar so, „daß der Rundfunk alles das dem Hörer ins Haus liefert, was der Hörer selbst schwer erzeugen kann, was er aber braucht um seinen Part aufführen zu können“ (Brecht, zit. nach Krabiel 1993 b, S. 46).

Brecht sah im Rundfunk „eine große Chance für seine Stücke“ (Krahe 1990, S. 58) und zugleich „eine neue Chance für den Rundfunk, wenn sich das epische Theater durchsetzen könne“ (ebd. S. 58). Der Rundfunk, als ein ‚Ergänzungsmedium‘ für das Theater und umgekehrt (vgl. Brecht 1967, S. 133), ermöglichte neue Formen der Bühnenszenierung. Zugleich war er das Medium, mit dem sich Sprachabsicht und Sprachsituation über die engen räumlichen Grenzen des Theaters hinaus in die Welt hineinragen ließen. Brechts Theater war ein Theater der Sprache, weniger ein Theater der Bilder. „Wird das Sehen ausgeschaltet, so bedeutet das nicht, daß man nichts, sondern gerade so gut, daß man unendlich viel, ‚beliebig‘ viel sieht. Diese Wirkungen müssten natürlich in der akustischen Fläche liegen bleiben“ (Brecht 1967,



Bertolt Brecht um 1920. Bild: LeMO - Lebendiges Virtuelles Museum Online

S. 124). Die poetische und politische Intention des Wirkens von Brecht liegt in der Verfremdung des Wortes, die Möglichkeiten eröffnet, sich zu distanzieren von der „Folie der Lüge“ (Anders 1962, S. 49).

Konsequenzen, aus denen eine praktische Gestaltung des Rundfunks unter Einbeziehung der Brechtschen Utopie abzuleiten wäre, sind zumindest bis zu Beginn der 90er Jahre in der Literatur nicht präzise diskutiert worden. Einigkeit herrschte lediglich in der Einschätzung, dass die Brechtsche Forderung ‚realitätsfern und utopisch‘ sei (vgl. Krabiel 1993 a, S. 234 f.). Doch weist Klaus-Dieter Krabiel darauf hin, dass diese vor dem Hintergrund einer stets um ihren Fortbestand bangenden Weimarer Demokratie gewonnene Einschätzung mittlerweile keine Grundlage mehr habe. Die Hörerinnen und Hörer des Rundfunks, als Gesamtheit gesellschaftlicher Teilöffentlichkeiten, hätten längst gelernt, „sich des Rundfunks zur Artikulation ihrer Interessen zu bedienen“ (Krabiel 1993 a, S. 245). Krabiel begreift die Brechtsche Forderung nach einer anderen Ordnung „im Sinne der *Fortentwicklung* der demokratischen Öffentlichkeit und ihrer politischen Kultur, bei der den öffentlichen Kommunikationsmitteln [...] eine entscheidende Rolle zukommt“ (Krabiel 1993 a, S. 246).

Martina Krahe regt in ihrer Magisterarbeit an, die Ideen Brechts nicht als Doktrin, sondern als konstruktives Moment bei der Entwicklung von Modellen des Weiterdenkens zu sehen. Zwar habe die große Ausdifferenzierung des Angebots im Hörfunk zu einer grundlegenden Veränderung der Radio-Kommunikation geführt, dennoch sei die Realität des Mediums Radio unverändert gekennzeichnet von der Trennung von (Radio-)Produzent und Rezipient. Trotz Sendebeteiligung per Telefon, Live-Interviews oder Meinungsbefragungen sei der Rundfunk ein Distributionsapparat geblieben und das Rezeptionsverhalten der Hörer und Hörerinnen eher noch unkritischer geworden (vgl. Krahe 1990, S. 95).

Zur Umfrage und den teilnehmenden Hörfunkpraktikern

Begleitend zu meiner Magisterarbeit [1] wurde per E-Mail ein Fragebogen an öffentlich-rechtliche und private Hörfunksender geschickt, von denen ca. 50 Prozent beantwortet und zurückgeschickt wurden. Die meisten Antworten kamen von den öffentlich-rechtlichen Sendern, wobei sich in dieser Gruppe nur zwei der Befragten ausführlich zu Brechts ‚Kommunikationsapparat‘ äußerten. Eine weitere Rückmeldung zu diesem Themenkomplex kam von Mike Schneider, der für den kommerziellen Hamburger Sender Alsterradio den Online-Auftritt organisiert. Für die öffentlich-rechtlichen Hörfunksender antworteten Martin Oels vom WDR, Redaktionsgruppe Neues Radio, und Jochen Moseberg von NDR 2 Online. Günter Mächler, Programmdirektor des Deutschlandfunk, hat die Fragen zum ‚Rundfunk als Kommunikationsapparat‘ nicht beantwortet, stattdessen jedoch eine kurze Stellungnahme dazu abgegeben.

Weitere Antworten zu der Frage, ob die Befragten es sich vorstellen könnten, mithilfe des WWW einen Rückkanal zu implementieren, der – wie Brecht es formuliert hat – dazu führt, dass sich der Rundfunk von einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat verwandelt, kamen von Hans Helmreich (BR),

		BR	DLF/DLR	DW	NDR-Info	Radio Hamburg	NDR 2	WDR	ALSTERRADIO
Kann ich mir sehr gut vorstellen Kann ich mir vorstellen Kann ich mir eher nicht vorstellen Kann ich mir gar nicht vorstellen Keine Antwort	Frage:								
	Können Sie es sich vorstellen, dass die Idee vom Rundfunk als „Kommunikationsapparat“ derzeit rundfunkpolitisch realisierbar wäre?								
Kann ich mir sehr gut vorstellen Kann ich mir vorstellen Kann ich mir eher nicht vorstellen Kann ich mir gar nicht vorstellen Keine Antwort	Frage:								
	Können Sie es sich vorstellen, dass die Idee vom Rundfunk als „Kommunikationsapparat“ von Deutschlands HörfunkmacherInnen erfolgreich umgesetzt werden kann?								
Kann ich mir sehr gut vorstellen Kann ich mir vorstellen Kann ich mir eher nicht vorstellen Kann ich mir gar nicht vorstellen Keine Antwort	Frage:								
	Können Sie es sich vorstellen, dass die Idee vom Rundfunk als „Kommunikationsapparat“ von Deutschlands HörfunkhörerInnen angenommen werden wird?								
		BR	DLF/DLR	DW	NDR-Info	Radio Hamburg	NDR 2	WDR	ALSTERRADIO

Ingo Mannteufel (Deutsche Welle Online), Hajø Müller und Marzel Becker, beide Radio Hamburg/Oldie 95 (MORE GmbH & Co KG), und von Annett Powell, die für NDR-Info Stellung nahm.

„Rundfunk als Kommunikationsapparat“ aus der Sicht von Hörfunkpraktikern

Ein Grundgedanke der Brechtschen Vorstellungen ist, RadiohörerInnen dergestalt mit in die Rundfunkkommunikation einzubinden, dass der Charakter des Rundfunks als reiner Distributionsapparat durchbrochen wird. Interaktive Möglichkeiten des Internets – in Verbindung mit dem Radio – wurden von den Befragten zunächst auch in diesem Sinne verstanden. „Diese interaktiven Möglichkeiten“, so Hans Helmreich vom BR, „stellt die Medienentwicklung bereit. Nicht nur uns, natürlich allen

Medienhäusern. Für uns ist [es] eine besondere Verpflichtung, [...] Meinungsbildung und gesellschaftlichen Diskurs damit anzuregen.“ „Wir sind bereits ein Kommunikationsapparat“, behauptet Annett Powell, Referentin der Programmdirektion des NDR. „Dazu bedurfte es nicht des WWW. Wir nutzen z. B. das Telefon, um mit unseren Hörern in den Dialog zu treten.“ Eine etwas größere Bedeutung hat das Netz-Medium Internet für Hajø Müller und Marzel Becker, die für Radio Hamburg antworteten: „Das Web stellt bei uns bereits einen sehr wichtigen Rückkanal dar – zweitwichtigste Kommunikationsmöglichkeit neben dem Hörertelefon.“

Martin Oels vom WDR geht soweit zu sagen, dass die Idee vom Rundfunk als Kommunikationsapparat bereits rundfunkpolitisch realisiert sei. Diese Frage führe nicht „in die Zukunft“, so Oels, „das ist heute schon so und gehört [...] zur bestimmenden Grundlage von

Rundfunkprogrammen.“ Realistischer scheint dagegen die Ansicht von Mike Schneider vom Hamburger Sender Alsterradio. Der „Rundfunk ist heutzutage so in den Hintergrund gedrängt, dass das einer Radio-Revolution gleichkommen würde.“

Pragmatisch zu den Möglichkeiten des Rückkanals via WWW äußert sich dagegen Ingo Mannteufel von der DW: „Radio-Programmbegleitung im Internet bietet die Möglichkeit, über das ‚Versenden‘ von Informationen im Radio hinaus dem Hörer als User eine einfache Form zu geben, auf das Rundfunkangebot zu reagieren: durch Feedback per Mail, Teilnahme an Online-Umfragen oder in einem Forum. Damit kann der Hörer/User nicht nur mit den Distributoren der Information kommunizieren, sondern auch mit den anderen Hörern/Users.“

„Sender-Empfänger-Apparat“, meint Jochen Moseberg von NDR 2, „dieser Mechanismus funktioniert

	BR	DLF/DLR	DW	NDR-Info	Radio Hamburg	NDR 2	WDR	ALSTERRADIO
Frage: Hat eine enge Koppelung des Webangebots an das Hörfunkprogramm Ihrer Ansicht nach einen hohen Stellenwert?								
Trifft voll zu	■	■	■	■	■	■	■	■
Trifft eher zu			■				■	■
Trifft eher nicht zu								
Trifft gar nicht zu								
Frage: Glauben Sie, dass die Hörfunkanbieter durch das Engagement in den Onlinemedien an Profil gewinnen werden?								
Trifft voll zu	■		■		■			
Trifft eher zu		■		■		■	■	■
Trifft eher nicht zu								
Trifft gar nicht zu								
	BR	DLF/DLR	DW	NDR-Info	Radio Hamburg	NDR 2	WDR	ALSTERRADIO

bereits. [...] Das geschieht on air (Interviews, Call-ins usw.), wie im Netz (z. B. Gästebuch, Mail-ins usw.). Darüber hinaus besteht eine enge Verbindung zwischen Programmaktionen und interaktiven Möglichkeiten (z. B. über Mail-in-Formulare, Votings usw.). „Jüngere, aktivere Hörer“, so Mike Schneider von Alsterradio, „möchten mit den Machern auch kommunizieren. Kritik und Anregungen zu jeder Zeit geben. Der Glaube an mehr Einfluss auf das Programm stärkt die Hörer/Sender-Bindung.“

Bemerkenswert an diesen Äußerungen ist, dass sie die Einschätzung von Andrew Crisell zu bestätigen scheinen, der im Zusammenhang mit der Anbindung des Telefons an den Hörfunk von der Illusion eines Zweiwegemediums spricht (vgl. Crisell 1994, S. 189). Das Internet scheint in diesem Sinne von den Befragten als eine Art Nachfolgemedium des Telefons verstanden zu werden, das geeignet ist, die Illusion von einem Zweiwegemedium zu perfektionieren.

Ich habe danach gefragt, wie sich Experten des Hörfunks dazu stellen, wenn im Sinne der Brechtschen Überlegungen etwas von ihrer Kompetenz als Programmgestalter an die Hörerinnen und Hörer übergehen würde. Günther Mächler vom Deutschlandfunk: „Das ist möglich. Ich nenne als Beispiel Programm-

schwerpunkte des Deutschlandfunks aus jüngerer Zeit, etwa eine Zeitzeugenserie zum 17. Juni 1953. Wir hatten nicht nur im On-air-Programm, sondern vorab im Netz unsere Hörerinnen und Hörer aufgefordert, uns Zeitzeugnisse zugänglich zu machen. Von dieser Möglichkeit haben sehr viele Hörerinnen und Hörer Gebrauch gemacht, sodass [...] diese Hörfunkserie ganz ausschließlich auf Mitteilungen unserer Hörerschaft beruhen wird.“ Doch zugleich „ist vor einer Überbewertung der neuen Komplementarität zu warnen: Alle Erfahrung zeigt, dass der klassische Weg der Massenkommunikation – die Redaktion serviert und wird, wenn sie gut serviert hat, dafür belohnt – sich auch in Zukunft erhalten wird. Anders ausgedrückt: Auch in Zukunft werden weitaus die meisten Radiohörerinnen und -hörer auf ein Menü Wert legen und sich nicht à la carte bedienen wollen.“

Hier wird deutlich, dass der Gedanke von der Kombination Hörfunk – Internet als Zweiwegemedium eher ambivalent empfunden wird. Die neuen Möglichkeiten des Internets für den Hörfunk werden offenbar solange als positiv und zeitgemäß begrüßt, wie eigene Entscheidungskompetenzen zur Programmgestaltung durch die Zwewege-Kommunikation des Mediums nicht berührt

werden. Das bestätigt die Aussage von Jochen Moseberg von NDR 2, der befürchtet, dass „ein – mehr oder minder – anarchisches Funkmodell entstehen“ werde. „Nur durch die Auswahl der Programmacher wird Radio überhaupt hörbar – NDR 2 etwa bedient pro Tag ca. 2 Mio. Hörer. Diese subjektive Auswahl vor dem Hintergrund einer unabhängigen Redaktion ist der schieren Notwendigkeit geschuldet, dass Radio überhaupt funktioniert.“

Martin Oels vom WDR glaubt dagegen, dass die Hörerinnen und Hörer die Idee vom Rundfunk als Kommunikationsapparat zwar annehmen werden, doch „ob der Funktionsauftrag des [öffentlich-rechtlichen] Rundfunks bei den Hörern wirklich so ankommt, kann man bezweifeln. Das ist aber kein Problem des Rundfunks, sondern ein gesellschaftliches Phänomen. [...] Es ist heute schwerer denn je, im Hörfunk Themen mit gesellschaftspolitischer Relevanz in einer Länge zu präsentieren, die auch einen Diskurs mit dem Hörer möglich macht. Sender, die dies versuchen, haben lediglich Nischenmärkte.“ Jochen Moseberg von NDR 2 wird nachdenklich, geht es darum einzuschätzen, wie das Rundfunkpublikum mit dem Brechtschen Kommunikationsapparat umgehen würde: „Wollen die

Hörer/Zuschauer sich passiv berie-
seln lassen? Oder aktiv mitmachen?
Derzeit scheint die passive Nutzung
bei den 'klassischen' Medien eindeu-
tig auf dem Vormarsch zu sein. [...] Ob der 'Kommunikationsapparat' als
positiv-modernistisches Theorem in
unser[er] pluralistischen Gesellschaft
eine attraktive Weiterentwicklung
mit Breitenwirkung darstellt, wage
ich zu bezweifeln."

Ausblick

Neben fehlender gesellschaftspoliti-
scher Bereitschaft, den Hörfunk im
Sinne einer öffentlichen Zweiwege-
Kommunikation zu nutzen, dürften
die Ursachen für das Scheitern des
Brechtschen Projekts vom 'Rundfunk
als Kommunikationsapparat' auch
darin gelegen haben, dass die Rezep-
tion der Brechtschen „Radiotheorie“
es versäumt hat, die Verwendung des
Hörfunks medienübergreifend – als
Theorie für Rundfunk und Theater
– zu diskutieren.

Eine reelle Chance – unter neuen
Vorzeichen – für das Projekt 'Rund-
funk als Kommunikationsapparat'
eröffnet unter Umständen die
Computertechnologie, die unter-
schiedliche Medienkonstellationen
auf einer Anwenderoberfläche bzw.
in einem Gerät realisiert. Die Aus-
differenzierung von Medien und
Medieninhalten, bei gleichzeitiger
globaler Vernetzung, lässt es wahr-
scheinlich werden, dass die Idee vom
Kommunikationsapparat zumindest
partiell von einigen Teilöffent-
lichkeiten oder interagierenden
(Netz-)Gemeinschaften verwirklicht
wird.

Die befragten Hörfunkpraktiker,
die zeigen ihre Antworten, denken
überwiegend in der Kategorie 'Radio
als Einzelmedium', das lediglich
bestimmte Synergieeffekte des Inter-
nets zu nutzen versucht. Industriell
organisierte Medienkommunikatio-
nen moderner Gesellschaften, denen
Medien und Medieninhalte Konsum-
güter und weniger Kommunikati-
onsmittel sind, verstehen sich wahr-
scheinlich eher als Kommunikations-
automat, denn als Kommunikations-
apparat im Brechtschen Sinne. ■

Anmerkung

[1] Der vorstehende Text wurde überar-
beitet und gekürzt. Er ist der Masterar-
beit *Das Internet als Ergänzungsmedium
für den Hörfunk am Beispiel ausgewählter
Programmformate des öffentlich-rechtli-
chen und kommerziellen Hörfunks. Eine
Untersuchung zu Chancen und Risiken der
Internetnutzung als programmbegleiten-
des Medium des Hörfunks* entnommen,
die der Verfasser am 1. August 2003 am
Fachbereich Sprachwissenschaften, Spra-
che, Literatur, Medien am Institut für
Germanistik II: Neuere deutsche Literatur
und Medienkultur der Universität Ham-
burg eingereicht hat.

Literatur

Anders, Günther (1962): *Bert Brecht.
Gespräche und Erinnerungen*. Zürich
1962.

Brecht, Bertolt (1967): *Radiotheorie von
1927–1932*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*.
Bd. 18. Schriften zur Literatur und Kunst
I. Frankfurt am Main 1967, S. 117–134.

Brecht, Bertolt (1976): *Junges Drama und
Rundfunk*. In: Groth, Peter; Voigts, Man-
fred (1976): *Die Entwicklung der Brechts-
chen Radiotheorie 1927–1932*. Dargestellt
unter Benutzung zweier unbekannter
Aufsätze Brechts. In: *Brecht-Jahrbuch
1976*. Hg.: John Fuegi, Reinhold Grimm,
Jost Hermand. Frankfurt am Main 1976,
S. 9–42.

Brecht, Bertolt (1992): *Radio – eine vor-
sintflutliche Erfindung?* In: Ders.: *Werke*.
Bd. 21: *Schriften I*. Frankfurt am Main;
Berlin; Weimar 1992.

Crisell, Andrew (1994): *Understanding
Radio*. 2. Ed. London 1994.

Krabiel, Klaus Dieter (1993 a): *Brechts
Vortrag „Der Rundfunk als Kommunikati-
onsapparat“ – Kontext, Anlaß, Wirkung.
Zur Frage des Utopischen bei Brecht*. In:
Wirkendes Wort, 43 (1993), S. 234–248.

Krabiel, Klaus-Dieter (1993 b): *Brechts
Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung
eines Spieltyps*. Stuttgart; Weimar 1993.

Krahe, Martina (1990): *Brechts Rund-
funkarbeit. Ein mediengeschichtlicher
Beitrag seiner Hörspiele, Bearbeitungen,
Interviews und theoretischen Äußerungen*.
Magisterarbeit Universität Hamburg.
Institut für Germanistik II, Bibliothek.
Hamburg 1990.

Primavesi, Patrick (1999): *Apparat ohne
Zuschauer. Zur Dekonstruktion des Medi-*

ums in Brechts Ozeanflug. In: *Brecht-
Jahrbuch 24*. Hrsg. von Maarten van Dijk.
Murray; Madison 1999, S. 81–95.

Schulz, Winfried (1993): *Medienwirk-
lichkeit und Medienwirkung. Aktuelle
Entwicklungen der Massenkommunikati-
on und ihre Folgen*. In: *Aus Politik und
Zeitgeschichte*, B 40-/93. Beilage der
Zeitschrift des Parlament vom: 1.10.1993.
Hrsg. von der Bundeszentrale für politi-
sche Bildung. Bonn 1993, S. 16–26.

Das Internet: Eine Herausforderung persönlicher Kommunikation

Internetkommunikation ist weltweit, sekundenschnell, unbegrenzt,
anonym – und bricht sich an der Macht der Nutzer.

Von Hans-Jürgen Krug

Gibt man bei Google die Worte „Kommunikation“ sowie „Internet“ ein, dann erhält man mehr als 2,2 Millionen Adressen, die werbefreiere Suchmaschine AllTheWeb findet 1,6 Millionen. Wenn die beiden Suchbegriffe durch ein „und“ verbunden werden, sind es immer noch fast zehntausend. Ein weites Feld also, das man mit dem Thema „Kommunikation und Internet“ betritt, auch wenn man bedenkt, wie vielfältig allein „Kommunikation“ definiert wird. Schon im internetfreien Jahr 1977 zählte der Kommunikationswissenschaftler Klaus Merten 160 Definitionen (vgl. Burkart 2003, S. 169). Beginnen wir also im Kleinen:

Natürliche Kommunikation

1996 stand für Helmut Kohl und Boris Jelzin viel auf dem Spiel – und so schrieben sie sich keine Briefe, telefonierten nicht, sandten sich keine Kassetten und keine Filme, mailten nicht und machten auch keine Video-Konferenz. Sie trafen sich am Baikalsee – und gingen zusammen in die Sauna.

Kommunikationstheoretisch gesprochen: Sie kommunizierten face-to-face und nutzten (frei nach dem Publizistikwissenschaftler Harry Pross) ihre „unmittelbar leibgebundenen Ausdrucksmöglichkeiten“ (Burkart 2003, S. 185). Sie setzten – die Terminologien sind hier sehr verschieden – auf natürliche, individuelle, gegenseitige, interpersonale oder auch direkte Kommunikation. Kohl und Jelzin oder besser und allgemeiner: Person A und Person B sprechen, so hat es die Kommunikationsforschung systematisiert, über ein Thema C.

Der Kommunikationsraum ist klein, man kann sich gut verstehen – und so kann man unmittelbar und vor allem wechselseitig kommunizieren. Die nichtsprachlichen Elemente der Kommunikation, die ja oft wichtiger als das Gesagte sind, kommen gebührend zur Geltung. Alle fünf Sinne sind aktiv, die Täuschungschancen gering. Und zudem wird auch noch Gemeinschaft gestiftet.

Doch nicht nur Kohl und Jelzin kommunizieren direkt. Seit Jahrtausenden wird täglich und weltweit

diese unmittelbare, apparate- und medienfreie Kommunikationsform gepflegt. In den Familien, an den Arbeitsplätzen, in den Schulen und Universitäten. „In ihrer sinnlichen Qualität und Reichhaltigkeit“, sagt der Politikwissenschaftler Karl Otto Hondrich, „bleibt die unmittelbare Kommunikation der medialen Kommunikation ewig überlegen“ (Hondrich 2001, S. 147).

Medienkommunikation

Doch dann traten zwischen Person A und Person B Medien. Die Grenzen der unmittelbaren Kommunikation wurden verändert, Kommunikation wurde – auch hier variieren die Begriffe – indirekt, einseitig oder einfach medial. A wurde zum Sender und B zum Empfänger, die direkte Reaktion unmöglich.

Diese Entwicklung begann mit den sekundären Medien Buch und Zeitung, die technisch hergestellt, aber ohne Technik rezipiert werden konnten. Ende des 19. Jahrhunderts folgte der Film, dann 1923 das Radio und wenig später (aber eigentlich erst ab 1950) das Fernsehen. Diese tertiären, nur durch Apparate herstellbaren und rezipierbaren Medien sind die klassischen modernen Massenmedien – und sie dominieren bisher alle Massenkommunikation.

Diese modernen Medien heben die natürliche raumzeitliche Einheit auf, reduzieren die beteiligten Sinne, weiten aber die Kommunikationsräume und den Kreis der Teilnehmenden extrem aus. Die natürliche Kommunikation wird durch Massenkommunikation ergänzt, erweitert, kulturalisiert.

Kommunikationstheorien

Die frühen Kommunikationstheorien von Harold Lasswell (1948) bis Gerhard Maletzke (1963) haben die moderne Medienkommunikation als Flusstheorie dargestellt. Ein Medium sendet eine Botschaft, der Rezipient erhält und übernimmt sie – mehr oder weniger. Denn die jetzt vielen Hörer, Seher oder Leser konnten nicht mehr unmittelbar auf das

Wahrgenommene reagieren. Zumindest nicht im gleichen Medium.

Manipulation und Propaganda waren deshalb früh Zentralbegriffe der Publizistik, die Medienkritik von Horkheimer/Adorno über Günther Anders bis zu Neil Postmann beklagte die Enteignung des Menschen durch die Medien. Anders etwa schrieb 1956: „Da uns die Geräte das Sprechen abnehmen, nehmen sie uns auch die Sprache fort; berauben sie uns unserer Ausdrucksfähigkeit, unserer Sprachgelegenheit, ja unserer Sprachlust – genau so wie uns Grammofon- und Radiomusik unserer Hausmusik beraubt“ (zit. n. Hickethier 2003, S. 227). Risiken überwogen in dieser Denklinie die Chancen der Medien dramatisch – und das gilt auch noch heute. „Das Internet ist ein Ort des Verfalls sozialer Ordnung und eine Brutstätte kommunikativer Unkultur“, klagte Susanne Femers vor wenigen Tagen nicht irgendwo, sondern auf der Jahrestagung der „Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft“ (zit. n. Hooffacker 2004, o. S.).

Medienentwicklungen

Die tatsächlichen Medienentwicklungen freilich haben „alle früheren Endzeitvisionen“ (Hickethier 2003, S. 233) nicht bestätigt. Die natürliche Kommunikation wurde seit den 1960er-Jahren überraschend reibungsfrei zunehmend durch Massenkommunikation ergänzt, gelegentlich wohl auch überlagert. Die „Nutzer“, wie man die einstigen Empfänger inzwischen nannte, gingen überraschend gut mit den massenmedialen „Nutzungsangeboten“ (Will Teichert) und der Vielfalt um. Was in Buch und Zeitung, Fernsehen und Radio rezipiert wurde, wurde mit anderen, der Familie, den Arbeitskollegen besprochen. Es entstand eine „Medienkultur“, durch Medien vermittelte Kultur und die Kultur der Medien.

Mit der Etablierung des Dualen Systems 1985 boomte die Zahl der Medien, die Auswahlmöglichkeiten der Nutzer wuchsen und der Konsum individualisierte sich immer



mehr. Mitte der 1980er-Jahre waren die deutschen Haushalte nicht nur mit Radio und TV ausgestattet, man legte sich mit rapider Geschwindigkeit Zweit- und Drittgeräte, dann Videorekorder, Computer, Modems zu. 2003 hatte 98 Prozent der Haushalte ein Fernsehgerät (37,9 sogar mehr als zwei), 98,8 Prozent ein Radiogerät (und 46,7 Prozent vier und mehr Gerätearten), 53,3 Prozent einen Personalcomputer und 43 Prozent Modem und ISDN-Anschluss (vgl. Basisdaten 2003, S. 63).

Die Mediennutzungszeiten erhöhten sich erheblich (vgl. Basisdaten 2003, S. 64). 346 Minuten verwendete der Durchschnittsnutzer 1980 für die Medien. 502 Minuten, mehr als acht Stunden täglich also, waren es 2000, mehr als drei Stunden Radio, mehr als zwei Fernsehen, dazu CDs, Zeitungen, Zeitschriften; Internet. Gerade mal 13 Minuten war 2000 die Internetnutzung, 45 Minuten wurden es 2003 – und wie die Statistik zeigt, haben alle trotz der zeitlichen Ausweitung der Nutzung ihre besten und jeweils verschiedenen Zeit- und Tagesumstände. Radio und Zeitung vor am Morgen, Fernsehen und Internet (außerhalb der Arbeit) am Abend.

Kein Medium verdrängte bisher das andere, kein Massenmedium

die natürliche Kommunikation. Das bekannte Rieplsche Gesetz aus dem Jahre 1911, wonach kein neues Medium ein altes verdrängt, scheint Bestand zu haben – Es wurde immer mehr kommuniziert.

Das Internet

Erst Anfang der 1990er-Jahre entstand die „derzeit bekannteste kommunikative Innovation“ (Hondrich 2001, S. 144), das Internet, genauer, das World Wide Web. Es setzte sich digital auf die bestehenden Telefonnetze, Computer oder (seltener) Fernseher, erweiterte deren Nutzen – und fand außerordentlichen Zuspruch. Die Zahl der Nutzer explodierte: 4,1 Millionen 1997; 18,3 Mio. 2000; 34,4 Mio. 2003 (vgl. Eimeren 2003, S. 339).

Mit dem rapiden Aufstieg des neuen Mediums etablierte sich neben den (oben beschriebenen) dunklen Diskurs über die Medien auch der helle: Man sah Chancen über Chancen, das Internet schien „die Realisation aller Kommunikationsutopien zu versprechen“ (Hickethier 2003, S. 318), „Virtuelle Realitäten“, „Cyberspace“ und die „Beteiligungsdemokratie“ (Claus Leggewie) schienen möglich. Und auch die Kunstszene wandte

sich dem Internet zu. „Die digitale Kunst ist geeignet, die einzelnen Kunstformen in eine integrale Kunstform zu verschmelzen“, schwärmten Kunsttheoretiker (Rötzer/Weibel 1993, S. 11).

Doch trotz dieser rapiden Ausbreitung der Anschlüsse und der großen Hoffnungen: „Das Internet spielt im Medienalltag (noch) keine wichtige Rolle“, schrieb 2001 (die Nutzungsdauer lag bei 26 Minuten) die Medienforscherin Birgit van Eimeren (Eimeren 2001, S. 553) vom Bayerischen Rundfunk – und die (im Gegensatz zu Radio und TV) vergleichsweise geringe Nutzungsdauer sagt, warum.

Was also verändert sich mit dem Internet?

Das Internet ist ein digitales, auf Rechenoperationen beruhendes Medium – und das unterscheidet es von allen bisherigen. Es kann Texte, Töne und Bilder übermitteln, direkte und indirekte Kommunikation, Interaktivität ermöglichen und sogar direkte Kaufakte vermitteln. Um diese außerordentlichen Möglichkeiten zu benennen, hat man – in Anlehnung an Harry Pross' Dreiteilung – den Begriff des „quartären“, auf der Digitalisierung und einem Computer mit Online-Verbindung beruhenden „Mediums“ geprägt (Burkart 2003, S. 185). Joachim R. Höflich spricht vom „Hybridmedium“ (Höflich 1997), andere vom „Netzmedium“, die Kommunikationswissenschaft nutzt Begriffe wie „computervermittelte Kommunikation“ und „Online-Kommunikation“ (Rössler 2003) um das Neue der Internetkommunikation zu benennen.

Der nur noch passive, höchsten negativ auswählende Medienempfänger freilich kommt in der Internetpraxis und den neuen Konzepten nicht mehr vor. Das Internet ist ein „Pull-Medium“ und so ist der alte Rezipient oder Nutzer in den neuen Netztheorien etwa von Roland Burkart und Walter Hömberg zum neutralen „Beteiligten“ geworden, das alte „Publikum“ zur „elektronischen Gemeinschaft“ (siehe Rössler 2003, S. 509).

Online-Kommunikation ist ein junges und weites Feld, unabdingbar mit dem Internet verbunden. Die systematische Beschreibung seiner Inhalte, Formen und Ästhetiken steckt noch in den Kinderschuhen, während Ökonomie und Nutzung inzwischen durch zahlreiche Studien gut belegt sind. Wie steht es also um Chancen und Risiken? Was sagen die Daten? Das Internet ermöglicht, nach und neben Brief und Telefon, durch E-Mails, Chat-Rooms oder Foren neue, beschleunigte Formen der Individualkommunikation. Weltweit soll es technisch mehr als 891,1 Millionen E-Mail-Accounts (2000) geben – und in der Tat ist das rasend schnelle Versenden von Mails heute die häufigste Onlineanwendung (2003: 73 Prozent der Nutzer) (vgl. Eimeren 2003, S. 344).

Hier ist das Internet ganz deutlich ein intensiv genutztes Kommunikationsmedium (wenn auch mit abnehmender Tendenz). Gesprächsforen, Chats, Newsgruppen hingegen verlieren insgesamt an Bedeutung (18 Prozent). Nur die 14- bis 19-Jährigen nutzen diese kommunikative Austauschform überproportional intensiv (47 Prozent). Sie sind die „Erste Multimedia-Generation“, sie wachsen „anders als die Generationen zuvor bereits mit PC und Internet auf“ (Eimeren 2003, S. 339) – über die Folgen kann man nur spekulieren.

Computer und Internet werden zunehmend am Arbeitsplatz und zu Hause genutzt. Ironischerweise steht das Internet mehrheitlich im Arbeitszimmer, nicht in den Wohnräumen, wo TV und Radio dominieren. Die Internetnutzung findet (ähnlich wie beim Fernsehen) am Abend statt.

Die traditionellen tertiären Massenmedien freilich spielen beim Surfen keine Rolle. Ob öffentlich-rechtlich, privat oder reines Internetmedium: Zwar ist (und vermutlich muss man schon sagen: war) das Herunterladen von Musik eine beliebte Nutzungsform, doch nur kleine Minderheiten nutzen die Livestreams, sehen Fernsehproduktionen oder hören Radiosendungen live. „Die Zukunft des Rundfunks liegt im Internet“, hatten Klaus Goldhammer und Axel Zerdick 1999 (S. 11) prognostiziert, doch sie blieb

bisher bei dem Wunsch. Der traditionelle und ausgiebige Konsum von Massenmedien und Internetkommunikation sind also deutlich zweierlei. Das Internet wenigstens – und etwa Patrick Rössler bestreitet das noch grundsätzlich – ist in diesem Sinne kein Massenmedium.

Doch das Internet und die traditionellen Massenmedien wachsen auf eine andere Art zusammen. Einerseits kommen die Radio- und TV-Produktionen, die bisher versendet wurden und im Archiv verschwanden, ins Netz-Archiv – und sind den Nutzern zugänglich. Darüber hinaus bieten – etwa die öffentlich-rechtlichen Sender – Informationen, die das Gesehene oder Gehörte ergänzen und vertiefen können, die Zeitungen verweisen sehr intensiv auf Internetlinks – die Medien der Real World verweisen auf den Web-Ableger unter der gleichen Dachmarke und geben ihm eine große Glaubwürdigkeit. Das Massenmedium liefert die Grundinformationen, das Internet den (subventionierten und so nicht bezahlbaren) Hintergrund. Schon heute lässt sich beobachten, dass das Netz zur Nachprüfung medialer Nachrichten intensiv genutzt wird. Wie wichtig die traditionellen Massenmedien als Wegweiser ins Internet dienen, zeigt die ARD/ZDF-Online-Studie. Danach holen sich 52 Prozent der Nutzer ihre Hinweise auf Internetseiten in Zeitungen und Zeitschriften, 37 Prozent im Fernsehen und 18 Prozent im Radio (vgl. Eimeren 2003, S. 346). Die Anregungen kommen von außerhalb des Internets.

Anders als in vielen dunklen Szenarien über die (real ja tatsächlich auch vorhandenen) Gefahren des Netzes ausgemalt, erfüllt das Internet nach den ARD/ZDF-Studien „in ganz ausgeprägtem Maß rational-kognitive Funktionen“ (Eimeren 2003, S. 356), nicht emotionale wie das Formatradio oder (mit Einschränkungen) das Fernsehen.

Die Massenmedien und das Internet existieren nebeneinander. Zumindest mit Radio und Fernsehen gibt es noch keinen Verdrängungswettbewerb, allein schon wegen der unterschiedlichen Nutzungszeiten. Bei den Zeitungen, die im Internet als Umsonstmedium fungierten, ist

das anders. Traditionelle Märkte wie „Auto“ oder „Stellenmarkt“ sind aus den Printmedien ins Netz abgewandert. Die Netzausgaben der Tageszeitungen, in der Regel ein identisches Netzanhängsel des Muttermediums, werden wohl kostenpflichtiger werden. Dennoch: „Ein Ende der Kultur kostenloser Internetbenutzung liegt in weiter Ferne“ (Breunig 2003, S. 392).

Doch ob Online-Verkauf oder Online-Partizipation, die Nutzungszeiten auch der ungewöhnlich aktiven Pull-Surfer sind begrenzt. „Dass man die anthropologischen Grenzen des Kommunizierens durch technische Medien überspringen oder hinausschieben könnte, ist eine Illusion“, so Hondrich (Hondrich 2001, S. 151) – und so wird der Kampf um „Aufmerksamkeit“ wohl intensiver werden, auch wenn er gegenwärtig insgesamt noch nicht zwischen den Massenmedien geführt wird. Die Onlineforscherin van Eimeren jedenfalls vermutete 2003: „Die stetig zunehmenden Nutzungs- und Verweildauern des Internets gehen offensichtlich auf Kosten von (anderen) Freizeit- und Berufsaktivitäten“ (Eimeren 2003, S. 357).

Die Internetkommunikation ist ein vielschichtiges Kommunizieren, das andere Kommunikationsformen nicht ausschließt, sondern gleichzeitig nutzt. Surfen schließt das Buch nicht aus, verhindert keinen Medienkonsum und führt – was noch überraschender ist – sogar zum persönlichen, natürlichen Gespräch zurück. Massenmedien, so Hondrich, „ersetzen nicht die persönliche Kommunikation, sondern fordern sie heraus“ (Hondrich 2001, S. 157). Und so überrascht es denn auch wenig, dass fast 70 Prozent der Online-Kommunikatoren ihre Surftipps nicht aus den Medien oder von den Suchmaschinen erhalten, sondern ganz technikfrei aus Gesprächen mit Freunden.

Am Ende aber ist es immer der Nutzer (in seinem gewachsenen familialen, religiösen, nationalen Kommunikationskreisen), der aktiv sein kann und muss. Millionen Pages kann er nicht betrachten, nicht alle Netzsprachen verstehen. An der enzyklopädischen Fülle des WWW müssen die individuellen Kommunikationsmöglichkeiten scheitern. Und



so heißt es auch bei der Online-Kommunikation immer wieder vor allem: werten, teilen, bestimmen, kurz: entscheiden. Davon befreit das grenzenlose Angebot nicht, sondern es fordert geradezu dazu heraus. ■

Literatur

Breunig, Christian (2003): *Internet: Auf dem Weg zu einem kommerziellen Medium*. In: Media Perspektiven. H. 8/2003, S. 385–393.

Burkart, Roland (2003): *Kommunikationstheorien*. In: Bentele, Günter/Hans-Bernd Brosius/Otfried Jarren (Hg.): *Öffentliche Kommunikation*. Handbuch Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden, S. 169–192.

Eimeren, Birgit van/Christa-Maria Ridder (2001): *Trends in der Nutzung und Bewertung der Medien 1970 bis 2000*. In: Media Perspektiven. H. 11/2001, S. 538–553.

Eimeren, Birgit van/Heinz Gerhard/Beate Frees (2003): *Internetverbreitung in Deutschland: Unerwartet hoher Zuwachs. ARD/ZDF-Online-Studie 2003*. In: Media Perspektiven. H. 8/2003, S. 338–358.

Goldhammer, Klaus/Zerdick, Axel (1999): *Rundfunk online: Entwicklung und Perspektiven des Internets für Hörfunk- und Fernsehanbieter*. Berlin.

Hickethier, Knut (2003): *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart.

Höflich, Joachim R. (1997): *Zwischen massenmedialer und technisch vermittelter interpersonalen Kommunikation – der Computer als Hybridmedium und was die Menschen damit machen*. In: Beck, Klaus/Gerhard Vowe (Hg.): *Computernetze – ein Medium öffentlicher Kommunikation*. Berlin, S. 85–104.

Hooffacker, Gabriele (2004): *Ist die Mediengesellschaft eine Fiktion? Medienwissenschaftler diskutierten Metaphern, Mythen und Modelle*. In: Telepolis (22.5.2004). URL: <http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/konf/17480/1.html> (Zugriff am 29.7.2004).

Hondrich, Karl Otto (2001): *Der Neue Mensch*. Frankfurt am Main.

Media Perspektiven Basisdaten 2003. Frankfurt am Main

Rössler, Patrick (2003): *Online-Kommunikation*. In: Bentele, Günter (u. a.): *Öffentliche Kommunikation*. Handbuch Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden, S. 504–522.

Rötzer, Florian/Weibel, Peter (Hg.) (1993): *Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk*. München.

PR aus dem Netz

In einem Praxisseminar machten sich Studierende des Studiengangs Medienkultur mit den Instrumenten der Public Relations (PR) im Internet vertraut.

Von Nicola Wessinghage

Welche Instrumente nutzen Praktiker heute in der Online-PR, wie werden sie eingesetzt und was ist ihr Nutzen? Diese Fragen an die noch junge Disziplin der PR werden in der Fachliteratur in der Regel meist nur unzureichend beantwortet, da größere und umfassende Studien fehlen und die individuellen Erfahrungen der Anwender oftmals sehr verschieden ausfallen. In dem Seminar ‚Einführung in die Online-PR‘ wurden diese Aspekte am konkreten Fallbeispiel untersucht.

Übersteigerte Erwartungen und stiefmütterliche Vernachlässigung – das sind die beiden Extreme, zwischen denen sich die Online-PR heute bewegt. Während einzelne Agenturen oder auch Pressestellen das Internet nur dazu nutzen, ihre Pressemitteilungen online zu verschicken und dadurch das Porto zu sparen, werden andernorts Konzepte entworfen, die eine komplette Verlagerung aller PR-Aktivitäten ins Netz vorsehen. Beides ist der Realität nicht angemessen. Diese Erfahrung können auch die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Seminars ‚Online-PR‘ bestätigen, die sich ein Semester

lang mit den verschiedenen Aspekten der Online-Kommunikation im Bereich Presse- und Öffentlichkeitsarbeit auseinander gesetzt haben.

Durch praktische Erfahrung einen eigenen Standpunkt entwickeln

Kann ein Seminar die Praxis überhaupt in der Form abbilden, dass übertragbare Aussagen über die Wirkung von Online-PR gemacht werden dürfen? Bedingt. Doch war das auch nicht der Anspruch der Lehrveranstaltung. Vielmehr sollte die intensive Beschäftigung mit dem Thema dazu führen, die aktuellen Standards in der Online-PR aus einer distanzierten Betrachtung heraus einmal kritisch zu hinterfragen. Denn die Online-PR gehört zwar heute längst zum Standard, doch immer wieder wird diskutiert, inwieweit sie die klassische Kommunikation, den direkten Kontakt wirklich ersetzen kann. Eine Diskussion, zu der alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer am Ende des Semesters einen eigenen Standpunkt entwickeln konnten, der sich mit Erfahrungen vieler Prakti-

ker deckt: Die Online-PR erleichtert und beschleunigt die Arbeit – sie wird aber das vertrauliche Gespräch, die persönliche Begegnung und den individuellen Kontakt niemals ersetzen können. Und so bezieht sich der Ausspruch einer Studierenden, man habe in dem Seminar „für das Leben gelernt“, interessanterweise auf ein persönliches Gespräch mit dem Leiter einer Initiative, die die Studierenden in ihrer Öffentlichkeitsarbeit unterstützt hat.

Online-PR für Non-Profit-Unternehmen

Als gegen Ende der 90er Jahre, in den frühen Zeiten des kommerziell genutzten Internets, die Bedeutung des neuen Mediums für die PR erwägt wurde, sahen insbesondere viele Non-Profit-Unternehmen darin eine Chance, sich trotz schlanker Etats in der Öffentlichkeit Präsenz zu verschaffen. Diese Hoffnungen haben sich nur zum Teil erfüllt, denn auch die Kommunikation über das Netz verursacht Kosten, wenn sie professionell betrieben wird.

Eine zentrale Aufgabe, die im Seminar verfolgt wurde, bestand darin zu prüfen, inwieweit eine Non-Profit-Organisation von der Unterstützung durch Online-PR profitieren kann. In mehreren Sitzungen bereiteten die Teilnehmerinnen und Teilnehmer eine Online-Pressekonferenz für die Hamburger Initiative *Gefangene helfen Jugendlichen e. V.* vor. Ohne Etat für Fremdkosten sollte die Online-Veranstaltung geplant, bekannt gemacht und durchgeführt werden. Zur technischen Unterstützung stellte die PR-Agentur *Mann beißt Hund* ihr System ‚Online-Pressekonferenz‘ kostenlos zur Verfügung.

Gefangene helfen Jugendlichen e. V.

Der Hamburger Verein *Gefangene helfen Jugendlichen* (GhJ) arbeitet seit fünf Jahren erfolgreich im Bereich der Kriminalitätsprävention und organisiert Besuche von Jugendlichen im Gefängnis. Im Frühjahr hatte GhJ mit akuten finanziellen

Problemen zu kämpfen und konnte zusätzliche Aufmerksamkeit gut gebrauchen.

GhJ wurde 1996 von den damals noch Inhaftierten Volkert Ruhe und Faruk Süren gegründet. Seit der Erprobungsphase im Frühjahr 1999 haben ca. 400 gefährdete oder bereits straffällig gewordene Jugendliche das Projekt durchlaufen. In der Online-Konferenz sollten Journalisten die Möglichkeit bekommen, das Projekt kennen zu lernen und über die Hintergründe der finanziellen Krise zu sprechen. Durch mehr Präsenz in der Öffentlichkeit, so die Hoffnung, könnten unter Umständen weitere potenzielle Spender auf GhJ aufmerksam gemacht werden.

Wann ist ein Thema geeignet für eine Online-Diskussion?

Bevor es an die konkreten Vorbereitungen ging – Einladung und Pressemitteilung schreiben, Hintergrundinformationen für Journalisten zusammenstellen, Fotos und Interviewpartner organisieren und Ansprechpartner in den Redaktionen ausmachen –, wurde im Seminar die Frage diskutiert, wann ein Thema für eine Online-Diskussion überhaupt geeignet sei. Dabei wurde klar, dass die Konferenz im Internet den Journalisten einen oder mehrere Vorteile bringen müsste, die das Gespräch vor Ort nicht zu leisten vermochte. Das könnte etwa die Überwindung einer räumlichen Distanz sein oder aber die Möglichkeit, einen Interviewpartner zu befragen, der sich nur online zur Verfügung stellen kann oder darf.

Die Idee, in die Online-Diskussion einen Inhaftierten aus der JVA Fuhsbüttel einzubinden, der sich via Computer in die Diskussion einloggt, konnte auf Grund der strengen Vorschriften der für die Justizvollzugsanstalt zuständigen Behörden leider nicht umgesetzt werden. Stattdessen nahmen der Geschäftsführer der Initiative sowie ein weiterer Mitarbeiter von GhJ, der im offenen Vollzug lebt, als Referenten an der Konferenz teil. Darüber hinaus konnten die Journalisten einen Jugendlichen befragen, der bereits einen Besuch



Ivan Kirr, ehrenamtlicher Mitarbeiter von ‚Gefangene helfen Jugendlichen e.V.‘, beim Boxtraining mit einem Jugendlichen. Das Sportprogramm ist neben den Besuchen im Gefängnis eine weitere Aktion im Rahmen der Gewaltprävention. Foto: Daniel Kock, Teilnehmer des Seminars ‚Einführung in die Online-PR‘

im Gefängnis, organisiert durch GhJ, hinter sich hat, sowie einen Mitarbeiter der Behörde für Bildung und Sport, der die Initiative von Anfang an unterstützt. Die Idee, auch Journalisten aus Bremen und Hannover anzusprechen, wo Projekte nach dem Vorbild von GhJ geplant sind, scheiterte, weil die dortigen Initiatoren den Zeitpunkt für verfrüht hielten, um mit ihren Ideen an die Öffentlichkeit zu gehen. So war am Ende auch der Vorteil der Überwindung räumlicher Distanzen nicht mehr existent. Letztlich konzentrierte sich die Veranstaltung auf ein regionales Thema und entsprechend kamen die 15 Medienvertreterinnen und -vertreter, die an der Diskussion teilnahmen, alle aus Hamburger Redaktionen.

Fazit: Online-Kommunikation gegenüber Face-to-Face nur ein Ersatz

Auch wenn durch die besondere Situation die wirklichen Vorteile einer Online-Konferenz nicht mehr gegeben waren, wurde das Projekt am 28. Mai umgesetzt – die Ergebnisse sind im Online-Protokoll unter www.online-pk.de/archiv.htm nachzulesen. Nachhaltig war für die

Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Seminars die Erfahrung, Defizite zu erleben, die die Online-Kommunikation gegenüber dem persönlichen Austausch hat. Anders als die Journalisten im Internet hatten sie die Gelegenheit, alle Referenten nach der Pressekonferenz direkt zu befragen. Mimik und Gestik der Befragten, das gesprochene Wort im Vergleich zur geschriebenen Sprache in der Online-Diskussion sowie das schnellere Hin und Her von Frage und Antwort ergaben einen umfassenden Eindruck, den die einstündige Konferenz nicht hatte leisten können. Falls möglich, so deshalb eine Erfahrung aus dem Projekt, sei die Konferenz vor Ort immer vorzuziehen – es sei denn, die Verlagerung des Gesprächs ins Netz könnte einen der oben genannten Vorteile bringen.

Möglichkeiten und Grenzen der Online-PR klar benennen

Auch weitere Instrumente, deren Einsatz im Seminar geübt wurde, konnten durch die Erfahrung von den Teilnehmerinnen und Teilnehmern differenziert eingeschätzt werden. Für alle Tools, die das Internet

für die PR bietet – vom Aufbau eines Weblogs für die interne Kommunikation oder für PR-Zwecke, über das Texten von Online-Meldungen, den Versand von Pressemitteilungen via Internet und den Aufbau von Communities bis hin zur Konzeption und Umsetzung eines Pressebereichs auf der Website –, konnten sowohl die Vor- als auch die Nachteile der virtuellen Kommunikation deutlich benannt werden. Auf einen Nenner gebracht erhöht das Internet in bestimmten Bereichen die Schnelligkeit der Informationen und den Komfort, mit dem sie sich verarbeiten lassen. Immer dann aber, wenn die virtuelle Kommunikation das direkte Gespräch ersetzen soll, treten die Grenzen der Online-PR deutlich zu Tage. Dazu passt, dass im Gegensatz zum regen persönlichen Austausch innerhalb der Arbeitsgruppen die Kommunikation über das Weblog, das das Seminar begleitete und in dem wichtige Dokumente hinterlegt wurden, eher spärlich war. ■

Weitere Informationen im Internet:
www.online-pk.de und
www.medienkultur.twoday.net

Literatur

Fischer, Walter: *Tue Gutes und rede darüber. Erfolgreiche Öffentlichkeitsarbeit für Non-Profit-Organisationen*. Zürich: Orell Füssli 2002.

Iburg, Holger/Oplesch, Angelika: *Online-PR. Exakte Zielgruppenansprache, interaktive Kundenkontakte, innovative Kommunikationskonzepte*. Landsberg/Lech: Verlag Moderne Industrie 2001.

Sauvant, Nicola: *Professionelle Online-PR. Die besten Strategien für Pressearbeit, Investor Relations, Interne Kommunikation, Krisen-PR*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2002.

Medienkultur-Online-PR

Neue Pressemitteilung

Wir haben die Pressemitteilung umformuliert, hier könnt ihr sie lesen!
 Neue Pressemitteilung (doc, 24 KB)

christinp - am Sonntag, 9. Mai 2004, 13:04 - Rubrik: **Online-PR**
 noch kein Kommentar - [Kommentar verfassen](#)

Übersicht Online-PR

Hier finden Sie die Präsentation zur Online-PR (ppt, 222 KB), die letztes Mal Grundlage des Vortrags im zweiten Teil des Seminars war (Nicola Wessinghage)

Seminar Online-PR - am Donnerstag, 29. April 2004, 21:17 - Rubrik: **Online-PR**
 noch kein Kommentar - [Kommentar verfassen](#)

Unser Versuch einer Online-Pressmitteilung

Dies ist die vorläufige Version unserer Online-Pressmitteilung über das Projekt "Gefangene-helfen-Jugendlichen". Für Kritik sind wir offen. Die Online-Pressmitteilung (doc, 24 KB)

christinp - am Freitag, 23. April 2004, 11:59 - Rubrik: **Online-PR**

Du kannst dich hier [anmelden](#), wenn du schon einen twoday.net Account hast, oder dich [kostenlos registrieren](#).

[medienkultur.twoday.net](#)
 + Communities im Netz
 + Gefangene helfen Jugendlichen
 + Online-PK am 28.5.
 + Online-PR
 + Seminar talk
 + Teilnehmer
 + Weblogs
 + [Impressum]
 Bilderalben:
 + Album 1
 + Teilnehmer
 twoday.net

Suchbegriff eingeben

birgitm - 20. Jul, 21:49
hab ich schon erledigt!

online-pk

Gefangene helfen Jugendlichen e.V. – Keine Mittel gegen Gewalt?
 „Gefangene helfen Jugendlichen“ vor dem Aus
 Online-Presskonferenz am 28. Mai 2004, 14 Uhr bis 15.30 Uhr

FRAGEN UND BEWERTUNGEN | **DISKUSION**

ASK QUESTION / BEITRAG SCHREIBEN | INFOS | TEILNEHMER | PROTOKOLL | NEU LADEN | HILFE | ENGLISH

>> Sebastian Armbrust, frei
 Welche Auswirkungen auf das Verhalten der Jugendlichen beobachten Sie, nachdem sie einen Besuch in Santa Fu hinter sich haben?

<< Guido Kock, Jugendwerkstatt Rosenallee, :

Die Jugendlichen haben es sich einfach vorgestellt; so mal eben im Knast zu sitzen. Denn schließlich sind sie alle cool drauf und waren sehr erschrocken, wie die Wirklichkeit ist.

>> Sigrun Matthies, freie Journalistin
 Wie hoch müsste denn ein jährlicher Etat sein, mit dem sie ihre Arbeit vernünftig machen könnten?

<< Volkert Ruhe, Gefangene helfen Jugendlichen e.V., :

Wenn wir jährlich 40.000 Euro zur Verfügung hätten, könnten wir langfristiger planen und die Präventionsarbeit mit Jugendlichen noch effektiver gestalten.

>> stephan stuchlik, NDR, Panorama (hamburg)
 nach welchen Kriterien suchen sie die häftlinge aus, die mit den jugendlichen ein vier-auge-gespräch führen?

<< Volkert Ruhe, Gefangene helfen Jugendlichen e.V., :

totus : 15 Journalisten Online | 0 offene Fragen

„Dramatisieren Sie die Gefühle“

Theorie und Praxis des Drehbuchschreibens

Das Medienkultur-Projektseminar ‚Dramaturgie der Gefühle: Emotional wirkungsvolle Drehbücher‘ (SoSe 2004) sollte für die Teilnehmer ein spannender Exkurs zwischen Theorie und Praxis werden – mit dem Ziel, Strategien der Emotionslenkung bewusst in das eigene kreative Schreiben einzubeziehen.

Von Bastian Bilker

Projektseminar in ungewöhnlichem Ambiente

Die Teilnehmer des Projektseminars ‚Dramaturgie der Gefühle‘ trafen sich im zweiwöchentlichen Abstand im Karviertel. Die langen Blockseminar-Sitzungen von 9.00 bis 16.00 Uhr sowie das ungewöhnliche Ambiente des privaten Tagungsraums in der Marktstraße schufen die Voraussetzungen für eine besondere Atmosphäre, in der die Studenten kreativ tätig werden sollten. Die 21-köpfige Gruppe saß gemeinsam um einen großen Tisch herum, mit dem erklärten Ziel vor Augen, bis zum Ende des Semesters ein Treatment und eine ausgearbeitete Beispielszene für einen 90-minütigen Spielfilm vorzulegen. Um sich nicht zu sehr in verschiedenen Genres mit unterschiedlichen Genreregeln zu verstricken und dem Anspruch des Seminar-Untertitels – „emotional wirkungsvolle Drehbücher“ – gerecht zu werden, galt für die studentischen Autoren die Einschränkung, dass der zu entwickelnde Stoff entweder ein Melodram oder ein Thriller werden sollte.

Doch bevor der große Schaffensprozess eingeläutet wurde, stellten sich zunächst die beiden Leiter des Projektseminars vor. Um theoretische Reflexion und praktische Übungen sinnvoll miteinander zu kombinieren, brauchte es ein Team, das diese beiden Felder schlüssig und effektiv zusammenführen würde. Mit Jens Eder, Juniorprofessor am Institut für Germanistik II der Universität Hamburg, dessen Hauptarbeitsgebiet neben der Dramaturgie und Narratologie des Films, eben auch das komplexe Feld der Bedeutung von Gefühlen für die Filmwirkung ist, und Leonie Terfort, die seit ihrem Filmstudium an der Hochschule für bildende Künste Hamburg als Autorin, Outlinerin und Head of Story Department für zahlreiche Kino- und Fernsehfilme sowie TV-Serien tätig war, waren diesbezüglich beste personelle Voraussetzungen geschaffen.

Auch einige der Studierenden verfügten bereits über Erfahrungen im Drehbuchbereich: als Lektoren für Produktionsfirmen oder Praktikanten der Filmförderung oder sie hatten praktische Erfahrungen am Filmset vorzuweisen. Ein Großteil der Teil-

nehmer hatte darüber hinaus in den vergangenen Semestern andere Seminare mit ähnlichem Schwerpunkt im Studiengang Medienkultur besucht (z. B. ‚Schreiben für den Film-Filmtheorie und Drehbuchpraxis‘ bei Corinna Dästner im Wintersemester 2002/03 oder ‚Kreatives Schreiben. Zwischen Glauben und Action‘ bei Joan Bleicher im Sommersemester 2003).

Exposition

Der Eindruck, dass die Kompetenzen von Jens Eder und Leonie Terfort sich sinnvoll ergänzen würden, festigte sich bereits nach der ersten Sitzung. Beide versuchten von Beginn an, den Studierenden Wege zum stringenten und zeitlich strukturierten, kreativen Arbeiten näher zu bringen. In den ersten vier Sitzungen schufen die theoretischen Einführungen Jens Eders den nötigen Background für die ersten praktischen Schreiberfahrungen der Teilnehmer. Dabei ging es zunächst darum, zu definieren, was Film und Gefühle verbindet und auf welchen Strukturebenen des Films Gefühle beim Zuschauer ausgelöst werden. Diejenigen Teilnehmer, die bereits das ebenfalls von Jens Eder geleitete Seminar II ‚Affektlenkung im Spielfilm‘ (SoSe 2003) besucht hatten, waren mit den Ansätzen vertraut, für andere hingegen bedeuteten diese Neuland. Nachdem zunächst die theoretische Perspektive auf das primäre Ziel des Drehbuchautors, die emotionale Anteilnahme der Zuschauer zu gewinnen, gerichtet war, folgten praktische Schreibübungen. Leonie Terfort schickte die Studenten auf die Suche nach den Gefühlen ihrer fiktionalen Figuren. Hier ging es darum, ohne großes Grübeln über stimmige Dramaturgie, ein Gefühl für das Schreiben von Geschichten zu erlangen. Hierzu wurden beliebige Seiten aus Tageszeitungen im Seminar verteilt, deren Informationen (sei es die Schlagzeile, der Text oder das Pressefoto) innerhalb kürzester Zeit in eine kleine Geschichte verwandelt werden sollten. Oder das Seminar erhielt als Vorgabe nur eine grobe thema-

tische Richtung (beispielsweise die Täuschung des Partners), aus der dann ganz unterschiedliche Kurzgeschichten entstanden. Auch wenn zunächst die Bereitschaft, das selbst Geschriebene vorzulesen, gering war, konnten doch alle Beteiligten in diesen ersten Übungen entdecken, wie das Entwickeln von Geschichten heruntergebrochen werden kann auf das Entwickeln von kleinen Situationen, Figuren, Bildern und atmosphärischen Momenten.

Aber das Drehbuch eines 90-Minuten-Films braucht mehr als nur aneinander gereihete Momente. Um die Leser bzw. späteren Zuschauer in den Bann der eigenen Geschichte zu ziehen, gilt es, die klassischen Modelle der Dramaturgie zu befolgen und die Handlungsentwicklung prinzipiell den Traditionen der Genres entsprechend umzusetzen. Die erste große Hausaufgabe hieß demnach: Entwickelt eine Idee für eure Geschichte und bedenkt dabei gleich die Figurenkonstellation, den zentralen Konflikt und die Auflösung desselben.

Point of Attack

Kaum war der Anfang gemacht, mussten wir Nachwuchsautoren uns also schon mit dem Ende unserer Geschichte auskennen. Ein schwieriges Unterfangen, wie bald alle merken sollten. Zu Hause rauchten die Köpfe, und als sich das Seminar wieder zusammenfand, hatten alle eine oder mehrere Ideen, aber nur eine geringe Vorstellung davon, wie man aus diesen Ideen eine strukturierte Handlung kreieren sollte. Weitere theoretische Exkurse zur dramaturgischen Gliederung von Drehbüchern folgten, und die Schreibübungen wurden zunehmend mit den Storyideen der Teilnehmer verknüpft. Assoziative Ausflüge in die vier Wände des eigenen Protagonisten, bei denen sich der eine oder andere überrascht zeigte, welche Geheimnisse die Figur noch unter dem Bett vor ihrem Schöpfer versteckt hielt, halfen, in immer näheren Kontakt mit der Welt der Figur zu treten. Solch imaginatives Einfühlen wechselte ab mit der Beantwortung eines gezielt formulierten Fragenkatalogs:

Welche Marotten hat der eigene Protagonist? Wie ist sein meistgebrauchter Gesichtsausdruck? Arbeitet die Figur in ihrem Traumjob? Arbeitet sie überhaupt, und wenn nicht im Traumjob, was hätte sie für einen Traum gehabt, und wieso ist daraus nichts geworden? Die Antworten auf diese Fragen sollten nicht zwangsläufig in konkreten Textpassagen oder Handlungen des Drehbuchs Verwendung finden, sondern vornehmlich helfen, die Psychologie der Figur verstehen zu lernen. Obwohl jeder Teilnehmer in seine eigene fiktive Welt versunken war, hielt die theoretische und praktische Arbeit in den Sitzungen die Gruppe stets auf einem gemeinsamen Nenner. Um den Fokus wieder von der eigenen Geschichte abzuwenden und Zuschauerempfindungen wie Sympathie und Empathie in ihrer Struktur näher zu verstehen, wurde *Das Schweigen der Lämmer* im Seminar analysiert und dabei die Aktivierung spezifischer Zuschauerempfindungen durch bestimmte Szenen des Films mit den zugrunde liegenden Drehbuchpassagen abgeglichen.

1. Plot Point

Die Teilnehmer mussten nun das erste 5-seitige Exposé ihrer Geschichte vorlegen. Ein Exposé ist eine stark zusammengefasste Darstellung der Handlung, in der das Hauptaugenmerk auf den Kern der Geschichte gerichtet ist. Nur Schlüsselsituationen und die entscheidenden Wendepunkte der Handlung werden ausführlich beschrieben, nur die wichtigsten Nebenfiguren eingeführt. Nachdem die Exposés abgegeben wurden, folgten Einzelgespräche mit Jens Eder und Leonie Terfort, in denen jedem Autor handfeste Kritik zu seiner Geschichte, den Hauptfiguren und der Handlungsentwicklung verabreicht wurde. Dies war der Startschuss für die heiße Phase des Seminars. Alle Teilnehmer hatten die Grundpfeiler ihrer Geschichte errichtet und nun sollte das Haus darauf gebaut werden. Auch wenn vielen im Verlauf des Seminars immer neue Ideen kamen, die sie als interessanter und vielversprechender als die

ursprünglichen betrachteten, konnte Leonie Terfort dieses aus eigener Erfahrung als häufig auftretendes Phänomen entlarven, das letztlich nur die Versagensängste des Autors vor dem ‚Zu-Ende-bringen‘ seiner angefangenen Geschichte bedeutet.

Aber die Aufgabe wurde zunehmend schwieriger. Auf der einen Seite musste eine stimmige Dramaturgie gewährleistet sein, andererseits galt es aber auch, den goldenen Ratschlag der beiden Leiter zu befolgen und einfach zu „schreiben, schreiben, schreiben.“ Genau diese Doppelbelastung war nicht leicht zu bewältigen. Wir waren am Schnittpunkt zwischen Theorie und Praxis angekommen.

Confrontation – 2. Plot Point

Es begann ein reger Austausch der Stoffe untereinander. Nach dem Zufallsprinzip wurden Zweierteams gebildet und jeder schrieb ein Lektorat, d. h. eine dramaturgische Kurzeinschätzung, zu der Geschichte des Teampartners. Nachdem die schriftliche Kritik des anderen am eigenen Stoff verdaut war, trafen sich die Zweierteams auf neutralem Boden – zumeist eines der Cafés in der Nähe des Seminarraums – und führten Diskussionen über die Figuren und Konflikte. Diese beratenden Autorengespräche, die für jede Form der dramaturgischen Arbeit ein Teil des Alltagsgeschäfts sind, waren zwar für viele ungewohnt, aber sie erwiesen sich als einer der wichtigsten Bausteine des Projektseminars. Der Austausch der Exposés und das zu verfassende Lektorat sowie die Diskussion über positive und negative Kritikpunkte festigten die Erkenntnis, dass man mit den Problemen nicht allein war. Insbesondere der Einblick in die Geschichte des anderen und das Teilhaben am Entwicklungsprozess des Gegenübers förderten die Lust, weiterhin an dem eigenen Stoff zu arbeiten und die Arbeit der anderen gedeihen zu sehen.

Der letzte Akt und der Höhepunkt

Die letzte Hürde war die Verwandlung des Stoffes von der Exposé- in die Treatmentform. Ein Treatment ist eine Form der zusammengefassten Darstellung, die bereits jede Szene des späteren Drehbuchs beinhaltet und deren Ausdrucksmittel (bis auf die möglichst zu vermeidenden Dialoge) bereits denen des Drehbuchs gleichen. Konkret hieß dies, dass die bloße Beschreibung einer Gefühlsregung nicht mehr erlaubt war, sondern diese einzig und allein durch die filmische Aktion vermittelt werden musste. Der Autor muss im Treatment den Subtext vermitteln, ohne ihn direkt zu benennen. Wenn auch kein Dialog vorkommen sollte, so muss aber dennoch angedeutet werden, worüber die Figuren sprechen, die Kenntnis des Dialogverlaufs vorhanden sein. Um den Bereich des Dialogschreibens zumindest anzuschneiden, kamen in den Sitzungen erste Übungen zur Dialogszene hinzu. Jede einzelne Szene in der endgültigen Drehbuchfassung sollte dramaturgisch ebenso schlüssig und effektiv konstruiert sein wie der gesamte Handlungsablauf. Diese Erkenntnis verbreitete eine gewisse Ernüchterung, denn obwohl viele Unwägbarkeiten ausgeräumt wurden, waren viele auf der Zielgeraden des Seminars mit dem Erreichten nicht zufrieden. Schließlich war das 15-seitige Treatment in aller Regel zwar die wichtige und unumgängliche Vorarbeit, der weitere Arbeitsaufwand um tatsächlich ein ca. 90- bis 100-seitiges Drehbuch zu verfassen, schien allerdings vor hier aus noch schier unermesslich.

Alle stürzten sich noch einmal in die Arbeit und schrieben ihre Beispielszene mit Dialog, und so bewerteten sowohl die Studenten als auch die beiden Leiter das Projektseminar bei der Abschlusssitzung durchweg positiv. Dass sie sehr gerne noch länger in diesem Kreis und in dieser Form zusammengearbeitet hätten, äußerte ein Großteil der Teilnehmer, denn der Hunger nach weiterem Schreiben war geweckt, und die hervorragenden Hilfestellungen der Seminarleiter im Schreibprozess wollte so recht keiner mehr missen.



Filmplakat zu *Das Schweigen der Lämmer* (*The Silence of the Lambs*, USA 1991), Drehbuch: Ted Tally (nach dem Roman von Thomas Harris), Regie: Jonathan Demme.

Nachklang

Indem es wissenschaftlichen Inhalte anderer Seminare aufgegriffen und in ein sehr interessantes Verhältnis zur praktischen Arbeit im Medienbereich gestellt hat, konnte das Projektseminar ‚Dramaturgie der Gefühle‘ mir persönlich einen Schritt weiterhelfen, spätere Berufsperspektiven aufzuzeigen und realistischer als bisher einzuschätzen. Ich denke, dass die gewonnene Erfahrung im Bereich Dramaturgie für den Tätigkeitsbereich der Film- und TV- Produktionsfirmen sehr nützlich sein kann; wenn sich aber durch das konkrete

Arbeiten an einem Drehbuchstoff die Erkenntnis durchgesetzt hat, dass dieses Feld für ein späteres Berufsleben eben nicht das richtige ist, so ist auch diese sehr wertvoll. Abschließend bleibt zu hoffen, dass viele der Teilnehmer über das Seminar hinaus an ihrer Geschichte weiterarbeiten werden. Eventuell entsteht einmal eine Arbeitsgemeinschaft, im Idealfall begleitet von professionellen Praktikern wie Leonie Terfort und Jens Eder, die die studentischen Autoren bis zu einem fertig gestellten Drehbuch unterstützt.

Ende ■

„King Lear“ im Storyboard

Die visuelle Konzeption von Filmsequenzen

Wenn Filmteams Drehbücher in bewegte Bilder umsetzen, entwerfen sie dazu oft Storyboards – Zeichnungen, die Handlungsszenarien und Bildkomposition des Films veranschaulichen. Vom 21.1. bis 28.2.2004 waren Storyboards und visuelle Film-Entwürfe von Studierenden des Fachs Medienkultur in der Staats- und Universitätsbibliothek zu sehen.

Von Jens Eder u. a.

Die aufwendigen Gemeinschaftsproduktionen entstanden im Rahmen des Seminars ‚Film-Bilder, Film-Stile‘ (WiSe 2002/03, Leitung: Jens Eder). Sie zeigen, wie sich Shakespeares klassische Tragödie „King Lear“ auf sehr unterschiedliche Weise in einen Film verwandeln lässt.

Umgesetzt wurde jeweils die erste Szene, in der König Lear das Reich unter seinen drei Töchtern verteilt und die jüngste von ihnen verstößt. In den ausgestellten Arbeiten findet sich der greise König im Barock oder in der Gegenwart, im Fitness-Studio oder als Mafiapate wieder. Die Bandbreite der Gestaltung reichte von Scribbles und Comics bis zu Fotoserien, Internetauftritten und aufwendigen Materialproben.

Die Storyboards und Produktionsdesigns sind aus einem Seminar hervorgegangen, das sich mit der Analyse der Bildgestaltung im Film beschäftigte. Wer die Wirkungsweise von Film-Bildern verstehen will, muss die Psychologie der Zuschauer und die Absichten der Filmemacher bedenken, die technischen Möglichkeiten der Produktion, kulturellen Hintergründe und ästhetischen Kon-

ventionen. Die Mittel der Bildgestaltung wurden im Seminar zunächst theoretisch erschlossen und durch die Analyse von Filmbeispielen veranschaulicht. Der Schwerpunkt lag dabei nicht auf dem Bereich der Montage, sondern auf Aspekten, die sich schon bei der einzelnen Einstellung beobachten lassen: Rahmung und Komposition, Linie und Form, Farbe und Licht, Raum, Tiefe und Perspektive.

Schließlich wurden die Aspekte der Bildgestaltung praktisch umgesetzt: Die Seminarteilnehmer entwickelten in Teamarbeit visuelle Konzepte für die Verfilmung des „King Lear“ und stellten sie in Form von Produktionsdesigns und Storyboards dar. Konzipiert wurde die Ausstellung von Mareike Erban, Christof Golle, Kirsten Hackmann, Maren Hornung, Anja Kunle, Anne Leutloff, Alexandra Sarna und Jens Eder. Die Organisation der Vorbereitungen übernahm Alexandra Sarna. Zu danken ist Frau Dr. Marlene Grau von der Staatsbibliothek für ihre freundliche Unterstützung und die ausgezeichnete Zusammenarbeit. ■

Jens Eder

Das Storyboard

Das Storyboard ist eine zeichnerische Version des Drehbuchs: Es entwirft die einzelnen Einstellungen des Films in der Art eines Comicstrips und schließt damit die Lücke zwischen Drehbuch und Filmaufnahme. Durch die Verknüpfung der gezeichneten Einstellungen in der Vorstellung des Betrachters entsteht ein Eindruck davon, wie der fertige Film aussehen soll.

Ein Storyboard zeigt dazu erstens die Gestaltung des Bildes *vor der Kamera*, also Schauplätze, Bauten und Ausstattung, die Figuren und ihre Positionen und Bewegungen.

Zweitens zeigt es die Gestaltung des Bildes *durch die Kamera*: Perspektive, Einstellungsgröße, Kamerabewegung, Brennweite des Objektivs. Außerdem vermittelt das Storyboard Stimmung, Lichtführung und Farbgestaltung des Films.

Häufig werden unterhalb der Bilder die Dialoge der Figuren, Handlungsbeschreibungen oder Kameraanweisungen eingefügt. Enthält ein Storyboard sehr ausführliche Angaben, spricht man auch von einem Productionboard. Bei der Umsetzung der Idee in ein Storyboard gibt es kein fest vorgeschriebenes Gestaltungsschema. Alles ist möglich, solange es die Idee unterstützt, nicht ablenkt und die filmische Absicht verständlich vor Augen führt.

Bei der visuellen Umsetzung der Idee auf Papier sind einfache Schemazeichnungen nützlich, um die Reihenfolge von Einstellungen schnell zu visualisieren. Ausgehend von einem solchen Scribble können die Bilder weiter ausgearbeitet und koloriert werden. Mit Hilfe von Pfeilen lassen sich Blickwinkel und Kamerabewegungen angeben; Zoom oder Kamerafahrten lassen sich durch Rahmungen zu Beginn und Ende der Einstellungsänderung darstellen.

Das Produktionsdesign

Der Produktionsdesigner entwickelt in Abstimmung mit Regisseurin und Kameramann das optische Grundkonzept für den Film. Nach der Entscheidung, welche Szenen ‚on location‘

oder im Studio gedreht werden sollen, beginnt die Suche nach Drehorten. Die Recherche für die optische Gestaltung des Films erstreckt sich auf Architektur, zeitgenössische Gemälde, Materialien, Mobiliar usw. Um die Bauten, Dekors und Requisiten zu konzipieren, entwirft der Produktionsdesigner Skizzen, Grundrisse, technische Pläne sowie Präsentationszeichnungen und Modelle. ■

Literatur

Katz, Steven D.: *Shot by Shot, Die richtige Einstellung*. Frankfurt am Main 1998.

Krisztian, Gregor/Schlepp-Ülker, Nesrin: *Ideen visualisieren, Scribble, Layout, Storyboard*. Mainz 1998.

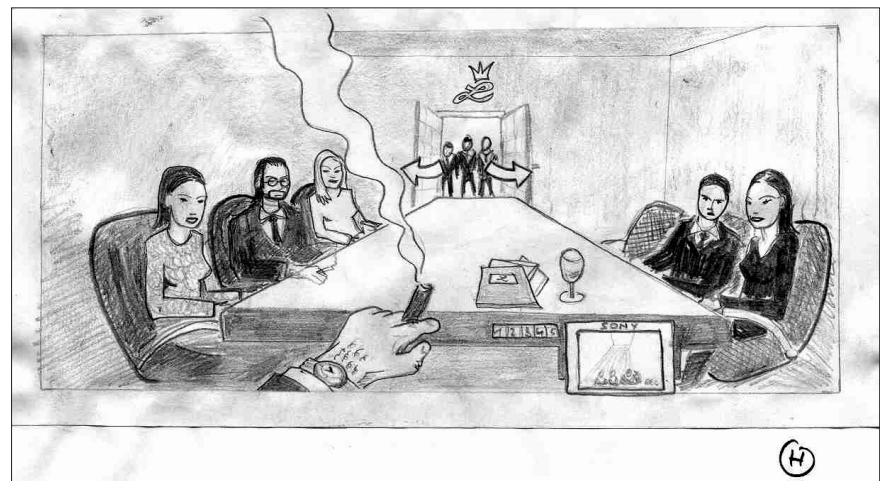
Mareike Erban

Ein Beispiel aus der Ausstellung: 'King Lear als Mafiaboss'

Unser Konzept verlegt die Handlung in die Gegenwart: King Lear ist nicht der König Englands, sondern ein mafiöser Geschäftsmann. Durch die Stilmittel (Licht und Schatten, Farbe, Einstellungsgrößen, Perspektiven etc.) legen wir die Gestaltungsschwerpunkte auf die Verdeutlichung von Lears Macht und die Identifikation der Zuschauer mit Cordelia.

Die Titelsequenz vermittelt durch Einstellungen von Überwachungskameras einen Überblick über Lears Imperium. Auch das Gespräch zwischen Gloster und Kent wird durch Überwachungskameras aufgenommen. Deshalb wird nur eine Einstellungsgröße benutzt, der Kamerastandpunkt ist statisch und die einzige Bewegung ein Schwenk, in dem die Kamera Kent und Gloster folgt.

Durch eine Fahrt zurück innerhalb Lears Konferenzraum wird deutlich, dass die Überwachungsbilder auf einem Monitor beobachtet wurden. Die Statussymbole Zigarre und Uhr sowie der kontrollierende Akt des Beobachtens deuten an, dass es sich bei dem Beobachtenden um Lear selbst handelt, ohne dass wir sein Gesicht sehen (Bild G). Auf dem Monitor sieht man Kent, Gloster und Edmund eintreten, parallel dazu



betreten sie den 'realen' Raum, der durch einen langen Konferenztisch dominiert wird (Bild H).

Lear sitzt am Kopfende dieses langen Tisches. Wir arbeiten hier mit Perspektiven und Fluchtpunkten. Bei der Auflösung dieser Sequenz sind Goneril und Regan jeweils zusammen mit ihren Ehemännern zu sehen, um die Einheit dieser Parteien zu ver-

deutlichen. Die Einstellung auf Lear selbst zeigt Analogien zum Königtum durch einen thronähnlichen Sessel, weiße Haare, die im Gegenlicht wie eine Krone schimmern etc.

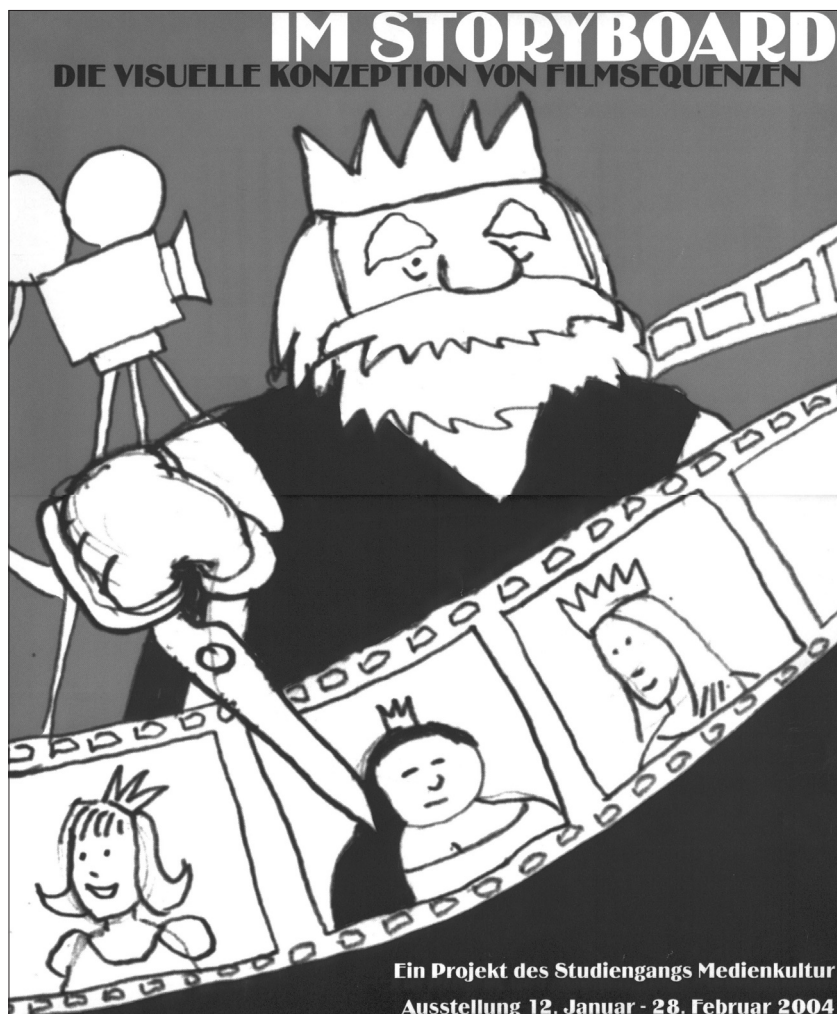
Als einzige am Tisch ist Cordelia hell gekleidet, was ihre Reinheit und ihren ungebundenen Standpunkt veranschaulicht. Um die Identifikation mit ihr zu fördern, wird die

Szene durch Cordelias *Point of View* bestimmt. Wir sehen aus ihrer Perspektive, wie am anderen Ende des Tisches ihre Schwestern Lear die „Liebesgeständnisse“ machen, dabei kommt Cordelias emotionale Distanz zum Geschehen auch räumlich zum Ausdruck. Durch eine Nahaufnahme werden ihre Kommentare verstärkt. Um ihre Ohnmacht bei der Frage ihres Vaters nach ihrer Liebe hervorzuheben, setzen wir hier einen *Vertigo-Shot* (gleichzeitig Zoom und entgegengesetzte Fahrt) ein. Um die Empörung Lears deutlich zu zeigen, folgt eine Nahaufnahme von Lears Gesicht. ■

Jan Baedeker, Oliver Gades,
Lili Hartwig, David Hohndorf

Die an der Ausstellung beteiligten Studierenden:

Jan Baedeker, Bastian Bilker, Catharina Bruns, Laura Combüchen, Mareike Erban, Klaus Frevert, Oliver Gades, Christof Golle, Timo Großpietsch, Kirsten Hackmann, Lili Hartwig, David Hohndorf, Franziska Holtfreter, Maren Hornung, Knut Jäger, Juliane Kemper, Lotta Kilian, Christian Krabbe, Anja Kunle, Anne Leutloff, Maria Magdalena Ludewig, Andreas Miler, Andrea Mittmann, Gina Russo, Alexandra Sarna, Niklas Schreiber und Julia Weber.



Impressum

ISSN 1619-5450

Die *tiefenschärfe* ist die Zeitschrift des Zentrums für Medien und Medienkultur (ZMM) im Fachbereich 07 Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft der Universität Hamburg

Zusätzlich erscheint die *tiefenschärfe online* im Internet:
<http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/Medienprojekt/tiefenschaeerfe/>

Redaktion

Frank Schätzlein (verantw.)
Joan Kristin Bleicher
Knut Hickethier

Layout

Frank Schätzlein

Online-Ausgabe

Timo Großpietsch
Frank Schätzlein

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

Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere

Ein neuer Informationsdienst der norddeutschen Medienwissenschaft

Von Jens Eder und Hans J. Wulff

Wer sich über Medien-Themen und besonders über Film und Fernsehen auf einer wissenschaftlichen Ebene informieren will, steht gegenwärtig noch vor großen Problemen: Es fehlt an Bibliographien und Filmographien. Das universitätsübergreifende Projekt *Medienwissenschaft/Hamburg* erstellt deshalb eine Sammlung bibliographischer und filmographischer Arbeiten, die öffentlich zugänglich ist, von Fachwissenschaftlern zusammengetragen wurde und von ihnen gepflegt und fortgeschrieben wird. Unter dem Titel *Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere* werden die Bibliographien und Filmographien sowie Literatur- und Forschungsberichte im Internet veröffentlicht. Die Informationen sind frei zugänglich und sollen es auf lange Sicht bleiben. Sie stehen allen zur Verfügung, die sich für Theorie und Geschichte von Film und Fernsehen interessieren.

Da die Universität Kiel trotz einer erfolgreichen Erprobungsphase nicht bereit war, die längerfristige Pflege der Internet-Publikation zu übernehmen, erscheint *Medienwissenschaft/Hamburg* als Projekt des Zentrums für Medien und Medienkultur (ZMM) der Universität Hamburg – in Koopera-

tion mit den Kieler Kollegen. Verantwortliche Herausgeber sind Prof. Jens Eder (Hamburg) und Prof. Dr. Hans J. Wulff (Kiel); die technische Betreuung übernimmt Klaus Frevert (Hamburg). Bislang liegen über fünfzig Ausgaben vor, die durch einen systematischen Index erschlossen sind (siehe die unten aufgeführte Liste). Das Journal ist mehrsprachig, der Index erschließt die Datenbank über deutsche und englische Schlagworte. Wer sich einen Eindruck über den Aufbau des Projekts, den Umfang der Beiträge und die Qualität der Bibliographien und Filmographien verschaffen will, kann dies auf Homepage der *Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere* tun:

<http://www.rrz.uni-hamburg.de/Medien/berichte/>

Dieser Hinweis ist zugleich eine Einladung dazu, eigene bibliographische und filmographische Arbeiten für die *Medienwissenschaft: Hamburg* beizusteuern. Gerade im Kontext von Master-, Diplom- und Doktorarbeiten entstehen oft ausgezeichnete biblio- und filmographische Verzeichnisse, die leider meist keine Öffentlichkeit erlangen. Die Heraus-

geber laden auch wissenschaftliche Mitarbeiter und Absolventen ein, sich zu beteiligen – je vielfältiger das Material ist, das wir bereitstellen können, desto mehr unnötige und zeitraubende Arbeit erübrigt sich. Die *Medienwissenschaft/Hamburg* wird als ordentliche Zeitschrift geführt, trägt darum auch eine ISSN, die Beiträge genießen das volle Recht der Urheberschaft. Honorare können wir nicht zahlen, doch zeigen schon die jetzigen Erfahrungen und Zahlen, dass das internationale Fachpublikum in großer Breite erreicht wird. ■

Einige der bisherigen Beiträge:

- Psychiatrie im Film
- Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium: Index der Bände 1 (1988) bis 16 (2003)
- Alkoholismus und Drogenmissbrauch im Film und im Fernsehen
- Traumdarstellung in Film und Literatur
- Filmlicht
- Montage
- James Dean
- Kultivierungshypothese/Cultivation Hypothesis
- Fernsehunterhaltung/Fernsehsows
- Medienlinguistik
- Farbe
- Sound
- Bibliographien des Fernsehens
- Epilepsie im Film
- Filmanalyse
- Amnesie im Film
- TV-Spielfilm
- Wetterberichterstattung
- Neoformalistische Filmanalyse und -theorie
- Dokumentarfilme zur Psychiatrie
- Jiri Menzel
- Star Trek: Bibliographie
- Empathie und Filmverstehen
- Stars und Starsysteme
- Vincente Minnelli
- Formalismus
- Genre
- Umschalten/Zapping
- Parasoziale Interaktion
- Alfred Hitchcock
- Spannung/Suspense
- Südsee
- Abenteuer
- Sandalenfilme
- Tzvetan Todorov

Warum *Literatur und Medien*?

Der Literatur- und Medienwissenschaftler Harro Segeberg im Gespräch

Harro Segeberg, Professor am Institut für Germanistik II, veröffentlichte Ende 2003 das Buch *Literatur im Medienzeitalter* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft), in dieser Ausgabe der *tiefenschärfe* zeigen wir den von Ihm herausgegebenen Reader *Die Medien und ihre Technik* (Marburg: Schüren 2004) an und zum Winter 2004/05 erscheint der vierte Band einer von Ihm seit 1996 verantworteten *Mediengeschichte des Films*, in dem er sich am Beispiel des Kinofilms den Strategien einer *Medialen Mobilmachung* im Dritten Reich zuwendet (Paderborn: Fink 2004). Schließlich ist für den Sommer 2005 ein von Harro Segeberg und Simone Winko herausgegebener Reader *Digitalität und Literalität* als Buch wie als Web-Publikation angekündigt, darüber hinaus ist die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Internationale Fachkonferenz *Kinoöffentlichkeit: Entstehung, Etablierung, Differenzierung 1895–1920* zu erwähnen, deren Publikation Harro Segeberg zusammen mit seiner Kollegin Corinna Müller ebenfalls für das Jahr 2005 vorbereitet.

Was verbindet Ihr Interesse an der Profilierung einer medienwissenschaftlichen Germanistik mit Ihrer Vorliebe für das, was Sie die *Mediengeschichte des Films* oder auch *Kino-Öffentlichkeit* nennen?

Segeberg: Bevor ich auf Ihre Frage im Einzelnen eingehe, möchte ich vorausschicken, dass derart vielseitige Unternehmungen nur möglich gewesen sind an einem Institut und im Rahmen eines Studiengangs, die beide schon von ihrer Bezeichnung her sowohl literatur- wie medienwissenschaftlich angelegt sind. Soll heißen: Die am Hamburger *Institut für Germanistik II: Neuere deutsche Literatur und Medienkultur* und im Magisterstudiengang *Medienkultur* gegebenen Lehr- und Forschungsbedingungen sind es gewesen, die es erlaubt haben, meine Vorstellungen und Ideen in Vorlesungen, Seminaren, Übungen und im Gespräch mit Kolleginnen und Kollegen immer wieder zu erproben. So hält man ein Unternehmen wie die Geschichte der *Literatur im Medienzeitalter* nicht durch, wenn nicht vor oder nach den Vorlesungen zum Thema neben viel

Zustimmung auch immer wieder produktiv-kritische Nachfragen gestellt werden. Ähnliches gilt für die Vorlesungen und Filmvorführungen zur *Mediengeschichte des Films*; zumal die abendlichen Filmvorführungen im *Metropolis*-Kino haben für manche Zuhörerinnen und Zuhörern nahezu Kultstatus gewonnen.

Vor diesem Hintergrund berührt es schon etwas merkwürdig, wenn die vom Hochschulsenator dieser Stadt Jörg Dräger angedrohte Halbierung der Geistes- und Kulturwissenschaften den Eindruck erweckt, als habe man inmitten solch' herausfordernder Arbeiten einfach übersehen, dass die hochschulpolitische Abrissbirne für das Haus, indem man derart produktiv gearbeitet hat, längst bereitsteht. Und wenn ich dann noch bedenke, dass ich zumindest einen Teil dessen, was in den genannten Bereichen erarbeitet werden konnte, an dem von Herrn Dräger zuvor geleiteten *Northern Institute of Technology* mit den dort für diese Fragen außerordentlich aufgeschlossenen und hochmotivierten Studierenden diskutieren konnte, dann stimmt mich sogar dies rückblickend gar nicht mehr fröhlich. Aber vielleicht sind dies die ganz normalen Paradoxien einer Hochschulpolitik, die darauf abzielt, Medienwissenschaft ausgerechnet am – so die mediale Selbstdarstellung unseres Senats – nachhaltig zu stärkenden Medienstandort Hamburg nicht aus-, sondern abzubauen. Auch in dieser Hinsicht lernt man als Medienwissenschaftler eben nie aus.

Vergessen wir für einen Augenblick diese unerfreulichen Rahmenbedingungen und lassen Sie uns etwas genauer auf die eingangs erwähnte *Literatur im Medienzeitalter* eingehen. Dazu würde mich als Erstes interessieren, warum es dann doch so lange gedauert hat, bis Sie diesen, wie Sie im Vorwort selber schreiben, nahezu schon überfälligen Nachfolgeband zu Ihrer *Geschichte der Literatur im technischen Zeitalter* fertig stellen konnten.

Segeberg: Ja, Sie haben Recht, *Bücher haben ihre Schicksale*, und dies gilt nicht nur für Bücher, die

geschrieben sind, sondern auch für solche, die erst noch geschrieben werden wollen. So war es in der Tat doch etwas leichtfertig, in der von Ihnen erwähnten *Literatur im technischen Zeitalter* aus dem Jahr 1997 die rasche Fortsetzung eines Unternehmens anzukündigen, das dort von der Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs reichte.[1] Denn das Versprechen, die Geschicke der Literatur *in* diesem technischen Zeitalter wie auch das Mitwirken der Literatur *an* diesem technischen Zeitalter ins 20. Jahrhundert hinein weiterzuverfolgen, führte zwar in der Kritik des Bandes zum Wunsch „der zweite Band dieser Untersuchung wird uns hoffentlich bald über das techno-literarische Schicksal der Gegenwart aufklären“ (so *Die Zeit* v. 29.4.1998), und dieser Wunsch wurde (wie ich gerne zugebe) durchaus als Ermutigung empfunden. Oder es war zu lesen: „Auf den nächsten Teilband einer Geschichte der deutschen Literatur im technischen Zeitalter darf man gespannt sein“ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 7.12.1998). Aber die Fülle des Materials und die Vielfältigkeit der Problemlinien haben eine nicht leicht zu bewerkstellende Verlagerung des Schwerpunkts notwendig gemacht. Darüber sollte schon der auf den ersten Blick etwas modisch klingende Titel des jetzt endlich vorgelegten Folge-Bandes den Leser nicht im Unklaren lassen.

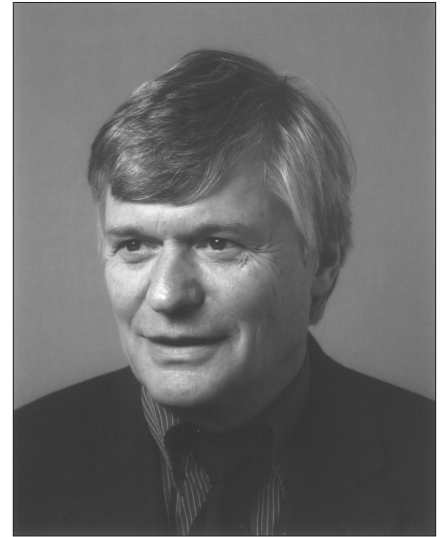
Sie sprechen es selber an: Der Titel *Literatur im Medienzeitalter* könnte ja in der Tat den Eindruck einer mehr als zufälligen Nähe zu einem medial mehr zerredeten als begründeten Schlagwort entstehen lassen.

Segeberg: Na ja, man soll als Medienwissenschaftlicher die Nähe zu den Medien, die man untersucht, natürlich nicht verschmähen, aber so war das in diesem Fall nun wirklich nicht gemeint. Vielmehr besteht für mich die Kontinuität einer *Literatur im Medienzeitalter* des Jahres 2003 zu einer *Literatur im technischen Zeitalter* des Jahres 1997 darin, dass in beiden Fällen versucht werden sollte, die Ziele und Verfahrensweisen einer

technik- und medienwissenschaftlichen Germanistik auszubauen und weiterzuentwickeln. Daher wird der zweite Teil dieses Unternehmens dem ersten Teil darin folgen, dass die Geschichte der deutschen Literatur der Neuzeit auch weiterhin im Kontext einer Technik- und Mediengeschichte verankert wird, die sowohl als literarisch reflektierte Geschichte technischer Geräte und Medien sowie als Technik- und Mediengeschichte der Literatur selber in den Blick kommt. Nur, weil sich die Literatur in dieser Wechselwirkung spätestens seit den Jahren um 1900 immer stärker durch stetig neue *Medientechniken* herausgefordert findet, hielt ich es für sinnvoll, diese Problemzuspitzung im Haupt-Titel des zweiten Bandes so deutlich wie möglich zu markieren. Daher also jetzt: *Literatur im Medienzeitalter* als die Geschichte einer *in* und *an* diesem Zeitalter mitwirkenden Literatur in Deutschland.

Wenn Sie jetzt die technik- und mediengeschichtlichen Zusammenhänge zum ersten Band so betont herausstellen, bleibt die Frage, was das *Medienzeitalter* des 20. Jahrhunderts von den Problemstellungen der Medien-Jahrhunderte zuvor so grundlegend unterscheidet.

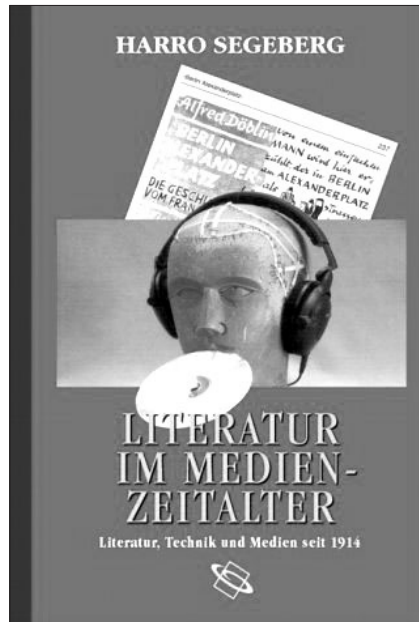
Segeberg: Sie haben Recht, es muss (zumal gegenüber meinen exklusiv radikal-philologisch denkenden Kollegen) mit Nachdruck daran erinnert werden, dass auch die Literatur ein mediales System zum Aufzeichnen, Bearbeiten, Speichern und Übermitteln von Daten darstellt und dass dieses System spätestens seit der Erfindung des Gutenberg-Buchdrucks ein *medientechnisches* Produkt ist, das zumal im 19. Jahrhundert durchgreifend industrialisiert wurde. Und die Ausbreitung der daraus resultierenden technisch-industriellen Schrift- und Druckkultur mit ihren heute noch bekannten Institutionen wie Verlagswesen, Buchhandel, ‚freiem Schriftsteller‘, Leihbibliotheken, Lesegesellschaften und Lesekreisen vollzog sich von Anfang an im Umfeld einer Medienlandschaft, in der mit Illustriertem Flugblatt, Laterna magica, Guckkasten, Camera



Harro Segeberg

obscura, Panorama und Photographie die stetig wachsende Konkurrenz technisch-visueller Medien gar nicht übersehen werden konnte. Hierzu hatte bereits der erste Band der *Mediengeschichte des Films* unter dem programmatisch gemeinten Titel einer *Mobilisierung des Sehens* (1996, 2. Aufl. 2000) viel einschlägiges Material bereitstellen können.

Die vor diesem Hintergrund auf den ersten Blick nicht leicht zu gebende Antwort, was sich denn nun tatsächlich im Übergang zum 20. Jahrhundert geändert hat, könnte leichter fallen, wenn man es einmal damit versuchte, Buch und Zeitschrift nicht als exklusive *Monomedien*, sondern als kulturell akzeptierte *Leitmedien* mit *Entschlüsselungsfunktion* für sich selber und andere Medien zu betrachten. Als solche würden sie dann den Anspruch erheben, den anderen Medien deshalb übergeordnet zu sein, weil sie nicht nur die eigenen, sondern auch deren Leistungen *entschlüsseln* und wo nötig überbieten können. Als Beispiele ließen sich hier nennen die Auseinandersetzung der Literatur der Klassik und Romantik mit den *Précinéma*-Medien *Camera obscura* und *Laterma magica*, oder es ließen sich weiter anführen panoramatische und panoptische Romane des Vormärz sowie die *literarischen Daguerreotypien* eines Heinrich Heine (Heine selber hat übrigens seine literarischen Produktionen in die Nähe dieses die ersten Photo-



graphien bezeichnenden Terminus gerückt). Aber was immer die jeweils neuesten Medien anboten, stets galt bis um 1900 – so der Erfolgsautor Gustav Freytag – „nur der Geist, welcher eingebucht wird, hat sichere Dauer auf Erden“, [2] und in meinen Vorlesungen folgte dann auf dieses Zitat immer der kleine *Running Gag* „bitte denken Sie daran, wenn Sie eine unserer Seminarbibliotheken betreten“.

Davon hat sich aber sicherlich niemand wirklich einschüchtern lassen.

Segeberg: Natürlich nicht, und man kann das ganze natürlich auch sehr viel ernsthafter so formulieren: Der Anspruch der Literatur beruhte bis um 1900 darauf, als ein jedwede mediale Beweglichkeit fundamentierendes *Leit-* und *Schlüsselmedium* das Königsmedium einer schon immer in mehreren Medien operierenden Bildungskultur sein zu können, und es ist dieser Anspruch, der inmitten der medialen bis tele-medialen Umbauten menschlicher Sinnes- und Seelenempfindungen im Zeitalter der Jahrhundertwende und des Ersten Weltkriegs nachhaltig erschüttert wurde. Vor diesem Hintergrund meint die Geschichte der *Literatur im Medienzeitalter* nicht die Geschichte medialer Prägungen von Literatur überhaupt, sondern die Geschichte

der Literatur in einem Zeitalter, das von den Leistungsansprüchen neuer nicht-literaler *Leit- und Schlüsselmedien* wie Kinofilm, Radio, Fernsehen, Computer und Netz-Medien geprägt wird.

Das könnte sich nun doch so anhören, als sei die Durchsetzung neuer nicht-literaler Leitmedien mit einem permanentem Bedeutungsverlust von Literatur, wenn nicht gar mit ihrem bisher bestenfalls hinausgezögerten Ende verbunden. Oder mit einem seinerzeit Epoche machenden Buchtitel von Norbert Bolz gefragt: Bedeuten neue Kommunikationsverhältnisse nicht doch das Ende der Gutenberg-Galaxis?

Segeberg: Wenn damit das Ende des Buches und der Print-Literatur insgesamt gemeint sein soll, dann halte ich eine solche These deshalb für falsch, weil sie die Flexibilität und Produktivität unterschätzt, mit der die Literatur des *Medienzeitalters* auf die Herausforderungen dieses Zeitalters eingeht. Mein Buch verfolgt demgegenüber die Leithypothese einer *koevolutiven Mediengeschichte*, und in ihr können Medien einander in der Regel nicht auslöschen, sondern müssen die Hierarchie ihrer Geltungsansprüche stets aufs Neue aushandeln. Dies ist ein Ansatz, der übrigens in ähnlicher Weise in dem

kurz zuvor erschienenen Buch *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft* von Michael Giesecke (Frankfurt 2002) favorisiert wird, und auch der zweite und der dritte Band der von Ihnen einleitend erwähnten *Mediengeschichte des Films* (1996/1998) sowie der in dieser *tiefenschärfe* angezeigte Reader *Die Medien und ihre Technik* (2004) sind auf ihren Gebieten einer vergleichbar medienkomparatistischen Perspektive verpflichtet.

Könnten Sie versuchen, den literatur- und mediengeschichtlichen Ertrag eines solchen Ansatzes zumindest an einem Beispiel aus der *Literatur im Medienzeitalter* zu erläutern?

Segeberg: Gerne. Um die Etappen des damit gemeinten literatur- und mediengeschichtlichen Transformationsprozesses möglichst anschaulich zu entfalten, setzt meine Darstellung ein mit einem Kapitel zur Geschichte der deutschen Literatur vom Ausbruch des Ersten Weltkrieg bis zum Ende der Weimarer Republik, und die Gesamtperspektive dieses Teils lässt sich unter dem Stichwort *Schriftsteller als Medien-Arbeiter* zusammenfassen. Das heißt genauer: *Erster Weltkrieg, Nachkrieg und Weimarer Republik* sollen in dieser Perspektive als Etappen einer Technisierung und Medialisierung betrachtet werden, die sich als die – so Ernst Jünger – *totale Mobilmachung* (1930) eines medial verfassten *Arbeiter-Zeitalters* (1932) ebenso irreversibel wie universal durchsetzt. [3] Die Folgen zeigen sich, wie den entsprechenden Kapiteln im Einzelnen gezeigt wird, besonders eindringlich am Versuch *neusachlicher* Autoren, die Zeichensysteme der Technik nicht länger aus der Perspektive überkommener sakraler oder natürlicher Zeichenwelten zu deuten. Vielmehr kommt es jetzt darauf an, technische Zeichenwelten in ihrer dinglichen und/oder medialen Eigendynamik zunächst erst einmal wahrzunehmen; literarisch symbolisiert wird dann dieses Wahrnehmungserlebnis.

In diesem Zusammenhang hört, um nur ein konkretes Beispiel anzu-

sprechen, die Stadt auf, als Großstadtsumpf einen eher vertrauten Schrecken zu erwecken, und Schriftsteller-Journalisten wie Bernard v. Brentano oder Joseph Roth beginnen als eine Art technische Zeichensammler damit, sich in die – im klassischen Sinne – „unliterarischen“ Zeichensysteme von Reklame, Photographie, Großstadt-Architektur oder Industrie-Design hineinzudenken. Hinzu kommen die produktiven Auseinandersetzungen mit den ‚neuen‘ nicht-literalen Leit- und Schlüssel-Medien Hörfunk und Film, woraus – *erstens* – Bewegungen der Literatur in diese Medien hinein (Hörspiel oder Drehbuch), – *zweitens* – Bewegungen der Literatur mit diesen Medien sowie – *drittens* – Konzepte einer Radikal-Literatur *jenseits* dieser Medien entstehen. Als Geschichte der Literatur in (1), neben (2) oder jenseits (3) nicht-literaler technischer Populärmedien gewinnt dieser Umbau der Literatur – so die in den folgenden Kapiteln weiterzufolgende These – für das 20. Jahrhundert insgesamt eine fundamentale Bedeutung.

Das klingt recht schlüssig, aber was hat man sich genauer darunter vorzustellen?

Segeberg: Gemeint sind damit, wie gesagt, Tendenzen zur (1) Integration, zur (2) Angleichung sowie zur (3) Separierung der Literatur gegenüber dem, was ich die nicht-literalen Medien genannt habe. Das heißt, um es am Beispiel des Massenmediums Film zu beschreiben: Der Schriftsteller muss im Zeitalter des Films keineswegs das Schreiben aufgeben, sondern kann – *erstens* – als Autor von Filmskizzen, Filmtreatments, Filmmerzählungen und Filmdrehbüchern in die Filmproduktion hineingehen und dort erheblichen Einfluss auf die in aller Regel zuerst ‚geschriebenen‘ Filme ausüben. Dies gelingt aber nur, wenn der Autor lernt, sich in den dort strikt arbeitsteiligen Produktionsprozess einzufügen, und die daraus folgende Anpassung ist ein Vorgang, der bis heute sogar für professionelle Drehbuchautoren nicht nur eine Erfolgs-, sondern auch eine Leidensgeschichte darstellt. Dies

macht verständlich, dass literarische Autoren, die filmfasziniert im neuen Medium arbeiten, keineswegs darauf verzichten, außerhalb des Films weiterzuarbeiten.

Dazu können Schriftsteller – *zweitens* – versuchen, als Autor von Texten zu, neben oder nach dem Film den Ort der Literatur in der mehr oder weniger erfolgreichen Wechselwirkung mit dem Film neu zu etablieren. Aus solcher Wechselwirkung entstehen Romane zum Film (wie etwa Arnolt Bronnens gerade neu erschienener Roman über *Film und Leben* des Filmstars *Barbara La Marr* von 1927[4]) oder populäre Medien-Bestseller, die – wie Vicki Baums *Menschen im Hotel* (1931) – ihre bis heute anhaltende Karriere aus dem überaus erfolgreich gehandhabten medialen *Nebeneinander* von Illustriertenroman, Buch, Bühnenstück und Film herleiten. Hinzu kommt die „filmische Schreibweise“ von Autoren in Texten, die sich als Medien- und Zeitromane bezeichnen lassen. Ihre Schreibweise ist *filmisch* darin, dass die Autoren sich in dem, was sie in ihren Zeichenreihen wahrnehmen und darstellen wollen, der *Leitfunktion* eines vom Film geschulten ‚Kinoblicks‘ unterstellen, und *literarisch* darin, dass die Autoren in der Aufzeichnung dieses Kinoblicks an der Medientechnologie einer Schriftaufzeichnung festhalten. Überall dort, wo (wie in zum Beispiel in Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* geschehen) daraus ein literarischer *Mehrwert* entsteht, ist der Übergang zu *ultra-kinematographischen* Schreibweisen vorgezeichnet.

Von ihnen lässt sich – *drittens* – überall dort sprechen, wo die Literatur als Radikal-Literatur in der Auseinandersetzung mit dem Film einen Ort *jenseits* des Films anstrebt. Hier geht es dann darum, Wahrnehmungs- und Darstellungsverfahren zu entwickeln, die sich sowohl in der *Schreibweise* wie auch in der *Wahrnehmungsform* ihrer Texte als deziert über- bis unfilmisch begreifen. Das kann sich in Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* zum Extremfall eines zweitausend Seiten starken Gedanken- und Gesprächsromans ohne Plot, Handlungskausalität und erzählerische Sinnzuweisung zuspitzen,

weshalb sogar Großkritiker wie Marcel Reich-Ranicki bei der Lektüre des Romans keineswegs nur Vergnügen empfinden, sondern „auch viel zu leiden“ haben (und sich darauf auch noch etwas einbilden).[5] Aber die für den eiligen Leser ziemlich unwegsamen Wortgebirge Musils sind vielleicht wirklich nicht jedermanns Sache.

Das provoziert die Schlussfrage: Warum soll man sich zumal als ‚reiner‘ Medienwissenschaftler mit diesen und anderen literarischen Texten auseinandersetzen? Oder noch zugespitzter: Was kann man in ihnen über das lernen, was Niklas Luhmann die Realität der Massenmedien (1996) nennt und unsere heute in nahezu allen Bereichen ‚medial‘ gewordene Wirklichkeit kennzeichnet?

Segeberg: Gerade wenn Sie Luhmann zitieren, dann möchte ich sagen, dass die wirklich aufschlussreichen Texte durchaus in seinem Sinn konsequent darauf verzichten, eine hinter den Massenmedien verborgene ‚wahre‘ Realität zu entschlüsseln (auch Musils immer wieder zitierter ‚anderer Zustand‘ meint dies nicht). Vielmehr gehen Texte wie die Medienromane eines Martin Walsers so vor, dass sie den schon für sich genommen künstlichen Aggregatzustand Medienrealität in den mindestens ebenso künstlichen Aggregatzustand Literatur übersetzen und damit abermals verkünstlichen wollen. Man könnte auch sagen, dass Autoren wie Walser versuchen, einen Aggregatzustand Sprach-Realität herzustellen, in dem sich der schon für sich genommen künstliche Aggregatzustand Medienrealität noch weiter und damit bis zur Kenntlichkeit verkünstlicht. Dies führt zum Beispiel dazu, dass im Presse-, Werbe-, Radio- und Fernsehroman *Ehen in Philippsburg* (1957) des gelernten Radioreporters Walser Ingenieure, Chefarzte, Fabrikanten, kunstsinnige Fabrikanten-Gattinnen, Werbefachleute, Journalisten, Rundfunk- und Fernsehintendanten und Programmdirektoren ein Medien-Gerede entgrenzen, dessen Motto lautet: „Lügen weich eingebettet in Halbwahres“.[6] Ähn-

lichkeiten mit heutigen Medienwelten sind da natürlich rein zufällig und (wie sollte das anders sein!) völlig unbeabsichtigt.

Heißt das, dass wir nach der Lektüre Ihres Buches nicht mehr so intensiv und leidenschaftlich wie bisher Radio hören, fernsehen oder ins Kino gehen dürfen?

Segeberg: Nein, ganz und gar nicht. Vielmehr kann das – aus der Sicht von Radio, Film und Fernsehen – reflexive Begleitmedium Literatur mit dazu beitragen, die alle Sinne ansprechende audiovisuelle Überwältigungsrealität des Kinos keineswegs (wie zum Beispiel in der *medialen Mobilmachung* des Dritten Reichs beabsichtigt) als die eine und eindeutige Realität hinzunehmen, sondern in ihrem Konstruktcharakter zu durchschauen und zu genießen. Man könnte auch sagen, dass es darauf ankommt, im Erlebnisraum Kino den „anderen Zustand“, die „einzige Erregtheit“ eines prinzipiell nicht begrenzbaren Möglichkeitssinn zu entdecken, und wenn es richtig ist, dass sogar der soeben noch einmal zitierte Radikalliterat Musil „keinen Film mit Fred Astaire und Ginger Rogers ausließ“, [7] so könnte dies ein Indiz dafür sein, dass auch seine Literatur *jenseits* des Kinos nicht über das Kino überhaupt, sondern über die Konfektionsware Kino hinaus will.

Wenn ich vor diesem Hintergrund abschließend noch einmal auf mein Umschichtungsmodell zu sprechen kommen darf, dann lässt sich daraus folgern, dass nicht nur die Literatur *in* und *neben*, sondern auch die Literatur *jenseits* der Medien einem produktiv-kritischen Medienverständnis zuarbeitet. Ob und wie sich eine solche Aufgabenvielfalt im Zeitalter von Computer und Netzmedien als Literatur *im* Netz und Literatur *zum* Netz fortsetzen könnte, darüber präsentiert das Schlusskapitel des Buches einige bewusst vorsichtig angelegte Prognosen. Sie sollen im Reader *Digitalität und Literalität* aufgenommen und weiter geführt werden.

Lieber Herr Segeberg, vielen Dank für dieses Gespräch. ■

Das Gespräch wurde am 15.9.2004 geführt (Interview: Frank Schätzlein). Die eingangs erwähnte Androhung einer Halbierung der Geistes- und Kulturwissenschaften ist mittlerweile vom Tisch, deren Fortbestand aber keineswegs gesichert.

Literaturhinweise:

Harro Segeberg: *Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs*.

Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997. 437 S. mit Abb. ISBN: 3-534-13173-8

Harro Segeberg: *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003. 448 S. mit Abb.

ISBN: 3-534-13174-6

Anmerkungen

[1] Vgl. Harro Segeberg: *Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs*. Darmstadt 1997.

[2] Gustav Freytag: *Die verlorene Handschrift*. 2 Bde. Leipzig 1887 (zuerst 1864), Bd. I, S. 248. Zit. Segeberg, ebd., S. 159.

[3] Gemeint sind hier die Essays *Die totale Mobilmachung* (1930) und *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* (1932).

[4] Jetzt als *Aviva-Filmroman* neu hrsg. v. Claudia Wagner im gleichnamigen Aviva-Verlag (2003).

[5] Vgl. Marcel Reich-Ranicki unter der Rubrik *Fragen Sie Reich-Ranicki* in *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* v. 12.9.2004, S. 24.

[6] Martin Walser: *Ehen in Philippsburg*. Frankfurt a.M. 1998, S. 288. Zit. Segeberg: *Literatur im Medienzeitalter*, S. 248.

[7] Alle Zitate Segeberg, ebd., S. 105, 106.

Veröffentlichungen



Harro Segeberg (Hrsg.): **Mediale Mobilmachung I: Das Dritte Reich und der Film**. München: Fink 2004 (= Mediengeschichte des Films. Bd. 4). 427 S., ISBN: 3-7705-3863-3

Mediale Mobilmachung meint ein Kino der „elementaren Konfliktstellungen, die mit den natürlichen Sinnen, den Augen und Ohren, ohne komplizierte Denkprozesse aufgenommen, das heißt unmittelbar erlebt werden können“ (J. Goebbels 14./15.2.1941). Worauf dies hinausläuft, das könnte man heute – mit unserem Medien-Schreckensmann Jean Baudrillard – die mediale „Liquidierung aller Referentiale“ nennen.

Die kritische Diskussion dieser These kann nur dann gelingen, wenn beachtet wird, dass das Filmangebot der Jahre 1933–1945 neben dem Spielfilm den Dokumentarfilm, die Wochenschau, den Kulturfilm, den Unterrichtsfilm, den Werbefilm sowie den Trickfilm einschloss. Insofern kommt es den Beiträgen des Bandes darauf an, die hier jeweils verfolgten Strategien einer filmischen Realitätstransformation zu erhellen. Das Ziel ist es, daraus die für ihre ideologischen Auftraggeber keineswegs risikolosen Konturen einer Reales und

Mediales ineinander verschmelzenden Medienästhetik abzuleiten.

Inhalt:

- Harro Segeberg: Erlebnisraum Kino. Das Dritte Reich als Kultur- und Mediengesellschaft

I. Kultur-, Werbe- und Unterrichtsfilm

- Günter Agde: Das Ornament der Sache. Werbe- und Trickfilm im Dritten Reich
- Ursula von Keitz: Wie „Deutsche Kamerun-Bananen“ ins Klassenzimmer kommen – Pädagogik und Politik des Unterrichtsfilms
- Irmbert Schenk: Walter Ruttmanns Kultur- und Industriefilme 1933–1941

II. „Absoluter Film“ und Wochenschau

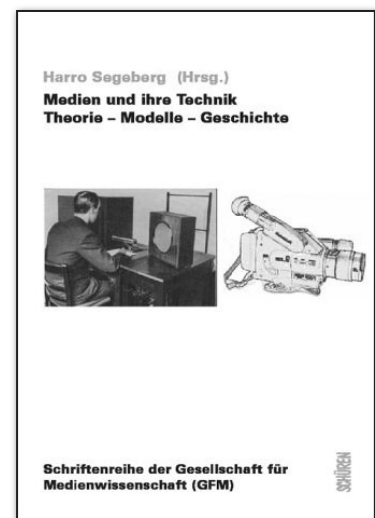
- Rainer Rother: Leni Riefenstahl und der „absolute Film“
- Kay Hoffmann: „Nationalsozialistischer Realismus“ und Film-Krieg. Am Beispiel der Deutschen Wochenschau

III. Spielfilm

- Linda Schulte-Sasse: Plastiken auf Celluloid. Frauen und Kunst im NS-Spielfilm
- Jan Hans: Musik- und Revuefilm
- Knut Hickethier: Der Ernst der Filmkomödie
- Hermann Kappelhoff: Politik der Gefühle. Veit Harlan, Detlef Sierck und das Melodrama des NS-Kinos
- Harro Segeberg: Die großen Deutschen. Zur Renaissance des Propagandafilms um 1940
- Silke Schulenburg: Von der (All-) Macht der Illusion und der Verführbarkeit der Ideologie. Zur Funktion selbstreflexiver Verweise im Film
- Irina Scheidgen: Nationalsozialistische Moderne? Weiblichkeit und Stadt im NS-Film.
- Gabriele Weise: „Die Sehnsucht eines jeden Jungen ist Fliegen“. Berufswerbung im nationalsozialistischen Kultur- und Spielfilm

IV. NS-Film und Hollywood

- Jens Eder: Das populäre Kino im Krieg. NS-Film und Hollywoodkino – Massenunterhaltung und Mobilmachung
- Personen- und Filmregister (Stefan Winterfeldt)



Harro Segeberg (Hrsg.): **Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte**. Marburg: Schüren 2004 (= Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft – GfM. Bd. 11). 525 Seiten, ISBN 3-89472-359-9, ISSN 1619-960X

Ästhetik und Technik im Wandel – Harro Segeberg versammelt in diesem Band eine Reihe unterschiedlicher Positionen zur Rolle der Technik in den Medien, angefangen bei frühen Kommunikationsmedien wie Telegrafie, Telefon und Funk über Stumm- und Tonfilm und die analogen Programmmedien wie Rundfunk und Fernsehen bis hin zu den digitalen Medien im Computerzeitalter.

Dabei kristallisieren sich im ersten Teil des Buches, der sich verschiedenen Modellen der Technik- und Mediengeschichte, bzw. -theorie widmet, schnell zwei wesentliche Blickwinkel heraus. Medien und ihre technischen Grundlagen werden zum einen als Produkte soziokultu-

reller Zusammenhänge untersucht, zum anderen werden Medien rein unter dem Aspekt ihrer Technizität und einer sich scheinbar autonom vollziehenden Entwicklung hin zu technischer Perfektionierung kritisch beleuchtet. Zugleich kommen in diesem Teil auch Positionen mit kunst- und medientheoretischem Akzent zur Sprache.

Im Weiteren liefert das Buch Untersuchungen zur Formgeschichte der analogen und digitalen Medien. Dabei zeigt sich in all diesen Beiträgen, dass mediale und technische Entwicklungen keineswegs immer geradlinig von statten gehen, sondern das mitunter umwegreiche Ergebnis komplexer Wechselwirkungen zwischen technischer Innovation, gesellschaftlichen Veränderungen, kommerziellen wie ästhetischen Faktoren sind.

Der Tagungsband enthält Beiträge von: Joan K. Bleicher, Bernhard J. Dotzler, Wolfgang Ernst, Christian Filk, Andrzej Gwóźdz, Thomas Hensel, Knut Hickethier, Heinz Hiebler, James zu Hünigen, Ursula von Keitz, Hans J. Kleinsteuber, Wolfgang König, Hans Krah, Rüdiger Maulko, Thomas Meder, Corinna Müller, Britta Neitzel, Joachim Paech, Karl Prümm, Deac Rossell, Frank Schätzlein, Norbert M. Schmitz, Jens Schröter, Renke Siems, Dirk Spreen, Markus Stauff, Carsten Winter und Hans J. Wulff



Joan Kristin Bleicher und Bernhard Pörksen (Hrsg.): **Grenzgänger. For-**

men des New Journalism. Wiesbaden: VS – Verlag für Sozialwissenschaften 2004. 443 Seiten, ISBN: 3-531-14096-5

Einführender Überblick über Geschichte, Hintergründe und Ausprägungen des sog. New Journalism. Emotionen statt harter Fakten, radikale Subjektivität statt nachrichtlicher Objektivität, Identifikation statt distanzierter Beobachtung: New Journalism ist eine wirkungsvolle Symbiose aus Fakt und Fiktion, klassischer Recherche und literarischer Darstellung. Dieses Buch beleuchtet Geschichte und Gegenwart des New Journalism, es beschreibt die Vorbilder und Vorläufer, analysiert die Schreibweisen und die Publikationsorgane und belegt den Einfluss dieser Mischform auf eine ganze Generation deutschsprachiger Autoren. Stets geht es in den einzelnen Beiträgen um folgende Fragen: Vermag der New Journalism dem klassischen Informationsjournalismus und auch dem literarischen Realismus wesentliche Impulse zu geben? Oder ist New Journalism Ausdruck und Manifestation einer problematischen Verwischung tradierter Grenzen? Trifft es zu, dass New Journalism, Borderline- und Gonzo-Journalismus ein Klima geschaffen haben, in dem auch Fälschungen legitim erscheinen?

Der Band richtet sich an Dozenten und Studenten der Kommunikations- und Medienwissenschaft, Literaturwissenschaft, Kulturwissenschaft und der Journalistenausbildung/-weiterbildung

Aus dem Inhalt:

- Vorwort
- Hintergrund
- Porträts
- Milieus des New Journalism
- Autorenverzeichnis

Mit Beiträgen von Joan Kristin Bleicher, Dirk Frank, Hannes Haas, Ralf Hohlfeld, Elisabeth Klaus, Hans J. Kleinsteuber, Margreth Lünenborg, Christoph Neuberger, Bernhard Pörksen, Stephan Porombka, Gunter Reus, Dieter Roß, Hilmar Schmudt, Gianluca Wallisch, Niels Werber



Peter von Rüdén und Hans-Ulrich Wagner (Hrsg.): **Siegfried Lenz. Der Schriftsteller und die Medien.** Hamburg: Verlag Hans-Bredow-Institut 2004 (= Nordwestdeutsche Hefte zur Rundfunkgeschichte. Heft 2). 56 Seiten, ISSN 1612-5304

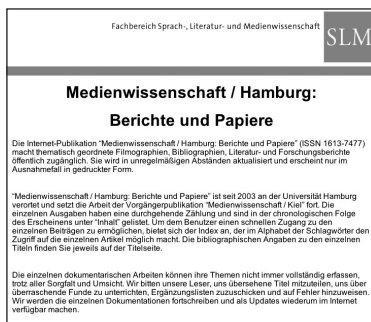
„Wir erinnern an Stenka Rasin“ – mit dieser knapp viereinhalb Minuten langen Sendung in Gedenken an einen Kosakenführer begann 1946 das, was man eine fruchtbare Zusammenarbeit nennt. Der damals noch unbekannte Autor war der zwanzigjährige Student Siegfried Lenz. Es blieb nicht seine einzige Arbeit für den Nordwestdeutschen Rundfunk. Nach einem Volontariat und der Veröffentlichung seines ersten Buches „Es waren Habichte in der Luft“ intensivierte Lenz seine Tätigkeit für den Rundfunk. Den Auftakt bildeten Anfang der fünfziger Jahre seine erste längere Hörfunksendung „Wanderjahre ohne Lehre“ und sein erstes Fernsehspiel „Inspektor Tondi“. Es folgten zahlreiche weitere Hörfunksendungen, von denen noch fast 150 erhalten sind, und ein weiteres Fernsehspiel.

Dieser umfangreichen und doch kaum beachteten Zusammenarbeit des Schriftstellers mit dem Rundfunk widmet sich die zweite Ausgabe der „Nordwestdeutschen Hefte zur Rundfunkgeschichte“ unter dem Titel „Siegfried Lenz - Der Schriftsteller und die Medien“. Im Mittelpunkt der Publikation stehen zwei Gespräche, die Uwe Herms und Peter von Rüdén mit dem Verfasser der Romane

„Deutschstunde“ und „Heimatismuseum“ geführt haben. Sie vermitteln einen Eindruck von seinem Leben und seiner Arbeit. Ergänzt werden die Interviews durch Beiträge über den Autor von Büchern, Hörfunk- und Fernsehsendungen, einer Bestandsaufnahme seiner Hörfunksendungen sowie dem erstmaligen Abdruck zweier Sendemanuskripte von Siegfried Lenz, die seinen Rundfunkredakteuren Heinz Schwitzke und Heinz-Günter Deiters gewidmet sind.

Die zweite Ausgabe der Schriftenreihe der Forschungsstelle zur Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland knüpft dabei an eine alte Tradition an. In den unmittelbaren Nachkriegsjahren hatten bereits die bekannten Rundfunkjournalisten Axel Eggebrecht und Peter von Zahn die Zeitschrift „Nordwestdeutsche Hefte“ herausgegeben. Sie boten eine Auswahl der wichtigsten und interessantesten NWDR-Beiträge zum Nachlesen an. Herausgeber der Neuauflage sind nun Prof. Dr. Peter von Rüden und Dr. Hans-Ulrich Wagner.

Die „Nordwestdeutschen Hefte zur Rundfunkgeschichte“ sind als Printversion und über die Website der Forschungsstelle (www.nwdr-geschichte.de) als Download erhältlich.



Medienwissenschaft/Hamburg Berichte und Papiere. Hrsg. von Jens Eder u. Hans J. Wulff. Hamburg: Universität Hamburg, Institut für Germanistik II 2003 ff. (Stand: 7.11.2004). ISSN 1613-7477

Die Internet-Publikation „Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere“ macht thematisch geord-

nete Filmographien, Bibliographien, Literatur- und Forschungsberichte öffentlich zugänglich. Sie wird in unregelmäßigen Abständen aktualisiert und erscheint nur im Ausnahmefall in gedruckter Form.

„Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere“ ist seit 2003 an der Universität Hamburg verortet und setzt die Arbeit der Vorgängerpublikation „Medienwissenschaft / Kiel“ fort. Die einzelnen Ausgaben haben eine durchgehende Zählung und sind in der chronologischen Folge des Erscheinens unter „Inhalt“ gelistet. Um dem Benutzer einen schnellen Zugang zu den einzelnen Beiträgen zu ermöglichen, bietet sich der Index an, der im Alphabet der Schlagwörter den Zugriff auf die einzelnen Artikel möglich macht. Die bibliographischen Angaben zu den einzelnen Titeln finden Sie jeweils auf der Titelseite.



Christiane Metzger, Rolf Schulmeister, Heiko Zienert: **Die Firma 2: Deutsche Gebärdensprache Interaktiv. Aufbaukurs in Deutscher Gebärdensprache – Schwerpunkt Raumnutzung.** Multimedia-CD für Windows und Mac. Seedorf: Signum 2003. ISBN: 3-927731-93-5

Die CD-ROM „Die Firma 2: Deutsche Gebärdensprache Interaktiv“ soll das Lernprogramm „Die Firma: Deutsche Gebärdensprache Do It Yourself“ um die Vermittlung einiger Aspekte der Deutschen Gebärdensprache ergänzen. Das Programm ist eine konsequente Weiterentwicklung des Konzepts: Die Gebärdensprache wird in szenischen Dialogen präsentiert. Die Szenen spielen in einer betrieblichen

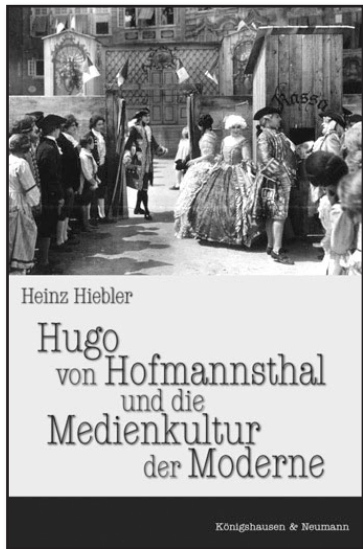
Umgebung, und die Dialoge thematisieren Alltagsthemen im Betrieb. Die Dialoge werden durch Erklärungen zur Grammatik vertieft und durch interaktive Übungen ergänzt.

„Die Firma 2: Deutsche Gebärdensprache Interaktiv“ besteht aus sieben multimedialen Lektionen in Deutscher Gebärdensprache (DGS). Die Lektionen behandeln insbesondere Fragen der Raumnutzung in der Gebärdensprache wie die Verortung von Objekten im Raum durch Klassifikatoren und die Gebärde INDEX, die Darstellung von Zeitbezügen, Richtungsverben und Formen der Wegbeschreibung.

Eine besondere Errungenschaft dieser neuen Version sind die interaktiven Übungen, die zu dem Zweck geschaffen wurden, dem Benutzer des Programms Rückmeldung zu seinem Lernerfolg zu geben. Beispielsweise sind in einer Übung auf eine gebärdensprachliche Beschreibung hin den Stockwerken eines Gebäudes verschiedene Räume und Flure zuzuteilen, oder es werden in DGS Anweisungen gegeben, wie verschiedene Räume mit Mobiliar auszustatten sind; die Aufgabe des Nutzers ist es, der Beschreibung entsprechend die Möbel im Raum in 2D und 3D zu arrangieren.

Die interaktiven Übungen dieses Programms stellen aus mehreren Gründen eine besonders innovative Lösung für das Lernen der Gebärdensprache dar: Sie bieten die Gelegenheit, die in Gebärdensprache präsentierten Anweisungen und Informationen des Tutors in eigene konkrete Handlungen umzusetzen. Das geschieht, indem mittels direkter grafischer Manipulation mit der Maus Möbel verschoben, Termine in einem Kalender angeordnet, Räume arrangiert und Fahrzeuge geführt werden oder sich in einer Stadt oder in einem Gebäude bewegt wird. Durch die spielerisch ausgeführten Handlungen kann der Schüler selbst kontrollieren, ob er die Anweisungen in Gebärdensprache richtig verstanden hat. Die Übungen liefern Rückmeldung zum erzielten Lernerfolg. Wurden die Anweisungen nicht korrekt umgesetzt, liefern die Animationen in den Übungen selbst ein unmittelbares visuelles Feedback,

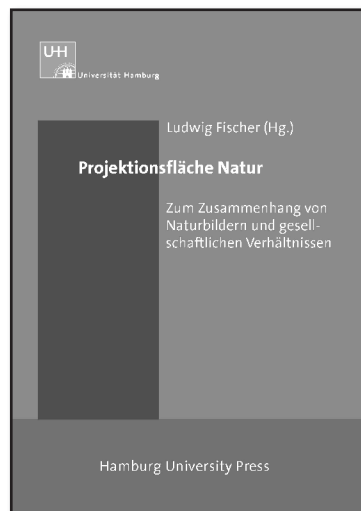
und der Tutor teilt dem Schüler mit, dass er die Anweisungen anscheinend nicht richtig verstanden habe. Wurden aber die Übungen erfolgreich gelöst, so erhält er vom Tutor eine Bestätigung seines Lernerfolgs.



Heinz Hiebler: **Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne.** Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 416). 690 Seiten, ISBN 3-8260-2340-4

Ausgehend von den avanciertesten Ansätzen der Mediengeschichtsschreibung und der medienorientierten Literaturtheorie, entwickelt der Autor das Modell einer Literaturwissenschaft als angewandter Medienkulturwissenschaft. Am repräsentativen Beispiel Hugo von Hofmannsthal werden im Stil einer exemplarischen Fallstudie die vielschichtigen Verknüpfungen zwischen den harten Fakten einer apparatzentrierten Technik- und Funktionsgeschichte der Medien und den symbolischen Formen der literarischen Moderne vor Augen geführt. Im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, analoger und digitaler Kommunikation wird Hofmannsthal's Körperästhetik auf ihre medienkulturhistorischen Kontexte überprüft. Seine poet(o)logischen Weltentwürfe – die frühen ästhetizistischen Konzepte eines „Lebens zwischen Buchdeckeln“,

das professionelle Verhältnis zu den finanziellen Aspekten seiner Arbeit und die editorischen wie kulturpolitischen Ambitionen vor allem in den Kriegs- und Nachkriegsjahren – werden mit den Kommunikationsstrukturen der österreichisch-ungarischen Monarchie und der zeitgenössischen Entwicklung der analogen Medien kurzgeschaltet. Mit der erstmals auf der Basis des erhaltenen Wort-, Bild- und Tonmaterials erarbeiteten Bestandsaufnahme der konkreten Beziehungen Hofmannsthal's zu (Hand-)Schrift, Buchdruck, Photographie, Telephon, Phonograph/Grammophon, Film und Hörfunk wird der abstrakte Begriff des medienästhetischen Ausdifferenzierungsprozesses der Moderne zum sinnlich nachvollziehbaren Erlebnis.



Ludwig Fischer (Hrsg.): **Projektionsfläche Natur. Zum Zusammenhang von Naturbildern und gesellschaftlichen Verhältnissen.** Hamburg: Hamburg Univ. Press 2004 (= Veröffentlichungen des Forschungsprojekts „Natur im Konflikt. Naturschutz, Naturbegriff und Küstenbilder“). 352 Seiten, ISBN: 3-937816-01-1

Der Band versammelt die Beiträge einer interdisziplinären Tagung, die im März 2002 im Warburg-Haus in Hamburg stattfand. Sie wurde im Rahmen des Forschungsprojekts „Natur im Konflikt“ veranstaltet, das von der Volkswagenstiftung innerhalb des Förderprogramms „Schlüs-

selthemen der Geisteswissenschaften“ finanziert wird. Dieses Vorhaben widmet sich der Untersuchung von mentalen Konzepten, Bildern, Modellen und Wertzuschreibungen, die zum kollektiven Fundus unserer Vorstellungen von Natur gehören. Dabei richten sich die Analysen aus der Perspektive verschiedener Fachrichtungen insbesondere auf die diejenigen Naturbilder und Modellierungen, die zu den oft nicht thematisierten Grundlegungen manifester Argumentationen und Überzeugungen gehören.

Leitend für die Beiträge des Bandes ist die Frage, ob und wie es einsichtig gemacht werden kann, dass diese oft verdeckten Naturbilder in sich „Projektionen“ gesellschaftlicher Verhältnisse enthalten. Vertreterinnen und Vertreter vieler verschiedener Fachdisziplinen erörtern dieses nicht nur wissenstheoretisch, sondern für unser kollektives Bewußtsein bedeutsame Problem.

Mit Beiträgen von Thomas Bogner, Antonia Dinnebier, Ulrich Eisel, Uta Eser, Ludwig Fischer, Reiner Grundmann, Jürgen Hasse, Kurt Jax, Stefan Körner, Jörg Leimbacher, Konrad Ott, Thomas Potthast, Nico Stehr

Ringvorlesung

Mediale Mobilmachung III:

Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950–1962)

Koordination: Prof. Dr. Knut Hickethier/Prof. Dr. Harro Segeberg, Institut für Germanistik II: Neuere deutsche Literatur und Medienkultur. In Kooperation mit dem METROPOLIS-Kino, Hamburg

Die Vorlesung behandelt die Mediengeschichte des Films in der Bundesrepublik unter dem Stichwort einer Medialen Mobilmachung. Dieser Begriff ist entliehen aus der Technik- und Medienphilosophie des Autors Ernst Jünger und soll hier unter dem Stichwort einer totalen Mobilmachung die in alle Lebensbereiche ausgreifende Binnendynamik einer technisch-medial verfassten Gesamtgesellschaft bezeichnen. Wenn wir daraus den Begriff einer medialen Mobilmachung ableiten, dann tun wir dies deshalb, weil wir mit Hilfe eines solchen Begriffs die Aufmerksamkeit sehr viel entschiedener als bisher nicht auf politische oder ökonomische Instrumentalisierungen, sondern auf die Binnendynamik von Medien-entwicklungen richten wollen. Diese Aspekte sind es, die wir nach einer Vorlesungsreihe zum Film im Dritten Reich sowie zum Hollywood- und Exil-Kino der dreißiger und vierziger Jahre nunmehr ein weiteres Mal zum bundesrepublikanischen Kino der fünfziger und frühen sechziger Jahre zur Sprache bringen möchten.

Thema werden sein populäre Genres wie Heimat-Film und Sissi-Trilogie, die zu den großen Publikumserfolgen der fünfziger Jahre gezählt werden dürfen. Hinzu sollen kommen Überlegungen zum Genre des Kriegs- und Antikriegs-film, in dem sich die binnenpolitischen Anspannungen und Verwerfungen der sogenannten Restaurationsgesellschaft der fünfziger Jahre besonders deutlich abzeichnen, aber auch Modelle zur filmischen Adaption literarischer Klassiker wie Thomas Mann- oder Theodor Fontane-Filme. Dazu hatte ja schon der Zeitgenosse Theodor W. Adorno in seinen Analysen zur Kulturindustrie hervorgehoben, dass die damit gemeinte Kulturindustrie Massen nicht einfach nur verdummt, sondern für jedes Niveau das jeweils angemessene kulturelle Angebot bereithält. Ob und wenn ja wie ein solches diversifiziertes kulturindustrielles Angebot im Kino der fünfziger Jahre realisiert wurde, könnte als eine der Leitfragen in unserer Unternehmung gelten.

- 19.10. **Einführung: Das Kino der fünfziger Jahre zwischen Kulturindustrie und Handwerksbetrieb**
Prof. Dr. Knut Hickethier, Institut für Germanistik II

METROPOLIS-Kino (Mo) 25.10.: Ausgewählte Wochenschauen (1950-1962)

- 26.10. **Zur Wochenschau der fünfziger Jahre**
Dr. Uta Schwarz, Technische Universität Berlin/Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales Paris

METROPOLIS-Kino (Fr) 29.10.: Verrat an Deutschland (1954)

METROPOLIS-Kino (Mo) 01.11.: Anders als Du und ich (1957)

- 02.11. **Nachkriegskarrieren I: Der Fall Harlan**
Prof. Dr. Hans Krah, Institut für Germanistik, Universität Passau

METROPOLIS-Kino (Fr) 05.11.: Die Trapp-Familie (1956)

METROPOLIS-Kino (Mo) 08.11.: Die Trapp-Familie in Amerika (1958)

- 09.11. **Nachkriegskarrieren II: Der Fall Wolfgang Liebeneiner**
Irina Scheidgen, M. A., Institut für Germanistik II

METROPOLIS-Kino (Do) 11.11.: Schwarzwaldmädel (1950)

METROPOLIS-Kino (Fr) 12.11.: Grün ist die Heide (1951)

- 16.11. **Heimat. Idylle oder Utopie?**
 Dr. Jürgen Trimborn, Berlin
 METROPOLIS-Kino (Fr) 19.11.: Sauerbruch - das war mein Leben (1954)
 METROPOLIS-Kino (Di) 23.11., 15-17 Uhr!: Nachtschwester Ingeborg (1958)
- 23.11. **Überlebenskünstler. Im Krankenhaus des Arztfilms der fünfziger Jahre**
 Dr. Sabine Gottgetreu, Köln

 METROPOLIS-Kino (Fr) 26.11.: Sissi (1955)
 METROPOLIS-Kino (Mo) 29.11.: Sissi - Schicksalsjahre einer Kaiserin (1957)
- 30.11. **Warum Sissi? Oder: Gender und Geschichte**
 Prof. Dr. Antje Ascheid, Departement of Drama & Theatre, University of Georgia

 METROPOLIS-Kino (Fr) 03.12.: Canaris (1954)
 METROPOLIS-Kino (Mo) 06.12.: 08/15 - Teil I (1955)
- 07.12. **„Nie außer Dienst“? Der Zweite Weltkrieg im Film**
 Prof. Dr. Knut Hickethier, Institut für Germanistik II

 METROPOLIS-Kino (Mo) 13.12.: Himmel ohne Sterne (1955)
- 14.12. **Humanismus oder Parteilichkeit?**
Helmut Kättners „filmsemiotische Diskussion“ des geteilten Deutschland
 Dr. Michael Schaudig, Institut für deutsche Philologie, Universität München

 METROPOLIS-Kino (So) 02.01.: Die Ratten (1955)
 METROPOLIS-Kino (Mo) 03.01.: Buddenbrooks (1959)
- 04.01. **Literatur im Film. Modelle der Adaption**
 Prof. Dr. Harro Segeberg, Institut für Germanistik II

 METROPOLIS-Kino (Mo) 10.01.: Immer die Radfahrer (1958)
- 11.01. **Der Traum vom guten Leben. Wirtschaftswunder und Spielfilm**
 Prof. Dr. Arne Andersen, Fachbereich Sozialwissenschaften, Universität Bremen

 METROPOLIS-Kino (Fr) 14.01.: Die Brücke (1959)
 METROPOLIS-Kino (Mo) 17.01.: Kirmes (1960)
- 18.01. **Krieg im Anti-Kriegs-Film**
 Dr. Helmut Mottel/Ulrich Fröschle, M.A., Institut für Germanistik,
 Technische Universität Dresden

 METROPOLIS-Kino (Fr) 21.01.: Ein Edgar Wallace-Film
 METROPOLIS-Kino (Mo) 24.01.: Nachts wenn der Teufel kam (1959)
- 25.01. **Geheimnisse lüften – koste es, was es wolle. Deutsche Kriminalfilme 1948–1962**
 Prof. Dr. Norbert Grob, Seminar für Filmwissenschaft, Universität Mainz

 METROPOLIS-Kino (Fr) 28.01.: Jonas (1957)
 METROPOLIS-Kino (Mo) 31.01.: Das Brot der frühen Jahre (1962)
- 01.02. **Außenseiter? Avantgarde- und Stadtfilm**
 Prof. Dr. Guntram Vogt, Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien, Universität Marburg

VORLESUNG: Dienstags, 18.00–20.00 Uhr, Hörsaal A im Philosophenturm, Von-Melle-Park 6
KINOPROGRAMM: Montags und Freitags, 19.00–21.00 Uhr, METROPOLIS-Kino, Dammthorstraße 30a
AUSNAHMEN: Der 11.11. ist ein Donnerstag, der 23.11. ist ein Dienstag und der 02.01. ist ein Sonntag

Ringvorlesung

Mediengesellschaft – Medienkultur

Aktuelle Forschungsergebnisse des
Zentrums für Medienkommunikation

Koordination: Prof. Dr. Uwe Hasebrink, Hans-Bredow-Institut, Zentrum für Medienkommunikation

ZUM EINSTIEG: ÜBERBLICKSBEITRÄGE

- 27.10. **Journalismus in Deutschland**
Prof. Dr. Siegfried Weischenberg/Dr. Maja Malik, Institut für Journalistik u. Kommunikationswissenschaft
- 03.11. **Kultursoziologische Betrachtungen der Medienpraxis**
Prof. Dr. Ludwig Fischer, Institut für Germanistik II
- 10.11. **Medienpolitik in der Mediendemokratie**
Prof. Dr. Hans J. Kleinsteuber, Institut für Politische Wissenschaft

MEDIENANGEBOTE

- 17.11. **Neue Fernsehformate**
Prof. Dr. Joan Kristin Bleicher, Hans-Bredow-Institut, Zentrum für Medienkommunikation
- 24.11. **Nachrichtenbilder und Visualisierungsstrategien von Politik in den Medien**
Prof. Dr. Irene Neverla/Dr. Michael Beuthner/Elke Grittmann, M.A., Zentrum für Medienkommunikation, Institut für Journalistik und Kommunikationswissenschaft
- 01.12. **Krisenkommunikation und Themenkarrieren. Wie mediatisierte Krisen zu Medienereignissen werden**
Prof. Dr. Irene Neverla/Stephan A. Weichert, M. A., Zentrum für Medienkommunikation, Institut für Journalistik und Kommunikationswissenschaft

MEDIENNUTZER

- 08.12. **Mediennutzung in konvergierenden Medienumgebungen**
Prof. Dr. Uwe Hasebrink, Hans-Bredow-Institut, Zentrum für Medienkommunikation
- 15.12. **Narration, Imagination und Emotion im Spielfilm**
Prof. Dr. Jens Eder, Institut für Germanistik II, Zentrum für Medienkommunikation
- 05.01. **Multimediale Verwertung von Markenzeichen für Kinder und das Medien- und Konsumverhalten 6- bis 13-Jähriger**
Prof. Dr. Uwe Hasebrink/Hardy Dreier, M. A./Claudia Lampert, Dipl.-Päd., Hans-Bredow-Institut, Zentrum für Medienkommunikation

ÖKONOMISCHE UND RECHTLICHE RAHMENBEDINGUNGEN

- 12.01. **Ökonomie des deutschen Films nach 1945**
Prof. Dr. Knut Hickethier, Institut für Germanistik II, Zentrum für Medienkommunikation
- 19.01. **Neue Herausforderungen für die Regulierung: Suchmaschinen im Netz**
Dr. Wolfgang Schulz/Thorsten Held, Hans-Bredow-Institut
- 26.01. **Bürgerradio und Offene Kanäle - Anspruch und Wirklichkeit**
Prof. Dr. Uwe Hasebrink, Hans-Bredow-Institut, Zentrum für Medienkommunikation/Dr. Monika Pater, Inst. für Journalistik u. Kommunikationswissenschaft sowie als Gäste: Leonhard Hansen, ehemaliger Leiter des Offenen Kanals Hamburg/Carsten Meincke, Chefredakteur u. Geschäftsführer des Bürger- und Ausbildungskanals „TIDE“
- 02.02. **Zur Kritik der Medienkritik**
Dr. Kerstin Engels, Hans-Bredow-Institut/Prof. Dr. Joan Bleicher, Hans-Bredow-Institut, Zentrum für Medienkommunikation/Prof. Dr. Knut Hickethier, Inst. für Germanistik II, Zentrum für Medienkommunikation

ORT/ZEIT: Mittwochs, 18.00–20.00 Uhr, Hörsaal J im Hauptgebäude der Universität, Edmund-Siemers-Allee 1

CineFest

I. Internationales Festival des deutschen Film-Erbes und 17. Internationaler Filmhistorischer Kongress

13.–20. November 2004 in Hamburg

Eine Veranstaltung von CineGraph Hamburg und Bundesarchiv-Filmarchiv
in Zusammenarbeit mit

*Kinemathek Hamburg/Kino Metropolis, Deutsches Historisches Museum Berlin, Filmarchiv
Austria Vienna, Cinémathèque Suisse Lausanne und Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung Wiesbaden*

In enger Zusammenarbeit mit Partnern in internationalen Filminstitutionen und Archiven haben CineGraph und Bundesarchiv-Filmarchiv das Konzept ihres traditionsreichen Internationalen Filmhistorischen Kongresses zu einem Festival des deutschen Film-Erbes erweitert.

Das Festival widmet sich der populären Vermittlung von Filmgeschichte als Zeit- und Kulturgeschichte. Es bietet dabei den Archiven, die die Schätze des deutschsprachigen Films – zumeist im Verborgenen – bewahren und rekonstruieren, eine prominente Plattform für ihre Arbeit. Darüber hinaus dient das Festival auch als Forum, in dem Historiker, Akademiker, Archivare, Techniker, Pädagogen, Studenten und Filmenthusiasten die Diskussion über neue Entwicklungen und Erkenntnisse im Bereich der Filmgeschichtsschreibung, Archivierung, Rekonstruktion und Präsentation vorantreiben können. So befördert das Festival in seinen unterschiedlichen Sektionen die Entwicklung und den Erwerb von Filmkompetenz.

Im internationalen Netz von Retrospektiven und akademischen Tagungen zum historischen Film füllt das Festival eine schmerzhaft leere Lücke und bildet das lange vermisste Schaufenster zum deutschen Film-Erbe. Mit seiner Kombination einer umfangreichen Retrospektive zu einem speziellen Thema der deutschen Filmgeschichte mit Workshops und Kongressveranstaltungen bietet das Festival seinen Gästen die einzigartige Möglichkeit, unbekannte Schätze aus den nationalen und internationalen Archiven gemeinsam mit Kollegen aus den verschiedensten Bereichen des Films zu entdecken und zu diskutieren.

CineFest – Internationales Festival des deutschen Film-Erbes hat eine europäische Perspektive: Im Anschluss an die umfassende Veranstaltung in Hamburg wird das Filmprogramm in Berlin (Zeughauskino – Deutsches Historisches Museum), Wien (Metro Kino/Filmarchiv Austria), und Zürich (Filmpodium/Cinémathèque Suisse) gastieren.

Thema des I. Festivals ist:

Die deutsche Filmkomödie vor 1945 – Kaiserzeit, Weimar und Nationalsozialismus

Besonderer Fokus – und **Thema des 17. CineGraph-Kongresses** – ist dabei der Beitrag jüdischer Komödianten und Filmschaffender zum Genre, sowie der Versuch der NS-Filmindustrie, jene kreative Kluft zu überbrücken, die durch die Vertreibung und Ermordung vieler der talentiertesten Künstler entstand.

CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e. V.

Gänsemarkt 43

20354 Hamburg

Tel: +49-40-352194

Fax: +49-40-345864

E-Mail: kongress@cinegraph.de

Ansprechpartnerin: Erika Wottrich

Weitere Informationen im Internet unter: www.cinegraph.de

Lehrveranstaltungen im Studiengang Medienkultur Wintersemester 2004/05

Vorlesungen

07.395 *Ringvorlesung: Mediale Mobilmachung III: Film als Kulturindustrie (1950-1962).*

In Verb. mit Sichttermin 07.422

2st. Dienstag 18-20 Phil A, Koordination:
Knut Hickethier, Harro Segeberg

07.396 *Geschichte des deutschen Fernsehens (II)*
2st. Montag 12-14 Phil D, Knut Hickethier

07.278 *Die Literatur und die Medien. Grundzüge einer Literatur- und Mediengeschichte im 20. Jahrhundert, Teil II: Die Zeit nach 1945* (Hauptankündigung im IfG II)
2st. Mittwoch 12-14 Phil A, Harro Segeberg

07.236 *Einführung in die Mediengeschichte der Vormoderne: Mündlichkeit – Schriftlichkeit, Bild – Text, Handschrift – Buchdruck*
2st. Mittwoch 10-12 Phil F, Nikolaus Henkel

Ringvorlesung des ZfM:
Mediengesellschaft – Medienkultur. Aktuelle Forschungsergebnisse des Zentrums für Medienkommunikation
2st. Mittwoch 18-20 Hörsaal J, ESA 1, Koordination:
Uwe Hasebrink (HBI, ZfM)

Seminare Ia

07.397 *Einführung in das Studium der Medienkultur*
4st. Montag 14-18 Medienzentrum, Knut Hickethier

07.398 *Einführung in das Studium der Medienkultur*
4st. Freitag 9-13 Medienzentrum, J. N. Schmidt,
W. Settekorn, S. Selle

Seminare Ib

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

07.399 *Filmanalyse*
2st. Montag 12-14 Medienzentrum, Christian Maintz

07.400 *Grundlagen Film: Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des Films am Beispiel des Hollywoodkinos*
(in Verb. mit Sichttermin 07.423)
2st. Donnerstag 13-15 Medienzentrum, Jens Eder

07.401 *Fahren und Erfahrung – Fluchten ohne Ziel: Der Straßenmythos im Spielfilm*
(in Verb. mit Sichttermin 07.424)
2st. Freitag 14-16 Medienzentrum, Manfred Schneider

07.465 *Shakespeares ‚Romeo and Juliet‘ und die Verfilmungen* (Hauptankündigung im IAA)
2st. Dienstag 11-13 Phil 1269, Johann N. Schmidt

07.402 *Grundlagen des Radios*
2st. Dienstag 10-12 Medienzentrum, Frank Schätzlein

07.293 *Die Nibelungen – Ein Mythos und seine Geschichte* (Hauptankündigung im IfG II)
2st. Montag 17-19 Phil 1331, Christine Künzel

In Zusammenarbeit mit dem Studieng. ‚Gender Studies‘:
00.956 *Mythos „Latin Lover“: Inszenierung von Männlichkeit im Kino* (in Verb. mit Sichttermin 07.349)
2st. Mittwoch 16-18 Medienzentrum, Marisa Buovolo

Seminare Ib

(im Übergang zum Hauptstudium)

07.404 *(Film-)Theorie und Geschichte des Queer Cinema*
(in Verb. mit Sichttermin 07.426)
2st. Mittwoch 18-20 Phil 256/258, Jan Hans

07.405 *Geschichte und Ästhetik der erotisch-pornografischen Film- und Fernsehunterhaltung*
(in Verb. mit Sichttermin 07.427)
2st. Freitag 16-18 Medienzentrum, Manfred Schneider

07.406 *Kultur im Hörfunk und das Kulturradio*
(in Verb. mit Hörtermin 07.428)
2st. Mittwoch 12-14 Medienzentrum, Hans-Jürgen Krug

07.407 *Radio und Region. Repräsentationen und Identitäten im Hörfunkprogramm der Nachkriegszeit*
(in Verb. mit Hörtermin 07.429)
2st. Montag 10-12 Medienzentrum, Hans-Ulrich Wagner

07.408 *Grundlagen des Internet*
2st. Montag 10-12 Phil 271, Rolf Schulmeister

07.409 *Vor- und Nachbereitung von Praktika*
1st. (14tgl.) Do 18-20 Phil 1373, Manfred Schneider

07.410 *Die Macht des auteurs: Autorenschaft im populären Kino*
(in Verb. mit Sichttermin 07.432)
2st. (14tgl.) Mittwoch 12-14 Phil 1331 und 14-16
Medienzentrum, Jan Distelmeyer

07.411 *Zur Performativität von Geschlecht: Maskulinität im Action-Kino der achtziger Jahre*
(in Verb. mit Sichttermin 07.433)
2st. Dienstag 14-16 Medienzentrum, Susanne Weingarten

07.310 *Medienkultur der literarischen Moderne (1870-1933)*
Hauptankündigung im IfG II
2st. Donnerstag 16.30-18 Phil 256/258, Heinz Hiebler

07.610 *Grundlagen der kritischen Diskursanalyse*
Hauptankündigung im IRom
2st. Dienstag 15-17 Phil 1273, Wolfgang Settekorn

Seminare II

07.412 *Kino der Sechziger Jahre*
(in Verb. mit Sichttermin 07.430)
2st. Dienstag 12-14 Medienzentrum, Harro Segeberg

07.413 *American Film Genres: The Science Fiction Film*
(in Verb. mit Sichttermin 07.431)
2st. Mittwoch 9-11 Medienzent., Hans-Peter Rodenberg

07.434 *Strukturen für einen demokratischen Rundfunk: Der NWDR 1945-1955*
2st. Donnerstag 9-11 Medienzentrums, Peter von Rügen

07.414 *Fernsehtilm und TV-Movie in Deutschland*
(in Verb. mit Sichttermin 07.347)
2st. Donnerstag 11-13 Medienzentrums, Knut Hickethier

07.415 „Fix it in the post.“ *Pragmatischer TV-Schnitt (linear und non-linear)* (Projektseminar)
3st. Donnerstag 15-18 Phil 737, Rainer Ahlschweid, Joan K. Bleicher

07.416 *Medienjournalismus Online* (Projektseminar)
3st. Dienstag 15-18 Phil 737, Joan K. Bleicher

07.417 *Kommunikation ist unwahrscheinlich: Systemtheorie der neuen Medien*
2st. Donnerstag 18-20 Phil 256/258, Klaus Bartels, Stephan Selle

07.418 *Europa und seine Öffentlichkeiten. Untersuchungen zur Arbeit des Konventes und zur europäischen Berichterstattung*
3st. Dienstag 9-12 Phil 1273, Wolfgang Settekorn

07.335 *Stadt als intermediärer Text. Stadtdarstellungen im Medienwechsel: 1933 bis zur Gegenwart*
Hauptankündigung im IfG II
2st. Mittwoch 18-20 Phil 1331, Harro Segeberg

Oberseminar

07.419 *Die Inszenierung des Sehens in literarischen, architektonischen und filmischen Texten des 19. und 20. Jahrhunderts* (in Verb. mit Sichttermin 07.348)
2st. Montag 18-20 Phil 1203, Jan Hans

Ergänzungsseminar

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

Examenskolloquium

07.421 *Examenskolloquium*
1st. (14tgl.) Mittwoch 16-18 Phil 256/258, H. Segeberg

Sicht- und Hörtermine

07.422 *Mediale Mobilmachung III: Film als Kulturindustrie (1950-1962)* In Verb. mit Ringvorlesung 07.395
2st. Montag 19-21 „Metropolis“-Kino, Knut Hickethier, Harro Segeberg

07.423 *Grundlagen Film: Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des Films am Beispiel des Hollywoodkinos*
(in Verb. mit Sem. Ib 07.400)
2st. Mittwoch 16-18 Medienz. Kino, Jens Eder

07.424 *Fahren und Erfahrung – Fluchten ohne Ziel: Der Straßenmythos im Spielfilm* (in Verb. mit Sem. Ib 07.401)
2st. Donnerstag 16-18 Medienz. Kino, Manfred Schneider

07.426 *(Film-)Theorie und Geschichte des Queer Cinema*
(in Verb. mit Sem. Ib 07.404)
2st. Dienstag 14-16 Medienz. Kino, Jan Hans

07.427 *Geschichte und Ästhetik der erotisch-pornografischen Film- und Fernsehunterhaltung*
(in Verb. mit Sem. Ib 07.405)
2st. Freitag 12-14 Medienz. Kino, Manfred Schneider

07.428 *Kultur im Hörfunk und das Kulturradio*
(in Verb. mit Sem. Ib 07.406)
2st. Mittwoch 10-12 Medienz. Kino, Hans-Jürgen Krug

07.429 *Radio und Region. Repräsentationen und Identitäten im Hörfunkprogramm der Nachkriegszeit*
(in Verb. mit Sem. Ib 07.407)
2st. Freitag 10-12 Medienz. Kino, Hans-Ulrich Wagner

07.430 *Kino der Sechziger Jahre*
(in Verb. mit Sem. II 07.412)
2st. Montag 17-19 „Metropolis“-Kino, Harro Segeberg

07.431 *American Film Genres: The Science Fiction Film*
(in Verb. mit Sem. II 07.413)
2st. Dienstag 9-11 Medienz. Kino, Hans-Peter Rodenberg

07.432 *Die Macht des auteurs: Autorenschaft im populären Kino*
(in Verb. mit Sem. Ib 07.410)
2st. Dienstag 12-14 Medienz. Kino, Jan Distelmeyer

07.433 *Zur Performativität von Geschlecht: Maskulinität im Action-Kino der achtziger Jahre*
(in Verb. mit Sem. Ib 07.411)
2st. Do 10-12 Medienz. Kino, Susanne Weingarten

07.347 *Fernsehtilm und TV-Movie in Deutschland*
(in Verb. mit Sem. Ib 07.414)
2st. Mittwoch 12-14 Medienz. Kino, Knut Hickethier

07.348 *Die Inszenierung des Sehens in literarischen, architektonischen und filmischen Texten des 19. und 20. Jahrhunderts* (in Verb. mit Obersem. 07.419)
2st. Montag 14-16 Medienzentrums Kino, Jan Hans

07.349 *Mythos „Latin Lover“: Inszenierung von Männlichkeit im Kino* (in Verb. mit Sem. Ib 00.956)
2st. Mittwoch 14-16 Medienzentrums, Marisa Buovolo

Lehrveranstaltungen des Fachs „Journalistik und Kommunikationswissenschaft“, die im WS 04/05 für Medienkultur-Studierende geöffnet werden

00.530 Vorlesung: *Einführung in die Journalistik und Kommunikationswissenschaft*
2st. Mittw. 10-12 ESA 1 Hörs. A, Siegfried Weischenberg

00.542 Seminar I: Block D: *Grundlagen des Rundfunks. Entwicklung und Strukturen*
2st. Montag 14-16 AP1, Joan K. Bleicher, Monika Pater

00.543 Vorlesung: *Mediensystem der Bundesrepublik*
2st. Mittwoch 14-16 AP1, R. 107, Kerstin Engels

00.551 Seminar II: *Schwerpunktbereiche JKW: Was machen die Medien mit den Menschen? Aktuelle Konzepte und Befunde der Medienwirkungsforschung*
2st. Dienstag 14-16 AP1, R. 139/141, Uwe Hasebrink